

Colloquium Helveticum

Cahiers suisses
de littérature générale et comparée

51
2022

Schweizer Hefte
für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft

Quaderni svizzeri
di letteratura generale e comparata

Swiss Review
of General and Comparative Literature

Literarische Glokalisierung **Glocalisation littéraire** **Literary Glocalization**

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

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

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

Präsidium:

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

Sekretariat:

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

Wissenschaftlicher Beirat:

Arnd Beise (Fribourg), Evelyn Dueck (Genève), Corinne Fournier Kiss (Bern),
Nicola Gess (Basel), Sabine Haupt (Fribourg), Ute Heidmann (Lausanne), Martine
Hennard Dutheil (Lausanne), Sophie Jaussi (Fribourg), Edith Anna Kunz (St. Gal-
len), Joëlle Légeret (Lausanne), Stefanie Leuenberger (Zürich), Oliver Lubrich
(Bern), Dagmar Reichardt (Riga), Michel Viegnes (Fribourg), Markus Winkler
(Genève), Sandro Zanetti (Zürich)

Das *Colloquium Helveticum* erscheint jährlich. Die Zeitschrift gibt einen Überblick
über die wissenschaftlichen Debatten im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden
Literaturwissenschaft in der Schweiz und im Ausland und informiert über Neuer-
scheinungen auf diesem Gebiet.

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

Für alle weiteren Informationen zum Colloquium Helveticum sowie zu einer Mit-
gliedschaft bei der SGAVL besuchen Sie bitte die folgende Webseite:
<https://sagw.ch/sgavl/>.

Colloquium Helveticum

Herausgegeben von der Schweizerischen
Gesellschaft für Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaft

Unter der Leitung von Thomas Hunkeler

Publié par l'Association Suisse de
Littérature Générale et Comparée

Sous la direction de Thomas Hunkeler

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

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

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



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

Publiziert von
Aisthesis Verlag Bielefeld 2022
Postfach 10 04 27, D-33504 Bielefeld
Satz: Germano Wallmann, www.geisterwort.de

Open Access ISBN 978-3-8498-1683-4
Print ISBN 978-3-8498-1837-1
E-Book ISBN 978-3-8498-1838-8
ISSN 0179-3780
www.aisthesis.de



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

Colloquium Helveticum

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

51/2022

Literarische Glokalisierung Glocalisation littéraire Literary Glocalization

Herausgegeben von / Dirigé par
Philippe P. Haensler
Stefanie Heine
Sandro Zanetti

AISTHESIS VERLAG

Bielefeld 2022

Inhaltsverzeichnis

LITERARISCHE GLOKALISIERUNG

GLOCALISATION LITTÉRAIRE

LITERARY GLOCALIZATION

Philippe P. Haensler, Stefanie Heine, Sandro Zanetti	
Einleitung	13
Alexander Beecroft	
Negotiating the Glocal in the Post-Global: What's Next for World Literature?	23
Gesine Müller	
Littérature mondiale et glocalisation. Entre circulation mondiale et dynamiques de réception locales, l'exemple de Gabriel García Márquez	33
Thomas Fries	
Global und Lokal. Sprachen und Übersetzung, Weltliteratur, Weltpoesie, Komparatistik	49
Rahel Villinger	
„Bilder von der andern Seite der Welt“. Robert Walsers <i>Reisebericht</i> in seinen zwei Fassungen von 1915 und 1920	71
Tatjana Hofmann	
Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs globale Reisepoetik	87
Anne-Frédérique Schläpfer	
La Collection ibéro-américaine de l'Institut international de coopération intellectuelle (1930-1939). Un exemple de glocalisation	101
Muriel Pic, Sophie Jaussi	
<i>Panorama et Sandorama</i> : marque globale, culture locale. Mise en abîme dans les revues pharmaceutiques suisses des années 1960	113

Dagmar Reichardt Giuseppe Bonaviri's <i>Book of Stone</i> (1984-2009). A Blueprint for Literary Glocalization	135
Marco Baschera Der Ort im Wort. Poetologische Überlegungen zum Verhältnis von global und lokal in Texten von Franz Josef Czernin	153
Jelica Popović Glokalisierung in der postjugoslawischen Rapmusik	167
Jana Volkmann Weltreiche. Zur Darstellung prekärer Arbeit in zwei ‚Hotelromanen‘ von Monica Ali und Ali Smith	177
Qian Cui Speaking Things and Sentient Worlds. Reading Leung Ping-kwan's Thing-poems in the Global-Local Context	191
Sebastien Fanzun Inland Empire. Lacan in der Megalopolis	203

VARIA

Maxime Cartron « Par-delà la présence ». La nature morte de Lubin Baugin dans <i>Tous les matins du monde</i> de Pascal Quignard	219
---	-----

REZENSIONEN COMPTES RENDUS REVIEWS

Fabian Saner Auf diesen Romanzement können Sie bauen! (Sabine Haupt. <i>Lichtschaden. Zement</i> . Biel: Verlag Die Brotsuppe, 2021)	236
---	-----

François Rosset
 France-Pologne : femmes de lettres au XIX^e siècle
 (Corinne Fournier Kiss, *Germaine de Staël et George Sand
 en dialogue avec leurs consoeurs polonaises*, Clermont-Ferrand,
 Presses de l'Université Blaise Pascal, 2020) 239

Rahel Villinger
 Shoah heute. Komparatistische Perspektiven auf eine
 kulturanalytische Frage im 21. Jahrhundert
 (Susanne Rohr. *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen
 des Holocaust in den USA und Deutschland*. Heidelberg:
 Universitätsverlag Winter, 2021.
 Gregor J. Rehmer. *Die dritte Generation der Shoah-Literatur.
 Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und
 US-amerikanischer Texte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter,
 2021) 242

Yvonne Saaybi
 Constructions et déconstructions de la frontière.
 La « littérature-monde », un tissu littéraire élastique ?
 (Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss (éds.), *Poétique des
 frontières. Une approche transversale des littératures de langue
 française (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, MétisPresses, 2021) 251

Carmen Carrasco Luján
 Le multiculturalisme dans la littérature
 (Fabien Pillet, *Multiculturalisme et littérature. Mise en récit
 de la diversité ethnoculturelle*, Genève, MétisPresses, 2021) 255

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN
NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S
NOTES ON CONTRIBUTORS 261

PROSPECTUS
 Band 52 (2023) 269

LITERARISCHE GLOKALISIERUNG
GLOCALISATION LITTÉRAIRE
LITERARY GLOCALIZATION

Einleitung

Der Begriff der Glokalisierung wurde in den 1980er Jahren in der Ökonomie und dann in der Soziologie eingeführt, um die wechselseitige Verbindung globaler Finanztransaktionen und Steuerungsprozesse mit lokalen Produktions- und Distributionsstrukturen zu beschreiben.¹ In seiner weiteren Geschichte diente der Begriff auch dazu, auf eine grundsätzliche Weise Kritik an einem Verständnis von Globalisierung zu üben, in welchem die Bezüge zu den lokalen Grundlagen und Auswirkungen ausgeblendet werden. Aus wirtschaftlicher Perspektive ist sogenanntes *Microtargeting* die Antwort auf die möglichen Schwächen einer solchen Ausblendung. Mit dem Slogan ‚Think globally, act locally‘ – oder der weitverbreiteten Kurzform ‚Think global, act local‘ – wurde allerdings bereits in den 1970er Jahren eine Kritik an einer rein ökonomischen Sicht auf das Verhältnis von lokalen Handlungsräumen und globalen Wirkungszusammenhängen formuliert. Abhängig von der jeweiligen Begriffspolitik verbinden sich inzwischen mit dem Begriff der Glokalisierung sehr unterschiedliche Prägungen und Schattierungen.

Umso mehr lohnt es sich in diesem Zusammenhang, auf die Definitionen und Überlegungen des Soziologen und Globalisierungstheoretikers Roland Robertson aus dem Jahr 1992 zurückzukommen. Von Anfang an verstand Robertson den Begriff der Glokalisierung eher als eine Präzisierung der Implikationen eines sinnvollen Globalisierungsbegriffs denn als Seitenschauplatz eines davon entfernten oder gar unabhängig davon bestehenden Phänomens:

The need to introduce the concept of glocalization firmly into social theory arises from the following considerations. Much of the talk about globalization has tended to assume that it is a process which overrides locality, including large-scale locality such as is exhibited in the various ethnic nationalisms which have seemingly arisen in various parts of the world in recent years. This interpretation neglects two things. First, it neglects the extent to which what is called local is in large degree constructed on a trans- or super-local basis. In other words, much of the promotion of locality is in fact done from above or outside. Much of what is often declared to be local is in fact the local expressed in terms of generalized recipes of locality. [...] Second, while there has been increasing interest in spatial considerations and expanding attention to the intimate links between temporal and spatial dimensions of human life,

1 Zur Geschichte des Begriffs vgl. Roland Robertson. „Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity“ [1992]. *Global Modernities*. Hg. Mike Featherstone/Scott Lash. London: Sage Publications, 1995. S. 25-44. Hier S. 28.

these considerations have made relatively little impact as yet on the discussion of globalization and related matters. In particular there has been little attempt to connect the discussion of time-and-space to the thorny issue of universalism-and-particularism.²

Glokalisierung bezeichnet demnach den Umstand, dass das Lokale nicht einfach etwas ist, das im Zuge eines ökonomischen, sozialen oder kulturellen Transformationsprozesses vernichtet bzw. in größeren, allgemeineren Strukturen und Einheiten aufgehoben würde. Vielmehr gewinnt das Lokale erst *als* Lokales seine Kontur, wenn es durch umfassendere, übergeordnete – in letzter Konsequenz: globale – Strukturen herausgefordert wird. Umgekehrt bleibt ein Begriff des Globalen und der Globalisierung unterbestimmt, wenn nicht gefragt wird, aus welchen konkreten und in diesem Sinne lokalen Gegebenheiten heraus und mit welchen Folgen die mit dem Begriff der Globalisierung anvisierten Transformationsprozesse vonstatten gehen.

Der Prozesscharakter der Globalisierung ist auch für Robertson entscheidend: Globalisierung (und in einem avancierten Globalisierungsbegriff mit enthalten: Glokalisierung) ist ein Prozess, wobei dieser wiederum unterbestimmt bliebe, wenn er nur als räumliche Ausdehnung unter dem Gesichtspunkt eines homogenisierten Zeitbegriffs aufgefasst würde. Setzt man etwa ‚das Zeitalter‘ der Globalisierung ohne jede Berücksichtigung *glokaler* Ungleichzeitigkeiten mit ‚der Moderne‘ gleich, versteht man die Ungleichartigkeit der Prozesse nicht, die mit dem vereinheitlichenden Begriff der Globalisierung gefasst werden sollten.

Damit ist nicht gesagt, dass die mit dem Begriff der Globalisierung für gewöhnlich besonders hervorgehobenen Prozesse – und Probleme – der Vereinheitlichung (der Uniformierung), der ökonomischen und politischen Hegemonialisierung, aber auch der darauf wiederum reagierenden Gegenentwürfe (nicht zuletzt durch erneute Orientierungen an einem ideologisierten Begriff der Nation) und Wertediskussionen (etwa, worin eine bestimmte ‚Kultur‘ bestehen sollte) mit dem Glokalisierungsbegriff irrelevant werden. Im Gegenteil: Ein reflektierter Glokalisierungsbegriff entfaltet seine Vorzüge gerade dort, wo die genannten Prozesse genau beschrieben werden sollen.

In den folgenden Beiträgen dient der Begriff der Glokalisierung in erster Linie dazu, das Feld möglicher Bezüge zwischen lokal oder regional verankerten Produktions-, Distributions-, Reflexions-, Habitualisierungs- und Rezeptionsprozessen und den globalen oder zumindest überregionalen Prägungen- und Vernetzungen dieser Prozesse zu beschreiben – und zwar mit Blick auf die Literatur. Dabei ist uns bewusst, dass der Begriff der Glokalisierung im Bereich der Literatur und Literaturwissenschaft noch keineswegs

2 Robertson. *Glocalization* (wie Anm. 1). S. 26.

etabliert ist.³ Wir sind aber davon überzeugt, dass sich mit ihm ertragreich arbeiten lässt, und zwar gerade im Bereich der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft, in der die Frage nach dem Allgemeinen (Globalen?) sowie dem im Einzelnen Spezifischen (Lokalen?) – und ausgehend vom Spezifischen: dem Vergleichsoffenen – stets mit zur Diskussion steht. Dem kommt entgegen, dass die Literatur selbst zwischen den im Begriff der Glokalisierung implizierten Elementen oder Tendenzen stets Bezüge herstellt – oder aber diese in Frage stellt.

Allerdings ist noch nicht viel gewonnen, wenn man von *literarischer Glokalisierung* spricht, ohne anzugeben, in welcher Hinsicht der Begriff aufschlussreich sein kann. Wir schlagen vor, drei Gesichtspunkte zu unterscheiden, die allesamt weiterführend sind und die jeweils unterschiedliche Untersuchungsmaterialien und Fragestellungen nahelegen. 1) *Kommunikationssoziologischer und -technischer Gesichtspunkt*: Wie zirkuliert Literatur auf translokalen bzw. globalen Kommunikationswegen zwischen lokalen Produktions- und Rezeptionsorten? 2) *Poetologischer Gesichtspunkt*: Wie wird in der Literatur das Verhältnis zwischen lokalen Bezügen und translokaler bzw. globaler Vernetzung reflektiert? 3) *Literaturtheoretischer Gesichtspunkt*: Eignet sich Literatur in besonderem Maß zur Reflexion solcher Bezüge (womöglich auch jenseits der Literatur)?

*

Before we elucidate the notion of literary glocalization further, we want to put the three aspects proposed above to the test with an example. “[A]s a woman, I have no country. As a woman I want no country. As a woman my country is the whole world”⁴, Virginia Woolf famously wrote in her 1938 essay *Three Guineas*. She arrives at this plea for global citizenship in the course of an argument against patriotism and war in which literature and art play an important role. Woolf’s reflections on the position of women with regard to the global, national, and local touch upon all the three aspects of literary glocalization outlined above, even though the term had not yet been invented at the time. Looking back at Woolf’s text and considering the entanglements of the global and the local – rather than pitting the two against each other – offers a concrete example of both what literary glocalization might involve and what we can gain from the term in a specific analysis.

In *Three Guineas*, the notion of the “whole world” emerges in juxtaposition to that of the nation. In response to the question “How [...] are we

3 Erste Annäherungen finden sich in: Sandhya Rao Mehta (Hg.). *Language and Literature in a Glocal World*. Singapur: Springer, 2018.

4 Virginia Woolf. *Three Guineas*. New York: Harcourt, Brace and Company, 1938. S. 166.

to prevent war?”⁵, Woolf stages a dialogue in which the male speaker seeks support for “fighting to protect our country”, trying to “rouse” the woman’s “patriotic emotion”.⁶ The woman then scrutinizes her “attitude of complete indifference”⁷ towards her country, England. In the nation the man strives to defend, she is an “outsider”⁸; throughout history, *she* did not share the privileges England granted *him*. Her status at the periphery of the nation men consider hegemonic is the first reason for the woman’s turn to “the whole world”. The second concerns England’s superiority over other nations from a patriotic viewpoint. Here, the arts become central: The woman

will compare English painting with French painting; English music with German music; English literature with Greek literature, for translations abound. When all these comparisons have been faithfully made [...], the outsider will find herself in possession of very good reasons for her indifference.⁹

For the woman, a transnational comparison of painting, music and literature undermines national hegemony.¹⁰ It is not accidental that literature and art are pivotal factors in the argument for the outsider’s global citizenship. In contrast to the “wealth”, “property”, “legal”, and “physical protection” England has not given them¹¹, “educated women”¹² have access to art on a global scale (in part thanks to translation, when it comes to literature). In contrast to the nation’s limitations of women’s freedom and possibilities, the world of literature and art is expansive and open. The outsider denies the country that limits her, reaching for a domain beyond national borders, namely “the

5 Ebd. S. 3.

6 Ebd. S. 164.

7 Ebd. S. 163.

8 Ebd. S. 166.

9 Ebd. S. 165.

10 Advocating for comparative gestures against hegemonial power structures hasn’t grown old. In his recent book, *The Climate of History in a Planetary Age*, Dipesh Chakrabarty uses the term “planetary” in opposition to the “global” as a humanocentric construction, the domain of biopolitics and capitalism. And as he stresses, “[t]he planetary is a necessarily comparatist enterprise”. Dipesh Chakrabarty. *The Climate of History in a Planetary Age*. Chicago: University of Chicago Press, 2021. S. 79.

11 Woolf. *Three Guineas* (wie Anm. 4). S. 164.

12 Ebd. S. 89. This perspective, which seems to coincide with Woolf’s own, has for good reasons been criticized as a privileged one amongst the “outsiders”, tending to overlook or instrumentalize the working class. See for example: Alison Light. *Mrs. Woolf and the Servants. An Intimate History of Domestic Life in Bloomsbury*. New York: Bloomsbury, 2008; Mary Wilson. *The Labors of Modernism. Domesticity, Servants, and Authorship in Modernist Fiction*. New York: Routledge, 2016.

whole world”, which, and this is more than a side note, Woolf *identifies* with art in her memoir *A Sketch of the Past*: “the whole world is a work of art; [...] we are parts of the work of art. Hamlet or a Beethoven quartet is the truth about this vast mass that we call the world”.¹³

In *Three Guineas*, the woman’s “indifference” towards the nation goes hand in hand with imagining the abolition of a patriotism that relies on hierarchization, othering, and oppression, which in Woolf’s view leads to war. At the same time, some affection for Englishness remains. Here, the notion of the ‘local’ in contrast to the ‘national’ is helpful. Let us consider more closely the way in which Woolf describes her appreciation of England despite the pronounced indifference concerning the nation:

And if, when reason has said its say, still some obstinate emotion remains, some love of England dropped into a child’s ears by the cawing of rooks in an elm tree, by the splash of waves on a beach, or by English voices murmuring nursery rhymes, this drop of pure, if irrational, emotion she will make serve her to give to England first what she desires of peace and freedom for the whole world.¹⁴

The persisting “love of England” described is not rooted in pitting ‘our superiority’ against ‘other’ nations. Here, singling out England as the country one loves is based on specificities of the fauna, flora, landscape, and language: “the cawing of rooks in an elm tree”, “the splash of waves on a beach”, “English voices murmuring nursery rhymes”. Woolf thus turns from the global to the local, from the vastness of the world to what is most near, from “the whole” to details, only to open the local back up to the global: “this drop of pure, if irrational, emotion she will make serve her to give to England first what she desires of peace and freedom for the whole world”.¹⁵ The woman, the outsider, will use her love for the local to give the nation what she desires for the whole world. But how can this be accomplished? The text offers no further commentary. What becomes clear, however, is that the dynamic between the local and the global can be mutually fruitful, whereas the juxtaposition of global and national is staged as an adversarial dualistic pair.

Woolf’s literary work can be read along the lines of the dynamic interplay between the global and the local. Her novels are full of details like the ones she describes in *Three Guineas*, including the specific ones she names in the passage quoted above: cawing rooks, elm trees, and splashing waves, for example, occur repeatedly in *The Waves* and *To the Lighthouse*, and English

13 Virginia Woolf. “A Sketch of the Past”. *Moments of Being. A Collection of Autobiographical Writing*. Hg. Jeanne Schulkind. New York: Harcourt, Harvest Books, 1985. S. 64-159. Hier S. 72.

14 Woolf. *Three Guineas* (wie Anm. 4). S. 166.

15 Ebd. S. 166.

nursery rhymes prominently figure in *Between the Acts* and *The Years*. Often, the very elements she lists in *Three Guineas* even appear in combination: “The rooks cawing is part of the waves breaking” (“A Sketch of the Past”)¹⁶; “How fresh, how calm, stiller than this of course, the air was [...]; like the flap of a *wave*; the kiss of a wave; chill and sharp and yet [...] solemn, feeling as she did, standing there at the open window, that something awful was about to happen; looking at the flowers, at the *trees* with the smoke winding off them and the *rooks rising, falling*” (*Mrs. Dalloway*).¹⁷ “A *rushing stream* of broken dreams, *nursery rhymes*, street cries, half finished sentences and sights—*elm trees*” (*The Waves*).¹⁸ Moreover, concrete English settings, for example the rugged shores of Cornwall, play a major role in her works.

It would be pure speculation to claim that this was Woolf’s *conscious* attempt to realize the feminist, pacifist vision she establishes in *Three Guineas* – to give England what she desires for the whole world with the help of affects triggered by local particularities. However, we can observe that literature becomes a most central venue for the attempt of thwarting rigid territorial boundaries such as those outlined in *Three Guineas*. Here, we can trace an articulation of the third aspect of literary glocalization outlined above: for Woolf, literature, indeed, seems to be a favoured place to *reflect* on and *theorize* entanglements of the global and the local. What we call the *poetological* aspect of literary glocalization goes hand in hand with this. Woolf’s critical reflections on nationalism amounts to a poetics that could be called ‘glocal’ in the sense sketched out above: literature is considered a global sphere that is saturated with local particularities in her own writing.

Let us end the discussion of Woolf with an illustration of the third aspect of literary glocalization, taking into account the *publication and reception history* of her work. As we have observed, the “English” details, which Woolf lists in *Three Guineas*, are also recurring motives in her literary works. These works spread rapidly from Virginia and Leonard Woolf’s publishing house in London, the Hogarth Press, through England and then across the borders: in 1938, many of her novels had already been translated into French and German. Today, Woolf is received both as a major figure of British literature, and her works have entered the canon of world literature. Her impact on contemporary global literature and culture is a ‘hot topic’ in Woolf studies today. For

16 Woolf. *A Sketch of the Past* (wie Anm. 13). S. 66.

17 Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. New York: The Modern Library, 1922. S. 3 [our emphasis]. Leena Kore Schröder reads these passages from *Three Guineas*, *A Sketch of the Past*, and *Mrs. Dalloway* critically, as a symptom of the “amnesia of Englishness”. “A question is asked which is never answered’: Virginia Woolf, Englishness and Antisemitism”. *Woolf Studies Annual* 19 (2013): S. 27-57. Hier S. 32-37.

18 Virginia Woolf. *The Waves*. London: The Hogarth Press, 1960. S. 181 [our emphasis].

example, in March 2021, Edinburgh University Press published a 464 page long *Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*.¹⁹

*

Als wir uns daran machten, diesen Band und die vorangegangene Jahrestagung der SGAVL zum Thema *Literarische Glokalisierung / Glocalisation littéraire / Literary Glocalization* zu planen, bestand die Idee zunächst vor allem darin, Forschungsperspektiven zu eruieren, die es ermöglichen sollten, die breit und kontrovers geführte Diskussion rund um den Begriff einer *Weltliteratur* oder einer *World Literature*²⁰ – oder von mehreren *Global Literatures*, *Planetary Literatures* etc. – mit einigen methodologisch weiterführenden Perspektiven zu versehen. Das scheint uns nach wie vor sinnvoll, ja nötig, weist doch der Begriff der Weltliteratur – oder genauer: das, was das Wort ‚Weltliteratur‘ tatsächlich an unterschiedlichen bis gegensätzlichen Begriffen impliziert – seit Goethes einschlägigen Bemerkungen zum Thema²¹ einerseits die Tendenz auf, ein *zu* weites Feld zu öffnen, das nicht mehr bearbeitet werden kann (es sei denn, vielleicht, durch *Distant Reading*, wie Franco Moretti vorschlägt²², also im Wesentlichen durch Nicht-Lesen). Andererseits ist das Problem der Weite, das Erich Auerbach schon in seinem Weltliteratur-Aufsatz von 1952 erkannt hat²³, in der Regel praktisch immer schon dadurch – vermeintlich – gelöst, dass die Primärtexte, die mit dem Prädikat ‚Weltliteratur‘ versehen werden, erstaunlich überschaubar bleiben.²⁴ Dabei

19 Jeanne Dubino/Paulina Paják/Catherine W. Hollis/Celiese Lypka/Vara Newerow (Hg). *The Edinburgh Companion to Virginia Woolf and Contemporary Global Literature*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2021.

20 Vgl. Sandro Zanetti. „World Literature‘ – was sollte das sein?“ *Colloquium Helveticum* 47 (2018): S. 191-197.

21 Vgl. Johann Wolfgang von Goethe. „[Wichtigste Äußerungen über ‚Weltliteratur‘]“ (1827-1830). *Werke. Hamburger Ausgabe*. Hg. Erich Trunz/Hans Joachim Schrimpf. München: C. H. Beck, 1994. Bd. XII (= *Kunst und Literatur*). S. 361-364.

22 Vgl. Franco Moretti. „Conjectures on World Literature“. *New Left Review* 1 (Jan./Feb. 2000): S. 54-68.

23 Vgl. Erich Auerbach. „Philologie der Weltliteratur“ [1952]. *Philologie der Weltliteratur. Sechs Versuche über Stil und Wirklichkeitswahrnehmung*. Frankfurt am Main: Fischer, 1992. S. 83-96.

24 So hat David Damrosch immer wieder darauf hingewiesen, wie eng und vergleichsweise konstant der Kanon gerade in der literaturwissenschaftlichen Rezeption und Auseinandersetzung mit Literatur insgesamt und mit Weltliteratur im Besonderen ist. Vgl. insbesondere David Damrosch. „World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age“. *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Hg. Haun Saussy. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2006. S. 43-53.

ist in den letzten Jahrzehnten nicht etwa nur der Bereich potenziell lesbarer Literatur weiterhin angewachsen, auch die Theoriebildung hat sich enorm ausdifferenziert. Nur ‚vermeintlich‘ gelöst ist die Frage nach der Eingrenzung dessen, was als ‚Weltliteratur‘ bezeichnet zu werden verdient, deshalb, weil die Kriterien der Eingrenzung selbst Gegenstand kontroverser Debatten sind, die wiederum davon abhängen, was man als ‚Welt‘ und was man als ‚Literatur‘ gelten lassen möchte.

Zwei Tendenzen sind unseres Erachtens für die jüngeren Beiträge zum Begriff der Weltliteratur signifikant, und für beide wiederum bietet der Begriff der literarischen Glokalisierung Ansatzpunkte, um die Diskussion voranzubringen.

Erstens. Die Frage, welche Texte man denn nun zur ‚Weltliteratur‘ zählen möchte oder nicht, die Kanonfrage also letztlich, wird zwar in ihrer Relevanz kaum je bestritten, es dürfte aber klar sein, dass die ‚Schubladisierung‘ als solche methodologisch – d. h. für die konkrete Auseinandersetzung mit literarischen Texten und Prozessen – wenig interessant ist. Selbst so unterschiedlichen methodologischen Ansätzen wie denjenigen von Emily Apter²⁵, Pheng Cheah²⁶, David Damrosch²⁷, Franco Moretti²⁸ oder Gayatri Chakravorty Spivak²⁹ merkt man an, dass in ihnen die Frage wichtig wird, was man *gewinnt*, wenn man Literatur in ihren translokalen (um nicht gleich zu sagen: globalen) Zirkulationen und Austauschprozessen – also als ‚Weltliteratur‘ in diesem Sinne – untersucht. Nimmt man diese Prozesse ernst, gelangt man zumindest zu den Fragen, die im Begriff der Glokalisierung immer schon relevant waren: Wie partizipiert das Lokale am Globalen? Und *vice versa*?

Zweitens. Die beispielsweise für Moretti zentrale Frage, wie nicht nur literarische Texte, sondern umfassende poetische *Modelle* (etwa der Bildungsroman) von einem literarischen *Zentrum* (z. B. Weimar oder Paris) allmählich – auch über Europa hinaus – in entsprechende *Peripherien* ausgreifen und dort vor allem inhaltliche, weniger formale Adaptionen und Transformationen durchlaufen, kann und muss durch differenziertere Beschreibungsmodelle als jene von Zentrum und Peripherie ersetzt oder ergänzt werden (es handelt sich nicht um Einbahnstraßen).³⁰ Der Glokalisierungsbegriff

25 Vgl. Emily Apter. *Against World Literature*. New York, London: Verso, 2013.

26 Vgl. Pheng Cheah. *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*, Durham: Duke University Press, 2016.

27 Vgl. David Damrosch. *How to Read World Literature*, Chichester: Wiley-Blackwell, 2009.

28 Vgl. Moretti. *Conjectures on World Literature* (wie Anm. 22).

29 Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak. *Death of a Discipline*, New York: Columbia University Press, 2003.

30 Alexander Beecrofts Buch *An Ecology of World Literature* (London: Verso, 2015) zielt genau auf eine solche Differenzierung. Es gibt, so Beecroft sehr unterschiedliche Möglichkeiten, wie sich Literatur auf ihre jeweilige Umwelt beziehen

bietet hier zwar als solcher noch keine Lösung des Problems, aber die um ihn herum geführten und weiterhin zu führenden Diskussionen machen doch immerhin auf die spezifischen *Verschränkungen* aufmerksam, die im Einzelfall zu beschreiben und zu analysieren sind.

Da Literatur aufgrund ihrer Medialität immer auf konkrete lokale Produktions- und Rezeptionsorte angewiesen ist, um sich formieren und reformieren zu können, und *zugleich* diese Orte hinter sich lassen muss, um für eine potentielle Vielzahl von Leser:innen relevant werden zu können, dürfte sie sich – so die These, die wir für das Thema dieses Bandes weiterhin als leitend erachten – besonders dazu eignen, *von sich aus* einen Beitrag zur aktuellen Weltliteratur-, aber auch zur Globalisierungs- bzw. Glokalisierungsdebatte zu leisten.

*

Wir bedanken uns herzlich bei allen Autor:innen für ihre Beiträge – und bei der SGAVL für die Möglichkeit, diese Beiträge im Rahmen des *Colloquium Helveticum* zu publizieren. Ein besonderer Dank geht an Louise Décaillet und Matteo Kobza für ihre sorgfältige redaktionelle Mitarbeit.

kann, wie sie in ein Verhältnis zu ihr treten kann, und zwar dies- und jenseits der Dichotomie von Zentrum und Peripherie. Das von Beecroft entwickelte Modell einer stufenweisen Ausweitung und Komplizierung der literarischen ‚Ökologie‘ von 1. *Epichoric Literature*, 2. *Panchoric Literature*, 3. *Cosmopolitan Literature*, 4. *Vernacular Literature*, 5. *National Literature* und 6. *Global Literature* wird im folgenden Beitrag des Autors um die Dimension einer ‚post-globalen‘ Literatur mit ‚glokalen‘ Einschlüssen erweitert. Auch die Forschungen von Gesine Müller zielen unter anderem darauf ab, genauere, vor allem näher am Material argumentierende Zugänge für die jeweilige *Konstruktion* dessen, was *als* ‚Weltliteratur‘ in Umlauf gerät, zu finden und zu erproben. Eine strikte Trennung von Zentrum und Peripherie verliert auch hier, wenn es sich wirklich um Austauschprozesse handelt, ihren Sinn oder wird zumindest im besten Sinne fragwürdig. Müllers Buch *Wie wird Weltliteratur gemacht?* (Berlin/Boston: de Gruyter, 2020) geht diesen Fragen entlang sehr konkreter Rezeptionsprozesse lateinamerikanischer Literatur in einem globalen Kontext nach. Ihr Aufsatz in vorliegendem Band folgt dieser Spur weiter.

Alexander Beecroft

Negotiating the Glocal in the Post-Global: What's Next for World Literature?

La plupart des théories de la littérature mondiale ont émergé pendant les années de l'ascension de la mondialisation néolibérale et supposent que cette ascension se poursuivra. En conséquence, l'avenir du roman mondial suscite une grande inquiétude, compte tenu de l'hégémonie de l'anglais et de la mondialisation d'un modèle culturel particulier. Des événements plus récents, que ce soit le Brexit et l'élection de Donald Trump ou la pandémie de COVID-19, remettent en cause l'inéluctabilité de la mondialisation de diverses manières, même s'ils laissent présager des futurs encore plus inquiétants. Cependant, ces défis propres à la mondialisation peuvent présenter de nouvelles opportunités pour le roman mondial : des opportunités de raconter des crises globales dans des contextes glocalaux.

Many of the foundational theoretical works in the recent iteration of 'world literature' date to the turn of the millennium, a moment which in retrospect marked a relative ascendancy of the economic and political discourses of globalization. Each of these foundational works: the inevitable trinity of Pascale Casanova's *La république mondiale des lettres*¹; Franco Moretti's influential *New Left Review* articles beginning with "Conjectures on World Literature"²; and David Damrosch's *What is World Literature?*³; was composed during the years between the formation of the World Trade Organization in 1995 after the completion of the Uruguay Round of negotiations in the General Agreement on Tariffs and Trade, and the financial crisis of 2008.

These years were years in which the ideology of global trade liberalization reigned supreme in most of the world's capitals, championed by governments in the US and UK belonging to parties formerly known for their skepticism on trade, and anchored by the so-called Davos consensus on economic and fiscal policy. The beginning of this era saw a historically weak political left, its confidence challenged by the collapse of Soviet domination of Eastern Europe in 1989 and then of the Soviet Union itself in 1991, and while globalization did begin to generate an organic resistance in the developed world (notably with the anti-WTO protests in Seattle in 1999) it would take the

1 Pascale Casanova. *La République Mondiale Des Lettres*. Paris: Editions du Seuil, 1999.

2 Franco Moretti. "Conjectures on World Literature". *New Left Review* 1 (2000): p. 54-68.

3 David Damrosch. *What Is World Literature?* Princeton: Princeton University Press, 2003.

2008 crisis to bring left-wing anti-globalization views to the forefront of political debate, especially in the Anglophone liberal democracies. The left in the Global South of course continued its powerful and cogent critiques of neoliberalism and globalization, as with the widespread election of left-leaning governments in Latin America around and after the turn of the millennium, but the attack on globalization which received the most attention in the North was rather that of Islamist terrorism, especially with the events of September 11, 2001. The US-led invasions of Afghanistan later that year, and of Iraq in 2003 ensured that the radical-Islamist perspective would remain highly visible throughout this period.

Our leading theories of world literature, then, emerged in an era when neoliberal globalization was in the ascendant, and when political opposition to globalization was either scattered and ineffectual, or wholly unusable. In both cases, the critique served to reinforce the aura of inevitability about the project of globalization, and arguably our theories of world literature show the impact of that inevitability. Casanova's market of literary values is as merciless as the stock exchange, its invisible hand ascribing literary recognition to a favored few. Moretti's model for the diffusion of the Anglo-French novelistic form, more wave than tree, scours the land of previously-existing narrative forms. The gains accrued in translation in Damrosch's world literature seem to concentrate the wealth of literary recognition on a selection of hypercanonical works, however eloquently Damrosch may argue for the importance of broadening the canon. For that matter, my own "World Literature without a Hyphen"⁴, which appeared as the 2008 crisis was unfolding but was written several months earlier, expresses ambivalence about the notion of a global literature, but grounds that ambivalence in an understanding of past formations rather than in specific hopes for a different future.

More recent events have challenged the dominance of neoliberal globalism much more forcefully, though in many cases by replacing it with something more problematic still. Most particularly, the years since 2016 have seen Brexit and the presidency of Donald Trump, not to mention the rise of equivalent right-wing political movements in other countries, from Brazil to Turkey to Hungary to India, and the increasingly hardline regime in China. Popular anti-globalism has all too often taken on a xenophobic tone, more interested in performing outrage against the vulnerable than in substantive and ameliorative policy change. Most strikingly, this shift to the populist alt-right has been especially pronounced in those nations which historically have profited most from colonialism and later from globalization, notably the United States, the United Kingdom and France. In a manner which would have seemed startling ten years ago, the financial interests

⁴ Alexander Beecroft. "World Literature Without a Hyphen: Towards a Typology of Literary Systems". *New Left Review* 54 (2008): p. 87-100.

sympathetic to the center-right in those countries have embraced movements deeply hostile to trade liberalization, so long as they remain conservative on taxation and redistribution policy. The Davos consensus is unravelling, as much because the wealthy are allowing it to do so as because the people are demanding it.

None of this has yet quite been taken into account in theories of world literature. Critics have frequently accused world literature of being too complacent about globalization, and have sought to imagine alternative, more critical, theories, but there has still been relatively little attention paid to the question of what role the concept of world literature might play in a world where the inevitability of globalization can no longer be assumed. The election of Joe Biden as US President in November 2020 may represent something of a reversion to the historical norm, but it is certainly far from clear that this is sufficient to return the move to globalization to its previous trajectory and pace.

In part, I would suggest, world literature theory has failed to adapt to these changes because globalization itself has always been something that literature, and therefore literary theory, have had trouble discussing. As I've suggested above, theories of world literature have either seemed complacent or mournful about the triumph of globalization, but either way have had little doubt about the inevitability of that triumph. But the novel (the literary form which in the twenty-first century has dominated discussions of newly-produced 'world literature') has also struggled to work out how to represent globalization, in spite of the use of techniques such as the ones I have elsewhere called "the plot of globalization"⁵ and "the refusal of translation".⁶ Similarly, as Amitav Ghosh among others has claimed, the novel has struggled to depict climate change as a global phenomenon. In *The Great Derangement*, Ghosh argued that the realist novel's limited capacity to recount improbable events explained much of the failure of literary fiction to address climate change.⁷ Ursula Heise has argued that the environmental movement's celebration of the local has inadvertently obscured the global impact of environmental issues.⁸

This troubled relationship between the local and the global in narrative may seem surprising. After all, the great nineteenth-century realist novels,

5 Alexander Beecroft. "On the Tropes of Literary Ecology: The Plot of Globalization". *Globalizing Literary Genres: Literature, History, Modernity*. Ed. Jernej Habjan/Fabienne Imlinger. London: Routledge, 2016. P. 195-212.

6 Alexander Beecroft. "Can the Global Speak?" *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée*. Forthcoming.

7 Amitav Ghosh. *The Great Derangement: Climate Change and the Unthinkable*. Chicago: University of Chicago Press, 2017.

8 Ursula K. Heise. *Sense of Place and Sense of Planet: The Environmental Imagination of the Global*. Oxford: Oxford University Press, 2010.

from *Madame Bovary* to *I promessi sposi* to *Middlemarch* (to say nothing of *Noli me tangere* and *El Periquillo Sarniento*) frequently explored developments of national significance from a very narrow and specific (if perhaps unspecified) provincial setting. If a generalized village in Normandy can stand in for France, then why could it (or a village in Bengal or Hunan; Sumatra or Sao Paolo State) not also stand in for the world? Perhaps the “deep, horizontal, comradeship” of the nation-state as Benedict Anderson’s “imagined community”⁹ is imagined synecdochally, such that any corner of the nation, when seen as part of the nation, becomes by that virtue representative of the whole, even as in other contexts regional difference is of course a vital part of the terrain of nationalism. As Benedict Anderson goes on to argue, both the world of the novel and the imagined community of the nation are “sociological organism[s] moving calendrically through homogeneous, empty time”¹⁰; a “clearly bounded [...] horizon” delimiting a “social space of *comparable*” institutions and structures.¹¹

But if the local community was able, in the nineteenth-century novel, to stand in for the imagined community of the nation, it seems much harder in the early twenty-first century for the local to stand in for an imagined (or imaginable) global community. In these respects, the world is not simply a nation of nations, a limit case to the imagined community (at least not yet). To the extent that the world is an imagined community at all, it is one whose members imagine their local differences to be irreducible, where a school in South Carolina cannot simply stand in for one in Saarland or Shandong or Soweto. The “fateful coalescence of cultures” which Auerbach imagined might someday become the founding myth of a new *Weltliteratur*¹², has yet to enter our imaginations in this way. The empathy which the nation-state at once fostered in and demanded of its subjects has yet to expand to the global level. Further, while globalization and climate change alike are seen as forcing change on the entire world, that change is understood everywhere as both qualitatively and quantitatively different. Globalization leaves US steelworkers unemployed in declining industrial towns, while it condemns steelworkers in India to low-wage and unsafe labor in highly polluted environments. Climate change confronts small island nations with total disappearance and desert regions with permanent unliveability, while other regions fear lower crop yields, greater need for air conditioning, or mass migration. Not only are these effects qualitatively and quantitatively different, but solidarity and

9 Benedict Anderson. *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London, New York: Verso, 1991. P. 5.

10 *Ibid.* P. 26.

11 *Ibid.* P. 30.

12 Erich Auerbach. “Philology and *Weltliteratur*”. *Centennial Review* (1969): p. 1-17.

identification among those affected is neither easy nor intuitive in situations where at least superficially there appear to be winners and losers. Readers of *Madame Bovary* living in Gascony or Provence could nonetheless see aspects of the dull provincialism of their own town reflected in Flaubert's Yonville-l'Abbaye. All provincialisms are alike, or at least alike enough for imaginative empathy. It is less clear that this will prove true for the reader in Bielefeld or Cleveland encountering descriptions of a Bangladeshi village, sunk beneath the waters by climate change. Globalization and climate change alike may be problems which must be resolved on the global level, but tragically our experience of them is very much local, and if there's a good way of sharing those experiences through literature it remains unfound.

I would argue that more recent global challenges, from the emergence of the alt-right to the COVID-19 pandemic, might lend themselves in future more readily to novelistic narration, in that they do not resemble globalization and climate change in these respects. Both the alt-right and the pandemic are truly 'glocal' crises – phenomena which are taking place on a worldwide scale but which can only be experienced through their local manifestations, which necessarily differ. Unlike globalization and climate change, much of the battle must take place on local (or glocal) terrain. Alt-right political movements draw, for example, on historical *ressentiments* for much of their strength, and these are necessarily local and deeply-felt if they are to work – they are in fact usually hastily-repackaged versions of the narratives which fuelled nationalism in the first place. The basic 'business model' of the alt-right (stoking performative rage as a distraction from economic redistribution and other ameliorative policy options) is the same the world over, but that model must always be filled with local content in order to be marketable. To combat the alt-right requires an engagement with the specific socio-economic challenges of the nation, and a capacity to re-imagine the nation in a more constructive way. One size most definitely does not fit all, either in the ailment or in the cure.

We might, in fact, see the kernel of a literary genre around the emergence of the alt-right, and particularly around the narrator's escape from both the alt-right and the socio-economic despair in which it thrives. In the United States, J.D. Vance's memoir *Hillbilly Elegy*¹³, adapted into a film directed by Ron Howard in 2020, recounted the author's childhood in the post-industrial city of Middletown, Ohio in an Appalachian family dealing with drug abuse, alcoholism, marital breakdown, and economic precarity, culminating in his escape from this world to study at nearby Ohio State University. A few years earlier in France, Édouard Louis had published his first novel, *En finir*

13 J.D. Vance. *Hillbilly Elegy: A Memoir of a Family and Culture in Crisis*. New York: Harper, 2016.

*avec Eddy Bellegueule*¹⁴, a strongly autobiographical account of the eponymous narrator's difficult childhood in a small village in Picardy (a region of post-industrial economic precarity), encountering alcoholism, intolerance, violence, and other crises before escaping to study at a *lycée* in nearby Amiens. There are obvious differences between these two works, and especially between their authors: Vance is a conservative (seeking the Republican nomination for a US Senate seat in Ohio in 2022) who blames a decline in traditional values, rather than economic change, for the multilayered despair of Appalachia, while Louis is a committed member of the French left, and the homophobic violence he suffers forms a significant element of his narrative. One suspects that both would resist being conjoined in a generic category. But at the same time there is a clear structural similarity between the works which gave Vance and Louis their fame, and both have written for the media on what they believe to be the appeal, respectively of Donald Trump and of Marine Le Pen to members of the white working class. Karl Ove Knausgård's six-volume *Min Kamp* (*My Struggle*) might be added to this genre, at least in part.¹⁵ As I hope my glancing comparison of the narratives of Vance and Louis has shown, there is room within the theme to develop the kind of relationship between global form and local content that was fruitful for the realist and nationalist novel of the nineteenth century. The individual young hero, struggling to free himself from the limitations of his socioeconomic situation, and seeking artistic or professional advancement, is a familiar theme, after all, and while the details of such environments vary from country to country, they have enough of a family resemblance to be readily generative of imaginative empathy. It seems likely that the future will offer more works in this nascent genre, given the sad ubiquity of both the socio-economic conditions and the politics they seem to foster. If the *Bildungsroman* has a future in the industrial and post-industrial world, this may well be the form it takes.¹⁶

The challenges posed by the alt-right to neoliberal globalization may have one other implication for world literature: a shift in the role of English. The exit of the United Kingdom from the European Union has not immediately altered the status of English as one of three working languages for EU institutions, but it is certainly plausible that, over time, the role of English in Europe may diminish. Meanwhile, the Trump administration's regular disruptions to long-standing US alliances, along with the lingering effects of the Iraq War, may also plausibly diminish the role of the United States in global affairs, causing a further retreat of English. The net effect of the alt-right,

14 Edouard Louis. *En finir avec Eddy Bellegueule : roman*. Paris: Seuil, 2014.

15 Karl Ove Knausgård. *Min Kamp* 1-6. Oslo: Forlaget Oktober, 2009-2011.

16 I am indebted to conversations with Barry McCrea for thinking about how recent economic changes have complicated the traditional novelistic narrative, a theme he will be exploring in forthcoming work.

then, may be to diminish the status of English as a global *lingua franca*, while simultaneously encouraging an inward-looking tendency in national literatures, all of which may well promote the viability of literatures in languages other than English, a viability frequently seen as under threat.¹⁷

In a somewhat different way COVID-19 has been a deeply glocal story: a story where a global force is primarily articulated and experienced in local contexts. One virus has swept the world, taking lives and wreaking economic havoc everywhere. But the impacts have been intelligible primarily on a local (national or sub-national) level, rather than on a global level. The disease which tore through Wuhan and Hubei did not initially cause as significant harm in other provinces of China. Intra-European borders, open now for decades, shut abruptly in the wake of the virus, as did borders between US and Australian states and Canadian provinces. The responses have been local, too: Swedish policy has not been German policy; behavior prohibited in California continued unabated in Florida; emergency economic measures varied wildly from place to place, and schools and restaurants opened and shut on quite distinctive rhythms everywhere. This was in part a necessary part of fighting a pandemic: different regions are at risk at different moments, and public health policy must always adapt to local circumstances to devise the most effective policy response in a given context. But in part these differences were also due to already-existing cultural and political differences between regions, which led to different responses to the pandemic.

Our worlds shrank, too, in many cases quite drastically. For varying amounts of time in different regions, physical contact was limited to the household, and often therefore to the nuclear family, excluding even grandparents and close friends. People accustomed to working, studying, or seeking entertainment in distant corners of their cities found themselves constrained to walking within their neighborhoods, while policy differences often required that borders re-emerge within and between nations. This reduction of scale: from the community to the household; from the city to the neighborhood; from the nation or continent to the province or state briefly left nearly larger-scale interactions in the realm of the virtual, though even then there were spontaneous moments of exception, from the nightly rounds of applause in some cities for hospital workers and first responders to the Black Lives Matter protests which erupted across the United States and globally in the aftermath of the police murder of George Floyd. With these noteworthy exceptions, COVID-19 inadvertently provided a temporary resolution of one of the dilemmas of the contemporary novel: how to create a form which regularly relies on distance and delay to defer the resolution of

17 See e.g. Tim Parks. "America First?" *The New York Review of Books*, July 15, 2010. www.nybooks.com/articles/archives/2010/jul/15/america-first/.

plot in a world where smartphones and social media have made the instant ubiquity of information a fact of life.¹⁸

At my date of writing, it remains to be seen whether or not COVID-19 will generate significant bodies of literary fiction. Comparisons to the influenza epidemic of 1918-19 are inevitable: that catastrophe produced relatively little in the way of direct fictional representation (overshadowed in part by the First World War), though some have argued that the pandemic's shadow lurks over other works of the era as well.¹⁹ The great COVID novels, if they are ever written, will likely want to wait until a moment of greater certainty about the final direction of the pandemic, for fear of looking as dated as any pronouncements I might make here. But I would argue that there are certainly aspects of the pandemic that might lend themselves well to the conventions of the realist novel. The nature of the crisis lends itself well to being told through a family or household as a microcosm of the national (or even the global) experience, and while each patient's experience of the disease, and each family's experience of quarantine, have been different, they are again perhaps similar enough to lend themselves to empathetic comparison. Phenomena from the sudden shutdown of transportation links, to the scarcity of toilet paper or masks, to the ongoing opening-up and shutting-down of public gatherings, all are similar enough from one country to another to allow stories from one to be understood readily in another, while also being just different enough to provoke interest. Finally, as I've suggested, physical isolation may restore the conditions of slow and uncertain transmission of information necessary to the functioning of a realist narrative, while disease certainly provides its own moments of narrative suspense, its ups and downs. Even the spread of disinformation, from the simplest forms of vaccine hesitancy to the most baroque excesses of the QAnon faith, has the potential to provide its own form of narrative delay.

It may be, in other words, that it is not the global event *per se* which cannot be narrated effectively in the novel, but rather a specific kind of event whose consequences are spread unevenly but simultaneously across the globe – events that are glocal in the wrong way. For these events, like economic globalization or climate change, it may simply prove very challenging to make a part, any part, represent the whole. Other crises, like the emergence of the alt-right and COVID-19, may prove much easier to represent in this way. Moreover, the (at least temporary) sidelining of neoliberal globalization may make it easier for authors to gain domestic audiences writing about

18 On this point, see e. g. Alistair Brown. "Communication Technology and Narrative: Letters, Instant Messaging, and Mobile Phones in Three Romantic Novels." *Poetics Today* 36/1-2 (2015): p. 33-58.

19 Elizabeth Outka. *Viral Modernism: The Influenza Pandemic and Interwar Literature*. New York: Columbia University Press, 2019.

experiences shared on a local or national scale, without first gaining credibility on the global scale. Above all, the events of the years 2016-2021 should remind us that the narrative of history, like that of a good novel, rarely moves forward in a straight line for long. Reports of the death of the novel at the hands of culture-flattening globalization and delay-annihilating communications technology may yet be greatly exaggerated.

Gesine Müller

Littérature mondiale et glocalisation

Entre circulation mondiale et dynamiques de réception locales, l'exemple de Gabriel García Márquez

Die aktuelle Debatte um den Begriff der Weltliteratur ist eng verwoben mit Dynamiken, die wir im Kontext von Fragen der Glokalisierung im literarischen Feld in den Blick nehmen müssen: Was bedeutet der oft proklamierte weltweite Abschied von der einstigen Zentrums-Peripherie-Logik für literarische Kanonisierungsprozesse? Inwiefern haben neue Zirkulationswege von Literatur im sogenannten Globalen Süden Auswirkungen auf weltliterarische Denominationsprozesse? Diese Aspekte von Prozessen literarischer Glokalisierung werden am Beispiel eines Autors besprochen, der nach wie vor, häufig als einziger, den Globalen Süden in den Kanones der westlichen Welt vertritt: der Kolumbianer Gabriel García Márquez. Beispielhaft für sein Werk steht hier der zentrale Roman *Cien años de soledad* und seine Rezeption in den USA, in Indien und China, mit einem sehr knappen Exkurs auch in die arabische Welt. Neben den Fakten und Zahlen des Buchmarktes geht es auch darum, inwiefern der Bereich des Ästhetischen konkrete intertextuelle Bezugnahmen zwischen García Márquez und Autor:innen des Globalen Südens zeigt und inwiefern sich Rezeptions- und Transformationsvorgänge hinsichtlich bestimmter literarischer Topoi, Gattungen oder Paradigmen herausdestillieren lassen.

In fact the whole question of what will « fly » globally and what will not is a very important question in the present global situation. We know of course that the question of what « flies » is in part contingent upon issues of power ; but we would be very ill-advised to think of this simply as a matter of the hegemonic extension of Western modernity.¹

Ces mots écrits par Roland Robertson dans les années 1990, dans sa réflexion fondamentale sur le concept de glocalisation, sont encore d'une actualité brûlante. Mais qu'est-ce donc qui « aboutit au niveau mondial » (« what will 'fly' globally ») en termes de littérature ? Et que signifie ne pas commettre l'erreur de prétendre trop à la légère à une expression de « l'expansion hégémonique du modernisme occidental » (« the hegemonic extension of Western modernity ») dès lors qu'un ouvrage connaît un succès mondial ou, en d'autres termes, qu'il a obtenu l'aval de structures institutionnelles aux

1 Roland Robertson, « Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity », dans Mike Featherstone et Scott Lash (éd.), *Global Modernities*, London, Sage Publications, 1995, p. 25-44, p. 39.

fonctions canonisatrices qui restent majoritairement dans le monde occidental ? Les meilleures chances de mettre en évidence les processus de construction de la littérature mondiale passent par des études de cas concrètes au niveau matériel. Il ne serait uniquement question de processus de circulation et de réception mondiales, mais aussi de forces locales qui propulsent les ouvrages en circulation autour du monde et sont les premières à aider un roman à quitter son premier cercle étroit de lecteurs pour entrer dans la littérature mondiale. Le débat actuel autour du concept de littérature mondiale est donc étroitement mêlé à des dynamiques dont nous devons tenir compte pour les questions de la glocalisation en littérature.

Dans le cadre du débat autour de la littérature mondiale et de la critique toujours actuelle envers la domination des perspectives eurocentristes, il convient d'observer les conditions concrètes de production et de réception de la littérature qui circule dans le monde, mais pas pour autant de reproduire les rapports de force sans les remettre en question. Pour cela, il importe tout particulièrement d'examiner de près la littérature du « Sud global » afin de gagner de nouveaux points de vue sur les structures hégémoniques, mais aussi sur le rapport entre le succès mondial et les marchés ou contextes de réception locaux. J'utilise ici ce concept de Sud global, pourtant objet de discussions et de problématiques intenses, pour désigner de manière épistémologique des régions du monde hors des « vieux » centres établis de la pensée occidentale. Sur le plan géopolitique, elles peuvent se trouver partout dans le monde : « The < Global South > is not an existing entity to be described by different disciplines, but an entity that has been invented in the struggle and conflicts between imperial global domination and emancipatory and decolonial forces that do not acquiesce with global designs. »² Jean et John Comaroff en mettent en évidence un autre aspect important : « The Global South has become a shorthand for the world of non-European, postcolonial peoples. Synonymous with uncertain development, unorthodox economies, failed states and nations fraught with corruption, poverty and strife, it is that half of the world about which the < Global North > spins theories. »³ Ketaki Kushari Dyson de son côté a mis en garde dès 1988 sur le danger évoqué ici de réduire le concept au « tiers-mondisme ».⁴

2 Caroline Levander et Walter D. Mignolo, « Introduction: The Global South and World Dis/Order », *The Global South*, 5, 1, 2011, cahier spécial : Caroline Levander et Walter D. Mignolo (éd.), « The Global South and World Dis/Order », p. 1-11, p. 3.

3 Jean Comaroff et John Comaroff, « Theory from the South », *Anthropological forum*, 2, 2012, p. 113-131, p. 113.

4 Ketaki Kushari Dyson, *In Your Blossoming Flower-Garden. Rabindranath Tagore and Victoria Ocampo*, New Delhi, Sahitya Akademi, 1988, p. 8.

Dès lors que, suivant ces réflexions sur le Sud global, nous cessons de penser la mondialisation comme un processus qui ignore le local mais voyons au contraire le local comme une partie constitutive de ce que nous appelons mondial, nous devons admettre que le succès littéraire mondial n'a rien d'homogène. La littérature et la connaissance des processus de glocalisation en littérature témoignent plutôt de la manière complexe dont se forment ce que Barbara Seibert a qualifié d'« identités glocales »⁵, au pluriel, à propos de l'arrivée en 2016 de réfugiés d'Asie et d'Afrique en Allemagne, ou de la forme concrète que peuvent prendre les interdépendances entre connaissances et cultures mondiales et locales.

Nous discutons ici différents aspects des processus de glocalisation littéraire en prenant pour exemple un auteur qui reste aujourd'hui considéré comme le seul à représenter le Sud global selon les canons du monde occidental : le Colombien Gabriel García Márquez et son roman *Cien años de soledad* (*Cien años de soledad*, 1967), dont la traduction anglaise intitulée *One Hundred Years of Solitude* de 1970 a connu un succès mondial sans précédent. L'écrivain Ilija Trojanow a découvert en effectuant des recherches pour un article dans la *Neue Zürcher Zeitung* début 2017 que García Márquez est encore aujourd'hui le seul auteur du Sud global à figurer dans les canons d'un grand nombre de médias occidentaux. Mais comment cela est-il possible ? Qu'est-ce qui prédestine García Márquez à occuper ce rang ? En quoi son œuvre « aboutit-elle au niveau mondial », pour reprendre les mots de Robertson ?

L'œuvre de Gabriel García Márquez semble à première vue avoir passé les étapes conventionnelles de la circulation de la littérature (latino-américaine) des années 1960 dans son parcours vers la littérature mondiale.⁶ Après Barcelone, Paris et New York, elle a gagné les centres des anciennes colonies

5 Barbara Seibert, *Glokalisierung. Ein Begriff reflektiert gesellschaftliche Realitäten. Einstieg und Debattenbeiträge*, Münster, Lit Verlag, 2016.

6 Je m'intéresse aussi aux processus de circulation littéraire mondiale des œuvres de Gabriel García Márquez dans Gesine Müller, *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen*, Berlin et Boston, De Gruyter, 2020 ; Gesine Müller, « *Re-mapping World Literature* desde Macondo », dans Gesine Müller, Jorge J. Locane et Benjamin Loy (éd.), *Re-mapping World Literature. Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South / Estéticas, mercados y epistemologías entre América Latina y el Sur Global*, Berlin, De Gruyter, 2018, p. 157-174 ; Gesine Müller, « < Macondo > y el desafío de sus traducciones globales », *INTI. Revista de Literatura Hispánica*, 87/88, 2018, p. 144-164 ; Gesine Müller, « García Márquez zwischen Weltliteratur und Literaturen der Welt », dans Patricia Gwozdz et Markus Lenz (éd.), *Literaturen der Welt. Zugänge, Modelle, Analysen eines Konzepts im Übergang*, Heidelberg, Winter, 2018, p. 99-124.

que sont Bombay⁷ ou Le Cap où l'anglais, en tant que langue privilégiée, possède aussi une fonction canonisatrice. Et si la différenciation globale qui a notoirement redessiné la carte du monde doit être prise en compte pour comprendre les processus constitutifs de la littérature mondiale, les parcours vers la canonisation de García Márquez posent aussi la question du rôle de l'abandon mondial, proclamé à de multiples reprises, de la logique centre-périphérie dans les processus de canonisation littéraire. Dans quelle mesure les nouvelles voies de circulation de la littérature dans le Sud global influencent-elles les processus de dénomination littéraires mondiaux ?

Dès lors que l'on adopte aussi, après un examen plus approfondi, les points de vue qui tiennent compte d'un Sud global sur le plan épistémologique, en allant notamment vers l'Asie ou le monde arabe, on obtient un tableau bien plus différencié au niveau des relations sud-sud. On sait qu'Aamir R. Mufti critique l'attention insuffisante accordée au problème de l'orientalisme dans les conceptions actuelles de la littérature mondiale⁸, la question a également son importance pour la réception mondiale de García Márquez – même si Mufti se réfère surtout aux XVIII^e et XIX^e siècles. Outre les faits et les chiffres du marché du livre, en effet, il importe sur le plan purement littéraire d'expliquer dans quelle mesure la composante esthétique met en évidence des références concrètes intertextuelles entre García Márquez et les auteurs du Sud global et dans quelle mesure les procédés de réception et de transformation peuvent être identifiés dans certains topoi, genres ou paradigmes littéraires.

Le roman qui occupe une place centrale dans l'œuvre de l'auteur colombien, *Cien años de soledad*, est ici considéré comme exemple représentatif et sa réception aux États-Unis, en Inde et en Chine sont présentées ci-dessous, avec une très courte digression dans le monde arabe. Publié en 1967 à Buenos Aires par Editorial Sudamericana avec un premier tirage inhabituellement élevé de 8000 exemplaires, ce qui correspond alors au triple des tirages standard, il sera réimprimé trois fois à 20 000 exemplaires chaque fois avant la fin de l'année⁹, ce qui vaudra aussi aux œuvres antérieures de l'auteur d'être plus remarquées et rééditées à des tirages plus importants.¹⁰ L'impulsion principale pour le *boom* international de la littérature d'Amérique latine en général et de García Márquez en particulier viendra d'Espagne, suivie de près par la France, tandis que Barcelone¹¹ où l'auteur a vécu de 1968 à

7 Aujourd'hui Mumbai.

8 Aamir R. Mufti, « Orientalism and the Institution of World Literatures », *Critical Inquiry* 36, 3, 2010, p. 458-493, p. 458.

9 William Marling, *Gatekeepers: The Emergence of World Literature and the 1960s*, New York, Oxford University Press, 2016, p. 25.

10 Deborah N. Cohn, *The Latin American Literary Boom and U.S. Nationalism During the Cold War*, Nashville, Vanderbilt Press, 2012, p. 1.

11 Cette première – mais décisive – étape de la réception internationale a fait l'objet de recherches intensives des années durant au point de devenir un topos des

1975¹², y jouera un rôle décisif. Je m'intéresse cependant en premier lieu à la réception du roman aux États-Unis, moins souvent étudiée que la situation en France ou en Espagne et qui peut être considérée comme un filtre central et un modèle pour la réception internationale, surtout en ce qui concerne le Sud global.

García Márquez était un communiste convaincu qui a travaillé de 1959 à 1960 pour l'agence de presse Latin (Prensa Latina) de Fidel Castro à La Havane, Bogotá et New York, de sorte qu'il rencontra, au moins à ses débuts, une certaine méfiance aux USA. Dans ses *Conversations with Gabriel García Márquez*, William Kennedy explique le désintérêt des Américains pour la culture et la littérature latino-américaine, d'une part par la tendance généralisée dans les années 1960 à rejeter d'emblée les systèmes socialistes et communistes et, d'autre part, parce que la majorité de la population des USA considérait alors le continent sud-américain dans son ensemble comme « sans intérêt » car sans importance politique ni économique.¹³ C'est dans ce contexte que le commentaire suivant de García Márquez à propos de l'intégration de l'Amérique latine à la carte (intellectuelle) en 1967 doit être compris :

We're writing the first great novel of Latin American man. Fuentes is showing one side of the new Mexican bourgeoisie ; Vargas Llosa, social aspects of Peru ; Cortázar likewise, and so on. What's interesting to me is that we're writing several novels, but the outcome, I hope, will be a total vision of Latin America ... It's the first attempt to integrate this world.¹⁴

études littéraires latino-américaines des années 1960, ce qui explique que je ne m'y arrête pas plus longuement.

- 12 Voir Donald Shaw, « The Critical Reception of García Márquez », dans Philip Swanson (éd.), *The Cambridge Companion to Gabriel García Márquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2010, p. 25-40. William Marling souligne l'intérêt de personnalités importantes et de certaines étapes de la vie pour la carrière littéraire mondiale du prix Nobel colombien. Il a identifié les *gatekeeper* qui ont joué un rôle pour le succès de García Márquez. Ce sont, pour ne citer que quelques exemples : son ami Plinio Apuleyo Mendoza, le groupe d'écrivains de Baranquilla, Carlos Fuentes en tant que mentor ou *Older Writer*, une interview avec Luis Harss, l'agent littéraire Carmen Balcells ; mais aussi des gouvernements, des groupes médiatiques et le culte dont fera l'objet le traducteur Gregory Rabassa. Voir Marling, *Gatekeepers*.
- 13 William Kennedy, « The Yellow Trolley Car in Barcelona », dans Gene H. Bell-Villada (éd.), *Conversations with Gabriel García Márquez*, Jackson, University Press of Mississippi, 2006, p. 59-79, p. 61.
- 14 Rosa Castro, « Con Gabriel García Márquez », interview, *La cultura en México* (supplément à *Siempre !*), 23.08.1967, p. vi-vii, p. vii.

Si la révolution cubaine incarne la tentative de l'Amérique latine de se libérer de l'ingérence des USA au niveau politique, le *boom* des littératures latino-américaines représente, sur le marché du livre nord-américain comme ailleurs, l'acquisition de l'autonomie culturelle et avec elle la fin du colonialisme culturel sur le plan littéraire et intellectuel – et tout particulièrement de celui des États-Unis.

L'accueil désintéressé de la littérature d'Amérique latine par les lecteurs américains connaît un brusque revirement en 1970 avec la parution sous le titre *One Hundred Years of Solitude* de la traduction par Gregory Rabassa de *Cien años de soledad*. Le livre est aussitôt désigné par le *New York Times Book Review* comme l'un des douze meilleurs romans de l'année. L'édition de poche parue en 1971 chez Avon gagna elle aussi un public authentiquement peu intéressé à la littérature.¹⁵ La lecture de la traduction *One Hundred Years of Solitude* est alors pour la plupart des Nord-Américains le premier contact avec la littérature d'Amérique latine et donc une introduction à cette dernière, de sorte que le roman sera perçu comme un microcosme de l'univers latino-américain « exotique » dans son entièreté. Ce premier succès se traduit par une forte hausse de la littérature d'Amérique latine publiée aux USA et une réception publique beaucoup plus large.¹⁶ Shaw parle à propos de la reconnaissance dont jouit l'œuvre de García Márquez à partir d'environ 1977 dans la communauté hispanique anglophone de « consécration de Gabriel García Márquez en tant qu'auteur mondial. »¹⁷

La perception exotique évoquée plus haut de *Cien años de soledad*, qui voit dans le microcosme Macondo l'Amérique latine « étrangère » toute entière, n'est que l'une des faces de la réception du roman aux USA, tandis que la mise en scène d'universalismes archétypaux et de constantes anthropologiques en constitue le revers. Cette connectivité multiple a permis aux lecteurs, et surtout aux chercheurs, d'intégrer le roman à un réseau de littérature mondiale universaliste. La recherche intertextuelle en particulier a identifié d'innombrables emprunts, notamment à la Bible, Faulkner et Dostoïevski.¹⁸ Ces lignes d'interprétation occidentales ont contribué pour beaucoup au succès

15 Dane Johnson, « The Rise of Gabriel García Márquez and Toni Morrison », dans Deidre Lynch et William Beatty Warner (éd.), *Cultural Institutions of the Novel*, Durham et London, Duke University Press, 1996, p. 29-157, p. 133.

16 Shaw, « The Critical Reception of García Márquez », p. 27.

17 *Ibid.*, p. 33.

18 Donald McGrady, « Acerca de una colección desconocida de relatos por Gabriel García Márquez », dans Peter G. Earle (éd.), *García Márquez: El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1981, p. 60-78 ; voir Manuel Guillermo Ortega Hernández, « Magias y visiones del mundo en los primeros cuentos de García Márquez », *Cuadernos de literatura del Caribe e Hispanoamérica*, 6, 2007 (en ligne: investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/cuadernos_literatura/article/view/461/275).

fulgurant qu'a remporté *Cien años de soledad* dans les grandes villes de l'hémisphère ouest ou nord-américain.¹⁹

Le style narratif souvent qualifié de « prémoderne » ou de « fabuleux » de García Márquez est aussi crédité d'une influence considérable et avérée sur l'écriture post-moderne : il est à l'origine d'un tournant narratif et de la redécouverte du récit, avant tout par le renoncement à la narration fragmentée de l'époque moderne et le « retour à une oralité délibérément anachronique »²⁰ dont le caractère fabuleux s'élève contre le *nouveau roman* et la temporalité moderne. Les auteurs qui ont continué sur la lancée poétique de Márquez comptent notamment Thomas Pynchon et Toni Morrison, tandis que c'est précisément la conception de la réalité antirationnelle et mythique présentée comme allant de soi des personnages de *Cien años de soledad* qui a fait de Macondo un modèle pour toute la littérature d'Amérique latine et une grande partie de la littérature des USA. L'art de García Márquez consiste à rapprocher des courants aux contenus pourtant disparates et paradoxaux considérés comme les points de départ de la littérature aux USA après 1970, en mélangeant littérature et connaissances anthropologiques, faits et fiction, banalité et extraordinaire. La canonisation de l'œuvre de Gabriel García Márquez en langue anglaise aux USA en a fait le modèle par excellence de la réception dans le Sud global anglophone, en particulier en Inde.

Cien años de soledad est d'abord arrivé en anglais sur le sous-continent. Les premières traductions dans des langues régionales suivent l'immense popularité de l'auteur colombien que lui vaut le prix Nobel de 1982 – traductions de l'anglais en hindi, bengali, marathi, malayalam et tamoul.²¹ Indradeep Bhattacharyya décrit lui aussi dans un texte journalistique l'étonnante hausse

19 Marling, *Gatekeepers*, p. 38 ; Karsten Düsdieler, « Gabriel García Márquez, Thomas Pynchon und die Elektronisierung der Märchen-Oma. Schicksale der Mündlichkeit in der Postmoderne », dans Hermann Herlinghaus (éd.), *Sprünge im Spiegel: postkoloniale Aporien der Moderne in den beiden Amerika*, Bonn, Bouvier, 1997, p. 323-360, p. 335.

20 Düsdieler, « Gabriel García Márquez, Thomas Pynchon und die Elektronisierung der Märchen-Oma », p. 324. Traduit par l'auteure.

21 Vibha Maurya, « Las demografías literarias y el encuentro sur-sur (América Latina e India) », dans Gesine Müller et Dunia Gras Miravet (éd.), *América Latina y la literatura mundial: Mercado editorial, redes globales y la invención de un continente*, Madrid et Frankfurt am Main, Iberoamericana et Vervuert, 2015, p. 249-259, p. 252. Le *Bibliographic Guide to Gabriel García Márquez* en quatre volumes (éd. Nelly Sfeir de González) recense notamment jusqu'en 2002 les traductions suivantes : malayalam : *Cien años de soledad* (tr. Kottayam, India : Di. Si. Buks, 1995), *El amor en los tiempos del cólera* (Vi ke Unnikrsnan, tr. Kottayam, India : Di. Si. Buks, 1997, 1998) ; gujarati : *La Mala hora* (Nirañjana Taripathi, tr. Amadavada, India : Gurjara Grantharatna Karylaya, 1991).

des ventes des livres de Gabriel García Márquez après sa mort en 2014.²² Il établit également un parallèle avec la situation sur le marché indien du livre après le prix Nobel en 1982.²³ La réception de García Márquez en Inde semble donc surtout marquée par deux brusques hausses, liées au prix Nobel et au décès de l'auteur. Bhattacharyya en fait cependant débiter l'histoire modeste au début des années 1970 :

Way back in 1971, when Manabendra Bandyopadhyay introduced him in the comparative literature syllabus at Jadavpur University, nobody had heard of the author, but he noticed an instant liking among students for « One Hundred Years of Solitude ». « The first sign was that students read the text themselves, which was definitely not the case with someone like Joyce », Bandyopadhyay said.²⁴

L'une des clés du succès de Gabriel García Márquez en Inde réside aussi dans une certaine familiarité littéraire et dans la « bonne lisibilité » qu'elle permet, du fait de sa nature d'oralité et de son caractère fabuleux. La citation ci-dessous de Salman Rushdie en 1982 permet de se rendre compte à quel point le réalisme magique a joué un rôle d'amplificateur de la réception :

El realismo magical [sic], « magic realism », at least as practiced by Garcia Marquez, is a development of Surrealism that expresses a genuinely « Third World » consciousness. It deals with what Naipaul has called « half-made » societies, in which the impossibly old struggles against the appallingly new, in which public corruptions and private anguishes are more garish and extreme than they ever get in the so-called « North », where centuries of wealth and power have formed thick layers over the surface of what's really going on.²⁵

22 « Ranjit Adhikary, sales manager of Supernova Publishers, Penguin's exclusive distributor in eastern India, said : 'The demand for Garcia Marquez's books has shot up exponentially. Every day we receive orders for at least 90-100 copies of each title. The two books most in demand – 'One Hundred Years of Solitude' and 'Love in the Time of Cholera' – are out of stock. They will be back in circulation next week.' » Indradeep Bhattacharyya, « Garcia Márquez wave grips Kolkata », *The Times of India*, 26.04.2014. <http://timesofindia.indiatimes.com/city/kolkata/Garcia-Marquez-wave-grips-Kolkata/articleshow/34214765.cms> (consulté le 07.12.2016).

23 « College Street bookseller Suvojit Saha said, 'Demand for Garcia Marquez's books had shot up in 1982. It has again peaked after his death. We are sending away customers as there is no supply. We had about 30 titles; we sold out last Saturday' » (*ibid.*).

24 *Ibid.*

25 Salman Rushdie, « Angel Gabriel », *London Review of Books* 4, 17, 1982, p. 3-5 (en ligne: www.lrb.co.uk/v04/n17/salman-rushdie/angel-gabriel).

Il montre parfaitement comment l'introduction mondiale du réalisme magique sur la base d'un vécu commun au Sud global a été décisive pour la réception de Gabriel García Márquez dans la littérature indienne. En tant que forme esthétique, le réalisme magique est devenu un mantra de ce qu'on appelait alors le tiers-monde, applicable sans autre forme de procès à d'autres lieux, formes et espaces marginalisés et victimes de ségrégation sociale – il influencera notamment la réception ultérieure du *boom* de la littérature indienne.

L'étude de Mariano Siskind consacrée à la diffusion mondiale du réalisme magique en tant que forme d'expression postcoloniale ouvre ici de nouvelles perspectives et attribue un rôle central à Gabriel García Márquez dans ce contexte ou, en l'occurrence, à la « mondialisation de *One Hundred Years of Solitude* », plus exactement au processus matériel et concret de la circulation mondiale du roman.²⁶ En effet, « Macondo is the mediation between the idiosyncratic hyper-localism of the Colombian tropical forest and the general situation of the continent. Macondo is the village-signifier that names the difference of Latin America, and later, perhaps of the Third World at large. »²⁷ Siskind fait de la principale caractéristique purement littéraire du réalisme magique dans sa variante postcoloniale, dont *Cent ans de solitude* représente la genèse, la mise en perspective du magique en référence à une expérience socio-culturelle spécifiquement subalterne du colonialisme et d'autres formes d'oppression locale ou mondiale : « the narrative and interpretative horizon opened up by García Márquez by rendering visible the relation between the universality of (colonial, postcolonial, capitalistic) modern history, and the particularity of local forms of oppression. »²⁸

C'est donc la dimension universaliste du réalisme magique dans le contexte du Sud global qui fascine les lecteurs indiens dans les textes de l'auteur colombien, associée au mélange de réalité et de fiction qui lui est propre, selon les mots du traducteur de García Márquez Buddhadeb Bhattacharjee : « Take 'The Autumn of the Patriarch', for instance. The sweep of the novel startled me. At that time, Latin America had seven-eight military dictators

26 Mariano Siskind, « Magical Realism », dans Ato Quayson (éd.), *The Cambridge History of Postcolonial Literature*, Cambridge, Cambridge University Press, 2012, p. 833-868, voir notamment p. 867, note 80. Le nombre d'auteurs du monde entier issus de contextes postcoloniaux et dont l'œuvre a été considérablement influencée par le roman *Cent ans de solitude* de García Márquez est très important. Outre Salman Rushdie et Toni Morrison, déjà mentionnés, on peut citer : Latifa Tekin (*Mort chérie fantasque*, 1983), Ben Okri (*La Route de la faim*, 1991), Mia Couto (*Terre somnambule*, 1992) et Mo Yan sur lequel je reviendrai plus en détail (v. *ibid.*, p. 857 et suiv.).

27 *Ibid.*, p. 854.

28 *Ibid.*, p. 855.

who exercised ruthless power. It could be the story of any of them – their despotic rule as well as their helplessness. »²⁹

Le succès de García Márquez en Inde se nourrit aussi, et non dans une moindre mesure, du succès des *Enfants de minuit* de Salman Rushdie (1981). Ce dernier reconnaît lui-même dans de nombreuses critiques et interviews son admiration pour son collègue d'Amérique latine, insistant notamment rétrospectivement sur la très forte impression que lui a laissée la lecture de *Cien años de soledad* et le sentiment de familiarité qu'il a ressenti :

And of course when I did read it, I had the experience that many people had described of being forever lost in that great novel. Unforgettable. I think all of us can remember the day when we first read Gabriel García Márquez; it was a colossal event. One thing that struck me, [...] was the incredible similarity between the world he was describing and the world that I knew from South Asia, from India and Pakistan. It was a world in which religion and superstition dominated people's lives; also a world in which there was a powerful and complicated history of colonialism; also a world in which there were colossal differences between the very poor and the very rich, and not much in between; also a world bedeviled by dictators and corruption. And so to me, what was called « fantastic » seemed completely naturalistic.³⁰

La recherche elle aussi observe que la réception de Gabriel García Márquez en Inde s'est accélérée après *Les Enfants de minuit* de Rushdie et le prix Nobel. Le premier « Séminaire international sur García Márquez et l'Amérique latine » a notamment été organisé à Hyderabad en 1984.³¹ Et à partir des années 1990, un vaste champ de recherche sur la fiction postcoloniale et le réalisme magique s'ouvre et accorde une place de choix à García Márquez, Rushdie et d'autres – et spécialement à l'influence du premier sur la littérature indienne.³²

29 Bhattacharyya, « García Márquez wave grips Kolkata ».

30 Salman Rushdie, « Inverted realism », *PEN America 6: Metamorphoses*, 2007. <https://pen.org/inverted-realism/#overlay-context=> (consulté le 10.08.2017), cit. d'après Siskind, « Magical Realism », p. 860 et suiv.

31 On trouve une sélection des interventions dans Alok Bhalla (éd.), *García Márquez and Latin America*, New York et New Delhi, Envoy et Sterling Publisher, 1987. Comme après le prix Nobel de 1982, l'« English and Foreign Languages University » d'Hyderabad a organisé après sa mort un autre séminaire sur son œuvre intitulé « Márquez and Literatures of India » qui a eu lieu le 25 mars 2015.

32 Christopher Warnes et Taner Can ont également récemment présenté des travaux sur le réalisme magique dans les romans postcoloniaux de langue anglaise. Ils invitent tous les deux à une relecture du réalisme magique qu'ils déclarent essentiel pour la fiction postcoloniale en anglais, notamment chez Salman Rushdie, Shashi Tharoor, Ben Okri et Sly Cheney-Coker. Voir Christopher

On retiendra en résumé que la réception de García Márquez en Inde est passée par plusieurs étapes : la lente diffusion du réalisme magique au niveau mondial a sans aucun doute préparé le terrain, favorisée par le prix Nobel de Miguel Asturias en 1967, l'année de la parution de *Cien años de soledad*. La traduction anglaise du roman en 1970 a été suivie d'un rapide succès mondial et de son entrée dans les programmes de littérature comparée en Inde dès 1971. À partir des années 1980, on voit apparaître l'effet et l'influence décisive de l'œuvre de Gabriel García Márquez sur Rushdie et sur d'autres auteurs « postcoloniaux ». Le prix Nobel de littérature 1982 joue quant à lui un rôle catalyseur et accroît encore l'intérêt des chercheurs pour l'œuvre de García Márquez vue sous une perspective postcoloniale, couplée au réalisme magique. Cette tradition est encore vivante chez de nombreux écrivains indiens à la portée mondiale, tels Amitav Ghosh (*Les Feux du Bengale*, 1986) ou Arundhati Roy (*Le Dieu des petits riens*, 1997). Enfin, après la mort de García Márquez en 2014, l'intérêt des lecteurs indiens pour son travail s'est encore accru et les auteurs indiens se sont davantage référés à son travail.

La Chine est un autre contexte de réception à examiner de près : malgré la problématique de l'attribution de cette caractéristique dans d'autres contextes, le pays peut parfaitement être considéré comme participant à la réception dans le Sud global ou dans le cadre d'une dynamique sud-sud à l'écart des centres traditionnels de la canonisation littéraire occidentale. Selon Gisèle Sapiro, la production et la diffusion de biens symboliques est très politisée dans les pays où l'économie est subordonnée au politique et où les institutions qui déterminent la production culturelle et l'organisation des professions intellectuelles sont entre les mains de l'État, comme c'est le cas dans les pays fascistes ou communistes.³³ Ces mots pourraient définir dans une large mesure la réception de García Márquez en Chine.

C'est au début des années 1980, après la douloureuse révolution culturelle, que le prix Nobel fraîchement couronné García Márquez devient la figure de proue littéraire et culturelle de la « nouvelle Chine ». Le tableau peut être

Warnes, *Magical Realism and the Postcolonial Novel: Between Faith and Irreverence*, Basingstoke, Palgrave Macmillan, 2009 ; Taner Can, *Magical Realism in Postcolonial British Fiction: History, Nation, and Narration*, Stuttgart, ibidem, 2015. En ce qui concerne plus spécialement la question des relations entre l'Amérique latine et l'Inde, un nouveau paradigme a été développé il y a peu par Susanne Klengel et Alexandra Ortiz Wallner qui proposent avec la désignation *Sur/South* un concept alternatif à *Sud global* et soulèvent la question de nouveaux orientalismes. Voir Susanne Klengel et Alexandra Ortiz Wallner (éd.), *Sur/South: Poetics and Politics of Thinking Latin America/India*, Madrid et Frankfurt am Main, Iberoamericana et Vervuert, 2016.

33 Gisèle Sapiro, « How Do Literary Works Cross Borders (or Not)? A Sociological Approach to World Literature », *Journal of World Literature*, 1, p. 81-96, p. 84.

brossé rapidement : les années 1980 marquent en Chine une période très productive de succès littéraires inédits après la traduction dans les années 1970 des plus grands représentants de la littérature mondiale du XX^e siècle qui deviennent ainsi accessibles – des auteurs tels que Kafka, Joyce, Faulkner, Hemingway, Yasunari, Vargas Llosa et García Márquez, qui n’entraient auparavant pas dans le moule d’une littérature socialiste modèle. Celle de García Márquez a particulièrement constitué un appui de taille pour les intellectuels. Comme l’a fait remarquer un critique chinois : « C’est comme si quelqu’un du même village était devenu millionnaire »³⁴, car García Márquez était encore considéré comme un « artiste du tiers-monde » en Chine.

Avec le prix Nobel, son œuvre commence à être exploitée à grande échelle sur le marché chinois du livre : une anthologie de ses textes de 1950 à 1981 paraît en 1982 chez Translation Publishers de Shanghai (Yiwen Chubanshe), deux versions d’*El amor en los tiempos del cólera* sortent en 1987, ainsi que les célèbres entretiens poétiques avec Plinio Apuleyo Mendoza *El olor de la guayaba* (Ye 2015 : 29).³⁵ On notera avec intérêt qu’une campagne officielle est aussi menée en 1983/84 contre le réalisme magique accusé d’être une « souillure de l’esprit » antisocialiste. Il faudra donc attendre 1994 pour la traduction complète de *Cien años de soledad* en Chine et même 2011 pour voir arriver sur le marché la première version autorisée.³⁶ Deux versions du roman étaient bien parues dès 1984, l’une basée sur le texte original en espagnol et l’autre traduite de l’anglais³⁷, mais toutes deux avaient été censurées de manière drastique car on reprochait à l’ouvrage de faire preuve d’obscurité et de superstition.³⁸

C’est aussi dans les années 1980 que se forme en Chine le mouvement littéraire Xungen qui s’attache aux racines de la civilisation chinoise et recherche un style artistique associant harmonieusement tradition et modernité. Han Shaogong, l’un des personnages principaux, en rend compte en 1985 : « La littérature a des racines. La littérature doit être profondément enracinée dans

34 « Es como si un compadre del mismo pueblo se hubiera convertido en millonario ». Fan Ye, « El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo: El realismo mágico en la literatura de China y de Latinoamérica », *Co-herencia*, 12, 22, 2015, p. 27-39, p. 29. Traduit par l’auteur.

35 *Ibid.*, p. 29.

36 Les éditions précédentes de *Cien años de soledad* en Chine avaient toutes été publiées sans l’accord officiel de l’auteur. Chen Mingjun, qui dirige la maison d’édition Thinkingdom House, finira par s’assurer les droits pour 1 million de dollars. Voir www.theguardian.com/books/2011/apr/29/gabriel-garcia-marquez-chinese-edition.

37 Meng Ji, « Exploring Chinese Experimental Literary Translation: Translation of Latin American Magic Realism into Modern Chinese », *Fudan Journal of the Humanities and Social Sciences*, 8, 3, 2015, p. 355-363, p. 358.

38 Voir Ye, « El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo », p. 29.

la culture traditionnelle du peuple. Sinon, l'arbre de la littérature ne fleurira jamais. »³⁹ Les écrivains chinois ont trouvé le motif de l'ancrage local dans la poétique de García Márquez et une véritable « fièvre » pour la culture d'Amérique latine s'empare alors d'eux.⁴⁰ L'exemple le plus connu est Mo Yan (*1955), prix Nobel 2012, dont le mémorable cycle de nouvelles 红高粱家族, *Hóng gāoliang jiāzú* (*Le Clan du sorgho*) paraît en 1986. Il adopte un style très proche de la forme de réalisme magique représentée par García Márquez, notamment dans son roman 丰乳肥臀, *Fēng rǔ fēi tún* (*Beaux seins, belles fesses*) de 1996 où il réécrit l'histoire mouvementée de la Chine au XX^e siècle. Mo Yan rapporte dans l'une de ses « Confessions » l'influence poétologique et idéologique que García Márquez et Faulkner ont exercée sur lui.⁴¹ Il est intéressant de noter qu'il classe García Márquez parmi les auteurs occidentaux :

In the year 1985 I wrote five novellettes and more than ten short stories. There is no doubt that where their world view and artistic devices are concerned, they were strongly influenced by foreign literature. Among Western works the greatest impact came from García Márquez's *One Hundred Years of Solitude* and William Faulkner's *Sound and Fury*.⁴²

Dans la littérature contemporaine du monde arabe aussi, c'est encore le réalisme magique qui ouvre un espace pour les réflexions et les souvenirs de voix marginalisées qui ont été ou sont encore réprimées par des systèmes impérialistes dominateurs ; un espace dans lequel les esprits des ancêtres et la nature participent à des pratiques rituelles et des mythologies, tandis que les frontières entre la réalité et la « magie », entre la réalité et le rêve, entre le passé et le présent, sont abolies.⁴³ La première traduction en arabe de *Cien años de soledad* paraît en 1979 sur la base de la version française. Dans ce contexte, c'est cependant un autre roman également paru en 1979 qui a sans doute contribué à mettre en lumière la littérature du monde arabe, à savoir

39 « La literatura tiene su raíz. La literatura tiene que estar profundamente arraigada en la tierra de la cultura tradicional del pueblo. Si no, el Árbol de la Literatura nunca florecerá ». Shaogong Han, « Wen xue de gen », *Zuo jia*, 4, 1985, p. 2, cit. d'après Ye, « El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo », p. 30.

40 Marián Gálík, « Searching for Roots and Lost Identity in Contemporary Chinese Literature », *Asian and African Studies*, 9, 2, 2000, p. 154-167, p. 161.

41 Ye, « El olor de la guayaba y el sabor del sorgo rojo », p. 37.

42 Gálík, « Searching for Roots and Lost Identity in Contemporary Chinese Literature », p. 161.

43 Maher Jarrar, « The Arabian Nights and the Contemporary Arabic Novel », dans Saree Makdisi et Felicity Nussbaum (éd.), *The Arabian Nights in Historical Context: Between East and West*, Oxford, Oxford University Press, 2008, p. 297-316, p. 305-307.

Les 1001 années de la nostalgie de l'Algérien Rashid Boudjedra⁴⁴, dont le titre rappelle *Cien años de soledad* et *Les Mille et une nuits* et qui reprend des structures narratives de ces deux œuvres.⁴⁵

Bien sûr, il reste d'autres régions du monde, d'autres contextes culturels qui pourraient faire ressortir différents aspects des dynamiques de globalisation dont s'est accompagnée l'immense influence mondiale de la littérature de García Márquez, notamment le Japon, l'Afrique du Sud ou la Russie, qui ne peuvent être étudiés plus en détail ici. On retient néanmoins que seule la synthèse des différents contextes de réception et leurs conditions spécifiques souvent locales permettent de comprendre la réception mondiale de García Márquez. Car Gabriel García Márquez est un homme de lettres du monde entier, qui rencontre le même accueil enthousiaste dans le Nord global que dans le Sud global. Les différents filtres de réception permettent d'identifier plus précisément deux tendances purement littéraires : l'intégration à un réseau de littérature mondiale universaliste et canonisée en Occident et l'exotisme étaient indispensables pour une réception favorable dans le monde occidental dans les années 1970 et 1980, tandis qu'un vécu et une esthétique spécifiques communs dans un contexte postcolonial semblent aussi jouer un rôle dans les pays représentatifs du Sud global examinés ici. Ces deux filtres de réception se retrouvent aussi dans l'explication, déjà mentionnée à de multiples reprises, du succès de *Cien años de soledad* qui aurait convaincu le monde entier en associant de manière unique un attachement aux dimensions universelles de l'histoire moderne et la particularité des formes locales de répression.⁴⁶

C'est justement l'association de ces différents éléments qui fournit un précieux indice de la raison pour laquelle García Márquez est encore prédestiné à être le seul auteur du Sud global à figurer dans les classements occidentaux de la littérature mondiale.⁴⁷ La réception de son œuvre peut désormais être vue comme un classement de cet œuvre dans les canons occidentaux de la littérature mondiale qui permet à la fois d'ouvrir un espace pour les réflexions et les souvenirs de voix marginalisées sans devoir pour autant quitter le système de coordonnées de la pensée occidentale établie. C'est notamment ainsi qu'il faut comprendre le discours de Mo Yan dans lequel García Márquez est classé sans autre forme de procès parmi les auteurs occidentaux.

44 Paru chez Denoël (Paris). Également publié en arabe en 1981 (sous le titre : *Alf wa'am min al-hanin*).

45 Jarrar, « The Arabian Nights and the Contemporary Arabic Novel », p. 307 ; Abdelkader Rabia, « Gabriel García Márquez & sa fortune dans les pays arabes », *Recherches & études comparatistes ibero-françaises de la Sorbonne Nouvelle*, 3, 1981, p. 5-103, p. 96.

46 Siskind, « Magical Realism », p. 855.

47 Voir Ilija Trojanow, « Einladung zur Weltliteratur – Runter vom Montblanc », *Neue Zürcher Zeitung*, 26/5/2017.

En adoptant maintenant une perspective extérieure à la littérature et en revenant aux questions de la glocalisation et à l'histoire de la canonisation de l'auteur mondial qu'est García Márquez, il apparaît – malgré une différenciation globale – qu'un parcours à plusieurs échelons est nécessaire, qu'il faille passer par Barcelone, Paris et New York avant de pouvoir gagner Mumbai, Pékin ou Casablanca. Les centres de dénomination de l'Ouest et du Nord exercent donc encore un immense pouvoir. Un fait confirme cette conclusion, à savoir l'intensification de la réception de García Márquez dans le monde entier après deux dates significatives : le prix Nobel et sa mort.

Cependant, il apparaît aussi qu'une perspective sud-sud puisse détenir un potentiel heuristique quant à la question de l'existence éventuelle d'esthétiques et de formes de représentation résolument « sudistes ». Ce point semble encore plus important dès lors que l'on se tourne vers la configuration littéraire de vécus historiques communs au Sud global dans son ensemble, de l'histoire coloniale à l'intégration aux économies, sociétés et processus de transformation culturelle de la modernité mondiale. Les références aux dynamiques locales ou globales sont particulièrement décisives dans la réception en Chine et en Inde, même si elles sont naturellement très différentes. Dans cette perspective, la question n'est plus seulement de savoir si Gabriel García Márquez pourrait constituer un autre exemple de la participation de produits culturels à la création et la re-création de récits du global qui touchent un lectorat transnational, comme l'explique Héctor Hoyos à propos de Borges et de Bolaño.⁴⁸ Ce sont là des dynamiques prometteuses qui peuvent être déduites de la circulation et de la réception mondiales de *Cien años de soledad* ; elles jouent un rôle dans la création de récits locaux par les produits culturels dans la mesure où il apparaît que de nouvelles voies de circulation de la littérature, encore trop peu explorées aujourd'hui et portant la trace de modèles de réception locaux, ont véritablement un effet sur les processus de dénomination de la littérature mondiale.

48 Héctor Hoyos, *Beyond Bolaño. The Global Latin American Novel*, New York, Columbia University Press, 2015, p. 4.

Thomas Fries

Global und Lokal

Sprachen und Übersetzung, Weltliteratur, Weltpoesie, Komparatistik

Roland Robertson utilise le terme « glocalisation » en vue d'une critique systématique et historique de la « globalisation ». Afin d'appliquer ses réflexions sur la littérature, il faut tenir compte de la différence fondamentale entre nombres (qui se prêtent facilement à la globalisation) et mots (qui s'y refusent ou demandent une traduction souvent difficile) – et par conséquent entre les disciplines se basant sur les nombres et celles se basant sur les mots. Pour Wilhelm von Humboldt, le problème de la traduction (le traduisible et l'intraduisible, compréhension et non-compréhension simultanées) se pose même dans la communication entre personnes parlant la même langue ou le même dialecte. Cette théorie de la langue s'oppose systématiquement à l'idée d'une langue universelle que beaucoup d'auteurs du 18^e siècle et de la Révolution considéraient comme condition préalable du progrès des sciences et de la politique. La comparaison entre les théories linguistiques de Locke et de Rousseau permet d'approfondir et d'élargir cette opposition. L'œuvre de Rousseau sert d'exemple d'une littérature qui s'ouvre sur le monde entier (en s'adressant aux hommes en général) et qui se voit en même temps forcée de se replier dans des mondes beaucoup plus petits et dans une théorie de la pluralité originaires des langues. Il revient à la Littérature comparée de mettre en doute l'idée d'une « littérature globale » en y opposant le fait de la globalité de la poésie : son existence, en langues et poétiques différentes, dans tous les pays et pour tous les individus, indépendamment de toute propagation globale.

L'art de la civilisation tend sans cesse à rendre tous les hommes semblables en apparence et presque en réalité; mais l'esprit et l'imagination se plaisent dans les différences qui caractérisent les nations; les hommes ne se ressemblent entre eux que par l'affectation ou le calcul; mais tout ce qui est naturel est varié.

Germaine de Staël¹

,Glokalisierung': Sprachen und Literaturen

In seiner provokativen Begriffsklärung versteht Roland Robertson die ,Glokalisierung' als präzisierende Reflexion (oder auch als Verunsicherung) des Begriffs der ,Globalisierung':

1 Madame de Staël. *Corinne ou l'Italie* [1807]. Œuvres. Hg. Catriona Seth et al. Paris: Gallimard (Pléiade), 2017. S. 1003-1458. Hier S. 1014.

From my standpoint the concept of globalisation has involved the simultaneity and the inter-penetration of what are conventionally called the global and the local, or – in a more general vein – the universal and the particular. [...] [I]t may even become necessary for me (and others) to substitute occasionally the term ‚glocalisation‘ for the contested term ‚globalisation‘, in order to make my, or our, argument more precise.²

Bereits die verallgemeinernde Parenthese dieses Zitats („or – in a more general vein – the universal and the particular“) weist darauf hin, dass von der Verunsicherung global/lokal weitere fundamentale Begrifflichkeiten betroffen sind (z. B. Gesamtheit/Teil, Welt/Kosmos, Raum/Zeit): Es geht um *Vergrößerung und Verkleinerung* des Orientierungsrahmens als wechselseitig aufeinander bezogene Denk- und Sprachprozesse. Auf diskretere Weise zeigt sich auch, dass es bei der *Übersetzung* der englischen Terminologie („universal“/„particular“) in andere Sprachen Verschiebungen gibt. Des Weiteren stellt sich die Frage, wie die Alternative „my, or our, argument“ und damit das ‚wir‘ des wissenschaftlichen Textes zu beurteilen ist, offensichtlich ist da eine solche Vergrößerung bereits wirksam (und sehr häufig). Schließlich stellt Robertson an anderer Stelle in Zweifel, dass es sich bei der ‚Globalisierung‘ um ein spezifisch ‚modernes‘, gar ‚postmodernes‘ Phänomen handelt³ und bietet im Gegenzug einen historischen Entstehungsrahmen für ein Weltbewusstsein zwischen dem „Traum der Aufklärung für eine universale rationale Gesellschaft“⁴ und dem Wiener Kongress mit der internationalen Ordnung, die sich aus diesem ergab. Als Konsequenz werden einerseits die „mächtigen Strömungen der Romantik, welche die Welt durchrauschten“ und andererseits die „industriellen und kommunikationstechnischen Revolutionen“ genannt.⁵

2 Roland Robertson. „Globalisation or glocalisation“ [1994]. *The Journal of International Communication* 18/2 (2012): S. 191-208. Hier S. 196. – Die unmittelbare ökonomische Bedeutung von „glocalisation“ als „micro-marketing“ („diversity sells“) nennt Robertson zwar, ihn interessiert jedoch die „allgemeine Idee“, die im Terminus zum Ausdruck kommt. – Alle Übersetzungen in diesem Text stammen von mir.

3 Vgl. ebd. S. 195: „In any case, we should become much more historically conscious of the various ways in which the deceptively modern, or postmodern, problem of the relationship between the global and the local, the universal and the particular and so on, is not by any means as unique to the second half of the twentieth century as many would have us believe.“

4 Ebd. S. 199. Robertson zitiert hier Benjamin R. Barber.

5 Ebd. S. 201. Hier bezieht sich Robertson auf Paul Johnsons *The Birth of the Modern* (Titel im Text falsch zitiert) und schließt: „[Johnson] raises significant issues concerning the development of consciousness of the world as a whole, which was largely made possible by the industrial and communicative ‚revolutions‘, in the one hand, and the Enlightenment, on the other.“

Robertsons Fragen wie Zweifel und auch sein historisches Argument, die unter dem Titel ‚Glokalisierung‘ eingebracht werden, sind auch für die Literaturwissenschaft relevant. Allerdings muss sie diese Fragen auf der Basis ihrer eigenen Voraussetzungen zu klären versuchen. Die Sprachlichkeit der Begriffe, die beim Versuch der Übersetzung sofort bewusst wird⁶, behandelt Robertson nicht direkt (er spricht von ‚Kommunikation‘), doch für die Beziehung von Teil und Gesamtheit (als Verallgemeinerungen von lokal/global) kommen in verschiedener Terminologie ganz verschiedene Konzepte von ‚Globalisierung‘ zum Ausdruck, deren Nicht-Übereinstimmung Robertson unterstreicht: die Gesamtheit als Summe der Teile oder aber als wechselseitige Bezogenheit (‚interconnectedness‘), wechselseitige Penetration (‚inter-penetration‘), Homogenisierung, Standardisierung, Fusion, Kompression (Verdichtung!) usw. Das Thema (die Gesamtheit als Summe der Teile) entstammt der Mathematik und ist grundlegend für die Ökonomie, die folgenden unabschließbaren Variationen resultieren aus den Begriffsfeldern in und zwischen den Sprachen. Oder ist es umgekehrt: Ist die Gesamtheit als arithmetische Zahl oder als geometrische Figur (Mathematik, Naturwissenschaften, Marktwirtschaft) ein Spezialfall in einem sehr breiten Spektrum von sprachlichen Bezugsmöglichkeiten von Gesamtheit und Teil, Groß und Klein?

Ich möchte im Folgenden – im von Robertson gesteckten historischen Rahmen zwischen Aufklärung (18. Jahrhundert) und Wiener Kongress (1815 und unmittelbare Folgezeit) – zuerst auf den Unterschied von Zahlen und Wörtern bzw. von Gleichung und Vergleichung eingehen und diesen Unterschied mit der Gegenüberstellung einer universalistisch ausgerichteten Sprachtheorie (Locke im Anschluss an Newton) und einer poetischen Theorie der Sprachen (Rousseau) vertiefen. Abschließend werde ich die Begriffe ‚Weltliteratur‘ und ‚Weltpoesie‘ unterscheiden und verstreut einige Hinweise zur Geschichte der Komparatistik geben, für welche diese Fragen eine identitätsstiftende Bedeutung haben.

Zahlen und Wörter, Gleichungen und Vergleichen

Ein flüchtiger Blick auf die einzelnen Bereiche der Universität zeigt, dass die Globalisierung in jenen Bereichen, die vorwiegend mit Zahlen und Gleichungen operieren (Mathematik, Physik, Statistik, angewandte Ökonomie usw.), kein grundsätzliches Problem darstellt. Eine mathematische Operation

6 Vgl. dazu den Artikel „Welt“ (Pascal David) und darin (*encadré*) die Ausführungen von Barbara Cassin zu „kosmos“ und „tout et ensemble“. Hg. Barbara Cassin. *Vocabulaire européen des philosophies. Dictionnaire des intraduisibles*. Paris: Robert, 2004. S. 1390-1396.

gilt überall auf der Welt, und Einsteins Formel für die Äquivalenz von Masse und Energie ($E = mc^2$) nicht nur global, sondern auch kosmologisch. Ja, man könnte sagen, dass die Dimensionen des sehr Großen (wie aber auch des sehr Kleinen) für die Menschen überhaupt nur durch Zahlen zugänglich sind. Nimmt man beides zusammen (die allergrößte und die aller kleinste Dimension), steht der Mensch wieder irgendwo in der Mitte, vor seinem Schreibtisch mit einem kriechenden Marienkäfer und dem Blick zum Fenster hinaus ins Weite. Das Vermögen, in übergroßen Mengen denken, diese erfassen und mit ihnen vielfältig handeln zu können, begründet den Fortschritt, dessen ungeheure Ausdehnung und Ambivalenz (Produktion und Zerstörung) an dieser Stelle nicht begründet werden müssen. Alles Einzelne ist darin nur von relativer, oft verschwindender Bedeutung.

Mit jenen Bereichen, die auf Wörter angewiesen sind (Recht, Theologie, Politologie, Philologie, Geschichte usw.), verhält es sich anders, sie basieren nicht auf Gleichheit, sondern auf Differenz und Vergleichung, oft schon im Kleinsten: im einzelnen Wort wie beim einzelnen Sprecher. Wilhelm von Humboldt schreibt in der ersten Einleitung zum Kawiwerk:

Die Rückwirkung des Einzelnen auf die Sprache wird noch einleuchtender, wenn man, was zur scharfen Begränzung der Begriffe nicht fehlen darf, bedenkt, dass die Individualität einer Sprache (wie man das Wort gewöhnlich nimmt) auch nur *vergleichungsweise* eine solche ist, dass aber die wahre Individualität nur in dem jedesmal Sprechenden liegt. Erst im Individuum erhält die Sprache ihre letzte Bestimmtheit, und dies erst vollendet den Begriff. Eine Nation hat freilich im Ganzen dieselbe Sprache, allein schon nicht alle Einzelnen in ihr, wie wir gleich im Folgenden sehen werden, ganz dieselbe, und geht man noch weiter in das Feinste über, so besitzt wirklich jeder Mensch seine eigne. *Keiner denkt bei dem Wort gerade das, was der andre, und die noch so kleine Verschiedenheit zittert, wenn man die Sprache mit dem beweglichsten aller Elemente vergleichen will, durch die ganze Sprache fort.* Bei jedem Denken und Empfinden kehrt, vermöge der Einerleiheit der Individualität, dieselbe Verschiedenheit zurück, und bildet eine Masse aus einzeln Unbemerkbarem. *Alles Verstehen ist daher immer zugleich ein Nicht-Verstehen, eine Wahrheit, die man auch im praktischen Leben trefflich benutzen kann, alle Übereinstimmung in Gedanken und Gefühlen zugleich ein Auseinandergehen.*⁷

Für Humboldt unterscheiden sich somit nicht nur verschiedene Sprachen (und die ‚Nationen‘, als Sprachgemeinschaften verstanden), sondern auch

⁷ Wilhelm von Humboldt. „Über die Verschiedenheiten des menschlichen Sprachbaus“ [1827-1829], *Gesammelte Schriften*. Bd. VI/1. Hg. Albert Leitzmann. Berlin: Behr 1907. S. 111-303. Hier S. 182f. [meine Hervorhebungen]. – Vgl. grundlegend dazu Hans-Jost Frey. „Übersetzung und Sprachtheorie bei Wilhelm von Humboldt“ [1997]. Ders. *Die Autorität der Sprache*. Lana/Wien/Zürich: Howeg, 1999. S. 121-146.

jede Sprache in Bezug auf ihre Sprecher: Jeder Mensch hat seine eigene Sprache (Dialekt, Soziolekt, Idiolekt), die sich wiederum aus und in dem Gegensatz zur Allgemeinsprache bildet und auf diese mit jeder Abweichung in Reden und Verstehen einwirken kann. Sprache entsteht, besteht und vergeht fortlaufend, „Nicht-Verstehen“ und „Auseinandergehen“ sind für diesen Vorgang (der Entwicklung der Sprache wie der Sprache des Einzelnen) konstitutiv. Insofern stehen die Wörter in Bezug auf ihren Gebrauch durch die Sprecher nicht in einem Verhältnis der Gleichheit bzw. Ungleichheit (wie die Zahlen), sondern der Vergleichbarkeit bzw. Unvergleichbarkeit. Anders als die Zahlen, die von der Gleichheit ausgehen ($1 = 1$), sind die Wörter bereits sich selbst nicht gleich, sie sind, um Humboldts Ausdrucksweise zu gebrauchen, nur „vergleichungsweise“ gleich, also gleich, ähnlich und ungleich *im Modus des Vergleichs*. Das Ganze ist in diesem sprachlichen Vorgang des Verstehens und Nicht-Verstehens gleichsam immer nur in der Erweiterung (im „beweglichsten aller Elemente“) gegeben.

Die Reflexion auf die Praxis des Vergleichs nenne ich, mit einem Terminus, der im Englischen und in den romanischen Sprachen schon häufiger verwendet wird, *Komparatismus*.⁸ Dieser hat weitreichende historische Wurzeln⁹ und bestimmt als allgemeines Verfahren maßgeblich ganz verschiedene Bereiche von Wissenschaft und Kultur – eben all jene, die primär auf Wörter angewiesen sind. Die Komparatistik behandelt den Komparatismus in den Bereichen von Sprachen und Literaturen.

Ganz im Gegensatz dazu befinden sich jene Sprachphilosophien der Aufklärung, die sich am „Traum einer perfekten Sprache“¹⁰ orientieren. Wie andere Philosoph(inn)en und Wissenschaftler des 17. Jahrhunderts verfolgte auch der junge Newton, frustriert über „das Verschiedene und das Willkürliche“ von Sprachen und Dialekten, in Oxford das Projekt „Of an Universall [sic] Language“.¹¹ Universal bis heute wurden dann freilich

8 Vgl. dazu Renaud Gagné. „Introduction: Regimes of Comparatism“. *Regimes of Comparatism. Frameworks of Comparatism in History, Religion and Anthropology*. Hg. Renaud Gagné et al. Leiden: Brill, 2019. S. 1-17. Hier S. 1: „Comparatism is reflexive comparison. All societies make comparisons; but comparatism includes a reflection on the process of comparison, a recognition of the ordering of knowledge that comparison entails.“

9 Vgl. dazu Anthony Grafton. „Comparisons Compared. A Study in the Early Modern Roots of Cultural History“. Ebd., S. 18-48.

10 Umberto Eco. *La ricerca della lingua perfetta nella cultura europea*. Roma-Bari: Laterza, 1993. S. 315.

11 Vgl. Ralph W. V. Elliot. „Isaac Newton's ‚Of an Universall Language‘“. *Modern Language Review* 52/1 (1957): S. 1-18. (Die Wiedergabe von Newtons Manuskript S. 9-18, die zitierte Stelle am Anfang.) – Vgl. dazu John Maxwell Coetzee. „Newton and the Ideal of a Transparent Scientific Language“. *Journal of Literary Semantics* 11/1 (1982): S. 3-13. Vgl. allgemein zum Projekt der Universalsprache

seine *Philosophiae Naturalis Principia Mathematica* (1687), in Lateinisch als der damals universalen Gelehrtensprache der *Res publica litteraria* abgefasst.¹² John Lockes drei Jahre später publizierte Werk *An Essay Concerning Human Understanding* postuliert im Kap. II/4 „Of Number“ die Einheit der Zahl Eins als einfachste und wahrhaft universale Grundidee, aus der sich, auf der Basis von mathematischen Prinzipien, alle weiteren ‚Ideen‘ deduzieren ließen:

Amongst all the *ideas* we have, as there is none suggested to the mind by more ways, so there is none more simple, than that of *unity*, or one; it has no shadow of variety or composition in it; every object our senses are employed about, every idea in our understandings, every thought of our minds, brings this *idea* along with it. And therefore it is the most intimate to our thoughts, as well as it is, in its agreement to all other things, the most universal *idea* we have. Fur number applies itself to men, angels, actions, thoughts: everything that either doth exist, or can be imagined.

By repeating this idea in our minds, and adding the repetition together, we come by the *complex* ideas of the *modes* of it. Thus, by adding one to one, we have the complex idea of a couple; by putting twelve units together, we have the complex *idea* of a dozen; and of a score, or a million, or any other number.¹³

Lockes sprachliche Formulierung der Induktion und Deduktion des Zahlensystems (Fortfahren mit der Erzählung, Orientierung am Kompass der Sprache) weist aber implizit bereits auf die Schwierigkeiten bei der Übertragung des Zahlenmodells auf die Sprache hin:

So that he that can add one to one, and so to two, and so go on with his tale, taking still with him the distinct names belonging to each progression, and so again, by subtracting an unit from each collection, retreat and lessen them, is capable of all the *ideas* of numbers, within the compass of his language, or for which he hath names, though not perhaps, of more.¹⁴

im 17. Jahrhundert: Eco. La ricerca della lingua perfetta (wie Anm. 10). S. 224-313 (= Kap. 10-14); John Harold Leavitt. *Linguistic Relativities. Language Diversity and Modern Thought*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010. S. 30-53 (= Kap. 2).

12 Zur Textualität der *Principia* vgl. Coetzee. Newton and the Ideal of a Transparent Scientific Language (wie Anm. 10).

13 John Locke. *An Essay Concerning Human Understanding* [1690]. Hg. John W. Yolton. London: Dent, 1972. 2 Bände. Bd. I. S. 167.

14 Ebd. S. 169.

Im Gegensatz zum kurzen Kapitel „Of Number“ beanspruchen dann die Ausführungen zu den „Words“ ein ganzes Buch (III, Kap. 1-11).¹⁵ In diesem nehmen „Unvollkommenheit“ und „Missbrauch der Wörter“ einen zentralen Platz ein¹⁶ und formulieren das zentrale Anliegen von Locke, nämlich ein Programm zur Berichtigung der Sprache in ihrer Anwendung: „Of the Remedies of the Forgoing Imperfections and Abuses“ (Kap. III/11), mit einer Reihe von Forderungen und Empfehlungen. Lockes (im Anschluss an Newton) formulierte Annahme eines idealen Zeichensystems der Zahlen und eines defizitären und immer wieder der Berichtigung bedürftiger der Wörter prägt die eine Linie des (sprach)philosophischen Denkens des 18. Jahrhunderts – und natürlich weit über dieses Denken hinaus, wenn man nur etwa die Zahlengläubigkeit vieler sozialwissenschaftlicher Untersuchungen bedenkt. Die Vorstellung eines zu perfektionierenden Sprachgebrauchs prägt auch die meisten Sprachartikel der *Encyclopédie*.¹⁷

Auf drei Aspekte, die im bisher Gesagten gewissermaßen nur nebenbei zur Sprache kamen, im Hinblick auf die Komparatistik aber wichtig sind, sei besonders hingewiesen.

(1) Humboldt versteht ‚Nation‘ als Sprachgemeinschaft; dieses Verständnis liegt dem 18. Jahrhundert viel näher als der Zeit nach 1815, als ‚Nation‘ und ‚Staat‘ immer mehr ineinander verschmelzen.¹⁸ Die Nationalsprachen entwickeln im 18. Jahrhundert eine stärkere Ausdrucksfähigkeit auch für wissenschaftliche Texte (was sich schon im Gegensatz zwischen Newtons Latein und Lockes Englisch zeigt), das Französische kann das Lateinische nur sehr bedingt als neue Gelehrten-Universalsprache ablösen. Damit treten die Nationalsprachen in verschiedenen Bereichen in ein Verhältnis von Parallelität, Differenz, Konkurrenz, Komplementarität usw. An die Stelle des älteren (zeitlichen) Vergleichens von *Anciens* und *Modernes* tritt immer mehr der (räumliche und simultane) Vergleich zwischen den Nationalsprachen Englisch, Französisch, Deutsch, Italienisch.

(2) Die *Res publica litteraria* des 16. und 17. Jahrhunderts verstand sich mit dem Latein als ideale internationale Gemeinschaft, durchaus mit politischen Prinzipien.¹⁹ Reinhart Koselleck und Jürgen Habermas haben

15 Ebd. Bd. II. S. 9-120.

16 Vgl. ebd. Bd. II. S. 76-105: „Of the Imperfection of Words“ (= Kap. III/9), „Of the Abuse of Words“ (= Kap. III/10). Zum Missbrauch der Wörter zählt Locke auch deren figurativen Gebrauch.

17 Vgl. Eco. *La ricerca della lingua perfetta* (wie Anm. 10). S. 289-313 (= Kap. 14: „Da Leibniz all’*Encyclopédie*“).

18 Humboldt versteht zum Beispiel die Basken als eine ‚Nation‘, aufgeteilt in zwei Gebiete, die zum spanischen bzw. französischen ‚Staat‘ gehören.

19 Vgl. dazu die Proklamation von Pierre Bayle zu der von ihm geschaffenen Zeitschrift *Nouvelles de la République des Lettres* (Bd. I. Amsterdam: Henry Desbordes, 1684).

eindrücklich gezeigt, wie diese (geheimen) Parallelstaaten zu Trägern der politischen Ideen der Revolution wurden.²⁰ Die Institutionen der *Res publica litteraria* sind im 18. Jahrhundert unter anderem die *Coffee-Houses* und *Clubs* in England und die Gelehrtenrepublik in Deutschland, vor allem aber die *Salons* in Frankreich und später in Berlin, die unter der Ägide einer Frau standen und damit die ausschließlich männlich besetzte *Republica litteraria* für die Frauen öffneten.²¹ Im *Salon* werden Ideen gemeinsam entwickelt, es entsteht ein personelles Bezugsnetz, in welchem nicht nur Ideen, Konzepte und Disziplinen in einen auf Vergleichen basierenden Wettstreit treten, sondern auch deren Träger(innen). Der von berühmten Frauen angebotene Salon bringt an fixen Orten und Wochentagen alle bedeutenden Intellektuellen der französischen Aufklärung zusammen. Er ist von der Kunst der Konversation geprägt – und unterscheidet sich damit grundsätzlich von der intellektuellen Arbeitsweise an der Universität.

(3) Die Idee einer *Universalsprache* tritt gegenüber der Vorstellung der zu perfektionierenden Sprache in den Hintergrund und wird im 18. Jahrhundert von weniger renommierten Autor(inn)en vertreten als in der Zeit davor.²² Von Bedeutung sind jedoch die Erfindung der Gebärdensprache für die Taubstummen durch den Abbé de l'Épée nach 1770 und das Projekt des Marquis de Condorcet im Anhang seiner *Esquisse d'un tableau historique des progrès de l'esprit humain* (1794).²³ Beide Projekte erlangen Bedeutung im Zusammenhang mit den Bestrebungen der Französischen Revolution nach einer Vereinheitlichung der Sprache (Französisch oder Universalsprache) im Zeichen des Fortschritts und der Universalisierung.²⁴ Der Ursprung der Komparatistik ist im direkten Gegenzug zu diesen Bestrebungen zu verstehen.

Den ‚universalistischen‘ Theorien der Sprachregulierung stellen sich im 18. Jahrhundert die Theorien der sprachlichen Relativität (der Unübersetzbarkeit der einzelnen Sprachen) entgegen, vertreten u. a. durch Vico, Lamy, Condillac, Rousseau, Hamann und Herder. Diese stellen das Primat des Denkens gegenüber den Sprachen und damit deren Beherrschbarkeit in

20 Vgl. Reinhart Koselleck. *Kritik und Krise. Eine Studie zur Parthogenese der bürgerlichen Welt* [1959]. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973; Jürgen Habermas. *Strukturwandel der Öffentlichkeit* [1962]. Neuwied: Luchterhand, 1965.

21 Vgl. Dena Goodman. *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightenment*. Ithaca: Cornell University Press, 1994.

22 Vgl. Eco. *La ricerca della lingua perfetta* (wie Anm. 10). S. 289-313.

23 Präsentation durch: Gilles Gaston Granger. „Langue universelle et formalisation des sciences. Un fragment inédit de Condorcet“. *Revue d'histoire des sciences et de leurs applications* 7/3 (1954): S. 197-219.

24 Vgl. Sophia A. Rosenfeld. „Universal Languages and National Consciousness during the French Revolution“. Hg. David A. Bell et al. *La Recherche Dix-huitième / Eighteenth-Century Research*. Paris: Champion, 1999. S. 119-131.

Frage. Man könnte (nicht nur vom Ursprung her, der in der Poesie gesehen wird) von einer poetischen Sprachtheorie sprechen.²⁵ Ich will sie mit Rousseau zur Darstellung bringen.

Rousseau: global und lokal, Schweiz und Welt

Der Gegensatz von ‚lokal‘ und ‚global‘ und dessen Vermittlung prägt Rousseaus weltberühmte Werke zwischen 1749 und 1762 durchgehend. Seine zweite preisgekrönte Abhandlung, der *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes* (1754)²⁶ beginnt mit einem „feierlichen dreifachen Portikus“²⁷ von Widmung, Vorwort und Exordium.²⁸ Die Widmung richtet sich an die République de Genève“ (die Rousseau 26 Jahre zuvor verlassen hatte), das Vorwort definiert für die Abhandlung eine anthropologische Grundlage (die Untersuchung der „constitution humaine“) und eine Zielsetzung („faire naître notre bonheur des moyens qui semblaient devoir combler notre misère“), und das Exordium wendet sich schließlich direkt an *den* Menschen: „O Homme, de quelque contrée que tu sois, quelques soient tes opinions: voici ton histoire telle que j'ai cru la lire, [...]“. Die kühne Anrede an *den Menschen* als globales Gattungswesen ist geerdet im Ort seiner Herkunft und im Bekenntnis zur republikanischen Verfassung der Stadt Genf.²⁹ Und das stolze „citoyen de Genève“ hat Rousseau, um seinem „Vaterland Ehre zu machen“³⁰, für weitere Werke, die er zwischen 1749 und

25 Vgl. dazu Frey. Übersetzung und Sprachtheorie (wie Anm. 7). S. 11: „Es gibt aber Redehaltungen, welche, anders als die wissenschaftliche, die letzte Unbeherrschbarkeit der Sprache durch das Denken nicht abwehren, sondern auf die Autonomie des Denkens verzichten und es in irgendeinem Maße der Autorität der Sprache anvertrauen. Das geschieht nirgends offener und stärker als in der Dichtung.“

26 Jean-Jacques Rousseau. *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*. Œuvres complètes [im Folgenden als OC]. Hg. Bernard Gagnebin et al. Paris: Gallimard (Pléiade), 1959-1995. Bd. III. S. 109-223.

27 Jean Starobinski in seiner Einleitung zum Text des *Discours* (ebd., S. XLII-LXXI, hier S. LII).

28 Vgl. OC. Bd. III. S. 111-121, 122-127 und 131-133.

29 Dass Rousseau den damals aktuellen Zustand der Republik nicht richtig einschätzte und nach der angeordneten Verbrennung des *Contrat social* und des *Émile* in Paris und Genf später schließlich selbst auf sein Bürgerrecht verzichtete, spielt hier keine Rolle. Vgl. Marcel Raymond: „Rousseau et Genève“. Hg. Samuel Baud-Bovy et al. *Jean-Jacques Rousseau*. Neuchâtel: Baconnière, 1962. S. 225-237.

30 So im zweiten Vorwort zur *Nouvelle Héloïse* (OC. Bd. II. S. 133), dort allerdings scheinbar negativ, weil mit dem Liebesroman keine Ehre zu machen sei.

1762 „von dem Menschen, an die Menschen“³¹ geschrieben hat (die beiden *Discours, Du contrat social*) verwendet. Die globalisierende Anrede an die Menschheit und das Schrifttum mit globalem Anspruch auch in zeitlicher Hinsicht (Menschheitsgeschichte) brauchen eine lokalisierende Erdung, und die Erdung in Genf setzt ein relativierendes Modell in die Diagnose der immer weiter zunehmenden Ungleichheit als globales Prinzip dieser Geschichte, die Rousseau nicht weniger konsequent vertritt als der moderne Ökonom.³²

Im späteren *Essai sur l'origine des langues*³³ führt Rousseau diese zunehmende historische Schiefelage auf eine kosmologische Ursache zurück (mit der Ekliptikschiefe der Erde) und setzt die Weltachse (als ‚globe‘) in einen Gegensatz zur Achse des Universums (‚univers‘): Die zunehmende Neigung der Erdachse gegenüber der Erdbahn (als Achse des Universums)³⁴ bewirkt neben dem Jahreszeitenwechsel Klimaveränderungen, Migrationsbewegungen und Selbstzerfleischung unter den Menschen – aber auf der anderen Seite auch Menschenverbindung in Liebe und Fest. Diese Steigerungsmöglichkeiten im Guten wie im Schlechten heben die Sprache über die Kommunikation hinaus (die, so Rousseau, auch ohne Wörter möglich und manchmal wirksamer ist) und verbinden sie mit der Musik.³⁵

Rousseau ist nicht nur Schweizer Weltautor in dem Sinne, dass er sich, aus der Schweiz (Genf) heraus, auf die Menschheit in der ‚Welt‘ (‚monde‘, ‚globe‘) im Universum bezieht und von allen Schweizer Autor(inn)en die größte Verbreitung in der ‚Welt‘ hat, sondern auch in dem Sinne, dass seine

31 „C'est de l'homme que j'ai à parler, et la question que j'examine m'apprend que je vais parler à des hommes [...]“ (*OC*. Bd. III. S. 131) „Quand j'ai tâché de parler aux hommes [...]“ *OC*. Bd. II. S. 17.

32 Vgl. Erik S. Reinert. *How Rich Countries Got Rich ... and Why Poor Countries Stay Poor*. London: Constable, 2007.

33 *OC*. Bd. V. S. 371-429.

34 Vgl. ebd. S. 401: „Celui qui voulut que l'homme fut sociable toucha du doigt l'axe du globe et l'inclina sur l'axe de l'univers. À ce léger mouvement je vois changer la face de la terre et décider la vocation du genre humain [...]“ – Diese Verbindung noch deutlicher im Fragment „L'influence des climats sur la civilisation“. *OC*. Bd. III. S. 529-533. Hier S. 531: „Si l'écliptique se fût confondu avec l'équateur, peut-être n'y eût il jamais eu d'émigration de peuple, et chacun, faute de pouvoir supporter un autre climat que celui où il était né, n'en serait jamais sorti.“

35 Der vollständige Titel des *Essai* lautet: *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la mélodie et de l'imitation musicale*. Analog zu den drei rhetorischen Stilebenen (*genus humile, medium, sublime*) gibt es die dreifache Wirkungsmöglichkeit der Musik als reines Geräusch, als gefälliger Klang und als mitreißende Melodie: Die Begeisterungsfähigkeit verbindet poetische Sprache und Musik allgemein – aber auf je verschiedene Weise in den einzelnen Sprachen und Völkern und für die einzelnen Menschen (was die eine begeistert, ist für den anderen lediglich Geräusch usw.).

zentralen Schriften von 1750 bis 1762 immer wieder prospektiv zeigen, was das Wesen der Schweiz ausmacht. Groß und Klein stehen bei ihm in einem steten gespannten Wechselbezug, und die zunehmende Reduktion auf sich selbst, die Rousseau nach seinen Schriften „an die Menschen“ auf einer „kleinen Insel“ als einzigartiges Gesetz seines Lebens erkennt³⁶, ist die Kehrseite der gewagten Wendung an die Menschheit.

Die beiden Romane Rousseaus behandeln den Gegensatz Kleinraum vs. große Welt auf andere Weise – und zeigen nebenbei, dass die Gattung des Romans das, was Robertson ‚interconnectedness‘ und ‚inter-penetration‘ von global und lokal nennt, auf ideale Weise vorführen kann, allein schon durch die Zoomwechsel des Erzählers. Den Liebesroman *Julie ou La nouvelle Héloïse* schrieb Rousseau für die Menschen auf dem Lande, damit sich diese ihres Lebens an Ort erfreuten und dem Drang zur Großstadt Paris widersetzen (die Verstädterung wird bereits als großes soziales und kulturelles Problem gesehen) – tatsächlich hatte der Roman aber in Paris seine größten Erfolge und löste mit den in die Liebesbriefe eingewobenen Landschaftsschilderungen und des *Elysée* von Clarens eine ungeahnte Begeisterung für den Genfersee und die Schweizer Alpen aus, die den Keim für den Tourismus in die Schweiz legten.

Im Bildungsroman *Émile ou de l'éducation* wiederum kann Émile erst ‚citoyen‘ werden und die Liebe zur Heimat verstehen, nachdem er auf einer Weltreise erfahren hat, dass es nirgendwo in der Welt eine gute politische Ordnung gibt. Doch diese Heimat nach der Reise durch die Welt und der Wahrnehmung des politischen Elends überall ist – ein Asyl!³⁷ Auch für Rousseau selbst geht die Rückkehr zum Kleinen (Lokalisierung aus der Globalisierung) zum immer Kleineren (Genf, Clarens, die St. Petersinsel, das Ich allein in der Welt).³⁸ Eines seiner letzten Werke ist für einen einzelnen Menschen bestimmt, ein kleines Mädchen, das die Welt der Blumen kennenlernen möchte.³⁹ Der geerdete, selbstreflektierte globale Anspruch zieht sich auf die *autopoiesis* zurück, mit einem Ich und einem impliziten Du.

36 Vgl. den Anfang der *Cinquième Réverie*, auf der St. Petersinsel: „Cette petite île [...] est peu connue, même en Suisse. Cependant elle est très agréable et singulièrement située pour le bonheur d'un homme qui aime à *se circonscrire*; car quoi que je sois peut-être *le seul au monde* à qui sa destinée en ait fait une loi [...]“ *OC*. Bd. I. S. 1040 [meine Hervorhebungen].

37 Vgl. *OC*. Bd. IV. S. 867: „S'il y a du bonheur sur la terre, c'est dans l'asile où nous vivons qu'il faut le chercher.“

38 Vgl. den berühmten Anfang der *Rêveries du promeneur solitaire*: „Me voici donc seul sur la terre ...“ *OC*. Bd. I. S. 995.

39 Jean-Jacques Rousseau. *Huit lettres élémentaires sur la botanique à Madame Delessert* [1771-1774]. Paris: Mercure de France, 2002. (Botanische Briefe an Madeleine-Catherine Delessert (1771-1774), mit einem Herbarium, alles für deren Tochter Manon bestimmt.)

Sprachen, Vergleichen, politische (Un)Ordnung, das Wort ‚Mensch‘

Während die beiden Romane rasch berühmt wurden, blieb Rousseaus posthume Schrift *Essai sur l'origine des langues* (ca. 1763) lange Zeit unbeachtet⁴⁰ – um dann allerdings nach 1960 intensiv diskutiert zu werden. Vorher kannte man eigentlich nur Rousseaus relativ kurze Ausführungen zur „Zwickmühle mit dem Ursprung der Sprachen“⁴¹ im zweiten *Discours*, die selbst an Condillacs *Essai sur l'origine des connaissances humaines* (1746) anschließen und fälschlicherweise mit dessen Position identifiziert wurden.⁴² Bemerkenswert ist allerdings, dass Rousseau hier von der Pluralität der Sprachen bereits im Ursprung ausgeht (und nicht von einem Ursprung der Sprache) und den sprachlichen Entwicklungsprozess noch stärker in der (Er)Findung der Sprache durch das Kind als in der Vorgabe durch die Mutter (Eltern) sieht:

Remarquez encore que l'enfant ayant tous ses besoins à expliquer, et par conséquent plus de choses à dire à la mère que la mère à l'enfant, c'est lui qui doit faire les plus grands frais de l'invention, et que la langue qu'il emploie doit être en grande partie son propre ouvrage ; ce qui multiplie autant les langues qu'il y a d'individus pour les parler [...]. [C]ar de dire que la mère dicte à l'enfant les mots dont il devra se servir pour lui demander telle ou telle chose, cela montre bien comment on enseigne des langues déjà formées, mais cela n'apprend point comment elles se forment.⁴³

Das ist, jetzt aus der Perspektive der Sprachentwicklung beim Kind gesehen, Humboldts *dissémination*, von der wir ausgegangen sind. Es gibt nicht nur das Problem der verschiedenen Sprachen (mit Übersetzbarkeit

40 Zur Text- und Editions-geschichte vgl. Jean Starobinskis Kommentar in: *OC*. Bd. V. S. CLXIV-CCIV; in diesem Kommentar wird allerdings die Diskussion nach 1967 (Derrida, *De la Grammatologie*) eher ungnädig behandelt.

41 *OC*. Bd. III. S. 146-151. Hier S. 146. Der doppelte „embarras“ besteht darin, dass die Entstehung einer Gesellschaft das Medium der Sprache voraussetzt, das Entstehen der Sprache wiederum das Bestehen einer minimalen Sozialstruktur. Dasselbe mit dem Denken: „Neue und noch größere Schwierigkeit! Denn wenn die Menschen die Rede [*la parole*] brauchten, um denken zu lernen, so mussten sie noch mehr denken können, um die Kunst der Rede zu finden.“ Ebd. S. 147.

42 Vgl. den Kommentar von Jean Starobinski in: *OC*. Bd. III. S. 1322f. – Condillacs spätere Sprachtheorie im *Cours d'études pour l'instruction du prince de Parme* (1775) nimmt implizit einige von Rousseaus Einwänden im zweiten *Discours* auf (Erlernen der Sprache durch das Kind) und steht damit Rousseaus Sprachtheorie viel näher.

43 *OC*. Bd. III. S. 147.

und Unübersetzbarkeit), diese Verschiedenheit ist in jeder Sprache selbst angelegt und das Übersetzungsproblem somit auch für die Einzelsprache und den einzelnen Menschen gegeben. Sprachfindung ist Übersetzung des zunächst Unübersetzbaren. Reflektierte Sprache entsteht nicht aus Gleichsetzung, sondern aus dem Vergleichen. Und Vergleichen assoziiert (im Französischen): Steigerung (*degrés de comparaison: positif, comparatif, superlatif*). Durch diese Steigerung aus dem Vergleichen entsteht erst das spannungsreiche Wechselverhältnis von Groß und Klein, von Global und Lokal. Dies verdeutlicht Rousseaus spätere Erklärung der Sprachentwicklung des Kindes im *Essai sur l'origine des langues*⁴⁴:

Celui qui ne s' imagine rien ne sent que lui-même.
La réflexion naît des idées comparées, et c'est la pluralité des idées qui porte à les comparer. Celui qui ne voit qu'un seul objet n'a point de comparaison à faire. Celui qui n'en voit qu'un petit nombre et toujours les mêmes dès son enfance ne les compare point encore, parce que l'habitude de les voir lui ôte l'attention nécessaire pour les examiner ; mais à mesure qu'un objet nouveau nous frappe nous voulons le connaître, dans ceux qui nous sont connus nous cherchons des rapports; c'est ainsi que nous apprenons à considérer ce qui est sous nos yeux, et ce qui nous est étranger nous porte à l'examen de ce qui nous touche.⁴⁵

Damit ist auf andere Weise ausgesprochen, dass es die Konfrontation mit dem Fremden und vielleicht weit Entfernten ist, welche zur Entwicklung des Eigenen führt ‚zur Prüfung‘ dessen, was ‚vor unseren Augen liegt‘. Instrukтив sind in diesem Zusammenhang im Kapitel III des *Essai* „Que le premier langage dut être figuré“ die ersten Nomina für den Menschen selbst; das spontan gefundene Nomen ist eine Metapher und das spätere eine Metonymie (Synekdoche):

Un homme sauvage en rencontrant d'autres se sera d'abord effrayé. Sa frayeur lui aura fait voir ces hommes plus grands et plus forts que lui-même : il leur aura donné le nom de *Géants*. Après beaucoup d'expériences il aura reconnu que ces prétendus Géants n'étaient ni plus grands ni plus forts que lui, leur stature ne convenait point à l'idée qu'il avait d'abord attaché au mot de Géant. Il inventera donc un autre nom commun à eux et à lui, tel, par exemple, que le nom d'*homme*, et laissera celui de Géant à l'objet faux qui l'avait frappé durant son illusion.⁴⁶

44 OC. Bd. V. S. 371-429.

45 Ebd. S. 396.

46 Ebd. S. 381. – Vgl. dazu Paul de Man, „Theory of Metaphor in Rousseau's *Second Discourse*.“ *Studies in Romanticism* 12/2 (1973): S. 83-114.

Im ersten spontanen Nomen ‚Géant‘ verdeckt die Figuration aus der Angst vor dem anderen (als natürliche Vorsichtsmaßnahme) die tatsächliche körperliche Gleichheit dieser zwei Menschen, im zweiten das gemeinsame ‚homme‘ mit der Gleichsetzung die stets verbleibende Ungleichheit zwischen den Menschen (und sei es nur jene zwischen ‚hommes‘ und ‚femmes‘), die zu größter Vorsicht raten müsste.⁴⁷ Die ständige Wechselbewegung von Expansion und Reduktion, von Verallgemeinerung und Vereinzeln ist in der *Figuralität der Sprache* (Rhetorik) a priori angelegt, und diese ist nicht etwa ein Sonderfall der poetischen Rede (als den ihn die Universalsprache eliminieren möchte oder müsste), sondern ständiges, allerdings oft nicht beachtetes Prinzip.

Im letzten Kapitel des *Essai*, „Rapports des langues aux gouvernements“, deutet Rousseau die politischen Konsequenzen an (es besteht eine Verwandtschaft zwischen Sprach- und Regierungsform) und schließt mit einem Plädoyer für sonore Sprachen und öffentliche Rede. Er unterstreicht den fragmentarischen Charakter des *Essai*, in der Hoffnung, dass aus ihm vielleicht „vertieftere Überlegungen“ folgen könnten.⁴⁸ Der politische Zusammenhang erhellt sich an anderer Stelle, nämlich in einer später gestrichenen Ausführung der ersten Fassung des *Contrat social*. Es geht darin um die Frage, warum der Sozialpakt nur für einzelne Nationen (als Sprachgemeinschaften verstanden) gelten soll und nicht für die ganze ‚Menschheit‘ (wobei diese als *vague* ‚Idee‘ eines Kollektiven bezeichnet wird, gerade nicht als tatsächliche ‚Union‘, wie sie die ‚Systeme der Philosophen‘ suggerierten:

Il est certain que le mot de *genre humain* n’offre à l’esprit qu’une idée purement collective qui ne suppose aucune union réelle entre les individus qui le constituent ; [...]. Si la société générale existait ailleurs que dans les systèmes des philosophes, [...], [i]l y aurait une langue universelle que la nature apprendrait à tous les hommes et qui serait le premier instrument de leur mutuelle communication.⁴⁹

Daraus resultiert unter anderem Rousseaus bekannte Bevorzugung der kleinen politischen Einheit, besser gesagt: der politischen Durchlässigkeit von unten nach oben und oben nach unten zwischen Individuum, Gemeinde, Kanton und Staat. Dieses Gefüge erreicht, könnte man mit Rousseau folgern, irgendwo eine Grenze der Beziehbarkeit von Groß und Klein.⁵⁰ Was darüber

47 Die Gleichsetzung wird auch vom klingenden Wortspiel „nom d’homme“ unterwandert.

48 *OC*. Bd. V. S. 428f.

49 *OC*. Bd. III. S. 283f.

50 Die anerkannt mehrsprachige Schweiz gab es zu Rousseaus Zeit noch nicht – aber als es sie dann mit der Helvetik und in den späteren Verfassungen

hinausgeht, behandelt Rousseau in den (wohl notwendig) fragmentarischen Versuchen zum Projekt des ewigen Friedens des Abbé de Saint-Pierre.⁵¹

Weltliteratur

Rousseaus Werk (gesellschaftstheoretisch im bereitesten Sinn, sprachtheoretisch, poetisch) ist im 18. Jahrhundert ein eindruckliches Beispiel für ein zwischen ‚global‘ und ‚lokal‘ extrem aufgespanntes, oszillierendes Schrifttum, das dem ‚Traum der Aufklärung für eine universale rationale Gesellschaft‘ (Robertson mit Barber) einerseits übernimmt und andererseits einer radikalen Kritik unterzieht. ‚Literatur‘ ist dieses ganz verschiedene Gebiete umfassende Werk dann, wenn man den Begriff im Sinne des 18. Jahrhunderts als ‚Schrifttum, Gesamtheit des Schrifttums‘ und übergeordnet zur spezifischeren ‚schönen Literatur‘ (literarische Texte in unserem Sinn, Poesie, Dichtung) versteht.⁵² Könnte man dafür auch den Begriff der ‚Weltliteratur‘ anwenden? Zweifellos in dem Sinne, dass Rousseaus Blick weit über die Grenzen der Schweiz und Europas hinausgeht und dass er unter allen Schweizer Autoren und Autorinnen die größte internationale Verbreitung gefunden hat. Doch zugleich wird der aufklärerische Anspruch einer weltweiten Verständigung (‚langue universelle‘) von Rousseau gerade bestritten, die noch beste politische Einheit ist der Kleinstaat, der beste menschliche Zustand findet sich im glücklichen Bei-sich-Sein. Es hängt also alles davon ab, wie der Begriff ‚Weltliteratur‘ präzisiert wird.

Im Wesentlichen hat Goethe diesen Begriff ab 1827⁵³, im Gegenzug zu den nach 1815 forcierten Nationalliteraturen (mit der Identifikation von Nation als Sprachgemeinschaft und Staat), geprägt. Goethe hat damit nicht eine Klassifikation von Texten, sondern einen *Prozess* der Erweiterung im Auge: über die Grenzen von Staat und auch von Europa hinaus. Der Begriff visiert somit einen größeren Orientierungsrahmen des allgemeinen

gab, war mit den Sprachrechten immer das Bewusstsein verbunden, nicht mehr größer werden zu wollen.

51 Vgl. *Écrits sur l'Abbé de Saint-Pierre. OC.* Bd. III. S. 563-682.

52 Vgl. dazu den Artikel „Literatur“ (Klaus Weimar). Hg. Harald Fricke et al. *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Berlin: de Gruyter, 2000. Bd. II. S. 443-448.

53 Hendrik Birus hat Goethes Begriff umfassend dargestellt und erläutert in: „Goethes Idee der Weltliteratur. Eine historische Vergegenwärtigung“. Hg. Manfred Schmelting. *Weltliteratur heute. Konzepte und Perspektiven*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995. S. 5-28. – Der beste Überblick über Goethes eigene Äußerungen zu ‚Weltliteratur‘ findet sich in: *Goethes Werke. Hamburger Ausgabe* [im Folgenden als *HA*]. Hg. Erich Trunz et al. Hamburg: Wegener, 1949-1969. Bd. XII. S. 361-364.

Schrifttums an, über die Grenzen des Nationalen hinaus. Damit bringt Goethe ein Bestreben auf den Punkt, das für sein eigenes Werk stets wegweisend war, das aber nach 1815 – im Gegensatz zur Ausrichtung der *res publica litteraria* im 18. Jahrhundert – offensichtlich nicht mehr als selbstverständlich verstanden wurde. ‚Welt‘ bedeutet hier ‚transnational‘. Entscheidend für Goethes Begriff ist nicht der globale Zugriff im Sinne einer Union oder Totalität, sondern die Öffnung und Selbstbehauptung des Deutschen nach außen, mit Robertson zu sprechen die ‚inter-connectedness‘. Goethe bewertet diese Entwicklung des Schrifttums ambivalent, doch scheint sie unausweichlich, die Parallelen zum Weltmarkt sind allein schon in seiner Wortwahl offensichtlich.⁵⁴

‚Weltliteratur‘ lässt sich aber auch anders verstehen, nämlich als Totalität des weltweiten Schrifttums. Dass sich dabei endlose Fragen der Abgrenzung stellen (etwa was überhaupt zum Schrifttum gehört), versteht sich von selbst, ebenso der sich selbst entwurzelnde Ansatz dieser quasi bibliothekarischen Betrachtungsweise, wie sie Jorge Luis Borges in seiner Fiktion *La biblioteca de Babel* in zwei Varianten (eine Bibliothek aus unendlich vielen Büchern, in der Grundform des Hexagons, ein Buch aus unendlich vielen ganz dünnen Seiten) ad absurdum führt. Historisch belegte Versuche der totalen Erfassung des Schrifttums wie etwa das *Institut international de Bibliographie* nach 1895 von Paul Otlet und Henri La Fontaine mit dem späteren *Mundaneum* sind eindruckliche Zeugen für das letztlich Uferlose in der Vorstellung der Totalität selbst.

Aus der *mise en abyme* dieses umfassenden Begriffs von Weltliteratur ergibt sich unmittelbar seine dritte mögliche Bedeutung als *Kanon*: eine stark eingeschränkte Auswahl von ‚klassischen‘ Texten, welche die völlig ausufernde Textauswahl auf ein zu bewältigendes Maß mit verbindlicher Normwirkung für Aus- und Weiterbildung und als Basis für die allgemeine wissenschaftliche Diskussion reduzieren soll. Im Bereich der Literatur (im engeren Sinn) ist, neben vielen anderen Versuchen, Harold Blooms *Western Canon*⁵⁵ ein gutes Beispiel. Niemand wird bestreiten wollen, dass die von Bloom im Hauptteil behandelten 26 Autoren und Autorinnen es verdienen, gelesen und besprochen zu werden, gleichzeitig ist die persönliche Prägung dieser Liste durch ihren Urheber unverkennbar, allein schon auf

54 Vgl. ebd. S. 362: „Zu einer solchen Vermittlung [des wahrhaft Verdienstlichen, als Globalität] und wechselseitigen Anerkennung tragen die Deutschen seit langer Zeit schon bei. Wer die deutsche Sprache versteht und studiert, befindet sich auf dem Marke, wo alle Nationen ihre Waren anbieten; er spielt den Dolmetscher, indem er sich selbst bereichert.“ (Besprechung von Thomas Carlyles Werk *German Romance*)

55 Vgl. Harold Bloom. *The Western Canon: The Books and School of the Ages*. New York: Harcourt Brace, 1994.

der Basis der Sprachen oder des Geschlechts dieser Autoren (13, genau die Hälfte, Englisch-Amerikanisch, 3 Französisch, 3 Deutsch, 3 Spanisch, 1 Italienisch, 1 Russisch, 1 Norwegisch, 1 Portugiesisch; 4 Frauen, 22 Männer). So vernünftig die Einschränkung auf 26 Namen scheint, als gemeinsame Basis für die Literaturwissenschaft: Bereits ein amerikanischer Kollege von Bloom würde diese 26 Namen bestimmt anders setzen, und Bloom selbst sieht sich in immer weiter ausufernden ergänzenden Listen und Erklärungen gezwungen, seine Auswahl zu erweitern, mit immer weiteren Fragezeichen und Unsicherheiten. Auch mit der vagen Einschränkung auf das *Western* entwächst der globalisierende Anspruch einer nicht nur lokal, sondern auch persönlich bestimmten Perspektive, welche diesem *Western* ihren Stempel aufdrückt. Diese Perspektivität kann man, im Hinblick auf die Totale, als Mangel verstehen, gleichzeitig ist die Einschränkung im Lokalen und Persönlichen durchaus eine Voraussetzung für die künstlerische Qualität einer solchen Auswahl. Und jede Leserin, jeder Leser hat ein volles Recht auf eine eigene Auswahl von tatsächlich gelesenen, von als besonders gut bewerteten und von auf jeden Fall noch zu lesenden Texten, und dieses Recht auf die persönliche Auswahl gehört zweifellos zum Wesen der Literatur. ‚Weltliteratur‘ ist in dieser dritten Bedeutung somit mehr ein Prädikat einer historisch, sozial, lokal oder persönlich geprägten Wertschätzung als einer globalen Norm (die immer auch Widerspruch, gerade von begabten Autorinnen und Autoren hervorrufen wird) – und daneben natürlich auch die marktschreierische Etikette, mit der Verlage und Kommentatoren ihre Bücher anpreisen.

In der vierten Bedeutung meint ‚Weltliteratur‘ nicht etwas Extensives, sich immer weiter Ausdehnendes, sondern im Gegenteil etwas Intensives, Eingeschränktes: Die literarische Darstellung eines bestimmten, möglicherweise ganz kleinen, eingeschränkten Bereichs, der auf diese Weise zu einer ‚Welt‘ für sich wird. Unzähligen ‚kleinen‘ Autorinnen und Autoren ist das gelungen, aber auch bei den ‚großen‘ von Blooms Liste ist die Verdichtung der ‚Welt‘ in einen zeitlich und örtlich bestimmten Ort (z. B. Middlemarch 1829-1832, Dublin 16.6.1904) von ganz entscheidender künstlerischer Bedeutung.

Die Komparatistik tut gut daran, ‚Weltliteratur‘ in allen vier Bedeutungen im Auge zu behalten und sich der totalitären Wirkung eines naiven Begriffs von ‚Weltliteratur‘ zu widersetzen: im Insistieren auf dem Verschiedenen, auf den verschiedenen Sprachen, auf Verstehen und Missverstehen, auf dem Kleinen und Aller kleinsten. Goethes Programm der ‚Weltliteratur‘ im Sinne der ständigen Erweiterung und Überschreitung von Grenzen wird dadurch überhaupt nicht in Frage gestellt: Globalisierung und Lokalisierung bedingen sich wechselseitig.

Weltpoesie

Im Unterschied zur ‚Weltliteratur‘ meint der Begriff der ‚Weltpoesie‘ nicht das gesamte Schrifttum und auch nicht die Literatur im engeren Sinn, sondern die Präsenz und die Tradition poetischer (musikalisch-rhythmischer) Rede, mündlich und auch schriftlich, in allen Sprachen der Welt. Es geht hier nicht um eine Globalisierung, sondern um ein weltweites und zu allen Zeiten vorkommendes Phänomen, mit Robertsons Begriff eine ‚Globalität‘. Goethe umschreibt diese Globalität, an seine Begegnung mit Herder in Straßburg (1770-71) anschließend, in *Dichtung und Wahrheit* (II/10) als eine Gabe für alle Menschen:

Ich ward [durch die Begegnung mit Herder] mit der Poesie von einer ganz anderen Seite, in einem anderen Sinne bekannt als bisher, und zwar in einem solchen, der mir sehr zusagte. Die hebräische Dichtkunst, welche er [Herder] nach seinem Vorgänger Lowth geistreich behandelte, die Volkspoese, deren Überlieferungen im Elsass aufzusuchen er uns antrieb, die ältesten Urkunden als Poesie gaben das Zeugnis, dass *die Dichtkunst überhaupt eine Welt- und Völkergabe sei*, nicht ein Privaterbteil einiger feinen gebildeten Männer.⁵⁶

Hier geht es somit nicht um einen Prozess, sondern ein ubiquitäres Vorkommen: die Dichtung als poetische Kombination von Wort und Musik (Klang, Rhythmus usw.). In einem späteren Zitat (zur serbischen Volksdichtung, 1827) unterstreicht Goethe neben der sozialen Offenheit auch die Ungebundenheit der Weltpoesie in Bezug auf die Überlieferung, ihre unbekümmerte Freiheit gegenüber allen sozialen und kulturellen Normen, als musikalisch-rhythmische Spiel mit Sprache:

Auffallend musste hiebei sein, dass ein halbrohes Volk mit dem durchgeübtesten gerade auf der Stufe der leichtfertigsten Lyrik zusammentrifft, wodurch wir uns abermals überzeugen, dass es eine *allgemeine Weltpoesie* gebe und sich nach Umständen hervortue; weder Gehalt noch Form braucht überliefert zu werden, überall, wo die Sonne hinscheint, ist ihre Entwicklung gewiss.⁵⁷

Die bei Rousseau in Bezug auf die Musik gemachte Beobachtung zur ganz verschiedenen Wirkung von Melodien in verschiedenen Kulturen und bei

56 *HA*. Bd. IX. S. 408 [meine Hervorhebung]. – Vgl. dazu Goethes spätere Äußerungen zur ‚Weltpoesie‘ im Brief an Carl Ludwig Iken vom 23. Februar 1826 und im Gespräch mit Eckermann vom 31. Januar 1827 (beide zitiert nach: Birus, Goethes Idee der Weltliteratur (wie Anm. 53). S. 7f.

57 „Serbische Gedichte“. *Goethes Werke. Weimarer Ausgabe*. Herausgegeben im Auftrage der Großherzogin Sophie von Sachsen. Weimar: Böhlau, 1887-1919. Bd. 41. Abt. II. S. 281-284. Hier S. 283 [meine Hervorhebung].

verschiedenen Menschen (Wahrnehmung als Geräusch oder Wohlklang, unmittelbare Begeisterung – in je verschiedenen Graden) gilt freilich auch hier, sodass die allgemeine Zugänglichkeit der ganz verschiedenen Formen der ‚Weltpoesie‘ in keiner Weise vorausgesetzt werden kann, auch nicht innerhalb einer bestimmten Kultur und zu einer bestimmten Zeit. (Bei Goethe selbst sind im konkreten Fall neben der Begeisterung für die Idee der ‚Weltpoesie‘ durchaus auch Reserven gegenüber der serbischen Volksdichtung spürbar.)

In einem engeren Sinn kann man ‚Weltpoesie‘ als die Bezogenheit großer Dichtung auf andere große Dichtung verstehen, in ganz verschiedenen Erscheinungsweisen: der frühere Dichter als Gestalt des eigenen Gedichtwerks, die Weiterführung einer geschaffenen Gestalt des früheren Dichters, beschwörende Anrufung früherer Dichtung, das offene oder versteckte Zitieren, die Übernahme ganzer Gestaltungspläne usw. – und noch allgemeiner das Weiterleben von Versmaßen, Rhythmen, Klangspielen, Figuren durch alle Zeiten hindurch: „die unverminderte Gegenwärtigkeit auch noch der ältesten Texte“.⁵⁸ Diese Bezogenheit, welche die Poesie wie ein Netz, mit sichtbaren und weniger sichtbaren Fäden zusammenhält, könnte man auch als fünfte Form von ‚Weltliteratur‘ verstehen, die allerdings nicht die ‚Welt‘, auf die sich Politik, Ökonomie, Naturwissenschaften usw. beziehen, abbildet, gestaltet oder bewertet, sondern eine eigene Welt *schafft* (im Sinne der *Poiesis*: das Gedichtete weiter dichten). Diese poetische Welt lässt sich nur aus der künstlerischen Gestaltung entwickeln und verstehen – und nicht etwa aus der Auflistung von Namen, aus Klassifikationen, mit spontanen Wertungen, mit *world publicity* und dergleichen. ‚Weltpoesie‘ ist in erster Linie Sprachkunst im „beweglichsten aller Elemente“⁵⁹, der Luft. Sie geht hervor aus Atem, Stimme, Ton, Sprachmelodie, Figur – und ist gerade in dieser Beweglichkeit: Stimme, die bleibt, Stimme, die über große Räume und Zeiten hinweg zu uns spricht. Es ist die wichtigste Aufgabe der Komparatistik, solche Entwicklungen aufzuzeigen und Dichtung in ihrer Eigenständigkeit (formalen Selbstbestimmtheit) zu verteidigen – ohne die restliche Welt zu vergessen.

58 Peter Szondi. „Über philologische Erkenntnis.“ Ders. *Hölderlin-Studien. Mit einem Traktat über philologische Erkenntnis*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1967. S. 9-34. Hier S. 11.

59 In seinem Text über Wilhelm von Humboldts Übersetzungstheorie beschreibt Hans-Jost Frey (vgl. Anm. 7) sehr überzeugend den Weg Humboldts von der Theorie des autonomen Kunstwerks („Einbildungskraft“) über die Übersetzung zur Vergleichenden Sprachwissenschaft, ich bin hier den umgekehrten Weg gegangen.

Die (wegen Corona nicht gehaltene) Nobelpreisrede der Dichterin Louise Glück von 2020⁶⁰ möge abschließend illustrieren, was ‚Weltpoesie‘ in der hier entwickelten Bedeutung ausmacht. Die unerwartete Ehrung brachte Glück in eine heikle Lage, weil sie die weltweite Heraushebung ihrer Person in eine „Art Panik“⁶¹ versetzte und weil sie diese als unangemessen auch für ihre Dichtung empfand. Sie kommt dann aber zu folgendem Schluss: „I believe that in awarding me this prize, the Swedish Academy is choosing to honor the intimate, private voice, which public utterance can sometimes augment or extend, but never replace.“ Um das aufzeigen zu können, helfen ihr zwei Gedichte von William Blake und Emily Dickinson, nebst einem Volkslied (*Swanee River*) und vereinzelt Versen von Shakespeare und T. S. Eliot. Als Kind empfand sie es tatsächlich notwendig, ganz für sich einem bestimmten Gedicht den ersten Preis zuzurechnen: *The Little Black Boy* von Blake siegte in dieser Competition. Sie spürte sich vom gleichzeitig toten und nicht toten Dichter in der *Stimme* als einzelne Person angesprochen, *ausgesondert*:

I felt sure that Blake especially was somehow aware of this event [der Preisverleihung durch das Mädchen], intent on its outcome. I understood he was dead, but I felt he was still alive, since I could hear his voice speaking to me, disguised, but his voice. Speaking, I felt, only to me or especially to me. I felt singled out, privileged; I felt also that it was Blake to whom I aspired to speak, to whom, along with Shakespeare, I was already speaking.⁶²

Diese wechselseitig intime Beziehung verdankt sich der Poesie als musikalischer Rede, dem *Hören der reinen Stimme* auch im Schreiben und Lesen. (Dass auch andere Aspekte dieses Gedichts höchst bedeutsam sind, so etwa die Tatsache, dass Blake durch einen kleinen schwarzen Jungen zum kleinen weißen Mädchen spricht, mit allen politischen Implikationen im Jahr 2020, muss nicht eigens betont werden.) Das Gedicht ist, wie Glück sagt, etwas auf prekäre Weise Intimes, Privates, gerade durch seinen fragilen Status fordert es auf stärkste Weise die Mitwirkung des angesprochenen Du.

„Aber Ehrung durch die Öffentlichkeit“, sagt Glück (und jetzt meint sie den Nobelpreis, als ‚Weltliteratur‘ im publizistisch-sportlichen Sinn), „ist etwas ganz anderes.“⁶³ Der publizistischen Massenverbreitung des Namens setzt sie das Niemand-Gedicht von Emily Dickinson entgegen:

60 Louise Glück. *Nobel Lecture* (online: www.nobelprize.org/prizes/literature/2020/gluck/lecture).

61 Ebd.

62 Ebd.

63 Ebd.

I'm nobody! Who are you?
 Are you nobody, too?
 Then there's a pair of us — don't tell!
 They'd banish us, you know.

How dreary to be somebody!
 How public, like a frog
 To tell your name the livelong day
 To an admiring bog!⁶⁴

Das lyrische Ich ist ein Nobody, es hat, zum Glück, keinen (berühmten) Namen (mehr) – und das lyrische Du, wie tröstlich, ebenso. Damit sprechen die Gedichte von Dickinson und Glück gerade kein Weltpublikum an (der Sarkasmus in *public* ist bei beiden Dichterinnen unüberhörbar: den lieben langen Tag dasselbe Namengequake im Froschteich), sondern jedes mögliche Du (auch ein vergangenes) für sich allein. In diesem Sinn ist der publizistische, globalisierende Begriff der ‚Weltliteratur‘ der ‚Weltpoesie‘ als Globalität direkt entgegengesetzt, und für die letztere scheint der Begriff des Individuums als Ich und Du und Welt unentbehrlich.

⁶⁴ Ebd. Glück zitiert das Gedicht in der Fassung von Martha Dickinson Bianchi (Boston: Little, Brown & Co., 1924), die sie als Kind gelesen habe und immer noch vorziehe gegenüber den anderen (skandierteren) Versionen.

Rahel Villinger

„Bilder von der andern Seite der Welt“

Robert Walsers *Reisebericht* in seinen zwei Fassungen von 1915 und 1920

Walser's "Reisebericht" can be read as a very concrete and exact description of a walk from Bellelay in the Swiss Jura mountains through Solothurn to Biel. The article confronts this locally highly specific readability with the text's depiction of a global or planetary journey through a "purely worldly" land, also stylized as a journey of artistic production. Special attention is being paid to differences between the first version of the piece ("Reisebeschreibung") and the context of its journal publication in 1915 and the book version of "Reisebericht" from 1919/20; differences which bear on the artistic reworking of connotations resonating World War I and on a poetics of universal nature which counteracts a rhetoric of patriotism, violence and disintegration.

Robert Walsers „Reisebericht“ (1920; Impressum *Seeland* 1919) ist als sehr genaue Schilderung einer Wanderung von der Abteikirche Bellelay im Berner Jura durch die Taubenlochschlucht und über Solothurn nach Biel les- und nachvollziehbar.¹ Zugleich sperrt sich das Prosastück gegen eine eindeutige Verortung der von ihm beschriebenen Welt. So ist beispielsweise nirgends von ‚Bellelay‘ sondern nur generisch von ‚dem Kloster‘ (31) die Rede, und der Name einer vorkommenden Stadt wird mit ‚S:‘ (ebd.) abgekürzt.² Dennoch: Durch konkrete Markierungen lokaler Besonderheiten, für ortskundige Leser:innen unschwer entzifferbar, dokumentiert der Text einen Weg, den der Autor in seiner sogenannten ‚Bieler Zeit‘ zwischen 1913 und 1921 wohl selbst wiederholt gegangen war. Dabei stilisiert Walser die überhöht schwärmerische Beschreibung einer „Fussreise [...] durch das denkbar schönste, grüne Bergland“ (ebd.) mit subtiler Ironie zur Wanderung „im grossen Naturgemälde oder weitemhergebreiteten lebendigen Weltbild“ (ebd.).

1 Vgl. Jochen Grevens Anmerkung in Robert Walser. *Sämtliche Werke in Einzelausgaben* (= *SW*). Bd. 7: *Seeland*. Hg. Jochen Greven. Zürich/Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1986. S. 217; und Dorette Fasoletti. *Selbstrevision – Neukreation: Robert Walsers Buch Seeland*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2020. S. 73-76.

2 Hier und im Folgenden zitiere ich *Seeland* im fortlaufenden Text durch Angabe der Seitenzahlen der *Kritischen Robert Walser-Ausgabe* (= *KWA*). Abt. I: *Buchpublikationen*. Bd. 11: *Seeland*. Hg. Matthias Sprünglin. Basel: Schwabe/Stroemfeld, 2018.

Walsers „Reisebericht“ vermittelt auf diese Weise die lokalspezifische Referenz auf eine bestimmte Naturlandschaft der Schweiz mit der subtil eingearbeiteten Darstellung einer Reise ‚um die ganze Welt‘ – so die These des vorliegenden Beitrags. Um dies zu zeigen, sollen im Folgenden drei Aspekte genauer betrachtet werden. *Erstens* verarbeitet Walsers Prosaerzählung wiederholt zeitgeschichtliche, weltpolitische Bezüge, vor allem auf den Ersten Weltkrieg. *Zweitens* enthält das Prosastück eine Reihe von Anspielungen auf außerschweizerische und oft exotisch konnotierte Kulturlandschaften sowie Referenzen auf die europäische Kunstgeschichte, die mit der sprachkünstlerischen Darstellung universaler (physikalischer, klimatologischer, meteorologischer, geologischer u. a.) Naturverhältnisse und global-planetarischer Strukturen verwoben werden. *Drittens* schließlich oszilliert der Text zwischen der Darstellung außerkünstlerischer Wirklichkeit und dem Bezug auf die eigene Materialität und den eigenen Entstehungsprozess und wird dadurch auch zum Bericht einer produktionsästhetischen Reise. Durch die kontinuierliche Bindung der lokalspezifischen Lesbarkeit an alle diese drei Dimensionen entsteht, was als eine besondere Form von ‚Welthaltigkeit‘ der beschriebenen Naturlandschaften charakterisiert werden kann – eine sprachartistisch erzeugte Welthaltigkeit, die die vordergründige Provinzialität und Weltferne der Bieler Prosa konterkariert, ohne den dokumentarischen Gehalt des „Reiseberichts“ auszulöschen. Was damit auf dem Spiel steht, ist nichts Geringeres als der Anspruch, eine ästhetische Naturerfahrung durch ihre Vermittlung durch *Kunst* politisch, geschichtlich, geographisch und transkulturell zu erweitern, ja geradezu zu universalisieren. Es ist ein Einsatz, der die beschriebene Landschaft vom sie beschreibenden literarischen Text untrennbar macht und der im zeitgeschichtlichen Kontext von Patriotismus und Nationalismus seine Bedeutsamkeit erhält.

I. Bericht von der Anti-Kriegsfront

Walsers „Reisebericht“ erschien 1920 als Teil des Buchs *Seeland*. Eine frühere Fassung des Texts hatte Walser bereits 1915 unter dem Titel „Reisebeschreibung“ im *Neuen Merkur* publiziert. Darin steht das Prosastück neben Titeln wie *Feldpostbriefe*, *Briefe von Scharnhorst* (von Scharnhorst war preußischer Heeresreformer), *Russisch-tatarische Eindrücke*, *Töten als Sport* und *Abrechnung mit Italien*. Gegenüber der omnipräsenten Thematisierung von Gewalt – im ersten Band (April–September) des *Neuen Merkur* von 1915 finden sich fast ausschließlich Aufsätze mit Bezug zum Krieg – wirkt die als fingierter Antwortbrief an einen „liebe[n] Freund“ gerichtete „Reisebeschreibung“ wie eine dezidiert antithetische Reaktion auf Berichte von der Front. Diese Assoziation drängt sich in der Erstpublikation bereits im eröffnenden Satz auf:

Während du, lieber Freund, mir schreibst, daß du das Vergnügen gehabt habest, durch staubige, heiße Gegenden zu laufen, die deinen Schönheitssinn, wenn nicht geradezu verletzten, so doch auf keine Weise zufriedenstellten, [...]³

In der stark überarbeiteten Fassung des Texts für seine zweite Publikation im Rahmen von *Seeland* ist „staubige, heiße“ gestrichen; dadurch, und auch durch den unmittelbar fehlenden Bezug auf den Ersten Weltkrieg, wie er im Kontext des *Merkur* 1915 gegeben war, verliert sich die zeitgeschichtliche Anspielung auf eine Feldpost – zumal für heutige Leser:innen. Dennoch finden sich auch im „Reisebericht“ – ebenso wie in anderen Teilen *Seelands*, dessen Manuskript Walser bis Ende März 1918 fertiggestellt hatte – zahlreiche Referenzen auf das internationale Zeitgeschehen.

II. Eine „rein-weltlich[e]“ Gegend

In diesem Zusammenhang sind Walsers im Frühjahr 1918 gegenüber *Seelands* späterem Verlag Max Rascher getroffene Äußerungen zu dem von ihm gewünschten Buchtitel („Seeland“) interessant. „Seeland‘ kann [...] überall sein“ schreibt Walser in einem Brief an Rascher, in dem es heißt:

Der Titel ‚Seeland‘ scheint mir deßhalb denkbar richtig, weil er knapp und straff dasjenige bezeichnet, um das es sich hier handelt, um eine Gegend und um die Erscheinungen derselben. Der Titel ist sinnlich und einfach und ich möchte sagen, europäisch oder rein-weltlich. ‚Seeland‘ kann in der Schweiz oder überall sein, in Australien, in Holland oder sonstwo.⁴

Diese Auskunft ist auf den ersten Blick mehr als zweifelhaft. Wenn „Seeland“ eine bestimmte „Gegend“ bezeichnen soll, dann kann dies, so möchte man meinen, doch nur eine konkrete, geographisch bestimmte Gegend sein, wie beispielsweise die Seenlandschaft und das Juragebirge um Biel, mit ihren spezifischen landschaftlichen „Erscheinungen“. Genau so, und d. h. auch konkret autobiografisch, wurden die verschiedenen brieflichen Stellungnahmen Walsers zur Titelfindung von *Seeland* und dem darin immer wieder verwendeten Begriff der „Gegend“ auch wiederholt interpretiert.⁵

3 Robert Walser. „Reisebeschreibung“. *Der Neue Merkur* 2/1 (1915): S. 317-332. Hier S. 317.

4 Robert Walser an Rascher Verlag, 1.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 22. S. 240.

5 Beispielsweise beschränkt sich Greven in *SW* 7 (wie Anm. 1), S. 210 auf die in Klammern gesetzte Bemerkung: „(Tatsächlich ist Seeland die geläufige Bezeichnung für den westlichen Teil des Kantons Bern, der zu Füßen des Jura um den

Dann aber kann „Seeland“ gerade nicht „überall“ sein – weder an anderen Orten Europas (wie z. B. dem flachen Holland) noch „sonstwo“ auf der Welt (wie z. B. in Australien, dessen landschaftliche Physiognomie von derjenigen der Schweiz ebenfalls denkbar weit entfernt ist). Nimmt man Walsers oben zitierten Brief an Rascher ernst, dann meint „Seeland“ als „Gegend“ jedoch keine bestimmte real verortete Landschaft – und noch nicht einmal einen bestimmten Typus von Naturlandschaft, wird diese „Gegend“ doch als „europäisch oder rein-weltlich“ bezeichnet. Was aber ist damit gemeint?

Kaum mehr als zwei Wochen nach dem oben zitierten Brief schreibt Walser wiederholt an Rascher, diesmal im Kontext einer Diskussion um die Bebilderung des geplanten Buchs durch seinen Bruder Karl Walser, die der Verlag wünscht, gegen die sich der Autor aber mit verschiedenen Argumenten zu wehren versucht. Darin finden sich weitere Anspielungen auf einen Weltbezug, der weit über die Schweiz hinausreicht:

Ich schlage vor, das Buch ohne Bilder in Ihre Sammlung europäischer Bücher aufzunehmen, eine Eingruppierung, womit ich gerne einverstanden wäre, da ich sie absolut richtig fände. ‚Seeland‘ trägt in der Tat den internationalen Stempel und verleugnet allerlei Einflüsse aus gegenwärtigen europäischen Geschehnissen keineswegs.⁶

Hier ist offenbar der in zahllosen Textstellen *Seelands* eingearbeitete Bezug auf den Ersten Weltkrieg angesprochen. Eine genauere Betrachtung des Kontexts der Briefstelle gibt aber auch weitere Aufschlüsse.

Walser begründet seine Ablehnung der Buchillustration hier erstens damit, dass „der Dichter *schon selber* mit der Schreibfeder, mit den sprachlichen Worten – *malt und illustriert*“⁷, und zweitens damit, dass *Seeland* „zu vorherrschend geistig-gedanklich für Bildschmuck“, das „Dichterisch-Denkerische“

Bieler See liegt und auch an den Neuchateler See grenzt“). Matthias Sprünglin affirmiert, ebenfalls im Rahmen eines Kommentars einer ähnlichen Briefstelle, dass alle in *Seeland* enthaltenen Stücke in Biel „angesiedelt“ seien (Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWA* I 11 [wie Anm. 2]. S. 193-217. Hier S. 202). Heinz Schafroth argumentiert zwar sehr schön, dass Walsers „Brief aus Biel“ mit dem „Potentialis, mag“ die „bloße *Möglichkeit*“ einer Beziehung von „Seeland“ auf die reale Bieler Seenlandschaft behauptet, gibt aber darüber hinaus keine Auskunft, wie die im Titel seines Aufsatzes zitierte Omnipräsenz, das ‚Überall-Sein-Können‘ von „Seeland“, positiv zu deuten wäre (Heinz Schafroth. „Seeland kann überall sein oder: Warum es anderswo noch türkischer zugehen kann als in der Türkei. Über Robert Walsers zweite Bieler Zeit (1913-1920) und die (sogenannte) Bieler Prosa“. *Text+Kritik* 12/12a. *Robert Walser*. Hg. Heinz Ludwig Arnold. München, 2004: S. 83-94. Hier S. 91).

6 Robert Walser an Rascher Verlag, 17.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 27. S. 242.

7 Ebd.

darin „zu dominierend“ sei.⁸ Aus beidem ergibt sich laut Walser das Problem einer Medienkonkurrenz bzw. -störung zwischen Bild und Wort(-Bild). Entsprechend wird in *Seeland* die Konkurrenz mit dem erfolgreichen Maler Karl Walser poetologisch ausgetragen.⁹ Walsers medienästhetisches Argument ist also durchaus ernst zu nehmen: Tatsächlich sind in allen *Seeland*-Texten eher sinnliche Erscheinungen bzw. ihre ästhetische Erfahrung beschrieben, als dass Handlungen erzählt würden. Die Texte werden dadurch an vielen Stellen tendenziell zum Bild, und zwar nicht primär im rhetorischen Sinn (das sprachliche Bild als eine Form übertragener Rede), sondern wahrnehmungsästhetisch, indem sie Gegenstände der Darstellung plastisch-filmisch vor Augen stellen. So werden für Leser:innen des „Reiseberichts“ komplexe sinnliche Eindrücke – bis hin zu körperlichen Dimensionen wie Belastung, Energetisierung u. a. – der Durchwanderung einer konkreten Berglandschaft in ihren hochspezifischen phänomenalen Erscheinungs- und Erlebnisqualitäten immer wieder imaginär nachvollziehbar.

Was sich daran nun zum wiederholten Mal zeigt, ist der scheinbare Widerspruch zwischen einem einzelnen, sinnlich konkreten Bild und einem „geistig-gedanklich“ Allgemeinerem, der schon Walsers Erklärung von „Seeland“ als einem „sinnlich[en]“ und zugleich „rein-weltlich[en]“ Titel für eine „Gegend“ und ihre „Erscheinungen“ anhaftet, die „überall“ sein können soll. Allerdings sagt Walser an den zitierten Stellen ja nicht etwa, dass „Seeland“ in einem völlig abstrakten Sinne „überall“ sein könne. Vielmehr nennt er exemplarisch konkrete Länder: das könne in der Schweiz, aber auch in Holland oder Australien oder „sonstwo“, d. h. *irgendeine konkrete, geographisch, geschichtlich, kulturell usw. je besondere Gegend auf dieser Erde* sein. Das Beispiel Holland lässt zudem an die namentliche Verwandtschaft von „Seeland“ mit dem holländischen „Zeeland“ denken. Die heutige Provinz der Niederlande war der Ort Europas, von dem die koloniale Expansion über die Weltmeere ihren historischen Ausgangspunkt nahm. Insofern deutet sich in dieser Verwandtschaft bereits Walsers sprachartistische Expansion seiner Reise ‚um die ganze Welt‘ an; ein Punkt, der unten noch genauer auszuführen sein wird. Was die Schweiz überdies mit Holland und Australien gemeinsam hat – und auch insofern sind diese Beispiele wohl keineswegs beliebig gewählt – ist, dass es sich bei allen dreien um Länder handelt, die mit

8 Ebd. S. 243.

9 Anna Fattori hat gezeigt, dass Walser mit den dichterischen Bildbeschreibungen im ersten in *Seeland* enthaltenen Prosastück, *Leben eines Malers*, das größtenteils aus einer Reihe von Beschreibungen von Bildern eines Malers besteht – und oft als Porträt des künstlerisch erfolgreichen Bruders gelesen wurde – mit der Bildkunst Karl Walsers wetteifert. Vgl. Anna Fattori. „Karl und Robert Walser. Bild(er) und Text in *Leben eines Malers*“. *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*. Hg. Anna Fattori/Margit Gigerl. München: Wilhelm Fink, 2008. S. 89-105.

besonders malerischen Naturlandschaften assoziiert werden. Bei Holland ist dies aufgrund der herausragenden Rolle der niederländischen Malerei der Fall, was in *Seeland* auch explizit reflektiert wird. In der *Seeland*-Fassung von „Hans“ geschieht dies im Rahmen einer (ironischen) Bezugnahme auf den umfassenderen ästhetischen Kontext der Beziehung von Natur und Kunst:

Als Hans einmal auf einem Hügel stand, von wo aus er eine weite, reiche Flussgegend mit allerlei zerstreuten Feldern, Baumgruppen, Dörfern, Kirchturmspitzen, Schlosstürmen reizend ausgebreitet erblickte, sagte er für sich: ‚Sieht dieses schöne Stück Erde, das so leuchtend vor mir liegt [...], aus der Entfernung nicht beinahe wie das Gemälde eines holländischen Meisters aus?‘ Derart mahnte ihn Natur öfters an Kunst, was ganz natürlich war, da ja schliesslich alle Kunst von gütiger, mütterlicher Natur herrührt. (177)

Während Walser hier eine ironische Umkehrung des klassischen ästhetischen Ideals vornimmt – Kunst, die Natur zu sein scheint, wird hier zu Natur, die an Kunst „mahnt“ –, stellt eine weitere Textpassage die Verbindung von Holland und Malerei in den Kontext der kunsttheoretischen Frage nach dem Gegensatz von Wirklichkeit und fiktionaler Darstellung:

Mich entzückt eigentlich jedes noch so ungeschickte Stück Malerei, weil jedes Malstück erstens an Fleiss und Emsigkeit und zweitens an Holland erinnert. [...] Dass gemalte Landschaft mitten drin in der wirklichen kapriziös, pikant sei, wird niemand bestreiten können. (125)

In beiden Textstellen wird also die Verbindung einer schönen schweizerischen Naturlandschaft mit Holland durch eine Beziehung auf Kunst und insbesondere auf die Geschichte der europäischen Malerei hergestellt. Die Referenz auf Australien – das andere neben Holland von Walser konkret genannte Beispiel für eine „Gegend“, in der „Seeland“ [sein] kann – führt vordergründig auf eine andere Fährte; auch mit Rücksicht auf Australien entwickelt der literarische Text aber eine Beziehung von realen, geographisch verorteten Weltgegenden *via* Kunst – und zwar in diesem Fall *via Sprachkunst* und Literaturgeschichte:

Australien gilt zusammen mit *Neuseeland*, das ja schon im Buchtitel anklingt, als Antipode Europas, während faktisch nur Neuseeland Antipode von Teilen Spaniens ist (die Antipoden Australiens und Resteuropas liegen größtenteils im Meer). Vielleicht finden sich deshalb einige fantastische Referenzen auf Städte und Orte Spaniens (ebenso wie auf Zentralamerika) im „Reisebericht“ (vgl. 38f.) und in „Hans“ (vgl. 163). Die antipodische Beziehung, die durch diese geographischen Bezüge hergestellt wird, verstärkt jedenfalls einmal mehr das Gegensätzliche und auch Widerstreitende von ‚See‘ und ‚Land‘ im Kompositum des Buchtitels, das sich auch in anderen in

Seeland verwendeten, häufig neologistischen Wortzusammensetzungen wiederholt. „Seeland“ als „Gegend“ wäre in dieser Hinsicht demnach zunächst einmal eine *Wort*gegend, ein *kunstsprachliches* Gebiet des Gegensatzes und der Spiegelung.

So zeigt sich im „Reisebericht“ anhand einer Reihe von ähnlich gebildeten Komposita wie „Luftmeer“ (34)¹⁰, „Flammenmeer“ (39), „Hitze-Meer“ (40), (vgl. dazu auch „Meere von Finsternis“ [53]) oder „Abendsonnenüberschwemmung“ (46)¹¹ sehr schön, was für die Wort-Natur *Seelands* insgesamt charakteristisch ist. Sie ist von geographischen, topographischen und anderen räumlichen und/oder sinnlich wahrnehmbaren Gegensätzen durchzogen, die das global-planetarisch Allumfassende von Kontinent und Ozean, Himmel und Erde, Wasser und Atmosphäre, Tag und Nacht, Licht und Dunkelheit, Kälte und Wärme, Höhe und Tiefe usw. in den Blick nehmen und bei Walser zu Spiegelungen werden – Wortspiegelungen von Oxy-mora und ihren aneinandergereihten Vergleichen: „am meergleichen, blauen Himmel [...] flogen oder segelten gleich Luftschiffen oder Meerschiffen weiche, grosse, weisse Wolken“ (32); „[d]er Himmel glich einem feurig-blau daherfliessenden Strom oder Meer“ (37); „[d]er stille Mittag ähnelte einer geheimnisvollen weissen Mitternacht“ (37f.); „über die Felder wehte brennend heisser und doch wieder kühler Wind. Noch vor einer halben Stunde war ich sozusagen oben im Nordland, d. h. auf kaltem Bergrücken gestanden, jetzt mit einmal, d. h. in merkwürdig kurzer Zeit, stand ich mitten im Südländ, in der Sonnenglut und mitten drin im Feuer.“ (39)

Wenn auf den letztzitierten Satz nur zwei Seiten weiter eine Umkehr der räumlich orientierten Zuordnung von „Südländ“ bzw. „Sonne“ – nun zu „oben“, statt wie kurz zuvor zu „unten“ (39) – folgt¹², so wird Walsers „Reisebericht“ spätestens dann auch zur Beschreibung einer Reise auf

10 „Luftmeer“ ist ein bei Jean Paul oft verwendeter Ausdruck und Walser wohl daher bekannt. Im 18. Jahrhundert ist der Begriff ein Synonym für „Erdatmosphäre“, vgl. *Goethe-Wörterbuch*. Hg. Berlin-Brandenburgische Akademie der Wissenschaften et al. – Stuttgart: Kohlhammer, 2011. Bd. 5. S. 1321. Zu Walsers Rezeption von Jean Paul vgl. Eugenio Bernardi. „Robert Walser und Jean Paul“. *„Immer dicht vor dem Sturze...“ Zum Werk Robert Walsers*. Hg. Paolo Chiarini/Hans Dieter Zimmermann. Athenäum: Frankfurt am Main, 1987. S. 187-198; Claudia Albes. *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*, Francke: Tübingen/Basel, 1999. S. 246ff.

11 Vgl. „im Sonnenuntergangslichte strahlende, schwimmende, [...] überschwemmte Landstrasse“ (175).

12 „Vorhin, ich meine oben an der Sonne, war alles laut, blitzend hell und heiss, während nun alles kühl, still und dunkel ist, derart, dass Wärme und Kälte und Tageslicht mit Nächtlichkeit zu kämpfen scheinen“ (41).

„Luftschiffen oder Meerschiffen“ um den ganzen Globus.¹³ Mit „Luftschiffen“ ist dabei ein weiteres Mal Jean Paul zitiert (vgl. oben, Anm. 10) und zwar der fantastische Reisebericht *Des Luftschiffers Giannozzo Seebuch*, der über deutsche Landschaften und Städte bis in die Schweizer Berge führt – wobei Walser Jean Paul mindestens dadurch übertrumpft, dass er dessen fiktional beschriebene Reisetrecke mit der in seinem „Reisbericht“ vollzogenen Erdumrundung radikal ausdehnt. Es wundert daher auch nicht, dass sich der Ich-Erzähler Walsers über phantasielose, rein realistisch verstandene Reisen (vgl. 38) – mit „Eisenbahn und Luxusdampfer, wo der Reisende sich leicht langweilt, weil er sich nur wieder mit Banalitäten, hausbackenen übrigen Reisenden, faden Gesprächen, statt mit hohen und unglaublich schönen Dingen beschäftigt sieht“ (39) – und hier implizit auch über herkömmliche Exemplare der Gattung Reisebericht mokiert.

Diese Gattung war seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert im Zusammenhang mit der Entstehung des modernen Massentourismus äußerst populär geworden. Wenn Walsers Prosastück auf verschiedene Weisen mit ihren Konventionen bricht, so setzt sich sein Autor damit dezidiert von den Arbeiten eines weiteren Bruders ab: Hermann Walser war bis zu seinem Selbstmord 1919 Ordinarius für Anthropogeographie an der Universität Bern und publizierte Fachliteratur zur schweizerischen Landeskunde, Texte für Reiseführer (darunter ein Kapitel für den mehrfach aufgelegten Baedeker) sowie klassisch-literarische Reisefeuilletons.¹⁴ In Texten dieser Art reflektiert er explizit darauf, wie der internationale Massentourismus in die Schweizer Alpen die Wahrnehmung des Landes prägt und ein „moderne[s] Naturgefühl“ anthropogeographisch erst hervorgebracht habe.¹⁵ Wenn die „[t]ausend und abertausend Aussichtspunkte“ der Alpenrepublik laut dem

13 Zum imperialen Gestus der Imagination der Erde als Globus vgl. Denis Cosgrove. *Apollo's Eye. A Cartographic Genealogy of the Earth in the Western Imagination*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2001. S. 15.

14 Vgl. Reto Sorg. „Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘. Robert Walsers *Spaziergang* als Ich-Novelle“. „*Spazieren muß ich unbedingt*“. *Robert Walser und die Kultur des Gehens*. Hg. Annie Pfeifer/Reto Sorg. Paderborn: Wilhelm Fink, 2019 (= Robert Walser-Studien 1). S. 1-15. Hier S. 3ff.

15 Vgl. Hermann Walser. „Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz“. *Geographische Zeitschrift* 23/6 (1917): S. 281-293. Hier S. 287f. Zitiert nach Sorg. Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘ (wie Anm. 14). S. 5. Zu dem Phänomen (und seiner vielfältigen kulturkritischen Reflexion bereits um 1900), dass gerade die Alpen seit dem ausgehenden neunzehnten Jahrhundert von Scharen von Reisenden ‚überflutet‘ und durch Eisenbahnbau, Seilbahnen u. a. zugänglich gemacht wurden vgl. Michael Ott. „Im ‚Allerheiligsten der Natur‘. Zur Veränderung von Alpenbildern in der Kultur um 1900“. *Natur und Moderne um 1900. Räume – Repräsentationen – Medien*. Hg. Adam Paulsen/Anna Sandberg. Bielefeld: Transcript, 2013. S. 31-50.

älteren Bruder „das Bild der ganzen Schweiz in gewissem Sinne zu Füßen legen“¹⁶, so übertrumpft der „Reisebericht“ des jüngeren Bruders dieses Bildgebungsverfahren aber noch um ein Vielfaches: Die Eindrücke, die darin beschrieben werden, beinhalten sogar „Bilder von der anderen Seite der Welt“ (40).

So erinnert der Anblick der Landschaft den Erzähler *Seelands* immer wieder an exotisch konnotierte, weit von Europa entfernte Länder; beispielsweise fühlt er sich einmal „angesichts sommerlich-bäuerischer Gärten [...] nach irgendeinem Indien oder auf eine Südseeinsel versetzt“ (58). Ähnlich erfährt sich die Figur Hans im gleichnamigen *Seeland*-Text von „im See hin und hergondeln[den]“ Schiffen „lebhaft an die Sitten und Bräuche in China oder Japan [ge]mahnt[]“ (174) oder meint, dass ein städtischer „Festungsturm [...] nicht übel nach Damaskus oder sonstwohin gepasst hätte“ (178). Die zahllosen geschichtlichen Referenzen, die *Seeland* durchziehen, beziehen sich vorwiegend auf Russland und europäische Länder, darunter insbesondere Frankreich, Deutschland und Italien.

Aus alledem folgt: So wie die Wort- und Sprachnatur *Seelands*, nicht zuletzt da, wo sie am künstlichsten gebildet erscheint, alle möglichen – physikalische, klimatische, meteorologische, geologische, geographische, ästhetische u. a. – Dimensionen und Unterscheidungskategorien sinnlich erfahrbarer Erdgegend überhaupt anspricht, ist die dargestellte Landschaft der darin vereinigten Texte inter- oder transnational – assoziiert, verbündet und verwandt mit europäischen ebenso wie überseeischen Gegenden und Gebieten. Ihre Anblicke, die vom Erzähler immer wieder mit Kunstwerken verglichen werden, sind geographisch, historisch, natur- und kulturgeschichtlich vielschichtig informiert. Es sind Wortbilder, Erinnerungsbilder, phantastische Traumbilder und Gegenbilder zur realen kriegsverwüsteten Landschaft von Mitteleuropa im Jahr 1918, in dem die scheinbare Internationalität der Moderne bereits zu Patriotismus und Nationalismus zusammengeschrunpft ist. So beschreibt Walser im „Reisebericht“ einen Prozess, der, wie nun noch näher gezeigt werden soll, sowohl die Entstehung dieser Bilder aus der schwärmerisch-begeisterten Hingabe an eine reale Naturlandschaft inszeniert als auch das wiederholte und mühevoll Durchlaufen einer *Textlandschaft* bezeugt – und dabei seinen Leser:innen – und das heißt Leser:innen verschiedener Nationalitäten während oder nach dem Ersten Weltkrieg – zugleich Offenheit und Raum belässt, das bereiste „Seeland“ je selbst konkret vor dem inneren Auge entstehen zu lassen.

16 H. Walser. Zur gegenwärtigen politisch-geographischen Stellung der Schweiz (wie Anm. 16). S. 288. Zitiert nach Sorg. Spazieren-Müssen in der ‚Jetztzeit‘ (wie Anm. 14). S. 5.

III. Bericht einer produktionsästhetischen Reise

Walser hat die Erstfassungen der sechs in *Seeland* vereinigten Prosastücke für die Buchpublikation stark überarbeitet.¹⁷ In *Seeland* wird dieser Überarbeitungsprozess verschiedentlich reflektiert¹⁸; generell finden sich aber auch schon in den Erstfassungen – ebenso wie in vielen anderen Werken Walsers – Reflexionen auf einen Schreibprozess, die gleichsam den Akt der Entstehung dieser Werke selbst stilisieren.¹⁹ Wie in Rezeption und Forschung oft bemerkt wurde, trägt diese Tendenz maßgeblich zu der Verführung bei, Walsers literarische Werke autofiktional zu lesen. Der Status ihres referentiellen Bezugs wird dadurch auf merkwürdige Art ambig, er oszilliert ständig zwischen zwei Polen: Die Texte sind einerseits realistisch lesbar, scheinen also von einer möglichen Wirklichkeit zu berichten, zugleich scheinen sie sich jedoch permanent auf sich selbst bzw. ihre eigene Materialität als Schriftstück zu beziehen. So notiert als einer der Ersten Robert Musil bereits im Jahr 1914 (über Walser): „Eine Wiese ist bei ihm bald ein wirklicher Gegenstand, bald jedoch nur etwas auf dem Papier.“²⁰ Ein weiterer Effekt der wiederholten Reflexionen auf ein künstlerisches Produzieren (‚Schreiben‘, ‚Schildern‘, ‚Malen‘ u. a.) in den *Seeland*-Texten, der sich besonders im „Reisebericht“ stark ausgeprägt findet, ist, dass die Beschreibung der ästhetischen *Rezeption* von Ich-Erzähler oder Figur (beispielsweise die Beschreibung der Wahrnehmung einer Landschaft) mit der ästhetischen *Produktion* einer künstlerischen Werklandschaft unmittelbar, *in actu* verbunden wird. Die Reise, die im „Reisebericht“ beschrieben wird, steht so auch für die

17 Vgl. Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). S. 197; Wolfram Grodeck. „Robert Walsers Arbeit am ‚Seeland‘-Manuskript. Zur Edition der Kritischen Robert Walser-Ausgabe“. Vortrag an der Jahrestagung der Robert Walser-Gesellschaft in Bern. 20.10.2018 (online: www.robertwalser.ch/fileadmin/redaktion/dokumente/jahrestagungen/). S. 1-16; Fasoletti. *Selbstrevision – Neukreation* (wie Anm. 1).

18 Ich befasse mich derzeit an anderer Stelle detailliert mit der spezifischen Art und Weise der Überarbeitung, die Walser für *Seeland* vermutlich angewandt hat, und damit, wie diese Art und Weise in der Buchform *Seelands* zu Tragen kommt. Vgl. Rahel Villinger. „Natur schreiben. Robert Walsers Buch *Seeland* und die ästhetische Moderne“ (unpubliziertes Aufsatzmanuskript, 2021).

19 Allein zum Spaziergang als „Erzählmodell“, als „Metapher des Schreibens“ und „Figuration des Schreibaktes“ bei Walser existiert bereits eine umfangreiche Forschungsliteratur. Vgl. dazu Reto Sorg. „Der Spaziergang (1917)“. *Robert Walser Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*. Hg. Lucas Marco Gisi. Stuttgart: J.B. Metzler, 2018. S. 148-154.

20 Robert Musil. „Literarische Chronik. August 1914“. Ders. *Gesammelte Werke in neun Bänden*. Hg. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1978. Bd. 9: *Kritik*. S. 1465-1471. Hier S. 1467.

spezifisch Walser'sche Erkundung der Wort-, Sprach- und Bildnatur eines Prosatexts (und hier insbesondere: der Erstfassung des Prosastücks mit dem Titel „Reisebeschreibung“), die der Autor dadurch, dass er diesen im Überarbeitungsprozess vermutlich selbst Satz für Satz wiederholt (laut oder leise lesend) durchläuft und neu aufschreibt, auch neu hervorbringt. Dieser Prozess wird dann selbst sogleich wieder fikionalisiert. Erst dadurch wird die umgebende Landschaft selbst zu einem einzigen „grossen Naturgemälde“, das sich vor den Augen des „wandernden Landschaftsschwärmer[s]“ lebendig ausbreitet, der es wahrnehmend und beschreibend durchläuft (31). Wenn beispielsweise die Felsen zu Beginn der Reise „wie weisses Papier“ (ebd.) schimmern, so klingt in dem kurz darauf folgenden Satz – „Was zwischen dem Abgangsort oder Ausgangspunkt und dem Reise- oder Schaffensziel liegt, waren erstens Berge, zweitens wieder Berge, und drittens nochmals Berge“ (31f.) – die Last der Papierberge an, die es bis zum künstlerischen „Schaffensziel“ durchzulesen und auf weißen Buchmanuskriptbögen neu aufzuschreiben gilt. Konkret autobiografisch gelesen wäre dieses „Schaffensziel“ wieder: die Umarbeitung der ursprünglichen Zeitschriftenpublikation mit dem Ziel der Erstellung einer Buchfassung. Anlass zu einer solchen produktionsästhetischen Lesart gibt hier insbesondere die Tatsache, dass in der „Reisebeschreibung“ von 1915 an dieser Stelle noch nicht von einem „Reise- oder Schaffensziel“, sondern vielmehr einfach von „dem Wander- oder Reiseziel“²¹ die Rede war.

IV. Schwärmen

„Schwärmen“ ist das im „Reisebericht“ zentrale, wiederholt verwendete Verb (vgl. z. B. S. 31, 33, 45, 55, 59), das die zweideutige Bewegungsart eines ästhetisch zugleich rezipierenden und produzierenden Ichs durch eine „schöne“ Landschaft beschreibt, die durch und in der schwärmerischen Hingabe an sie erst hervorgebracht wird („schön“ ist eines der meistverwendeten Adjektive bzw. Adverbien im „Reisebericht“). Die enthusiastisch-begeisterte, ja oft geradezu manisch übersteigerte Gestimmtheit des reisenden Ichs kommt dabei nicht nur durchgängig verbal zum Ausdruck, sondern manifestiert sich auch im wiederholt bis zur Atemlosigkeit gesteigerten Tempo der Reise – „[l]ass mich ein wenig Atem holen und im Schildern, Malen und Schreiben eine kleine Erholungspause machen“ (32) heißt es beispielsweise gleich auf der zweiten Seite des Prosastücks – sowie in einem selbstkritisch thematisierten Unvermögen, mit ihrem Bericht an ein Ende zu kommen (vgl. 54f.). Im Verlauf des „Reiseberichts“ wird dadurch eine maximale Hingabe an die Gewalt der Natur inszeniert – sowohl im Sinne ihrer „überwältigende[n] Schönheit“

21 Walser. Reisebeschreibung (wie Anm. 3). S. 318.

(37) und Erhabenheit als auch im Sinne einer *körperlich* überwältigenden, desintegrativen, ja geradezu vernichtenden Anstrengung des Wanderns bzw. Beschreibens („[i]ch [...] sank [...] höchst ermüdet auf den grünen Boden, damit die zerbrochenen Kräfte sich allmählich wieder zusammenfinden könnten“ [ebd.]). Dabei wird der bergsteigend-berichtende Reisende zunehmend selbst von den Kräften und Gestalten der Natur geformt, der er sich aussetzt und hingibt, wird also selbst – körperlich und sprachlich – Naturwesen und Teil einer landschaftlichen Gestalt.²² Die Fortbewegungsart des Reisebeschreibers umfasst „Herabsinken und Hinaufsteigen, wüste[s], wilde[s], haltlose[s] Hinunterfallen und -stürzen und wieder Hochemporstreben, [...] Klimmen, Klettern, mich an Ästen festhalten, Rutschen über Geröll herab und [...] Rock- und Hemdkragen-Abziehen“ (32), Fliegen (vgl. ebd.), Stehen, Gehen und Traben wie ein Pferd auf einer „Weide oder Wiese“ (vgl. 33), „emsig[es], gemsbockhaft[es]“ (34) Springen (vgl. 33) und Tanzen (vgl. 38), „wobei es mich nur so nahm und mitriss, abwärts warf und schleuderte, ungemein barsch anpackte und ohne mich lange zu fragen, ob ich einverstanden sei, in den Absturz hinunterstieß“ (ebd.).²³

In diesem exzessiven Schwärmen, das die Grenzen körperlicher Integrität immer wieder aufs Spiel setzt, verbinden sich somit alle drei in diesem Aufsatz untersuchten Ebenen bzw. Dimensionen des „Reiseberichts“: Erstens gehört das Schwärmen zur Stilisierung eines produktionsästhetischen Prozesses. Autobiografisch spiegelt es die angebliche Intensität der Arbeit am Seelandmanuskript, die Walser in einer Reihe von Briefen aus den ersten Monaten von 1918 auffällig krass betont, in denen es beispielsweise heißt, „[i]ch selber schwitze zur Zeit Blut mit Zusammenfügen des neuen Prosabuches“²⁴, und in denen von „zäh durchgeführte[r] harte[r]

22 Berücksichtigt man den Kontext, so ist „Bergrücken“ beispielsweise im folgenden Satz kaum noch als die herkömmlich verwendete Personifikation einer geologischen Form lesbar, sondern eher als ein Neologismus, der für den Rücken des vor Erschöpfung zu Boden gesunkenen Bergsteigers steht: „Über den Bergrücken legte sich eine mit fabelhafter Geschwindigkeit daher zu schleichen gekommene mächtige Wolke“ (37). Der gleiche Effekt wird hier durch die Wortstellung erzielt: „frischer Wind, der schmeichelnd mir ins Gesicht und über den Bergrücken strich“ (34).

23 Die körperliche Desintegration und die damit verbundene Verwandlung in verschiedene Tier- und Naturgestalten der schwärmenden Walser'schen Erzählerfigur ähnelt dem Zusammenhang von Schwärmen und „Tier-Werden“ bzw. „Meute-Werden“ (im Sinne von: Ein-Schwarm-von-Vielen-Werden) bei Gilles Deleuze/Félix Guattari. *Kapitalismus und Schizophrenie. Tausend Plateaus [Mille Plateaux 1980]*. Aus dem Französischen v. Gabriele Ricke/Roland Voullié. Berlin: Merve, 1992. S. 326-344.

24 Robert Walser an Emil Wiedmer, 7.1.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 16. S. 234.

Arbeit“²⁵ die Rede ist, „da ich in mühsamer Winterarbeit allen sechs Stücken die bestmögliche Form gegeben habe.“²⁶

Zweitens zeigt sich daran, dass die Bilder des „Reiseberichts“ ihre äußerste Konkretion weniger dadurch erhalten, dass sie in realistischer Manier spezifische Gestalten der Juralandschaft um Biel nachzeichnen würden, die dieser exklusiv zu eigen wären. Wenn, wie oben gezeigt, sprachartistisch eine Reise ‚um den ganzen Globus‘ beschrieben wird, so geschieht dies durch Wortspiegelungen planetarischer Gegensätze und die Stilisierung einer körperlich, physiologisch und gesamt sinnlich beanspruchten, dynamischen Imagination, deren figurales Verfahren von eben den universalen Naturkräften (in ihren verschiedenen physikalischen, geologischen, meteorologischen usw. Manifestationen) hervorgebracht ist, die sie evoziert.

Drittens schließlich entsteht nicht zuletzt durch das positiv überhöhte „Schwärmen“, in dem überall ein geradezu desintegratives ‚Aus-Schwärmen‘ anklingt, ein Vexierbild der körperlich vernichtenden Gewaltmärsche soldatischer Kompanien – eine weitere antithetische Anspielung auf den Ersten Weltkrieg. So beschließt das Ich z. B., „da [...] [ihm] die Nacht so schön vorkam“ und „Schlafen in solch warmer, schöner Sommernacht [...] gar zu langweilig gewesen [...] [wäre]“, einfach ohne Pause die Nacht hindurch weiterzugehen. In der Folge wird der eigene Körper zu einem Trupp unterdrückter Subjekte, der von einem Befehlshaber nur noch unter Anwendung von „Zwang“ zusammengehalten und stets von interner Auflösung bedroht ist:

Gleich einem in Reih und Glied marschierenden Soldaten schritt ich [...] vorwärts. [...] Füße und Beine wollten anfangs freilich ein wenig rebellieren. Ich übte jedoch Zwang aus, schenkte rebellischem Gemurmel nur geringe Beachtung, worauf ich zu meiner Genugtuung finden durfte, dass man mir gehorchte, obschon ich Protest befürchtet hatte, weil die Zumutung in der Tat stark war. (52f.)

V. Fazit

Seeland wurde schließlich von einem Verlag publiziert, der sich zwar stets als renommierte „Heimstätte schweizerischer Dichtkunst“ verstanden hatte, ab Beginn des Ersten Weltkriegs den „Schweizer Standpunkt“ aber „als europäischen Standpunkt“ geistiger Freiheit interpretierte und sich als eine

25 Robert Walser an Huber Verlag, 1.2.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 17. S. 235.

26 Robert Walser an Emil Wiedmer, 22.4.1918. *KWA* I 11 (wie Anm. 2). Dok. 30. S. 244.

Plattform neu erfand²⁷, auf der „pazifistische Literatur aus allen europäischen Ländern erscheinen konnte“ und sollte.²⁸ Nichtsdestotrotz war *Seeland* kein internationaler Erfolg beschieden. Das Buch, das in minimaler Auflage von nur 600 Exemplaren und als teurer Luxusdruck erschien – schließlich hatte sich der Verlag doch gegen den Autor durchgesetzt und das Buch mit Radierungen des international berühmten Bruders Karl Walser illustriert –, erhielt außerhalb der Schweiz nicht einmal längere Rezensionen und wurde auch dort bald wieder vergessen.²⁹ Im Hinblick auf die im vorliegenden Band gestellte Frage nach der literarischen ‚Glokalisierung‘ – dem Verhältnis von lokalen und globalen Ebenen und Bezügen – kann man sich hier also (fast) nur an die Poetik des Texts selbst halten.

Diese Poetik hat mehrere Dimensionen, die in vorliegendem Beitrag spezifisch mit Blick auf den „Reisebericht“ untersucht wurden. Während in diesem Prosastück untergründig immer wieder die zerstörerische Verbindung von Geographie, imperialer, kolonialer Expansion, Globalität und Weltkrieg aufleuchtet, findet die als Antwortbrief fingierte Erzählung über den Weg der hochstilisierten Schwärmerei für eine schöne Naturlandschaft (der Schweiz) zugleich zu einer anderen, vielleicht hoffnungsvolleren Form von universal- oder „rein-weltlich[er]“ Kommunikation. Durch verschiedene sprach-künstlerische Verfahren – u. a. neologistische Komposita, wortsprachliche Spiegelungen und Verkettungen von planetarisch umfassenden Gegensätzen (wie z. B. ‚Nordland‘ vs. ‚Südland‘) sowie die Beschreibung einer transgressiven leiblichen Aussetzung an universale Naturkräfte, die in allen Gegenden der Erde wirken (u. a. Schwerkraft, Kälte, Hitze, Dunkelheit, Sonnenlicht, Wasser, Wind) – wird die mögliche Referenz der beschriebenen Landschaften auf eine topographisch bestimmte Gegend derart universalisiert, dass „Seeland“ tatsächlich „überall sein“ kann, ohne dass die lokalspezifische Lesbarkeit jedoch ausgelöscht würde. Der Text fingiert dabei die Beschreibung einer hochdynamischen, beschleunigten Reise ‚um den ganzen Globus‘ und transportiert zugleich ein akutes Bewusstsein davon, dass in verschiedenen Erdgegenden des Planeten zwar je verschiedene ökologische Gegebenheiten wie z. B. verschiedene klimatische Zonen, unterschiedliche Landschaftsformen usw. bestehen, viele Naturkräfte aber global wirken. Die Dimensionen der Universalität und Globalität werden also über die Kategorie der Natur

27 1917 wurde finanziert von Paul Cassirer ein rechtlich unabhängiger Ableger des Verlags Rascher & Cie mit dem Namen Max Rascher Verlag gegründet, in dem auch *Seeland* erschien.

28 Vgl. Sprünglin. „Editorisches Nachwort“. *KWAI* 11 (wie Anm. 2). S. 204f.

29 Greven bezeichnete *Seeland* im Nachwort der Suhrkamp-Ausgabe als das „unbekannteste“ aller Bücher Walsers. *SW* 7 (wie Anm. 1). S. 215. Dies bestätigt noch im Jahr 2018 Jörg Kreienbrock in: „Seeland (1920; Impressum 1919)“. Robert Walser Handbuch (wie Anm. 19). S. 163-166. Hier S. 163.

und ihrer überwältigenden ästhetischen Erfahrung bespielt, während die kulturelle und geschichtliche Pluralität und Übertragbarkeit der Welt *See-lands* vor allem durch zahllose literatur-, musik- und kunstgeschichtliche Verweise und Anspielungen erzeugt wird. Zugleich bewegt sich das Prosastück in denkbar großer Spannung zwischen einer sehr konkreten, körperlich und realistisch geerdeten Einbildungskraft und der sprachkünstlerischen Natur ihrer Landschaften. Betrachtet man all dies im Zusammenhang, so geht es ebenso darum, die konkrete, lokal bestimmte Naturlandschaft und ihre ästhetische Erfahrung im Sprachkunstwerk zu universalisieren, als auch darum, das Sprachkunstwerk *Welt* werden zu lassen – oder: *beider* Welt-haltigkeit bis zum Grenzwert des „[R]ein-[W]eltlich[en]“ zu erweitern. Walsers Verfahren zielen nicht nur auf das Untrennbar-Werden von ästhetischer Naturerfahrung und Kunst; auch nicht nur auf die Erzeugung einer fiktionalen Welt, die zugleich dokumentarisch lesbar ist und eigene ästhetische Rezeptions- und Produktionsprozesse verhandelt. Indem die Prosa des „Reiseberichts“ auf der lexikalischen, der bildlich-figürlichen und der motivischen Ebene Einflüsse von Literatur- und Kunstgeschichte, Zeitgeschichte, Geographie, Ökologie und zeitgenössischer (kriegs-)politischer Rhetorik widerspiegelt und neu verarbeitet, wird nicht zuletzt eine Gegenwelt zu derjenigen ‚Welt‘ erschrieben, die im Kontext der Zeit von ‚krieg‘ nicht mehr trennbar war.

Tatjana Hofmann

Il'ja Il'fs und Evgenij Petrovs globale Reisepoetik

The article has considered some poetical dimensions of glocalization in the travelogue *Little Golden America* (1936, English 1937) by Soviet popular novelists Ilya Ilf and Jevgeny Petrov. Defining glocalization as an observation perspective, the reading has shown that in this text glocalization depends on the use of comparison. Together with the travel motion by car, bridging protagonists, photographic experience and humorous language the author duo provides a prolific picture of the globally dominant US-system but also of Soviet society. The latter one stays an omnipresent reference to which Ilf and Petrov refer as faithful patriots. They criticize harshly the poverty and exploitation which they witness, especially in the Southern states. In conclusion, travel literature is predestinated to reflect the tension between global and local phenomena.

Global zu denken heißt zunächst einmal, den Blick auf das Lokale zu richten – es handelt sich um das Verhältnis zwischen der ‚Weltgesellschaft‘ (Ulrich Beck) und der Spezifik von Orten, zwischen Handelslogiken auf der einen Seite und den Bedürfnissen von Menschen in verschiedenen Ecken der Welt. Der Begriff *Glokalisierung* stellt also eine Beobachtungsperspektive dar¹, die den Blick auf das Besondere richtet, auf das Eigen- und Widerständige und auf das Ständige im Sinne historischer Kontinuitäten.

Ein Buchstabe kennzeichnet im Minimalpaar *Glokalisierung*/*Globalisierung* verschiedene Herangehensweisen an die Dominanz westlichen, vor allem US-amerikanisch geprägten Konsums, der durch Mobilität und Digitalisierung an (Deutungs-)Macht gewonnen hat. Glokalisierung sei „positive interpretation of the local impacts of globalization, that is, a process by which communities represent and assert their unique cultures globally, often through new media“². Neben dieser Interpretation dominiert jene, bei der die *Glokalisierung* als ausgleichendes Gegenprojekt zur Globalisierung verstanden wird. Der Selektivität, mit der Letztere einhergeht, da ihre ökonomische Dynamik bestimmte Orte profitabel einschließt, während sie andere marginalisiert³, stellt die Glokalisierung entgegen, dass Universales

1 Vgl. Gerhard Hard. „Glokalisierung der Natur“. *Reden über Räume: Region – Transformation – Migration*. Hg. Jörg Becker/Carsten Felgentreff/Wolfgang Aschauer. Potsdam: Universitätsverlag, 2002. S. 175-201. Hier S. 192.

2 Melanie Smith. „Glocalization“. *The Concise Encyclopedia of Sociology*. Hg. George Ritzer/J. Michael Ryan. Singapur: Blackwell Publishing, 2011. S. 268-269. Hier S. 269.

3 Vgl. Werner Fuchs-Heinritz u. a. (Hg.). *Lexikon zur Soziologie*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011. S. 256.

und Partikulares, Gleiches und Unterschiedliches sich wechselseitig durchdringen (sollen).⁴ Viel eher als Ausbalancierungen von Mikro- und Makrointeressen beleuchtet das Konzept der Glokalisierung Probleme: Ein fairer Ausgleich kommt selten vor. Glokalisierung kann man demzufolge nicht nur als eine Beobachtungsperspektive auffassen, sondern auch als wirtschafts- und kulturkritischen Beschreibungsgestus.

Der Logik homogenisierender Handelsmärkte etwas entgegenzusetzen, das gelingt vor allem dort, wo Traditionen ‚zuhaus‘ sind, an konkreten Orten, aber auch in der Literatur. Obwohl der Begriff in den 1980er Jahren auftauchte, bezeichnet *Glokalisierung* ein älteres Phänomen, erfolgte ja mit der Entwicklung von Kulturen stets auch Ideen-, Waren- und Menschen-transfer. Der Nationalstaat trat Roland Robertson nach als „wichtiger Produzent von Vielfalt und Hybridisierung“ auf.⁵ Entwickeln konnte er sich erst durch das Lernen von anderen Gesellschaften.

Die begriffliche Synthese von Globalisierung und Lokalisierung basiert auf einem Vergleich beider Tendenzen, und zu diesem Vergleich kommt es immer dann, wenn Kulturen anhand von Metonymien, Menschen, Medien nach dem Prinzip *pars pro toto* charakterisiert und über Symbole, Ereignisse und Bilder definiert werden sollen. Besonders gut eignet sich dafür die Reiserreportage bzw. -skizze (russ.: *očerk*), ein Genre, das im 20. Jahrhundert enorm an Popularität gewonnen hat. Im Bewusstsein ihrer Flüchtigkeit und Randstellung im literarischen Kanon versuchen Reiseskizzen dennoch große Fragen zu verhandeln – das lässt sie heute noch attraktive Lektüre sein, wie ich im Folgenden anhand der Skizzensammlung *Eingeschossiges Amerika* von Il’ja Il’f und Jevgenij Petrov zeigen möchte⁶, einem charakteristischen und charismatischen Beispiel für die *Vergleichsreiseskizze*.

Ihre Reiseskizzensammlung⁷ *Eingeschossiges Amerika* verfassten Il’f und Petrov, die Il’ja Fajnzil’berg (1897-1937) und Jevgenij Kataev (1903-1942) hießen, Ende 1935 und Anfang 1936 während ihrer Reise durch die USA. Zwei Jahre nach Roosevelts Anerkennung der Sowjetunion entspannten sich

4 Vgl. Richard Giulianotti/Roland Robertson. „Glocalization“. *The Wiley-Blackwell Encyclopedia of Globalization*. Hg. George Ritzer. Singapore: Wiley-Blackwell, 2012. Vol. II. S. 881-884. Hier S. 882.

5 Roland Robertson. „Glokalisierung: Homogenität und Heterogenität in Raum und Zeit“. *Perspektiven der Weltgesellschaft*. Hg. Ulrich Beck. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998. S. 192-220. Hier S. 216.

6 Il’ja Il’f/ Evgenij Petrov. *Odnoučasnaja Amerika*. Moskva: Sovetskij pisatel’, 1937. Die deutschen Zitate werden im Folgenden entnommen: Ilja Ilf/ Ewgeni Petrov. *Das eingeschossige Amerika: eine Reise mit Fotos von Ilja Ilf in Schwarz-Weiss und Briefen aus Amerika*. Bd. 1 u. 2. Dt. v. Helmut Ettinger. Frankfurt am Main: Eichborn, 2011.

7 Ihr Genre wurde als ‚kniga-očerk‘ (‚Buch-Skizze‘) bezeichnet, vgl. Boris Galanov. *Il’ja Il’fi Evgenij Petrov: Žizn’ i tvorčestvo*. Moskva: Sovetskij pisatel’, 1961. S. 235.

die Beziehungen zwischen den beiden Großmächten. So konnten die in der Sowjetunion wie auch in den USA populären Autoren im Auftrag der Tageszeitung *Pravda* mit dem Schiff nach New York aufbrechen. Von dort aus legten sie ca. 16.000 Kilometer quer durch die Vereinigten Staaten von Amerika zurück. Die Stationen ihrer Reise bilden fünf Teile des Buches.

I. Das Genre der Vergleichsreiseskizze

Ihre lokalisierende Poetik entfalten die Autoren in kollaborativer Autorschaft und dies im *per se* gattungspoetisch hybriden, seit den 1920er Jahren in der Sowjetunion wie auch in Westeuropa und in den USA verbreiteten Genre der Reisereportage. Ihre USA-Berichte rechne ich der *Vergleichsreiseskizze* zu, die den sozialistischen Osten mit dem kapitalistischen Westen konfrontiert. Der Flexibilität des Genres und dessen intermedialer Affinität verdankt das Buch seinen Erfolg. Zunächst fallen Anleihen an der *short story* auf – bei russischsprachigem Publikum dank der Übersetzungen von Jack London und O'Henry beliebt –, ferner am Fortsetzungs-, Briefroman und am Tagebuch. Das umfangreiche Buch besteht aus einer Serie von 47 Reportagen, von denen Il'ja Il'f und Evgenij Petrov sieben gemeinsam und je zwanzig in Einzelautorschaft verfasst haben.⁸ Unterwegs hat Il'ja Il'f über eintausend Fotografien gemacht, doch sind sie nicht in die russische Originalpublikation eingegangen, wahrscheinlich aus Kostengründen. Implizit strukturieren sie das Buch mit, dienen sie doch den Autoren neben Briefen, Notiz- und Tagebüchern als wichtige Quelle für das Erzählen.

Die Satiriker vergleichen mittels damals populärer Medien. Den Vergleich fördern außer dem Genre der Reisereportage wiederholte Referenzen auf russische und amerikanische Literatur und auf die Unterhaltungsindustrie, insbesondere das Kino. Ihre *Poetik intermedialen Vergleichens* basiert dabei auf dem Autofahren – dieses Bewegungs- und Beobachtungsmittel ermöglicht einen vielschichtigen kulturkonfrontierenden Erzählblick. Ferner begegnen wir amerikanisch-russischen Mittlerfiguren und einer vom amerikanischen Englisch geprägten Sprache.

Die Sprache der Odessiten, deren Humor von der sog. ‚Odessaer literarischen Schule‘ geprägt wurde⁹, bleibt, trotz vieler rhetorischer Kniffe und

8 Einige Kapitel erschienen in der Zeitung *Pravda* noch während Il'fs und Petrovs USA-Reise im Herbst 1935 und Winter 1936. Fragmente druckten die Zeitschriften *Literaturnaja gazeta*, *Večernjaja Moskva* und *Za piševuju industriju*. Alle Reiseskizzen publizierte die Zeitschrift *Znamja* 10 und 11 (1936) und ein Jahr später, 1937, die Zeitschrift *Roman-gazeta* 4 und 5 sowie als Buch die Verlage *Goslitizdat* und *Sovetskij pisatel'*.

9 Vgl. Viktor Schklowski. „Süd-Westen“. *Die Erweckung des Wortes. Essays zur russischen Formalen Schule*. Hg. Fritz Mierau. Leipzig: Reclam, 1987. S. 146-152.

Entlehnungen wie „кар“, „хич-хайкер“, „госпиталити“, „фулпруф – защита от дурака“ und „standard of life“¹⁰, bodenständig, was wiederum an die angloamerikanische Tendenz zu kurzen, simpel gebauten Sätzen erinnert. Kein Wunder, dass das Buch bereits 1937 auf Englisch erschienen ist, und zwar unter dem Titel *Little Golden America* (statt der wörtlichen Übersetzung *Single-Storyed America*). Ein weiteres globales Element suggeriert die journalistische Orientierung des Autorenduos, eingefordert von der Reportage, was sie sozusagen zu einer universellen Weltsprache greifen lässt. Eng mit ihr verbunden ist die meist illustrative Verwendung von Fotografien und ‚Schnappschüssen in Worten‘ – plastischen Kurzporträts und pointierten Gedanken.

So wechselt sich in Il'fs und Petrovs Reiseskizzen ein fotografisch und filmisch inspiriertes Erzählen der Bewegung ab mit authentischen und persifizierenden Gesprächspassagen, mimetischen und essayistischen Einschüben. Der Montagestil platziert gezügelte Übertreibungen neben Understatement und Ironie, positive neben düstere Satire. Die Satire, deren Meister Il'f und Petrov gewesen sind, erfreute sich in den 1920er Jahren großer Beliebtheit in der Sowjetunion.¹¹ Ihre Montage setzt neben amüsante Leichtigkeit klare Anklagen, neben Wohlwollen gegenüber Amerikaner:innen gelegentliche Abscheu und einen harschen Ton, der die US-amerikanische Fixierung auf Geld und Körperlichkeit verurteilt.

Dieses am wenigsten bekannte Buch des Autorenduos, das sie kurz vor Il'fs Tod an Tuberkulose verfasst haben, teilt mit ihren berühmten Ostap-Bender-Werken den Plot des Schelmenromans. Die episodische Struktur des Reiseweges, die auch an Gogol's *Revizor* denken lässt, ermöglicht ihnen die Einführung immer neuer Figuren – nunmehr keiner Ganoven, sondern einer breiten Palette amerikanischer Menschentypen, von denen nicht wenige Eigenes im Fremden offenbaren.

Il'f und Petrov öffnen sich dabei neuen Autorschaftsrollen: Sie sind, wie ihre fotoreichen Vorabpublikationen in der Zeitschrift *Ogonëk* bezeugen, Fotoreporter, Kulturarbeiter und Schriftsteller. Ihre Berichtserie hat literarisch-kulturanalytischen Charakter. *Eingeschossiges Amerika* sei laut Erika Wolf ein bedeutendes Beispiel für den neuen hybriden Typus des Kulturproduzenten in der Sowjetunion, der in den 1930er Jahren an Einfluss gewinnt: „the author as photographer“.¹²

10 Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 31, 94, 210.

11 Zu den erfolgreichsten und noch heute viel beachteten satirischen Romanen jener Zeit zählen Il'fs und Petrovs Schelmenromane *Dvenadcat' stul'ev* (*Zwölf Stühle*, 1928) und *Zolotoj telënok* (*Das Goldene Kalb*, 1931).

12 Erika Wolf. „Introduction“. *Ilf and Petrov's American Road Trip: The 1935 Travelogue of Two Soviet Writers*, Hg. Erika Wolf. Übers. v. Anne O. Fisher. New York: Cabinet Books, 2007. S. ix-xv. Hier S. xi. Wolfs englische Auswahledition

Die Reisereportage boomte im Zuge des Massenjournalismus. Dieser stützte sich seit den 1920er Jahren in der Sowjetunion wie in den USA auf industrielle Druck- und Verbreitungstechnologien. In der Sowjetunion wurde zudem die Arbeiter:innenliteratur forciert, Arbeiter:innen lernten lesen und wurden selbst Literat:innen. Die kollaborative Autorschaft Il'fs und Petrovs steht nicht nur in dieser Tradition, sie bildet einen einheitlichen Stil heraus, denn sie hybridisiert ihre Autorenindividualitäten zu *einer* Erzählerfigur. Besonders häufig äußern sie sich aus der einander verstärkenden Wir-Form, wenn sie ihre emotionalen Reaktionen schildern. Der Komfort, die Gastfreundlichkeit und Kollegialität der Amerikaner:innen begeisterten sie zwar zu Beginn, doch entsetzen sie im Verlauf der Reise(erzählung) die Schattenseiten des Kapitalismus. Sie sprechen als sowjetische Menschen und vergleichen für ebendiese den amerikanischen Alltag mit jenem, den sie kennen, aber auch – antizipierend – mit jenem, den Sowjetbürger erst nach Vollendung des sozialistischen Umbaus kennenlernen werden.

II. Medien des Vergleichsnarrativs: Auto, Stationen, Mittlerfiguren

Die Faszination für die Rationalisierung von Arbeit und die Bestürzung darüber, dass sie sogar die geistigen Lebensbereiche beherrscht, lässt das Auto- und die Sowjetunion vermissen – und das, obwohl sie in einen xenophoben Staat unter Stalin'schen Repressionen zurückkehren werden. Dies können sie natürlich nicht explizit ansprechen; allein ihre großzügig finanzierte Reise am Höhepunkt des Stalin'schen Terrors dürfte das Maximum der möglichen Freiheit gewesen sein.

Die Bewegung um der Bewegung (und des Erzählens) willen überwindet diese Ambivalenz, die beiden Russen probieren auf diese Weise den *american way of life* aus: Den Monat in New York verbringen Il'f und Petrov rennend, von der Hast der Mengen auf den Gehsteigen erfasst.¹³ Auch im weiteren Verlauf ihrer Reise schickt die Bewegung – ob per Schiff, im Taxi oder schnellen Schrittes über den Broadway – ihre Gedanken selbst dann auf Reisen, wenn ihre Körper im bequemen Bett liegen.¹⁴ Schnell versuchen sie typisch amerikanische Waren zu konsumieren, seien es Getränke, Speisen, Sport, Hollywoodfilme oder Showgirls, doch stellen sie ebenso schnell fest,

des Originals orientiert sich an der Publikation der Zeitschrift *Ogonëk* von 1936 (Nr. 11-17, 19-23), die unter dem Titel „Amerikanskije fotografii“ elf Fotoreportagen und ca. 150 Aufnahmen abgedruckt hatte; in sowjetischen Buchausgaben fehlen die Fotografien.

13 Vgl. Il'f/Petrov. *Odnocetaznaja Amerika* (wie Anm. 6). S. 11.

14 Vgl. Ebd. S. 20.

dass die alles, sogar die Sexualität bestimmende Mechanisierung sie langweilt, anwidert oder deprimiert.¹⁵

Derlei Unterhaltungen, darunter auch die Autorennen, nennen sie zwar ein „sinnloses, düsteres Schauspiel, das die Menschen abstumpft“ bzw., wörtlicher übersetzt, „das die Seele austrocknet“¹⁶, doch das Autofahren wird zum buchstäblichen Motor ihres durchaus unterhaltsamen Erzählens. Das Aussuchen des Fahrzeugs und der passenden Begleitung bestimmt den ersten Teil der Reisereportagen. Die beiden Russen wissen, dass sich als Transportmittel am besten das Auto eignet: Es ist viel günstiger als die Eisenbahn, argumentieren sie, und viel interessanter, sodass man als Schriftsteller:in Amerika nicht aus einem Zugwaggon ansehen dürfe.¹⁷ Damit grenzen sie sich von Majakovskijs Amerika-Bericht, der den Zug nicht verschmäht¹⁸, deutlich ab. Was ihre Skizzen dann auch beweisen: Erst die Durchquerung des Landes mit dem Ford vermittelt einen Einblick in das eigentlich ein- und zweigeschossige Kleinstadt-Amerika fernab der Metropolen. Das Fahren führt ihnen vor Augen, dass Automobile und Elektrizität – Kreuzungen, Tankstellen, Telegrafleitungen und Reklametafeln – die eigentlichen Symbole der USA sind.¹⁹ Gleichermaßen kennzeichnet dieses Transportmittel den Erzählverlauf der unterwegs entstehenden Reiseskizzen.

Highways erschließen das gesamte Gastland, mit nützlichem Service, Karten, Verkehrsschildern und derart aufdringlichen Werbeplakaten, dass die russischen Autoren sich in ihrem Geschmack manipuliert fühlen:

Aber die Werbung setzte sich doch durch. Wir hielten es nicht mehr aus und probierten das Getränk. Wir können ganz aufrichtig sagen: Ja, Coca-Cola erfrischt in der Tat die Kehle, regt die Nerven an, wirkt heilend auf die angegriffene Gesundheit, lindert Seelenqualen und macht aus dem Menschen ein Genie wie Leo Tolstoi. Versuche einer, das zu bestreiten, wenn man es ihm drei Monate lang jeden Tag, jede Stunde und jede Minute eingehämmert hat!²⁰

15 Vgl. Ebd. S. 36.

16 Ilf/Petrow. Das eingeschossige Amerika (wie Anm. 6). S. 78. Vgl. Ilf/Petrow. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 32-33.

17 Vgl. Ilf/Petrow. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 30: „Кроме того, нельзя смотреть Америку из окна вагона, не писательское дело так поступать.“

18 Vgl. Vladimir Majakovskij. *Моё открытие Америки*. Moskva: Gosudarstvennoe Izdatel'stvo, 1926.

19 Vgl. Ilf/Petrow. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 83.

20 Ilf/Petrow. Das eingeschossige Amerika (wie Anm. 6). S. 174. Vgl. Ilf/Petrow. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 103: „Но все-таки реклама взяла свое. Мы не выдержали и отдавали этого напитка. Можем сказать совершенно чистосердечно: да, „Кока-кола“ действительно освежает гортань, возбуждает нервы, целительна для пошатнувшегося здоровья, смягчает душевные муки и делает человека гениальным, как Лев Толстой. Попробуй мы не сказать

Der Ford symbolisiert den kleinsten gemeinsamen Nenner zwischen den USA und der Sowjetunion, steht er doch für Infrastruktur und den Massen zugängliche Mobilität. Das zehnte Kapitel des zweiten Teils, „Durch die Staaten des Ostens“, widmet sich den Autostraßen, die den Autoren zufolge ein ganzes Buch verdient hätten²¹ und denen das Reisebuch im Grunde gilt. Wie die Mengen auf New Yorks Straßen reißt das Tempo der Autobahn ihre sowjetischen Gäste mit – noch unkontrollierbarer, noch entindividualisierter als in einer Parade auf dem Roten Platz gehen sie in der stürmischen Automasse unter:

Oh, diese Straße! Zwei Monate lang lief sie uns – aus Beton, Asphalt oder Splitt bestehend, mit Schweröl betränkt – entgegen.

Weit gefehlt zu glauben, man könnte auf einem *Federal Highway* langsam fahren. Es genügt nicht, selbst vorsichtig zu sein. Neben Ihnen fahren Hunderte anderer, von hinten drängen Tausende nach, und Zehntausende kommen Ihnen entgegen. Sie alle rasen, was das Zeug hält, und reißen Sie in ihrem satanischen Flug mit. Ganz Amerika eilt irgendwohin und wird wohl nie zum Stillstand kommen. Auf den Kühlerhauben all dieser Maschinen blitzen Hunde und Vögel aus Stahl.

Unter Millionen Automobilen rollten auch wir von Ozean zu Ozean – ein Sandkörnchen im Benzinsturm, der seit so vielen Jahren über Amerika tobt!²²

Sie parallelisieren ihre Autofahrt durch die USA mit ihrer kurz vorher überstandenen Schifffahrt über den Ozean: Gleichförmig und majestätisch sei sie²³, bestehend aus immerzu gleich aussehenden Kleinstädten, die sich vor ihnen ständig reproduzieren. Sie gelangen zu dem Schluss, dass solche Kleinstädte keinen eigenen Charakter haben, sondern einen solchen erst durch ihre Funktion für die Autoindustrie erhalten. Einige der Fabriken besuchen

так, если это бивали нам в голову три месяца, каждый день, каждый час и каждую минуту!“

21 Vgl. Il'f/Petrov. *Одноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 70.

22 Il'f/Petrov. *Das eingeschossige Amerika* (wie Anm. 6). S. 130. Vgl. Il'f/Petrov. *Одноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 71: „О, эта дорога! В течение двух месяцев она бежала нам навстречу – бетонная, асфальтовая или зернистая, сделанная из щебня и пропитанная тяжелым маслом. – Безумие думать, что по американской федеральной дороге можно ехать медленно. Одного желания быть осторожным мало. Рядом с вашей машиной идут еще сотни машин, сзади напирают целые тысячи их, навстречу несутся десятки тысяч. И все они гонят во весь дух, в сатанинском порыве увлекая вас с собой. Вся Америка мчится куда-то, и остановки, как видно, уже не будет. Стальные собаки и птицы сверкают на носках машин. / Среди миллионов автомобилей и мы пролетели от океана до океана, – песчинка, гонимая бензиновой бурей, уже столько лет бушующей над Америкой!“

23 Vgl. Il'f/Petrov. *Одноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 83.

sie: General Electrics und die Autofabrik Fords in Michigan, die einem Fluss gleiche, der Tag und Nacht fließt, um aus Millionen Teilchen das Wunder des Autos zusammenzusetzen.²⁴

Der Weg trägt selbst mediale Züge. Erstens indem er für ersehnte Abwechslung sorgt, eine Reihe verschiedener Landschaften, Menschen und Beobachtungen hervorbringt, und zweitens indem er mit anderen Medien interferiert. Der Blick aus dem Fenster des Fords ersetzt die Videokamera, das spontane Anhalten erlaubt Itf, seinen Fotoapparat zu zücken, während die Fahrt die Montage einzelner Stationen samt szenischer und essayistisch-auswertender Passagen begünstigt. Der Ford selbst wird erst dank der Fotografien, die die deutsche Ausgabe dem Text beifügt, von außen sichtbar.

Als entscheidende Mit-Medien des Unterwegsseins erweisen sich die starke Frau am Steuer und ihr Mann – das Übersetzer:innen-Paar Adams führt das Autorenduo samt seiner Leserschaft durch das Puzzle der USA-Staaten ebenso wie durch die Reisetextsammlung. Mr. und Mrs. Adams vermitteln zwischen der sowjetischen und der lokalen Sicht. Mrs. Adams vermittelt auch zwischen dem Chaos der Reise und ihrer Ordnung, da sie den Ford geschickt manövriert und repariert, im Notfall kühlen Kopf bewahrt und bestens organisiert.

Zum leitmotivischen Chaos, den Abenteuermomenten der Reise, trägt neben einigen seltenen Problemen mit dem Vehikel und einem missachteten Parkverbot der Hut bei, den Mr. Adams immer wieder unterwegs in Hotels vergisst. Der Hut reist sozusagen zeitversetzt mit, da er ständig seinem Besitzer nachgesendet wird, ihn jedoch erst auf dem Schiff bei der Abreise erreicht. Dieser *running gag* spielt als glokalisierende Anleihe auf Verfahrensebene mit dem amerikanischen Slapstick, derweil Mrs. Adams dem Rollenbild der neuen Frau in der Sowjetunion entspricht.

Zu Mr. Adams Funktion als Mittlerfigur trägt seine Biografie bei: Er hat mehrere Jahre in der Sowjetunion gearbeitet (auf dem Dneprostroj, in Stalingrad und in Tscheljabinsk), das Land mit dem Zug bereist, mit aufgebaut und es „in Bewegung gesehen“.²⁵ Er sei, findet Felicitas Hoppe, ein Geschenk an die Leserschaft und an seine Begleiter, denen er

zum willkommenen Spiegel wird, weil Mr. Adams alles in sich vereint, was die beiden reisenden Gäste beschäftigt: den Auswanderer und den Einwanderer, Abschied und Ankunft, die Kunst der Anverwandlung und des Vergessens gegen das Heimweh und die Erinnerung. Und die noch viel größere Kunst der unmöglichen Moderation zwischen zwei Kulturen, die, wie man die Geschichte auch wendet und dreht und wie sehr sich die beiden Gesichter

24 Vgl. Ebd. S. 110.

25 Ebd. S. 127.

auch gleichen (Imperium Ost und Imperium West), am Ende eben doch unveröhnlich bleiben.²⁶

Adams hybridisiert seine sowjetische Erfahrung mit seiner US-amerikanischen Herkunft, denn er spricht Russisch, äußert sich in Bezug auf seine Erfahrungen in der Sowjetunion dankbar und geht mit Geld, dem höchsten amerikanischen Wert, wie ihn Il'f und Petrov identifizieren, leichtfertig um. Zudem erinnert er an russische prophetische Narren, insofern er für eine Reihe komischer Situationen auf der Reise sorgt und 1936 prophezeit, dass in fünf Jahren ein großer Krieg ausbreche.²⁷

Unterwegs trifft das Vierergespann weitere Mittlerfiguren: US-Amerikaner:innen mit Sowjetunionerfahrung, darunter der leitende Ingenieur von General Electrics, sowie russische Migrant:innen, die eine Brücke zur vorrevolutionären Zeit schlagen. Unter Letzteren befinden sich Molokanen und eine ältere verarmte Dame, die sich für den sozialistischen Staat zwar interessiert, aber eine Rückkehr ins neue Russland nicht erwägt.

Mrs. Adams alias Florence Trone führt uns noch siebzig Jahre später durch diese einzigartige Reise der beiden sowjetischen Autoren, kurz bevor Stalin sein Land für lange Zeit abschottete. Trone vermittelt in der 16-teiligen Fernsehreisedokumentation *Oдноэтажная Америка. Путешествия Познера и Урганта*, die Anfang 2008 im öffentlichen russischen Fernsehen (*Первый канал*) ausgestrahlt wurde, zwischen Pozner und Urgant, den bekannten Moderatoren – der ältere Pozner vertritt den Blick des russischsprachigen Exilanten, während der viel jüngere Urgant sein Leben größtenteils in der Russischen Föderation verbracht hat. Die beiden fahren während der Serie zusammen mit dem Amerikaner Brian Kahn, einem patriotischen Freund Pozners, die Route von Il'f und Petrov mit einem Kamerateam in einem Jeepmodell von Ford nach. Die betagte Florence Trone stellt in einem Videointerview für diese Dokumentation eine Brücke von damals zu heute her, von ‚ihrem‘ Ford und Il'fs Schwarzweißfotografien, die nun zahlreich auf dem Bildschirm zu sehen sind (ebenso wie historisches Filmmaterial), zur plurimedialen Internetpublikation, die auch einen Reisebericht der drei Männer in Buchform umfasst.²⁸

26 Felicitas Hoppe. „Kolumbus geht an Land“. Ilf/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 19-30. Hier S. 23.

27 Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 128.

28 Vgl. pozneronline.ru/category/filmy-v-poznera/amerika/ und Vladimir Pozner/Brian Kahn/Ivan Urgant. *Oдноэтажная Америка*. Moskva: Zebra E, 2008.

III. Kritik am weißen Kapitalismus

Bevor sie zur Tour aufbrechen, besuchen die Russen mit Mr. Adams auf Vermittlung von Ernest Hemingway das berühmte Gefängnis Sing Sing Correctional Facility. Das Gefängniskapitel veranschaulicht die wohl größte Gemeinsamkeit zwischen dem US-amerikanischen und dem sowjetischen (und bald deutschen) System der 1930er Jahre, nämlich dass Rationalisierung, wie sie von Fabriken und Institutionen perfektioniert wird, die industriell betriebene Disziplinierung von Arbeitsabläufen, aber auch von Menschen mitbedingt. Wie Letztere in hegemonialen Systemen zu Objekten medialer Dominanz werden, kommentiert die Szene, als sich Mr. Adams spaßeshalber in den elektrischen Stuhl setzt und danach für den Rest des Tages schweigt. Ähnlich traurig zeigen sich Il'f und Petrov nach dem Besuch eines New Yorker Tanzlokals, in welchem Frauen den durch Werbung vermittelten Vorstellungen ihrer männlichen Kunden entsprechen.

Ihre Abscheu gegenüber der Allgegenwart der Industrialisierung verarbeiten sie mit Humor.²⁹ Ihr Sprachwitz stellt auch sonst Bezüge zwischen Lob und Kritik, Bekanntem und Neuem her, mit ihm überwinden die Autoren den Binarismus ihrer Kulturkonfrontation – er legt sich wie ein Vexierbild über diesen, wenn sie sich mal über sich selbst, mal über die USA amüsieren. So driften auch weitere Vergleiche amerikanischer Alltagsabläufe mit sowjetischen ins Komische, so z. B. im vierten Kapitel „Der Appetit schwindet beim Essen“, wenn sie die erstaunlich vielfältigen wie schnell verzehrten Speisen als geschmacksfrei erleben. Sie setzen den Herstellungsprozess von Speisen mit der Automobil- und der Schreibmaschinenherstellung gleich und das amerikanische Verzehrritual mit dem Tanken.³⁰ Die beiden Odessiten finden im Tomatensaft etwas Bekömmlich-Eigenes, er sage ihren „südrussischen Mägen“ am ehesten zu.³¹

Ihre Vergleiche rücken von der Neutralität des Beobachtens und von veröhnlicher Komik zunehmend ab, ihre Satire auf die vermeintlich menschenfreundliche Effizienz wirkt immer bitterer. Allerdings gelangen sie bereits in einem der ersten Kapitel zu dem Schluss, dass die schlechte Qualität der Nahrungsmittel und die Organisation der Volksernährung das Kernprinzip des Gastlandes abbilden, nämlich, ob sich etwas auszahle.³²

Zwar sei nicht bekannt, mit welchen Instruktionen des *Pravda*-Chefredakteurs Il'f und Petrov reisten, doch sei daraus kein ideologisches Werk

29 Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 52-53.

30 Vgl. Ebd. S. 25-27.

31 Il'f/Petrov. *Das eingeschossige Amerika* (wie Anm. 6). S. 69. Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 25.

32 Il'f/Petrov. *Das eingeschossige Amerika* (wie Anm. 6). S. 73. Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 28.

entstanden, wie Il'fs Tochter beteuert.³³ Auch Felicitas Hoppe, die die Reise zehn Jahre vor Pozner und Urgant reenacted und ihren Reiseroman mit dem ironischen Titel *Prawda* verfasst hat³⁴, meint, dass diese Färbung gering gehalten werde, „die an die Heimat gezollten Tribute [bleiben] allgemein, formelhaft, gebetsmühlenartig und täuschen an keiner Stelle über die Faszination hinweg, die das Gastland auf seine Besucher ausübt.“³⁵ Den Klassenfeind fänden sie bei ihrer Suche nach dem Typischen von Amerika nicht, dafür bewundernswerten Pragmatismus, den sie fiktional verarbeitet haben, so der Grundtenor der Rezeption.

In diese Rezeption reiht sich Aleksandr Ètkind ein: Das Autorenduo feiere ihre unverhohlene Begeisterung für die Stärken des Lebens auf der anderen Seite des Ozeans, vor allem für die Technik, das Komfortniveau und den Service, sodass das sowjetische Publikum erstmals über die nicht-ideologischen Realia fremden Lebens informiert werde.³⁶ Die Autoren, so Ètkinds erstaunlich selektive Deutung, setzen den Schwerpunkt auf die Ehrlichkeit, Offenheit und den Fleiß der Amerikaner:innen; sie legen dem Publikum nahe, so Ètkind, dass die US-amerikanische Arbeitsethik zum Vorbild genommen werden soll.³⁷

Karen L. Ryan hat nah am Originaltext herausgearbeitet, dass diese konstruktive Satire ihr Wohlwollen überwiegend auf den industriellen Fortschritt richte.³⁸ Dass aber die Mechanisierung Körper und Geist bestimme, dass sie das Körperliche und das Materielle über den Geist stelle, prangern Il'f und

33 Alexandra Il'f. „Stalin schickt Il'f und Petrow ins Land der Coca-Cola“. Il'f/Petrow. Das eingeschossige Amerika (wie Anm. 6), S. 9-17. Hier S. 12.

34 Sie reiste mit den Künstler:innen Jana Müller und Alexej Meschtschanow und der Wahlamerikanerin und Kulturwissenschaftlerin Ulrike Rainer auf Spurensuche die Route der Russen nach. Entstanden ist daraus die Website 3668il'f-petrow.com, ein Reisebericht und Hoppes Roman *Prawda. Eine amerikanische Reise* (2018). Zuvor reisten die beliebten russischen Journalisten Vladimir Pozner und Ivan Urgant 2008 die Route für das russische Fernsehen nach.

35 Hoppe. Kolumbus geht an Land (wie Anm. 26). S. 23. Vgl. auch Hoppe, Felicitas. *Prawda: eine amerikanische Reise*. Frankfurt am Main: S. Fischer, 2018 und die Projekthomepage 3668il'fpetrow.com.

36 Vgl. Aleksandr Ètkind. *Tolkovanie putešestvija. Rossija i Amerika v travelogach i intertekstach*. Moskva: Novoe Literaturnoe Obozrenie, 2001. S. 162: „авторы подробно и толково рассказывают о внешнеидеологических реальностях чужой жизни, к примеру об американском футболе, колорадской плотине или кактусе в аризонской пустыне. Фордовский конвейер, от которого в ужас приходил Пильняк, вызывает восторг у Ильфа и Петрова.“

37 Ètkind. *Tolkovanie* (wie Anm. 35). S. 164.

38 Karen L. Ryan. „Imagining America: Il'f and Petrov's ‚Oдноetazhnaia Amerika‘ and Ideological Alterity“. *Canadian Slavonic Papers / Revue Canadienne des Slavistes* 44, 3/4 (2002). S. 263-277. Hier S. 266.

Petrov schonungslos an.³⁹ Sie schildern die Amerikaner:innen als viel zu brav, so Ryan, zum Teil primitiv in ihren mehr physischen als seelischen Bedürfnissen, gefangen in leeren Versprechen der Werbung, ausbeuterischer Besitzgier und oberflächlichen Regungen beim Nervenkitzel wie Striptease und Autokatastrophen. Mit der insgesamt als unsozial und rassistisch erfahrenen Alterität der USA, die die Schriftsteller in ihrer Erzählung *Tonja*, entstanden direkt nach der Rückkehr, zuspitzen, festigen sie das Eigene: Die Sowjetunion schneidet, wie Ryan betont, als der deutlich gerechtere Staat ab.⁴⁰

Im Verlauf ihres Reisenarrativs äußern sich Il'f und Petrov zunehmend kritisch gegenüber den USA. Je weiter sie in den Süden des Landes gelangen, desto mehr Zeichen von Armut dokumentieren sie.⁴¹ Stundenlang fahren sie an Holzhütten afroamerikanischer Arbeiter vorbei. Ihre Gleichförmigkeit schaffe einen eigenen Standard, den Standard der Armut: „Es war die letzte Stufe des Elends, gegenüber der die malerische Armut der Indianer einem wie der Gipfel des Wohlstands, ja geradezu wie Luxus erschien. Und das im Süden Amerikas, in einer der fruchtbarsten Gegenden der Erde“.⁴² Allen Verboten zum Trotz seien Afroamerikaner:innen die Seele der Südstaaten⁴³ – das einzige Mal, dass die Russen endlich etwas Beseeltes in den USA entdecken. Ihr Resümee vertieft die Kritik, die sie in den Südstaaten formulieren, es versteht sich als Blick hinter die medialisierten Kulissen. Die amerikanische Demokratie bedeute Armut, Sorgen und wachsende Arbeitslosigkeit, die ein Viertel des Landes betreffe.⁴⁴

Im Schlusskapitel vergleichen sie amerikanische mit sowjetischen Arbeiter:innen. Sie stellen fest, dass Erstere nicht über den Staat und ihre Rolle darin nachdenken möchten:

Von der Sowjetunion sprachen wir ständig, zogen Parallelen, stellten Vergleiche an. Uns fiel auf, dass die sowjetischen Menschen, denen wir in Amerika in beträchtlicher Zahl begegneten, ebenso dachten. [...] Das ist ein besonderer Patriotismus, den ein Amerikaner vielleicht nicht versteht. [...] Er ist ein arbeitender Mensch, bekommt seine 30 Dollar in der Woche und pfeift auf Washington mit seinen Gesetzen, auf Chicago mit seinen Gangstern und auf New York mit seiner Wall Street. Von seinem Land verlangt er nur eines – dass es ihn in Ruhe lässt und ihn nicht dabei stört, Radio zu hören oder ins Kino

39 Vgl. Ryan. „Imagining America“ (wie Anm. 37). S. 272.

40 Vgl. Ebd. S. 267, 269, 277.

41 Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 306, 359.

42 Il'f/Petrov. *Das eingeschossige Amerika* (wie Anm. 6). S. 514. Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 339: „Это была самая последняя степень бедности, перед которой живописная нищета индейцев может показаться верхом благосостояния, даже роскоши. Это было на Юге Америки, в одном из самых плодородных мест земного шара.“

43 Vgl. Il'f/Petrov. *Oдноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 346.

44 Vgl. Ebd. S. 359.

zu gehen. Wenn er allerdings arbeitslos wird, dann ist das etwas anderes. Dann beginnt er über diese Fragen nachzudenken. Nein, er kann den Patriotismus des sowjetischen Menschen nicht verstehen, der seine Heimat nicht als juristisches Gebilde liebt, das ihm seine Rechte als Staatsbürger gewährt, sondern als eine Heimat, die er spürt, wo ihm der Boden, die Fabriken, die Geschäfte, die Banken, die Kriegsschiffe, die Flugzeuge, die Theater und die Bücher gehören, wo er selbst Politik macht und Herr über all das ist.⁴⁵

Geld als Stimulus Amerikas stumpe seine Bewohner:innen gegenüber Moral und (Hoch)Kultur ab⁴⁶ und führe zu krankhafter Angst – vor dem elektrischen Stuhl, vor Krankenhauskosten und vor Kriminalität, während der sowjetische Mensch ruhiger und glücklicher in seinem fünf Jahre im Voraus durchgeplanten Land lebt, zu dessen Perfektionsbestreben es gehöre, die USA zu überholen.⁴⁷

Als Il'fs und Petrovs Buch entstand, befand sich die junge Sowjetunion im Prozess des selektiven Lernens von westlichen Staaten, von traditionellen Kulturen wie China und den USA – von Letzteren, wie die Autoren suggerieren, wäre die Umtriebbarkeit, Energie und der unbürokratische Umgang miteinander zu übernehmen, nicht jedoch die marktwirtschaftlich motivierte Organisation des Kultur- und Privatlebens.

Der journalistisch-literarische Vergleichsblick sollte alle Lebensbereiche optimieren helfen, in einer Bestenauslese aus internationalen Standards, Gewohnheiten und Geschmäckern auf der einen und planwirtschaftlich-sozialistischen Zielen auf der anderen Seite. Der Lernprozess in Bezug auf die USA hat den Namen *amerikanizm* erhalten.⁴⁸

45 Ilf/Petrow. Das eingeschossige Amerika (wie Anm. 6). S. 544-545. Vgl. Il'f/Petrov. *Одноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 359-360: „Мы все время говорили о Советском Союзе, проводили параллели, делали сравнения. Мы заметили, что советские люди, которых мы часто встречали в Америке, одержимы теми же чувствами. [...] Это особенный патриотизм, который не может быть понятен, скажем, американцу. [...] Он — трудящийся человек, получает свои тридцать долларов в неделю и плевать хотел на Вашингтон с его законами, на Чикаго с его бандитами и на Нью-Йорк с его Уолл-стритом. От своей страны он просит только одного — оставить его в покое и не мешать ему слушать радио и ходить в кино. Вот когда он делается безработным, тогда — другое дело. Тогда он будет обо всем этом думать. Нет, он не поймет, что такое патриотизм советского человека, который любит не юридическую родину, дающую только права гражданства, а родину осязаемую, где ему принадлежат земля, заводы, магазины, банки, дредноуты, аэропланы, театры и книги, где он сам политик и хозяин всего.“

46 Vgl. Il'f/Petrov. *Одноэтажная Америка* (wie Anm. 6). S. 360-361.

47 Vgl. Ebd. S. 365.

48 Ford und Taylor galten mit ihrer Arbeitsorganisation als Vorbilder, die Bogdanov gleichstanden. Spuren kultureller Aneignung finden sich z.B. in der

IV. Resümee

Die vorgenommene Lektüre von Il'fs und Petrovs Reiseskizzen hat poetisch produktive Aspekte von Glokalisierung ins Zentrum gerückt. Am Beispiel des prominentesten russischen Reisetextes des 20. Jahrhunderts über die USA hat sie gezeigt, dass diese Betrachtungsperspektive eng mit der Intermedialität der Reiseskizze zusammenhängt: Die Autoren vereinigen sowjetische und amerikanische Dispositive der Literatur, des (Foto-)Journalismus und die für die Moderne typische Bewegungslust. Anhand immer neuer Stationen exerzieren sie ein tragikomisches Vergleichsnarrativ durch.

Ein weiteres glokalisierendes Moment finden wir in ihrer Gegenüberstellung des US-amerikanischen mit dem sowjetischen Gesellschaftsentwurf. Ganz im Sinne der *Glokalisierung*, die die Aufmerksamkeit auf die Gebundenheit globaler Prozesse an konkrete (Stand-)Orte lenkt, weisen Il'f und Petrov auf die Widerständigkeit der Sowjetunion gegenüber dem international dominanten Kapitalismus amerikanischer Provenienz hin. Die Vergleichsreiseskizzen der Odessiten reihen dokumentarische, humorvolle bis sarkastische Akte einer (foto)journalistisch-poetischen Glokalisierung aneinander, die das Eigene dank des Anderen schärft und vielleicht ein Stück weit zu dessen Aushandlung anregt: Mit ihrem Buch erschaffen sie einen literarischen Ort der Glokalisierung, einer Glokalisierung als Reibung.

Wie das Konzept der Glokalisierung zielt auch Il'fs und Petrovs Poetik auf eine Kritik an Ausbeutung, Autonomieverlust und am manipulativen Medieneinsatz, der vor allem an Kontrolle über das Individuum und an globaler Erwirtschaftung von Gewinnen interessiert ist. Davon ausgehend und an Gerhard Hard angelehnt, wäre Weltliteratur, zu der ich *Eingeschossiges Amerika* zähle, beobachtend-glokalisierende Literatur, die Lebenswelten anschaulich und meinungsbildend vergleicht. Reiseliteratur, so lässt sich ableiten, ist dafür prädestiniert, das Verhältnis zwischen lokalen Bezügen und translokaler Vernetzung zu reflektieren – dank der mehrschichtigen Hybridität der Gattung mit ihrer medialen Anschlussfähigkeit, ihrer offenen narrativen Struktur und der für sie bestimmenden Eigen-Fremd-Perspektive.

Kinematografie, so im Slapstick bei Kulešov. Zugleich interessierten sich die USA in künstlerischer und kinematografischer Hinsicht an der Sowjetunion: Ėjzenštejn z. B. beeinflusste D. W. Griffith.

Anne-Frédérique Schläpfer

La Collection ibéro-américaine de l'Institut international de coopération intellectuelle (1930-1939)

Un exemple de glocalisation

This article aims to outline the phenomenon of glocalization from the example of the “Ibero-American Collection” published by the International Institute for Intellectual Cooperation from 1930 to 1939. Initially planned to appear in four languages, this collection was eventually published in French only. It is nonetheless an interesting laboratory from which to observe the consequences of the worldwide circulation of literature, through translation, on the uses and definitions of literature, as well as on the simultaneous production of the global and the local. In this, it is exemplary of a particular moment in the history of the idea of world literature.

Alors que l'UNESCO fait depuis quelques années l'objet d'un intérêt croissant, notamment quant à son rôle dans la promotion et la circulation de la littérature à l'échelle mondiale¹, il en va tout autrement des organes qui l'ont précédée durant l'entre-deux-guerres, et dont l'UNESCO a repris une partie des missions. En effet, les études littéraires ont consacré peu de travaux à la Commission internationale de coopération intellectuelle (CICI), fondée à Genève en 1922, et à l'Institut international de coopération intellectuelle (IICI) inauguré à Paris en 1926, qui fonctionnent tous deux sous l'égide de la Société des Nations (SDN).

Il importe d'abord de présenter les activités de la CICI et de l'IICI, demeurées méconnues. Malgré leur faible dotation et leur situation périphérique au

1 Cet article a été écrit dans le cadre du projet Postdoc.Mobility « Vers une politique de la littérature mondiale ? Le cas de la Commission internationale de coopération intellectuelle (1922-1946) et de l'Institut international de coopération intellectuelle (1924-1946) » (projet n° 206658) soutenu par le Fonds national suisse (FNS).

Chloé Maurel, « La politique internationale du livre de l'UNESCO, 1945-1980 », dans Claude Hauser *et al.* (dir.), *La Diplomatie par le livre. Réseaux et circulation internationale de l'imprimé de 1880 à nos jours*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2011, p. 197-217 ; Susanne Klengel, « El derecho a la literatura (mundial y traducida). Sobre el sueño translatólogico de la UNESCO », dans Gesine Müller *et al.* (dir.), *Re-Mapping World Literature: Writing, Book Markets and Epistemologies between Latin America and the Global South*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2018, p. 131-155 ; Sarah Brouillette, *UNESCO and the Fate of the Literary*, Stanford, Stanford University Press, 2019.

sein de la SDN, ces institutions ont non seulement collaboré avec plusieurs autres institutions littéraires de l'époque, comme le PEN Club, mais ont également pu s'attacher des membres de renom, tels que Thomas Mann, Henri Bergson, Marie Curie, Paul Valéry, Albert Einstein. Dédiées à « la compréhension mutuelle et au rapprochement des esprits »², et à la « diffusion des sciences, des lettres et des arts »³ à l'échelle du globe, ces institutions développent des programmes de promotion culturelle et de coopération intellectuelle. Elles mènent principalement des « actions de coordination »⁴ et visent la création de normes internationales, afin, notamment, de régler les échanges universitaires et scientifiques, de penser des programmes d'éducation valorisant le désarmement moral, ou d'établir les standards de conservation pour les musées.

Dans les domaines littéraire et bibliophilique, la CICI et l'IICI ont établi des normes bibliographiques mondiales, facilité la circulation des imprimés, et contribué à la protection de la propriété intellectuelle et du travail des traducteurs. En outre, l'IICI a organisé de nombreux congrès, des réunions et des enquêtes dans le but de rassembler des artistes et des intellectuels reconnus ainsi que des délégués et des diplomates issus de diverses nations. Désireux de pacifier les relations internationales et de trouver des solutions humanistes aux conflits mondiaux, les membres des réseaux rayonnant autour de ces deux institutions ont échangé et confronté leurs conceptions parfois antagonistes de la culture et de la littérature. Les *Entretiens* et les *Correspondances* publiés par le Comité des Arts et des Lettres de l'IICI⁵ entre 1932 et 1938 témoignent ainsi d'un effort collectif et interdisciplinaire de définition de la littérature et de ses usages. Au vu de la pluralité de leurs activités, la CICI et l'IICI constituent un cas particulièrement intéressant qui permet de réfléchir à la manière dont les intellectuels de l'époque ont pensé la littérature mondiale et sa circulation.

Si quelques études apportent un point de vue spécifiquement littéraire sur les activités de ces institutions⁶, et si on en trouve des mentions ponctuelles

2 Henri Bonnet, *L'Œuvre de l'Institut international de coopération intellectuelle*, Paris, Librairie du Recueil Sirey, 1938, p. 6.

3 *Idem*, p. 25.

4 Jean-Jacques Renoliet, « La République des Lettres et la Société des Nations. L'Organisation de coopération intellectuelle (1919-1939) », *La République des lettres dans la tourmente, 1919-1939* ; Actes du colloque international, Paris, les 27 et 28 novembre 2009, Collège de France, Paris, CNRS / A. Baudry et Cie, 2011, p. 87.

5 Créé en 1925, le comité prend sa forme définitive sous la présidence de Paul Valéry en 1931. Il rassemble entre autres Paul Valéry, Béla Bartók, Johan Bojer, Salvador de Madariaga, Thomas Mann et Hélène Vacaresco.

6 Notamment : Antoine Compagnon (dir.), *La République des lettres dans la tourmente, 1919-1939*, *op. cit.*

dans des travaux portant notamment sur l'importation de la littérature sud-américaine en Europe⁷, ce sont principalement les historiens de la culture et des échanges intellectuels⁸, mais aussi les spécialistes des institutions internationales⁹ et de la diplomatie culturelle¹⁰ qui se sont saisis de ce cas. Les volumineuses archives de l'IICI, conservées à Paris au siège de l'UNESCO, permettent aux chercheurs de mieux comprendre les mécanismes de la coopération culturelle et intellectuelle, de décrire finement les rouages du *soft power*, et d'analyser les formes concurrentes de politique et de propagande culturelles étatiques à l'échelle internationale. Ces aspects ne sont pas étrangers à la question qui m'occupe, mais j'aimerais ici en discuter les implications plus strictement littéraires, liées à la traduction, et susceptibles de porter un éclairage sur la glocalisation, comprise comme la production simultanée de global et de local, en ce que la traduction, par le biais de la CICI et de l'IICI, a permis la diffusion transnationale de la littérature, mais a également contribué à la nationalisation des identités culturelles.

La traduction comme phénomène de glocalisation

Les archives révèlent que la traduction était au cœur des activités littéraires de l'IICI et de la CICI. Sur ce plan, deux projets méritent d'être mentionnés : l'*Index translationum* et les collections dédiées aux littératures extra-européennes. L'*Index* est l'un des accomplissements majeurs de l'IICI. Il a été pensé, dans les années 1930, comme une bibliographie de la littérature mondiale visant à produire une cartographie de la traduction à l'échelle du globe. Le second projet qui m'intéressera ici consiste en deux collections dédiées aux littératures ibéro-américaine (12 volumes entre 1930 et 1939)¹¹

7 Sylvia Molloy, *La Diffusion de la littérature hispano-américaine en France au XX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1972 ; Gesine Müller, *Wie wird Weltliteratur gemacht ? : Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen*, Berlin ; Boston, De Gruyter, 2020 ; Roig Sanz Diana et Jaume Subirana (dir.), *Cultural Organizations, Networks and Mediators in Contemporary Ibero-America*, New York, Routledge, 2020.

8 Martin Grandjean, *Les Réseaux de la coopération intellectuelle. La Société des Nations comme actrice des échanges scientifiques et culturels dans l'entre-deux-guerres*, Thèse de doctorat, Université de Lausanne, 2018.

9 Jean-Jacques Renoliet, *L'UNESCO oubliée. La Société des Nations et la coopération intellectuelle (1919-1946)*, Paris, Publications de la Sorbonne, 1999.

10 Juliette Dumont, *Diplomaties culturelles et fabrique des identités. Argentine, Brésil, Chili (1919-1946)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019.

11 *Historiens chiliens. Pages choisies*, trad. de Georges Pillement, préf. de Carlos Pereyra, 1930 ; J. Felicio Dos Santos, *Le Diamant au Brésil*, trad. de Manuel Gahisto, préf. d'Affonso Celso, 1931 ; Bolivar, *Choix de lettres, discours et*

et japonaise (3 volumes de 1936 à 1939).¹² La plupart des titres parus dans ces deux collections a été intégrée au catalogue de la « collection des œuvres représentatives » de l'UNESCO fondée en 1948 ; on peut considérer, ainsi, que les ouvrages publiés par l'IICI ont largement inspiré le travail d'édition mené ensuite par l'UNESCO. Dans le cadre restreint de cet article, je me concentrerai sur la collection ibéro-américaine, qui me semble permettre d'interroger la notion de glocalisation, en observant les mécanismes qui font que la traduction de textes d'Amérique latine produit simultanément de la mondialité, parce qu'elle renforce l'idée et la définition d'une littérature universelle, et de la localité (ou de la nationalité), et qu'elle consolide les spécificités des littératures nationales.¹³ En cela, cette collection invite à mieux penser l'articulation des échelles de description de la littérature, aussi bien locales ou nationales que régionales et mondiales.

L'idée de la collection ibéro-américaine émerge en 1927 à l'initiative d'un groupe d'écrivains sud-américains résidant à Paris. A leurs délégués à l'IICI, ils font part de leur désir d'éditer « les œuvres les plus marquantes de leurs pays, en traduction dans les langues de grande diffusion »¹⁴, à savoir le français, l'italien, l'anglais et l'allemand. La sélection des œuvres devait revenir à un comité international formé de plusieurs spécialistes de la littérature latino-américaine issus des quatre pays européens concernés par le projet, ainsi

proclamations, trad. de Charles V. Aubrun, préf. de L. Vallenilla Lanz et C. Parra Pérez, 1934 ; D. F. Sarmiento, *Facundo*, trad. de Marcel Bataillon, préf. d'Anibal Ponce, 1934 ; José Martí, *America*, trad. de Francis de Miomandre, préf. de J. Manach, Marinello, F. Lisazo, 1935 ; Machado de Assis, *Dom Casmuro*, trad. de Francis de Miomandre, préf. d'Alfranio Peixoto, 1936 ; E. M. Hostos, *Essais*, trad. de Max Daireaux, préf. de P. Henriquez Urena et C. Pedreira, 1936 ; Joaquín V. González, *Mes montagnes*, trad. et avant-propos de Marcel Carayon, lettre-préf. de Rafaël Obligado, 1937 ; Ricardo Palma, *Traditions péruviennes*, trad. de Mathilde Pomès, préf. de Clemente Palma, 1938 ; *Folklore chilien*, trad. de Georgette et Jacques Soustelle, avant-propos de Gabriela Mistral, 1938 ; Florencio Sanchez, *Théâtre choisi*, trad. de Max Daireaux, préf. de E. Diez-Canedo, 1939 ; Joaquim Nabuco, *Pages choisies*, trad. de Victor Orban et Mathilde Pomès, préf. de Graça Aranha, 1939.

12 *Haikai de Bashô et de ses disciples*, trad. de Kuni Matsuo et Steinilber-Oberlin, 1936 ; Masaharu Anesaki, *L'Art, la vie et la nature au Japon*, 1938 ; Sôseki Natsume, *Kokoro : le pauvre cœur des hommes*, trad. de Horiguchi Daigaku et Georges Bonneau, préf. de Tetsuzô Tanikawa, 1939.

13 Je m'accorde sur ce point avec les thèses de Blaise Wilfert-Portal dans « De la traduction comme publication et comme glocalisation », dans Laura Folica *et al.* (dir.), *Literary Translation in Periodicals: Methodological Challenges for a Transnational Approach*, Amsterdam, John Benjamins Publishing Company, 2020, p. 21-46.

14 « Une Collection ibéro-américaine », *Bulletin de l'Association Guillaume Budé*, vol. 27, n° 1, 1930, p. 38.

que d'un auteur espagnol et de représentants de plusieurs nations sud-américaines.¹⁵ Chaque traduction devait être précédée d'une introduction signée par un spécialiste. Initialement, le projet, pensé à Paris par des auteurs et acteurs culturels sud-américains et mis en œuvre par un comité international, entendait donc publier les traductions des mêmes textes latino-américains, et ce en quatre langues, en adaptant la présentation et les préfaces aux attentes et aux habitudes de chaque communauté de lecteurs. Toutefois, le projet n'a jamais vu le jour sous cette forme, les moyens financiers, dépendant des subventions d'États d'Amérique du Sud, ayant manqué dès 1927. Bien que le comité ait pensé pouvoir maintenir les « séries » francophones et anglophones, c'est finalement dans la seule langue française que cette collection aboutit véritablement.

Le phénomène de glocalisation n'est donc observable qu'à partir de cet exemple unique, mais les enseignements que nous pouvons en tirer n'en sont pas moins riches : les archives rendent en effet particulièrement sensibles les questions portant sur la définition de la littérature, non seulement lorsqu'elle est transposée dans une langue et une culture différentes, mais aussi lorsqu'elle est l'objet de discussions dans une arène internationale où interagissent des acteurs aux profils divers. La multiplicité des publics visés et touchés par la collection interroge également : il ne s'agit pas uniquement du lectorat français, ni même strictement francophone, puisque la collection est diffusée à l'international *via* le réseau de l'IICI et de la CICI, et que nombre de volumes sont envoyés en Amérique latine. J'essaierai donc de déplier, à partir du double point de vue de la traduction et de la réception, ce que cette collection d'œuvres traduites peut nous faire comprendre de la littérature mondiale à l'époque, et comment sa diffusion produit de la glocalité.

15 Les archives signalent la composition du comité comme suit : « [Ernest] Martinenche ; Francisco Garcia Calderon ; Enrique Diez-Canedo (espagnol) ; Georges Le Gentil (Prof. de portugais à la Sorbonne) ; [Arturo] Farinelli (italien) ; Kester (américain) et un hispaniste allemand qui sera choisi par l'Institut [...] après une enquête en Allemagne », Archives de l'UNESCO, AG I-IICI-F-VI-6, BOX_NOOCR_000253. En 1931, le comité définitif sera le suivant : Mlle Gabriela Mistral ; MM. Víctor Andrés Belaúnde ; Dominique Braga ; Mariano Brüll ; Enrique Diez-Canedo ; Francisco Garcia-Calderon ; Georges Le Gentil ; Alfonso Reyes ; Gonzague de Reynold ; Raymond Ronze ; Gonzalo Zaldumbide. De toutes les archives venant de l'UNESCO, je ne mentionnerai désormais que les cotes.

Un moment de l'idée de littérature mondiale

De l'aveu des membres du comité de publication de la collection, le choix des œuvres a très tôt été considéré comme « le point le plus délicat »¹⁶ du projet. Il dépendait non seulement du financement accordé par chaque État pour la publication de textes issus de son patrimoine, mais aussi de contraintes liées à la compréhension de ce que doit être un texte « représentatif » ou « classique », voire un « chef d'œuvre », puisque la qualification des ouvrages formant la collection oscille entre ces termes.¹⁷ Les rapports des séances de février 1931 révèlent particulièrement bien les tensions et les enjeux relatifs à cette sélection.

Alors que le comité se réunit pour établir le programme et l'ordre de parution des publications à venir, la question de la définition de la littérature sous-tend les discussions. En effet, les deux premiers volumes de la collection *Historiens chiliens* et *Le Diamant au Brésil* relevaient davantage de l'histoire que de la littérature. Ils rassemblaient, pour l'un, des textes de Carlos Pereyra, historien anti-impérialiste retraçant non sans critique l'histoire de la colonisation espagnole en Amérique latine, et, pour l'autre, un texte de Joaquim Felício dos Santos donnant un aperçu de l'histoire socio-économique d'une région diamantaire. Le caractère potentiellement polémique de ces publications gêne certains membres du comité, notamment Martinenche et Le Gentil, auprès desquels des délégués d'Espagne et du Brésil se sont plaints. Trop politiques, ces ouvrages contreviendraient à l'esprit de la collection « publiée dans un but de rapprochement [des peuples] » ; le comité s'engage alors à contrôler de près les textes à paraître afin « que ne soient [pas] blessées les susceptibilités nationales ».¹⁸ Finalement, ces tensions diplomatiques mènent le président du comité, le Suisse Gonzague de Reynold, à rappeler, si ce n'est à redéfinir, la mission de la collection :

La Commission [CICI] a un grand intérêt pour la Collection. Toutefois les membres de la Commission seraient heureux que la Collection eût un caractère surtout littéraire, qu'elle évitât les œuvres, sinon historiques, du moins politiques. En un mot qu'elle soit vraiment une Collection de Classiques.

16 « Procès-verbal de la réunion du 15 mars à 15 heures », 1927, AG 1-IICI-F-VI-6, BOX_NOOCR_000253.

17 On peut ainsi donner quelques expressions utilisées pour désigner la collection : « Traductions d'ouvrages de la littérature classique Ibéro-Américaine » ; « une œuvre internationale de publication de chefs-d'œuvre caractéristiques de la littérature ibéro-américaine » ; « Cette œuvre prendrait place aux côtés des autres œuvres représentatives publiées ».

18 Toutes les citations suivantes proviennent de AG 1-IICI-F-VI-6, BOX_NOOCR_000253.

Les œuvres politiques, voire historiques, ne seraient donc pas de véritables « classiques ». C'est sur cette notion relativement problématique qu'achoppe le débat. Désireux d'éviter les problèmes de droits d'auteur, le comité privilégie la publication d'œuvres antérieures à 1900 dont les auteurs sont décédés. En ce sens, est *classique* tout texte non actuel, mais d'importance en ce qu'il exprime formellement une spécificité nationale ou régionale. Alors que, pour les membres sud-américains, il est primordial que la collection présente des ouvrages affirmant l'identité des nations d'Amérique latine désormais émancipées des empires coloniaux, en revenant, par exemple, sur l'histoire de leur constitution, pour Reynold et d'autres membres européens, en revanche, la notion de classique renvoie à des œuvres strictement *littéraires*, dont la valeur est premièrement esthétique. Reynold, estimant donc qu'il « faut avant tout se mettre d'accord sur la valeur littéraire des textes », relance la discussion portant sur la sélection des œuvres.

La lecture des sources permet d'identifier un éventail de propositions. Dominique Braga, le secrétaire de rédaction de la collection, souligne qu'il serait bon de publier un roman, genre international par excellence. Raymond Ronze propose alors « de refaire une traduction entièrement nouvelle de *Facundo* [de Sarmiento] », dont il existe certes une traduction datant du XIX^e siècle, mais qu'il sait à la fois « critiquée et épuisée ». Il suggère, pour l'Argentine, de donner d'une part *Mis Montanas* de Joquin Gonzalez et, d'autre part, *Martin Fierro*, le poème épique de José Hernández. Ce dernier livre, difficile à traduire, serait d'« un grand intérêt philologique ». Quant à Ventura Garcia Calderon, il aimerait voir traduits les *Essais* d'Alberdi, tout en convenant que ce n'est pas là une œuvre de « pure imagination ». Le Gentil pense que c'est surtout « sur des nouvelles et des contes de Machado de Assis qu'il conviendrait d'insister ». Est évoquée, finalement, l'idée de publier une anthologie de poésie, voire un volume complet rassemblant les poèmes du nicaraguayen Ruben Dario, considéré comme le « plus grand poète hispano-américain ». A cela, Braga rétorque qu'il

[...] ne pense pas qu'on puisse publier tout un volume de vers de Ruben Dario. La poésie est par essence intraduisible. Une anthologie, comme le proposait M. Garcia Calderon aurait son utilité. Mais traduire tout un recueil d'un même poète, et d'un poète comme Ruben Dario, paraît bien difficile.

Pour terminer, Palma Guillen, remplaçante de Gabriel Mistral – qui dit d'ailleurs considérer « le folklore comme l'unique littérature véritable du Chili »¹⁹ – est invitée à exposer « les raisons qui ont fait que le Comité a prévu la publication de volumes graphiques ». Guillen développe ainsi l'idée que

19 Lettre de Mistral à Braga, 29 novembre 1934, ma traduction.

[1]a civilisation latino-américaine a trouvé une expression littéraire dont la place est marquée dans la collection, mais son expression plastique et musicale ne saurait être négligée. Le folklore artistique et musical de l'Amérique latine est extrêmement important [...]. C'est pourquoi il a été prévu que la Collection comprendrait des volumes d'anthologie du folklore américano-latin et des volumes illustrés.

La discussion autour de la notion de classique laisse entrevoir une ligne de fracture entre les conceptions européenne et américaine. Pour Reynold, Ronze, voire Braga, un classique relève de la Littérature et désigne des textes dont la valeur fondamentalement *esthétique* appelle l'admiration. Il neutralise les conflits politiques, voire coloniaux. Pour les représentants sud-américains, en revanche, cette même notion prend une dimension davantage *culturelle* : il s'agit de faire émerger la singularité tout à la fois esthétique, historique *et* politique de l'Amérique latine, afin de « révéler la sensibilité de ces peuples [américains] ». ²⁰ Preuve en est cet échange entre Henri Bonnet, directeur de l'IICI, et Julian Nogueira, délégué de l'Uruguay auprès de l'Institut, à propos du choix des auteurs uruguayens à traduire :

A première vue, je choisirai le théâtre de Florencio Sanchez pour la collection ibéro-américaine, étant donné que cet auteur est, à mon avis, et jusqu'à présent, l'expression de l'Amérique latine. Quant à [José Enrique] Rodo, j'ai des hésitations quoiqu'il soit considéré comme l'écrivain le plus parfait de l'Amérique latine et même de langue espagnole au début du XX^e siècle. J'hésite parce qu'il était avant tout un styliste. Sa pensée, à mon avis, n'est pas très originale, quoique toujours très noble, et je crains qu'une traduction de ses œuvres mettrait davantage en relief son manque d'originalité dans la pensée, surtout parce qu'il était très près de certains penseurs français. D'autre part, c'est précisément le style qui est difficile à rendre, j'ose dire impossible, quand on fait des traductions. ²¹

A travers la traduction, c'est bien « l'expression de l'Amérique latine » et l'« originalité » de la *pensée* que Nogueira privilégie au détriment du travail de « styliste » d'un auteur pourtant reconnu comme l'un des plus importants du continent.

Les poètes, Rodo comme Dario, sont réputés intraduisibles par plusieurs membres du comité, qui considèrent qu'une traduction ne serait pas à même de rendre le style qui, justement, singularise leurs esthétiques ; c'est pourquoi le volume de *Martin Fierro*, que le comité décide finalement de publier, propose à la fois un « texte rythmique et un texte de traduction littérale, ligne à

20 Gabriela Mistral, « L'Institut de coopération intellectuelle ; ce qu'il est ; ce qu'il peut faire », *Revue de l'Amérique latine*, tome XII, n° 55, 1926, p. 17.

21 Lettre de Julian Nogueira à Henri Bonnet, 30 octobre 1931, AG 1-IICI-F-VI-8, BOX_NOOCR_000254.

ligne », comme si, pour le comité, une traduction unique ne pouvait rendre justice au poème original. En revanche, les essais, la prose, le folklore et les expressions graphiques ne craignent pas de perdre, au filtre de la traduction, leur caractère particulier. Ils permettent, au contraire, au lecteur néophyte d'accéder aux cultures nationales et d'en connaître l'« âme », pour reprendre une expression de l'époque.

Une lettre de Braga adressée à Alfonso Reyes suggère que c'est moins la littérature dans sa définition européenne, esthétique, que les genres moins canoniques ou plus « traditionnels » qui intéressent le public :

[...] le volume consacré par nous au folklore chilien, et qu'a préfacé notre amie Gabriela Mistral, a été de ceux qui ont soulevé le plus réel intérêt dans le public touché par notre collection. On nous a vivement incités de divers côtés à en publier de similaires pour d'autres pays [...]. Vos traditions de contes, chansons, récits recueillis oralement, etc., sont en effet, je le sais, de celles qui peuvent intéresser le plus en Europe non seulement les spécialistes, mais aussi un assez large public.²²

L'usage du possessif « vos » marque une spécificité et reconnaît à la littérature ibéro-américaine une originalité, voire un exotisme littéraire et ethnographique dont serait friand le lecteur européen. La glocalisation, telle qu'on peut en observer les effets dans le comité éditorial d'une collection publiée par une institution internationale, rend donc visible le dissensus qui règne quant à la définition de la littérature lorsqu'elle s'apprête à circuler à l'échelle mondiale, mais aussi la création concomitante de caractères littéraires nationaux. Alors que Bonnet écrivait « qu'il y a des besoins plus profonds encore et plus généraux de discussion et d'entente, des définitions plus difficiles à établir, qui seraient la base d'un accord général sur des conceptions communes »²³, le cas qui m'occupe ici démontre que la définition de la littérature, à même d'inclure des œuvres extra-européennes, est le lieu d'intenses négociations : il faut non seulement en repenser les frontières pour y intégrer des genres « mineurs », oser des incursions dans les sciences humaines et sociales, voire dans les arts graphiques, mais aussi penser la traduction et l'intraduisible. La diffusion de la littérature latino-américaine, dans l'entre-deux-guerres, implique donc un élargissement de la définition de la littérature, alors étroite, pour aboutir à une conception du littéraire plus culturelle, et en cela moins stylistique et autonome que celle habituellement valorisée dans la tradition européenne.

22 Lettre de Dominique Braga à Alfonso Reyes, 19 décembre 1939, AG 1-IICI-F-VI-14, BOX_NOOCR_000255.

23 AG 1-IICI-A-8, BOX_OCR_000025.

Reynold évoquait volontiers le « goût des littératures étrangères »²⁴ duquel participait selon lui la Collection. Cette dernière révèle plus spécifiquement le rapport particulier à la littérature mondiale et à la nationalisation des cultures littéraires tel qu'il se développe dans les institutions internationales de l'époque. La traduction sert moins l'uniformisation mondiale de la littérature que le renforcement des identités littéraires nationales. Ainsi, Robert de Traz, proche de Reynold et grand promoteur de l'« esprit de Genève », écrit au sujet des œuvres traduites qu'« après un premier moment de surprise, [...] [il faut], pour les assimiler, reconstituer autour d'elles leur atmosphère, les replacer dans leur lignée. Tout en les sollicitant, écrit-il encore, protégeons-les contre notre désir même et maintenons-les différentes de nous. »²⁵ En circulant à l'échelle mondiale, la littérature produit paradoxalement du local, ou du national, tant elle fait prendre au lecteur la « conscience toujours plus exacte de la diversité ». Loin d'arraser les différences entre les traditions littéraires, le phénomène de traduction dont la Collection ibéro-américaine est un exemple nous permet de comprendre que la littérature mondiale relève, à l'époque, d'un système de genres nationaux, voire continentaux, construits et commentés de façon transnationale, participant pleinement de la « géopolitique littéraire »²⁶ décrite par Pascale Casanova.

Des réceptions pour une collection

Quel était le public visé et touché par la Collection ibéro-américaine ? La lettre de Braga citée plus haut offre une première réponse sur sa composante sociologique : au large public, qui plébiscite Machado de Assis et Sarmiento, mais aussi les ouvrages dont il apprécie le caractère exotique, Braga oppose les spécialistes qui, en France, étaient de plus en plus nombreux à s'intéresser à l'Amérique du Sud. Les chercheurs en sciences humaines de l'époque – historiens, ethnologues ou sociologues – avides de nouveaux terrains d'étude, espèrent en trouver en Amérique latine.²⁷ Quant aux hispanistes français, ils se réjouissent de la fidélité de ces nouvelles traductions qu'ils estiment

24 *Société des nations, commission internationale de coopération intellectuelle. Rapport de la commission sur les travaux de sa dix-septième session plénière*, n° C.290.M.154. 1935. XII., 1935, p. 8.

25 Robert de Traz, *L'Esprit de Genève*, Paris, Grasset, 1929, p. 270.

26 Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Éditions du Seuil, 2008, [1999], p. 64.

27 Voir notamment : Jacques Chonchol et Guy Martinière, *L'Amérique latine et le latino-américanisme en France*, Paris, Éditions de l'IHEAL, 1985.

susceptibles « de faire autorité au point de vue des études universitaires hispaniques ».²⁸

Au vu de cette première réception, on pourrait supposer que les lecteurs visés et touchés par la Collection étaient principalement français. Or les archives révèlent une réception à la fois plus surprenante et plus variée : elle se répartit non seulement entre des catégories sociologiques diverses, mais aussi aux échelles nationales, régionales et internationales. Au niveau international, lieu de la deuxième réception, la collection rencontre un véritable succès : la volonté du Japon de lancer sa propre collection en est la manifestation éclatante. La collection ibéro-américaine fonctionne comme un modèle particulièrement prometteur qu'il s'agit de décliner pour les autres cultures littéraires. Pour Bonnet, la « collection n'est qu'un début ; ce n'est que le premier anneau d'une chaîne ; c'est un des moyens pratiques et limités par l'addition desquels on crée une grande œuvre. Cette collection doit se dépasser et s'élargir. »²⁹ L'institutionnalisation mondiale de la littérature génère donc, de manière paradoxale, sa nationalisation ; elle est, pour le dire avec Bonnet, « fédérative, [...] respectant l'originalité des génies nationaux et des créations nationales » mais elle facilite, en même temps, « l'accès au 'trésor commun des connaissances et des découvertes de tous'. »³⁰

Une troisième réception plus inattendue doit être évoquée : celle de l'Amérique latine. A en croire Jean-Jacques Mayoux, le premier directeur de l'UNESCO,

[l]e résultat pratique [de la collection] a été de faire plaisir à l'Amérique latine, ou plus exactement aux milieux intellectuels de ces pays, ce qui est bel et bien. Mais le public auquel ces livres étaient destinés n'a pas mordu, ce qui est tout de même fâcheux.³¹

Ce serait donc, curieusement, en Amérique latine, là même où la littérature ibéro-américaine n'est pas ignorée et, surtout, accessible en langue originale, que le retentissement de la collection aurait été le plus grand. L'importance de la publication de ces œuvres à Paris, considérée alors comme la capitale mondiale de la littérature, représente en effet les prémices d'une reconnaissance et d'une légitimation mondiale pour ce continent qui passent néanmoins par une caractérisation nationale et régionale de la littérature d'Amérique du Sud.

28 Lettre de D. Braga à Antonio Aita, 22 décembre 1938, AG 1-IICI-F-VI-5, BOX_NOOCR_000253.

29 *L'année 1934 de la coopération intellectuelle*, 1934, p. 201.

30 Henri Bonnet, *op. cit.*, p. 10.

31 Jean-Jacques Mayoux, rapport de l'Institut international de coopération intellectuelle, 1925-1946, p. 437, cité in Sylvia Molloy, *op. cit.*, p. 105.

Le cas de la Collection ibéro-américaine suggère que la traduction d'œuvres latino-américaines a impliqué une discussion sur la définition de la littérature au sein d'institutions internationales qui s'étaient donné pour mission de rassembler et de diffuser la littérature à l'échelle globale. Il révèle également la façon dont la traduction participe de la construction des traditions littéraires nationales : en étant publiées à Paris et distribuées dans le monde, les œuvres de la Collection ont moins contribué à uniformiser les productions littéraires qu'elles n'ont forgé une tradition de la littérature ibéro-américaine, dont on soulignait les spécificités et les différences avec d'autres littératures nationales. En cela, la Collection est un exemple de globalisation, car elle affirme l'identité nationale (ou régionale) de cette littérature, tout en l'inscrivant dans la littérature mondiale.

Muriel Pic, Sophie Jaussi

Panorama et *Sandorama* : marque globale, culture locale

Mise en abîme dans les revues pharmaceutiques suisses des années 1960

Anfang der 1960er Jahre publizierte das Pharmaunternehmen Sandoz mehrere Haus- und Werbezeitschriften zur Begleitung seiner Forschung und Medikamentenproduktion. Der Artikel widmet sich der deutschsprachigen Zeitschrift *Panorama*, redigiert vom Stammhaus in Basel, sowie der anderthalb Jahre später ins Leben gerufenen französischsprachigen Zeitschrift *Sandorama* der Tochtergesellschaft in Paris. Die Publikationen wurden mit der Absicht konzipiert, die Marke Sandoz global bekannt zu machen. Das Zielpublikum waren Ärzte, die dazu bewogen werden sollten, die pharmazeutischen Produkte des Unternehmens zu verschreiben. Dabei musste aber auch der kulturelle Kontext der Erscheinungsorte berücksichtigt werden. Am Beispiel eines Artikels über den *Blauen Reiter*, der zuerst in *Sandorama* und dann in *Panorama* veröffentlicht wurde, wird aufgewiesen, wie Sandoz das Zusammenspiel zwischen dem Globalen und dem Lokalen nutzte, um seine Unternehmensziele zu erreichen. Als noch weitgehend unerforschtes Feld – mit der Schweiz als Angelpunkt – bieten die pharmazeutischen Zeitungen der 1960er Jahre eine ideale Schnittstelle zur transnationalen Geschichte der Pharmazie, der Medizin, des Marketings, des Grafikdesigns sowie der Künste.

Les revues pharmaceutiques suisses connaissent après la Seconde Guerre mondiale un nouvel âge grâce au développement de la psychopharmacologie.¹ En janvier 1962 paraît le premier numéro de la revue pharmaceutique francophone *Sandorama*, périodique trimestriel des laboratoires Sandoz, dont le siège principal est situé à Bâle. Diffusée en Romandie, en Belgique et en France, la revue, « strictement réservé[e] au personnel médical », est un équivalent francophone de *Panorama* – qui paraît en allemand depuis juin 1960 –, mais présente des spécificités culturelles propres à l'Hexagone, voire même à sa capitale, où la revue est imprimée. Ces deux revues émanent du « département de la propagande » des laboratoires pharmaceutiques qui diffusent à travers elles, et d'autres en anglais et en espagnol, publicité et image de marque à l'échelle mondiale. Si les deux revues sont gouvernées

1 Cf. Muriel Pic, « Avant-gardes et expérimentations des formes dans les revues pharmaceutiques suisses : le cas *Sandorama* (1962-1965) », *Gesnerus. Swiss Journal of the History of Medicine and Science*, vol. 77, Vincent Barras et Hubert Steinke (dir.), juin 2020, p. 64-101 (en ligne: brill.com/view/journals/ges/77/1/article-p64_3.xml).

par une ligne éditoriale avec une charte graphique et éthique stricte chargée de faire rayonner une image homogène de la pharmacie suisse, elles présentent aussi des spécificités culturelles locales. Car ce n'est que de croiser les deux échelles du global et du local que la confiance peut s'établir entre ceux qui produisent des médicaments et ceux qui les prescrivent ou les recommandent aux consommateurs. Le niveau global garantit la puissance de la firme, le local sa capacité d'écoute et d'adaptation à chaque cas. Dans les revues pharmaceutiques, dont *Panorama* et *Sandorama*, lesquelles sont des objets d'informations culturelles et publicitaires autant, et peut-être plus, que des organes de diffusion de la recherche, on observe une procédure de mise en abîme du global et du local. Les Arts et les Lettres, centraux dans ces revues qui tissent une complicité avec le lecteur-médecin en s'adressant à ses passions et ses hobbies, sont eux aussi chargés d'articuler la partie et le tout, le détail et l'ensemble.

Après une description plus générale des différentes modalités d'adresse globale et locale au sein des revues, on tentera de cerner au plus près les rapports, transferts et circulations qui s'établissent entre *Panorama* (depuis l'entreprise bâloise) et *Sandorama* (depuis la société parisienne), en se penchant sur un article emblématique du dispositif de mise en abîme du local et du global dans les deux publications. À partir de ce texte consacré au mouvement du *Blaue Reiter* et mis sous presse une première fois en français dans la livraison *Sandorama* d'octobre 1962, puis la même année dans le numéro de décembre de *Panorama* en allemand, il devient possible d'approcher le geste éditorial des laboratoires Sandoz depuis différents niveaux de généralité. On s'intéressera à la fois au choix du sujet culturel et artistique traité, à sa traduction et à son agencement sur la page de la revue en regard des illustrations et de la publicité sélectionnées pour l'accompagner, mais aussi, en élargissant la focale, aux métamorphoses de sens imposées à l'article en fonction de la place qu'il occupe respectivement dans les deux revues, selon les effets de lecture provoqués par des états de co-présence textuelle distincts. Analyser « au microscope » une page unique en vue d'articuler ce maillon précis avec la chaîne des articles qui constituent la livraison d'une publication, laquelle prend elle-même sa place dans la série complète des numéros du périodique, c'est aussi prendre le pari que l'exemple parlera pour le tout – mais un « tout » disparate ! – et qu'il ouvrira un champ de questionnements plus vaste quant à l'objet « revue pharmaceutique », entre objectifs publicitaire, scientifique, épistémologique et culturel.²

2 En effet, il faut garder à l'esprit que la visée première des laboratoires Sandoz en tant qu'entreprise est d'attirer l'attention de leur public de médecins sur les produits pharmaceutiques qu'ils commercialisent (ce qui n'interdit pas l'hypothèse que les rédactions des revues, et spécialement celle de *Sandorama*, aient pu avoir des objectifs culturels supplémentaires, où le médecin est un lettré autant qu'un

Outre l'examen minutieux de la revue elle-même, cette analyse prend appui sur la correspondance échangée entre la Sandoz S. A. de Bâle et la filiale parisienne, dont les locaux sont situés 6 rue de Penthièvre dans le 8^e arrondissement de Paris, avant que la société ne déménage en 1968 sur un site plus grand, à Ruel-Malmaison.³ Malheureusement, les documents conservés par les laboratoires Sandoz, rassemblés aujourd'hui aux Archives Novartis, ne contiennent pas la correspondance du Département pharmaceutique pour les années 1961-1965, qui auraient directement concerné la majorité des publications *Panorama* et *Sandorama*. En revanche, deux autres pans de la communication permettent de formuler des hypothèses, à défaut de fournir des preuves matérielles explicites : la correspondance de 1956-1960, couvrant les années précédant immédiatement la période qui nous intéresse d'une part, et les lettres échangées entre Bâle et Paris par la seconde « branche » de l'entreprise Sandoz d'autre part, à savoir le Département des colorants, à propos de sa revue *Palette*, dont le premier numéro paraît en 1959.⁴

1. La mise en abîme du global et du local dans *Sandorama*

S'adresser au monde : le Swiss style et le graphisme publicitaire dans les revues pharmaceutiques

On trouve dans *Sandorama* et *Panorama* des publicités pour les mêmes médicaments et au graphisme identique : c'est ce dernier qui donne une même image de marque aux deux revues et à des remèdes allant des neuroleptiques aux

prescripteur). En 1960, voici comment le service médical de la filiale parisienne résumait, à l'attention de Bâle, les objectifs en termes de publicité et de relations publiques pour la période 1961-1962 : « Atteindre et influencer le prescripteur malgré la saturation publicitaire. » Archives Novartis, M 320.071/13.

3 Comme les locaux de la rue de Penthièvre, ceux de Ruel-Malmaison ont été dessinés par l'architecte suisse Jean Tschumi. Son travail pour l'entreprise pharmaceutique fera de lui l'une des figures essentielles de l'architecture « corporate » Suisse. Dans le numéro d'avril 1962 de *Sandorama*, c'est Edouard-Marcel Sandoz lui-même (sculpteur renommé, fils du fondateur de l'entreprise et président du directoire de la filiale française) qui rendra hommage à Tschumi, précisant que celui-ci s'est éteint sur le trajet ferroviaire reliant la Suisse et Paris.

4 En fait, le Département des colorants constitue la branche historique de la société Sandoz, laquelle fut fondée comme fabrique de colorants en 1886 par Alfred Kern et Edouard Sandoz. Ce n'est qu'en 1917 que l'entreprise confie la création d'un Département pharmaceutique au professeur et biochimiste Arthur Stoll. Pour une histoire conjointe de l'évolution des deux branches de Sandoz, on peut consulter Walter Dettwiler (éd.), *Von Basel in die Welt. Die Entwicklung von Geigy, Ciba und Sandoz zu Novartis*, Zürich, Verlag Neue Zürcher Zeitung, 2012.

suppositoires pour la nausée ou aux cachets pour l'insuffisance cardiaque. Les publicités pour l'Optalidon, le Melleril, l'Hydergine, le Torécan, le Melle-rettes, le Ferroncum, l'Acylanid obéissent ainsi toutes à une charte graphique qui privilégie un fond photographique montrant la prise du remède, le corps malade ou des motifs soit abstraits, soit relevant de l'histoire naturelle. Plus globalement, la ligne graphique des deux revues Sandoz suit celle de la pharmacie suisse de l'époque qui vise une diffusion mondiale de l'image de marque helvétique, cette dernière ne pouvant se morceler en diverses identités. Le marché exige une cohérence nationale capable de garantir la qualité suisse. Avant l'alliance officielle de Ciba et Geigy en 1970, qui débouche sur une fusion avec Sandoz en 1997⁵, les laboratoires semblent avoir réalisé dès les années 1950 une fusion invisible en s'accordant sur une même charte graphique. Jusque dans les années 1970, la publicité pharmaceutique suisse écrit l'une des pages les plus importantes de l'histoire du graphisme. L'effort en termes de communication visuelle est commandé par Geigy, dont le « Département de la propagande » (rebaptisé en 1966 « Département de la publicité »)⁶ est dirigé par René Rudin jusqu'en 1970. Les graphistes recrutés sont formés pour la plupart à l'*Allgemeine Gewerbeschule Basel*, équipe complétée par des graphistes venus de l'étranger, notamment du Japon et des États-Unis.⁷ La police publicitaire obéit à des principes stricts : une position objective ; des éléments suggestifs ; une excellence du niveau artistique, de la qualité des illustrations, du design typographique et de la réalisation technique ; la volonté de créer un « Geigy Style » et de consolider la confiance inspirée par la marque : « All printed material that leaves our house and every other statement of our propaganda should express the trustworthiness of the name Geigy, and thus also function as goodwill propaganda in addition to the immediate objective ».⁸ Fiabilité du nom et valeurs éthiques, qualité artistique et réalisations impeccables, tels sont les principes de la publicité pharmaceutique des années 1960 qui vise une diffusion mondiale de ses produits par l'intermédiaire de ce qui deviendra le « Swiss style » et même le « Geigy style ».

5 *Ibid.*

6 Barbara Junod, « From a Focus on Products to a Focus on Customers – The Advertising Policies and Practices at the Basel Headquarters », dans Andres Jansers et Barbara Junod (éd.), *Corporate Diversity. Swiss Graphic Design and Advertising by Geigy. 1940-1970*, Zürich, Lars Müller Publishers, 2009, p. 32.

7 Andres Jansers, « Design as Giving: Graphic design and Advertising from Basel », *ibid.*, p. 20.

8 Barbara Junod, « From a Focus on Products to a Focus on Customers – The Advertising Policies and Practices at the Basel Headquarters », *art. cit.*, p. 32.



Fig. 1. Fred Toller, Michael Gilligan (photo), Inside your obese patient a thin one signals to be let out. US/US, 1963-65. Leaflet Offset, 34.9 x 17 cm

La publicité pharmaceutique est soumise à un contrôle cantonal, voire supra-cantonal avant même la formation en 1971 de l'OICM. Des règlements concordataires existaient depuis 1900 pour l'examen et l'enregistrement par un centre commun des spécialités pharmaceutiques et des dispositifs médicaux. Le graphisme pharmaceutique suisse se déploie donc sous la

contrainte de la sobriété et de l'élégance plus à même de susciter la confiance des médecins et des organes de contrôle. En témoigne le volume trilingue *Publicité et graphisme dans l'industrie chimique*, largement illustré et réalisé par Hans Neuburg en 1967, avec la participation de René Rudin, Victor Cohen et Josef Müller-Brockmann. L'ouvrage s'intéresse aux emballages de médicaments comme aux prospectus, affiches ou bulletins publicitaires pour la marque, chargés de véhiculer l'image de la bonne santé. Outre qu'il réunit les personnalités les plus en vue de l'époque dans le domaine du graphisme publicitaire en Suisse, il propose une sorte de manifeste en exposant une typologie des éléments visuels utilisés pour une « publicité vivante et [un] graphisme équilibré ».⁹ Le lecteur suit ainsi l'invention de nouvelles représentations du corps et de la nature par « jeux de caractères », « surfaces colorées », « diagrammes et courbes », « poumons et formes des pilules », « nature », « coupes histologiques », « éléments abstraits », « dessins et stylisation », « les flammes », « les articulations », « photo-graphisme », « photographie », « zoologie », « photomontage », « emploi systématique d'un motif », « gouttes d'eau », « fibre musculaire », etc. (Fig. 1).

Toutefois, malgré une identité nationale de la pharmacutique suisse, il importe de noter que chaque laboratoire conserve des modalités graphiques propres : par exemple, Sandoz est reconnu pour sa publicité de prestige en collaboration avec des artistes, mais aussi pour la mise en avant de productions d'enfants ou d'aliénés, manière de promouvoir l'Art brut, auquel Jean Dubuffet donne alors ses lettres de noblesse. Cet ascendant culturel se retrouve dans *Sandorama* : outre les fonds photographiques, la revue utilise souvent des dessins, notamment de Sempé. Ceux-ci sont l'occasion de mesurer combien l'humour demeure un champ où les spécificités nationales sont présentes : des divergences de goût entre la filiale française et la maison mère se font parfois sentir, renforçant alors le geste d'inscription d'éléments locaux dans la revue.¹⁰ Cette dernière les fait varier selon les thématiques des numéros, plus clairement affichées que dans *Panorama*, par exemple sur le feu (Fig. 2).

9 Hans Neuburg, *Publicité et graphisme dans l'industrie chimique*, Zurich, ABC Verlag, 1967, p. 27.

10 En témoigne une lettre du 26 mars 1958, envoyée par la filiale parisienne à Bâle au sujet de nouveaux encarts publicitaires. Alors que le libellé du courrier annonce, dans ses premières lignes « Messieurs, nous vous remettons ci-joint 4 compositions d'André François pour notre propagande Optalidon », le destinataire bâlois de la lettre a griffonné à la main « grauhaft ! » [affreux] dans la marge. L'univers de l'un des affichistes les plus renommés de France, grand illustrateur de livres de Céline, Queneau ou Boris Vian au trait souvent grinçant, ne semble pas au diapason de la sensibilité suisse. Archives Novartis, M 320.071/6.



Fig. 2. *Sandorama*, printemps 1964, publicité pour l'Optalidon

De la même façon, la revue francophone se distingue de l'homologue allemand par son recours au rouge avec le noir et blanc pour sa charte graphique. Avec cet ajout de couleur, *Sandorama* se rapproche de l'esthétique des *Cahiers du cinéma*, le cinéma scientifique se développant alors massivement en France sous l'impulsion de la cinémathèque Sandoz justement dirigée par le rédacteur en chef de la revue, écrivain, traducteur et cinéphile, Michel Breitman. La France se distingue à cette époque par l'importance qu'elle accorde au septième art et pour son inventivité dans le domaine à travers la Nouvelle Vague. La revue en porte les traces et publie non seulement des photogrammes de films scientifiques, des photographies d'acteurs comme Jean-Paul Belmondo, mais aussi des avis de projection et des entretiens avec des cinéastes. Autant de différences locales dans une revue à diffusion mondiale, et c'est d'ailleurs le nom *Sandorama* qui l'emportera finalement, supplantant le titre initial de l'édition germanophone.

S'adresser au particulier : les besoins locaux et les liens de confiance

Dans une lettre des laboratoires Sandoz de Bâle à la filiale parisienne le 23 décembre 1960, l'envoi du premier numéro de *Panorama* annonce déjà le projet d'une revue équivalente en français, mais qui respecterait « les besoins locaux » :

23. DEZ 1960

Laboratoires SANDOZ S.A.R.L.

Boîte postale 778-08

Paris 8^e

à l'attention du Dr. Lantiez !

Objet : PANORAMA

Messieurs

Comme suite aux entretiens que vous avez eus avec Monsieur de Morsier, nous vous adressons, sous pli séparé, les 3 premiers numéros en allemand de notre nouvelle revue PANORAMA en vous priant de bien vouloir examiner comment une édition française pourrait se réaliser. En principe, nous pensons limiter le contenu de chaque numéro à 16 pages dans un format un peu plus réduit, par exemple celui du CONTACT (31x44cm). L'édition allemande est imprimée en Suisse en héliogravure (Tiefdruck) qui revient meilleur marché que le procédé habituel avec une composition à la lettre.

Comme vous le savez, nous aimerions que les éditions pour la Suisse Romande, la Belgique et éventuellement d'autres pays soient également tirés par vos soins si vous vous décidez à entreprendre la publication de ce périodique en France. Le procédé par héliogravure ne permet cependant pas de tenir compte de nécessités locales (autres formes, autres noms, etc.) et par conséquent, nous pensons qu'il faudra adopter une solution mixte, l'édition pour la France étant imprimée totalement en héliogravure, l'édition pour les autres pays partiellement seulement, c'est-à-dire qu'un côté de chaque planche sera imprimé en héliogravure et l'autre selon le procédé habituel avec des compositions pouvant être modifiées selon *les besoins locaux*.

Comme vous le voyez, cette réalisation pose pas mal de problèmes. Nous vous saurions gré d'y réfléchir, de demander quelques devis, et lorsque les choses seront suffisamment avancées, nous croyons qu'il conviendrait que le Dr. Lantiez vienne à Bâle pour en discuter avec nous. La traduction, la rédaction et la création d'articles nouveaux en français se fera à Bâle en pleine collaboration avec vous.¹¹

Les « besoins locaux » dont il est question seront liés au type d'images et de visuels publiés dans *Sandorama*, tant pour le graphisme que pour l'illustration des articles, et posent donc des questions d'abord techniques. Finalement, la revue sera imprimée à Paris, chez Les Fils de Victor-Michel, dont la renommée dans la presse graphique française remonte à la fin du XIX^e siècle.

Le dernier numéro de *Sandorama*, paru en allemand en avril 1994, présente un article du Dr. Prof. Lattmann résumant l'histoire de la revue depuis sa naissance en juin 1960. La première parution se présente sous le titre *Das ärztliche Panorama – eine Sandoz-Zeitschrift* en juin 1960. La série initiale de la revue *Sandorama* paraît de janvier 1962 à mars 1965 au format tabloïd de

¹¹ Archives Novartis, M 320.071/14. Nous soulignons.

la presse (moyennant une très légère réduction de taille en 1964), qui change ensuite au profit du format magazine en 1965. Si la durée de vie de *Sandorama* est longue, de 1960 à 1994, l'article consacré à l'histoire de la revue, née d'une initiative du Professeur Josef Neugebauer, qui dirige alors le département de l'Information médicale des laboratoires Sandoz, ne mentionne que brièvement la parution francophone de *Sandorama* : « Quelques filiales composent provisoirement leurs propres revues, essentiellement à partir d'articles qui sont collectés par la rédaction bâloise (p. ex. Sandoz France, Italie, Égypte, etc.). Mais aucune de ces éditions ne survit une décennie ou plus. »

Les spécificités locales de *Sandorama* concernent donc certains aspects du graphisme et des thématiques, comme le cinéma, mentionnés auparavant. Il faut en énumérer d'autres comme les mots-croisés ou les échecs, absents de *Panorama*, la revue germanophone offrant quant à elle des pages philatélistes absentes de *Sandorama*. À travers chacune des revues, on peut saisir des données culturelles propres à l'Allemagne, à la France et à la Suisse. Dans tous les cas, ce qui est visé est un lien de confiance entre les laboratoires et les médecins auxquels s'adressent exclusivement les revues dont la finalité est commerciale.¹²

Parmi les différences entre *Sandorama* et *Panorama*, on remarque la forte présence d'auteurs modernes et contemporains français dans la première, plus largement un vif intérêt pour la littérature, là où la revue germanophone privilégie la peinture¹³, l'archéologie ou d'autres sciences plus historiques. Outre des inédits épistolaires de Max Jacob, *Sandorama* présente dans sa première série une quatrième de couverture exclusivement dédiée à des inédits d'écrivains connus en France comme Alain Robbe-Grillet, Michel Butor, Henri Michaux et Jean Paulhan. Les textes sont orientés vers le rapport des arts et de la médecine, le rôle thérapeutique des premiers constamment suggéré par les montages de la revue : un texte littéraire voisine avec une publicité

12 À ce propos, il faut ajouter que l'adaptation au contexte local s'affine et s'affirme au sein même des pages francophones de *Sandorama* : en effet, des recherches comparatives effectuées dans les bibliothèques suisses et à la Bibliothèque nationale de France [Cote Jr.Fol.JO 8647/Sandorama] ont permis d'identifier deux versions légèrement différentes de la revue selon qu'elle était distribuée en France ou en Suisse. Souvent concentrées dans l'intervalle des pages centrales (p. 9 à 12) des numéros, les modifications effectuées concernent certains noms de médicaments (par exemple le « Deseril », commercialisé en France sous le nom « Desernil-Sandoz »), des annonces ou comptes rendus de colloque selon le lieu de leur tenue, ou encore des spécificités culturelles comme la mise en avant du cinéma scientifique en France, plus régulièrement mis à l'honneur dans l'édition « française » de *Sandorama*.

13 Arthur Stoll, le créateur de la section pharmaceutique bâloise des laboratoires Sandoz, était aussi un collectionneur d'art majeur en Suisse. Très proche des milieux artistiques et intellectuels, il est l'un des membres fondateurs de l'Institut suisse pour l'étude de l'art (ISEA).

pour un médicament (Fig. 3). Pareil dispositif reflète la réalité d'une époque qui oscille entre thérapeutique médicamenteuse des maladies mentales, en particulier la schizophrénie, et thérapie par l'expression et les formes (*Gestalt-thérapie*), cette dernière alors bien représentée en France, par ailleurs sous l'influence de l'Art brut mentionné auparavant et né des échanges entre Jean Dubuffet et les hôpitaux psychiatriques suisses où celui-ci découvre de nombreuses œuvres de malades mentaux.

La mise en abîme : glocalisation des arts et de la littérature dans Sandorama

La mise en abîme est une invention que l'on peut dire française : dans un passage bien connu de son *Journal*, daté du 9 septembre 1893, André Gide notait à propos de la mise en abîme : « J'aime assez qu'en une œuvre d'art on trouve [...] transposé, à l'échelle des personnages, le sujet même de cette œuvre. Rien ne l'éclaire mieux et n'établit plus sûrement toutes les proportions de l'ensemble [...] ». Propre au langage de l'héraldique, la mise en abîme est décrite par l'érudit jésuite Claude-François Ménestrier (1631-1705) dans les termes suivants : « Tout autant de fois que l'on commence à blasonner par d'autres figures que par celles du milieu, celle qui est au milieu est dite être en abîme ».¹⁴ C'est dans ce cadre iconologique que se situe la primauté accordée aux formes dans *Sandorama* pour l'expression d'une identité, le langage de l'héraldique garantissant justement l'affirmation d'un motif, en l'occurrence celui de produire des montages entre pharmaceutique et création littéraire et plastique. Les montages et les choix des thèmes visent un langage de l'identité locale dans une perspective globale, produisant une mise en abîme qui reflète la stratégie de communication des laboratoires Sandoz et le rôle qu'y jouent les arts, non seulement source de contenus mais aussi vecteurs de techniques.

Ce point est remarquablement exemplifié dans un article anonyme (et, ainsi, implicitement attribué à la rédaction) sur l'asile de Saint-Alban et la pratique de l'ergothérapie dans le numéro de juillet 1962 (p. 6-7). François Tosquelles, qui a dirigé l'institution sise en Lozère pendant vingt ans, va partir non sans laisser un héritage fondateur et fondamental pour la psychothérapie.¹⁵ Outre une plus grande liberté des pensionnaires et des efforts pour les insérer dans la vie de la région, il met en place de célèbres « clubs thérapeutiques » où sont favorisés les échanges, les rencontres et les activités

14 Cité par Carlo Ginzburg, « La mise en abîme. Un recadrage », dossier « Carlo Ginzburg, Le détail et l'abîme » par Muriel Pic, *Incidence*, n° 15, *Vérité, fiction. Faire vrai ou dire juste ?*, Bernard Vouilloux (dir.), 2020, p. 348-367.

15 Carles Guerra et Joana Masó (dir.), *La Déconniatrie. Art, exil et psychiatrie autour de François Tosquelles*, Toulouse, Les Abattoirs/Arcadia, 2021.

**LE
FEU
DANS
L'ÂTRE**

PAR DOMINIQUE AURY

des braises sur le plancher, et soupirait avec des éclats inconnus. Et puis le spectacle de cette paysanne sur sa chaise basse, de cette cuisine qui se faisait à ras de terre : la jatte avec la pâte à crêpes par terre sur le grand de l'âtre, par terre l'assiette pour recevoir les crêpes, par terre l'autre assiette pour le lard dans un nœud de toile, non, c'était plus qu'elle n'en pouvait supporter. Et des crêpes à la farine de blé noir ! Et qu'on mangeait avec du beurre salé ! L'année d'après, l'Oïse se revanchait sur la Rance et le Couesnon en cuisinant sur une étonnante cuisinière de fonte, des crêpes de pur froment parfumées à la fleur d'orange. « Tu ne sauras jamais faire marcher une cuisinière, ne t'assois pas comme cela le Car j'étouffais le feu. Et c'est vrai que le charbon vent d'autres cérémonies que le bois, des ruses qu'il faut apprendre, avec les secrets des tuyaux et des foyers, puisque'il n'y a pas chez nous de cheminées victorienne, ou qu'il n'y en a plus. Dans une coque de fonte entre des parois de fonte on y entasse l'âtre libre anthracite, et tourne quelquefois. De petites flammèches bleues s'en échappaient avec de temps à autre un sifflement sourd, un discret bruit d'avalanche. On nourrissait la fournaise par petites pelletées, avec précaution. Je n'aime guère ces braises monotones. Si le vent tourne, la bourrasque rabat un souffle empoisonné : si le tirage faiblit, on glisse dans la terreur, et Robin Hood vous tombe des mains. On a les jambes qui brûlent, et le dos glacé. Nous sommes en Angleterre. Mais non, nous sommes en France, et toutes les cheminées neuves ou refaites à neuf, ou simplement vendues à leur rôle original sont aujourd'hui destinées au feu de bois, avec un arroi magnifique et tout à fait inutile de chenets et de landiers, et des plaques à fleurs de lis et coronnes, ou bien à bergères portant leur pot à lait sur la tête, comme Perrette. Le chauffage central n'y change rien, Dieu merci (sauf de n'avoir plus le bois glacé), si le vent les jours de tempête — et toute la cendre vole dans la pièce, mais n'importe — ni l'odeur du bois mouillé qui grille et fume, ni ces flammes enfin qu'on peut regarder comme on regarde la mer briser sur les rochers, on l'ombre du boulot bouger sur le pelouse, ou seulement, dans la nuit, leur reflet sur le plafond. La cheminée est une cause de raisonnable. L'écho d'un train grande de l'autre côté de la vallée, le chien du voisin aboie. On a la tête assez tard, on peut s'arrêter, étendre la lampe de chevet. Le reflet du feu est là, depuis longtemps, pour longtemps. On plonge dans une durée sans minute et sans fin. Un chat ne dormirait pas de trop, ou un chien, qui dormirait avec de grands soupirs. On serait assis...

SANDORAZ

Hypergerie

troubles de la sénescence

Imprimé en France

LES FILS DE VICTOR MICHEL, Paris

Cheminée monumentale en ébène de Didier Dumas.

Si j'ai vraiment souvenir de l'avoir vu, je n'en sais rien, on me l'a peut-être seulement raconté. Se souvient-on d'avoir vu la foudre à quatre ans, même si la foudre, boule de feu silencieux et lent, entre par la fenêtre, traverse longuement la chambre sombre, et se glisse et disparaît sous le manteau de la cheminée ? Maintenant je le vois comme si j'y étais, maintenant que celles qui l'ont vu avec moi sont mortes. C'était un grand tante peut-être, que j'ai oublié, un grand-oncle sûrement, dont je me souviens d'autant que je lui ressemble de plus en plus : même taille, même épaules, mêmes haanches. Si je les avais encore, je pourrais mettre ses robes, qui m'iraient sans une retouche, la chemise de madapolam, les trois jupons, coton, finette, flanelle, et sous la jupe de drap gris et le corset ajusté le corset et le cache-corset à festons. Les gros bas noirs tricotés me gêneraient bien, maintenant au-dessus du genou par une jarretière, et constamment mal tirés. C'est dans cette tenue de paysanne des provinces de l'Ornais, sûrement la même depuis des siècles — sa génération fut la dernière à la porter — qu'elle ramenait chaque matin son feu dans l'âtre, dégageait les braises, posait doucement le petit bois, faisant doucement marcher le grand soufflet. On se met à crapotner devant l'âtre, ou bien on s'assoit sur une chaise de paille dont

les pieds ont été raccourcis pour qu'elle soit tout à fait basse. Le petit bois est fait d'épaves coupées dans la lande qui précède la Nafree, ou de bois mort ramassé dans les chemins creux, ou de poisses taillées aux haies de troëres. Acheter du petit bois quand il est si facile d'en ramasser est un crime. D'ailleurs les alluma-feu parisiens, malgré, mal séparés à la hache, trempés dans la résine, et toujours trop courts, ne font encore honte aujourd'hui, et dans n'importe quelle forêt, j'ai toujours envie de faire un fagotin, comme elle faisait. Elle n'avait pas l'air de la bonne vieille des livres de fable, courbée sous le faix, que non. Le fagotin allait dans le tablier de cotonnade bleue, avec les châtaignes à l'autonne, tandis qu'au printemps il y avait un panier pour les touffes de primevères pâles et de violettes de chien, qui dégageaient la même fine odeur d'eau fraîche et de terre. On faisait le tour par le chemin des Mares, on passait devant la Porte Malheureuse, on redescendait par le chemin de tailleurs et de rochers, le plus encaissé, les mètres cachés, où sur la gauche, dans l'encoche d'une ancienne carrière, coulait sans bruit des abîmes roux une source qui n'en finissait pas. Puis on remontait par la route du gué de l'Épine. Au retour, sabots trempés et capuchon de laine sentant des dix mille gouttelettes du crachin, on retrouvait

la cheminée noire et la cendre. Pour que le feu reprenne, il fallait ne pas fermer tout à fait la fenêtre, ou bien laisser la porte entrouverte, sinon la pièce s'emplit de fumée. L'idée que dans toutes les anciennes cheminées n'importe qui peut faire un bon feu est une idée naïve et citadine. Un feu n'est pas une bête domestique, qui niche partout et obéit toujours. C'est un animal sauvage qu'on apprivoise comme un peup. Donc voici les ajoncs sur les braises, puis les branches de pommier, qui font un feu vif et clair, le meilleur feu du monde pour les omelettes, ou quand il s'est un peu calmé, pour faire griller, au bout d'une longue fourche anglo-indienne, les tranches de pain pour le goûter. La cheminée est vaste, et le feu entouré de tripéda pour poser bouilloires, casseroles, poêles qui attendent accrochées à droite et à gauche, lisses et luisantes à l'intérieur, et à l'extérieur craquantes de suie et noires à faire frémir. On n'olive jamais ce beau volours de suie, que les flammes font rougeoier, et qui double l'épaisseur du métal, comme un émail supplémentaire. Mais l'admirer n'est pas donné à tout le monde. Mon autre grand-mère, chassée par la guerre de son Ile de France, aimait de sa haute taille un regard d'horreur et de mépris sur cette primitive batterie de cuisine, qu'on ne pouvait pas récupérer, et sur ce feu de sauvages, qui lançait

Fig. 3. Sandorama, printemps 1964, quatrième de couverture du journal avec un texte de Dominique Aury.

manuelles et intellectuelles entre les soignants et les malades. Les relations entre ceux-ci ne sont plus de l'ordre de la hiérarchie et de la discipline mais orientées vers des réalisations communes autour d'une bibliothèque, d'une radio ou encore de la publication d'un journal : « Certes dans la plupart des services psychiatriques il existe un journal, mais à Saint-Alban, [...] il y a surtout le journal à usage interne qui au cours des veillées est élaboré par les malades eux-mêmes et ensuite repris par les médecins qui s'emploient à « l'abréaction » de tous les conflits personnels que le journal reflète. Psychodrame quotidien, catharsis de tous les instants, péripéties de transferts et d'identifications salutaires, chaque aspect de la vie sociale du groupe est utilisé, exploité, dirigé. »¹⁶ L'illustration de l'article présente une photographie d'un homme de dos, un dessin d'aliéné à la main. La légende indique : « Le secrétaire de rédaction choisit la page de couverture du prochain journal. » (Fig. 4). La volonté d'une mise en abîme avec *Sandorama* est évidente. Il en va d'une volonté de faire de l'humour caractéristique de la parution francophone afin de s'attirer bienveillance et complicité des médecins-lecteurs, tout en mettant à distance une thérapeutique placée sous l'ascendant de la psychanalyse et du traitement par la parole au lieu même d'une promotion des médicaments psychopharmacologiques : une publicité pour le neuroleptique Melleril orne le bas de la page, manière de dire qu'aucune activité de ce type n'est possible sans ce médicament. Grâce à la mise en abîme, *Sandorama* devient un objet thérapeutique tandis que rédacteurs et lecteurs se transforment en aliénés, dans une inversion des rôles entre médecin et patient triangulée par la figure du fou artiste. Mais cet échange des places est au plus près de la réalité expérimentale de l'époque : la prise des psychotropes par les médecins vise alors à se mettre en état de psychose expérimentale, c'est-à-dire à devenir fou de manière réversible afin de mieux savoir comment traiter la maladie psychique. De plus, Saint-Alban est un lieu qui compte en France : l'asile s'est distingué pendant la Seconde Guerre mondiale pour son activité de résistance, ayant accueilli de nombreux réfugiés et été fréquenté par des artistes et des intellectuels comme Paul Éluard et Maurice Merleau-Ponty.¹⁷

L'article sur Saint-Alban valorise donc un espace et un moment importants de l'histoire psychiatrique française. Cet ancrage dans le tissu culturel du pays en fait un maillon d'articulation avec le public local. Sans doute est-ce la raison pour laquelle il n'est pas traduit dans *Panorama*, contrairement à d'autres textes, plus immédiatement destinés à participer au transfert culturel franco-allemand par le biais de la Suisse.

16 Henri Ey, « À propos d'une réalisation d'assistance psychiatrique à Saint-Alban », *L'Évolution psychiatrique*, n°3, 1952, p. 580.

17 Raphaël Koenig, « Résistance et vie intellectuelle à Saint-Alban », Contribution au catalogue d'exposition « François Tosquelles », Fondation Tàpies, Barcelone, décembre 2020.



Le secrétaire de rédaction choisit la page de couverture du prochain journal.

Fig. 4. *Sandorama*, juillet 1962, illustration de l'article « Les fous face à leur folie » (reportage photographique de Serge Hambourg)

Ainsi, certains textes circulent au contraire d'une revue à l'autre, une trajectoire parfaitement représentée par un article publié dans la livraison qui suit celle de juillet 1962 et dédié à *L'Almanach du Cavalier bleu*, revue d'artistes qui marque un moment important de l'histoire culturelle des représentations de la psyché : l'expressionnisme met la vision intérieure sur le devant de la scène. Pour l'historien de l'art Carl Einstein, contemporain du *Blaue Reiter*, au-delà d'une école picturale qui met en avant le caractère visionnaire de la perception et sa projection sur la toile,

ce qui a été expérimenté et découvert dans ce groupe était autre chose qu'une variante de l'artisanat pictural. Un point décisif est que, pour ces gens, il en allait de quelque chose de plus important que la seule peinture, à savoir d'une transformation de la structure psychique. L'histoire de ce mouvement coïncida exactement avec l'agonie de la grande peinture européenne. Enfin, les Allemands posaient le problème de l'autonomie de la peinture et du libre développement de processus hallucinatoires.¹⁸

18 Carl Einstein, *Le Cavalier bleu* [1931], trad. Isabelle Kalinowski, *Gradhiva* [Online], n° 14, 2011 (en ligne depuis le 30 mai 2012: doi.org/10.4000/gradhiva.2206).

C'est sur cet article faisant le lien entre l'intérêt pour les processus psychiques dont témoigne la publication francophone et l'accent que l'édition bâloise met souvent sur l'histoire de la peinture qu'on voudrait maintenant se pencher.

2. Du similaire, faire une spécificité en contexte

Der Blaue Reiter : perspective cavalière

En octobre 1962, *Sandorama* publie le dernier numéro de l'année en cours. Il s'agit de la quatrième livraison de la revue en français, dont la publication a débuté un an et demi après celle de *Panorama* en allemand. Comme la page de titre l'indique, le numéro est consacré au « fantastique » et propose, en page 16, un article signé Pierre Cabanne dédié au mouvement artistique du *Cavalier bleu*. L'auteur du texte est un journaliste et critique d'art qui compte parmi les collaborateurs de *Sandorama* depuis le tout premier numéro.¹⁹ Le ton et l'orientation de l'article sont ceux d'un journalisme culturel éclairé, cherchant à brosser le portrait du mouvement en le replaçant dans la chronologie des avant-gardes picturales, tout en s'appuyant sur un point d'actualité locale, à savoir l'exposition organisée au même moment à la Galerie Maeght à Paris, laquelle commémore elle-même les 50 ans de la publication de l'almanach du *Blaue Reiter*.²⁰ L'édition de cet ouvrage, pensé, construit et assemblé par Vassily Kandinsky et Franz Marc depuis Munich à la fin de l'année 1911, proposait une vision interdisciplinaire de l'art et « montrait une diversité déconcertante de textes et reproductions : peinture, musique, science, sculpture, poésie ».²¹

Pour le lecteur-médecin de 1962, il y a donc un effet de mise en abîme patent : une revue au contenu hétérogène, expérimentant des formes entre discours scientifique, publicité pharmaceutique et journalisme culturel et littéraire, présente une revue artistique devenue elle-même l'emblème d'un certain rapport des avant-gardes au dialogue des disciplines et au multilatéral. De fait, la perspective mimétique s'installe jusque dans cette tension entre national et international qui est au cœur des enjeux politiques des

19 En octobre 1962, Pierre Cabanne a déjà signé 4 textes dans *Sandorama* : sur Georges Braque (janvier 62), sur Jean Arp (avril 62), sur l'enfant malade dans la peinture contemporaine et sur les peintres en tant qu'enfants prodiges (juillet 62).

20 Voir « Der Blaue Reiter », *Derrière le miroir*, n° 133-134, Maeght Éditeur, octobre-novembre 1962.

21 Béatrice Joyeux-Prunel, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, [2015], Paris, Gallimard, coll. « Folio histoire », 2018, p. 458-461.

mouvements avant-gardistes du début du XX^e siècle²², mais qui colore également les liens unissant la maison-mère Sandoz à ses filiales, toujours à la recherche d'un équilibre entre les objectifs généraux de l'entreprise et les nécessités locales de chaque pays où les laboratoires sont implantés. Elle est aussi présente dans l'attention accordée à la question formelle : par son expérimentation picturale et plastique en marche vers l'abstraction qui ne cède rien sur l'exigence spirituelle de l'art²³, la démarche plurielle du *Blauer Reiter* peut faire écho, à un demi-siècle de distance, aux préoccupations des rédactions *Sandorama* et *Panorama*. Ces préoccupations sont d'ordre tant pragmatique-matériel – quelle forme de périodique inventer pour souder un réseau médical autour de l'information pharmaceutique ? – qu'intellectuel : profondément attachées aux réflexions scientifiques suscitées par la multiplicité des *formes du vivant* (de publication en publication, la volonté de penser le continuum des espèces est flagrante), les revues Sandoz cherchent d'évidence à éclairer ces questionnements depuis des discours protéiformes et des mises en scènes éditoriales savamment configurées. On y reviendra dans un instant.

Chassé-croisé du glocal : reprise, traduction et disposition

Mais confrontons d'abord l'article publié dans *Sandorama* avec sa reprise dans *Panorama* en décembre 1962 (fig. 5 et 6), afin d'examiner la circulation d'un élément *a priori* identique d'un organe de presse à l'autre. Notons d'emblée que les transferts de textes, chez Sandoz, se font d'ordinaire plus volontiers dans l'autre sens, c'est-à-dire de la maison-mère vers les publications qu'on pourrait, à première vue, penser subordonnées à la « matrice » *Panorama*. L'exemple choisi montre que la situation est plus incertaine, plus ouverte à des relations d'horizontalité. On peut ajouter que les phénomènes de récupération d'un papier entre les deux sites suisse et français restent occasionnels (ils n'en sont que plus intéressants à scruter) et que la majorité des articles semble relever de la création originale. Pour *Sandorama*, cette création originale se fait néanmoins à Bâle, à l'instar de *Panorama*. Le siège suisse donne l'impression d'avoir centralisé la production d'articles pour la revue-mère comme pour les éditions des filiales – même si chaque numéro non-germanophone,

22 Sur ce sujet, outre l'ouvrage précédemment cité de Béatrice Joyeux-Prunel, on pourra lire Thomas Hunkeler, *Paris et le nationalisme des avant-gardes 1909-1924*, Paris, Hermann, 2018. Les pages 65-106, consacrées à l'expressionnisme allemand, intéressent tout particulièrement notre propos.

23 À titre d'exemple, Kandinsky s'empare de l'éternel enjeu formel dès les débuts du mouvement, publiant dans l'almanach un assez long texte intitulé « Über die Formfrage » (« Sur la question de la forme »). Dans Vassily Kandinsky et Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, [1912], dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit, München, Piper & Co Verlag, 1965, p. 132-182.



le cavalier bleu



KANDINSKY en 1913 à Munich.

Il y a des mouvements qui ont révolutionné le monde, le « Cavalier bleu » est de ceux-là. Juillet 1911. Depuis quatre ans Kandinsky et Derlure ont travaillé ensemble. Le Cavalier, qui s'est donné comme des idées ébauchées d'innocentes religions, le Cultisme, qui s'est donné pour ne d'être mais qu'elle est amenée, préparé, prêtée. Ce sont des paysages très architecturaux, symboliques, dépourvus, rapprochés de l'Égypte, en France, par Brancusi, puis ceux peints en Espagne peu après, à la Horta de Elbro, par Picasso, qui ont déclenché la réaction géométrique d'une réalité structurée, réduite à ses plans et à des volumes essentiels : ainsi naquit le Cultisme de la boucande d'un critique, Louis Vauxcelles, qui croyait être droit.

Le Cultisme affirmait les droits du réel, non seulement il va mais aussi ceux dans son poids, se dévot, se systématise. Un cultisme, Picabia, dépassa ce réel et fit le premier une aquarelle abstraite, c'est-à-dire où toute imitation avec la nature était délibérément supprimée : à quelques semaines de là, à Munich, Wassily Kandinsky faisait de même. Avant après un jour, dans son atelier, une reproduction des « Médée » de Meyer à l'encre, il se rendit compte que, même en perdant son sens propre, cette toile devenait une peinture « autre » : il se mit à peindre des couleurs sur un panneau sans penser à un objet réel. Picabia et Kandinsky ne se connaissent pas, ils venaient de créer l'art abstrait, un peu comme Leubner et Newton, qui ne se connaissent pas non plus et n'avaient aucune relation entre eux, ayant créé, indépendamment l'un de l'autre, le cubisme indépendant.

Kandinsky était né à Moscou en 1866 d'une famille très aisée et il était venu à Munich pour étudier la peinture. La Horta baroque des églises monastères aux coupes multiples, les marchés grouillants de lumière populaire de son enfance inspirèrent ses premières toiles aux formes byzantines, aux couleurs éclatantes où, dans le tracé des émotions, indéfinissables, se reconstruisait l'importance des Forces et l'inspiration des savants orientaux. Dans l'œuvre catholique que Kandinsky élaborait à partir de 1909-1910, le thème du cheval s'est progressivement dessiné : c'est d'un souvenir d'enfance, un petit cheval de plomb couleur safranée avec lequel il aimait jouer, que sont nées les premières idées inspirées par lui. Ce thème est soutenu dans les religions orientales où le cheval est considéré comme un être sacré,

about de fausses surimpression; l'Allemagne politique de Rading Grien et de Dürer en fit un être fantastique; chez Kandinsky il apparaît, dès 1903, comme une monture de rêve traversant au galop un paysage traité en lignes d'une force.

Des années durant, le cheval inspira nombre de ses toiles figuratives. A la même époque un de ses amis, Franz Marc, après lui aussi de cette sorte de puissance surréaliste qu'inspire de l'animal, peignit des chevaux bleus. Et quand les deux jeunes peintres réunirent autour d'eux à Munich d'autres artistes de même âge pour travailler et exposer ensemble, c'est avec le double signe du cheval et du cavalier qu'ils établirent leur mouvement.

En juillet 1911, ils préparèrent l'édition d'un almanach qui devait contenir des articles d'esthétique et des reproductions illustrant leurs recherches; un petit tableau de Kandinsky entraîna à leurs discussions : le « Cavalier bleu » et c'est en nommant qu'ils choisirent de donner à cette publication.

Le mouvement du « Cavalier bleu », le « Blaue Reiter » fut une des tentatives les plus audacieuses pour élargir totalement la peinture de l'académisme; l'exposition de la

Galerie Meinhart restera l'ambiance, à la fois de révolte et de réclusion, du mouvement de peintres, de poètes et de musiciens animé par Kandinsky pour élaborer un art purement plastique, d'un système contenu poétique. Avant de lui les personnalités les plus originales furent celles de Ernst Marc et de Arnold Schoenberg; la première exposition du « Blaue Reiter » eut lieu à la Galerie Thurnheim à Munich peu avant que Kandinsky publie son livre capital : « De l'art dans l'art ».

Le petit cheval bleu grandissait, mais peu à peu il abandonnait ses formes reconnaissables. Lorsqu'on examinait la série d'œuvres faites par Kandinsky pour la couverture de l'Almanach du « Blaue Reiter » on y aperçut nettement à l'effriter et à s'écarter cette abstraction déjà affirmée dans la première aquarelle non figurative qu'il avait exécutée en 1910. Peu à peu le thème se libérait de l'animalité; il devenait « peinture pure »; la belle classique des cavaliers de « Au soleil », en 1910, est la première vraie affirmation de l'art abstrait qui devait faire couler tant d'encre et provoquer tant de controverses passionnées.

Quand une image se déplace peu à peu sans

nos yeux » écrit Kandinsky « vite une association d'idées se forme, qui joue un rôle de médiateur pour nous engager à découvrir une explication objective. Car toute image d'une conception vaporeuse peut être ramené par comparaison, et avec un peu de fantasia, à une image connue de la nature ». Ce sont ces « associations » qui allaient faire naître le dialogue entre le public et l'artiste; l'art abstrait est issu de là.

De nos jours, il n'y a pas tout de suite compris les regards et les sons, il s'est engagé à travers le monde, surtout en vingt dernières années, avec une incroyable rapidité. Peut-être parce qu'inconsciemment les hommes de notre temps ont besoin de cette émotion et de cette contemplation des formes inconcevables pour être, en plus secret d'eux-mêmes, les délices et les troubles du rêve. « Quiconque s'enfonce dans les profondeurs de son art, en quête de visions invisibles, travaille à élever cette pyramide spirituelle qui attendra le ciel », a écrit aussi Kandinsky. Qui d'autre nous refusait d'aller à la recherche de ces « visions » et de les chercher dans l'œuvre mystérieuse et passionnée du tableau ?

Pierre CABANNE.

Franc. M. R. par Marc.



Franc. M. R. / Le Rite (coll. Suzanne Kandinsky).



Optadon

calme la douleur

Fig. 5, Sandorama, oct. 1962, p. 16.

Kandinsky und der «Blaue Reiter»

Kandinsky im Jahre 1912



Eine reproduzierte Ausstellung mit Wassily von Kandinsky wird mit Hilfe des Jahres 1912 zu verschiedenen europäischen Städten zu sehen sein. (Die Reproduktion).

Es gibt Bewegungen, die die Kunstwelt revolutionierten; der «Blaue Reiter» gehört zu ihnen. Juli 1911. Schon seit vier Jahren geben Picasso »Damasos« (Damasos), seitdem zerstörte Symbole einer neuen Kunstform, überall zu Diskussionen Anlass. Wenn das, was man dort darauf »Kubismus« nennt, auch nicht mit ihnen geboren wurde, so haben sie ihn dennoch angelehnt, »überlebt, eingeleitet, immertin, schon der späte »Kubismus« hatte als gewöhnliches Ziel die Erfassung der Natur durch Zylinder, Kugel und Kegel bezeichnet. Picasso und Braque begannen 1908 die ersten Bilder nach diesem Prinzip zu malen. Damit verlor die naturgebundene Gegenständlichkeit – für Dürer und noch bestimmend – ihre Bedeutung, und der Bildgegenstand wurde zum reinen »Kunstgegenstand« durch die Verwandlung der im reinen Dingen als strukturbildend tatsächlich vorhandenen, oder frei angenommenen stereometrischen Formen in Flächenhafte. Der bald rational durchforschbare, bald aber auch völlig irrationale Zusammenhalt dieser Formen bildet die Komposition.



Franz Marc: »Der Traum« (Sammlung Nina Kandinsky)

In Frankreich übertrug Francis Picabia (1879-1953) als einer der ersten die Grenzen des Realen und schuf ein abstraktes Aquarell, darin jede Hochachtung der Natur vollständig unterdrückt war. In Deutschland war es Wassily Kandinsky (1866-1944), der 1910 als erster gegenständliche Bilder zu malen begann. Eines Tages hatte er in seinem Atelier die Reproduktion eines Gemäldes von Monet umgedreht betrachtet und dabei bemerkt, daß dieses Bild – auch ohne seine Gegenständlichkeit – »reines »reines« wurde.

Kandinsky wurde in Moskau als Sohn wohlhabender Eltern geboren; 1896 kam er zum Studium der Malerei nach München. Der Zauber der farbenreichen Kuppeln der Kirchen Moskaus und die dortigen Märkte mit ihrem bunten Gewimmel inspirierten ihn zu seinen ersten Gemälden, in denen greife Formen und grelle Farben dominierten. Die Bilder, die Kandinsky von 1899/1900 an malte, hatten immer mehr das Pferd zum Thema. Ein Hinnes israelitisches Bleistift, das er in seiner frühen Kindheit als Spielzeug besonders gern hatte, inspirierte ihn zu diesen ersten Studien. Von 1903 an erdichtete das Pferd bei ihm als eine Art Traumgestalt, das durch eine Phantasie-Landschaft am Rande eines Waldes geflügelt.

Ungefähr zur gleichen Zeit begann auch Franz Marc, ein Freund Kandinskys, blaue Pferde zu

malen, fasziniert von der eigenartigen Kraft, die von diesem Tier ausgeht. Und als die beiden jungen Meister in München mit gleichartigen Künstlern eine Arbeitsgemeinschaft bildeten, stand diese Bewegung im doppelten Zeichen des Pferdes und des Reiters. Im Juli 1911 bereiteten sie die Herausgabe eines Jahrbuches vor, das Anteil auf der Aschewas sowie ihre künstlerischen Ziele illustrierende Reproduktionen enthielt; seine Druckfigurante ein kleines Bild von Kandinsky, der »Blaue Reiter«. Sie wählten diesen Namen auch als Titel für ihre Publikation.

Die Bewegung des »Blaue Reiter« war einer der mutigsten Versuche zur völligen Befreiung der Malerei vom Akademismus. Auch Dichter und Musiker (der Komponist Arnold Schönberg beispielsweise) schlossen sich der Bewegung an. Die erste Ausstellung des »Blaue Reiter« fand in der Münchner Galerie Tannhäuser statt; kurz bevor Kandinsky 1912 sein schriftstellerisches Hauptwerk veröffentlichte: »Über das Geistige in der Kunst«.

Das blaue Pferdchen nahm ein Größe zu, aber es verlor allmählich seine erkennbaren Formen. Un-terrichtet man die Serie von Skizzen, die Kandinsky für die Umschlag des Jahrbuchs von »Blaue Reiter« entwarf, so erkennt man deutlich, wie die Abstraktion, die sich schon im ersten Aquarell aus dem Jahre 1910 ankündigte, immer mehr an Boden gewinnt.

Wenn auch die abstrakte Kunst auch nicht auf Anhieb durchzusetzen vermochte, so brachte sie sich doch, vor allem während der letzten zwanzig Jahre, mit unerschütterlicher Rastlosigkeit über die Welt aus; vielleicht, weil die heutigen Menschen unbewußt das emotionale und kontingente Element beim Betrachten von abstrakten Formen benötigen, um in ihrem Inneren das Klärende und zugleich verengende Gefühl, das Tränen verursachen, wieder empfinden zu können. »Jeder, der sich verhaftet in die verlogenen inneren Schätze seiner Kunst, ist ein demoralisierter Mitarbeiter an der geistigen Pyramide, die bis zum Himmel reichen wird«, schreibt Kandinsky in seinem Buch »Über das Geistige in der Kunst. Und wie von uns würde es abhängen, auf die Suche nach solcher Schätzen zu gehen, um sie in der geheimnisvollen, faszinierenden Welt des Bildes zu entdecken?«

Pierre Cabane, Paris

**bei katarrhalischen Affektionen
der Luftwege**

Ipedrin®

In einigen Ländern: **Ipesandrin®**

Fig. 6, Panorama, déc. 1962, p. 15.

destiné à d'autres régions que la Suisse allemande et l'Allemagne, est composé en collaboration avec les rédactions extérieures. Les lignes esquissant les contours du global et du local suivent le tracé des aires linguistiques avant d'épouser celui des frontières nationales.

La version allemande du texte de Cabanne, intitulée « Kandinsky und der „Blaue Reiter“ », se trouve en page 15 de *Panorama*. Dès le titre et l'indication du signataire, le similaire s'ouvre à la différence : l'apparition de Kandinsky dans l'intitulé arrime le mouvement artistique à l'un de ses fondateurs, lorsque l'article original ne précisait aucune « monture privilégiée » pour le cavalier en bleu. Le choix des illustrations, bien que très semblable, va dans le même sens. Là où *Sandorama* proposait une photographie de l'artiste russe et un portrait de son acolyte Franz Marc, *Panorama* ne retient que la photographie de Kandinsky. Passant de son biotope français à l'étranger, l'auteur de l'article se voit en outre amputé d'un « n » : « Pierre Cabane », affiche faussement le bas de l'article ; et l'indication du lieu d'origine, « Paris », fait saillir la vision d'un journal fonctionnant avec des correspondants extérieurs, dont les lecteurs germanophones sont peut-être moins susceptibles de reconnaître les noms. Loin des yeux, loin de la justesse orthographique.

Du reste, la version allemande est une traduction qu'on pourrait qualifier de *plus ou moins* fidèle et présentant des gestes de recomposition qui font glisser l'action traductrice vers la transposition.²⁴ C'est une nouvelle occasion pour des jeux de chassé-croisé entre globalité (du sens de l'article) et ancrage local du propos. Par manque de place, on n'en donnera qu'un bref aperçu en citant l'entame du papier, où la traduction réduit l'influence du *Blaue Reiter* à l'espace de l'art, tandis que l'original de Cabanne la rêvait à l'échelle du monde entier (« Es gibt Bewegungen, die die Kunstwelt revolutionierten [...] » ; (« Il y a des mouvements qui ont révolutionné le monde [...] »).²⁵ Il faut aussi souligner, juste au-dessus de cette entame, l'ajout d'une remarque par la rédaction. Elle précise qu'une « exposition représentative et avec des œuvres de Kandinsky pourra être vue au cours de l'année 1963 dans

24 Il est difficile de reconstituer la manière dont l'entreprise organisait ses traductions. Des extraits de la correspondance du Département des colorants à propos de la revue *Palette* font toutefois supposer que Sandoz était très attachée à fournir des textes de qualité dans toutes les langues. Le 14 août 1962, le rédacteur en chef de *Palette*, Fritz Störi, écrit à la direction du Département pour faire état de problèmes récurrents dans la traduction des articles « pour les éditions de *Palette* en langues étrangères », lesquelles « sont tout aussi importantes, voire plus, que l'édition allemande. ». Pour les numéros à venir, il est donc décidé de modifier le circuit traducteur au sein de la firme, notamment pour la traduction française des articles techniques, qui devront se faire à l'avenir en concertation avec Sandoz Paris (en allemand : « Übersetzung der technischen Artikeln durch Vermittlung von Sandoz Paris »). Archives Novartis, R-201-005 (1957-1964).

25 Nous soulignons.

diverses villes européennes »²⁶, annonce qu'on ne trouve nulle part dans *Sandorama*, et pour cause : en octobre, l'année 1963 pouvait paraître encore loin et l'exposition qu'il s'agissait de mettre en avant pour le public médical français était celle de la galerie Maeght. En toute logique, le paragraphe faisant référence à cet événement parisien disparaît dans *Panorama*.

C'est un même souci d'adaptation qui préside à la configuration générale de la page où est situé l'article, révélant la vigilance éditoriale sur l'ensemble du trajet qui va de l'architecture textuelle à l'architecture d'ensemble du numéro, en passant par l'échafaudage paginal. Dans les deux revues, ce sont souvent les textes relevant du domaine littéraire, artistique ou plus largement culturel qui apparaissent dans un dispositif de « montage » avec une publicité pour un médicament Sandoz. C'est le cas ici, où l'encart publicitaire au graphisme formel soigné – abstrait dans les deux cas, permettant un signe adressé à l'abstraction travaillée par les avant-gardes expressionnistes – est inséré en dessous du papier de Cabanne. La publicité sert-elle « graphiquement » de socle à la pensée artistique des formes – ou l'article agit-il comme une caution culturelle (un « produit d'appel ») pour attirer l'œil du lecteur sur le médicament ? Les deux approches sont possibles et on tranchera d'autant moins que l'objet revue conditionne par définition des réceptions très diverses. Ce qui est certain, en revanche, c'est que du numéro d'octobre de *Sandorama* à celui de décembre de *Panorama*, l'année 1962 avance vers l'hiver. Il n'est donc pas étonnant que l'antalgique (Optalidon) mis avant dans l'édition française se voie remplacé par un médicament prescrit contre les affections des bronches (Ipedrin), la rédaction bâloise pariant sur les refroidissements inévitables des patients suisses. Selon toute vraisemblance, les campagnes de publicité s'organisent en outre sur des périodes décalées dans le temps en fonction des différents pays : *Sandorama* encarte l'Optalidon dans tous ses numéros de 1962, tandis qu'il ne figure plus dans *Panorama*, qui a déjà vanté ses mérites tout au long de l'année précédente (l'antalgique est au sommaire de chaque livraison en 1961).

Le vivant : un art et une technique

Mais le sens d'un article, puis d'une page, est aussi soumis à l'effet général du numéro de la revue. C'est sur ce dernier agrandissement de focale qu'on voudrait conclure. D'une édition à l'autre, le texte sur le *Cavalier bleu* se trouve dans un environnement à la fois analogue et entièrement différent. Analogue parce que le geste de reprise de la revue bâloise vis-à-vis de sa consœur

26 « Eine repräsentative Ausstellung mit Werken von Kandinsky wird im Laufe des Jahres 1963 in verschiedenen europäischen Städten zu sehen sein. (Die Redaktion). »

parisienne ne s'arrête pas à l'écrit de Cabanne. Il importe par la même occasion l'article qui suit en page 17 et qui provient de la plume de Philippe Soupault, « À propos du cinéma fantastique », traduit en « Der Film und die Welt des Phantastischen ». L'écrit, centré sur la figure de Georges Méliès, est transposé selon un axe similaire au geste de transfert décrit auparavant. Par exemple, il démontre que l'intertextualité et la connivence intellectuelle sont de nature fortement « située » et difficilement globalisables : une phrase comme « Alors Méliès vint et, le premier en France, mesura la véritable portée du cinématographe » n'a que peu de chance d'accrocher le lecteur germanophone, alors que l'allusion à Boileau et Malherbe n'échappe pas au lecteur français cultivé. Elle n'est donc pas traduite.

Au-delà de cette proximité immédiate, l'environnement du *Blaue Reiter* se distingue nettement dans *Sandorama* et dans *Panorama*, car l'orientation générale des deux publications n'a presque aucun autre trait commun. On l'a dit plus haut : le numéro de la filiale française est assemblé autour d'une thématique – le fantastique sous toutes ses formes – quand l'édition suisse de décembre offre un visage à la fois plus disparate et plus empreint de discours scientifique, voire technique. Les deux couvertures témoignent d'ailleurs d'emblée de cet écart, puisque *Sandorama* choisit d'illustrer la sienne avec le dessin réalisé par un « malade mental » (que le lecteur retrouve dans un long article du professeur Robert Volmat, proche du psychiatre Jean Delay et auteur d'un « Art psychopathologique » renommé), tandis que *Panorama* opte pour l'image microscopique du liquide cébrospinal (qui accompagne pour sa part un article très pointu sur les techniques pour examiner le liquide céphalorachidien contenu dans les méninges). Deux façons à la fois opposées et complémentaires d'approcher les mécanismes psychiques : la production artistique exécutée depuis un état pathologique de l'esprit et la tentative de voir et d'explorer les recoins organiques les plus reculés de notre cerveau. Mais aussi deux façons d'inviter les lecteurs à rencontrer les formes du vivant, entre perception affective et scientifique.

Dès lors, l'article signé par Cabanne pourra développer des réseaux de signification bien distincts au sein du numéro plus traditionnellement scientifique de *Panorama*, alors que *Sandorama* l'amenait à côtoyer des textes composés pour former une unité dédiée au fantastique littéraire, artistique, cinématographique et scientifique, culminant selon les habitudes de la revue parisienne avec la dernière page réservée au texte d'un écrivain. Ici, il s'agit d'un écrit d'Henri Michaux intitulé « Animaux fantastiques » et faisant retrouver un cheval, comme si celui-ci traversait la revue, gambadant d'un article à l'autre – et « qu'y a-t-il de plus protéiforme que le cheval ? » interroge justement Michaux.

Mais n'est-ce pas projeter nos manières de lire un livre sur celles, bien différentes, que peut déclencher la consultation d'une revue ? Une revue se butine, se prend puis se repose, attend qu'un regard se porte sur un article

qui conduira à un second, laissant d'autres éléments dans l'ombre à l'affût d'une occasion nouvelle. Dans ces curieux objets que les rédactions de *Panorama* et *Sandorama* expérimentent dans les années 1960 – années d'intense « revuisme » littéraire et intellectuel en France, conjugué à l'expansion des discours de vulgarisation médicale – chaque article est susceptible d'activer une lecture « isolante » ou « globalisante ». Un papier peut constituer un microcosme textuel à lui seul ou prendre une place articulée dans l'architecture générale du numéro – voire, par effet d'échos d'un numéro à l'autre, dans l'ensemble de la chaîne périodique de la série *Panorama* ou *Sandorama*. À une forme matérielle hétérogène répondent des habitudes de lecture protéiformes. À travers le temps et l'espace, d'une revue l'autre, cela n'aurait pas déplu à Vassily Kandinsky qui affirmait, dans l'almanach galopant à l'assaut du XX^e siècle : « on n'a pas le droit de faire d'une forme un uniforme. »²⁷

27 Vassily Kandinsky, « Über die Formfrage », dans Vassily Kandinsky et Franz Marc (éd.), *Der Blaue Reiter*, *op. cit.*, p. 142.

Dagmar Reichardt

Giuseppe Bonaviri's *Book of Stone* (1984-2009)

A Blueprint for Literary Glocalization

Der sizilianische Dichter und Romanautor Giuseppe Bonaviri – 1924 in Mineo bei Catania geboren und 2009 in Frosinone nahe Rom verstorben – gründete 1984 den öffentlichen Gedichtpark *Il libro di pietra* (dt. *Das Buch aus Stein*) in Arpino, dem Geburtsort des berühmten Staatsmannes, Redners und Rhetorikers Marcus Tullius Cicero. Zu diesem Anlass schenkte der seit 1980 wiederholt für den Nobelpreis vorgeschlagene, sein Leben lang auch als Arzt tätige und schon früh nach Mittelitalien ausgewanderte Schriftsteller der Stadt Arpino das Gedicht *Il bianchissimo vento* (1984, dt. *Der weißeste Wind*), das dort noch heute als Gründungsgedicht in Stein gemeißelt im öffentlichen Raum permanent ausgestellt ist. Der vorliegende Beitrag untersucht Bonaviris europäisches, kollaborativ angelegtes Kulturprojekt als Blaupause eines literarischen Glocalisierungsformats unter den Aspekten seiner Transkulturalität, dekolonialisierten Literarizität, weltliterarischen Parametern und kommunikativen Transmedialität. Bonaviris lokal verwurzelt und zugleich kosmopolitisch ausgerichtete, postmoderne Kulturkonzept verweist durch seine vielfältigen Synergieeffekte nicht nur auf die zeitlose Relevanz von Literatur und Lyrik, sondern auch auf die Schlüsselrolle einer transkulturell wirkungsmächtigen Kreativität und zukunftsorientierten *humanitas*.

1. Literary Glocalization and Transcultural Studies

If we want to define the term 'literary glocalization', we may state that we are dealing with a postmodern technical expression that could be considered a 'neologism of a neologism' (i. e., a blend forming a portmanteau with the words of 'globalization' and 'localization'). In fact, the notion of glocalization came up in the 1980s, gaining importance in the 2000s in a primarily socio-economical context. If we now add the attribute of 'literary' to the noun of 'glocalization' – thus speaking of 'literary glocalization' – our motivation, as cultural scholars, is to adopt and utilize the term glocalization for a third-party interest, so to speak.

By doing so, we move on towards a transdisciplinary field, fully aware of the fact that in the last decades the use of the term has been spreading particularly in the academic fields of business studies, economy, political science, sociology and media studies. From a critical point of view, the proposal to transfer the notion of glocalization in its slightly extended version of a 'literary' glocalization to the study field of literary research and analysis of aesthetics is highly tempting and might be of utter usefulness for literary

and comparative studies as a deconstructive, logical tool. This is all the more obvious, since the Canadian philosopher Marshall McLuhan already coined the term ‘global village’ (including *War and Peace in the Global Village*, 1968) more than fifty years ago, thus describing the cross-media-based interconnectivity in globalized times – also and explicitly in relation to books (*The Gutenberg Galaxy: The Making of Typographic Man*, 1962). Therefore, considering that, according to McLuhan, ‘the medium is the message’ (*The Medium is the Message: An Inventory of Effects*, 1967) – consequently predicting the world wide web nearly thirty years before it was invented – his approach might be useful not only for the specific case of Giuseppe Bonaviri, who chose the public space and the material of stone (instead of a book made of paper) to spread his literary message, but also for Transcultural Studies. More specifically, the term of glocalization, then, could be generally interpreted as *The Globalization of the Local Community* and add benefits to the interpretive range of both Media and Literary Studies, including all sorts of sub-categories (such as Sociology, Migration Studies, Psychology, History, Cultural Studies, Growth Management, Creative Industries, Digital Humanities, Medical Humanities, etc.).¹

Furthermore, before trying to proactively apply the notion of literary glocalization to specific aspects of the work of the Sicilian-Ciociarian writer Giuseppe Bonaviri (1924-2009) in the next subchapter, let me pinpoint that the term ‘glocalization’ is a constitutive element of the process that the Cuban sociologist, ethnologist and politician Fernando Ortiz called “transculturation”.² Independent from Ortiz’ neologism coined in the 1940s, half a century later, the German philosopher Wolfgang Welsch developed the umbrella term of ‘transculturality’³ that shows, on a methodological level, strong affinities with Postcolonial Studies, Migration Studies and Digitalization Studies. In fact, Transcultural Studies resort to categories that include diverse sociocultural aspects of a whole cluster of disciplines, such as: inter- and/or transdisciplinarity, diversity, hybridity, mobility, negotiability, transsectionality, reciprocity, incommensurability, ubiquity, simultaneity, digitization, mediality, power-relations, connectivity, conviviality, liminality, and/or nomadism. All these different concepts and approaches – and we could add many more – are principally based on comparative and ‘glocal’

1 Cf. Isaac Lerner. “Glocalization – The Globalization of the Local Community”. *Local Identities – Global Challenges. Fall Conference Proceeding*, ACSA (Association of Collegiate Schools of Architecture), 2011. P. 119-125.

2 Fernando Ortiz. *Cuban Counterpoint: Tobacco and Sugar*. New York: Vintage, 1970. P. 98.

3 Cf. Wolfgang Welsch. “Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today”. *Spaces of Culture. City, Nation, World*. Ed. Mike Featherstone/Scott Lash. London et al.: Sage, 1999. P. 194-213.

parameters as well as on a postmodern, transversal rationality⁴ directed against chauvinism and fundamentalism.⁵

Glocalization is, hence, a key parameter in various sociological disciplines that, among others, offers a useful toolbox that literary scholars are free to combine with other methodologies in order to reread and decode textual material. As a matter of fact, in globalized times, literary criticism is confronted with existential questions: due to digitization, traditional reading behavior is in decline. Moreover, because of the iconic turn – which states the primacy of images (versus words) – the ability of writing as a basic cultural technique and fundamental social skill also tends to be less significant or at least subject to changes. Finally, despite an accelerated globalization and mobility since the late 1980s, readers risk losing their orientation in terms of time, space and cultural identity in relation to their general cultural thoughtfulness, performance and attitude. For this latter reason, critics began to design maps conveying cartographies to the public, thus enriching also literary history in general, on a broader level.⁶ Other scholars, writers and intellectuals consciously continued or started to publish single, locally coined books, scripts, novels or poems with the overall intention to locate and promote cultural activities, artifacts and metaphysical growth more precisely and effectively.

2. *The Book of Stone* (1984-2009): Local Literary Parameters

Since Homi K. Bhabha's seminal reflections about *The Location of Culture* (1994) that ponder local parameters of cultural (ergo 'global') phenomena, we have to ask ourselves where culture takes place in real time, where it emerges or concretely becomes manifest. If we then realize, in this context, that the notion of culture includes literature, the act of reading and writing, of talking and exchanging ideas about what was read or written in order to disseminate our literary knowledge, we literally *experience* our full immersion in a historical paradigm shift. We have to acknowledge the fact that

4 A 'transversal reason' (or 'transversal rationality') would be a reason that goes beyond the principle of duality or any dual system, using, for example, more than the binary philosophical implications of deduction and induction or, more generally, thinking out of the box or *Against the Grain* (as the French writer Joris-Karl Huysmans put it in his novel *À rebours*, 1884).

5 Cf. Dagmar Reichardt. "On the Theory of a Transcultural Francophony. The Concept of Wolfgang Iser and its Didactic Interest". *Transnational '900. Novecento transnazionale. Letterature, arti e culture / Transnational 20th Century. Literatures, Arts and Cultures* 1/1 (2017): p. 40-56.

6 E. g., Franco Moretti. *Atlante del romanzo europeo: 1800-1900*. Torino: Einaudi, 1997.

the life-worlds (according to the concept of *Lebenswelt* coined by Edmund Husserl) of Western industrialized and digitized societies have completely remodeled our reading competences in the postmodern era.

While the changed reading and writing behavior appears to be a challenge on the educational level today, it assumed shape by becoming an artistic vision in the work context of the Italian poet, playwright and novelist Giuseppe Bonaviri. He had already started to put into practice his core idea about what could be called a 'literary glocalization process' in a small but history-charged village at the dawn of postmodernity, back in 1984. Arpino – a village of some 7,000 souls and the native town of the famous Roman orator, politician and philosopher Cicero the Younger, gently embedded in the historic landscape of the Ciociaria – is situated close to the city and province of Frosinone. Bonaviri lived there from 1957-58 onwards, spending most of his life in Ciociaria, and he also passed away in the provincial capital Frosinone in 2009. In these surroundings, Bonaviri created a poem-park or 'poetic garden' ("giardino poetico")⁷, as he himself called it, in the context of an international literary project that the writer and his local co-promotor in Arpino, senator Massimo Struffi, gave the heading *The Book of Stone* (in the Italian original: *Il libro di pietra*).⁸ The author inaugurated the project in 1984 by donating his poem *Il bianchissimo vento* (Engl.: *The Whitest Wind*)⁹ to the town, carved on a boulder and installed in the public space of Arpino, right beside the Porta Napoli city gate.

This oeuvre – a hybrid of a sculpture, a monument and a work of literature – was the first of a total of 20 single poems¹⁰, 19 of them to follow and authored by other poets, but more or less similar in appearance, carved in stone-tablets or pieces of rock, all strategically displayed throughout and around Arpino. For over 25 years, until the very end of his productive life, Bonaviri dedicated much of his energy, time and persuasiveness to this unusual plan. Indefatigably, he used his local and international bonds of friendship with other poets (among them: Sandy Hutchison, Lars Forssel, Fadhila Chabbi, Valentin Berestov, and Ursula Koziol) all over the world with the objective of organizing invitations to Arpino, hosting these poets in the

7 Massimo Struffi (Ed.). *La Ciociaria di Bonaviri. Con un intervento di Marcello Carlino*. Arpino: Provincia di Frosinone, 2007. P. 6.

8 I am quoting the English translation of the project's title according to Massimo Struffi (Ed.). *Giuseppe Bonaviri. Arpino e il Libro di Pietra. Scritti. In memoria di Giuseppe Bonaviri (1924-2009)*. Arpino: Arpinata Stampa, 2009. P. 39ff.

9 The original wording of Bonaviri's poem in Italian – *Il bianchissimo vento* (1984) – and its English version (translated by Sandy Hutchison) – *The Whitest Wind* – as well as its German translation (by Dagmar Reichardt) – *Der weißeste Wind* – are first published at the end of this essay.

10 Cf. Massimo Struffi (Ed.). *Il Libro di Pietra. In memoria di Giuseppe Bonaviri*. Arpino: Arpinata Stampa, 2009. P. 33-34.

town, showing them around, making them familiar with the regional surroundings, cultural backgrounds and natural beauty of the landscape. Based on these stimuli and local inspirations, the poets were asked, after an approximately weeklong stay in Arpino, to write a poem that they would then send to Bonaviri after a reasonable amount of time, usually after they returned home. Once the poem was delivered, Bonaviri would deliver it to the mayor's office in Arpino, and its artistic and urbanistic realization process would begin, materializing the poet's lyrics in stone.



Poem *La musica dell'arpa* (both in Chinese and Italian translation on one stone, cut in the shape of a harp) by Lei Shuyan.
Il libro di pietra, Arpino, 1998 © courtesy Piero Luigi Albery

In this way, over the years, Bonaviri extended his literary heritage with more and more marble plates, displaying lyrics in thoughtfully considered places and corners of his neighboring municipality of Arpino. The poems were

all spontaneously composed by friends and artistic colleagues near and far under his aegis. They are written in – following the chronological order from 1984 onwards – Italian, Russian, Swedish, Chinese, Spanish, Arabic, Czech, English, French, Polish, Romanian, German, Hungarian, as well as in Portuguese, and as a final counterpoint, in 2009, in the local dialect of Arpino itself. All of them try to capture the atmosphere and moods of their Arpino experience, i. e., the *genius loci*, and to relate it to their own work-immanent aesthetic discourses: for example, the Chinese poet Lei Shuyan associated the Ciociarian landscape with harp-playing, Fadhila Chabbi from Tunisia wrote about Arpino's spirit of water, while Ioan Flora from Romania was inspired by the town's most famous Mannerist painter, Giuseppe Cesari, called *Cavaliere d'Arpino* (verbatim: 'Cavalier' or 'Knight of Arpino').

Bar Fabbrizio

He, Kellner,
das ist kein Gedicht hier,
das ist 'ne Bestellung!

Zu viele Verse gibt es schon,
die sich nach starkem Kaffee sehnen,
nach Umbramauern, rot darauf Geranien,
nach diesem Fünf-nach-fünf-Uhr-Licht bis in die Nacht,
am Rathaus hängen schlapp dazu die Fahnen,
vom Berg herab, ganz warm und weiß zu ahnen,
ein Wind. Ein Ton. Ein Duft. Die alte Pracht.

Und außerdem, hörst du, hab ich hier nicht nur
den Mund zum Staunen aufgemacht,
hier hab ich schallend laut gelacht
im Schatten alter Schiebermützenmänner
mit einem wilden Kerl in gelber Jacke,
mit gelber Fliege, gelbem Schuh -
wir kamen tagelang schier nicht zur Ruh,
so heftig lachten wir, daß sich der Tod
ganz von alleine ferne hielt.

Indessen, Kellner, nun mach zu,
das Echo unsres Lachens wirst du noch
in hundert Jahren hören, müßtest nur dein Ohr
um fünf nach fünf an diese Mauern legen - doch
nicht jetzt! Denn das ist (sagt' ich's nicht?),
ist 'ne Bestellung, kein Gedicht.

Arpino nel Maggio 2005

Matthias Politycki

Poem *Bar Fabbrizio* (on stone) by Matthias Politycki.
Il libro di pietra, Arpino, 2006 © courtesy Piero Luigi Albery

Their messages still reach us on site today: all poems have been published on stone both in their original language and in their Italian translation, sometimes on two or more separate stones, thus implementing a cosmopolitan, plurilingual and *global* cultural flair in the streets, alleys and on the *local* squares of Arpino. The lyric lines that the writers in residence invented for these places were always a result of an amical, close collaboration between Bonaviri, the invited poet and a changing team of local politicians, networkers and helpers.

Today, one can read and marvel at this extraordinary collection while strolling through the village, encountering striking familiar and unfamiliar words here and there, for instance in a solemn Italian poem, written for Bonaviri's project and exhibited in public on the acropolis of Arpino's old town (Acropoli di Civitavecchia) in 2004 by none less than the Polish Pope John Paul II (Karol Józef Wojtyła) with the title *Dio dell'Alleanza* (the title means: 'God of Unity'). But following the literary track through Arpino one may also discover the opposite when suddenly reading the contrasty, self-ironic, humorous, yet almost sarcastic homage to Arpino that followed in 2005, penned by German poet Matthias Politycki.¹¹

Politycki positioned the outcome of his poetry in a self-confident manner directly on the town hall square (Piazza Municipal), with the plain cross-linguistic title of *Bar Fabbrizio*. The permanent installation of this literary work, fixed directly on the external wall of the building next to the bar, shows – as all the other stone plates do more or less as well – two big stone plates. They remind the viewer of oversize pages, on which the poem has been engraved in black and white (one in German, one in its Italian translation), roughly inspired by the pattern of those marble plates that serve as solid street signs all over in Italy.¹²

11 We reproduce Matthias Politycki's poem *Bar Fabbrizio* on the photograph taken by – and by courtesy of – Piero Luigi Albery that goes with this essay.

12 For further details about the international literature project and European park of poems *Il libro di pietra* in Arpino cf. Dagmar Reichardt. "L'emigrante dello stetoscopio anziché della zappa. Eine Relektüre Giuseppe Bonaviris als Gründungsvater der zeitgenössischen italophonen Migrationsliteratur". *Migration et identité*. Ed. Thomas Klinkert. Freiburg i. B./Berlin: Rombach, (*Freiburger Romanistische Arbeiten*, vol. 7), 2014. P. 195-212; as well as: Struffi. Giuseppe Bonaviri (as note 8); Reichardt. L'emigrante (as note 12); and online: www.arpinoturismo.it/it/arte-e-musei/musei/il-libro-di-pietra.html. A video of the making of the stones is available here: www.facebook.com/185327393335/videos/1586984190842. Pictures of the project can be found here: www.flickr.com/photos/cmnit/albums/72157634846226531.

3. The Global – and Glocal – Literacy in Public Space

The literacy of Bonaviri's highly qualified initiative is not in the focus here – neither his own literary production nor the work of the poets that he selected.¹³ It is rather the synergetic effect of this *collaborative writing* and *exhibit process*, practiced over a time span of some two decades, which we intend to examine, using it as a lens through which to explore a possible literary-*glocalization*-effect and/or a manifestation of a Transcultural-Studies-phenomenon (according to my introductory remarks). The format of a public space, open sphere, park or 'garden' chosen by the writer for a literary total work of art is certainly an unusual venue: its main idea is to interpret a local town as an organism or a 'social sculpture' according to Joseph Beuys, similar to Christoph Schlingensiefel's project of a *Village Opera* in Burkina Faso.¹⁴ In terms of the medium and the format chosen by the author, *The Book of Stone* is probably the most unconventional *Book* that Bonaviri left us, and so is the material: stone. With a slightly ironic undertone, Bonaviri's gesture of coordination, gathering and polyphonic orchestration refers to the medium of lettering as such: it points out the very beginnings of European civilization and literature as well as Roman antiquity and the power of centuries-old traditions in Bonaviri's homeland Italy. He himself was not only a private collector of stones that he picked in the countryside and stored in

13 Bonaviri published novels, short stories, and plays in conventional book formats with Italy's largest publishing houses. His main poet collections contain original lyrics, most very complex, close to nature, universal topics and philosophically holistic, but some are more momentaneous, pretty much down-to-earth and sometimes even provocative, mischievous, and/or frivolous. The titles of Bonaviri's volumes of poetry (some of them mixed with short texts of prose) in a chronological order are: *Il dire celeste* (1976), *Il dire celeste ed altre poesie* (1979; 1993), *Di fumo cilestrino. Poesie giovanili* (1981), *Quark* (1982), *O corpo sospeso* (1982), *Poesie* (1984), *Lasprura* (1986), *Lip to lip* (1988), *Il re bambino* (1990), *Apologhetti* (1991), *Poemillas españoles ed altri luoghi* (2000), *I cavalli lunari. Poesie* (2004) and posthumously *Larcobaleno lunare* (2009).

14 While the German theatre director, performance artist, and filmmaker Schlingensiefel focused on music and on a collaborative opera format in Burkina Faso, though, transforming a village into a place for artistic and social experiments, Bonaviri's *leitmotif* is literature. Both Schlingensiefel and Bonaviri intended to implement global issues and universal themes in a local surrounding (in an African village and in Arpino, respectively) in order to enhance a town's potential as a place of encounter and exchange, connecting people and cultures as well as different horizons and disciplines. All implementations from outside – i. e., in Bonaviri's case: the lyrics written by international poets and then engraved into stone – were not meant to be foreign objects but were meant to use art and literature as a way to enhance human self-awareness and confidence.

the family's apartment in Frosinone. All stony material also reminded him of his childhood and of a legendary, ancient, and vernacular erratic block called *The Stone of Poetry* (*Pietra della poesia*) located on the open plateau of Camuti, in Sicily, close to his hometown of Mineo.¹⁵

At the same time, though, this project spans countries, languages and cultures, transmitting future-oriented impulses to the viewer. In reality, Bonaviri – as a representative of a contemporary 'Italian' writer at the turn of the millennium – uses apparently primitive means in order to present to the public his sophisticated personal network of friends and his private community of colleagues, in Italy and abroad, on such an *eternal* scale, to which everybody has access. Meanwhile, the involved poets did not participate in the project by merely interacting with Giuseppe Bonaviri privately on the base of their friendship, but they also dealt intensively with Arpino as *location*, before their words were cut into stone. Conserving and somehow 'freezing' his individual relationships and collaborative exchange processes on the meta-level of a park, Bonaviri obviously wanted to interweave his autobiographical interests and writings with a cross-cultural, syncretistic facet, which he often applies in his own oeuvre. *The Book of Stone* is meant to play with parameters of identity (as 'sameness') and alterity (as 'otherness'), with the subjective impressions that the poets in residence gain from Arpino and their local materialization in the town's public sphere, with the contingency of subjects, time, and places – in short: experimenting simultaneously with both local *and* global factors.

Bonaviri's local, permanent and public exhibition of literature eternized in stone altogether radiates a global message: think differently or transversally, combine discrepancies and make them work, create a "third space"¹⁶ or "in-between space"¹⁷ or *tertium quid*, joining, finally, a coherent and possibly harmonious, socially acceptable synthesis. From this angle, *The Book of Stone* is, paradigmatically speaking, as much an oxymoron as the notion of globalization itself on a theoretical scale: it sounds controversial but entertaining and covers, in the end, facings of an absolute truth, related to human values such as cohesion, team spirit, ethical disposition, transcultural understanding, creativity, or self-reflection. This insight certainly contains a philosophical or anthropological and general sociocultural connotation, but it

15 Cf. Dagmar Reichardt. "Giuseppe Bonaviris globale Lyrik: 'Der weißeste Wind'". *Kultur-Port.de*. 11 February 2021 (online: www.kultur-port.de/blog/literatur/16962-giuseppe-bonaviris-glokale-lyrik-der-weisseste-wind.html).

16 Homi K. Bhabha. *The Location of Culture*. London: Routledge, 1994. P. 36: "The pact of interpretation is never simply an act of communication between the I and the You [...]. The production of meaning requires that these two places be mobilized in the passage through a Third Space".

17 Ibid. P. 7: "Such art [...] renews the past, refiguring it as a contingent 'in-between' space, that innovates and interrupts the performance of the present".

also features, again, a specific congruency and artistic fitting with Bonaviri's vision itself. Through almost every piece written by this Sicilian emigrant, central-Italian immigrant and wanderer between different worlds blows the 'white wind of change' that the lyrical subject visualizes in Bonaviri's founding poem for *The Book of Stone*, that is to say, in *Il bianchissimo vento*. It captures a "cosmic" nimbus and "blend of [...] fantastic materials"¹⁸ with the help of the metaphor of a clean, pure but also strong and intensive – either very hot, cold or bright – *Whitest Wind*.

4. Decolonized Glocalization, World Literature and the Collaborative New European

Migration issues deeply characterize Bonaviri's life and family history. His grandmother sewed shirts in a factory in New York. His father, Settimo Emanuele, who later worked as a tailor (and poet) in Bonaviri's Sicilian hometown Mineo (close to Catania, on the east coast of Sicily), returned home to the island in 1947, after World War II, from Asmara – the capital of Italian East Africa (*Africa Orientale Italiana*, 1936-1941), where the Fascist regime had founded an Italian colony. Amongst the few things he could carry, Settimo Emanuele brought some precious pepper and a typewriter to his family¹⁹, on which Bonaviri's sisters would type the manuscript of Bonaviri's debut novel *Il sarto della stradalunga* (1954; the title means: 'The Tailor of the Main Street').

Bonaviri wrote this polyphonic portrait of his father's life after his return from Africa between July 1950 and April 1951, before Elio Vittorini accepted Bonaviri's autobiographical triptych for his prospering book series *I Gettoni* under the Turin publisher Einaudi, publishing it in 1954. In 1957/58, Bonaviri obtained an employment as public health officer in Frosinone, emigrating from the island of Sicily – after a short interlude as Captain of the Medical Force in Casale Monferrato, Piedmont – to the mainland close to Italy's capital Rome. He worked for the rest of his occupational career at the General Hospital of Frosinone as a doctor specialized in cardiology, married the Neapolitan painter Raffaella (Lina) Osario and founded a family in Frosinone, blessed with two children (Emanuele and Giuseppina Bonaviri), and later with four grandchildren, before he passed away in Ciociaria in 2009. At the same time, after his first success with *Il sarto della stradalunga* (1954), Bonaviri also started a life-long career as a poet and writer publishing

18 Italo Calvino. "Introduzione". Giuseppe Bonaviri. *Notti sull'altura*. Milano: Rizzoli, 1978. P. i-ii. [my translation, D. R.].

19 Cf. Giuseppe Bonaviri. *La ragazza di Casalmonferrato*. Ed. Sarah Zappulla Muscarà/Enzo Zappulla. Catania: La Cantinella, 2009 (= *Demetra*, vol. 5). P. 19.

over the following fifty years some sixty books – from novels with the biggest Italian publishing houses (e.g., Einaudi, Mondadori, Rizzoli, Sellerio) to small singular editions and numbered collectibles printed by local manufacturers – among them no less than 13 collections of poems. For having accomplished this respectable life's work, during a couple of years around the turn of the millennium, he figured repeatedly among the last five candidates for the Literary Nobel Prize, missing it in 2004 by just one vote.²⁰

In the fantasy of the artist²¹, the hilly, mountainous landscape of the Ciociaria southeast of Rome always recalled to his mind his southern Sicilian homeland and native mountain village Mineo on the island's eastern border. Over the years in his memory and imagination, these two layers of scenery and territory began to melt, creating a 'blend' (as the renowned author Italo Calvino put it) on the text level or, to come back to Homi K. Bhabha, a *third space*, i. e., a synthesizing, fantastic, artistic projection. In this light, Bonaviri's texts can be assigned to exile literature, that helped the author – paraphrased as an 'emigrant with a stethoscope instead of with a pick'²² – not only to therapeutically overcome his migration trauma²³, but also to aesthetically create the main theme of his literary production. If asked about his literary role models or beacons in the face of his extraordinary rich work of lyric and prose, on his reading tours through Europe, Bonaviri used to answer with utmost modesty that his readings were neither Proust, nor Dante, nor Goethe, but the rain, the sun, the wind, stars and moon over Mineo.²⁴

Through his writing practice, Bonaviri developed a complex transmigratory, metaphorical concept that includes the mixing of natural science and fantastic literature as well as the constant description of hybrid life-worlds and realities. As a result, his literary output reflects glocalized parameters beyond space and timelines, oriented towards a decolonized and decentralized blueprint for transcultural societies in the making. He thus aesthetically envisioned a new idea of World Literature – inspired by classical texts of the ancient Greek and Roman world, adapted to postmodernity – and of a culturally multifaceted Europe as a tolerant, multiethnic and ecological community, eager to perform and to act both in a creative and 'intelligent' fashion. In fact, to quote Bonaviri himself, humankind should "expand" its vision to a "cosmic vision", from which we should not remove ourselves because,

20 Cf. Luigi Saitta. "Knapp am Literaturnobelpreis vorbei: Giuseppe Bonaviri". *Kultur-Port.de*. 22 March 2019 (online: www.kultur-port.de/index.php/blog/literatur/15534-knapp-am-literaturnobelpreis-vorbei-giuseppe-bonaviri.html).

21 Cf. Reichardt. *L'emigrante* (as note 12).

22 Costanzo Costantini. "L'inferno dentro. Incontro con l'autore". *Il Messaggero*. Roma, January 2, 1979. P. 3.

23 Cf. Reichardt. *L'emigrante* (as note 12). P. 195-212 [my translation, D. R.].

24 Cf. Franco Zangrilli. "Incontro con Bonaviri". *La Fusta. Journal of Literature and Culture* VI, 1-2 (1981): p. 3-41. Here p. 6-7; 19-20.

according to Bonaviri, “the individual human is a cell but an important cell, seeing that with his intelligence he is able to enter in the mysteries of the world”.²⁵

In this sense true to the pioneering work of the Apulia-Roman comparatist, literary scholar, and postcolonial theorist Armando Gnisci, Bonaviri’s European, international and transcultural ‘garden’ of letters engraved into stone presents to the reader an early literary formula of the postmodern, sociocultural theorems developed by Gnisci, who, since the 2000s, has cumulatively, concretely and concisely advocated for a decolonization of Italy in a European frame²⁶ and an irreversible European ‘creolization’.²⁷ By using this latter term, Gnisci alludes generally to a new world-order, also in terms of literature, and in particular to the work of the French writer, philosopher and Caribbean literary critic Édouard Glissant, obviously inspired mainly by Glissant’s books *Le Discours antillais* (1981) and *Traité du Tout-monde* (1997).

5. An Ultimate Transmedial Framing: The *Certamen* and Ennio Morricone’s *Ode to Ciociaria* (2001)

To return to Bonaviri’s *The Book of Stone* and to confirm our conclusions, there are two last transmedial examples that show how *local* conditions synergize with *global* and transversal thoughts. Together these parameters build up “networks”²⁸ – to mention the key metaphor for transculturality coined by Wolfgang Iser – and produce the positive effects of decolonization and decentralization – claimed by Armando Gnisci – that manifest themselves as solidarity and collectivity. Our first example is a festival. During the time in which *The Book of Stone* was being enriched by texts written by ‘European poets without borders’, the organizers had the idea to imbed, as a basic condition, the inauguration ceremonies of the poems set in stone and placed

25 Bonaviri’s original wording in Italian runs as follows: “Quindi abbiamo allargato la nostra visione a una visione cosmica dalla quale non ci dovremmo allontanare, una visione secondo la quale l’uomo è una cellula ma è una cellula importante in quanto con la sua intelligenza riesce a entrare nei misteri del mondo” (Giuseppe Maggiore. “Bonaviri, il sarto della parola”. *Amedit. Amici del mediterraneo*, 2011 (online: amedit.me/2011/03/23/bonaviri-il-sarto-della-parola/) [my translation, D.R.].

26 Cf. Armando Gnisci. *Decolonizzare l’Italia. Via della Decolonizzazione europea n. 5*. Roma: Bulzoni 2007 (= *Quaderni di storia della critica e delle poetiche*, vol. 27).

27 Cf. Armando Gnisci. *Creolizzare l’Europa. Letteratura e migrazione*. Roma: Meltemi, 2003.

28 Reichardt. On the Theory of a Transcultural Francophony (as note 5).

in the public space of Arpino in the frame of festivities that traditionally take place in Arpino every year on the occasion of the so-called *Certamen Ciceronianum Arpinas*.

Since 1980, during the annual *Certamen Arpinas*, the city of Arpino organizes an international, pedagogically conceived competition of Latin, open to the learners of Latin from all classical high schools around the globe, but mainly those coming from European schools. In principle, all Latin classes are welcome to visit Arpino and to participate in a five-hour-long written examination on site, drawn up by the local *Centro Studi Umanistici Marco Tullio Cicerone*, consisting in the translation of an approximately 200 words long original text authored by Cicero into their mother tongue. Every year, some hundreds of young students travel to Arpino with their class and Latin teacher, spurred by the ambition to win the *Certamen* competition. A vivid, youthful, and attractive atmosphere surrounds it and the final selection ends in a solemnly staged celebration of all winners, with the whole town participating, attentively followed by the local press and honored by official authorities.

So, from 1984 onwards, the inauguration of Bonaviri's 'poem rocks' produced in the frame of *The Book of Stone* was scheduled according to the dates of the *Certamen* in summertime, in order to be celebrated simultaneously. Indeed, in Italy – a land of contradictions – and in a place like Arpino – regionally rooted and, as the hometown of Cicero, also a symbol of classical antiquity – Latin language and international contemporary lyric coexist and live on in the collective memory of occidental culture particularly well, despite a general chronic reluctance to read and write. The cultivation of festivals, popular tradition and rites, award shows, publications, literary parks, and the practice of exhibitions not only conduce the maintenance of a poetic language. Said cultivation also infiltrates, at the same time, an international, *global* feeling in the village life, as well as in the life experience of visitors joining the events from abroad. Therefore, an energetic *third space* opens up, symbolically embracing an ever-changing but constant, intervallic recomposed community that is interested in literature. This entanglement of people, interests and cultural initiatives builds up, again and again, a *res publica literarum* or postmodern revival of a *République des Lettres*, in which a transgenerational, flexible and open-minded, transcultural *Gemeinschaft* gathers for educational, recreational, and entertaining purposes.

The collaborative resources included in *The Book of Stone* reappear in our penultimate example of a literary glocalization: it touches the blessing and power of altruistic and influential friendship. It might illustrate the circulation of ideas, cultural stimulation and innovation, wrapping up our starting point according to which Bonaviri's literary park materializes a *local* network of healing collectivity. Bonaviri's circles – as we know – developed both from personal performance and the creative expression of 'others', which is – in a

nutshell – equivalent to a transcultural laboratory or a paradigmatic blueprint for any effective functioning society.

It was in 1999, when the cultural mediator and principal supporter of *The Book of Stone*, senator Massimo Struffi, introduced Giuseppe Bonaviri to the Hollywood-musician, conductor, and film-composer Ennio Morricone, who, then, was not yet the world-famous Oscar-winner that we know, but just a prolific Roman musician whose family descended from Arpino. It was friendship at first sight between the two artists. Bonaviri and Morricone continued to meet privately, and when a special event was looked for by the director of the newly built Conservatory in Frosinone (Conservatorio Licinio Refice), Struffi proposed a cooperation between Morricone and Bonaviri. On May 5, 2001, the two friends inaugurated the Conservatory with a gig, for which Bonaviri had written a poem entitled *I mille rigagnoli* (the title means: ‘A Thousand Rivulets’), that Morricone set to music.²⁹ To commemorate this special arrangement for four hands, the collective achievement was then renamed as *Ode alla Ciociaria* (2001; the title means: ‘Ode to Ciociaria’), and its text was enched in a large, elegant marble plate, hung on the wall of the entrance to the Conservatory in Frosinone, where Bonaviri lived and where it can still be found today.

This is where it comes full circle. The synergies that arouse around Morricone’s music and Bonaviri’s poetry unveil – like *The Book of Stone* does nowadays, after having been realized with the help of many international poets and friends from the spot and from abroad – not only the dynamics that push forward any mediation of communicative and social skills, bringing them to the audience and the people. Said dynamics also show – more than that – that lyric (particularly if combined with music) serves again as a ‘motor’ for emancipatory, humanistic narratives and discourses. At the same time, we notice once more that – and how – all forms of transcultural transfer play a key role in the sublimation of migration experiences through arts.³⁰ They act in an interdisciplinary, transmedial mode when linking literature to music (in the Morricone case), poetry to translation, or education to classic antiquity studies (in the case of the *Certamen*), and lyric to figurative arts, architecture, and tourism (in the case of *The Book of Stone*).

Bonaviri’s metaphorical stony *Book*, in fact, follows an ancient holistic ideal, known not only in philosophy (starting with the classical pre-Socratic

29 Cf. Landa Ketoff. “L’*Ode* di Morricone apre il conservatorio”. *La Repubblica*, May 4, 2001 (online: ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2001/05/04/ode-di-morricone-apre-il-conservatorio.html).

30 For the nexus between (migrant) literature and therapeutical sublimation of cultural trauma cf. Dagmar Reichardt. “La presenza subalterna in Italia e la scrittura come terapia”. *Incontri. Rivista europea di studi italiani* 28/1 (2013 [= *Italy’s Colonial Past Reconsidered*]): p. 16-24.

philosophy) but also in medicine, by transposing the idea of a 'great' World Literature in a 'small' Italian province in Lazio and the backwater of Arpino, brought to size of a local literary park. Thus, it calibrates the global vision of a united (European) community of poets by proposing an individual, personalized 'garden' that reflects the connectional blueprint of the passage from a first-person-perspective to a pluralized identification, i. e., leading from a *Me Myself [and] I* discourse to a 'we'-perspective.³¹ *The Book of Stone* seems to transmit silently – but highly visibly – the message that not only Jeremy Rifkin's *European Dream* (2004) might come true if we manage to install a reliable, durable, and substantial common feeling of solidarity, group identity, and cohesiveness beyond cultural borders.³² But, furthermore, it makes clear that Bonaviri found *ad fontes* – in the history and culture of Sicily during his childhood and his youth – a paradigmatic pattern that motivated him to dedicate his literary talent to an emphatic writing about what we could call a transcultural *humanitas*.³³ On a macro-historical level, his park in Arpino shows visitors a direction of where and how to root and to *glocalize* – concurrently – our fragmented, multilingual, and diversified personal world in a cross-border, peaceful, constructive way. It is in this manner that we may support a highly civilized, enlightened, and not only economically working, but also ecologically and culturally salutary, fully satisfying, and constructive model of cohabitation in future times.

Il bianchissimo vento

Cadde la luna nel rivieto
 in onde, e venne bianchissimo
 il vento. L'erba inula
 tremula si stupì; le donne
 stesero lini controroccia
 per assorbire lumi. Inaspettatamente
 il gallo cantò, pallidissimi vecchi

-
- 31 *Me Myself I* was the title of an Australian comedy film directed by Pip Kamel in 2000, besides various homonymous song titles (performed by De La Soul, Beyoncé, and others).
- 32 In 2004, Jeremy Rifkin described *The European Dream* as “a beacon for a globalizing world” (cf. the back cover of the book), stressing, among others, Europe's cooperative commerce (chapter 8), the decentralization of the continent (chapter 10), and the Enlightenment past of Europe's *Civic Society* (chapter 11) as its strengths, thus contrasting the American Dream that Rifkin regarded as declining.
- 33 Cf. Dagmar Reichardt. “Bonaviri terapeuta. Letteratura di migrazione e scrittura empatica”. *Migrazione e patologie dell'humanitas nella letteratura europea contemporanea*. Ed. Alexandra Vranceanu/Angelo Pagliardini. Frankfurt am Main et al.: Peter Lang, 2012. P. 219-230. Here p. 227.

guardavano il cielo
 in tenebra. La chiocciola, l'arpinate
 contadino, la novantenne madre
 dolcezza di miele, vedevano
 rotolarsi in polvere d'itterbio
 e sassi lunari il nostro
 satellite per acque.

Giuseppe Bonaviri (1984)³⁴

The Whitest Wind

Down plumped the moon in Rivieto's
 rills, and the wind sprang up
 very white. The herb elecampane
 was a-quiver astounded: women
 spread linens on rocks
 to mop up the lights. Out of the blue
 the rooster crew. Very pale old men
 in the shade checked
 out the sky. The snail, the peasant
 of Arpino, the mother on ninety,
 sweetness of honey, tracked
 as it cartwheeled in gadolinic dust
 and lunar scree our
 satellite through the waters.

Giuseppe Bonaviri (1984)
 (Translated from Italian into English by Sandy Hutchison)

Der weißeste Wind

Es fiel der Mond in den Rivieto
 wellenförmig, weißestens erhob sich
 ein Wind. Das Alantkraut
 erstaunt erzitterte. Die Frauen
 legten Leinen auf den Felsen
 um Lichtstrahlen aufzunehmen. Plötzlich
 krächte der Hahn, blassbleiche Alte
 betrachteten den Himmel

³⁴ Giuseppe Bonaviri: *Il bianchissimo vento* [poem exhibited in the public space of the old town of Arpino, Porta Napoli, Quartiere Colle], 1984 (published in Struffi, *Il Libro di Pietra* [as note 10]. P 11).

im Dunkeln. Die Schnecke, der Bauer
aus Arpino, die neunzigjährige Mutter
süß wie Honig, sahen sich
im Staub des Ytterbiums drehend
und im Mondgestein unseren
Satelliten über Gewässer.

Giuseppe Bonaviri (1984)
(Translated from Italian into German by Dagmar Reichardt)

Marco Baschera

Der Ort im Wort

Poetologische Überlegungen zum Verhältnis von global und lokal in Texten von Franz Josef Czernin

Le texte part d'une réflexion sur le rapport immanent aux paroles entre les termes « local » et « global », puisque chaque mot occupe un lieu particulier dans une phrase tout en participant de la nature transmissive de la communication. De plus, chaque phrase dite véhicule un sens qui présuppose un dire *en acte* qui, lui, ne saurait être dit. L'attention qui réunit ces deux modalités linguistiques qualifie entre autres le langage poétique, lequel ouvre sur une temporalité non-chronologique et une spatialité qui rend compte de l'espace entre les langues, domaine propre à la traduction. Les technologies digitales, notamment l'internet, sont en mesure de réaliser le rêve utopique d'une communication immatérielle. Ainsi entrent-elles dans une certaine mesure en concurrence avec la poésie (voire p.ex. le mythe d'Orphée ou la *Divine Comédie*). Avant de procéder à une analyse d'un poème du poète autrichien Franz Josef Czernin, dans laquelle Baschera se penche sur la différence entre ces deux approches, il attire l'attention sur celle existant entre les termes de globalisation et mondialisation.

‚Glokal‘ ist eines jener etwas modischen Komposita englischsprachigen Ursprungs, die durch die Zusammenführung zweier verschiedener Bedeutungen und einer zumeist witzigen Verkürzung ein neues, schillerndes Wort hervorbringen.¹ ‚Glocal‘ ist sprachlich insofern interessant, als die beiden Wörter ‚local‘ und ‚global‘ eine anagrammatische Nähe zueinander aufweisen. Vom Buchstabenmaterial her haben sie eine Tendenz, austauschbar zu sein. Was der Neologismus ausdrücken soll – eine wie auch immer geartete Verschränkung von Nähe und Ferne – drückt sich somit auch im Sprachmaterial, im austauschbaren Ort der Buchstaben innerhalb eines Wortes aus.²

Der Ausdruck ‚Ort im Wort‘ lenkt die Aufmerksamkeit nicht nur auf die Frage nach dem Ort jedes Wortes und jeder Rede, sondern auch auf die Anwesenheit des Wortes ‚Ort‘ im Wort ‚Wort‘. ‚Ort‘ hat seinen Ort im Wort schon, bevor man die Frage nach dem Ort eines jeden Wortes formuliert. Seine lautliche Präsenz unterläuft die Absicht, diese Frage jemals schlüssig zu beantworten. Der Ort scheint dem Wort zu nahe zu sein. An sich hat

1 Weitere Beispiele wären ‚globalance‘, ‚workaholic‘, ‚workation‘, ‚Denglisch‘ oder ‚Swisstainable‘.

2 Im Wort ‚g(local)‘ drückt sich die innere Paradoxie der Schrift aus, lokal und zugleich global zu sein!

jedes Wort einen bestimmten Ort im Satz. Man kann zu Recht behaupten, ein Wort sei unabhängig von seinem jeweiligen Gebrauch ein- und dasselbe. Diese Vorstellung vermittelt unter anderem die Hoffnung, dass sprachliche Mitteilungen verstanden werden können. Andererseits gilt auch, dass die Wörter, so wie sie gebraucht werden, zugleich einmalig sind und nie mehr genau gleich wiederholt werden können. Durch den bestimmten Ort im Satz wird die gleichbleibende Bedeutung der Wörter auf jeweils besondere Weise aktualisiert.

Wenn man spricht, drückt man nicht nur etwas aus. Der Ausdruck weist immer auch auf sich selbst als sprachlicher Akt, der sich in singularer Weise vollzieht. Er selbst kann wohl zum Gegenstand einer Rede gemacht werden, entzieht sich jedoch kraft seines Vollzugcharakters als sprachlich zu fassender Gegenstand. Die Sprache weist eine singuläre Form von Wiederholung auf. Beim Versuch, diese zu beschreiben, ist sie immer schon vorausgesetzt, d. h. sie hat sich in der Beschreibung bereits auf singuläre Weise wiederholt. Jede Rede weist in sich einen unkontrollierbaren zeitlichen Verzug auf. Sie setzt etwas voraus, in Bezug auf das sie immer zu spät kommt. Hinter diese ‚Anfänglichkeit‘ der Sprache kann keine Rede führen.³ Sie spaltet und öffnet auch den Ort jedes Wortes. Ein Wort ist in dem Sinne nicht verortbar, als es durch das Aussprechen einen Ort des Dialogs und der ‚Mitteilung‘ erst schafft. Deshalb vermag eine Rede nie ganz bei sich selbst zu sein. Sie ist uneinholbar von der ‚Anfänglichkeit‘ der Sprache immer schon gespalten und geöffnet.

Die Fixierung der Worte durch die Schrift scheint auf den ersten Blick dieses Dilemma zu beseitigen. Sie verspricht, durch die lineare Aneinanderreihung der Buchstaben einer Aussage eine unveränderliche Form zu geben. Jedoch um das Gleichbleibende eines Textes zu erfahren, muss er gelesen werden. Gerade im Lesevollzug macht man die Erfahrung der Veränderbarkeit des Fixierten. Mit anderen Worten, die Vorstellung vom Gleichbleiben der Wörter und der Texte kann nur durch die Veränderbarkeit im Sprech- und Lesevollzug erfahren werden.

Der Prozesscharakter der Sprache ermöglicht, die jeweilige Rede sinnlich, d. h. im Hier und Jetzt des sprachlichen Vollzugs – beim Schreiben, Lesen, Reden oder Zuhören – zu erfahren. Spricht man das Wort ‚Wort‘ aus, hört man die klangliche Anwesenheit von ‚Ort‘ im ‚Wort‘. Diese Verdoppelung von Bedeutung und sinnlicher Wahrnehmung kann die Einstellung des Sprechenden zum Gehörten und vielleicht zur Sprache generell verändern. Entweder überhört er sie zugunsten der Vorstellung *eines* Gesagten und

3 Zum Begriff der ‚Anfänglichkeit‘ vgl. Marco Baschera. „Ein Fest der Sprache“. *Fest/Schrift für Barbara Naumann*. Hg. Stéphane Boutin/Marc Caduff/Georges Felten/Caroline Torra-Mattenklott/Sophie Witt. Bielefeld: Aisthesis, 2019. S. 305-309.

Gemeinten, oder er versucht, die sinnliche Wahrnehmung mit den Bedeutungen des Gesagten zu vermitteln. Diese doppelte Aufmerksamkeit sowohl auf das Gesagte als auch auf das Sagen zeichnet generell das poetische Reden aus, so z. B. in den Texten des österreichischen Dichters Franz Josef Czernin, auf die ich gleich zu reden komme.

Normalerweise setzt eine Rede gerade nicht die sinnliche Erfahrbarkeit des in ihr Gesagten voraus. Die gängigen Vorstellungen von relativ stabilen, arbiträren Beziehungen zwischen Bezeichnendem und Bezeichnetem sowie von der Sprache als einem kodifizierten System beinhalten auch jene eines mentalen Referenten, der idealerweise von allen Sprechenden einer Sprachgemeinschaft geteilt wird und der folglich die Kommunikation zwischen ihnen ermöglichen soll. Diese wie auch immer vorausgesetzte Gemeinsamkeit gilt als Garant für das Gelingen von alltäglichen Sprachspielen und ist auch Grundlage für die wissenschaftliche Forschung und Kommunikation. Zumeist verdeckt oder verdrängt diese instrumentelle Sprachauffassung allerdings die sinnliche Erfahrbarkeit des ausgesagten Gegenstandes. So bleibt z. B. der Satz ‚alle Menschen sind sterblich‘ eine unbewiesene Hypothese, solange nicht der letzte Mensch gestorben ist. Und trotzdem nehmen wir ihn als gewiss an und glauben, darunter etwas Bestimmtes, nämlich die Endlichkeit unseres Lebens, verstehen zu können.

Man könnte diesen Überlegungen bezüglich der klanglichen und graphischen Präsenz des Wortes ‚Ort‘ im Wort zu Recht vorwerfen, sie seien an die deutsche Sprache gebunden und könnten daher nicht auf die Sprache und das Wort schlechthin übertragen werden. Denn keine Übersetzung könne die sinnliche Erfahrung der Verdoppelung des Ortes der Wörter und des uneinholbaren zeitlichen Verzugs im Reden so wiedergeben wie das Deutsche in der zufälligen Verschränkung von ‚Ort‘ im ‚Wort‘. Dieser Einwand setzt voraus, dass man immer in einer Sprache spricht, die über ganz bestimmte Ausdrucksmöglichkeiten verfügt. Die Forderung nach einer Universalsprache hebt diesen Einwand jedoch auf. Durch sie verabsolutiert sich das instrumentelle Sprachverständnis, gemäß welchem der globale Sintransport von scheinbar gleichen sprachlichen Inhalten ohne Verluste in einer Sprache möglich, ja wünschenswert ist. Dies trifft seit den Achtzigerjahren des letzten Jahrhunderts auf das Englisch zu, dem auch der Begriff der Globalisierung und des Kompositums ‚glocal‘ entsprungen ist. Im Gegensatz dazu trägt die Einsicht in die Notwendigkeit der Übersetzung und der Mehrsprachigkeit einem Raum zwischen den Sprachen Rechnung. Dieser Raum öffnet einerseits auf die Möglichkeit einer einzigen Sprache der Menschen, und andererseits ist er nur in der Differenz zweier Sprachen erfahrbar.⁴

⁴ Vgl. *Zwischen den Sprachen – Entre les langues*. Hg. Marco Baschera/Pietro De Marchi/Sandro Zanetti. Bielefeld: Aisthesis, 2019.

Dass man spricht, ist das Vorwertige, der Abgrund, den man übersetzend ständig überspringt, um sich auf der einen oder anderen Seite an den Werten festzuhalten – oder an den Worten. Aber auch das Übersetzen ist nicht nur dieses Festhalten – das *Übersetzen* – sondern ebenso der Blick des Springenden in das Fehlen alles Festen – das Übersetzen –, auf das hin die Fragwürdigkeit die Ordnungen öffnet.⁵

Die Übersetzung ist unter anderem Ausdruck der Unmöglichkeit, das Performative jeder sprachlichen Äußerung zu beherrschen. Die Übersetzer:innen versuchen, dasselbe anders, in einer anderen Sprache zu sagen. Diese Veränderung bringt in der Zielsprache nicht nur einen Ersatz für den Text der Originalsprache hervor, sondern lässt auch eine Beziehung zwischen den beiden entstehen, einen dritten Text, der ständig den Sprung und somit auch den notwendigen Dialog zwischen den Sprachen erinnert, der seinerseits der Unbeherrschbarkeit und dem unabgeschlossenen Charakter jeder einzelnen geschuldet ist. Jede Sprache braucht alle anderen, um zu sein, was sie ist! Zwischen dem *Übersetzen* und dem Übersetzen klafft ein ort- und zeitloser Riss, eine Öffnung, aber auch ein Versprechen, die die Übersetzer:innen mit der generellen Tatsache, *dass* die Menschen reden, in Verbindung setzt. Dieser Riss weckt die Hoffnung auf eine gemeinsame Sprache aller Menschen, die aber keine existierende Einzelsprache sein kann. Diese Öffnung wird durch die Dominanz einer Universalsprache zugeschüttet. Sie gibt vor, das „Fehlen alles Festen“ zugunsten einer universellen Verständigung zu überbrücken. Das globale Englisch verhindert den Kontakt zum Lokalen der einzelnen Sprachen. Es hat eher den Charakter eines ökonomischen oder algorithmischen Systems als den einer lebendigen Sprache. Übersetzungen und Mehrsprachigkeit werden dadurch überflüssig gemacht – und vielleicht auch die Poesie. Andererseits fällt die Gewalt, die eine Universalsprache auf alle andern Sprachen ausübt, in der lokalen ‚Pidginisierung‘ auf sie selbst zurück und spaltet sie in unkontrollierbarer Weise auf. Babel liegt nicht nur hinter uns, sondern vor allem auch vor uns.

Diese Problematik trifft teilweise auch auf den Begriff der Globalisierung zu, der aus dem Englischen in der deutschen Sprache Einzug gehalten hat. Er bezeichnet vor allem ökonomische Prozesse, die zu einer Art Weltgesellschaft führen, und er beschreibt, wie der Globus im Ex- und Import, als Absatzmarkt, in der Arbeitsteilung sowie als Arbeitsmarkt wirtschaftlich immer effizienter zusammenwächst. Die romanischen Sprachen kennen neben den vom Englischen abstammenden Derivaten der ‚globalization‘ die Begriffe der ‚mondialisation‘ / ‚mundialización‘ / ‚mundialização‘, die in dem Sinn umfassender sind, als sie die Globalisierung als die letzte Phase in einer langen Entwicklung des Kapitalismus verstehen. In seinem 2002 erschienenen

⁵ Franz Josef Czernin/Hans-Jost Frey. *Briefe zu Gedichten*. Basel/Weil am Rhein: Engeler, 2003. S. 87.

Buch *La création du monde ou la mondialisation* geht es Jean-Luc Nancy unter anderem um diese Differenz von ‚globalisation‘ und ‚mondialisation‘. So schreibt er:

Créer le monde veut dire: immédiatement, sans délai, rouvrir chaque lutte possible pour un monde, c'est-à-dire pour ce qui doit former le contraire d'une globalité d'injustice sur fond d'équivalence générale.⁶

Nancy versteht die ‚mondialisation‘ als eine kritische Kraft, die sich der vereinheitlichenden Globalisierung widersetzt. Der Vorstellung einer in sich abgeschlossenen Weltkugel stellt er den offenen Weltbezug, der immer erst im Entstehen begriffen ist, entgegen. Die Globalisierung begreift er als „une catastrophe inouïe, géopolitique, économique et écologique“, die gerade als „suppression de toute forme-monde du monde“ wirkt.⁷ Der einzelne Ort (local) auf dem Globus (global) wird zu einem indifferenten, ubiquitären Überall und Irgendwo, in dem Nähe und Ferne apparativ zusammenfallen.

Die Verschränkung von global und lokal im Neologismus ‚glokal‘ erlebt man vielleicht am direktesten bei Gesprächen, die auf dem Internet stattfinden. Jede Person sitzt an einem Ort, bei sich zu Hause, und gleichzeitig ist sie mit andern Personen in der Ferne über das Internet vernetzt. Die Gesprächspartner:innen erscheinen auf dem Bildschirm als körperlose, digitale Datenpakete, die vom Computer als deren Abbilder übersetzt werden. Er erzeugt die phantomartige Illusion eines realen Hier und Jetzt des Gegenübers im Gespräch. Fern und nah, lokal und global, körperlich und immateriell treffen sich in der singulären Erfahrung jedes Einzelnen, die jedoch nur über die Vernetzung durch digitale Apparatur geteilt werden kann. Anders als die Hörmuscheln des Telefons, die eine gewisse Intimität des direkten Kontaktes von Ohr zu Ohr vermitteln, trifft man sich in einem ortlosen Raum – irgendwo und überall – auf einem Bildschirm. Ein Schirm schirmt ab. Aber von was schirmt der Bildschirm uns ab?⁸ Bildschirme gibt es etwa seit 1950. Dienten sie vorerst zur Übermittlung visueller Informationen, z. B. auf dem Leuchtschirm des Fernsehers, so wurde das ‚Fern-Sehen‘ durch die Digitalisierung zu einem globalen ‚Fern-nah-Sehen‘. Irritierend an diesen Begegnungen ist die Tatsache, dass sich keine räumliche Situation bilden kann im Sinne eines ‚situs‘, eines Orts, den die beiden Gesprächspartner miteinander teilen und der ihre Begegnung mitkonstituiert. So erstaunlich

6 Jean-Luc Nancy. *La création du monde ou la mondialisation*. Paris: Galilée, 2002. S. 63.

7 Ebd. S. 53.

8 Das englische Wort ‚monitor‘ zur Bezeichnung eines Computerbildschirms, abgeleitet von lateinisch ‚monere‘, aufpassen, erinnern, warnen, kann ebenfalls im Sinne von ‚beschützen‘, aber auch von ‚kontrollieren‘ und ‚überwachen‘ verwendet werden.

und oft auch bereichernd diese virtuellen Treffen über Hunderte und Tausende von Kilometern auch sein mögen, drückt man bei der Verabschiedung am Schluss des Gesprächs auf den roten Knopf ‚Verlassen‘, und entschwindet plötzlich die schemenhafte Vision des anderen, so wie die Euridice in der Unterwelt, akustisch begleitet von einem mechanischen Glucksen, unsern Blicken, dann kann einem eine eigenartige Traurigkeit befallen. Man stellt konsterniert fest, dass dieses apparative Entgleiten des anderen als Bild nicht nur den gespenstischen Dialog abrupt unterbricht und entstellt, sondern dass es sich selbst schockartig jeglicher sinnlich-kontinuierlichen Erfahrung, wie es auch Orpheus passiert, entzieht.

Vielleicht können technologische Errungenschaften als Hypostasen menschlicher Träume und Utopien gelten. So könnte das Internet als die versuchte Realisierung einer körperlosen, engelhaften Kommunikation über beliebig große Räume hinweg gedeutet werden oder eben, wie angetönt, als Verwirklichung des Wunsches, mit Geistern, vielleicht auch mit Toten, in Kontakt zu treten.⁹ Der Mythos des Orpheus, aber auch Dantes Durchquerung transzendenter Sphären in der *Divina Commedia*, versuchen diese Träume und Wünsche poetisch darzustellen und dadurch vielleicht auch sinnlich erfahrbar zu machen. Unermüdlich umkreist Franz Josef Czernin mit seinem poetischen Schaffen und seinen poetologischen Betrachtungen seit vielen Jahren diese beiden Bereiche. Er spricht von einem „Abgrund zwischen dem Anspruchs- und dem Erfüllungssinn“¹⁰ der Poesie, versucht diese doch wie Orpheus die Grenzen des menschlich Möglichen, z. B. jene von Leben und Tod, zu überschreiten. „Dieser Abgrund wäre gerade auch jene Grenze und Orpheus’ doppelte Aufgabe – sein Scheitern oder aber das, was stets noch zu lösen ist.“¹¹ Doppelt ist die Aufgabe im doppelten Sinn des Wortes, d. h. des Aufgebens dessen, was aber immer noch zu tun bleibt.¹² Wenn

9 In *Apfelessen mit Swedenborg* setzt sich Czernin mit den poetischen Möglichkeiten dieser Utopie auseinander (Düsseldorf: Grupello, 2000). Es gilt, trotz allen kritischen Beobachtungen zu den virtuellen Begegnungen auf dem Internet, auch auf seine erstaunliche Effizienz und Funktionalität hinzuweisen. Wie alle technologischen Hypostasen ist es janusköpfig und verbindet Positives mit Negativem! Da das Internet die gelebte Raum- Zeiterfahrung nachhaltig durcheinanderwirbelt, lauern auch viele Gefahren der Überforderung. Wir machen von ihm zumeist einen rein pragmatischen Gebrauch und haben vermutlich noch keine Ahnung, was sich in solchen Begegnungen wirklich zeigt.

10 Franz Josef Czernin. „Poetik der Vision“. *Das Unsagbare sagen*. Hg. Marco Baschera/Pierre Bühler/Lucie Kannel. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017. S. 81.

11 Ebd.

12 Vgl. dazu auch Walter Benjamin. „Die Aufgabe des Übersetzers“. *Gesammelte Schriften*. Bd. IV/1. Hg. Tillmann Rexrot. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1973, S. 9-21.

es auch nicht vernünftig ist, „so doch poesiegemäss, jenen wie uneinlösbaren Anspruch aufrecht zu erhalten und, wenn man ihn selbst nicht einzulösen vermag, sein mögliches Eingelöstsein anheimzustellen“.¹³ Czernin versteht den Orpheus-Mythos auch in seinem Scheitern und seiner schrankenlosen Vermessenheit und Hilflosigkeit als eine Aufforderung, die Hoffnung auf poetische Erfahrbarkeit transzendenter Gegenstände, was er als eine der zentralen Aufgaben von Poesie versteht, nicht aufzugeben. „Nach Orpheus und Dante soll die Reise in jegliches Jenseits und aus ihm zurück immer wieder gemacht werden.“¹⁴ Dadurch kommt ein wichtiges Anliegen Czernins zur Geltung, dass nämlich einerseits die Poesie unsere Einstellung zu alltäglichen Kategorien verändern kann, dass andererseits aber auch eine immer mögliche Desillusionierung mitgedacht werden muss. Es sollte, mit anderen Worten, in der Poesie auch die Möglichkeit von Transzendenz als zeichenbedingtem Schein bedacht werden, d. h. Poesie darf nicht semiotisch naiv sein, was sie, gemäß Czernin, z. T. von religiösen und sakralen Texten unterscheidet.¹⁵

Die Vermittlung von Immanentem, d. h. dem vertrauten Welt- und Sprachumgang, sollte gemäß Czernin Teil jeglicher Poesie sein. Und trotzdem kann in einem Gedicht sehr viel mehr möglich sein als in der Alltagssprache oder in jener der Wissenschaften. In ihm soll auch Gegensätzliches und Widersprüchliches erfahrbar gemacht werden. Dadurch bewegt sich die Poesie an der Grenze der Sprache und der Sprachen und vielleicht auch darüber hinaus. Diese Kraft schöpft sie aus jener bereits früher erwähnten doppelten Aufmerksamkeit sowohl auf das Gesagte als auch auf das Sagen: „Eine poetische Aussage sei nur sinnvoll, wenn ihr Gegenstand anlässlich ihres Ausgesagtseins erfahren werden kann.“¹⁶ So vermag der poetische Text die Erfahrung seines Gegenstandes mit zu bedingen, weil er durch die Vermittlung von Sagen und Gesagtem, von ‚dass‘ und ‚was‘ der Rede, eine nicht nur mentale, arbiträre Beziehung zwischen ihm und seinem Gegenstand herstellt.

*

Ich versuche nun anhand eines Gedichts von Czernin diese etwas abstrakten Bestimmungen zu konkretisieren. Dabei wähle ich ein noch nicht publiziertes Gedicht aus, das mir der Autor freundlicherweise zur Verfügung gestellt hat.¹⁷

13 Franz Josef Czernin. „Quidquid latet apparebit? Zu einer Poesie der Vision“, *zungenenenglisch, visionen, varianten*. München: Hanser, 2014. S. 84.

14 Franz Josef Czernin. „Meditationen zur Poesie“, *Gedichte von Franz Josef Czernin. Interpretationen*. Hg. Nikolas Buck/Hans-Edwin Friedrich, Paderborn: Brill/mentis, 2021. S. 297.

15 Vgl. Nancy. *La création du monde* (wie Anm. 6), S. 83f.

16 Franz Josef Czernin. *Das andere Schloss*. Berlin: Matthes & Seitz, 2018. S. 40.

17 An dieser Stelle sei Franz Josef Czernin herzlich dafür gedankt. Das Gedicht wird voraussichtlich nächstes Jahr in einem Gedichtband mit dem Titel *Mit geliebten Zungen. Gedichte und Sprüche* bei Hanser erscheinen.

omnia sua secum portat

ja, aller ort ist abgegriffen,
 wie auch jedes andere wort,
 so meint es auch der münzer;
 vitalelan, roboten im akkord,
 das eint uns im sozialorgan.
 es hat sich so viel abgeschliffen.
 was uns trägt, ist längst geboten,
 ja das geld klingt in der kassa.
 kollegial mit allem bin an bord,
 denn der ozean ist eingepägt
 und andererseits der sinntransport.
 was blinkt, fällt nun ins wasser,
 und der verfasser in den wein

und der ist auch der winzer.

Das Gedicht fällt auf durch die Kürze der Verse. Darin folgt es dem Cicero-Zitat¹⁸, einer der berühmten stoischen Sprüche, das als Titel fungiert. Trägt der stoische Weise seinen ganzen Besitz mit sich herum, so braucht er keine Bücher und kein ‚Handy‘, um sein Wissen zu speichern. Er bewahrt es unsichtbar in seinem Körper und seinem Gedächtnis auf. Dadurch entzieht er es der sozialen und politischen Kontrolle. Das Gleiche gilt für seine Fähigkeiten und charakterlichen Eigenschaften. Ähnlich wie für den Sozialrevolutionär und spiritualistischen Theologen Thomas Mün(t)zer, der im 3. Vers erwähnt wird, sind für den stoischen Weisen die immateriellen, inneren Werte und das innere Wort entscheidender als das äußere, gedruckte und außerhalb des Trägers archivierte.¹⁹ Die Bedeutung des Wortes ‚Münzer‘ changiert zwischen dem Namen des Reformators und dem Beruf des Münzendruckers, der seinerseits auf die Metapher des Wortes als Münze verweist. Ebenso kann der Münzer auf den Dichter bezogen werden, der bekannte

18 Cicero. *Paradoxa Stoicorum*. Hg. Daniela Galli. Roma: Carocci editore, 2019. S. 93. Das Werk von Cicero vereint Sprüche der Stoiker, die jeweils in Widerspruch zum herrschenden Bewusstsein stehen. In der kommentierten Ausgabe von Galli ist die Formulierung: „Nam omnia mecum porto mea“ abgedruckt.

19 So sagt Thomas Münzer Folgendes zu diesem Verhältnis: „Werdo nicht höret aus dem Munde Gots das rechte lebendige Wort Gots, was Bibel und was Babel, ist nicht anders denn ein tot Ding. Aber Gots Wort, das durch Herz, Hirn, Haut, Haer, Gebein, Mark, Saft, Macht, Kraft durchdringet, dorf wolanders herdraben, dan unser nerrischen, hodenseckischen Doctores tallen.“ Beat Dietschy. „Thomas Müntzer. Zum 500. Geburtstag eines Theologen der Befreiung“. *Neue Wege: Beiträge zu Religion und Sozialismus* 84/2 (1990): S. 40.

Redewendungen und Sprüche aufgreift und verändert, aber auch neue – wie z. B. „vitalélan“ (v. 4) – prägt und in Umlauf setzt.

Wie das Zeichen steht Geld für etwas anderes, z. T. auch für nicht Vorhandenes. Die Münze selber hat wohl einen Eigenwert, der jedoch im Geldverkehr zugunsten ihres Verweischarakters unterdrückt wird. Das macht einerseits die Stärke dieser Metapher aus. Wie die Zahlenwelt der Finanzen weist auch die Sprache die Möglichkeit unendlich vieler Beziehungen – und seien diese rein innersprachlicher, syntaktischer und grammatischer Natur – auf.²⁰ Problematisch wird sie ab dem Moment, wo ihre Metaphorizität vergessen geht und man meint, mit den Worten die Dinge direkt zu erreichen, so wie man sie mit Geld kaufen kann. In einer berühmten Passage in *Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn*, weist Nietzsche auf die Folgen dieses Vergessens hin. Er spricht von Wahrheiten, die Illusionen sind, „von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Metaphern, die abgenutzt und sinnlich kraftlos geworden sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.“²¹ Dadurch verliert die Sprache und mit ihr die Metaphern, die sich uneigentlich auf Dinge beziehen, ihre Kraft, die wesentlich darin besteht, dass die Sprache selber auch *ist* und in ihrer materiellen Opazität nicht nur als transparentes Medium dem Sinntransport dient. Das Vergessen der Materialität der Sprache reduziert sie auf ihren bloßen Verkehrswert in der Mitteilung.

Von diesem Vergessen handeln auf paradoxe Weise auch die drei ersten Verse des Gedichts von Czernin. Der Ausdruck „aller Ort ist abgegriffen“ ist unüblich. Normalerweise sagt man von den Wörtern, sie seien abgegriffen. Durch diese schiefe Wendung wird die abgenutzte Münzenmetapher wieder erinnert und belebt. Zudem hebt der innere Reim „ort“/„wort“ die

20 Diese Vorstellung versuchte z. B. Mallarmé mit seinem „Le Livre“ gewidmeten Projekt zu realisieren. Es hätte alle Beziehungen der Welt sprachlich erfassen sollen. Vgl. Jacques Scherrer. *Le „Livre“ de Mallarmé*. Paris: Gallimard, 1978. Hans-Jost Frey bringt diesen Traum Mallarmés von einer universalen Textordnung mit folgenden Worten treffend zum Ausdruck: „Weil das Material der Sprache immer schon aus Beziehungen besteht, kommt die Beziehbarkeit nie ans Ende, und die Sprache kann zu sich selbst in jenen Abstand treten, dessen sie bedarf, um ihre eigene Sprachlichkeit sagen zu können. [...] [Literatur] kann [...] nicht sein, was sie sagt, solange sie sagt, was sie ist.“ Sie müsste eine Sprache sein, „die wäre, was sie sagt, und die doch gleichzeitig zu sagen vermöchte, was sie ist.“ Hans-Jost Frey. „Mallarmé über Sprache und Musik“. *Variations* 20 (2012): S. 24. Das Projekt Mallarmés der sprachlichen Erfassung und Darstellung der Welt in all ihren möglichen Bezügen in „Le Livre“ rückt die Sprache in die Nähe der Musik.

21 Friedrich Nietzsche. „Über Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinn“. *Kritische Studienausgabe*. Hg. Giorgio Colli/Mazzino Montinari. München/Berlin/New York: dtv/de Gruyter, 1988. Bd. 1. S. 881.

klangliche Nähe der beiden hervor. Die Rede von ‚abgegriffenen Orten‘ verweist auf die bereits beschriebene Tendenz in der Globalisierung, dass Orte in der digitalen Kodierung von 0-1 irgendwo und überall sein können: „es hat sich so viel abgeschliffen“ (v. 6).

Der Neologismus „vitalélan“ (v. 4) erinnert an den ‚élan vital‘ von Bergson, für den Czernin sich insofern interessiert, als der französische Philosoph den Bereich der Zeit den messenden und rechnenden Naturwissenschaften entzogen hat und ihn an eine nur intuitiv erfahrbare ‚durée‘ bindet, die neue Zugänge zu Phänomenen wie Leben und Bewusstsein ermöglicht. Diese philosophischen Bestimmungen Bergsons sind für Czernin interessant, weil sie einen Zugang zur doppelten Aufmerksamkeit sowohl auf das Gesagte als auch auf das Sagen, die das poetische Reden auszeichnet, ermöglicht. Einerseits steht „vitalélan“ im Gegensatz zu „roboten im akkord“. Wer robotet, arbeitet wie ein computergesteuerter Roboter.²² Andererseits kann „vitalélan“ durch den Zusatz „roboten im Akkord“ in Hinblick auf die polyphone Struktur des Gedichts auch anders gelesen werden. Im Gedicht versammeln sich die Reimwörter „wort“, „bord“ und „transport“ zu einem sprachlichen Akkord.

Zudem kündigt „vitalélan“ klanglich im nächsten Vers das Wort „sozialorgan“ (v. 5) an. Dieser Begriff geht auf den Neurologen Gerhard Hüther zurück. Er thematisiert die Verschaltungen im heranwachsenden Hirn, in denen die lebendigen Beziehungen zu andern Menschen verankert sind. „Unser Gehirn ist also ein soziales Produkt und als solches für die Gestaltung von sozialen Beziehungen optimiert. Es ist ein Sozialorgan.“²³ Dies erinnert an eine Bemerkung Czernins: „Neurologenphilosophie ist Ohnmachtsphantasie!“²⁴ Die Einsicht, dass Hirnfunktionen uns beherrschen, kann von niemandem erfahren werden, weil solche Aussagen immer nur von außen in der Er-Perspektive erfolgen. Poetische Erfahrungen machen wir hingegen in der Ich-Perspektive des Lesers. In der Poesie zählt die Erfahrung des Aussagens selbst zu jener, die mitbedingt, ob wir die Aussagen für wahr halten. Aber die Ich-Perspektive allein genügt nicht. Das Ich wird in der Poesie durch die Erfahrung der Unbeherrschbarkeit des Aussagens in seinem Anspruch auf Kontrolle gerade entthront und ironisiert!

„was uns trägt“ (v. 7) – diese Wendung scheint in Zeiten der Globalisierung im Bereich kommerzieller Trostbücher Hochkonjunktur zu haben²⁵ – „ist

22 Das Wort ‚Roboter‘ stammt aus dem Tschechischen, wo es unter anderem Fronarbeit bedeutet.

23 Gerhard Hüther. „Die Bedeutung sozialer Erfahrungen für die Strukturierung des menschlichen Gehirns“. *Zeitschrift für Pädagogik* 50/4 (2004): S. 489.

24 Czernin. *Meditationen zur Poesie* (wie Anm. 14). S. 253.

25 Vgl. z. B. Steve Volke. *Was uns trägt. Ein Trostbuch*. Meissenheim: medialKern, 2018; Silke Gramer-Rottler. *Was uns alle trägt: Die Kraft des Urvertrauens in einer reizüberfluteten Welt*. Göllesheim: Silberschnur, 2018.

längst geboten“. Die klangliche Nähe von „geboten“ zu „roboten“ weist auf eine dumpfe Mechanik hin, die „uns trägt“ und die in dieser geläufigen Wendung zum Ausdruck kommt. Dadurch tritt eine gewisse Sprachmechanik, die unseren alltäglichen Sprachgebrauch regelt, in Opposition zum Titel, wo einerseits von der intimen Nähe des inneren Worts die Rede ist, andererseits aber auch von der Einsicht, dass der Träger des inneren Wissens nur insofern ein sicherer Ort für dieses sein kann, als er, und mit ihm sein Wissen, sich durch das Aussprechen in seiner scheinbaren Gewissheit und Identität verändert. Das stumme In-sich-Bewahren eines unveränderlichen Wissens setzt es dem verändernden Aussprechen aus. Aber gerade das Überspielen dieser in den gängigen Wendungen nicht bedachten, sprachlichen Brüchigkeit verspricht unter anderem kommerziellen Erfolg: „ja das geld klingt in der kassa“ (v. 8). Das Vergessen der Sprachlichkeit – hier der Münzenmetapher – scheint sich auszuzahlen. Die österreichische Variante von Kasse ist „Kassa“. Sie spielt klanglich bereits auf „Wasser“ (v. 12) an und leitet dadurch auch den Schluss des Gedichts ein, der im Zeichen des Flüssigen und der Verflüssigung steht.

„kollegial mit allem“, d. h. den gleichen Marktgesetzen wie alle verpflichtet, „bin an Bord“. Die paradoxe Vereinzelung des Weisen, der sein Wissen mit sich herumträgt, zeigt sich wieder als Kontrast. Und der Ausfall des Pronomens „ich“ lässt nicht viel Gutes ahnen. „bin an bord“ gewinnt etwas formelhaft Unpersönliches und rein Funktionales. Weiter in der Wassermetaphorik verbleibend, heißt es in Vers 10: „denn der ozean ist eingepägt“. Das Sprachschiff, auf dem das Gedicht metaphorisch unterwegs ist, erinnert an Baudelaire und an dessen dichterische Auseinandersetzung mit den gesellschaftlichen Veränderungen im Paris des 19. Jahrhunderts, die er z. B. im Sonett *La musique* als eine schwankende Fahrt auf einem „vaisseau qui souffre [...] sur l'immense gouffre“ beschreibt.²⁶

„und andererseits der sinntransport“ – ein Wort, dem die lateinische Übersetzung von griechisch ‚*metaphorein*‘ zugrunde liegt. Auch er ist „eingepägt“. Die Münzenmetapher wird dadurch wieder in Erinnerung gerufen. Im Wort „Sinntransport“ wird zudem die sprachliche Seite des Gedichts erinnert. So tritt in ihm das Wort ‚Ort‘ wieder auf. Sprache findet in einem *Sinntransport* statt, der seinerseits auf das Sprachgeschehen hinweist: „les transports de l'esprit et des sens“, wie es ganz am Schluss der *Correspondances* von Baudelaire heißt.²⁷ „Transports“ kann im Französischen auf die Verbindung von gedanklichen Inhalten und sinnlich erfahrbaren Worten bezogen werden. Es kann aber auch eine mystische Verbindung der beiden Bereiche von geistig und sinnlich, im Sinne einer Vision, bedeuten.

26 Charles Baudelaire. *Œuvres complètes*. Hg. Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975. Bd. 1. S. 1-145 (= *Les Fleurs du mal*). Hier S. 68.

27 Ebd. S. 11.

„was blinkt, fällt nun ins wasser“ (v. 12). ‚Blinkt‘ nimmt klanglich das Motiv des Geldes wieder auf, das „klingt“ (v. 8). Das Verb ‚blinken‘ ist etymologisch mit ‚blank‘ verbunden, was auch bedeuten kann, dass man kein Geld mehr hat. Was blinkt, zeigt eine Gefahr an, dass etwas misslingen oder ins Wasser fallen könnte. Das Zeitadverb „nun“ weist seinerseits auf ein Geschehen hin – ein Sprachgeschehen –, das Nu des sprachlichen *in actu*, das sich dem Zugriff auf immer entzieht. Und damit kommt das Gedicht zu sich und zugleich an sein Ende. Der „verfasser“ fällt nicht ins Wasser, sondern „in den Wein“. Der kalauerähnliche letzte Vers öffnet auf eine Koda, die als Form auf das italienische Sonett verweist, wo sie oft in komisch-realistischer Weise ein Gedicht abschließt: „und der ist auch der winzer“, der seinerseits auf „münzer“ (v. 14) reimt. Der Verfasser und Münzer ist auch der Winzer. Wenn Letzterer ins Fass seines eigenen Weins fällt, so fällt der Versuch des Verfassers, in einer Art Selbstreferenz, sich selbst, gemäß der Bedeutung von ‚Ver-Fasser‘, im Gedicht zu erfassen, ins Wasser. Wie weiter oben vermerkt, ist ein Wort nicht verortbar und eine Rede vermag nie ganz bei sich selbst zu sein. Das heißt für das Gedicht, dass es sich selbst in seiner Ganzheit immer entzogen ist. Aber der Entzug des sprachlichen Geschehens, der in der Selbstreferenz des Gedichts erfahrbar wird, ist nicht nur das Scheitern einer Rückkehr auf sich selbst, sondern kann auch eine Öffnung bedeuten. In *Das andere Schloss* sagt Czernin Folgendes:

Selbstreferenz wird oft als Selbstzweck oder als Hinweis auf die Autonomie des Kunstwerks verstanden. Sie ist aber vor allem ein Mittel, eine dynamische und leibhaftige Beziehung zu sonst zeichenlosen oder unzugänglichen Gegenständen erfahren zu lassen; sie ist dann Moment einer Übertragung und damit einer Suche oder eines Strebens. So kann sie sich etwa ansonsten zeichenfremde Gegenstände anverwandeln oder ihnen durch diese anverwandelt werden. [...] Selbstreferenz [ist] Übertragendes wie Übertragenes.²⁸

Einerseits kann man die kalauerartige Erwähnung des Verfassers am Schluss des Gedichts als einen Versuch verstehen, die Unbeherrschbarkeit des Textes durch den Autor sprachlich auszudrücken. Oder wie Czernin sagt: „Die Sprache verbirgt den Autor auch vor sich selbst.“²⁹ Andererseits kann die mögliche Öffnung durch den Selbstbezug darin bestehen, dass das Gedicht jene schockartige Erfahrung des Entzugs, die wir z. B. im Umgang mit dem Internet täglich machen, sprachlich zu vermitteln versucht. „Omnia sua secum portat“ kann nämlich auch auf die Smartphones bezogen werden, die wir ständig auf uns tragen. Sie stellen auf dem Netz ein Weltwissen, jederzeit und überall abrufbar, zur Verfügung. Die technische Verfügbarkeit von Wissen aller Art macht die materialistische Dialektik von Identität und

28 Czernin, *Das andere Schloss* (wie Anm. 16). S. 279.

29 Ebd. S. 45.

Veränderung im sprachlichen Vollzug vergessen. Sie globalisiert den instrumentellen Umgang mit Sprache und Wissen sprichwörtlich. Der schnelle Griff zum digitalen Apparat und das flüchtige Rutschen der Finger auf dem gläsernen Bildschirm verdrängen die sinnliche Erfahrung von Sprache, die ihrerseits ein genaues Hinhören und Hinschauen, Geduld und das Ablassen von hastigen Griffen nach Informationen verlangt.³⁰

Das Gedicht von Czernin, das in vielfältiger Weise die sprachlichen Folgen der Globalisierung zur Sprache bringt, öffnet zugleich auf eine ganz andere Form des sich flüchtig Entziehenden, das einerseits durch die Darstellung zu einem sinnlich erfahrbaren Teil des Gedichtes wird und andererseits an dessen grundsätzliche Offenheit erinnert. Es bleibt der doppelten Aufgabe des Orpheus-Mythos verpflichtet und stellt eine poetische Form des Umgangs mit dem „Fehlen alles Festen“ und des sich ständig entziehenden sprachlichen Vollzugs dar. Im Unterschied dazu schüttet das digitale Netz, das Globales und Lokales in der Differenz von 0-1 abstrakt und zugleich gespenstisch vereint und der sinnlichen Erfahrbarkeit entzieht, diesen ort- und zeitlosen Riss zu. Abgedichtet von sinnlichen Erfahrungen droht die Gefahr, dass alle Sprachen und die Menschen mit ihnen auf dem Netz haltlos rutschen. In einem gewissen Sinne beziehen sich Gedichte vielleicht besser und präziser auf die Welt als das auf dem digitalen Netz verfügbare Wissen. Obwohl sie auch Teil des digitalen Netzes sein können und vielleicht sogar auf einem Computer als Schreibmaschine verfasst wurden, heben sie sich trotzdem vom flüchtigen Umgang mit Sprache ab, der die ubiquitäre Kommunikation auf dem Internet prägt.³¹ Da sie „Übertragendes wie auch

30 Das ‚Handy‘ wird sowieso meistens neben anderen Vorrichtungen wie Gehen, Reden, Essen, Kochen usw. verwendet. „Es gibt zwei menschliche Hauptsünden, aus welchen sich alle andern ableiten: Ungeduld und Lässigkeit. Wegen der Ungeduld sind sie aus dem Paradies vertrieben worden, wegen der Lässigkeit kehren sie nicht zurück. Vielleicht aber gibt es nur eine Hauptsünde: die Ungeduld. Wegen der Ungeduld sind sie vertrieben worden, wegen der Ungeduld kehren sie nicht zurück.“ Franz Kafka. „Betrachtungen über Sünde, Leid, Hoffnung und den wahren Weg“. *Hochzeitsvorbereitungen auf dem Lande und andere Prosa*. Hg. Max Brod. Frankfurt am Main: S. Fischer, 1980. S. 30.

31 In seinem berühmten Text über den Laokoon erinnert Lessing an die Differenz in der Wahrnehmung zwischen Bild und Text. Während die Malerei die Dinge in einem räumlichen Nebeneinander anordnet, erscheinen die Buchstaben und Wörter im Text in einem Nacheinander, das durch die Lektüre zeitlich aktualisiert wird. Vielleicht hat das zumeist flüchtige und hastige Lesen und Schreiben auf dem Netz etwas damit zu tun, dass Texte immer auf *Bildschirmen* erscheinen. Bevor ein Bild detailliert betrachtet wird, wird es als ein Ganzes erfahren, was beim Text gerade nicht der Fall ist. Dieser primordiale Drang zum Ganzen verleiht möglicherweise dem Lesen und Schreiben auf dem Computer jene Hast, die den Ort im Wort vergessen macht. Um ein Gedicht, wie z. B. jenes von

Übertragenes“ zugleich sind, bringen sie das dynamische Nicht-Identische der Gedichte, die Tatsache, dass sie Gegenstand der Rede und poetische Rede zugleich sind, zum Tragen. Einerseits gehören sie zur Welt und andererseits stellen sie den Weltbezug sprachlich immer erst her.

Czernin, genau zu lesen, ist es wohl unabdingbar, den Text auszudrucken, um das Gedicht in der genauen Analyse als dichtes Ganzes verschiedenster ineinander gewobener Sinn- und Klangschichten zu entfalten.

Jelica Popović

Glokalisierung in der postjugoslawischen Rapmusik

La culture hip-hop hors des États-Unis est un exemple typique de phénomène *glocal* : répandue à l'échelle mondiale, elle se manifeste de manière locale dans chaque rap écrit ou prononcé dans la langue maternelle d'un-e auteur-e. D'un point de vue global, la culture hip-hop consiste en une multitude de cultures hip-hop locales distinctes. Hors des États-Unis, berceau et point de départ de cette culture, l'on parle alors d'une situation de recontextualisation. Dans ce contexte, le présent article se concentre sur le rappeur belgradois Juice et son évolution : celle-ci part de l'adaptation de la culture hip-hop états-unienne, dont les thèmes et la musique s'orientent fortement au modèle original, pour intégrer ensuite le Južni Vetar, à savoir de folk oriental, genre musical assez mal vu pendant la période yougoslave. Le rappeur se sert d'un concept qui, en Post-Yougoslavie, se voit diamétralement opposé au hip-hop. Cette approche inclusive vis-à-vis du folk se fonde sur une pratique performative essentielle au hip-hop, la *realness*. Le local ne peut être *real represented* qu'à travers l'inclusion du (turbo-) folk. Le procédé utilisé par Juice a d'une part lancé un nouveau courant de rap post-yougoslave et, d'autre part, fait avancer son processus de recontextualisation.

Die Hiphop-Kultur außerhalb der USA ist *das* Beispiel für ein globales Phänomen: Sie ist global verbreitet, findet aber – angefangen beispielsweise beim Rappen in der jeweiligen Muttersprache – stets ihre primär lokale Ausprägung. Weltweit betrachtet besteht die Hiphop-Kultur somit aus einer Vielzahl unterschiedlicher lokaler Kulturen. Die beiden Linguisten Jannis Androutsopoulos und Arno Scholz verstehen die Situation des Hiphop außerhalb der USA als Rekontextualisierungssituation. Die Transfersituation der Hiphop-Kultur und der Raptexte in Europa haben Androutsopoulos und Scholz in ihrem Aufsatz „Recontextualization: Hip-hop culture and rap lyrics in Europe“ (2006) untersucht. In Anlehnung an John Clarke definieren sie die Rekontextualisierung mit Blick auf die Hiphop-Kultur folgendermaßen: „Cultural objects which have been borrowed from different contexts are integrated in a new social context – thus: re-contextualization – and gain thereby new meanings.“¹ Androutsopoulos und Scholz gehen bei der Transfer- oder Rekontextualisierungssituation von einer aktiven und produktiven Rezeption aus: „Its active and productive side is the fact that the reception

1 Jannis Androutsopoulos/Arno Scholz. „Recontextualization: Hip-hop culture and rap lyrics in Europe“. *Attraktion und Abwehr. Die Amerikanisierung der Alltagskultur in Europa*. Hg. Angelika Linke/Jakob Tanner. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 289-304. Hier S. 290.

of globally available cultural products can initiate a locally enacted cultural productivity.“²

Über das Fernsehen oder Radio sind die meisten europäischen Rapper:innen mit der Hiphop-Kultur in Berührung gekommen, bevor sie selbst angefangen haben zu rappen. Nach dem Verständnis des Medienwissenschaftlers John Fiske handelt es sich hierbei um ein Paradebeispiel aktiven Pop-Kultur-Konsums. Fiske versteht auch die rezipierten Texte als „produzierbar“, zudem als „polysem“:

Die Textualität von Produkten der Populärkultur [...] zeigt sich u. a. darin, dass sie nicht nur produzierte, sondern (1) produzierbare Texte (producerly texts) sind, die eine besondere Eigenschaft aufweisen, (2) die Polysemie. Diese polysemen Texte der Populärkultur werden von ‚den Leuten‘ (the people) als [...] aktive Rezipienten bzw. aktives Publikum [...] vor dem Hintergrund der sozialen Auseinandersetzungen des Alltags [angeeignet].³

Genau diese Ausgangssituation besteht bei den lokalen Rapper:innen als aktiven Rezipient:innen der US-amerikanischen Hiphop-Kultur: „Hier rückt in den Blick, wie sich die gesellschaftlichen Subjekte populäre Texte in ihrem Alltag aneignen und welche Bedeutungen sie damit produzieren bzw. welche Lebensverhältnisse sie damit artikulieren.“⁴

In Bezug auf die Rekontextualisierungssituation und die Dependenz vom amerikanischen Rap als Ausgangskultur kommen Androutsopoulos und Scholz zum Schluss, dass die europäischen Rapper:innen das amerikanische Vorbild weder vollkommen imitieren noch völlig von ihm emanzipiert seien:

Put in a different way, rap in Europe includes both a centripetal and a centrifugal tendency, i. e. it both retains a connection to its „mother-culture“, and establishes a connection to „local“ discourses, thereby creating a cultural hybrid. Even more importantly, participants eventually *indigenize* this hybrid.⁵

In der folgenden Analyse von Texten und Inszenierungsstrategien des Belgrader Rappers Juice (Ivan Ivanović) steht dieses Spannungsverhältnis von ‚local‘ vs. ‚global‘ im Zentrum.

2 Ebd.

3 Lothar Mikos. „John Fiske: Populäre Texte und Diskurs“. *Schlüsselwerke der Cultural Studies*. Hg. Andreas Hepp/Friedrich Krotz/Tanja Thomas. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2009. S. 156-165. Hier S. 157.

4 Ebd. S. 163.

5 Androutsopoulos/Scholz. *Recontextualization* (wie Anm. 1). S. 302.

I. Ein Beispiel aus Belgrad: Juice

Anhand des Beispiels von Juice, der seit 1993 als MC und Writer aktiv ist, lässt sich die Rekontextualisierungssituation samt den unterschiedlichen Stadien und Entwicklungen, die sie annehmen kann, veranschaulichen.⁶ Wie bei den meisten postjugoslawischen Rappern, lässt sich auch bei Juice in seiner Anfangszeit ein stärkerer Orientierungsgrad am US-amerikanischen Rap feststellen, der im Laufe seiner künstlerischen Entwicklung, wie bei den meisten postjugoslawischen Rapper:innen dieser Generation, abnimmt. Der Transfer der Hiphop-Kultur hat auch bei Juice über das Fernsehen wie beispielsweise die MTV-Sendung *Yo!MTV Raps* und den einschlägigen Film *Boys n the Hood* (1991) sowie über Tonträger von Rap-Musik stattgefunden.⁷

Die Orientierung am US-amerikanischen Rap ist vor allem in früheren Arbeiten von Juice ausgeprägt; die ‚zentrifugale Kraft‘ (Androutopoulos/Scholz) wirkt verstärkt. Das lässt sich einerseits bei der Sprechhandlung *represent*, bei der sich der MC in Raum und Zeit situiert, feststellen. Dabei verortet sich Juice immer wieder explizit in Belgrader Stadtteilen oder in Serbien. Damit markiert der MC jeweils, ganz nach US-amerikanischem Vorbild, für welche Stadt oder Stadtteile bzw. ‚hoods (von engl. *neighborhood*, Nachbarschaft) er als Sprachrohr fungiert. Zudem gilt die Hiphop-Kultur als ein durch und durch urbanes Produkt, bei dem sich die Inhalte – ausgehend von der ‚Mutterkultur‘ – aus einer (groß-)städtischen Kulisse speisen, die vor allem in Videoclips zum Tragen kommt. Juice orientiert sich insofern an der ‚Mutterkultur‘, dem US-Rap, als er immer wieder Belgrad und das (Über-)Leben in dieser Großstadt textlich verarbeitet. Dadurch *represented* er Belgrad, behauptet sich als MC in seinem Territorium und gewinnt an (lokal-)Reputation.⁸ Auch bei anderen postjugoslawischen MCs ist die Sprechhandlung *represent* in deren frühen Arbeiten, besonders bei denen, die in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre mit dem Rappen angefangen haben, sehr stark vertreten. Dies hängt mit der Transfersituation zusammen⁹ und damit, dass die Hiphop-Szenen in Postjugoslawien zu dem Zeitpunkt erst im Entstehen sind. Deshalb dominiert die Sprechhandlung *represent* auf den meisten Erstlingsalben (in der vor-digitalen Zeit)¹⁰, mittels deren ein MC

6 Vgl. Ebd. S. 290.

7 Juice im Gespräch mit der Autorin 15.10.2015.

8 Vgl. Murray Forman. „Represent‘: Race, Space and Place in Rap Music“. *Popular Music* 19/1 (2000): S. 65-90. Hier S. 72.

9 Dabei verfahren sie wie die US-amerikanischen Vorbilder, nennen bzw. *representen* ihre ‚hoods, Stadtteile, Städte etc. Es geht darum, dass sie ihre *lokale* Kultur auf der *globalen* Karte der Hiphop-Kultur platzieren.

10 Damals, also in der zweiten Hälfte der 1990er Jahre, als die Hiphop-Kultur in Postjugoslawien am Entstehen war, also vor der Verlagerung des Musikkonsums

sich in der lokalen Szene zu etablieren versucht.¹¹ Auf seinen früheren Alben bedient Juice zudem oft die klassischen Bildfiguren des US-amerikanischen Rap: das Ghetto mit dem Rapper als Sieger vor ebendieser Kulisse. In diesen Texten hat Juice sein Aufwachsen in Belgrad bzw. in Serbien während des Embargos, als Serbien gleichsam zum Ghetto – im US-amerikanischen Sinne – Europas wurde, verarbeitet. Er stilisiert sich zum Sieger, der das Rappen bzw. das Erzählen als Medium gefunden hat, das ihm als Ventil dient und ihn vor der allgegenwärtigen Kriminalität in Belgrad der 1990er Jahre, der viele junge Männer zum Opfer fielen, bewahrt. Juice entwickelt sich im Verlaufe seiner Karriere weiter, indem er zum Turbo-Folk als lokalem Marker greift, also die ‚zentripetale Kraft‘ stärker wirken lässt.

II. *Realness*

Ein wichtiger Aspekt, der eng mit der Rekontextualisierungssituation zusammenhängt, betrifft die Inszenierungsstrategie bzw. den Authentizitätsaspekt. Damit haben sich Gabriele Klein und Malte Friedrich in ihrem Buch *Is this real? Die Kultur des HipHop* (2003) auseinandergesetzt. Darin definieren sie *Realness* als Inszenierungsstrategie im HipHop und als zentrales Qualitätskriterium dieser Kultur: *Real* bezeichnet eine Form der Authentizität; *Realness* sei eine Herstellungspraxis, die den Normenkodex des HipHop performativ bestätige; *real* sei etwas, wenn es glaubhaft in Szene gesetzt werde.¹² Dafür gibt es zwar keine Check-Liste, aber eine Vielzahl von Kriterien wie beispielsweise den Bezug auf die Tradition des HipHop als Ghetto-Kultur ethnischer Minderheiten, das Akzeptieren und Beherrschen der Konventionen bei HipHop-spezifischen Events sowie die Fähigkeiten und Fertigkeiten als DJ, MC, Breakdancer oder Graffiti-Maler:innen und die Glaubwürdigkeit beim jeweiligen künstlerischen Ausdruck.¹³ *Realness* spielt in der vorliegenden Analyse am Beispiel des Rappers Juice eine zentrale Rolle. Wie oben dargelegt, lässt sich aus den frühen Arbeiten von Juice schließen, dass

auf Youtube. Letztere hatte zur Folge, dass seitens der Rezipienten vor allem Lieder und nicht mehr Alben als Einheiten wahrgenommen wurden.

11 Dies betrifft insbesondere die Arbeiten der Rapgruppe Tram 11 aus Zagreb, die als Pionier des postjugoslawischen Rap gilt, ebenso wie für Juice, der eine ähnliche Rolle für Serbien innehat, und für die frühen Arbeiten des bosnischen MCs Frenkie. Vgl. Jelica Popović. „Ovaj Balkan je ljudi stvoren za rep“ – „Dieser Balkan, Leute, ist für den Rap gemacht“. Balkanbegriff und Balkandiskurs zwischen Aneignung und strategischer Resignifizierung im postjugoslawischen Rap. Dissertation, Universität Zürich, Publikation in Vorbereitung.

12 Vgl. Gabriele Klein/Malte Friedrich. *Is this real? Die Kultur des HipHop*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. S. 9.

13 Ebd. S. 7f.

sein *Realness*-Verständnis vor allem an der starken Orientierung an der US-amerikanischen ‚Mutterkultur‘ abzulesen ist. Nachdem er sich regional als MC etabliert hatte, entwickelte Juice sich im Laufe seines Schaffensprozesses weiter und trieb damit die Rekontextualisierungssituation voran: Mit dem Integrieren der Musikrichtung Turbo-Folk, wie es Juice bereits auf seinem ersten Album *Hiphophium 1* (2002) realisiert hat, läutet er ein neues Subgenre des Rap ein, das sich gegenwärtig großer Popularität in Postjugoslawien erfreut.¹⁴ Bei Juice wird das Lokale unter Einbezug von (Turbo-)Folk *real represented*. Durch diesen spielerischen Kunstgriff Juices wurden zwei antagonistisch angesiedelte lokale Kulturkonzepte fusioniert: Rap und Turbofolk. Um die Tragweite dieser Fusion zu verstehen, müssen die beiden Konzepte kurz erläutert werden.

Der Anthropologe Stef Jansen hat sich mit Antinationalismus in Belgrad und Zagreb befasst und dabei den städtischen Diskurs als einen vom „postjugoslawischen Orientalismus“ geprägten beschrieben, dem spezifische Dichotomien zugrunde liegen: urban/rural, europäisch/balkanisch, zivilisiert/primitiv, modern/rückständig, rational/irrational.¹⁵ Den Dichotomie-Paaren folgend ist Hiphop also als urbane, meist antinationalistische, aus dem ‚Westen‘ transferierte und danach ausgerichtete Kultur zu denken, im Gegensatz zum Turbo-Folk, dem Ruralität, Banalität, Kitsch, Nationalismus zugeschrieben wird. Ferner setzt sich insbesondere eine Raprichtung, der Conscious-Rap, mit sozialpolitischen Themen kritisch auseinander, deshalb schreibt sich diese Richtung ‚Rationalität‘ zu, während dem (Turbo-)Folk (als Phänomen) oft Eskapismus zugeschrieben wird, der mit ‚Irrationalität‘ zusammengedacht wird.

Juices integrierender Umgang mit dem scheinbaren Antipoden hat lokal betrachtet eine stark subversive Note. Juice entzieht sich beim *representen* des Lokalen der von Jansen festgestellten ‚orientalischen‘ Dichotomie, er unterwandert sie und weicht sie dadurch auf. Juice strapaziert damit, intern, also in Postjugoslawien, das Spannungsfeld der zentripetalen und der zentrifugalen Kraft.

III. Der Rückgriff auf den ‚orientalischen‘ Folk: Južni Vetar

In einigen Liedern von Juice¹⁶ lassen sich Reminiszenzen an die Sänger:innen erkennen, die sich Mitte der 1980er Jahre rund um die Band Južni Vetar

14 Zu nennen ist beispielsweise der Rapper und Produzent Coby oder die Rapperin Mimi Mercedesz.

15 Vgl. Stef Jansen. *Antinacionalizam*. Beograd: Biblioteka XX vek, 2005. S. 115f.

16 Dies betrifft den Refrain des Rap-Liedes „Moj bol“, vor allem aber Juices Gesang in seinen Turbo-Folk-Liedern, die als Singles nur im Netz erschienen sind, „Gataj mi gataj“ („Wahrsage mir“) und „Ti si moja vila“ („Du bist meine Fee“).

(Südlicher Wind) versammelten. Diese Band setzte sich aus einem dreiköpfigen Musiker- und Produzententeam¹⁷ sowie fünf Sänger:innen¹⁸ aus Bosnien, Serbien und Makedonien, teils mit Roma-Hintergrund, zusammen.¹⁹ Die Musikologin Ljerka Vidić Rasmussen beschreibt Južni Vetar folgendermaßen:

„Južni Vetar“ emerged as the major exponent of modern orientalism, incorporating multiple ethnic idioms accentuated by the Bosnian, Gypsy and Serbian backgrounds of different singers. The group set the pattern of NCFM²⁰ style in the 1980s by capitalising on a syncretic and diffused music emblematic of an oriental Balkan continuum with local and cross-cultural axes: South Serbia, Bosnia, Macedonia and Turkey. The orientalism of Južni Vetar was manifested primarily in the performance styles of its singers, featuring highly melismatic treatment of tunes, nasal timbre (evocative of Islamic religious practices) and rhythmic variety in the form of mixed metres²¹.

Južni Vetar haben Mitte der 1980er Jahre eine ‚orientalische‘ Welle in der jugoslawischen Musiklandschaft ausgelöst, auf welche Juice zurückgreift.

Über das Medium Rap äußern sich nach Halifu Osumare meist „unterdrückte“, „marginalisierte“ Stimmen.²² Hier lässt sich eine Analogie zu Južni Vetar feststellen, wie Ljerka Rasmussen konstatiert: „The group’s core audience, Bosnian, Albanian, Serbian and Macedonian, represented a cross-section of low income, rural and urban proletariat“.²³ Die Sänger:innen entstammten teils ländlichen Gegenden und, sozial gesehen, unteren Schichten bzw. prekären sozialen Milieus, zudem wurden die Band und ihre

17 Die Band setzte sich aus dem Gründungsmitglied Miodrag M. Ilić ‚Mile Bas‘, dem Bassisten, Produzenten und meist Textschreiber, Sava Bojić an der Gitarre und Perica Zdravković am Akkordeon zusammen.

18 Vgl. Ljerka Vidić Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia*. London: Routledge, 2002. S. 124.

19 In den 1980er Jahren zählten zur ‚großen Fünf‘, die unter dem gleichen Namen auf Tourneen gingen, die Sängerinnen Dragana Mirković und Šemsa Suljaković sowie die Sänger Sinan Sakić, Kemal Malovčić und Mile Kitić. Auch die Turb-Folk-Sängerin Mina Kostić, mit der Juice das Duett „Pridi mi polako“ auf dem Konzept-Album *Brate minli* (2006) realisiert hat, hat mit Južni Vetar 2008 das Lied „Lažu me oči zelene“ („Die grünen Augen lügen mich an“) aufgenommen.

20 Akronym für: *Newly Composed Folk Music*.

21 Ljerka Vidić Rasmussen. „Newly Composed Folk Music of Yugoslavia“. *Popular Music* 14/2 (1995): S. 241-256. Hier S. 248.

22 Halifu Osumare. „Beat Streets in the Global Hood: Connective Marginalities of the Hip Hop Globe“. *Journal of American and Comparative Cultures* 24/1-2 (2001): S. 171-181. Hier S. 173.

23 Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia* (wie Anm. 18). S. 135.

Sänger:innen von den offiziellen jugoslawischen Medien boykottiert²⁴, also an den Rand gedrängt. Juices musikalischer Rückgriff auf Južni Vetar korrespondiert demnach mit der Eigenschaft des Rap als Medium der ‚Unterdrückten‘. Außerdem knüpft Juice in seinen Liedern an eine Musikströmung an, die zu Zeiten Jugoslawiens laut Rasmussen als subversiv galt: „While borrowing from the ‚West‘ had hardly ever been posed as an aesthetic issue in Yugoslav music, the impact of ‚Južni Vetar‘ was disputed as culturally subversive“.²⁵ Ein paralleler Bezug, den Juice selbst (im Interview mit der Autorin) nennt, findet sich im Liedtext „Ulica rađa grešnike“²⁶ („Die Straße bringt Sünder hervor“) des Južni Vetar-Sängers Srećko Sušić. In Sušićs Lied, das die Straße, den wohl dominantesten Rap-Topos überhaupt, bedient, meldet sich eine Verlierer:innen-Figur.

Wie Uroš Čvoro richtig konstatiert, entsprach die ethnische Zusammensetzung der Sänger:innen rund um Južni Vetar ganz dem „Bratstvo i jedinstvo“-Prinzip.²⁷ Ihnen wurde jedoch vorgeworfen, ‚orientalisch‘, also rückständig resp. ‚falsch‘ ausgerichtet zu sein. Das Subversive lag gerade in der ‚orientalischen‘ Ausrichtung, die mit Rückständigkeit assoziiert wurde, da Jugoslawien sich nach Westen orientierte. Deshalb wurde die Musik von Južni Vetar als das ‚Fremde im Eigenen‘ wahrgenommen.²⁸ Genau in dieser Konstellation liegt wohl die Brisanz, insofern Južni Vetar die inneren resp. regionalen ‚Differenzen‘, die kulturelle Vielfalt Jugoslawiens an der Schnittstelle zwischen Ost und West, sichtbar machten und diese Zwischenposition spielerisch bedienten, was auch Juice im Rückgriff auf diese Band realisiert. Dass diese Zwischenposition als kulturell ambivalent zu gelten habe, bekam die Band und ihre Musiker vor allem in der zwiespältigen Rezeption zu spüren: In den offiziellen Medien wurde ihnen kein Raum gewährt, gleichzeitig erzielten sie beim Publikum immense Erfolge, abzulesen an den

24 Vgl. Ljerka Vidić Rasmussen. „The Southern Wind of Change: Style and the Politics of Identity in Prewar Yugoslavia“. *Returning Culture: Musical Changes in Central and Eastern Europe*. Hg. Mark Slobin. New York: Duke University Press, 1996. S. 99-116. Hier S. 99.

25 Rasmussen. *Newly Composed Folk Music of Yugoslavia* (wie Anm. 21). S. 249.

26 Srećko Sušić i Južni Vetar. „Ulica rađa grešnike“. *Ulica rađa grešnike*. Aleksandrovac: Diskos, 1992.

27 „Bratstvo i Jedinstvo“ (Brüderlichkeit und Einheit) ist das jugoslawische Gründungsnarrativ. Dazu schreibt Emilija Mančić: „Die Grosserzählung von Brüderlichkeit und Einheit erzählte die Geschichte, die eine klare Erklärung der gemeinsamen Herkunft lieferte, aus der nationale Eigenschaften und Werte abzuleiten waren und die eine Verpflichtung für die Zukunft setzte.“ Emilija Mančić. *Umbruch und Identitätszerfall. Narrative Jugoslawiens im europäischen Kontext*. Tübingen: Francke, 2012. S. 98.

28 Vgl. Uroš Čvoro. *Turbo-Folk Music and Cultural Representations of National Identity in Former Yugoslavia*. London/New York: Routledge, 2014. S. 50.

Plattenverkäufen²⁹, die mit den regen Konzertauftritten und Albumreleases in Zusammenhang stehen.

Indem Juice an Južni Vetar anknüpft, bezieht er das ‚Orientalische‘ im postjugoslawischen Kulturraum, das als osmanisches Vermächtnis zu qualifizieren ist, in sein musikalisches Schaffen mit ein. Das schlägt sich im Refrain des Liedes „Moj bol“ („Mein Schmerz“) auf dem Album *Hiphopium 3* nieder, der ganz in Južni Vetar-Manier, d. h. melismatisch und mit gedehnten Vokalen, gesungen ist. Zudem werden einige einschlägige Ausdrücke aus dem Folk-Genre verwendet:

Moj bol niko ne zna, sad za stolom sedim sam
 Ni jedan reper nije u lovi, pa zar vas nije blam
 A ja ću uvek da jurim ške, sa drugovima pijem sve
*Burne noći bez svanuća*³⁰, ma samo gledajte³¹

Meinen Schmerz kennt keiner, bin alleine am Tisch
 Kein Rapper hat Geld, schämt ihr euch nicht
 Werde mich immer ums Geld kümmern und mit Freunden trinken
 Stürmische Nächte, kein Morgengrauen, seht nur her

Gleichzeitig ist diese Passage eine trotzige Replik, eigentlich ein ‚Diss‘³² von Juice gegenüber seinen Kritikern, die ihm vorwerfen, sich verkauft zu haben.³³ Das Ich dreht den Spieß um und ‚disst‘ die anderen Rapper aufgrund des ausbleibenden finanziellen Erfolgs.

29 Vgl. Rasmussen. *Newly Composed Folk Music in Yugoslavia* (wie Anm. 18). S. 135.

30 Die beiden Ausdrücke „burne noći“ („stürmische Nächte“) sowie „svanuća“ („Morgengrauen“) werden häufig in Turbo-Folk Texten verwendet, deshalb können sie an dieser Stelle als Marker für das Genre Turbo-Folk-Text verstanden werden. Kontrastierend dazu stehen die Slangphrase „biti u lovi“ (wörtl. „im Geld sein“, gemeint ist: „Geld haben“) sowie der Slangausdruck „ške“, der šatrovački-Ausdruck des Anglizismus „keš“ für Geld, die das Rapgenre der gesprochenen Sprache markieren. Bei ‚šatrovački‘ handelt es sich um das serbokroatische Äquivalent zum französischen Verlan, also der Silbenverkehrung der Wörter. Das heißt, durch diese beiden Marker wird auch auf sprachlicher Ebene ein textlicher Hybrid – bezogen aus dem Rap- und dem (Turbo-)Folk-Genre – realisiert.

31 Juice. „Moj bol“. *Hiphopium 3*. Belgrad: IDJTunes, 2015.

32 ‚Dissing‘ oder das Dissen ist eine gängige Sprechhandlung im Rap. Dabei geht es um die rituelle Herabsetzung eines Gegenübers. Vgl. Jannis Androutsopoulos. „HipHop und Sprache: Vertikale Intertextualität und die drei Sphären der Popkultur“. *HipHop: Globale Kultur – lokale Praxis*. Hg. ders. Bielefeld: Transcript, 2003. S. 111-136. Hier S. 116.

33 Turbo-Folk ist in Postjugoslawien die Mainstream-Musik: „Turbo-folk was the most popular and the most present music on media in 1990s Serbia and it has

Dass Juice das vom US-amerikanischen Rap initiierte Medium bedient und darin gerade die ‚orientalischen‘ Einflüsse miteinbezieht, qualifiziert diese Lieder als hybride wie auch als spielerische Neuschöpfungen. Juice repräsentiert also sowohl das ‚Orientalische‘ wie auch das ‚Westliche‘ bzw. ‚Europäische‘. Dieser Kulturraum ist von beiden Traditionen geprägt, und Juice gelingt es, diese vermeintlichen Gegensätze zu verbinden und dadurch die Tradition des jugoslawischen Kulturraums weiterzutreiben, wenn nicht in der Gegenwart neu zu erfinden.

Genauso wie die Band und ihre Sänger:innen während ihrer größten Popularität in Jugoslawien als subversiv wahrgenommen wurden, muss auch das subversive Potenzial von Juices Songs im Kontext der Hip-hop-Szene postjugoslawienweit betrachtet werden. Gerade im Rückgriff auf die ‚orientalische Welle‘ des Folk der 1980er Jahre und im Weitertreiben einer lokalen Variante von Rapmusik. Hier wirkt im Rekontextualisierungsprozess vor allem die ‚zentripetale Kraft‘. Juice schöpft daraus sein kreatives und subversives Potenzial: Turbo-Folk mit seinen ‚orientalischen‘ Einflüssen tritt in eine kulturelle Spannungsbeziehung mit dem Rap, insofern er sich auf der anderen diskursiven Seite der dichotomischen Ordnung (urban/rural, europäisch/balkanisch, zivilisiert/primitiv, modern/rückständig, rational/irrational etc.) ansiedelt. Der Rapper bringt die dichotomische Ordnung, das ‚orientalische‘ Konzept durcheinander und unterwandert spielerisch die Grenzen zwischen Ost und West, zwischen Orient und Okzident, bringt sie zum Fließen, indem er die ‚zentripetale Kraft‘ potenziert. Juice weigert sich offenbar, diese Dichotomie weiterzuschreiben, treibt sein Spiel mit ihr.

IV. Fazit

Festzuhalten ist, dass Juice in seinen Arbeiten das ‚Europäische‘ in Form des transferierten globalen Genres ‚Rap‘ und das Lokale durch den Rückgriff auf ‚orientalische‘ Stränge des Folk zusammenbringt und dadurch eine globale Form/Richtung des Rap schafft.

Wie Maria Todorova in ihrer einschlägigen Studie *Imagining the Balkans* (1997) gezeigt hat, wird dem ‚Balkan‘ aufgrund seiner geographischen Zugehörigkeit zu Europa und seines osmanischen Erbes eine Zwischenlage oder Übergangsposition, also eine Art ‚Unvollständigkeit‘ vonseiten der

kept its position until the mid 2010s. Its immense popularity outlived Slobodan Milosevic and his ideology, and it still represents mainstream music in 2015.“ Jovana Papović/Astrea Pejović. „Revival without Nostalgia: The ‚Dizel‘ Movement, Serbian 1990s Cultural Trauma and Globalised Youth Cultures“. *Eastern European Youth Culture in a Global Context*. Hg. Matthias Schwartz/Heike Winkel. London: Palgrave Macmillan, 2016. S. 81-93. Hier S. 83.

‚Westeuropäer‘/‚Westeuropas‘ zugeschrieben.³⁴ Gerade im Bedienen des ‚westlichen‘ Genres und dem Miteinbeziehen des Turbo-Folks als lokalem Marker kommt Juice der hybriden kulturellen Situation Postjugoslawiens am nächsten. Ganz im Sinne von: dieser Kulturraum ist zugleich europäisch, spricht westlich, als auch durch ein osmanisches Vermächtnis geprägt. Juices Verfahren in Bezug auf das *Real-Representen* des Lokalen gewinnt somit an Authentizität und erfüllt dadurch die Maxime der Aufführungspraxis der Hiphop-Kultur. Die Fusion von Rap und Turbo-Folk bei Juice legt sein weiterentwickeltes *Realness*-Verständnis offen: Während er sich zu Beginn seiner Karriere stark am US-amerikanischen Original orientierte, entwickelte er sich musikalisch insofern weiter, als er den *local represent* nicht mehr bloß verbal, sondern auch konzeptuell realisiert.

34 Vgl. Maria Todorova. „Historische Vermächtnisse als Analysekategorie. Der Fall Südosteuropa“. *Europa und die Grenzen im Kopf*. (= Wieser Enzyklopädie des europäischen Ostens, Bd. 11). Hg. Karl Kaser et al. Klagenfurt: Wieser Verlag, 2003. S. 227-252. S. 234.

Jana Volkmann

Weltreiche

Zur Darstellung prekärer Arbeit in zwei ‚Hotelromanen‘ von Monica Ali und Ali Smith

Two British novels exemplify an observation made analysing a larger corpus of contemporary ‘hotel novels’: both Ali Smith’s *Hotel World* (2002) and Monica Ali’s *In the Kitchen* (2009) focus on the hotel as a precarious workplace, with women being most vulnerable to its exploitative structures. The *Imperial Hotel* in Ali’s novel is an architectural relic from the British Empire; a setting, where the migrant workers’ labour conditions become evident. The *Global Hotel* in Smith’s novel synthesises globalised and local structures, for instance by subverting the function of a hotel as a guest house accommodating affluent customers from all over the world: a receptionist opens the doors to a homeless woman, while the ghost of a female worker killed in an accident haunts the *Global Hotel*. The hotel has long served as a political metaphor when it comes to criticising liberal migration politics – especially in Britain, which the conservative MP Kenneth Baker referred to as “a sovereign nation, not a hotel” in 1995. In 2004, Tony Blair – then Prime Minister – famously said that “[w]e will neither be fortress Britain, nor will we be an open house”. This paper explores these dialectics of openness and closeness in hotel fiction with a focus on the depiction of labour.

How small this world has become. How huge that world is.
Ali Smith. *Hotel World*.

Das Hotel tritt in der zeitgenössischen Literatur derart häufig als Schauplatz in Erscheinung, dass das Korpus für eine komparatistische Untersuchung von ‚Hotelromanen‘ – also auch dann, wenn andere Prosaformen, Lyrik und Drama hierbei streng ausgeklammert werden – fast zwingend aus den Fugen gerät, jedenfalls aber den Rahmen einer einzigen wissenschaftlichen Arbeit beständig zu sprengen droht. Entsprechend schwierig ist es, ein so umfangreiches Korpus etwa nach ästhetischen Gemeinsamkeiten, nach formellen Kriterien, nach Motiven oder Themen zu kategorisieren und somit ein verbindliches Ordnungsschema zu generieren. Anhand zweier britischer Beispiele lässt sich jedoch eine Beobachtung veranschaulichen, die sich deutlich aus der Analyse zeitgenössischer ‚Hotelromane‘ ergibt: Die Darstellung von Arbeit fokussiert in Monica Alis *In the Kitchen* wie auch in Ali Smiths *Hotel World* auf prekäre Arbeitsverhältnisse und -bedingungen, die, mehr oder weniger explizit, im Zusammenhang mit der Globalisierung stehen. ‚Hotelromane‘ sind also keineswegs schlicht ein Subgenre der Reiseliteratur:

Wie die folgenden Ausführungen zeigen, spielt der Tourismus als Industrie zwar eine Rolle, das Reisen um seiner selbst willen wird jedoch höchstens marginal behandelt; speziell bei Monica Ali geht es ferner um Migrations-, nicht aber um Reisebewegungen.

Das Global Hotel in Ali Smiths Roman *Hotel World* liegt in einer nicht genau benannten Stadt im Norden Englands. Die Kette präsentiert sich via Werbeslogan als internationales Unternehmen: „Global Hotels. All over the World“.¹ Im Global Hotel kumulieren die Auswirkungen des globalen Kapitalismus auf die Angestellten (und ebenso auf die Gäste): Isolation, Vereinzelung, Unbeständigkeit, Formen nostalgischer Verzerrung bei der Auseinandersetzung mit historischer wie biografischer Vergangenheit.

All dies mag man im übertragenen Sinne als Symptomkomplex größerer sozialer, politischer und ökonomischer Zusammenhänge begreifen; in Smiths Roman nehmen Krankheit und Tod jedoch ganz konkret Form an: als unmittelbare Auswirkungen der Arbeit auf die körperliche Integrität der Menschen im Global Hotel und in seiner unmittelbaren lokalen Umgebung. Als etwa die Rezeptionistin Lise, eine der Protagonistinnen in Smiths Roman, krank wird und auf Anraten ihrer Ärztin ihre diffusen Symptome aufschreibt, nimmt die Liste kein Ende. Unter anderem ist Lise nicht in der Lage, die Wohnung zu verlassen:

I have not been out the front door of the flat and down the stairs and out of the building since then. How small this world has become. How huge that world is. I saw Paris on television. To see a city full of people walking, smoke rising, cars roaring, days happening, was terrifying.²

Dieses Zusammenwirken lokaler und globaler Strukturen – „this world“ und „that world“ – lässt sich auch in anderen Romanen beobachten, die ein Hotel als wesentlichen Schauplatz aufweisen. Angesichts des ausufernden Korpus an ‚Hotelliteratur‘ empfiehlt es sich, den Fokus auf bestimmte Phänomene zu legen – nicht zuletzt manifestiert sich die Glokalisierung fiktiver Hotels anhand ihrer Namen, etwa beim Londoner Imperial Hotel aus Monica Alis Roman *In the Kitchen*, der keineswegs in einem Imperium angesiedelt ist, sondern im Mikrokosmos Hotelküche die Makrostrukturen britischer Arbeits- und Migrationspolitik exemplarisch anhand der Figuren offenbart. Das Verhältnis zwischen lokalen Soziotopen – in erster Linie: die in den Romanen dargestellten Hotels sowie (wie bei Ali) ihre Binnenstruktur oder (wie bei Smith) ihren unmittelbaren städtischen Umgebungen – und globalen Wirtschaftsstrukturen wird in beiden Romanen kritisch untersucht. Dies aus einer glokalen Blickachse zu betrachten, bietet sich auch aufgrund der

1 Ali Smith. *Hotel World*. London: Penguin, 2001. S. 73.

2 Ebd. S. 25.

Doppelnatur des Begriffs an, der sich einerseits kritisch-antagonistisch zur Globalisierung verhält, zugleich aber die damit assoziierten sozialen, politischen und ökonomischen Bedingungen einbezieht.³

„Ain't no hotel“: Migration und Gastgewerbe in Monica Alis Roman *In the Kitchen*

Die Küche in Monica Alis Roman ist zugleich Teil des Hotels – und ein davon isolierter, separater Raum. Das schlägt sich nicht zuletzt in der unterschiedlichen Sichtbarkeit der Hotelgeschichte in den verschiedenen Gebäudeteilen des Imperial Hotel nieder: Anders als die für Gäste zugänglichen Räume ist die Küche keinen offenkundigen Modernisierungs- oder anderen sichtbaren Veränderungsprozessen unterworfen. Zwar ist das gesamte Imperial Hotel eindeutig ein Relikt des Viktorianischen Zeitalters, doch

while the lobby and function rooms, the bedrooms and bathrooms, the stairways and corridors and vestibules had been transmuted into twenty-first-century spaces within a nineteenth-century shell, the kitchen – despite numerous refurbishments and refittings – retained its workhouse demeanour, the indelible stamp of generations of toil.⁴

In der Vergangenheit haben also Generationen von Arbeiterinnen und Arbeitern an gleicher Stelle geschuftet, Alis 2009 erschienener Roman bezieht sich jedoch stark auf die gegenwärtigen sozialen und politischen Bedingungen der physisch belastenden Arbeit im Küchendienst. Die Angestellten sind beinahe ausnahmslos Migrantinnen und Migranten. Neben Gabriel ‚Gabe‘ Lightfoot, dem Vorgesetzten, ist der siebzehnjährige Damian der einzige Engländer in der Küche.

Als Yuri, einer der Arbeiter, im Keller des Hotels stirbt, betet eine jamaikanische Kollegin für ihn, auch um den Rest des Teams zu ermutigen. „There’s a lot of different religions in here, Oona. You want to watch out

3 Vgl. hierzu folgende Überlegung aus dem Vorwort von Sandhya Rao Mehta zu dem von ihr herausgegebenen Band *Language and Literature in a Glocal World* (Singapur: Springer, 2018. S. vii): „Seen as a critical tool as well as a commercial, social, and political concept, glocalization defines itself in direct continuation of, and opposition to, globalization, which has often been seen to be synonymous to internationalization and standardization. In its attempts to establish a meaningful relationship between global forces and local applications, glocalization can be seen to be one of the most useful frames of reference to understand the new millennium, not only because it questions the binaries of centre and periphery but because it questions the very nature of the centre.“

4 Monica Ali. *In the Kitchen*. London: Black Swan, 2009. S. 25f.

you don't offend someone“⁵, wird sie durch Gabe belehrt. Der verstorbene Küchengehilfe hatte im Keller ein Nachtlager, die Indizien sprechen dafür, dass er in den Katakomben des Imperial Hotel gewohnt hat, jedoch: „It ain't no hotel down there“⁶, stellt Oona fest und unterstreicht so die Aufteilung des Hotelgebäudes in hermetisch voneinander getrennte Sphären, von denen den Arbeitern und Arbeiterinnen im Küchendienst nur die wenigsten frei zugänglich sind.

Eine Angestellte wird entlassen, weil sie am Tag des Todes der Küchenhilfe unentschuldig gefehlt hat. Die Frau aus Moldawien hatte keinen festen Arbeitsvertrag, sondern war über eine Arbeitsagentur beschäftigt. Als Gabe ihr jedoch außerhalb des Hotels wieder begegnet, baut er eine persönliche Beziehung zu der Frau auf – er lädt sie in seine Wohnung ein und schläft mit ihr. Außerdem lässt er sich ihre Lebensgeschichte erzählen: Lena wurde von Menschenhändlern nach Großbritannien gebracht und zur Prostitution gezwungen. Gabes Freundin Charlie, die ihn wegen seiner Affäre mit Lena verlässt, wird hingegen im Roman als stereotyp britisch⁷ eingeführt: „Charlie's hair [...] was strong red, like an Irish setter, and her skin was creamy white“.⁸

Der Tod des ukrainischen Nachtportiers Yuri und der Kontakt zu Lena bringen Gabe dazu, sich mit den Arbeitsbedingungen in der Hotelküche auseinanderzusetzen; die prekären Lebensumstände seiner Angestellten bringt er jedoch nicht in Zusammenhang mit größeren gesellschaftspolitischen Strukturen und Diskursen, die die Ausbeutungsverhältnisse hervorbringen, von denen auch er profitiert. Der Koch Nikolai spricht ihn schließlich direkt auf seine mögliche (Mit-)Verantwortung für Yuris Tod an:

5 Ebd. S. 17f.

6 Ebd. S. 22.

7 Dass Alis Roman häufig mit Klischees und Stereotypen operiert, wenn es um die kulturellen Hintergründe der dargestellten Migrantinnen und Migranten geht, wurde in Rezensionen tendenziell kritisch aufgefasst. So stellte etwa die Autorin und Literaturkritikerin Stephanie Merritt fest: „Too often, [...] there is a sense that characters exist as mouthpieces for opposing views of modern Britain. The mystery surrounding the porter's death loses its tension in all the digression and there is something cartoonish about writing regional accents phonetically (Frenchmen who say ‚zis‘ and Caribbean women who call everyone ‚darlin‘)“ Stephanie Merritt. „Check into the Imperial Hotel at your peril“. *The Guardian*, 3. Mai 2009 (online: www.theguardian.com/books/2009/may/02/monica-ali-in-the-kitchen). Merritt spricht hier *en passant* auch die Glokalisierung der Sprache an, einen spezifischen Soziolekt, der eine präzisere Untersuchung wert wäre, als sie an dieser Stelle vorgenommen werden kann. Ansätze zu weiterer Forschung finden sich etwa bei Sadhya Rao Mehta (Hg.). *Language and Literature in a Glocal World*. Singapur: Springer, 2018.

8 Ali. In the Kitchen (wie Anm. 4). S. 41.

„I made a speculation about your feeling of responsibility – for the world in which we live, for the kind of world in which there will always be more Yuris, struggling to exist.“

„I didn't make the world,“ said Gabriel, taking the hip flask. „I just live in it. Same as you.“⁹

Monica Ali thematisierte bereits in ihrem Romandebüt *Brick Lane* (2003) Fragen der *Britishness*¹⁰; in dem Roman kommt die neunzehnjährige Protagonistin Nazneen aus Bangladesch nach England, weil sie mit einem Londoner verheiratet wird. Sie eignet sich gegen den Willen ihres Mannes die englische Sprache an und emanzipiert sich von dem durch ihre Familie vorgegebenen Lebensweg. Im Fall von *In the Kitchen* ist das „Imperial Hotel“ ein architektonisches Relikt aus dem Britischen Empire, ein Schauplatz, an dem postkoloniale Migrationsbewegungen kumulieren und sich die prekären Arbeitsbedingungen der Migrantinnen und Migranten deutlich manifestieren.

Das Hotel ist in einem (migrations-)politischen Kontext eine beliebte Metapher. Schon 1995 hatte der konservative Parlamentsabgeordnete Kenneth Baker Großbritannien als „a sovereign nation, not a hotel“¹¹ bezeichnet; 2004 sagte der damalige Premierminister Tony Blair bei einer Rede zur Migrationspolitik vor einer britischen Industriellenvereinigung: „We will neither be fortress Britain, nor will we be an open house.“¹² Wer kein zahlender Gast ist, kann demnach auch nicht auf Gastfreundschaft hoffen. Dieses Prinzip konservativer Migrationspolitik bildet auch Monica Alis Roman ab: Das fiktive Hotel, in dem internationale Gäste hofiert werden, empfängt seine aus unterschiedlichen Nationen kommenden Angestellten bestenfalls mit Indifferenz.

Das Imperial Hotel mit seinen eklektischen Interieurs und den nur teilweise restaurierten Räumlichkeiten ist seinerseits ein Ort ohne (erkennbare) identitätsstiftende Attribute geworden, analog zu den disparaten Identitäten derjenigen, die dort arbeiten, unabhängig von der jeweiligen Stellung im Hierarchiegefüge und dem damit verbundenen Status. So kann Gabe, der die Eröffnung eines eigenen Restaurants im Norden Englands plant, seine

9 Ebd. S. 376.

10 Vgl. Sara Upstone. *British Asian Fiction. Twenty-First Century Voices*. Manchester/New York: Manchester University Press, 2010. S. 168-177.

11 Zitiert nach Petra Tournay-Theodotou. „Fortress Britain: Hospitality and the Crisis of (National) Identity in Monica Ali's ‚In the Kitchen‘“. *On the Move: The Journey of Refugees in New Literatures in English*. Hg. Geeta Ganapathy-Doré/Helga Ramey Kurz. Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Publishing, 2012. S. 13.

12 n. n. „Tony Blair: Full migration speech“. *The Guardian*, 27. April 2004 (online: www.theguardian.com/politics/2004/apr/27/immigrationpolicy.speeches).

persönlichen Unsicherheiten auf das Hotel projizieren: „If the Imperial were a person, thought Gabe, you would say here is someone who does not know who she is.“¹³

„I broke too“: Unfälle und Störfälle in Ali Smiths Roman *Hotel World*

Das Global Hotel in Ali Smiths Roman *Hotel World* ist darauf bedacht, sich als Teil eines internationalen Unternehmens zu präsentieren: „Global Hotels. All over the World“¹⁴, lautet der Slogan. Die Protagonistin und Ich-Erzählerin, die neunzehnjährige Sara Wilby, bezeichnet das Global Hotel als „classy“¹⁵: „the rooms very newly and tastefully furnished with good hard expensive beds and corniced high ceilings on the first and second“¹⁶. Die Minibar registriert automatisch, wenn Getränke entnommen werden¹⁷, das Personal ist jederzeit zur Stelle, das Hotel erfüllt demnach gehobene Standards.

Einige Rezensionen legen eine kapitalismuskritische Lesart des Romans nahe, indem die schon dem Namen nach globalisierte Hotelkette als nahezu idealtypischer Erzählrahmen für die „tyranny ft he rich and the powerful over the poor“¹⁸ interpretiert wird, wie der Autor Michael Upchurch in einer Besprechung in der *New York Times* feststellt. Und Giles Foden macht im *Guardian* die Beobachtung:

[Ali Smith] is a writer who is committed to conveying otherness in interesting and exciting ways: every detail in the book, from Penny's name to Else's gnomish ‚spr sm chn?‘ on the pavement outside, serves to question the capitalist assumptions of the Global, with its surveillance cameras and 78% polyester uniforms.¹⁹

Dass das Global Hotel auf den ersten Blick alle Erwartungen erfüllt, die man von einer global operierenden Hotelkette erwartet – die Ausstattung ist makellos, die Abläufe sind reibungslos, nichts lässt auf einen schlechten

13 Ali. In the Kitchen (wie Anm. 4). S. 37.

14 Smith. *Hotel World* (wie Anm. 1). S. 73.

15 Ebd. S. 4.

16 Ebd. S. 4.

17 Vgl. ebd. S. 72f.

18 Michael Upchurch. „The Ghost in the Minibar“. *The New York Times*, 3. Februar 2002 (online: www.nytimes.com/2002/02/03/books/the-ghost-in-the-minibar.html).

19 Giles Foden. „Check in, drop out“. *The Guardian*, 14. April 2001 (online: www.theguardian.com/books/2001/apr/14/fiction.alismith).

Service oder mangelhafte Qualität schließen –, stellt sich als Trugschluss heraus. Der Roman setzt mit einem fatalen Zwischenfall ein. Die neunzehnjährige Sara Wilby hat erst kurz zuvor als Zimmermädchen im Global Hotel zu arbeiten begonnen, als sie tödlich verunglückt: Der Portier Duncan wettet, dass sie nicht in schmalen Aufzug passt, mit dem Geschirr aus den oberen Stockwerken des Hotels nach unten befördert wird. Sara Wilby stirbt, als sie mitsamt dem *dumbwaiter*, dem stummen Diener, den Aufzugschacht hinunterstürzt²⁰: „the cord snapped, the room fell wooo-/hooooo and broke on the ground, I broke too.“²¹ Als Geist sucht sie ihre Familie heim und besucht ihre eigene Beerdigung. Saras Tod bildet den Auftakt von *Hotel World*, was auch die weiter unten nochmals aufgegriffene Frage der Zeit(en) vorwegnimmt: „Here’s the story; it starts at the end.“²² Die sechs Teile des Romans werden aus der Perspektive von insgesamt fünf verschiedenen Hauptfiguren erzählt, die auf unterschiedliche Weise mit Sara Wilby und miteinander verbunden sind. Das Hotel fungiert als Ort der Symbiose: Es bringt Figuren zusammen, die in ihren Alltagsstrukturen kapitalistische Entfremdung, postmoderne Dissoziation und Vereinzelung erleben. Dies spiegelt sich in der fragmentierten Form des Romans und seiner Vielzahl an Erzählperspektiven. Die verschiedenen Teile des Romans finden auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen statt, auch das Erzähltempo variiert stark. Der Raum dient also nicht allein dem Zusammenführen der unterschiedlichen Figuren, sondern auch als Schnittstelle verschiedener Zeitachsen.

Die obdachlose lungenkranke Else wird von der Rezeptionistin kurzerhand für eine Nacht im Global Hotel einquartiert – ein subversiver Akt, der die auf strengen Hierarchien und kapitalistischer Marktlogik beruhenden Abläufe des Global Hotel unterwandert. Else verkörpert das Gegenteil dessen, was man gemeinhin unter einem gewöhnlichen Hotelgast versteht – sie ist keine Touristin, keine Dienstreisende; in zu großen Schuhen, mit um die Füße gewickelten Zeitungsausschnitten sitzt sie vor dem Global Hotel. „She likes to wrap relevant things round her feet. BRITAIN MASSIVELY MORE UNEQUAL THAN 20 YEARS AGO. ONE IN FIVE PEOPLE LIVES BELOW BREADLINE.“²³ Während in Sichtweite Slogans und nicht zuletzt der Hotelname globale Verheißungen machen, ist Else durch ihre Armut unausweichlich an kleinste lokale Strukturen gebunden. In Elses mit „present historic“

20 Derlei Unglücken widmet Andreas Bernard in seiner Dissertation ein Kapitel, in dem er auf die insbesondere in der frühen Phase der Fahrstuhlgeschichte „überaus stark entwickelte Sensibilität gegenüber potentiellen Unfällen“ im Fahrstuhl eingeht. Vgl. Andreas Bernard. *Die Geschichte des Fahrstuhls. Über einen beweglichen Ort der Moderne*. Frankfurt am Main: Fischer, 2006. S. 32.

21 Smith. *Hotel World* (wie Anm. 1). S. 6.

22 Ebd. S. 3.

23 Ebd. S. 45.

überschriebenem Kapitel gibt es eine personale Erzählinstanz; die Sprache der Figur selbst ist limitiert, wird ohne Vokale – Else ist durch ihre Krankheit atemlos, nicht zuletzt hat sie durch ihre marginalisierte soziale Stellung auch im übertragenen Sinn keine Stimme – und häufig in Klammern dargestellt: „(Spr sm chng?)“²⁴ (gemeint: *Spare some change?*) ist über weite Teile der einzige Satz, den sie selbst sagt, während sie von Passantinnen und Passanten mal beschimpft oder bedroht, mal nach ihrem Befinden gefragt – meistens aber ignoriert wird: „People go past. They don't see Else, or they decide not to.“²⁵ Else hat sich vor dem Hotel niedergelassen, sodass die intakten Mauern ihren instabilen Körper stützen:

The sky is the ceiling, the buildings are the walls; she has the hotel wall behind her back now, holding her up. Inside her, another wall holding her upright, it goes from her abdomen to her throat and it's made of phlegm, and occasionally, when she can't not cough, can't stop herself, the wall crumbles. She imagines it breaking like rotten cement. But it has its uses. It keeps her upright. It's holding her up just as much as the hotel wall is.²⁶

Als Außenstehende erfährt Else also eine Symbiose mit dem Global Hotel: Sie stützt sich daran ab, wie ein Exoskelett stärkt es ihr den Rücken, während ihr Körper durch die Krankheit immer schwächer und instabiler wird. Jedoch entfremdet sie sich umgehend wieder von dem Hotel, sobald sie es auf Einladung der Rezeptionistin tatsächlich betreten hat: Sie steht zunächst mitten im Zimmer, dann setzt sie sich auf die Bettkante, bis sie einen Hustenanfall bekommt; schließlich versucht sie, ein Fenster aufzumachen, doch es lässt sich nicht öffnen. Statt die hauseigenen Handtücher zu verwenden, trocknet sie sich an ihrem Pullover ab.²⁷ Sie partizipiert nicht an den Serviceleistungen, die einem gewöhnlichen Gast zustünden – und mehr noch: Das Zeichensystem des Global Hotel lässt sich für Else nicht entschlüsseln: „Someone in the next room or the room above is watching TV. Else can hear muted voices changing and muted music crashing into itself and making no sense.“²⁸

Wie Else ist auch die Rezeptionistin Lise die zentrale Figur eines Kapitels, ebenso die Journalistin Penny, die über das Global Hotel und seine Serviceleistungen eine Hotelkritik verfasst. Saras Schwester Clare, die die genauen Umstände des Unfalls in Erfahrung bringen will und sich deshalb ebenfalls im Hotel einmietet, ist ebenfalls ein Kapitel gewidmet. Im letzten Teil steht Sara Wilby wieder im Fokus, hier jedoch nicht als Ich-Erzählerin; es wird

24 Ebd. S. 35.

25 Ebd. S. 39.

26 Ebd. S. 40.

27 Vgl. ebd. S. 74f.

28 Ebd. S. 75.

Saras Begegnung mit einer Uhrmacherin²⁹ geschildert, die Saras Armband-
uhr reparieren soll. Es kommt im Roman zwar zu keiner Liebesbeziehung
zwischen den beiden Frauen, ihr romantisches Interesse aneinander wird
jedoch deutlich – auch wenn keine der beiden es artikuliert: „S. Wilby stood
outside of the shop, for days, shy and slight, undemanding, intriguing, look-
ing down at her feet all the time. She had pretended not to notice S. Wilby.
She doesn't know why she did that. It seemed the thing to do. She wasn't
ready.“³⁰

Die auf ausbeuterischen Strukturen und technologischen Errungenschaf-
ten fußende innere Ordnung des Global Hotel ist fragiler, als es zuerst den
Anschein hat. Die Kameras in der Lobby wurden „under slack supervision“³¹
von einem noch in Ausbildung befindlichen Elektriker aufgestellt und fallen
regelmäßig aus. Dieser und ähnliche Fehler im computerisierten Betriebs-
ablauf führen schließlich dazu, dass die Rezeptionistin Lise nicht dabei
erwischt wird, wie sie Zimmer 12 entgegen ihrer Befugnis der obdachlosen
Else überlässt. Weder Lise und Else werden belangt, als Else die Badewanne
in ihrem Zimmer überlaufen lässt – stattdessen wird der Schaden dem Zim-
mermädchen Joyce Davies angehängt, die daraufhin ihre Kündigung erhält.
„The cost of damages, £373.90 for replacement and drying, will be removed
from Davies's final paycheck“³², heißt es lapidar, und der kurze Akt des Auf-
begehrens endet keinesfalls mit einem Umsturz des Systems, sondern mit der
Bestrafung einer Unbeteiligten.

Neben diesen Fehlfunktionen gibt es auch Einschränkungen, was den
Komfort der Zimmer angeht. „[E]verything had pretended luxury and been
slightly shabby“³³, stellt etwa die Hotelkritikerin Penny fest. Das Badewasser

29 Dass es sich ausgerechnet um eine Uhrmacherin handelt, verweist einerseits
auf die starke Signifikanz der Kategorie Zeit, die, wie in diesem Aufsatz auch in
Bezug auf die Kapitelüberschriften ausgeführt werden wird, im Roman eine zen-
trale, die Handlung strukturierende und dynamische ist. Andererseits klingen
auch motivgeschichtliche Reminiszenzen an die Uhr, in ihrer Funktion als Zeit-
messer, im Kontext kapitalistischer Gesellschaften an. Die Dysfunktionalität
ihrer Uhr ist also als Zeichen einer zunehmenden Subversion, einer äußerst sub-
tilen Verweigerungshaltung gegenüber dem Regelwerk der Arbeit im Hotel zu
verstehen. Unterstrichen wird dies dadurch, dass die Uhrmacherin ihre Dienste
nicht in Rechnung stellt. Vgl. Smith. *Hotel World* (wie Anm. 1). S. 236. In Bezug
auf die Frage der Glokalisierung ist noch festzuhalten, dass das Uhrengeschäft
im Kontrast zum Hotel beinahe archaisch anmutet, der ‚Familienbetrieb‘ mit
Lokalkolorit ist hier auch eine Kontrastfolie zur globalen Kette – ohne dass dies
im Roman idealisiert würde.

30 Smith. *Hotel World* (wie Anm. 1). S. 235.

31 Ebd. S. 117.

32 Ebd. S. 118.

33 Ebd. S. 130.

ist lauwarm und gelblich, die Teppiche sehen auf den zweiten Blick abgenutzt aus, und an der Rezeption geht niemand ans Telefon, um Pennys Beschwerden entgegenzunehmen.³⁴

Die Regeln der Physik werden im Roman mehrfach außer Kraft gesetzt, Immobilien werden mobil, die Grenze zwischen Tod und Leben fließend; Sara Wilby geistert nach ihrem Tod durch das Global Hotel und setzt sich auf die Betten der Gäste, „[t]he beds of people who sensed no one there, no one else in the room but them“.³⁵ Ebenso gespenstisch, ungreifbar, nicht auf einzelne Akteure zurückzuführen sind die Mechanismen, denen der Hotelbetrieb unterworfen ist. Chefinnen und Drahtzieher scheint es nicht zu geben, das Management hat keinen Auftritt im Roman.

Die wirkliche Bedrohung, der existenzielle Schrecken, liegt hier nicht in dem – so tragischen wie absurden – Geisterspuk durch die verstorbene Sara Wilby, sondern in der Entfremdung der Figuren voneinander und von sich selbst, oder auch in der fehlenden Zugehörigkeit, die sie an den konkreten Räumen erleben – von Pennys nicht erfüllten Erwartungen an das Hotel bis hin zu Sara Wilbys bizarrem Versuch, in der kleinsten Nische – dem Stummen Diener – Platz zu finden, nicht zuletzt aber auch in den ganz konkreten Auswirkungen einer Gesellschaft mit strikten Hierarchien und Herrschaftsverhältnissen.

Und während die Profiteure dieser Ausbeutungsmaschinerie – die Manager und Personalchefs – abwesend sind, ist es das Hotel selbst, das sich gegen die Menschen richtet, als hätte es ein Eigenleben. Besonders Else bekommt diese Feindseligkeit zu spüren, als sie sich auf ihrem Zimmer ein Bad einlässt und sich beinahe am heißen Wasser verbrüht:

She reaches forward and turns the handle on the hot tab. She turns it as far as it will go. Water creeps up her sides. When it's too hot to stay in the water, she gets out, leaving it running, and when the water level comes to the edge of the bath she reaches to pull the plug out. The chain is too hot to touch. She wraps her hand in one of her socks, puts it in the water and yanks the chain up and her hand as fast as possible out of the sock.³⁶

Auch Penny erlebt das Hotel als beweglich und bedrohlich: „Superior place leaving nothing to be desired, she said to the empty room round her. The room responded by closing in on her. Its walls loomed down, its ceiling lowered like the threat of bad sky.“³⁷ Das Hotel verkörpert somit die realen Gefahren einer entfremdeten Gesellschaft, in der weder Arbeitnehmerinnen noch in Armut lebende Frauen auf (nicht nur physische) Unversehrtheit hoffen

34 Vgl. ebd. S. 130f.

35 Ebd. S. 7.

36 Ebd. S. 75.

37 Ebd. S. 130.

können; es wendet sich direkt gegen die marginalisierten Figuren – eines von mehreren Beispielen dafür, wie das Hotel anthropomorphisiert wird, hier sogar als feindseliger Agens, als Antagonist der Figuren in Erscheinung tritt.

Der erste Teil des Romans wird aus der Perspektive von Sara Wilby erzählt, die zu Beginn des Romans als Geist im Global Hotel ihr Unwesen treibt („I hang in reception like Muzak“).³⁸ Dies markiert einen Zwischenzustand – die Rezeption ist hier als eine Zone des Übergangs zu verstehen: Sie ist der Passagenraum zwischen einem Außerhalb und einem Innerhalb des Hotels sowie, im Fall der zum Geist transformierten Sara Wilby, zwischen Dies- und Jenseits. Hinzu kommt der ephemere Charakter der Musik. Dieser Schwebezustand im wörtlichen wie übertragenen Sinn ist konstitutiv für den Roman, der noch stärker als Monica Alis *In the Kitchen* das Zusammenwirken globaler und lokaler Strukturen herausarbeitet.

„I do not rightly know anymore where it is that I am in the world“³⁹, sagt Sara Wilby. Die Lebenden hegen in der von Smith dargestellten Hotelwelt dagegen dem Anschein nach keine Zweifel an der eigenen Position; die Arbeitsbereiche sind streng hierarchisch organisiert. Sara Wilbys Tod läutet die Erosion dieser sozialen Ordnung ein, die im Verlauf des Romans unterschiedliche Formen annimmt.

Die Substanzlosigkeit des Geistes von Sara Wilby spiegelt sich in anderen Handlungssträngen des Romans wider. Die Krankheit der Rezeptionistin Lise kann nicht diagnostiziert werden, sie bleibt diffus und unkonkret. Die Symptome schränken Lise zunehmend ein und zwingen sie in die Isolation. Auf dem Krankenbett wird Lise von ihrer Mutter Deirdre, einer Dichterin, umsorgt. Auch ihr soll Lise Bericht erstatten: Deirdre verlangt nach möglichst vielen Anekdoten aus dem Hotelalltag, die sie wiederum für ihre ins Epische ausufernden Gedichte verwenden kann.⁴⁰ Allerdings ist Lises Zugang zur Sprache durch ihre Erkrankung gestört. Sie findet den Stift nicht, um das Formular des Arztes auszufüllen⁴¹; denkt sie an das bevorstehende Gespräch mit der Mutter, fallen ihr Lieder aus der Werbung ein, ebenso wie die Musik, die ihre Mutter gehört und gesungen hat, als Lise noch ein Kind war:

All Lise could remember today was the songs of thrown-away rubbish; the songs of plastic bottles and cardboard cereal packets, things made and eaten long ago, long since rotted away or buried in landfill. Someone was to blame. It was Deidre's fault, this, that all she could remember was rhyming trash. It was in Lise's blood like a germ; she had come down to a bland line herself

38 Ebd. S. 29.

39 Ebd. S. 11.

40 Ebd. S. 94.

41 Vgl. ebd. S. 88.

after all. Bland lines and forgettable bad rhyme were somewhere in her genetic structure, ha ha.⁴²

Dass in Lises gesundheitlichem Krisenzustand sprachliche Residuen aus der Vergangenheit hervortreten, verweist auf die Signifikanz der Kategorie Zeit in Ali Smiths Roman, was wiederum als Rekurs auf die Moderne gelesen werden kann. Die Kapitel sind überschrieben mit: „past“, „present historic“, „future conditional“, „perfect“, „future in the past“. Ali Smith wendet ferner literarische Verfahren und Techniken an, die mit den Literaturen der Moderne assoziiert sind, etwa der Bewusstseinsstrom Sara Wilbys im ersten Kapitel, „past“, der ihren Sturz mit der Haltlosigkeit einer Syntax ohne Punkt und Komma beschreibt:

Wooooooooo-
 hooooooooo what a fall what a soar what a plummet what a dash into dark into
 light what a plunge what a glide thud crash what a drop what a rush what a
 swoop what a fright a mad hushed skirl what a smash mush mash-up broke and
 gashed what a heart in mouth what an end.⁴³

Schließlich greift Smith auch auf ein zentrales Motiv modernistischer Literatur zurück, welches die Signifikanz der Zeit aufgreift, namentlich die Uhr.⁴⁴ Kurz vor ihrem Tod kauft Sara Wilby eine Uhr, die Verkäuferin ist verliebt in sie: Das Fallen, das im Englischen zum Verlieben gehört – „I fell in love. I fell pretty hard“⁴⁵ –, und der Sturz in den Tod bilden Anfang und Ende der Romanhandlung.

Der Roman übt offen Kritik an der strukturellen Ausbeutung im Gastgewerbe – insbesondere in den Passagen, die aus Lises Perspektive erzählt werden. Auf dem Krankenbett reflektiert sie die Arbeitsbedingungen:

[W]hen you work in a hotel, whatever it is you do – whether it's smiling at guests at the front desk or spitting in food in the kitchen, stripping beds of the smells of people or smoking against the rules out on the fire escapes, whatever – presses you hard, with your nose squashed and your face distorted and

42 Ebd. S. 90.

43 Ebd. S. 3.

44 Exemplarisch sei hier etwa auf Virginia Woolfs Roman *Mrs. Dalloway* (1925) verwiesen, in dem die Gedanken der Hauptfigur Clarissa Dalloway durch den Glockenschlag am Uhrturm des Big Ben mehrmals eher unterbrochen denn strukturiert werden: „The sound of Big Ben flooded Clarissa's drawing-room, where she sat, ever so annoyed, at her writing-table; worried; annoyed.“ Virginia Woolf. *Mrs. Dalloway*. New York: Harcourt, Brace, 1953. S. 178.

45 Smith. *Hotel World* (wie Anm. 1). S. 17.

ugly, right up against the window of other people's wealth, for which employment you are, usually quite badly, paid.⁴⁶

Reichtum und materielle Absicherung kann Lise genau wie Else nur aus der Ferne beobachten, wenn auch unter grundlegend unterschiedlichen Bedingungen; die eine zwar prekär arbeitend, doch mit einer gesicherten Lebensgrundlage, die andere aus der marginalisierten Position einer Obdachlosen. Beide Frauen haben keine realistische Aussicht darauf, ihre Lage in Zukunft überwinden zu können, geschweige denn darauf, am Wohlstand ihrer mittelbaren Umgebung partizipieren zu können. Diese Umgebung weist in ihrer sozialen und sozioökonomischen Konfiguration genuin globale Muster auf: Sowohl die ausbeuterische Arbeit im Hotel als auch das Leben auf der Straße hängen immanent mit einer globalisierten Arbeitskultur und ihren Auswirkungen auf lokale Strukturen zusammen. Else kontempliert über die Karriere, die sie sich als Kind für sich selbst ausgemalt hat. Sie nimmt die sozioökonomischen Veränderungen, die seither in Großbritannien eingetreten sind, mit einem Lachen zur Kenntnis⁴⁷; über Sekretärinnen etwa sagt sie:

They're history. Ha. They've all been made redundant by crisp shiny new girls with dictaphone machines and computers which print up what you say at the same time as you're saying it. They're probably all the street now, the scs [*secretaries*], doing the same day's work Else does. She doesn't need vowel either. She knows all kinds of shorthand.⁴⁸

Arbeit wird von Else also nicht als *ultima ratio* ins Feld geführt, um Austerität und steigender Armut zu entkommen. Dass ein Arbeitsplatz keine Garantie für Sicherheit ist, führt Ali Smiths Roman *Hotel World* ebenso vor wie Monica Alis Roman *In the Kitchen* – in beiden stehen schließlich tödliche Unfälle von Hotelangestellten im Zentrum der Handlung. Die hotelspezifischen Arbeitswelten erweisen sich in beiden Romanen als Kulminationspunkte ausbeuterischer Strukturen, von denen migrantische Arbeitskräfte und Frauen überproportional stark betroffen sind.

46 Ebd. S. 97.

47 Vgl. ebd. S. 45f.

48 Ebd. S. 49.

Qian Cui

Speaking Things and Sentient Worlds

Reading Leung Ping-kwan's Thing-poems in the Global-Local Context

Das zusammengesetzte chinesische Wort 東西 hat die Doppelbedeutung von ‚Ost-West‘ und ‚Ding‘ bzw. ‚Objekt‘. In der Gedichtsammlung des Hongkonger Schriftstellers Leung Ping-kwan mit dem Titel 東西 (*Dong-Xi*, Ost-West-Angelegenheiten) erscheinen der Osten und der Westen jeweils als eine Erweiterung des anderen, wobei ihre anhaltenden Interaktionen eine vitale Welt offenbaren, die unaufhörlich im Entstehen begriffen ist. Umgekehrt erweisen sich das Globale und das Lokale nicht nur als geografische Signifikanten, sondern auch als zeitliche Indikatoren von Sinneswahrnehmungen, Erinnerungen, Erfahrungen, Gefühlen und Vorstellungen, deren dynamisches Zusammenspiel eine poetische Welt fortwährend erschafft und wieder auflöst. Leungs Lyrik, die die traditionelle poetische Form des ‚Dinggedichts‘ aufgreift, versucht durch die Würdigung alltäglicher Objekte, deren Formen, Gerüche und Farben im modernen Leben oft ignoriert werden, zu einer Wiederverzauerung der Welt zu gelangen. Leungs Dinggedichte führen uns in eine Welt, in der Objekte von ihrer Funktionalität gelöst und mit einer eigenen Sensibilität versehen werden. Dabei verändert sich auch die Sensibilität der Leser:innen. Leungs Dinggedichte können als Inbegriff von ‚Sinngemeinschaften‘ gelesen werden, deren Zusammenhalt von der Bereitschaft der Mitglieder zur Offenheit für Andersartigkeit sowie zur eigenen Veränderung abhängt.

Re-imagining the Global-Local Identity

The poetry collection 東西 (*Dong-Xi*, East-West Matters) presents Hong Kong writer Leung Ping-kwan's 梁秉鈞 (1949-2013) dialogues with the world through the perspectives of things situated in the East-West entanglement.¹ The Chinese compound word 東西 *dongxi* consists of two stem words, *dong* meaning east and *xi* meaning west, the combination of which creates a new meaning of ‘objects’, ‘things’, or ‘matters’ for the compound. The compound structurally connotes a traditional Chinese Daoist conceptualization of the world derived from the *yin-yang* doctrine. The seeming opposite terms of ‘east’ and ‘west’, akin to *yin* and *yang*, not only inform each

1 Ping-kwan Leung, 東西 [East West Matters]. Hong Kong: Oxford University Press, 2000; translated into French as *De ci de là des choses. Selected Poems*. Ed. and trans. Annie Curien. Paris: You Feng, 2006. Most of the poems in the collection are also published in the English-Chinese bilingual collection *Fly Heads and Bird Claws* 蠅頭與鳥爪. Hong Kong: MCCM, 2012.

other, alter each other, are constitutive of each other, but also give rise to a whole world through their encounters and interactions.

In Chinese cosmology, *yin-yang* are two opposite but complementary energies that make manifest and differentiate the “myriad things” (*wan wu* 萬物) that emerge into existence from the undifferentiated, primordial *Dao*. [...] The dynamic interaction of *yin* and *yang* give rise to cycles of production and destruction, from which the universe and its diverse forms of life [and things] (*wan wu* 萬物) emerge.²

In Leung’s poetry collection, the capitalized “East-West” transposes the Daoist dialectic into post-colonial circumstances, shifting the interest from the conflicting geopolitical power relations demonstrated in colonial and post-colonial studies to the *generative relationship* between the East and the West. Alternatively speaking, the East and the West are treated as reciprocal “intimate others”, whose entanglement engenders a multifaceted world in Leung’s poetry. Following the enterprise of the East-West, the global and the local can also be contemplated as such complementary and generative dialectics in Leung’s works. Instead of adopting the word ‘glocal’, whose reductional form indicates a combination of the sinister aspects of both the global and the local³, I would prefer to use the word ‘global-local’ or ‘local-global’ to describe Leung’s representation of the two elements, which expresses the extensional form of both, generative of new meanings from both sides.⁴ Such a rendition of global-local brings dynamic temporal implications to bear on the spatial concepts, exhibiting the ever-changing situatedness and potentiality of a world mediated by continuous interactions of the global and the local.

Roland Robertson sees globalization as a temporal process unified with modernity that propels “a general homogenization of institutions and basic experiences in a temporal, historical mode”⁵ He suggests using the term

2 “Daoism (Taoism)” (online: www.encyclopedia.com/religion/encyclopedias-almanacs-transcripts-and-maps/daoism-taoism); see also Robin R. Wang, *Yin-yang: The Way of Heaven and Earth in Chinese Thought and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012. P. 1-40.

3 By this, I mean that ‘the global’, in its aggressive expansion, erases local specificities, and ‘the local’, in its resistance of such domination and generalization, essentialises local identity in a way that might lead to parochialism.

4 Because I emphasize the two-way extension and supplementation of both the global and the local instead of their directional migration, I use ‘global-local’ and ‘local-global’ interchangeably in what follows.

5 Roland Robertson. “Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity”. *Global Modernities*. Ed. Mike Featherstone/Scott Lash/Roland Robertson. London: Sage Publications, 1995. P. 25-44. Here p. 27.

‘glocalization’ to accentuate the spatial denotations of the “global-local problematic” so that the relativity of the global and the local can be exposed, and their complementary aspects are disclosed.⁶ Leung’s depiction of the ‘global-local’ exemplifies another approach to breaking away from the homogenized temporal experience occasioned by modernity, and showcases how the global and the local can be reimaged in literary and artistic works: The global and the local are regarded not only as geographical signifiers but also as temporal denominators of the senses, memories, experiences, emotions, and imaginations, the dynamic interplay of which persistently makes and unmakes a poetic world.

Besides its Daoist underpinnings, Leung’s work also strikes a corresponding chord with Pheng Cheah’s theorization of world literature. Coopting Heidegger’s ‘worlding’ (*das Welten*) as a counter-concept to the spatialization of the world resultant from globalization, Pheng Cheah illuminates a notion of the world as “a temporal process that brings all beings into relation or holds them together as a whole”; Cheah emphasizes literature’s enabling power for this world.⁷ Leung’s poetry deepens Cheah’s phenomenological contemplation of the world and world literature in three aspects. First, things, or beings, are characterized by their situatedness, or ‘thrownness’ (*Geworfenheit*) in Heideggerian terms⁸, for which both the global and the local play crucial roles. Second, being in the world always means ‘being-with-others’, the relational connotation of which emphasizes the congeniality of otherness and the connectivity of the world; the global and the local, as an Other to one another, also inform this congeniality and connectivity. Third, poetry is practiced not merely as poetic representation of the world but also as enabling force for the unfolding of the world in which the global and the local cannot be generalized into two simple terms. Global and local rather permeate in particular senses, experiences, imaginations, and thoughts.

Bearing in mind both the Daoist and the phenomenological underpinnings of the global-local in Leung’s poetry, I now offer a close reading of some of his poems to illustrate the undertakings discussed above. In “Hap La Gung (Vietnamese Stuffed Snails in Ginger Leaves) 釀田螺”, Leung observes the world through the perspective of a snail:

6 Ibid. P. 25-44.

7 Pheng Cheah. *What is a World? On Postcolonial Literature as World Literature*. Durham: Duke University Press, 2016. P. 108-109.

8 Martin Heidegger. *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer, 1967. P. 135.

I was picked from a field of water
 plucked out
 minced
 added dried mushrooms, lean meat and onion
 salt
 fish sauce and pepper
 a blade of strange ginger leaf
 stuffed
 back into my shell
 to give me more taste

把我從水田撿起
 把我拿出來
 切碎了
 加上冬菇、瘦肉和洋蔥
 加上鹽
 魚露和胡椒
 加上一片奇怪的薑葉
 爲了再放回去
 我原來的殼中
 令我更加美味

I was plucked out
 removed from
 my geography and history
 given exotic colors
 foreign flavors
 added value
 higher price
 all to place me
 into some future
 unknown⁹

把我拿出來
 使我遠離了
 我的地理和歷史
 加上異鄉的顏色
 加上外來的滋味
 給我增值
 付出了昂貴的代價
 爲了把我放到
 我不知道的
 將來

Hap La Gung is a dish developed in the course of Vietnam's history as a French colony. The first stanza speaks from the perspective of the Vietnamese snail in the (post)colonial setting; the second from the perspective of a global being that has migrated outside of its local embedment. In the second stanza, the narrating "I" acquires a broader spectrum of allusions by relating the snail's particular experience to experiences of other displaced subjects in the global context.

The poem depicts the situatedness or the 'thrownness' of the snail – or "I" – at different levels. On the surface level, the poem ponders 'my' experience of geographical migration, through which a new global identity is acquired. Yet the passive voice throughout the poem betrays a salient sense of thrownness. This thrownness not only describes 'my' status of being in the world and sets the formation of 'my' new identity in motion, but also functions as a common ground sustaining 'my' connectivity with other local-global beings.

One might easily fall into a moral-political reading of the poem as a criticism of globalization that effaces the subject's local identity. Such a reading, however, would put a full stop to our understanding of the poem, thus greatly undermining the aesthetic value of the poem, whose merits rest more in the process of temporalization than of spatial renditions. Indeed, the last three lines indicate a critique of the global mandate from outside – a telos

⁹ Leung, *Fly Heads* (as note 1), P. 68-69.

of all the above lines: “to place me / into some future / unknown”. The word “unknown” transforms the future into a potentiality, deeming the telos towards the future inefficacious, and thus delegitimizes the teleological temporality through which the mandate from outside is concomitantly nullified. Such a loaded word at the end of the poem prompts the reader to read it again in a revised time consciousness. And it is during this re-reading that ‘magic’ happens. I mentioned that the second stanza transcends the snail’s peculiar local (post)colonial experiences into a more global and universal experience of uprootedness. In a second reading of the first stanza, the broader allusions from the second stanza are added to the first, forming a more lasting reverberance of the present moment experienced by the “I”, which is no longer the snail as an isolated subject but a multilayered subject of displacement. Every step of the preparation for the snail dish becomes a signifier relating the displaced subjects. The poetic prosody slows down each step, leaving room for prolonged moments of resonance. The three words “minced”, “salt”, and “stuffed”, each occupying a single line, forbearingly intimate experiences and memories of a displaced subject, which is in a way violent: the fragmented self is “salted” with open wounds and compressed together again. The understatement of such violence deems the painful process of transformation a condition extended from the thrownness in which a global-local subject dwells. Both the snail and the poetic “I” are *enduring* subjects that *accommodate* their thrownness in the world. The saturation of the poetic moments hinges not merely on the words written, but also on the blank spaces behind the words that sustain the suspensions of the poetic moments: the words unspoken, or maybe even unspeakable.

We are already in the domain of form. The poem was originally written in Chinese, and later translated into English by the poet himself for the bilingual collection, in which the English and Chinese versions are juxtaposed. The bilingual publication not only addresses a broader readership but also exhibits the thrownness of being in a semiotic web woven in both global and local languages.¹⁰ The two languages supplement and reflect on each other; native speakers are defamiliarized from their mother languages so that the poems can be read with renewed sensitivities. For readers familiar with one

10 I am aware of the problematic adoption of the term ‘global language’. Whether or not the widespread prevalence of English could qualify it to be called a ‘global language’ is debatable. However, what I would like to emphasize here is that for a city like Hong Kong, whose post-coloniality accounts for its local identity, the manner or medium through which ‘the global’ penetrates the local is through no choice of its own. Alternatively speaking, English as a medium that transmits the global into Hong Kong has to be taken as given – another example of ‘thrownness’ that a subject like the snail has to bear.

language only, the unrecognizable signs reinforce senses of thrownness more intensively through visual impacts.

“Hap La Gung” is a poem that explores, in a very subtle way, the predicament of the local-global identity. In most of Leung’s other poems, however, this identity is celebrated as a result of encounters and exchanges which are delineated with delightful sensibilities. For example, rice, one of Leung’s favorite signifiers of the global-local, reappears in different poems.

Rice is our common language
 Rice our consoling mother
 Rice encompassing all colours
 Rice soothing a stomach’s old wounds¹¹

As the most commonplace but indispensable element on the Chinese dining table, rice is redefined by Leung from the perspective of how it can become an agent of connectivity. Rice is thus bestowed with cultural and symbolic meanings, the capacity of which transcends its localness into a local-global identity. Such ‘soothing’ and ‘encompassing’ characteristics of rice persist in Leung’s poetry:

Let the beets tell secrets in their hearts
 And dye everybody red
 Each beauty its own hidden woe
 So many vegetables stirred and heated in one stone basin
 Alter the rice into a song of blended colour¹²

or

My dear,
 I also think it’s wonderful
 How a green olive can be marinated into black
 and vegetables diffuse their
 flavors in a bowl of white [rice] porridge
 giving it the flavor of a multifaceted world¹³

Leung portrays rice as remarkably congenial to alterity and open to changes, the outcome of which is constant encounters with other beings and shifting identities that encompass “a multifaceted world”. As Gordon T. Osing rightly notes, “Leung’s poetry is an embodiment of the indeterminable”; the cultural figures in Leung’s poems come “from incorporating all the energy and

11 Leung, *Fly Heads* (as note 1), P. 80.

12 *Ibid.* P. 72.

13 *Ibid.* P. 42.

expressions of change, in a culture that is always in the making and cannot ever be taken for finished".¹⁴ Leung tries to capture moments in the dynamic interplay of things when changes are stimulated and the multiplicity of the world is given fuller rein. The poetic plenitude in Leung's poetry not only *represents* such a multiplicity but also *enables* it through recreating meanings and reactivating feelings for everyday life, the richness of which has been lost in the advancement of modernity. In an interview, Leung comments on his literary endeavors:

In my work I want to 1) write a kind of modern poetry that does not have to turn away from the world we live in, does not have to recede into language in a solipsistic way, but rethinks the relationship between language and objects. 2) I also would like to readjust to read the world from the perspective of simple objects, rather than from the viewpoint of monuments or hero status. 3) I want my poems about things to be a dialogue with the world; not to project upon them a moral statement, but to learn and be inspired by their shapes, smells and colours, and to develop a new vocabulary with which to write.¹⁵

'Thing-poems' or 'Object-poems' (*yong wu shi* 詠物詩) are a long-standing poetic form that thrived for centuries in traditional Chinese literary history, in which objects or things often bear the poets' moral pursuits from heroic perspectives. Leung's explanation of his position in writing "Thing-poems" incorporates Western renditions of the form in the traditional Chinese legacy.¹⁶

Although Leung declares his creative motive against any top-down moral statement, I would argue that this does not mean there are no ethical vocations in Leung's writing. My question is: Would Leung's tolerant and enduring attitude towards the global-local dissolve the tension between the global and the local, thus leading to a mindless embracement of globalization? In the following part of this article, I will try to explicate the moral and political implications of Leung's poetry by revealing how he endeavors to shift established frames of visibility and intelligibility through illuminating overlooked

14 Gordon T. Osing. Preface to Leung Ping-kwan's *City at the End of Time* 形象香港, coedited and co-translated with Gordon T. Osing, Hong Kong: Department of Comparative Literature, University of Hong Kong & Twilight Books, 1992. P. 2.

15 Leung, *Fly Heads* (as note 1). P. 14-15.

16 For Western renditions of the form initiated and influenced by poets who write in the German language, like Rainer Maria Rilke and Eduard Friedrich Mörike, among others, see Wolfgang G. Müller. "Dinggedicht". *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Ed. Georg Braungart et al. Berlin: De Gruyter, 2010. P. 366-368.

corners of modern life and calling into existence ‘communities of sense’ as theorized by Jacques Rancière.¹⁷

Re-enchanting the World: De-objectification and Subjectivization

In her book, *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*, Jane Bennett introduces, through an illuminating reading of Franz Kafka’s *The Trial*, her views on how re-enchantment might play an ethical role in modern life. Bennett casts light on one of the beginning scenes in which Joseph K. waits for his trial at home and is later instructed to see the police supervisor. Kafka gives a meticulous description of the onlookers in the window across the street from K.’s room: at the beginning, an old woman peers in at K. “with truly senile inquisitiveness”; later, the old woman drags an older man to join her, “whom she was holding round the waist”; and finally, another man joins them, standing behind the old woman and man, “towering head and shoulders above them”, “with a shirt open at the neck and a reddish, pointed beard, which he kept pinching and twisting with his fingers”.¹⁸ Despite Kafka’s detailed depictions of the three onlookers, they are never mentioned again in the novel; neither are they in any way relevant to the plot or the narrative quest for K.’s trial. Such irrelevancy permeates the novel, as Bennett astutely observes. “*The Trial* is less a photograph of Joseph K.’s trial than its negative”, which picks up the ignored and passed-by experience of everyday life. Hence, Bennett suggests reading Kafka’s stories “as a literary form of garbage-picking”, or “reusing and recycling”.¹⁹ Following Kafka’s enterprise, Bennett adopts the same method in her project to search for and give light to overlooked ‘negatives’ in modern life, to re-enchant the world and weave an “alter-tale” from the tale of disenchantment of modern life. Bennett maintains that moments of enchantment provide affective resources for us to appreciate the world and propel our ethical generosity to other beings in the world.²⁰

Joining Bennett’s and Kafka’s literary endeavor of “garbage-picking”, Leung’s poetry attempts to discover a re-enchanted world through appreciating

17 See Jacques Rancière. “Contemporary Art and the Politics of Aesthetics”. *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Ed. Beth Hinderliter et al. Durham: Duke University Press, 2009. P. 31-50.

18 Franz Kafka. *The Trial*. Trans. Breon Mitchell. New York: Schocken Books, 1974. P 5-10; see also Jane Bennett. *The Enchantment of Modern Life: Attachments, Crossings, and Ethics*. Princeton and Oxford: Princeton University Press, 2001. P 6.

19 Bennett. *Enchantment of Modern Life* (as note 18). P. 7.

20 See *ibid.* P. 3-16.

quotidian things in everyday life, the shapes, smells, and colors of which are often the overlooked ‘negative’ of the ‘photograph’ of modern life. Things and senses both play significant roles in Leung’s literary pursuit. The poetic combination of these two elements is deeply rooted in the traditional Chinese Daoist worldview, which sees all beings in the world as sentient and connected by a kind of interflow mediated by senses. The Chinese ‘Thing-poems’ grow from this worldview. The poetic thing usually affords a mired identity of the poet, the thing-in-representation, and the reader, delivered through sense and sensibilities:

“Artichoke”

It used to hide its feelings
quite unlike the tomatoes
squirting at you with every bite
or durians divulging
the aroma of power.

The artichoke is subtle,
bringing its own history,
testing one’s patience,
artichoke, a little at odds with its time,
looking like a lotus lamp
keeping its own secrets
yet empty of mysteries.

[...]

So the artichoke stays put,
a little slow, a little old-fashioned,
its heavy armory unable to join the world’s dance.

[...]

It’s not easy to glimpse the artichoke’s soft heart,
only by accident sometimes,
a bunch of fresh blue flowers
grows out from his head.²¹

Leung’s adaptation of the traditional poetic form is less about reviving the Chinese literary legacy than about repurposing it for reflections on the contemporary condition of being in a globalized world. One of the most menacing consequences of globalization and modernity is an objectification that fossilizes the world, leading to its disenchantment. Things or beings, including human beings, are more and more standardized and characterized by their specialized functionality instead of by their capacity to sense, to feel, and to imagine. Leung explores the things’ situatedness in the world through treating them as equal subjects with vivid appearances and lively characters. He observes them, tries to understand them, gives voices to them,

21 Leung, *Fly Heads* (as note 1). P. 50-52.

listens to them, and has conversations with them. Leung's poetic renditions "direct sensory, linguistic, and imaginative attention toward a material vitality"²², which, according to Bennett, "gestures toward the strange ability of ordinary, man-made items to exceed their status as objects and to manifest traces of independence or aliveness, constituting the outside of our own experience."²³ Leung's dialogues with the things are his interactions with the world and with himself concomitantly. In his poetic assemblage of things, "objects [appear] as things, that is, as vivid entities not entirely reducible to the contexts in which (human) subjects set them, never entirely exhausted by their semiotics."²⁴ The de-objectification in Leung's 'Thing-poems' represent his radical critique of the objectified world; concurrently, the poems bear his endeavors to re-enchant the world so that voices covered by the noises of modern life can be heard again, images concealed under the frozen 'world picture' can be seen again, and senses numbed in everyday routines can be reactivated.²⁵ In this way, Leung shares the 'ethical task' of Bennett, which is to re-enchant the world by cultivating "the ability to discern nonhuman vitality, to become perceptually open to it"²⁶

Leung's moral-political vocation is bottom-up rather than top-down. His poetic gestures are humble and his voices modest. His things never assertively lecture to the audience from the stage on top but whisper softly like close friends in private everyday settings. The language of Leung's poetry exhibits a plain texture with quotidian delight – a texture of language spoken by common people in daily life yet charismatic with intellectual observation and deep introspection. Ackbar Abbas comments on Leung's language as a "weak" language that takes a political stand:

It is as if Leung were intent in his Thing-poems to let objects themselves speak without the distortions of language, [...] it is a use of language which implies the taking of what we can only call a political stand: this ordinary language does not come on strong, insofar as strong language implies belief that one is speaking for the right and the true; it is a "weak" language in its refusal to categorise [...].²⁷

22 Jane Bennett. *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Durham: Duke University Press, 2010. P. 19.

23 Ibid. P. xvi.

24 Ibid. P. 5.

25 On 'world picture', see Martin Heidegger. "The Age of the World Picture". *Off The Beaten Track*. Ed. and trans. Julian Young and Kenneth Haynes. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. P. 57-85.

26 Bennett. *Vibrant Matter* (as note 22). P. 14.

27 Ackbar Abbas. "The Last Emporium: Verse and Cultural Space". *City at the End of Time* 形象香港 (as note 14). P. 3-19. Here p. 12.

Leung's political stance expressed through a "weak" language that refuses categorization is also reflected in his selection of senses as the medium of deliverance for his 'subjectified' things. In traditional Chinese Daoist aesthetics, senses are considered a flexible state of consciousness before solidified thoughts and emotions obstruct the free flow of *qi* 氣 and *qing* 情 that connects human and nature.²⁸ Senses give full rein to aesthetic resonances, engendering an enchanted world.

According to Jacques Rancière, the world delimits us with a certain partitioning of the sensible that configures the visibility of the world, through which beings are defined and social roles are assigned; the political undertaking of contemporary aesthetics is to counteract these 'given' schemes so that the sensible can be repartitioned, visibility reconfigured, and beings and their social roles redefined: "It is the introduction of a visible into the field of experience, which then modifies the regime of the visible. [...] It splits reality and reconfigures it as double."²⁹

Leung's Thing-poems guide us into a world where the things are disassociated from their functionality and bestowed with renewed lives and sensitivity, through which an alternative form of visibility and perceptivity is injected. The things are not only de-objectified or subjectified, but also 'subjectivized' in the sense that both the things and the reader are led through a process of 'disidentification'³⁰: the things are disidentified from their status of being as insentient and functional objects, and the reader from a disenchanting being whose senses are modeled, or even desensitized, in the globalized and commodified world. In a convergence of subjective projections of both the poet and the reader, the thing-in-representation comes alive through encounters of the subjective and the objective, the innermost and the appearance, the local experience and the global adventure, monologue and heteroglossia; it transforms dichotomies into collaborated generative elements in such a way

28 *Qi* means the vital force or vital energy in Chinese. *Qing* is a rather complex concept; here, we can simply understand it as the vital force in the form of sentiment.

29 Jacques Rancière. *Disagreement: Politics and Philosophy*. Trans. Julie Rose. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1999. P. 99; see also Beth Hinderliter et al. "Introduction: Communities of Sense". Jacques Rancière. *Communities of Sense: Rethinking Aesthetics and Politics*. Ed. Beth Hinderliter et al. Durham: Duke University Press, 2009. P. 8-9; Rancière. *Politics of Aesthetics* (as note 17). P. 41-48.

30 For more on the concept of 'subjectivization', see Jacques Rancière. "Politics, Identification, Subjectivization". *The Identity in Question*. Ed. John Rajchman. London: Routledge, 1995. P. 63-70; and Hinderliter et al. Introduction (as note 29). P. 3-25.

that ‘worlds’ a poetic world.³¹ ‘Clashes’ are inherent in the subject-object created through Leung’s poetic renditions, making identity a variable instead of a constant.³² To read Leung’s Thing-poetry is to see part of the self traveling away to join the subject-object, and to experience the world from the perspective of an Other. The ceaseless becoming gives rise to a transcended being that is both the self and an Other, while, paradoxically, a safe distance is concurrently maintained, preserving the otherness in the subject-object, who retains the agency of inspiring ‘me’ and dialoguing with ‘me’ as an equally treated being.

On a deeper level, Leung exemplifies how Thing-poems, originally a local form, when traveling outside of the traditional Chinese embedment, not only acquire a new cultural identity that disturbs and destabilizes established certainty but also contribute to the enabling of “the political constitution of nonidentary subjects”, who are endowed with the potential to “[link] together separate worlds and [organize] spaces where new communities can be formed”.³³ We need to be aware that the “communities of sense” formed by the “nonidentary subjects” stop short of being solidified into any communities unified by a common belief or ideology; instead, it is a status of “contingent being-together” whose cohesiveness hinges on the members’ readiness for change and openness to otherness.³⁴ Leung’s Thing-poems can be read as epitomes of “communities of sense” in that the represented thing always bears multi-layered identities of the poet, the reader, and the object in the global-local context; the poetic subject-object never assumes a certain and stable identity but rather dwells in a state of flexibility and mobility created by the combination of the subject and the object as an extended form of both, similar to how the global and the local interact in terms of the global-local.

31 “World never *is*, but *worlds* [*Welt ist nie, sondern weltet*].” On Heidegger’s re-inscription of ‘world’ as a verb, see Martin Heidegger. “On the Essence of Ground”. *Pathmarks*. Ed. and trans. William McNeill. Cambridge: Cambridge University Press, 1998. P. 164; emphasis in the original. See also Cheah. *What Is a World* (as note 7). P. 117.

32 In articulating the political aspiration of art, Rancière states: “The main procedure of political or critical art consists in setting out the encounter, and possibly the clash, of heterogeneous elements. The clash of these heterogeneous elements is supposed to provoke a break in our perception, to disclose some secret connection of things hidden behind everyday reality”. Rancière. *Politics of Aesthetics* (as note 17). P. 41.

33 Hinderliter et al. Introduction (as note 29). P. 9.

34 *Ibid.* P. 2.

Sebastien Fanzun

Inland Empire

Lacan in der Megalopolis

In recent years, the notion of infrastructure has enjoyed growing scholarly attention; infrastructure being precisely that which allows for the kind of interfacing between local and global scales the term ‘glocalization’ rests on. In order to connect this discourse to the studies of language and literature, this article revisits Jacques Lacan’s paper “Of Structure as an Inmixing Prerequisite to Any Subject Whatever”. Rather than taking Lacan’s notorious claim that “the best image to sum up the unconscious is Baltimore in the early morning” as the absurdity it may seem at first glance, the article proposes to read the claim seriously. Taking the scenic route through the extensive work on the Baltimore region undertaken in urban studies since the 1950s, the article outlines how Lacan’s connection of the unconscious to a Baltimore street scene is actually closely tied to the interest in the notion of ‘structure’ at the core of his paper: Since Jean Gottmann’s groundbreaking work on the topic, the extended Baltimore region – the ‘Northeastern Megalopolis’ – has continued to exert a two-fold fascination over urban geography: not only does it represent a cultural and economic center of global importance, but also a type of structure characterized by change and accident rather than by unity and planning. ‘Structured’, in this context, must adopt a new meaning, which, in turn, sheds a new light on Lacan’s famous claim in the same paper that the unconscious is “structured like a language”. Lacan’s seemingly offhand remark, thus, serves as an entrance into a possible configuration of language, literature, and infrastructure.

Entrons dans ce rapport.
Maurice Blanchot

Während der spezifische Erkenntniswert des Begriffs Glokalisierung in seinen verschiedenen Anwendungsfeldern jeweils debattierbar ist und bleiben dürfte, scheint umgekehrt ein gewisser pragmatischer Wert schwer anzufechten – jener einer heuristischen Destabilisierung, eines gewissermassen zweiseitigen Stachels, der von jeder globalen Perspektive erfordert, sich lokalen Unterschieden ohne jeden Imperialismus verschreiben zu können, während er zugleich jede lokale Perspektive, die keine planetarische Dimension findet, als Folklore demaskiert. Mehr noch: Wie der Begriff Glokalisierung droht, die Ebenen global/lokal jederzeit und abrupt ineinander umschlagen zu lassen, spielt er analog dazu mit der Möglichkeit, die liebgewonnene wissenschaftliche Trennung von Gegenstand und Methode in einem ständigen Ineinanderkippen instabil werden zu lassen. Offen bleibt nämlich die Frage, ob die Gegenstände ‚für sich‘ schon glokalisiert – d.h., um nur eine

relativ plumpe Definition zu wählen, zugleich in einem lokalen und einem globalen Kontext existent – sind, oder sie allererst noch zu glokalisieren wären, d. h. es in der Verantwortung des methodischen Zugriffs liegt, seinen Gegenstand überhaupt erst zu glokalisieren. Nicht zuletzt legt der Begriff nahe, dass diese Schwierigkeiten untereinander gewissermaßen kausal verbunden sind: Denn wo – an welchem epistemischen Ort – wäre er selbst zu lokalisieren und festzumachen, ohne dass man damit den Begriff selbst unter seinem globalisier- d. h. universalisierbaren Wert verkaufen würde? Rekursiv gewendet, versteht sich *von selbst*, dass der Begriff Glokalisierung sowohl seinen jeweils spezifischen Anwendungsbereich (etwa: in der Ökologie, in den Wirtschaftswissenschaften) haben, wie ebendiesen auch zugunsten einer universellen Bedeutung übersteigen muss. Was ist aber aus diesen hinter sinnigen Simultaneitäten von Lokal und Global, von Bestandteil und Ganzem zu gewinnen für die Literatur(wissenschaften)?

I.

An der Konferenz mit dem Titel *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*, im Oktober 1966 organisiert von René Girard und Eugenio Donato an der Johns Hopkins University, Baltimore, spricht auch Jacques Lacan. Die Konferenz ist legendär geworden durch ihre Bedeutung für die Geschichte des Strukturalismus. Während in ihrer Gestalt der Strukturalismus einer breiteren akademischen Landschaft der USA vorgestellt werden sollte, wurde er zugleich, durch Jacques Derridas Referat, bereits in eine neue Phase übergeführt.¹ Wenn die Frage nach der Glokalisierung gestellt ist, bietet diese Konferenz auf Anhieb genug Material für eine wissenschaftsgeschichtliche Untersuchung; aufs Anschaulichste kann man an ihr zeigen, inwiefern Ideen (Paradigmen, Theorien etc.) immer schon Gegenstand eines Im- und Exports werden können: In diesem Fall, wie Strukturalismus zu einem französischen Exportschlagern gemacht werden soll, der, verpackt in einen ‚Gallic flavour‘, der keinen Zweifel an der Provenienz lässt, in den USA Kapital zu schlagen versucht. Geradezu symptomatisch scheint damit der Umstand, dass die Konferenz von einem Unternehmen gesponsert wurde, das wie wenig andere sinnbildlich für umfassende Mobilität steht: Ford.² Ich möchte an dieser Stelle aber nicht unmittelbar auf die Bedingungen der Konferenz eingehen, was im Übrigen schon helllichtig und umfangreich getan worden ist, sondern vorschlagen, dass in ihrer Konstellation nicht nur Strukturalismus und

1 Vgl. Thomas Fries/Sandro Zanetti. „Einleitung“. *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*. Hg. Thomas Fries/Sandro Zanetti. Zürich: Diaphanes, 2019. S. 7-39. Hier S. 19.

2 Vgl. ebd. S. 17.

eben Poststrukturalismus, sondern auch eine dritte Form des Denkens in Bezug auf Struktur steht. Diese dritte Form deutet sich in Lacans Referat an.

Sein Beitrag trägt den *Titel Of Structure as an Inmixing of Otherness Prerequisite to Any Subject Whatever*. Früh platziert Lacan darin eine Anekdote, die ihn (mehr den Vortragenden als den Vortrag) situiert, und zwar zeitlich wie örtlich. Sie lautet wie folgt:

When I prepared this little talk for you, it was early in the morning. I could see Baltimore through the window and it was a very interesting moment because it was not quite daylight and a neon sign indicated to me every minute the change of time, and naturally there was heavy traffic and I remarked to myself that exactly all that I could see, except for some trees in the distance, was the result of thoughts actively thinking thoughts, where the function played by the subjects was not completely obvious. In any case the so-called *Dasein* as a definition of the subject, was there in this rather intermittent or fading spectator. The best image to sum up the unconscious is Baltimore in the early morning.³

Der Gedanke, das Unbewusste sei in der Gestalt des frühmorgendlichen Baltimore am bündigsten zusammengefasst, ist selbst für Lacans Verhältnisse abenteuerlich; und mit einigem Recht kann man ihn zu den ‚absurdities‘ der Tagung zählen.⁴ Aber spätestens durch die globalisierende Linse besehen ist vielleicht davon auszugehen, dass diese – vielleicht: jede – Anekdote einen Drehort hat, der nicht ohne Weiteres austauschbar ist; dass ihre mögliche Universalisierbarkeit nicht verhindert, dass ihre Lokalisierung maximal spezifisch (und: als genau komponiert) betrachtet werden muss. Weniger abstrakt formuliert: Weswegen ist es gerade Baltimore, das „the best image to sum up the unconscious“ darstellt?

Fünf Jahre früher, 1961, äußert sich ein anderer französischer Wissenschaftler in Baltimore über Baltimore: der Urbangeograph Jean Gottmann. 1942 vor der Shoah in die USA geflohen, erhält er einen Posten an der Johns Hopkins University und forscht da sowie am Institute for Advanced Study in Princeton, NJ, zu einem Phänomen, das er – auf einen Vorschlag J. Robert Oppenheimers hin – ‚Megalopolis‘ nennt: Mit diesem Terminus bezeichnet Gottmann einen kontinuierlichen urbanisierten Streifen an der US-Nordostküste, der sich von den nördlichen Vororten Bostons bis zu den südlichen Vororten von Washington D.C. erstreckt, und dabei die Metropolregionen von New York City, Philadelphia und Baltimore sowie kleinere

3 Jacques Lacan. „Of Structure as an Inmixing Prerequisite to Any Subject Whatever“. *The Languages of Criticism and the Sciences of Man*. Hg. Richard Macksey/Eugenio Donato. Baltimore: Johns Hopkins Press, 1970. S. 186-194. Hier S. 189.

4 Vgl. Fries/Zanetti. Einleitung (wie Anm. 1). S. 19, Anm. 27.

Städte wie Portland, ME, im Norden und Norfolk, VA, im Süden umfasst.⁵ Diesen „stretch of urban and suburban areas“, der 1960 ca. 37 Millionen Einwohner:innen (mehr oder weniger gut) beherbergt, charakterisiert Gottmann als „hinge of the American economy“ und begründet seine Diagnose mit der außerordentlichen Konzentration von wirtschaftlichen und kulturellen Institutionen.⁶ Diese Agglutination von Metropolregionen, Städten und Vororten bildet, so Gottmann, eine neue Form gebauter Umwelt. Wie analog zu einer Strukturalismustagung, die in eine Poststrukturalismustagung kippt, verwandelt sich Gottmanns Gegenstand quasi unter seiner Hand in etwas anderes: Während die Megalopolis die bis dahin größte Stadtform darstellt, ist zugleich in manchen Aspekten nicht selbstverständlich, ob man sie überhaupt noch als Stadt bezeichnen kann. Nicht nur sind ihre Grenzen schwer zu ziehen und vermischen sich darin diverse verschiedene Gesetzgebungen (die auf Ebene der einzelnen Metropolregion bzw. Stadt geregelt sind), sondern ihre Einwohner:innen verstehen sich auch nicht unbedingt als solche – eine Einwohnerin Manhattans beispielsweise wird sich in erster Linie vielleicht als Einwohnerin Manhattans, eher noch New York Citys verstehen, kaum aber als Einwohnerin einer Northeastern Megalopolis. So wenig bewusst die Megalopolis *bewohnt* wird, so wenig bewusst wird sie *gebaut*; auch diese Abläufe finden vornehmlich auf Metropol- bzw. Stadtebene statt.⁷

Gleichwohl hat Gottmann gute Gründe, in Bezug auf die Region von einer gewissen Einheit zu sprechen. Sein Hauptargument besteht aus so etwas wie einer inneren funktionalen Geschlossenheit, eines teilweisen geographischen Solipsismus, für den ein starker Begriff eines ‚Verkehrs‘ wichtig ist, der allumfassend gedacht werden muss: Innerhalb der Megalopolis befindet sich alles im gegenseitigen Verkehr. Dieser interne Verkehr meint einmal die Transportmittel, die in überwältigender Mehrheit innerhalb der Megalopolis starten und innerhalb der Megalopolis wieder ankommen, damit im Weiteren auch die Menschen, Familien und andere soziale Einheiten, die bei einem Umzug in den meisten Fällen in ein Woandershin ziehen, das sich ebenfalls in der Megalopolis befindet. Verkehr meint aber ebenso die politischen und administrativen Institutionen, die sich untereinander in einem ständigen Verkehr der Koordination befinden (müssen), und schliesslich auch die Kommunikation – wenn etwa beinahe alle in der Megalopolis getätigten Telefonanrufe auch innerhalb der Megalopolis empfangen werden. Ähnlich ‚intern‘ bleiben, so Gottmann, die Publizistik, die

5 Vgl. Jean Gottmann. *Megalopolis. The Urbanized Northeastern Seaboard of the United States*. New York: Twentieth Century Fund/Plimpton Press, 1961. S. 3.

6 Vgl. ebd. S. 102.

7 Vgl. hierzu auch John Rennie Short. *Liquid City. Megalopolis and the Contemporary Northeast*. Washington: Resources for the Future, 2007. Insbes. S. 19f.

Bildungsinstitutionen, damit auch zahlreiche Ideen, Diskurse, Praktiken, usw.⁸ Voraussetzung für diese allgemeine innere Zirkulation ist eine geteilte Infrastruktur, die – indem sie jenen zusammenhangstiftenden Verkehr ermöglicht – aus benachbarten Metropolregionen eine Megalopolis macht.⁹

Gottmann interessiert sich für diese Megalopolis nicht als lokalem Spezialfall, sondern weil sie gewissermaßen die Form zukünftigen Wohnens wenn nicht unbedingt direkt verkörpert, so mindestens entscheidend mitprägt. Ein eher oberflächlicher Positivismus stützt seine These: Heute leistet die Region, die auch als *BosWash Corridor* bekannt ist – nach den Anfangsbuchstaben ihrer äußersten großen ‚Bezirke‘, Boston und Washington – einen Fünftel des US-Bruttoinlandproduktes. Sie beherbergt den New York Stock Exchange und NASDAQ, die UN, Citigroup und Goldman Sachs; ausserdem das White House, ein Viertel der gesamten Industrie der USA, und sechs von insgesamt acht Universitäten der Ivy League. Fast die Hälfte aller Hedgefonds-Anlagen der Welt werden von ihr aus verwaltet. Die Bevölkerungsdichte ist über zehn Mal so hoch wie der Landesdurchschnitt, und Prognosen rechnen damit, dass die Region in zehn Jahren von über sechzig Millionen Menschen bewohnt werden wird.¹⁰

Entsprechend zahlreich sind die Studien, die sich in expliziter Bezugnahme auf Gottmann dem Phänomen der Megalopolis gewidmet haben: Während manche sich dem eingehenderen Studium derselben Region widmen, haben andere weitere Megalopolises an anderen Orten der Welt identifiziert. Die eingehendste und konzeptionell weitestreichende wissenschaftliche Arbeit in Gottmann-Nachfolge dürfte dabei John Rennie Shorts *Liquid City* darstellen. Wo Zygmunt Bauman in *Liquid Life* den Begriff der Flüssigkeit in Bezug auf Zeit und persönliche (menschliche) Identität verwendet, benutzt ihn Short in Bezug auf Raum und gebaute Umwelt.¹¹ In expliziter Bezugnahme auf Gottmann schreibt Short:

Metropolitan growth has a liquid quality; it is constantly moving over the landscape, here in torrents, there in rivulets, elsewhere in steady drips, but always in the viscous manner of a semisolid, semiliquid, half-permanent, yet constantly changing phenomenon. Metropolitan growth possesses an unstable quality that flows over political boundaries, seeps across borders, and transcends tight spatial demarcations; it is a process not a culmination, always in motion, rarely at rest. Megalopolis is a large liquid metropolis whose boundary demarcation is always provisional.¹²

8 Vgl. Gottmann. *Megalopolis* (wie Anm. 5). S. 770-795 und passim.

9 Vgl. ebd. v. a. S. 166-210 und S. 631-668.

10 Vgl. Short. *Liquid City* (wie Anm. 7). S. 12-34.

11 Vgl. ebd. S. 14.

12 Ebd. S. 14f.

Die Megalopolis ist in dieser Beschreibung wesentlich flüssig, ist Schauplatz und Akteur eines fundamentalen Strömens. In diese Flüssigkeit spielen die Faktoren hinein, die schon Gottmann als für die Megalopolis bestimmend identifiziert hatte: Der grenzenlose, auf allen Ebenen stattfindende Verkehr resultiert für Short in einer Dynamik permanenter Wechselhaftigkeit, einer fortlaufenden Erosion jedes Anscheins von Statik – sei es politische oder ökonomische, bio- oder geographische. Flüssigkeit, oder, genauer, *Viskosität* ist Grundeigenschaft der Megalopolis.

Short betreibt erheblichen rhetorischen Aufwand, um die Schwierigkeit einer angemessenen Phänomenologie der Megalopolis, einer adäquaten Vorstellung ihrer Dimensionen und ihres Funktionierens begreiflich zu machen. Das Adjektiv ‚unplanned‘ wird zum Vorzeichen, das anzeigen soll, dass die Megalopolis sich dem menschlichen Zugriff zumindest teilweise entzieht, dass sie als etwas gedacht werden muss, das die Intentionen ihrer Bewohn- und Gestalter:innen übersteigt: „Megalopolis stands as a testimony to the unplanned, collective end point of individual everyday decisions“¹³, schreibt Short, und weiter, sie sei „[t]he product of the provisional, accidental, even surreal quality of the unplanned metropolis“.¹⁴ Gottmann hatte in Zusammenhang mit der megalopolitischen Stadtgestalt von einer „nebulous structure“ gesprochen.¹⁵

II.

Über diese gebaute Umwelt also spricht Lacan, wenn er „Baltimore“ sagt, denn Baltimore hat ja gerade die Eigenschaft, integrierter Teil der Megalopolis zu sein und damit metonymisch für sie zu stehen. Das Interaktions-gemeinde vor Lacans Hotelfenster, „where the function played by the subjects was not completely obvious“, stellt einen Ausschnitt dar aus jener „testimony to the unplanned, collective end point of individual everyday decisions“ von „provisional, accidental, even surreal quality“, die Gottmann und Short beschreiben. Was aber gewinnen wir, wenn wir Lacan und Gottmann auf diese Weise kombinieren und die Anekdote ihrer Zufälligkeit berauben zugunsten eines leicht paranoiden Insistierens darauf, der Ortsname – ihre Lokalität im doppelten Sinn – spiele eine so wichtige Rolle? Um diese Frage zu beantworten, muss die Anekdote wiederum in ihrer Situierung, d.h. ihrem spezifischen Platz in Lacans Referat betrachtet werden.

13 Ebd. S. 19.

14 Ebd. S. 19.

15 Gottmann. Megalopolis (wie Anm. 5). S. 4.

Der Gedanke, der im Vortrag in unmittelbarer Nachbarschaft zur Baltimore-Passage steht und den Letztere vielleicht illustrieren sollte, ist der folgende:

[T]he unconscious has nothing to do with instinct or primitive knowledge or preparation of thought in some underground. It is a thinking with words, with thoughts that escape your vigilance, your state of watchfulness. [...] It is as if a demon plays a game with your watchfulness. The question is to find a precise status for this other subject which is exactly the sort of subject that we can determine taking our point of departure in language.¹⁶

Lacan stellt sich damit wider die Auffassung, das Unbewusste sei als etwas zu denken, was sich topographisch gewissermaßen unterhalb des Bewusstseins befände, sei ein ‚Unterbewusstes‘; einer Korrektur dieser Vorstellung ist sein Referat (zumindest: auch) gewidmet. Er versucht dies über den – titelgebenden – Begriff der ‚Struktur‘. Der Begriff sei für psychoanalytische Zwecke insofern gefährlich, so Lacan, als er potenziell den Gedanken einer Einheit bzw. Einheitlichkeit evoziere, während das Leben als Gegenstand der Psychoanalyse alles andere als ‚strukturiert‘ im Sinne von ‚planvoll‘ und ‚einheitlich‘ verlaufe, stattdessen fundamental als flüssig, strömend zu denken sei:

[L]ife is something which goes, as we say in French, *à la dérive*. Life goes down the river, from time to time touching a bank; staying for a while here and there, without understanding anything – and it is the principle of analysis that nobody understands anything of what happens.¹⁷

Gleichwohl besteht Lacan darauf, dass der Begriff der Struktur diesem unverstandenen, planlosen, vorläufigen, „accidental“ Strömen durchaus angemessen sei – unter gewissen Bedingungen. Das Unbewusste sei auf eine ganz bestimmte Weise strukturiert, so Lacan, und zwar als Sprache, „as a language“, so die vielleicht berühmteste These des Vortrags.¹⁸ So berühmt sie ist, so rätselhaft bleibt sie zugleich; entsprechend üppig ist die damit befasste Sekundärliteratur. Für die Frage nach der Glokalisierung ist vielleicht nur ein Aspekt diesbezüglich von Belang, jener, der die sprachartige Strukturiertheit des Unbewussten verknüpft mit der Absage an die Darüber/Darunter-Topik und dem frühmorgendlichen Baltimore als der frühmorgendlichen Megalopolis. Es ist ebenjener Aspekt, den Lacan zuerst nennt und mit einer gewissen Prominenz auszeichnet: „The first thing to start in this context is that there is no meta-language.“¹⁹ Das ist deswegen wichtig, weil die Absage an

16 Lacan. Structure as an Inmixing Prerequisite (wie Anm. 3). S. 188.

17 Ebd. S. 190.

18 Ebd. S. 188.

19 Ebd.

die Existenz einer Metasprache integral verbunden ist mit der Absage an die Darüber/Darunter-Topik: Es ist „not a question of an ‚under‘ language or of ‚another‘ language“, so Lacan.²⁰ Es gibt keinen Ort, von dem aus man ‚über‘ die Sprache sprechen könnte, ohne an ihr teilzuhaben, keine separate Lokalität, die nicht von einer Globalität transversiert würde; wo über war, muss *mit* werden. Diese Feststellung über die Struktur der Sprache führt Lacan nun mit der Struktur des Unbewussten zusammen, und schließlich mit jener Baltimores, die jene der Megalopolis ist.

Mit jenem zweiten Schritt – der Behauptung, Baltimore sei die bestmögliche Veranschaulichung einer Strukturiertheit ohne Darunter/Darüber-Topik und ohne Metaebene – wirft Lacan inmitten einer Tagung, die (und wenn auch *à son insu*) eine Schwelle zwischen Strukturalismus und Poststrukturalismus markiert, ein Licht auf einen dritten Strukturbegriff, dem in den letzten Jahren vermehrte wissenschaftliche Aufmerksamkeit zugekommen ist: jenem der Infrastruktur. Insbesondere die Soziologin Mimi Sheller und die Architektin und Städteforscherin Keller Easterling haben in neuerer Zeit darauf hingewiesen, dass Infrastruktur im Zeitalter der Globalisierung eine stetig wachsende politische Rolle zukommt und dass eine adäquate Einschätzung dieser neuen Rolle bedingt, von einem bestimmten – entweder veralteten oder überhaupt falschen – Verständnis von Infrastruktur abzukommen. Easterling beschreibt das Problem so:

Infrastructure is considered to be a hidden substrate – the binding medium or current between objects of positive consequence, shape, and law. Yet today [...], infrastructure includes pools of microwaves beaming from satellites and populations of atomized electronic devices that we hold in our hands. The shared standards and ideas that control everything from technical objects to management styles also constitute an infrastructure. Far from hidden, infrastructure is now the overt point of contact and access between us all – the rules governing the space of everyday life.²¹

Die Aufgabe ist also, Infrastruktur nicht als versteckt, nicht als „hidden substrate“, oder, mit Lacan, nicht als „preparation [...] in some underground“ zu verstehen. Auch hier gilt es, auf eine gewohnte Darüber/Darunter-Topik zu verzichten: Gewiss ist Infrastruktur eine Struktur, aber keineswegs eine, die aus abstrahierten Metaregeln bestünde, und sie hat nichts mit einem versteckten Darunter zu tun; im Gegenteil, Infrastruktur bedeutet gerade eine unendliche Horizontalität; bedeutet, dass von der U-Bahn bis zum Flugzeug, vom Kabel bis zum Hotelzimmer eine einzige Haut gespannt ist und keine lokale Vereinzelung besteht, die nicht Teil dieser Haut wäre; dass jedes

20 Ebd.

21 Keller Easterling. *Extrastatecraft. The Power of Infrastructure Space*. London, New York: Verso, 2014. S. 11.

Verhältnis ein metonymisches Verhältnis ist. Wie man nicht über Sprache sprechen kann, ohne Teil von ihr zu sein, lässt sich nicht über Infrastruktur sprechen, ohne an ihr teilzuhaben. Infrastruktur ist das Schlüsselkonzept in Jean Gottmanns Analyse (auch) Baltimores, indem sie jenen unablässigen und unstillbaren Verkehr erst ermöglicht, der diese Urbanregion auszeichnet; sie erst erlaubt es, von dieser Region überhaupt als einer irgendwie einheitlichen zu sprechen, indem sie der dezentrierten, *unbewussten* Agglutination eine Strukturiertheit zuweist; und sie – als schwieriges materielles Signum einer Absage an die Metasprachlichkeit – stiftet das Auftauchen Baltimores in Lacans Vortrag.²²

III.

Gottmann hatte sich für die Megalopolis nicht als beeindruckenden Einzelfall interessiert, sondern als erste Ankündigung nicht nur *einer*, sondern *der* Existenzform der Zukunft. Diese Ansicht wird mittlerweile von einer großen Zahl an Humangeograph:innen gestützt. So spricht etwa Allen J. Scott von *Global City-Regions*, zu denen etwa auch die Megastadtregionen *SanSan* (San Francisco-San Diego), die *Banane Bleue* (Liverpool-Milano) und Jing-Jin-Ji (Peking-Tianjin) gehören, charakterisiert sie als „focal points of [...] a new global city-centric capitalism“, und argumentiert, dass „globalization and city-region development [...] two facets of a single integrated reality“ sind.²³ Analog dazu spricht Peter Taylor von der Weltgemeinschaft

22 Lacan wird sich an anderer Stelle, und in bedenkenswertem Zusammenhang, an seine Behauptung erinnern. Es handelt sich um die siebte Sitzung des Seminars XVIII, sie trägt den Titel *Lituraterre*. Darin unternimmt Lacan erneut das, was man als anekdotische Situierung bezeichnen könnte. Nur handelt es sich diesmal bei der Ortschaft, die das – in Ermangelung eines besseren Worts – ‚veranschaulicht‘, was Lacans Rede möchte, nicht um Baltimore, sondern um Osaka und damit um die 1982 von Chaucy D. Harris in Nachfolge Gottmanns beschriebene *Tokaido Megalopolis*: der Städtekorridor Tokio-Fukuoka. Wieder spricht Lacan von Verkehrssystemen: „J’avais déjà vu à Osaka comment les autoroutes paraissent descendre du ciel“, so Lacan, um sich dann, wie um zwischen Megalopolis und Megalopolis ein Band zu knüpfen, an seinen Vortrag in Baltimore zurückzuerinnern: „Je l’ai dit, et je ne l’oublie jamais, il n’y a pas de métalangage“. Jacques Lacan. „Leçon sur *Lituraterre*“. *Le Séminaire de Jacques Lacan, Livre XVIII: D’un discours qui ne serait pas du semblant*. Hg. Jacques-Alain Miller. Paris: Seuil, 2006. S. 113-128. Hier S. 122f. Vgl. Chaucy D. Harris. „The Urban and Industrial Transformation of Japan“. *Geographical Review* 72 (1982): S. 50-89.

23 Allen J. Scott, „Introduction“. *Global City-Regions. Trends, Theory, Policy*. Hg. Allen J. Scott. Oxford: University Press, 2001. S. 1-8. Hier S. 4f.

als in und um einen Archipel von Megalopolregionen strukturiert.²⁴ Solche Megalopolregionen bilden die „loci of control-and-command-functions“²⁵ der Weltwirtschaft, von ihnen aus wird bestimmt, was das Globale ist; ihr Anteil an der Globalisierung besteht gerade in ihrer Rolle als spezifische, regional charakterisierte und charakteristische Loci, die ihre Funktionsweise allmählich zur Funktionsweise der Welt werden lassen.

Die globalisierte Welt als einen Archipel von Megalopolises zu verstehen, erlaubt noch einmal andere Blicke auf das Phänomen der Globalisierung. Insbesondere schwächt es die oft ein wenig naiv vorgetragene Kritik, Globalisierung bedeute, dass sich weltweit alles immer ähnlicher werde. Ein Blick auf die Megalopolis zeigt eher anderes: Nicht nur ist offen, ob sich die darin befindlichen Städte tatsächlich ähnlicher werden (und ungeklärt, was ‚ähnlicher‘ in diesem Zusammenhang überhaupt bedeuten könnte), es ist auch gar nicht nötig. Die Einheit der Megalopolis ist nicht eine, die auf Identität beruhte – entscheidend ist nur, dass zwischen ihren Bestandteilen ständiger Verkehr herrscht, also eine Infrastruktur vorliegt, die ihn ermöglicht. Die ‚unifying unity‘ der Megalopolis, nun wieder mit Lacan als ihrem indirekten Theoretiker gesprochen, liegt gerade nicht einer identitären Logik, sondern in einer ständigen Zirkulation, die zugleich ihr Kapital und ihr Imperativ ist, und die von der Infrastruktur getragen wird. Im selben Zug wird sich eine Globalisierung nicht auf die vollständige Ähnlichmachung aller Gegenstände stützen müssen; entscheidend ist einzig, dass sie allesamt in die Zirkulation eintreten (oder eingezogen werden) können. Das führt zu einer grundlegenden politischen Aufwertung der Infrastruktur, auf die etwa das Comité Invisible hingewiesen hat:

La vérité quant à la localisation effective du pouvoir n'est pourtant en rien cachée; c'est seulement nous qui refusons de la voir tant cela viendrait doubler nos si confortables certitudes. [...] La vérité quant à la nature présente du pouvoir, chaque Européen en a un exemplaire imprimé dans sa poche. Elle se formule ainsi: *le pouvoir réside désormais dans les infrastructures de ce monde.*²⁶

Was es aber bedeutet, wenn die Macht bei der Infrastruktur liegt, lässt sich gerade an der Megalopolis veranschaulichen: Eine Studie der University of Baltimore stellte fest, dass im Jahr 2000 ein Drittel aller gering qualifizierten Arbeitsstellen mit dem öffentlichen Nahverkehr (v. a. Amtrak) nicht erreichbar waren; mit den städtischen Buslinien allein waren sogar zwei Drittel

24 Vgl. Peter J. Taylor. *Global City Network*. London: Routledge, 2004.

25 Short. *Liquid City* (wie Anm. 7), S. 4.

26 Comité Invisible. „Le pouvoir est logistique. Bloquons tout!“ Link zum französischen Text: lundi.am/Comite-Invisible-Le-pouvoir-est-logistique-Bloquons-tout-474. Deutsche Version enthalten in: Unsichtbares Komitee. *An unsere Freunde*. Hamburg: Nautilus, 2015.

nicht zugänglich.²⁷ Da ein Drittel aller Haushalte Baltimores zu arm sind, um sich ein eigenes Auto leisten zu können, sind sie im Stadtzentrum ‚eingeschlossen‘, nicht in feste Mauern, aber ohne Möglichkeit, die für sie in Frage kommenden Arbeitsstellen überhaupt zu erreichen und damit ohne Chance, der Armut zu entkommen. Die Vervorstädterung der Arbeit auf Grundlage des Automobils führt so zu einer Ausgrenzung der (mehrheitlich nichtweissen) urbanen Unterschicht aus dem Arbeitsmarkt und ihrer ‚Einzonung‘ in einem Stadtzentrum, in dem sie zwar ‚vorhanden‘, von dessen Funktionieren sie aber wesentlich ausgeschlossen sind. Wo die Infrastruktur regiert, knüpft sie politische Teilhabe an Mobilität.

IV.

Was gewinnen wir für die Literaturwissenschaften, wenn wir Globalisierung von der Infrastruktur und Infrastruktur (auch) von Lacans Baltimore-Vortrag her lesen? Mindestens eine teils ergänzende, teils korrigierende Intervention darin, was man versuchsshalber als ‚Weltliteraturwissenschaften‘ bezeichnen könnte: literaturwissenschaftliche Studien, die sich der Herstellung, Verteilung, und Veränderung der Literatur auf globaler Ebene widmen, und ein scharfes Bewusstsein für geographische Fragen mit einem Blick kombinieren, der Literatur nicht zuletzt auf ihre Fähigkeit, zu zirkulieren, prüft. Gewiss geschieht dies durchaus mit Bezug auf Infrastrukturen, am prominentesten wohl in Pascale Casanovas *La république mondiale des lettres*. Casanova macht deutlich, was für eine zentrale Rolle Verlagshäusern, Literaturpreisen, Universitäten, Förderungsprogrammen, Bibliotheken usw. für die Frage zukommt, welche Literatur mit viel Mobilität ausgestattet wird, welcher lokalen Literaturproduktion wie viel Teilhabe an einer globalen Akkumulation zukommt – und fasst Literatur damit in der Tat als einen Gegenstand der weltumspannenden Infrastruktur, die den Zugriff auf Globalität regelt.²⁸ Und unbestritten entwickelt Franco Moretti sein *Distant Reading* gerade auch, um damit *large-scale movements* in der weltumspannenden Literaturgeographie nachzeichnen zu können.²⁹ Aber Lacan scheint, und wenn à la dérive, mitten in der Megalopolis einen radikaleren Zugriff vorzuschlagen – einen, den ich in meinen einleitenden Absätzen anzudeuten, und im restlichen Essay zu verfolgen versucht habe.

27 Vgl. David Stevens/Robert Clinch/Joseph Staveley. *Job Availability for Recipients of Temporary Cash Assistance. A Spatial Analysis*. Baltimore: University of Baltimore Press, 2001. Insbes. S. 6.

28 Vgl. Pascale Casanova. *La république mondiale des lettres*. Paris: Seuil, 1999.

29 Vgl. Franco Moretti. *Distant Reading*. New York: Verso, 2013. Auch: Franco Moretti. *The Modern Epic: The World-System from Goethe to García Márquez*. New York: Verso, 1996.

Indem Lacan darauf hinweist, dass Unbewusstes, Sprache, und die Megalopolis sich die Weise ihrer Strukturiertheit teilen, beraubt er Sprache ebenso einer gewissen kosmopolitischen Unschuld, wie er sie mit einer zumindest nicht selbstverständlichen infrastrukturellen Fähigkeit ausstattet: Sprache – und jener Bereich an ihr, der als Literatur bezeichnet wird – ist nicht nur Gegenstand einer globalen Infrastruktur (wie es etwa Stühle, Mikrochips, und Sonnenbrillen sind), sondern hat zugleich an ihr Anteil bis zur Komplizenschaft. Was gefährlich nahe an einer Trivialität klingt, hat für den Begriff Weltliteratur – und für das Verhältnis von Literatur und Globalisierung – doch wichtige Implikationen: Zwischen einem Text und der globalen Infrastruktur gähnt nicht der Graben einer Differenz, sondern spannt sich das Band einer Metonymie. Alles sprachlich Lokalisierte ist globalisiert insofern, als es – eingepasst zwischen Sprachlichkeit und Literaturbetrieb – Teil eines potenziell weltweiten Netzes ist. Wie das sich selbst als individuell verstehende Subjekt eine „Structure as an Inmixing of Otherness“ zur Voraussetzung hat, so gilt dass „[t]he singularity of individual literary works therefore becomes manifest only against the background of the overall structure in which they take their place. Each work that is declared to be literary is a minute part of the immense ‚combination‘ constituted by“³⁰ – ja, wovon nun? Casanova schließt den Satz mit „the literary world as a whole“, aber Lacan im Rücken müssen wir Schlimmeres befürchten. Lacans Vortrag ist eben nicht nur „minute part“ des psychoanalytischen Diskurses (um so etwas wie eine ‚psychoanalytic world as a whole‘ zu paraphrasieren), hat seinen Platz nicht nur in der Geschichte der Psychoanalyse, sondern unterhält auch ein Kontiguitätsverhältnis zu seiner geographischen Situation, zu Baltimore, mindestens nämlich, indem einer seiner zentralen Gegenstände (das Unbewusste) und sein Material (Sprache) genau so strukturiert sind wie die Stadt, in der dieser Vortrag gehalten wird. Ja, der Vortragstext muss vielleicht sogar stellenweise unverständlich bleiben, wenn man nicht mitbedenkt, wo er gehalten wird; wenn übersehen wird, was im Signifikanten ‚Baltimore‘ *hidden in plain sight* liegt. Lacans anekdotische Bemerkung, das Unbewusste sei strukturiert wie eine Sprache, und diese Struktur sei im frühmorgendlichen Baltimore bestmöglich veranschaulicht, ist kein reiner Metakommentar über Sprache, über Unbewusstes, und über Baltimore. Im Gegenteil ist sie das Postulat der Unmöglichkeit eines solchen Metakommentars überhaupt. Über Sprache, Unbewusstes, und/oder Megalopolis zu sprechen heißt, *in* ihnen zu sprechen; und sei es nur deswegen, weil an ihnen jede auch noch so kleine und spezifische Lokalität den Anspruch auf eine Globalität erhebt, die keine Metaebene zulässt. So kann man in Casanovas Satz das Adjektiv „literary“ wohl auch – je nachdem, wieviel Global- in der Glokalisierung

30 Pascale Casanova. *The World-Republic of Letters*. Cambridge: Harvard University Press, 2007. S. 3.

stecken soll – weglassen. *Each work that is declared to be literary is a minute part of the world.* Oder, wieder direkter mit Casanova gesprochen: „What is apt to seem most foreign to a work of literature, to its construction, its form, and its aesthetic singularity, is in reality what generates the text itself.“³¹

Diese radikale Teilhabe der Sprache an Infrastruktur bedeutet aber auch, dass man, um die Einbettung der Literatur in globale (Macht-)Verhältnisse zu erfassen, nicht notwendig auf große Datenmengen hinauszoomen oder in eine strikt lesebefreite Big-Data-Literatursoziologie umsteigen muss: Dass Sprache zur globalen Infrastruktur in einem metonymischen Verhältnis steht, muss definitionsgemäß heißen, dass selbst noch ihre geringste Lokalisierung – ein Kapitel, ein Satz, eine Silbe, ein Interpunktionszeichen – sich darin befinden kann. Dass man mit einer durch Lacan gelesenen Casanova sagen kann, dass alle Bestandteile eines literarischen Werks „minute part[s]“ der „world as a whole“ sind, bedeutet zugleich, dass ein minutiöses *close reading* wiederum prinzipiell jede Ferne erreichen kann, da das vor ihm Lokalisierte in alle Richtungen zum Globalen tendiert – und dabei einzig das Risiko eingeht, dass das bei einer so halluzinatorischen Mereologie Gewonnene *weit hergeholt* scheint.

31 Ebd. S. 3.

VARIA

Maxime Cartron

« Par-delà la présence »

La nature morte de Lubin Baugin dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard¹

Published in 1991, *Tous les matins du monde* of Pascal Quignard made to appear a real still life from Lubin Baugin called *Le Dessert de gaufrettes* (Musée du Louvre). The importance of this painting in the novel – both narrative and symbolic – is crucial. Baugin's painting constitutes indeed a genetic matrix that must be examined in order to better understand the trajectory of *Tous les matins du monde*, insofar as it incites and initiates writing, thereby acquiring a singular hermeneutic depth.

Dans son œuvre, Pascal Quignard porte un intérêt soutenu aux natures mortes. Ainsi, dans le premier volume de *Dernier royaume*, intitulé *Les Ombres errantes*, peut-on lire ceci :

Monsieur de Saint-Cyran, après qu'il fut élargi de sa prison l'année 1643, évoquait les vanités du monde à la façon dont les peintres avaient pris l'habitude de les représenter sur leurs tableaux ;
verres de vin à demi pleins ;
luths brun et rouge ;
chandelles et cartes à jouer blanchâtres ;
pelures de citron qui penchent au bord des tables ;
miroirs avec reflets ;
miroirs sans reflet.
De tous ces objets il disait qu'il s'était passé avec aisance dans le cachot.
Même de l'image de ce qu'on n'a pas, on se passe.
Les rêves suffisent à pourvoir de l'ersatz pour tout ce dont le corps est privé.²

S'il semble à première vue évident que la vanité des choses de ce monde, dont la matérialité même signale la finitude, rejoint la perspective augustinienne chère à Quignard, leur disposition en liste-poème³ attire l'attention sur un

1 Cet article doit beaucoup aux échanges avec les étudiantes et les étudiants de l'Université de Fribourg qui suivaient mon séminaire sur « Pascal Quignard : traditions, ruptures et modernités » au semestre d'automne 2021, je les en remercie ici très chaleureusement : Loïc Burki, Céline Gilgien, Marianna Grynychuk, Nicolas Horvath, Loris Kolly, Alexis Salamin et Meagane Zurfluh.

2 Pascal Quignard, *Les Ombres errantes. Dernier royaume I*, Paris, Gallimard, « Folio », 2002, p. 127.

3 « Si la critique a souvent noté la fusion inédite, dans son écriture, entre récit et poésie, c'est dans *Dernier royaume* qu'elle s'affirme avec le plus d'évidence. Il suffit

autre aspect de l'écriture de l'auteur de *Tous les matins du monde*, roman narrant le deuil du violiste Monsieur de Sainte-Colombe, incapable de se résoudre au décès de son épouse : celui des *sordidae* que l'écrivain, sur les brisées du rhéteur latin Albius, envisage comme choses viles et infâmes, au double sens du terme. Il convient donc d'appréhender la question de la nature morte chez Quignard à la lumière de cette double détermination, qui ouvre sur une dimension autre ; celle de la peinture de vanité comme peinture du silence des choses :

Sous Louis XIII on ne disait pas « nature morte » mais « peinture coite » parce que ces objets ordinaires et à demi obscurs étaient quittes du langage dans la nuit où ils paraissaient sur le point de s'ensevelir.⁴

Un passage des *Petits traités*, également parus en 1990, soit un an avant *Tous les matins du monde*, étend la portée de cette assertion :

Aux XVI^e et XVII^e siècles, on ne disait pas « nature morte ». C'était alors l'époque de la grande production des tableaux nocturnes, qui représentaient dans leur nuit des victuailles ou des objets de la vie ordinaire. Les Hollandais disaient des « vies immobiles ». Les Espagnols disaient des « peintures de caves où on vend le vin et les jambons ». Les Français disaient des « vies coyees », des « vies silencieuses ». Coyee était une forme plus usuelle que le féminin « coite », qui est formé sur la forme latine et savante « quïete ». Le lecteur est une nature « morte ». C'est une vie coyee. Quand, en 1609, Aemar Hennequin dit qu'Ambroise lisait à recoy, il songe à ces peintures coyees qui ont envahi toute l'Europe. Il y a une vie en cachette du monde ; elle est indépendante de la parole qui « entretient » les hommes entre eux sous la forme de sociétés. Il y a une part « à part soi » de l'âme à quoi un langage silencieux correspond. Les lèvres ne frémissent plus : elles sont comme des fleurs et des petits animaux morts. Comme des huîtres. Comme des luths muets. Comme des chandelles. Elles sont comme des cartes ou des gaufres.⁵

La « peinture coite » exprime le silence originel : comme la musique, elle atteint les territoires lointains qui dépassent l'homme – l'avant et l'après de la vie – et permet de ressaisir l'éphémère⁶. Par conséquent, les natures mortes deviennent, dans l'imaginaire quignardien, des emblèmes du silence associé au retrait du monde, dont Saint-Cyran, évoqué dans *Les Ombres errantes*, est

pour cela de simplement feuilleter les volumes pour y trouver des dispositions de blancs qui évoquent celles du poème » (Dominique Rabaté, *Pascal Quignard. Étude de l'œuvre*, Paris, Bordas, « Écrivains au présent », 2008, p. 118).

4 P. Quignard, *Albius*, Paris, Le Livre de Poche, 1990, p. 8.

5 P. Quignard, « XXVII^e traité : Augustinus », *Petits traités II* [1990], Paris, Gallimard, « Folio », 1997, p. 62-63.

6 On rappellera à cet égard les débuts de Quignard à la revue *L'Éphémère*.

la figure tutélaire. Si l'on ouvre *Vie secrète*, on remarque que pour Quignard l'amour relève exactement de cette attitude existentielle :

L'amour c'est cela : la vie secrète, la vie séparée et sacrée, la vie à l'écart de la société. La vie à l'écart de la famille et de la société parce qu'elle rappelle la vie avant la famille et avant la société, avant le jour, avant le langage. Vie vivipare, dans l'ombre, sans voix, ignorant même la naissance.⁷

À bien des égards, on peut penser que cette déclaration constitue un prolongement de ce qu'exprime le personnage de Sainte-Colombe se jetant à corps perdu, par amour pour sa femme décédée, dans le retrait des choses et du monde. Or dans *Tous les matins du monde*, il est question à plusieurs reprises d'un tableau de Lubin Baugin (1610-1663) connu sous le nom de *Dessert de gaufrettes*, un des chefs-d'œuvre du genre pictural de la nature morte, dont le peintre français était l'un des maîtres⁸ (fig. 1) :



Fig. 1 : Lubin Baugin, *Le Dessert de gaufrettes*, huile sur bois, 41 x 52 cm, Paris, Musée du Louvre, vers 1630-1635

7 P. Quignard, *Vie secrète*, Paris, Gallimard, « Folio », 1998, p. 93.

8 Sur son œuvre, on pourra consulter Nathalie Delosme, *Lubin Baugin*, mémoire de maîtrise, Antoine Schnapper (dir.), Université Paris Sorbonne, 1991 ; *Lubin Baugin : le monde poétique des formes*, Dijon, Faton, 2002 ; *Lubin Baugin*, Orléans, Musée des beaux-arts, 21 février-19 mai 2002 ; Toulouse, Musée des Augustins, Musée des beaux-arts, 8 juin-9 septembre 2002, Paris, Réunion des musées nationaux, 2002.

Opposé dans la diégèse à Philippe de Champaigne, que Sainte-Colombe n'aime pas – « Monsieur de Sainte Colombe ne louait pas la peinture que faisait alors Monsieur de Champaigne. Il la jugeait moins grave que triste, et moins sobre que pauvre »⁹ – Baugin apparaît dans la scène de l'atelier, où il est occupé à peindre le tableau que l'on connaît sous le nom de *Nature morte à l'échiquier* (fig. 2) :

Ils se retrouvèrent près du poêle dans l'atelier de Monsieur Baugin. Le peintre était occupé à peindre une table : un verre à moitié plein de vin rouge, un luth couché, un cahier de musique, une bourse de velours noir, des cartes à jouer dont la première était un valet de trèfle, un échiquier sur lequel étaient disposés un vase avec trois œillets et un miroir octogonal appuyé contre le mur de l'atelier.¹⁰



Fig. 2 : Lubin Baugin, *Nature morte à l'échiquier*, huile sur bois, 55 x 73 cm, Paris, Musée du Louvre, vers 1631.

Le récent don de ses archives à la BnF par Quignard, qui a occasionné la publication de *Sur le geste de l'abandon*¹¹, permet de développer de nouvelles

9 P. Quignard, *Tous les matins du monde* [1991], Paris, Gallimard, « Folio plus classiques », 2010, chap. II, p. 12.

10 *Ibid.*, chap. XII, p. 40.

11 P. Quignard, *Sur le geste de l'abandon*, Paris, Hermann, 2020.

perspectives de recherche sur le rapport de l'écrivain à l'image¹², puisque dans la section intitulée « Images pour écrire » de cet ouvrage, on peut voir des dessins préparatoires pour des textes tels que *Terrasse à Rome* ou *Tous les matins du monde*. Fait troublant, le tableau de Baugin est présent sous la forme du dessin suivant (fig. 3) :



Fig. 3 : Dessin préparatoire à *Tous les matins du monde*, p. 36 du manuscrit (1989) conservé à la BnF. Cette image est reproduite p. 75 de *Sur le geste de l'abandon*.

Si l'importance de cette nature morte dans le roman – aussi bien sur le plan narratif que symbolique – restait à établir, ce dessin de l'écrivain suffirait à le faire. Le tableau de Baugin constitue en effet une matrice génétique qu'il importe d'interroger pour mieux comprendre la trajectoire de *Tous les matins du monde*, dans la mesure où il incite et lance l'écriture, acquérant par là une épaisseur herméneutique singulière.

Dans le roman, l'existence du tableau est intimement liée à la première apparition du fantôme de Madame de Sainte-Colombe. Le récit de cette *nekuia* se trouve au chapitre VI :

12 Sur cette question, on se reportera à Bernard Vouilloux, *La Nuit et le silence des images : penser l'image avec Pascal Quignard*, Paris, Hermann, « Savoir Lettres », 2010 ; *Image et médium : sur une hypothèse de Pascal Quignard*, Paris, Les Belles Lettres, « Essais », 2018. Voir aussi Agnès Cousin de Ravel, « La peinture, pré-texte à l'écriture chez Pascal Quignard », *L'Esprit Créateur*, vol. 52, n°1, printemps 2012, p. 48-58.

Un jour qu'il concentrait son regard sur les vagues de l'onde, s'assoupissant, il rêva qu'il pénétrait dans l'eau obscure et qu'il y séjournait. Il avait renoncé à toutes les choses qu'il aimait sur cette terre, les instruments, les fleurs, les pâtisseries, les partitions roulées, les cerfs-volants, les visages, les plats d'étain, les vins. Sorti de son songe, il se souvint du Tombeau des Regrets qu'il avait composé quand son épouse l'avait quitté une nuit pour rejoindre la mort, il eut très soif aussi. Il se leva, monta sur la rive en s'accrochant aux branches, partit chercher sous les voûtes de la cave une carafe de vin cuit entourée de paille tressée. Il versa sur la terre battue la couche d'huile qui préservait le vin du contact de l'air. Dans la nuit de la cave, il prit un verre et il le goûta. Il gagna la cabane du jardin où il s'exerçait à la viole, moins, pour dire toute la vérité, dans l'inquiétude de donner de la gêne à ses filles que dans le souci où il était de n'être à portée d'aucune oreille et de pouvoir essayer les positions de la main et tous les mouvements possibles de son archet sans que personne au monde pût porter quelque jugement que ce fût sur ce qu'il lui prenait envie de faire. Il posa sur le tapis bleu clair qui recouvrait la table où il déplaçait son pupitre la carafe de vin garnie de paille, le verre à vin à pied qu'il remplit, un plat d'étain contenant quelques gaufrettes enroulées et il joua le Tombeau des Regrets.¹³

Le tableau n'est pas encore présent, mais les choses qui y seront peintes – élues parmi les autres *sordidae* évoquées dans ce passage – et leur disposition le sont déjà, ce qui marque leur rapport étroit avec la manifestation du spectre et avec la musique, qui l'a suscitée :

Il n'eut pas besoin de se reporter à son livre. Sa main se dirigeait d'elle-même sur la touche de son instrument et il se prit à pleurer. Tandis que le chant montait, près de la porte une femme très pâle apparut qui lui souriait tout en posant le doigt sur son sourire en signe qu'elle ne parlerait pas et qu'il ne se dérangeât pas de ce qu'il était en train de faire. Elle contourna en silence le pupitre de Monsieur de Sainte Colombe. Elle s'assit sur le coffre à musique qui était dans le coin auprès de la table et du flacon de vin et elle l'écoula. C'était sa femme et ses larmes coulaient. Quand il leva les paupières, après qu'il eut terminé d'interpréter son morceau, elle n'était plus là. Il posa sa viole et, comme il tendait la main vers le plat d'étain, aux côtés de la fiasque, il vit le verre à moitié vide et il s'étonna qu'à côté de lui, sur le tapis bleu, une gaufrette fût à demi rongée.¹⁴

Avec un art consommé de la transition, Quignard ferme ce chapitre sur l'évidence figurale de la gaufrette « à demi rongée », qui semble attester du passage effectif de Madame de Sainte-Colombe. Si le lecteur comprend immédiatement que la musique est responsable de cet étrange phénomène, il se trouve également que le chapitre suivant débute par ces mots :

Cette visite ne fut pas seule. Monsieur de Sainte Colombe, après avoir craint qu'il pût être fou, considéra que si c'était folie, elle lui donnait du bonheur, si

13 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., chap. VI, p. 24-25.

14 *Ibid.*, p. 25.

c'était vérité, c'était un miracle. L'amour que lui portait sa femme était plus grand encore que le sien puisqu'elle venait jusqu'à lui et qu'il était impuissant à lui rendre la pareille. Il prit un crayon et il demanda à un ami appartenant à la corporation des peintres, Monsieur Baugin, qu'il fit un sujet qui représentât la table à écrire près de laquelle sa femme était apparue. Mais il ne parla de cette visitation à personne. Même Madeleine, même Toinette ne surent rien. Il se confiait simplement à sa viole et parfois recopiait sur son cahier en maroquin, sur lequel Toinette avait tiré à la règle des portées, les thèmes que ses entretiens ou que ses rêveries lui avaient inspirés.¹⁵

Pourquoi Sainte-Colombe demande-t-il à Baugin de reproduire exactement le lieu dans lequel cet évènement s'est produit et non, par exemple, un portrait de Madame de Sainte-Colombe ? Ou encore, pourquoi ne demande-t-il pas au peintre d'inclure une représentation de cette dernière dans son tableau ? L'explication tient à un besoin de complémentarité du sensible, que la relation musique-peinture serait susceptible de provoquer : pour que les yeux du violiste se remémorent le miracle que les sons tirés de son instrument ont engendré, il faut que les choses – les gaufrettes, le verre de vin... – lui soient *re-présentées* afin de devenir des reliques affectives chargées de la présence de son épouse.¹⁶ Dans cette perspective, la peinture et la musique, authentiques offrandes pour tenter les morts¹⁷, font revenir le Perdu, mais chacune selon des modalités différentes :

« Pourquoi venez-vous de temps à autre ? Pourquoi ne venez-vous pas toujours ? – Je ne sais pas, dit l'ombre en rougissant. Je suis venue parce que ce que vous jouiez m'a émue. Je suis venue parce que vous avez eu la bonté de m'offrir à boire et quelques gâteaux à grignoter.¹⁸

15 *Ibid.*, chap. VII, p. 26.

16 Selon Mathieu Messenger et François Mouttapa, le tableau exprime le « désir de conserver un moment de vie que rien ne peut retenir » (*Tous les matins du monde*, Paris, Ellipses, 2010, p. 65). Cf. aussi Arlette Bouloumié : « On pourrait voir dans cette peinture coïte, ainsi qu'on appelait autrefois les natures mortes, une commémoration de l'hallucination du violiste, désignant, au-delà des objets visibles, la présence absente de Madame de Sainte-Colombe, le monde de l'invisible, monde des souvenirs. Le représenté fait pressentir l'irreprésentable » (« Un rituel d'évocation des morts dans *Tous les matins du monde* de Pascal Quignard », *Les Lettres romanes*, vol. 67, n°1-2, 2013, p. 102).

17 Je prends ici le contrepied d'une formule de *La Leçon de musique* : « la musique est faite pour tenter le vivant » (P. Quignard, « Un épisode tiré de la vie de Marin Marais », dans *La Leçon de musique*, Paris, Gallimard, « Folio », 1987, p. 73). D'après M. Messenger et F. Mouttapa, « la valeur symbolique des objets s'étoffe davantage et passe du statut de *petits riens* à celui d'*objets sacrés*, porteurs d'une offrande aux morts » (*op. cit.*, p. 68).

18 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. IX, p. 33.

Ce n'est pas uniquement la musique, mais aussi les choses de ce monde, dévolues au plaisir sensible du goût, et plus exactement leur alliance, qui provoque le retour du fantôme de Madame de Sainte-Colombe. À la lumière de cette observation, on comprend que le tableau de Baugin a, dans l'esprit de Sainte-Colombe, pour mission de rappeler le moment unique qui a eu lieu, et de le réintensifier : si l'art musical a le pouvoir de faire revenir le Perdu, la peinture a celui de le remémorer, par la présence figurale des *sordidae* ayant tenté Madame de Sainte-Colombe ; le tableau de Baugin devient alors une *icône* sensible.

Du reste, le lien intime qu'entretiennent le visible et l'audible est attesté juste avant la première apparition de Madame de Sainte-Colombe :

Les jours où l'humeur et le temps qu'il faisait lui en laissaient le loisir, il allait à sa barque et, accroché à la rive, dans son ruisseau, il rêvait. Sa barque était vieille et prenait l'eau : elle avait été faite quand le surintendant réorganisait les canaux et était peinte en blanc, encore que les années eussent écaillé la peinture qui la recouvrait. La barque avait l'apparence d'une grande viole que Monsieur Pardoux aurait ouverte.¹⁹

Tout se passe comme si la barque, qui s'évanouira du reste bientôt sur le plan physique comme symbolique²⁰, perdait sa substance iconique au profit du tableau, sur lequel se reporte l'association du son et de la vue, Sainte-Colombe l'intégrant tout de suite à son quotidien en l'unissant au carnet où il note ses compositions :

Dans sa chambre, dont il fermait la porte à clef parce que le désir et le souvenir de sa femme le poussaient parfois à descendre ses braies et à se donner du plaisir avec la main, il posait côté à côté, sur la table près de la fenêtre, sur le mur qui faisait face au grand lit à baldaquin qu'il avait partagé douze années durant avec sa femme, le livre de musique en maroquin rouge et la petite toile qu'il avait commandée à son ami, entourée d'un cadre noir. Il éprouvait en la voyant du bonheur. Il était moins souvent courroucé et ses deux filles le remarquèrent mais n'osèrent pas le lui dire. Au fond de lui, il avait le sentiment que quelque chose s'était achevé. Il avait l'air plus quiet.²¹

Le tableau vient remplir un besoin d'incarnation sensible, l'adjectif « quiet », employé pour désigner le musicien, étant identique à celui utilisé par Quignard pour définir la peinture de vanité (« coi ») : Sainte-Colombe s'identifie

19 *Ibid.*, chap. VI, p. 23-24.

20 « Il ne vit pas que la barque avait disparu » (*Ibid.*, chap. XV, p. 53). Voir aussi au chap. XX : « Votre barque est pourrie depuis longtemps dans la rivière. L'autre monde n'est pas plus étanche que ne l'était votre embarcation » (*Ibid.*, p. 61).

21 *Ibid.*, chap. VII, p. 26-27.

progressivement au tableau, il devient la peinture même, cette assimilation métaphorique marquant son renoncement aux choses de ce monde, mais non dans le but de se rapprocher de Dieu comme dans la doctrine augustinienne ; il s'agit bien davantage de se rapprocher du monde des morts qu'habite son épouse. C'est pourquoi le tableau est disposé dans la chambre du musicien : selon un rapport de consubstantialité, il devient sa vie même. Sainte-Colombe se sert de lui pour entretenir sa dévotion à sa femme, ce qui transforme la nature morte de Baugin en un objet liturgique purement séculier.

La scène dans l'atelier du peintre permet également de maintenir actif, dans la diégèse, le rôle du tableau :

Monsieur de Sainte Colombe demanda au peintre s'il pouvait recouvrir la toile qu'il lui avait empruntée : le peintre avait voulu la montrer à un marchand des Flandres qui en avait tiré une copie. Monsieur Baugin fit un signe à la vieille femme qui portait la coiffe en pointe sur le front ; elle s'inclina et alla chercher les gaufrettes entourées d'ébène. Il le montra à Monsieur Marais, pointant du doigt le verre à pied et sur l'enroulement des petites pâtisseries jaunes. Puis la vieille femme impassible s'occupa à l'envelopper de chiffons et de cordes.²²

« Les gaufrettes entourées d'ébène » : cette périphrase implique quasiment que le tableau, plus que d'incarner les choses du monde, *est en effet* ces choses, la puissance de convocation des *realia* de la peinture de vanité se dévoilant ici.²³ Dès lors, on comprend d'autant mieux le geste d'admoniteur de Sainte-Colombe indiquant à Marais ce qu'il faut regarder ; le maître cherche déjà à faire comprendre par l'image à son élève ce qu'il entendra un peu plus loin par « l'invisible »²⁴, cette volonté de transmission étant, du fait de la nature du mystère à révéler, nécessairement énigmatique²⁵ :

22 *Ibid.*, chap. XII, p. 40-41.

23 Selon M. Messager et F. Mouctapa, grâce au tableau Sainte-Colombe peut « ressentir une présence dans la représentation de l'absence » (*op. cit.*, p. 65). En effet, à leurs yeux, les objets du tableau « vont incarner la liaison entre la musique et le monde des morts. Ayant su réveiller les appétits de la défunte, Sainte-Colombe leur confère une puissance sacrée de résurrection. Voir le tableau représentant ces objets devient pour lui une source de joie inexprimable car derrière l'absence de la nature morte se profilent les traits de la femme absente » (*op. cit.*, p. 68).

Il me semble au contraire que la force picturale de la nature morte concourt, tout comme la musique, à rendre présente l'absence.

24 « Je hèle, je vous le jure, je hèle avec ma main une chose invisible » (*Ibid.*).

25 « Vous parlez par énigmes. Je n'aurai jamais bien compris ce que vous vouliez dire », déclare Marais à son maître (P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. XIV, p. 50).

« Tout ce que la mort ôtera est dans sa nuit », souffla Sainte Colombe dans l'oreille de son élève. « Ce sont tous les plaisirs du monde qui se retirent en nous disant adieu ». ²⁶

Fondamental, ce passage l'est en ce qu'il permet d'affermir la résolution de Sainte-Colombe par l'accentuation de la force évocatoire du Perdu, ce que la scène suivante rend effectif :

La neuvième fois où il sentit près de lui que son épouse était venue le rejoindre, c'était au printemps. C'était lors de la grande persécution de juin 1679. Il avait sorti le vin et le plat de gaufrettes sur la table à musique. Il jouait dans la cabane. ²⁷

La disposition à l'identique des *sordidae* et l'emploi de l'imparfait, inaccompli, figurent un rituel ²⁸, et plus encore, une boucle temporelle dans laquelle Sainte-Colombe s'élance en attendant la mort pour rejoindre son épouse. La suite du texte confirme cette intrication des *sordidae*, de leur représentation picturale et du processus de survivance ²⁹ instauré par l'art musical :

Elle se tut encore. Elle regardait les mains de son mari, qu'il avait posées sur le bois rouge de la viole.

« Comme vous ne savez pas parler ! dit-elle. Que voulez-vous, mon ami ? Jouez.

– Que regardiez-vous en vous taisant ?

– Jouez donc ! Je regardais votre main vieillie sur le bois de la viole ».

Il s'immobilisa. Il regarda son épouse puis, pour la première fois de sa vie, ou du moins comme s'il ne l'avait jamais vue jusque-là, il regarda sa main émaciée, jaune, à la peau desséchée en effet. Il mit devant lui ses deux mains. Elles étaient tachées par la mort et il en fut heureux. Ces marques de vieillesse le rapprochaient d'elle ou de son état. Son cœur battait à rompre par la joie qu'il éprouvait et ses doigts tremblaient.

« Mes mains, disait-il. Vous parlez de mes mains ! » ³⁰

La main « jaune » du musicien renvoie directement à son portrait initial, où il est décrit comme suit : « jaune comme un coing ». ³¹ De plus, les gaufrettes

²⁶ *Ibid.*, chap. XII, p. 40.

²⁷ *Ibid.*, chap. XX, p. 61.

²⁸ « La scène de musique s'enrichit progressivement d'un rituel préalable qui cherche à disposer les objets à l'attention des morts » (M. Messager et F. Mouttapa, *op. cit.*, p. 68). Voir aussi A. Bouloumié, art. cit.

²⁹ Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante : histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Minuit, « Paradoxe », 2002.

³⁰ P. Quignard, *Tous les matins du monde*, *op. cit.*, chap. XX, p. 61-62.

³¹ *Ibid.*, chap. II, p. 10.

sont également désignées *via* la périphrase « petites pâtisseries jaunes »³². Par la grâce d'une forme toute laïque de transsubstantiation, le corps de Sainte-Colombe se réverbère dans celui des *realia* attirant le fantôme de Madame de Sainte-Colombe, tandis que, du fait de l'action sensible de la musique, le tableau remplit l'office d'interface figurale provoquant ce processus icono-corporel :

Tous les matins du monde sont sans retour. Les années étaient passées. Monsieur de Sainte Colombe, à son lever, caressait de la main la toile de Monsieur Baugin et passait sa chemise. Il allait épousseter sa cabane. C'était un vieil homme. Il entretenait aussi des fleurs et des arbustes qu'avait plantés sa fille aînée, avant qu'elle se pendit. Puis il allait allumer le feu et faire chauffer le lait. Il sortait une assiette creuse en grosse faïence où il écrasait sa bouillie.³³

En caressant le tableau, Sainte-Colombe réalise le premier d'une série de gestes rituels – on note à nouveau la valeur itérative de l'imparfait – organisant son quotidien. Un phénomène de complétude du sensible est ici consommé : le goût et l'audition ont donné naissance au tableau, qu'il ne s'agit à présent plus seulement de voir, mais de toucher, comme on toucherait l'invisible ; la nature morte de Baugin pallie l'impossibilité de toucher Madame de Sainte-Colombe.³⁴

Plus encore, cette scène forme un diptyque avec celle du chapitre VII³⁵, qui expose le besoin corporel de masturbation du musicien devant le souvenir de sa femme s'imposant impérieusement à lui. Nul besoin ici de s'exciter, puisque le détachement matériel du monde est à présent accompli dans sa « quiétude » : à une caresse toute physique succède une caresse pratiquement immatérielle, qui signale l'entrée prochaine de Sainte-Colombe dans le monde des morts. La nature imaginaire de l'évènement ainsi décrit s'éclaire, me semble-t-il, à la lecture de ce passage de *Vie secrète* :

Qu'est-ce que l'amour ? Ce n'est pas l'excitation sexuelle. C'est le besoin de se trouver tous les jours dans la compagnie d'un corps qui n'est pas le sien. Dans l'angle de son regard. A portée de sa voix. (A portée même imaginaire. Même sous forme d'image interne. Beaucoup d'hommes, beaucoup de femmes ont éprouvé qu'on peut aimer un mort. C'est même cette possibilité d'attache par-delà la présence qui définit l'amour).³⁶

32 *Loc. cit.*, chap. XII, p. 40.

33 P. Quignard, *Tous les matins du monde, op. cit.*, chap. XXVI, p. 74.

34 Voir à cet égard les scènes des chap. IX (p. 33-34), XV (p. 51-53) et XX (p. 61-62), la dernière culminant dans ce simple échange : « – Je souffre, Madame, de ne pas vous toucher. – Il n'y a rien, Monsieur, à toucher que du vent » (p. 61).

35 *Loc. cit.*, p. 26-27.

36 P. Quignard, *Vie secrète, op. cit.*, p. 302.

Le tableau de Baugin a rempli exactement ce rôle auprès de Sainte-Colombe : celui d'une interface sensible vers le Perdu, dont il exalte la mémorialité. Dès lors, la scène finale peut intervenir et restaurer le lien auparavant brisé entre Sainte-Colombe et son élève Marin Marais :

Monsieur de Sainte Colombe remplit une assiette en étain avec quelques gaufrettes enroulées. Ils revinrent tous deux à la cabane avec la fiasque, la viole, les verres et l'assiette. Tandis que Monsieur Marais ôtait sa cape noire et sa peau retournée et les jetait par terre, Monsieur de Sainte Colombe fit de la place et mit au centre de la cabane, près de la lucarne par où on voyait la lune blanche, la table à écrire. Il essuya avec son doigt humide de salive, après qu'il l'eut passé sur ses lèvres, deux gouttes de vin rouge qui étaient tombées de la carafe enveloppée de paille, à côté de l'assiette. Monsieur de Sainte Colombe retrouva le cahier de musique en maroquin tandis que Monsieur Marais versait un peu de vin cuit et rouge dans son verre. Monsieur Marais approcha la chandelle du livre de musique. Ils regardèrent, refermèrent le livre, s'assirent, s'accordèrent.³⁷

Finissant par comprendre ce que Sainte-Colombe entend par « l'invisible », Marais est à présent apte à procéder au rituel musical, qui est dans le même temps, on l'a vu, iconique ; la disposition des choses est à nouveau identique, et la musique vient pour ainsi dire s'incarner dans la peinture, qui se confond avec les choses qu'elle représente :

C'est ainsi qu'ils jouèrent les Pleurs. A l'instant où le chant des deux violes monte, ils se regardèrent. Ils pleuraient. La lumière qui pénétrait dans la cabane par la lucarne qui y était percée était devenue jaune. Tandis que leurs larmes lentement coulaient sur leur nez, sur leurs joues, sur leurs lèvres, ils s'adressèrent en même temps un sourire. Ce n'est qu'à l'aube que Monsieur Marais s'en retourna à Versailles.³⁸

Le maillage isotopique de la couleur jaune est l'indice de l'accomplissement recherché par Sainte-Colombe, qui pourrait à présent mourir en paix : du visage du musicien à sa main en passant par les gaufrettes, le rapport d'incarnation phénoménologique est ici transcendé par la « lumière », elle aussi « jaune », qui décrit l'eucharistie musicale à l'œuvre. En effet, le montage des temps – passé simple, présent, passé simple, imparfait – exprime la transmutation du visible et de l'audible en extase³⁹ ; en passant du rituel à la sortie

37 P. Quignard, *Tous les matins du monde*, op. cit., chap. XXVII, p. 79-80.

38 *Ibid.*, chap. XXVII, p. 80.

39 « Par le mot *extase* j'évoque enfin tous les courts-circuits possibles, aussi bien symboliques que désymbolisants, même dissociants, quelque difficiles qu'ils soient à qualifier au sein de l'exercice de penser. Les breakdown, les crève-cœur, les colères aussi peuvent être des extases. On quitte le réel. Ce sont les trous

du temps et de soi, Sainte-Colombe et Marais procèdent à une remontée vers l'originaire, chacun atteignant alors son propre Perdu.

Dans ce protocole que l'on peut à bon droit qualifier de mystique⁴⁰, le tableau peint par Baugin et offert à Sainte-Colombe joue donc un rôle capital, puisqu'il emblématise la trajectoire artistique du violiste, indissoluble d'un deuil irrésolu. « Image pour écrire », la nature morte devient au fil du roman *image agissante* :

Parfois la réalité imite l'image. L'image façonne en partie la réalité qu'elle induit. Le fantasme conduit le symptôme comme un maître violent. Un récit – un mensonge verbal – relie toujours des événements contingents à des circonstances éparses.⁴¹

En somme, la nature morte de Baugin donne à voir la cohérence très concertée d'un régime de figuration faisant de l'image à la fois un *signe* et un *effet*. Par là, elle s'avère révélatrice de la poétique quignardienne, dont l'herméneutique fait sourdre la profondeur émotionnelle du visible. À ce titre, on peut pleinement l'envisager comme phénoménologique.

noirs sémantiques du monde intérieur. Tout se rompt d'un coup comme dans la dépression. Le contenu franchit la paroi. Le continu sature, déborde, dévaste tout à coup l'expérience culturelle, acquise, linguistique, ou rituelle. Quelque chose de l'extériorité l'emporte sur le corps. Cette ek-stasis propre à la pensée peut être mortelle » (P. Quignard, *Mourir de penser. Dernier royaume IX*, Paris, Gallimard, « Folio », 2014, p. 49-50).

40 Sur cette question, plusieurs fois évoquée dans cet article, voir Tiphaine Samoyault, « Une mystique sans religion », *La Quinzaine littéraire*, n° 893, 1^{er}-15 février 2005.

41 P. Quignard, *Sordidissimes. Dernier royaume V* [2005], Paris, Gallimard, « Folio », 2007, p. 143.

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolution plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

Auf diesen Romanzement können Sie bauen!

Fabian Saner (Zürich)

Sabine Haupt. *Lichtschaden. Zement*. Biel: Verlag Die Brotsuppe, 2021, 321 S.

Vertikal ist der zweigliedrige Titel auf den Buchdeckel gestellt und zugleich in Farbe, Schrifttyp und Spiegelachse gespalten: Läuft also die Schrift schon in der quer zur gewohnten Blickachse und Laufrichtung und wird vom Namen der Autorin gedeckelt, so gelten solch hart gesetzte Prinzipien umso mehr für den Sinn und die Sinnwelten, zu denen dieses Buch einlädt – Sabine Haupt hat mit *Lichtschaden. Zement* einen großen Roman geschrieben. Die Autorin und Literaturwissenschaftlerin stellt Perspektiven zusammen, die nichts mehr als ungewohnt sind. Metaphern (*Zement*) brechen sich als Strukturprinzipien der Erzählung Bahn: Figuren scheinen zugleich solipsistisch in ihrer Sprache gefangen wie abrupt in Beziehungsmuster aus- und diese aufbrechend, deren gesellschaftliche Form zugleich nicht übergestülpt ist, sondern überzeugend aus unserer breiten Gegenwart entnommen. In dieser ist der Ressourcenverschleiß (und der Selbstverschleiß) zugleich für alle offensichtlich, trotzdem aber fehlen die Mittel, um andere Wege zu gehen. Vielleicht weil das ‚Andere‘ als Versprechen irgendwie vergangen erscheint, den Denkwegen des 20. Jahrhunderts entnommen?

Der titelgebende Zement ist als Baustoff und (globales) Bindemittel die motivisch-stoffliche Verdichtung, den hart verputzten und doch so gleitenden Perspektiven und Passagen zwischen zwei Hauptfiguren in ihrer weiblich-männlichen Polarität – Hella und Raffaele – Gestalt zu geben. Die dritte Hauptfigur bzw. das dritte Hauptprinzip neben der fordernd Liebenden Hella und dem immersiv in (theologischer) Sprache und Bildlichkeit Lebenden Raffaele heißt Angelo; der Bruder von Raffaele steht gewissermaßen immer an der Mauer, auf die das zwiespältige Licht des Sinns einer nicht mehr lesbaren Lebensschrift fällt und zu entsprechend unheilvollen Beschädigungen – einem zerbrochenen, nicht mehr anschließbaren Sprechen – führt.

Es ist eine Einladung mit Fallstricken, an denen ein allzu rasches Lesen und eine allzu große Vorfreude auf den Plot rasch hängenbleiben. „Lichtschaden. Zement“ verstrickt vielmehr (Erzähl-)Perspektiven, (handelnde) Figuren, zurechenbare Reflexionen und unzurechnungsfähige Reflexionsplateaus, historische Fakten und existenzielle Dimensionen unter einem Himmel, unter dem die versammelten Protagonisten einiges an Gewicht und Gepäck mitbringen und zu tragen haben. Überhaupt entwickeln die Figuren in ihrer Welt, einer zugleich global vernetzten und abgeschiedenen inneralpinen Bergschweiz mit ihren Rohstoffen – Bau- und Tourismusindustrie – einen sensorischen Empfindungsreichtum, der für die literarische

Homöostase der zwischen ihnen verhandelten Auseinandersetzungen um Welt, Gott, Seele, Materie, Sexualität, Licht und Dunkel sorgt. Dabei bleibt die Dialektik dieser Kopfnüsse eingebettet in die Transparenz des sexuellen Begehrens, wird an diesem geschärft, mal heillos vertieft, mal faszinierend schwerelos und auch lustig.

Es ist – mit und gegen den aufklärerischen Impuls, der die beiden Hauptfiguren antreibt – ein Lichtschaden, der die Leserinnen und Leser immer wieder mit dem Taumel der Figuren versetzt, eine undurchdringliche Vision, die Raffaele Malinpasso aus der aufrechten Geraden und von der Kanzel holt. Im visionären Zusammenbruch und in unterirdischen Verhältnissen wird er zusammen mit seinem Bruder an die Grenze des Sagbaren geführt. Die Gegensätze, an denen sich der ehemalige Priester Raffaele abarbeitet, weisen auch auf den Verlust hin, den eine geschlossene katholische Symbolwelt, die darin verkapselten geistigen Energieströme und genießerischen intellektuellen Spielräume für ein exklusiv männlich gedachtes Priestertum gehabt haben mögen.

Dabei weist Hella – ihr Denken ist meist klar, oberirdisch, sinnenfroh – auf die zweifelhafte Güte des symbolischen Gefechts der Prinzipien hin, wie es der ehemalige Priester Raffaele zu führen glaubt. Hier liegt der feministische Einsatz von *Lichtschaden. Zement*. Zugleich zerschellt an diesem Zement auch der weibliche Wunsch nach einer ultimativen Therapie dieser hypertrophen Geburtswehen des männlichen Geistes: Hella versucht eine Art Zement-Therapie als Wellnessangebot für ihren Geliebten zu entwickeln, und geht dabei selbst fast unter; ob in ihren eigenen Gedanken oder in einer Art missratenem Selbstversuch, bleibt offen.

Die im ersten Teil entwickelten Stränge und thematischen Ebenen spannen – wie sich herausstellt – gewissermaßen geloopte figürliche Such- und Fluchtbewegungen und damit binnenfiktional ausfransende Räume auf. In der Mitte des Buchs geraten die Motive an ihr historisch-existenzielles Fundament: Europäische Lebensgeschichte, die nur ein bzw. zwei Generationen entfernt ist von den unvorstellbaren Menschheitsverbrechen des Faschismus und Nationalsozialismus. *In* und *als* Sprache in einem geschriebenen Konvolut – den von Hella angeeigneten Notizheften Raffaeles – wird die Herkunft aus diesem europäischen 20. Jahrhundert zum existenziellen Attribut der so schneidenden wie ortlosen, der so beredten wie stummen „Lebensprobleme“ der männlichen Figur (und der sich darin verwickelnden weiblichen Gegenfigur). Kritik, Recherche und ein Projekt zur Aufdeckung der Machenschaften des beteiligten Zementkonzerns halten Hella und Raffaele gewissermaßen in der Gegenwart und im Tageslicht, während nächtliche Unbill – Lichtschäden – zugleich ihren Tribut einfordern und schließlich überhandnehmen. Dass die Unmöglichkeit, sich von einem Zwang lösen zu können und die Familiengeschichte nicht mehr irgendwie ‚bewältigen‘ zu müssen, hier Sprechen und Denken prägt, wird

durch Raffaeles Aufzeichnungen motiviert und legt die Schatten aus, die diesen Roman so eigenwillig machen.

So ist denn auch das Instrumentarium der beiden Protagonisten zum Scheitern verurteilt: die Heilung von Raffaeles Haltungsschäden durch eine eigens entwickelte Zement-Therapie gerät zum Fiasko; die verbunkerten Geheimnisse des Zementkonzerns im Berg bleiben ungehoben, sofern sie nicht allein bildhaft gewordener Ausdruck der Traumata der Hauptfiguren sind. Dass diese Heilung ebenso illusorisch ist wie die zeitliche und räumliche Nähe größtmöglicher, undenkbarer Verbrechen (die im unsäglichen Wort „Menschenmaterial“ Ausdruck finden) gesellschaftlich vergessen, in Sprachformen und individuellen Psychosen umso mächtiger wiederkehren kann – in diesem Aufweis mit den Mitteln der literarischen Polyphonie liegt zugleich das emanzipierende Potenzial wie die verstörende Ausweglosigkeit (als Gattungsangebot auch: der Fluchtstollen in die Fantasy) von *Lichtschaden. Zement*. Das macht den Roman weniger zu einem philosophischen denn durchaus zu einem politischen Buch, das sich mit der gewichtigen Frage auseinandersetzt, welches Sprechen, welcher Sinn *einzelne* Menschen, nicht identifikatorisch zusammengeschlossene Gruppen, ins Handeln versetzt – und wie Sprache dieses Handeln zugleich verschließen kann.

So ist es das überzeugende Bild des Zements als einer stofflich-technischen Struktur aus der Mitte der kapitalistischen Lebenswelt – „der Stoff, aus dem die Metropolen sind“ –, der allegorisch genutzt wird, um literarisch an Erinnerungsräumen eines Gedächtnisses weiterzubauen, dessen Fragilität für individuelle Biografien in aller Härte aufgewiesen wird. Ebenso ist der Zement aber auch das persistente reale Mittel, der die Bergstollen auskleidet, die „Nutzung“ von „Menschenmaterial“ im Konzentrationslager Ebensee bei Mauthausen ermöglicht hat und dann mittels Super-Geheimwaffe (Codename „Zement B1“) zum „Endsieg“ verhelfen sollte. Diese Kaskade vom Realhistorischen zum Symbolischen und Gegenwärtigen – die schwimmende Mauer als Abwehr von „Migrationsströmen“ – wird perspektivisch überzeugend durchdekliniert.

Dieses Buch hat einen sehr aufklärerischen Anspruch – und macht dessen Ambivalenz gerade in Bezug auf Traumata in aller Schärfe einsichtig. Mit der Aufklärung und dem Aufklärungsanspruch ist es ein Zwielficht. Das ist das unsichere literarische Wissen, das dieser Roman so sicher und überzeugend verhandelt.

France-Pologne : femmes de lettres au XIX^e siècle

François Rosset (Université de Lausanne)

Corinne Fournier Kiss, *Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2020, 464 pages.

À première vue, on pourrait avoir le sentiment que ce livre traite un non-sujet, comme un livre pour pas grand-chose. Car même avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait espérer de formidables révélations d'une enquête sur la réception des œuvres de Germaine de Staël et de George Sand en Pologne au XIX^e siècle. Corinne Fournier Kiss fait d'ailleurs assez vite le tour des données qui permettent de documenter cette réception. Mais l'idée qui la guide et qui confère tout son intérêt à l'ouvrage, c'est d'avoir voulu dépasser le recensement raisonné des pièces pour nouer une question complexe et inédite : celle d'un dialogue littéraire qui s'est établi, explicitement ou non, entre le duo (un peu artificiellement constitué, il est vrai) de ces grandes dames des lettres françaises et trois de leurs consœurs de plume polonaises qui ont porté haut l'écriture féminine dans leur pays à l'époque en cause : Łucja Rautenstrauchowa (à qui l'on doit notamment l'unique traduction existante de *Corinne* en polonais), Narcyza Żmichowska et Eliza Orzeszkowa¹.

La première partie de cette étude satisfait sobrement aux contraintes de l'« état de la question » en offrant un tour d'horizon des rapports avérés entre Staël-Sand et la Pologne : qu'en ont-elles dit ? quelle expérience en ont-elles faite ? quelle présence dans leurs œuvres ? Mais aussi, quels travaux ont-ils été consacrés à ces rapports dans le monde francophone et en Pologne ? L'inventaire des données est établi de façon exhaustive semble-t-il, largement au-delà de ce qui était attendu : les quelques pages « polonaises » de *Dix années d'exil* chez Staël ou, chez Sand, des relations avec Chopin, Mickiewicz et quelques autres. Mais on l'a dit : l'essentiel du propos est à venir.

Il se développe d'abord dans une vaste enquête sur la réception de Staël et Sand en Pologne, où il ne s'agit pas principalement de collecter des opinions émises, mais d'observer la résurgence ou la survivance de tels modèles ou de telles figures qui ont marqué leurs œuvres dans des textes qui apparaissent à plusieurs égards comme des échos plus ou moins explicites de leur lecture en Pologne. C'est d'abord le récit de voyage qui est considéré, genre dans lequel s'est distinguée Rautenstrauchowa en s'inspirant des postures voyageuses féminines (encore si rares dans le genre), certes bien différentes l'une

1 Seule cette dernière a été traduite en français, dès les années 1880 ; les dernières rééditions de ces traductions datent des années 1980.

de l'autre, que l'auteure polonaise avait pu reconnaître dans *Dix années d'exil* ou dans *Corinne* (Staël) comme dans les *Lettres d'un voyageur* ou *Un hiver à Majorque* (Sand). Corinne Fournier Kiss met au jour une perspective, une thématique, une rhétorique propres au discours viatique féminin (qu'elle a préalablement défini) qui relie manifestement tous ces textes par-delà les époques, les différences culturelles et les idiosyncrasies. Ce sont ensuite deux figures particulières qui sont abordées : celle de la femme artiste et celle de la sorcière. Pour la première, c'est évidemment *Corinne* et *Consuelo* qui sont sollicités, avec leur pendant ou leur répondant polonais qu'on peut voir dans l'ouvrage de Narcyza Żmichowska, *Książka pamiątek* (*Le livre des souvenirs*, 1847). Les thèmes liés à la pratique de la musique et à la musique elle-même rattachent ce livre de *Consuelo* et certaines des dispositions morales qui y sont promues (en particulier l'enthousiasme) relèvent assurément d'un dialogue nourri avec la Staël de *Corinne*. Quant à la figure de la sorcière, elle permet de tisser un lien symboliquement très fort entre la Sand de *La Petite Fadette* (et donc aussi *La Sorcière* de Michelet) et le roman d'Eliza Orzeszkowa, *Dziurdziowie* (*Les Dziurdzia* – c'est un patronyme –, 1885).

La troisième partie du livre, qualifiée de « synthèse élargie », propose une réflexion en surplomb sur la question plus générale de « L'écriture féminine en France et en Pologne : contraintes et créativité ». Après quelques généralités assez attendues sur le concept même d'écriture féminine, les modèles de Staël et de Sand sont rappelés. Ce ne sont pas les pages les plus convaincantes du livre, notamment du fait que les très riches développements apportés à la lecture de leurs œuvres sous une optique *genre* ces vingt dernières années ne sont pas connus, en tout cas pas mobilisés (rien, par exemple, sur les travaux très importants de Florence Lotterie et de Stéphanie Genand consacrés à Staël). Bien plus intéressantes sont les considérations qui suivent sur les fondements des programmes d'éducation des jeunes femmes élaborés dans la Pologne occupée. Mais il faut surtout apprécier la finesse avec laquelle est expliquée, dans cette « synthèse élargie », la différence fondamentale des contextes français et polonais, singulièrement en ce qui concerne la question de la condition des femmes. Corinne Fournier Kiss n'oublie évidemment pas la situation très particulière de celles-ci dans la Pologne partagée du XIX^e siècle et le rôle social qui leur incombait *volens nolens*, situation qui explique les grandes réserves généralement exprimées dans ce pays à l'égard des auteures étrangères dénonçant frontalement les contraintes sociales imposées aux femmes. Mais elle montre que les rares émules de ces auteures qui ont réussi, en Pologne, à glisser ces questions dans le contexte général de résistance et d'émancipation politique qui était le leur, ont en somme, dans une perspective pleinement romantique (au sens où, est-il rappelé, Germaine de Staël avait été l'une des premières à la définir en France), élargi à la sphère intime l'empan de la révolte et de l'émancipation habituellement focalisées, dans leur pays, sur la dimension nationale.

Ce livre se distingue d'abord par l'originalité du sujet qu'il aborde ; au terme de la lecture, on en saisit tout l'intérêt, ce qui ne s'imposait pas forcément *a priori*. On admire la largeur de vues qu'il présente, l'ampleur et la diversité (notamment linguistique) des sources primaires et secondaires convoquées (d'où aussi – prix à payer pour cette amplitude – certaines lacunes dans la bibliographie) ; car les trois auteures polonaises ne sont pas considérées singulièrement, mais dans leur environnement social et littéraire, et cela jusqu'en Bohême où nous sommes emmenés dans une excursion parfaitement inattendue. On apprécie également l'aisance manifestée dans le traitement conjoint de réalités historiques, politiques, sociales et culturelles bien différentes.

D'un point de vue méthodologique, il convient de relever l'apport de ce livre à la pratique comparatiste. On y trouve la rigueur souhaitée dans l'étude des sources (relevons en particulier l'examen des écrits personnels et de la correspondance des auteures polonaises où s'expriment le plus explicitement leurs rapports aux œuvres de Staël et de Sand) et surtout, une articulation efficacement établie entre l'examen des contextes différents et la lecture attentive des textes. La comparaison est ainsi fondée non seulement dans l'ordre des faits historiques, politiques et éditoriaux, mais aussi dans une approche créative, souvent rafraichissante, des œuvres : heureux va-et-vient entre contextualisation et herméneutique.

Shoah heute. Komparatistische Perspektiven auf eine kulturanalytische Frage im 21. Jahrhundert

Rahel Villinger (Universität Zürich)

Susanne Rohr. *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021, 386 S.

Gregor J. Rehmer. *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021, 479 S.

Im letzten Jahr sind im Universitätsverlag Winter Heidelberg zwei lesenswerte Monographien zur aktuellen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Shoah erschienen: Susanne Rohrs *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland* und Gregor J. Rehmers *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*. Wie wird die Shoah heute transkulturell erinnert, künstlerisch thematisiert und vermittelt, zu einem Zeitpunkt, zu dem es immer weniger überlebende Zeugen gibt und der Holocaust andererseits durch eine schier unübersehbare Masse populärkultureller Repräsentationen bereits mehr als „ausgezählt“ erscheint? Warum ist das Thema aus kulturanalytischer und komparatistischer Perspektive so wichtig wie je und was kennzeichnet insbesondere die sogenannte „dritte Generation“ der Shoah-Literatur? Die Bücher Rohrs und Rehmers, die diese und weitere Fragen adressieren, eignen sich schon deshalb zur gemeinsamen Lektüre und Besprechung, weil sie nicht zufällig eine Reihe von aktuellen forschungspolitischen Perspektiven und Ausgangspositionen teilen. Was Rehmer hier in Buchform vorlegt, ist seine im Jahr 2019 an der Universität Hamburg bei Susanne Rohr abgeschlossene literaturwissenschaftliche Dissertation. Auch die zentralen Unterschiede in der Anlage der zwei Arbeiten ergeben sich vermutlich aus dieser Tatsache. Während sich beide Autor:innen komparatistisch auf Entwicklungen in den USA, Israel und Deutschland von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart beziehen, behandelt Rehmers Monographie eine engere und viel genauer definierte Fragestellung als die beeindruckend umfassende Studie Rohrs, die hier nicht zuletzt aufgrund ihres fundierten Überblicks über eine transnationale historische Entwicklung zuerst besprochen sei.

Rohrs *Von Grauen und Glamour*

Ausgangspunkt von Rohrs Arbeit sind die 1990er Jahre des letzten Jahrhunderts, die in gegenwartshistorischer Perspektivierung gleich aus zwei Gründen besondere Aufmerksamkeit verdienen: Einerseits ist die Erinnerung der Shoah in diesem Jahrzehnt in den von Rohr untersuchten Kulturräumen präsent wie nie zuvor. Ein schon früh von James E. Young diagnostizierter Holocaust „memory boom“ und „museum boom“ überflutet nun die Öffentlichkeiten – im Fall Deutschlands zeigt sich dies beispielhaft an den umstrittenen Kommentaren Martin Walsers in seiner Rede in der Frankfurter Paulskirche –, während in den Literatur- und Kulturwissenschaften zugleich Themen wie Gedächtnis, Erinnerung und Trauma Hochkonjunktur haben. Dabei sind die Formen und Konventionen des Holocaust-Gedenkens zu diesem Zeitpunkt bereits übermäßig ritualisiert. Sie erscheinen gleichsam stereotypisch „erstarrt“ (Rohr, S. 10) und von Tabus beschränkt. Das führt zu dem zweiten Aspekt, der die 1990er Jahre für Rohr zum relevanten Ausgangspunkt macht: Ab Ende dieses Jahrzehnts setzen mehr oder weniger parallel in den USA, Israel und Deutschland künstlerische Provokationen und Tabubrüche ein – Rohr fasst diese unter dem leicht missverständlichen Ausdruck „KZ-Komödien“ zusammen –, die als ein fundamentaler „Paradigmenwechsel“ (Rohr, S. 23) in der transkulturellen Repräsentation der Shoah registriert werden können bzw. wurden. Nicht zufällig gehört Rohr selbst zu einer Reihe von kulturwissenschaftlich Forschenden, die diesen Paradigmenwechsel als solchen markiert und untersucht haben, unter anderem in ihrer zusammen mit Andrew S. Gross verfassten Monographie *Comedy – Avant-Garde – Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History* (2010).

Man mag es denn auch als überzeichnet oder konstruiert empfinden, wenn Rohr in den einleitenden Abschnitten ihres Buchs die folgende Untersuchung wiederholt so darstellt, als behandle sie nun das, was *nach* einem bestimmten genau datierbaren und definierbaren Wendepunkt in der transnationalen Geschichte der künstlerischen Erinnerung, Zeugenschaft und Vermittlung der Shoah (noch) weiter geschah. Das ist schon deshalb irreführend, weil der von Rohr sogenannte „Skandal“ (Rohr, S. 21) oder „Tabubruch“ (Rohr, S. 23) in den unterschiedlichen Nationen und kulturellen Kontexten keineswegs gleichzeitig stattfindet – für den deutschsprachigen Kontext konstatiert die Autorin an einer Stelle sogar selbst eine „Verzögerung von zwanzig Jahren“ (Rohr, S. 21). Insgesamt dürften sich die vielen Vergleichbarkeiten und Unterschiede, Parallelen und Verschiebungen, Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten im Hinblick auf einen in Frage stehenden darstellungskritischen Wandel in US-amerikanischen, israelischen und europäischen bzw. deutschsprachigen Holocaust-Repräsentationen, der seit den 90er Jahren des letzten Jahrtausends *bis heute* zu beobachten ist, nicht derart einfach zusammenfassen lassen. Umso angemessener und richtiger erscheint

so auch, was Rohr in ihrem Buch dann tatsächlich macht, und was sich ganz grob als zweiteiliges Vorgehen beschreiben lässt (wobei beide Schritte nicht strikt chronologisch voneinander getrennt sind, sondern in den verschiedenen Abschnitten und Kapiteln des Buchs aus sachlichen Gründen immer wieder miteinander verbunden werden):

Erstens zeichnet Rohr ausführlich die in den drei Nationen und kulturellen Kontexten je individuell ablaufenden *Vorgeschichten* des von ihr sogenannten „Paradigmenwechsels“ nach, das heißt die verschiedenen Stationen der Holocaustrepräsentationen vom Kriegsende bis ca. 1997 – dem Jahr, in dem mit Roberto Benignis Film *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*) eine KZ-Komödie international Aufsehen erregt. Diese Darstellung der Vorgeschichten ist nicht nur deshalb äußerst lehrreich, weil Rohr aus einem schier überwältigenden Schatz von Expertise im Bereich der literatur- und kulturwissenschaftlichen Shoah-Forschung – und zwar sowohl aus ihrem deutschsprachigen wie auch ihrem israelischen und angloamerikanischen Kontext – schöpfen kann. Sie ist es vor allem auch deshalb, weil es eben die Darstellung einer *Vorgeschichte* ist; d. h. eine Geschichte, die sich überhaupt nur aus der Perspektive *nach* einem gewissen Bruch-, Grenz- oder Wendepunkt erzählen lässt, den die Autorin selbst als solchen annimmt und der daher beständig auf ihre Darstellung zurückstrahlt und sie informiert. Diesem formierenden Blickwinkel ist es wohl zu verdanken, dass sich Rohr nie in Details verliert und die von ihr adressierten, überaus komplexen historischen Zusammenhänge immer wieder an eine besondere Konstellation von aktuellen Fragen rückbinden kann, die die Lektüre dieses Buchs so aufregend, ja stellenweise geradezu spannend macht. Rohr selbst wiederum versteht ihre rückblickende Darstellung als Nachzeichnung der verschiedenen Stationen des erst in der jüngeren Forschung in den Blick geratenen, sogenannten „Amerikanisierungsprozesses“ des Holocaust, zu dem vor allem die „Popularisierung, Trivialisierung, Versüßlichung und Universalisierung“ (Rohr, S. 27) der historischen Geschehen durch ihre kulturelle Vermittlung gehören. Paradigmatisch hierfür steht Steven Spielbergs *Schindler's List* von 1993. Auch diesbezüglich greift die Selbstbeschreibung jedoch zu kurz, umfassen die komplexen und subtil differenzierten Entwicklungsgeschichten in den verschiedenen nationalen Kontexten, die Rohr liefert, doch weit mehr als den Nachvollzug einer „Amerikanisierung“ in diesem Sinn – gerade aufgrund der in der Forschung bisher einzigartigen vergleichenden Perspektive, die die Autorin einnimmt.

Zweitens behandelt Rohr sodann mehrere Beispiele der (zuerst) US-amerikanischen und (v. a. nach der Jahrtausendwende) auch deutschsprachigen Literatur, Film, Comic- und Bildkunst, die seit den 1990er Jahren bis heute exemplarisch für eine gegenüber der *Zeit vor* den 1990er Jahren tendenziell andersartige kulturelle Auseinandersetzung mit der Shoah stehen können. Eine dabei immer wieder deutlich werdende Gemeinsamkeit dieser jüngeren

Werke, die Rohrs vergleichende Studie bei allen Unterschieden auch als eine *transnationale* Gemeinsamkeit sichtbar macht, ist, dass sie sich im Rahmen ihrer jeweiligen Genrebedingungen und Formate – sei es implizit oder explizit, performativ, metafikional und/oder thematisch – kritisch auf generationelle Vererbungen (von Schuld, Unschuld und Trauma) sowie auf die damit zusammenhängende Art und Weise *früherer* kultureller Aneignungen des Holocaust rückbeziehen und deren Einflüsse vor allem auf die jüdisch-kulturelle Identitätsbildung und neuerdings auch auf die Identitätsbildung im deutschen Täterkontext reflektieren. Dazu gehören einerseits immer wieder Werke, die die Amerikanisierung des Holocaust im populärkulturellen Kontext komödiantisch aufs Korn nehmen und seine Medialisierung, Kommerzialisierung und Industrialisierung kritisch attackieren; andererseits Werke, die vor allem neue Problematiken des Wie der Erinnerung adressieren. Letztere ergeben sich daraus, dass im Gegensatz zu früher den heutigen Autor:innen meist die Autorität und das Wissen überlebender Zeugen fehlt und von ihnen zugleich anerkannt wird, dass sie nicht (mehr) auf die faktischen historischen Geschehen bzw. deren Primärerinnerung selbst, sondern nur (noch) auf deren historisch medialisierte und ästhetisierte Darstellungen Zugriff haben. Neben zahllosen Beispielen, vor allem von einzelnen Filmen, Ausstellungen und Literatur aus den Jahrzehnten von den 1950er bis zu den 1990er Jahren und den Wirkungen dieser Werke in den Öffentlichkeiten, die durch eher kürzere Beschreibungen aufgegriffen werden, liefert das Buch ausführliche close readings von drei amerikanischen Romanen – Melvin Jules Bukiets *After* (1998); Tova Reichs *My Holocaust* (2007) und Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012) –, der deutschen Film-Komödie *Hotel Auschwitz* (2019) von Cornelius Schwalm, zweier repräsentativer deutscher Texte der nicht-jüdischen Autoren Kevin Vennemann (*Nabe Jedeneu*, 2005) und Thomas Lehr (*Frühling*, 2001) sowie von Katja Petrowskajas Erzählband *Vielleicht Esther* (2014) und Nora Krugs grafischer Memoir *Heimat* (2018).

Was sich dabei im Laufe des Buchs nach und nach herauskristallisiert, ist also gerade nicht eine starke Differenz zwischen einer tabubrechenden Skandalkunst der 1990er Jahre und dem, was *danach* im transnationalen Kontext der kulturellen Erinnerung an die Shoah künstlerisch (noch) Neues geschieht. Vielmehr ergibt sich das Bild einer relativen Kontinuität der von Rohr sogenannten avantgardistischen Tabubrecher mit darauffolgenden Werken. Zusammen bilden sie eine Konstellation von Motiven, die je nach nationalem und kulturellem Kontext sowie genregeschichtlich bedingtem Format stark variieren, gemeinsam aber den von Rohr bereits in früheren Arbeiten diagnostizierten Paradigmenwechsel (seit Ende der 1990er) aus heutiger Sicht noch einmal neu und komparatistisch differenzierter konturieren.

Während vorher Fragen nach der (Un-)Möglichkeit und dem Wie der angemessenen Darstellung und Zeugenschaft der Shoah dominierten, die

historische Geschehen und Schwierigkeiten ihrer erinnernden Vermittlung sozusagen noch direkt zueinander in Beziehung setzen, reflektieren avancierte Literatur, Film und andere Künste nun zunehmend die Tatsache, dass „der Holocaust“ zum unhintergebar ästhetisierten, global medialisierten und kommerzialisierten Gegenstand einer meist amerikanisierten Bilderwelt geworden ist. Wichtig werden nun Probleme wie dasjenige, dass sich das historische Wissen großer Teile der Bevölkerungen mittlerweile allein aus populärkulturellen bzw. konventionell standardisierten Repräsentationen eines neuen Mythos speist, der neben der Frage nach den faktischen historischen Geschehen zunehmend ein Eigenleben führt und diese tendenziell zu ersetzen droht. Was hat die damit verbundene Holocaust-Rhetorik insbesondere aus der jüdischen Identität gemacht, in der die Erinnerung an die Shoah nach 1950 mehr und mehr zentral wurde? Noch allgemeiner konturiert sich heraus, dass für literarische oder andere künstlerische Auseinandersetzungen mit der (Erinnerung an die) NS-Vergangenheit heute ein zentraler Ausgangspunkt die Erkenntnis ist, dass man auf diese Vergangenheit nur (noch) als kulturelles, narratives und/oder ikonisches Konstrukt zugreifen kann – sei dieses nun primär mündlich, familiär, archivarisch, historiografisch, museal-dokumentarisch oder populärkulturell vermittelt. Für die heutigen Generationen beginnt die Arbeit also mit der Anerkennung, dass sie nie den historischen Geschehen an sich selbst, sondern allein deren bereits vielfach vermittelten, oft auch disparaten und bruchstückhaften, jedenfalls aber immer konstruierten und medialisierten Darstellungen bzw. Darstellungsmustern gegenüberstehen können. So wird im Verlauf des Buchs auch deutlich, dass es letztlich nicht eine spezifisch oder im engeren Sinn komödiantische Kunst ist, die mit dem Paradigmenwechsel der 1990er Jahre einsetzt – denn gelacht wird in den von Rohr schwerpunktmäßig behandelten Werken entweder gar nicht, oder zumindest nicht über die historischen Verbrechen und ihre Opfer. Wenn überhaupt, dann ist der poetikgeschichtliche Terminus der „Komödie“ für diese Kunst insofern übergreifend zutreffend, als er literaturgeschichtlich das kritische Vermögen der (Selbst-)Reflexion bezeichnet, das moderner Kunst überhaupt eignet. Das nämlich ist ein gemeinsamer Nenner der „Repräsentationen des Holocaust“ der letzten knapp drei Jahrzehnte, die Rohrs Studie herausarbeitet: Sie sind selbstreflexiv, weil sie reflektieren, dass sie selbst nur als ästhetisierte und fiktionale Darstellungen, d. h. als *Kunst* möglich sind. An einer der spannendsten Stellen des Buchs diskutiert die Autorin mit Stanley Cavell und Imre Kertész, warum diese Anerkennung – der irreduziblen kulturellen Gemachtheit jeder Shoah-Repräsentation – gerade nicht bedeutet, historische Faktizität in Zweifel zu ziehen oder den Anspruch auf eine angemessene Vermittlung und Erinnerung der historischen Geschehen aufzugeben. Bei genauerer Betrachtung ist sie vielmehr die kritische Voraussetzung, diesem Anspruch überhaupt gerecht werden zu können. Was in Rohrs hervorragendem Buch

fehlt, ist einzig die kleine Bemerkung, dass diese Reflexion mit Primo Levi, Jean Améry, Jorge Semprun, Imre Kertész und vielen anderen bereits lange vor den 1990er Jahren innerhalb der ersten Generation der Überlebenden eingesetzt hat. Der sogenannte „Paradigmenwechsel“ am Ende des letzten Jahrhunderts besteht, wenn überhaupt, dann darin, dass sie sich im Bereich der avancierten kulturellen Produktionen als dominant durchgesetzt hat.

Rehmers *Die dritte Generation der Shoah-Literatur*

Wenn an Rohrs Studie deutlich wurde, wie anspruchsvoll und schwierig sich ein umfassender und zugleich differenzierter Nachvollzug von historischen Entwicklungs- und Veränderungstrends der transkulturellen Erinnerung an die Shoah aus Sicht der Forschung fast achtzig Jahre nach Kriegsende annimmt, so leistet Rehmers Monographie für die aktuelle Shoah-Forschung einen sachlich und methodologisch wertvollen Beitrag. Unter dem Titel *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte* re-evaluieren der Autor die mittlerweile in der Forschung gängige analytische Kategorie der Generation, die kulturgeschichtliche Unterscheidungen und Gruppierungen von Werken über die Shoah ermöglichen bzw. erleichtern soll. Rehmer bietet zunächst einen fundierten Überblick über die bisher üblichen kulturwissenschaftlichen Unterscheidungen von mittlerweile drei Shoah-Generationen bzw. Generationenkonzepten anhand von Geburtsjahrgängen, familiärer Abstammung oder anderen biografischen Merkmalen und arbeitet sodann die weitreichenden Probleme und Unzulänglichkeiten dieser Unterscheidungsweisen heraus. In einem zweiten Schritt schlägt der Autor vor, die Kategorie der Shoah-Generation für die Literaturwissenschaft erstmals rein poetologisch zu definieren – was er als Definition ausschließlich über *textinterne*, v. a. narrative Kriterien versteht. Dieser Versuch wird für alle drei Generationen ausgeführt und an einer Reihe von Beispielen exemplarisch verdeutlicht; ca. zwei Drittel des Buchs konzentrieren sich dabei in fundierten close readings deutscher und US-amerikanischer Werke auf die von Rehmer sogenannte „dritte poetologische Generation“ fiktionaler Shoah-Literatur. Im Detail untersucht werden Benjamin Steins *Die Leinwand* (2010), Kevin Vennemanns *Nabe Jedenew* (2005), Maxim Billers *Harlem Holocaust* (1990), Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012), Boris Fishmans *A Replacement Life* (2014) sowie Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* (2002).

Aus dieser Anlage des Buchs ergibt sich nicht zufällig eine gewisse Parallele zur Studie Rohrs, und zwar hinsichtlich einer komparatistisch untersuchten Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit: So werden auch bei Rehmer die Detailstudien zur Shoah-Gegenwartsliteratur stets vor der Folie von

Eigenschaften fiktionaler Texte über die Shoah *seit Mitte des letzten Jahrhunderts* bzw. vor der Folie einer kritischen Auseinandersetzung mit *bisherigen* Kategorisierungsversuchen jüngerer und älterer Werke anhand genealogischer, pädagogischer oder sozio-kultureller Generationenkonzepte durchgeführt; zudem werden unter anderem wiederum Vennemann und Auslander exemplarisch und besonders eingehend behandelt. Diese Doppelung führt jedoch keineswegs zu Redundanzen. Im Gegenteil: Sie ist für Leser:innen eher lehrreich – beleuchten beide Studien (dieselben) Werke doch aus unterschiedlichen Blickwinkeln und fokussieren völlig unterschiedliche Aspekte gleicher oder ähnlicher Fragestellungen, die aus der Gegenwart auf die Geschichte der Shoah-Repräsentationen zurückstrahlt.

Rehmers eingehender und fundierter Überblick über den bisherigen Generationendiskurs in der Shoah-Forschung ist hilfreich. Das Buch bietet eine strukturierende Darstellung eines internationalen Forschungsfelds, die so noch nicht vorlag. Ebenso ist seine Kritik an der bisher gängigen Anwendung von soziologischen, psychologischen und anderen kulturwissenschaftlichen Generationenkonzepten auf literarische Werke kaum von der Hand zu weisen. Nicht nur werden mindestens drei verschiedene, zum Teil in sich selbst bereits mehrdeutige Generationenkonzepte – bestimmt u. a. durch die genealogische Unterscheidung von Überlebenden, ihren Kinder und Enkeln, die familiäre oder soziokulturelle Vererbung von Traumata und Schuld, sog. „Primär“- oder „Sekundärerinnerungen“ der historischen Geschehen sowie verschieden definierte Zugehörigkeiten zum Opfer-, Zeugen- oder Täterkontext – in der literaturwissenschaftlichen Shoah-Forschung kaum je präzise voneinander unterschieden und eher vage verwendet. Bereits daraus ergibt sich das Problem, dass bei genauerer Betrachtung kaum je ein Autor oder eine Autorin wirklich zweifelsfrei einer bestimmten Shoah-Generation zuordenbar ist, während der gängige Diskurs jedoch ebendies suggeriert. Noch wichtiger dürfte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive aber Rehmers berechtigte Kritik an der Tatsache sein, dass bei der genannten Anwendung die forschungsrelevante Bedeutung von Werken tendenziell aus biographischen Merkmalen der Verfasser:innen abgeleitet bzw. implizit darauf reduziert wird; in anderen Bereichen des Fachs ist dies aus guten Gründen längst nicht mehr akzeptabel. Und warum sollte sich die literaturwissenschaftliche Shoah-Forschung nicht denselben Kriterien unterziehen, die in der Disziplin ansonsten übliche Voraussetzungen sind – zumal gerade jüngere Einsichten über metahistorische und metafiktionale Eigenschaften literarischer Texte, die einem Text eben nur *qua* Text zukommen, einen Schlüssel zum adäquaten Umgang mit der Erinnerung bzw. die Beziehung auf die faktischen historischen Geschehen an die Hand geben?

Dennoch ist Rehmers eigene Alternativkonzeption einer rein poetologisch definierten Generationenreihe kontrovers zu bewerten. Dieser zufolge lässt sich die jeweilige „Shoah-Generation“ nur noch aus Eigenschaften

des in Frage stehenden Texts, nicht mehr aber aus Eigenschaften von Verfasser:innen ableiten. Rehmer entwickelt dazu ein stufenleiterartiges Modell von drei poetologischen Generationen, die sich – grob verallgemeinert gesagt – durch den Grad der *kritischen literarischen* Umgangsweise eines Texts mit Problematiken von Authentizität, Erfahrung und Erinnerung voneinander unterscheiden. Entsprechend steigert sich in jeder Generation die narrative Reflexion eines Bewusstseins von Problematiken der Darstellung von Erinnerung und Erfahrung sowie der Zweifel an der Möglichkeit authentischer Darstellung der Shoah. Von bestimmten biografischen Bezügen eines Autors oder einer Autorin auf die historischen Geschehen ist der Begriff der Generation nun also streng unabhängig gedacht. Damit ist es möglich, dass ein Werk wie beispielsweise *Jakob der Lügner* (1969) von Jurek Becker, selbst Überlebender des Ghettos von Lodz und damit nach gängigen Begriffen ein Angehöriger der *ersten* Shoah-Generation, aufgrund seiner erzählerischen Reflexion der Problematik eines bezeugenden Bezugs auf die Vergangenheit – die nur sekundär vermittelt, imaginiert und fiktional rekonstruiert zugänglich ist und bei deren Rekonstruktion immer mit Unzuverlässigkeiten der Darstellung zu rechnen ist – als ein Text der *dritten* (poetologisch definierten) Shoah-Generation eingeordnet werden muss. Rehmer stellt dies als einen Vorteil seines Ansatzes dar: Nicht nur erlaubt er, dass derselbe oder dieselbe Verfasser:in Werke verschiedener Shoah-Generationen schreiben, sich also im kritischen Reflexionsniveau gleichsam ‚weiterentwickeln‘ kann. Noch grundlegender wird damit die Antwort auf die Frage, *wie* avanciert die Umgangsweise eines Werk mit der Problematik der kulturellen Vermittlung historisch-faktischer Geschehen ist, vom Zeitpunkt des Erscheinens dieses Werks völlig unabhängig – die Spitze dieses Niveaus muss also nicht unbedingt erst in postmodernen fiktionalen Texten um die Jahrtausendwende erreicht sein, die nach gängigen Definitionen von Angehörigen der zweiten oder dritten (*nicht-poetologischen!*) Shoah-Generation verfasst wären.

Allerdings kann man sich fragen, was damit nun gewonnen ist. Rehmers Ansatz nämlich hebelt die forschungsleitende Grundfrage, die Generationenkonzepte in der Shoah-Forschung überhaupt erst zur Anwendung brachte – deren eigene Problematiken allerdings außer Zweifel stehen – gleichsam in ihren Voraussetzungen und Zielen aus. Ursprünglich wurde die Kategorie der Generation ja eben deshalb in die literaturwissenschaftliche Shoah-Forschung eingeführt, um leichter untersuchen und unterscheiden zu können, wie sich im Fortgang der biografisch, also familiär-genealogisch und/oder sozio-kulturell verstandenen Generationen von Autor:innen, die Umgangsweise mit (Traumata, Schuld o.a.) Problemen der Erfahrung der und Erinnerung an die Shoah veränderte. Damit wurde ursprünglich nach einer bestimmten *kulturgeschichtlichen Entwicklung* gefragt und diese Frage setzte die Vorstellung eines *linearen* Zeitstrahls von der Vergangenheit zur Gegenwart voraus. Vereinfacht gesagt:

Literaturwissenschaftliche Erkenntnis diene hier einer Erkenntnis, die nicht im engeren (oder traditionell philologisch verstandenen) Bereich der Literaturwissenschaft selbst liegt. Ganz anders führt Rehmers streng definitivischer Ansatz nun aber dazu, dass bei jedem vorliegenden Werk über die Shoah (egal aus welchem Jahrzehnt es stammt) neu gefragt und untersucht werden muss, zu welcher *poetologischen* Shoah-Generation es gehört. Dabei ist nun die Generationenzugehörigkeit von der jeweiligen Verortetheit des Werks auf dem linearen Zeitstrahl der Geschichte völlig unabhängig, und so lässt sich aus der *poetologischen* Shoah-Generationenzugehörigkeit von Werken auch nur noch sehr bedingt, wenn überhaupt, eine Antwort darauf ableiten, wie sich Erfahrung und Erinnerung der Shoah für Angehörige der *nicht* poetologisch definierten zweiten oder dritten Generation *im Unterschied zu* Angehörigen der ersten Shoah-Generation ausnimmt. Warum aber sollte man dann überhaupt noch so fragen, d. h.: warum überhaupt (potentiell alle vorliegenden) literarische Werke über die Shoah nach rein literarischen Kriterien in drei Kategorien einteilen? Selbstverständlich gäbe es dafür einige relevante Gründe zu nennen. Diese dürften nicht zufällig den oben beschriebenen Zielen der Studie Rohrs ähneln, nämlich im Dickicht der transkulturellen Geschichte künstlerischer Shoah-Repräsentationen gewisse historische Entwicklungstendenzen nachzeichnen zu können. Und *dazu* leistet Rehmers Buch zweifellos einen einschlägigen und wertvollen Beitrag. Dass dafür der Begriff der Generation aber überhaupt notwendig oder produktiv ist, ist nicht ausgemacht; den ursprünglichen Zielen der Einführung dieses Begriffs in die Shoah-Forschung ist mit Rehmers Vorschlag jedenfalls nicht unbedingt gedient.

Dennoch oder gerade deshalb aktualisieren beide Studien auf erfrischende und aufrüttelnde Weise einen seit Szondi geltenden Anspruch historisch-komparatistischer Arbeit: Forschungen und Erkenntnisse zur Literatur und Kunst der eigenen Gegenwart sind von einer Revision der dieser Gegenwart vorausgehenden Geschichte eben so wenig zu trennen wie die historische Forschung von einer veränderten kulturellen Selbsterkenntnis.

Constructions et déconstructions de la frontière.

La « littérature-monde », un tissu littéraire élastique ?

Yvonne Saaybi (Université de Fribourg)

Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss (éds.), *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, MétisPresses, 2021, 384 pages.

La notion de frontière est inhérente au concept de « littérature-monde »¹ couvrant la littérature française de l'Hexagone ainsi que son rayonnement francophone. Le dépassement de la cloison s'inscrit dans une volonté d'aller au-delà d'un « impérialisme culturel exercé par le < centre > »² en assumant la place et l'identité des œuvres francophones longtemps mises à l'écart par l'histoire littéraire française depuis l'institutionnalisation de la discipline à la fin du XIX^e siècle. Les différents articles de l'ouvrage dirigé par Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss s'articulent autour d'une frontière perpétuellement construite et déconstruite au gré des relations entre un centre – culturel, linguistique, idéologique, social – et une périphérie. L'extrapolation d'un discours en dehors de son aire culturelle d'origine notamment par le biais des traductions constitue également un défi lancé à la frontière dans son acception de cloisonnement. Nous choisissons expressément de ne mentionner que les articles au fil desquels la frontière est considérée comme un phénomène plastique et dynamique dont l'ouverture et la fermeture dépendent hautement d'un espace géographique comme social.

L'ouvrage commence par une traversée – au sens premier du terme – des frontières, tant à un niveau temporel que géographique. La réflexion d'Ottmar Ette place la frontière au cœur du débat touchant la définition d'un régime démocratique et dictatorial. Ette choisit de se reporter au discours de Didier Fassin, sociologue et ancien vice-président de Médecins sans frontières, afin de montrer dans quelle mesure la politique de la mémoire contribue à un retour nécessaire aux « vicissitudes de la vie démocratique »³ à travers la commémoration d'événements comme la barbarie nazie ou la Shoah. Fassin note

1 Le concept de « littérature-monde » recouvre la production littéraire de langue française telle que définie par l'ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature-monde* (Paris, Gallimard, 2007), dirigé par Michel le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy. Ce concept désigne les textes écrits en langue française par-delà leur origine géographique et la nationalité des auteurs et autrices.

2 Corinne Fournier Kiss et Patrick Suter, « Introduction », dans C. Fournier Kiss et P. Suter (éds.), *Poétique des frontières*, Genève, MétisPresses, 2021, p. 10.

3 Didier Fassin, *La vie, mode d'emploi critique*, Paris, Seuil, 2018, p. 17, cité par Ottmar Ette, « Existe-t-il une frontière entre démocratie et dictature ? », dans *ibid.*, p. 38.

la montée en puissance des discours identitaires favorisant la projection d'un passé totalitaire dans un présent marqué par de nouvelles dictatures. La pensée de Fassin est intéressante à explorer selon Ette dans la mesure où elle exacerbe une « vision pluridimensionnelle et polylogique des phénomènes »⁴ et notamment des frontières. Le cas de Hans-Robert Jauss, ancien SS et fondateur de l'École de Constance, atteste du franchissement rapide de la frontière séparant démocratie et dictature pouvant se réaliser au fil de l'Histoire.

Dans « Permis de route », Odile Garnier questionne la propension des récits de voyage au XX^e siècle à toucher les limites de la frontière. L'expérience de la limite est rendue possible au travers des différents dépassements et transgressions de la frontière grâce au voyage et au concept de la mondialisation. L'intérêt de cette réflexion réside surtout dans le lien entre migration et création littéraire que Garnier expose brillamment. La contribution de Thomas Rossier complète la réflexion s'articulant autour du dépassement de la frontière géographique et ses répercussions sur la création littéraire. L'exemple de Nicolas Bouvier qui effectue un voyage de Genève à Ceylan illustre la « surimposition d'un maillage humain à l'étendue géographique ».⁵ Celle-ci affecte le texte littéraire, devenu espace narratif dans lequel la notion même de frontière est appelée à se déployer.

Portant sur l'étude de certaines œuvres, la nouveauté présente dans la deuxième partie de l'ouvrage réside dans sa propension à examiner l'élasticité et l'ampleur de la notion de frontière. Celle-ci est présentée comme un concept dynamique qui « fonctionne comme une membrane, apte à s'amplifier et à apporter de l'air à ceux qui l'enferment, ou ayant au contraire tendance à se contracter et à devenir étouffante ».⁶

Françoise Simasotchi-Bronès place l'œuvre d'Edouard Glissant dans une « hétéropoétique de la frontière ». La volonté de dépassement de la frontière qui sous-tend l'œuvre de l'auteur martiniquais serait une composante poétique de l'univers littéraire caribéen. L'originalité de cette contribution situe la frontière littéraire au cœur des considérations dédiées à la frontière géographique qui se déploie dans un espace qui tient à la fois de la « clôture insulaire et [de l'] ouverture archipélique ».⁷ À sa suite, l'étude d'Anahi Frauenfelder relève le défi de rapprocher l'œuvre d'Edouard Glissant (Martinique) de celle de Charles Ferdinand Ramuz (Suisse romande). Bien qu'éloignées dans l'espace et le temps, ces deux œuvres partagent l'idée d'une frontière délimitant l'espace d'un pays natal correspondant à une « terre et à

4 Ottmar Ette, « Existe-t-il une frontière entre démocratie et dictature ? », dans *ibid.*, p. 40.

5 Thomas Rossier, « Aux frontières de la figuration », dans *ibid.*, p. 99.

6 Corinne Fournier Kiss et Patrick Suter, « Poétique des frontières dans les littératures de langue française », dans *ibid.*, p. 25-26.

7 Françoise Simasotchi-Bronès, « Edouard Glissant, pour une hétéropoétique de la frontière », dans *ibid.*, p. 114.

une langue particulières »⁸, tout en jouant un rôle de connexion entre divers espaces et différents paysages. La contribution de Frauenfelder révèle dans quelle mesure les œuvres en question effectuent un double mouvement allant à la fois vers le particulier et l'universel. Le retour vers la spécificité du pays natal – littérairement rendu grâce aux toponymes ou à certains usages locaux de la langue – s'accompagne d'une volonté de tendre vers l'universel d'une littérature qui s'offre au-delà de la frontière. L'étude de Corinne Fournier Kiss se distingue des deux contributions précédentes, en montrant dans quelle mesure la production littéraire des Balkans tente de dépasser toute « balkanisation », vue comme une construction européenne et prise dans son acception commune et péjorative.

La troisième partie de l'ouvrage présente des panoramas traitant de différentes régions du monde francophone. Allant de la littérature roumaine (Ioana Bican) à la littérature française, en passant par la littérature du Maghreb ou de l'Océan indien (Martine Mathieu-Job), les différents articles interrogent la question de frontière dans son rapport avec la langue et son déploiement en fonction des zones géographiques et identitaires.

Dans sa contribution touchant à la « poétique de la frontière dans la littérature française », Patrick Suter revient sur le recul brutal de la frontière d'une France ayant pu s'étendre sur cinq continents. Dépossédé de son empire, l'Hexagone s'est créé de nouvelles frontières allant du Paris *intra muros* aux banlieues périphériques. Ces frontières sculptent la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle qui se nourrit des récits de la Deuxième Guerre mondiale au travers d'une réhabilitation d'espaces habitant la mémoire commune. L'œuvre de Julien Gracq et celle de Claude Simon montrent comment la frontière a pour fonction de « stopper toute circulation venant d'Allemagne ».⁹ Cette conception de la frontière hermétiquement fermée sera suivie d'une ouverture rendue parfaitement par la figure de Malicotte dans *Malicotte-la-Frontière* (1951) de Robert Pinget qui peut « être lue comme une allégorie d'une expérience collective ».¹⁰ L'œuvre de Michel Butor poursuivra cette ouverture de la frontière qui sera appelée à se manifester dans la matérialité du texte sous forme typographique. L'étude de Patrick Suter inscrit l'œuvre de Butor dans la volonté de développement d'« un imaginaire transnational et transculturel, sans effacer les frontières, mais en faisant des lieux de passages entre les diverses aires culturelles ».¹¹

8 Anahi Frauenfelder, « Le paysage ramuzien et glissantien », dans *ibid.*, p. 133.

9 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 221.

10 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 224.

11 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 227-228.

La littérature maghrébine demeure l'exemple le plus poignant d'une frontière constituante et constitutive d'un imaginaire littéraire se nourrissant de décolonisation. Ferroudja Allouache revient sur cette composante essentielle d'une frontière reçue dans sa « dimension ethno-anthropologique plutôt qu'esthétique »¹² dans la littérature maghrébine de langue française.

Cet ouvrage collectif a le mérite d'apporter une nouvelle dimension touchant la définition même de la notion de frontière et de ses diverses implications dans la création et la réception des textes appartenant à la « littérature-monde ». Face aux différentes études appelant au dépassement – inhérent à la disparition voulue par les altermondialistes – de la notion de frontière au sein de la littérature francophone, les contributions réunies par Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss revendiquent l'existence d'une frontière indéfiniment remodelée. L'innovation critique apparaît au niveau du lien mis en place entre la modernité des « grands récits » – au sens où l'entend Lyotard – et le dynamisme des frontières. Ajoutons que la vision transversale adoptée dans l'analyse des textes provenant de différentes aires culturelles a le mérite d'apporter des grilles d'analyse innovantes puisqu'elles s'inscrivent dans des perspectives polylogiques et multipolaires.

12 Ferroudja Allouache, « Formes et frontières, La littérature maghrébine de langue française des XX^e et XXI^e siècles », dans *ibid.*, p. 243.

Le multiculturalisme dans la littérature

Carmen Carrasco Luján (Université de Genève)

Fabien Pillet, *Multiculturalisme et littérature. Mises en récit de la diversité ethnoculturelle*, Genève, MétisPresses, 2021, 328 pages.

Dans cet ouvrage, Fabien Pillet nous montre l'intérêt de se pencher sur le multiculturalisme, un sujet au cœur de l'actualité et de la littérature contemporaine, mais souvent négligé dans les études littéraires en Europe. Ce travail s'inscrit dans la continuité des réflexions de l'auteur sur les enjeux de la différence culturelle et le lien de cette dernière avec la littérature. En effet, dans *Vers une esthétique interculturelle de la réception* (2016)¹, Pillet s'était attaché à construire un modèle théorique pour l'analyse de la réception littéraire dans des contextes culturels autres que ceux de leur production. Dans *Multiculturalisme et littérature*, la relation entre ces deux éléments a une double importance : autant les études littéraires peuvent être renouvelées à travers l'examen des effets esthétiques du multiculturalisme, que les perspectives littéraires du multiculturalisme peuvent nous aider à concevoir les enjeux sociopolitiques de celui-ci sous une nouvelle lumière.

Le livre est composé de deux parties. La première porte sur les différentes théories sur le multiculturalisme et sur leurs relations aux études littéraires. Le premier chapitre de cette partie, consacré à la définition du multiculturalisme, consiste en une révision détaillée de la manière dont ce concept a été mobilisé aussi bien par les sciences politiques que par la philosophie. Une tâche qui se révèle ardue, car le mot a été utilisé autant pour décrire des réalités sociologiques que pour faire référence à des courants de pensée politique ou philosophique qui prônent la coexistence des cultures. Pillet retient pour son étude la définition de multiculturalisme comme

la co-présence en un même lieu ou territoire (pays, ville ou quartier), au sein d'une même société (celle du pays, de la ville ou du quartier) d'individus issus de cultures, c'est-à-dire d'un ensemble de coutumes, de croyances, de religions et de comportements, d'ethnies ou de communautés diverses, dotés souvent, mais pas forcément ni systématiquement, de langues différentes. (p. 28).

Cet énoncé permet de définir par extension l'œuvre de récit multiculturel comme celle thématissant ladite cohabitation entre cultures. Dans l'optique d'examiner les différentes perspectives du multiculturalisme et ses enjeux, l'auteur nous présente aussi bien les défenseurs de la notion – Charles Taylor

1 Fabien Pillet, *Vers une esthétique interculturelle de la réception*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016. Voir le compte rendu de Patrick Suter dans *Colloquium Helveticum* 47 (2018), p. 198-203.

et ses formulations sur l'identité et la reconnaissance multiculturelle, Will Kymlicka et sa proposition de citoyenneté multiculturelle basée sur le libéralisme –, ainsi que ses critiques : les représentants d'un antimulticulturalisme « conservateur » – Alain Finkielkraut et Roger Scruton – et d'un antimulticulturalisme « progressiste » – Slavoj Žižek, Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein ainsi que Philippe Van Parijs –, ces derniers considérant le multiculturalisme comme une conséquence de la globalisation capitaliste qu'ils critiquent. Un point remarquable de l'ouvrage est que même dans cette partie théorique, l'auteur s'efforce à mettre ces notions en discussion avec des textes littéraires. Ainsi, l'étude de *Black Album* de Hanif Kureishi lui permet de montrer les limites ou contradictions des approches tayloriennes – notamment l'« essentialisme culturel » qu'ils sous-tendent, empêchant de considérer l'appartenance culturelle multiple d'un même individu –, et *Soumission* de Michel Houellebecq sert de contrepoint aux idées de Kymlicka en suggérant les dérives du multiculturalisme face à un antilibéralisme élu démocratiquement. Les études postcoloniales et subalternes, ainsi que les *cultural studies*, offrent des perspectives intéressantes mais limitées quant au multiculturalisme. Pour le démontrer, l'auteur s'appuie sur la lecture de *Sept Mers et Treize Rivières (Brick Lane)* de Monica Ali, qui montre une difficulté liée à la représentation de la voix des subalternes.

Dans le chapitre suivant, « Le multiculturalisme et l'art littéraire », on trouve l'explication d'une différence souvent reprise tout au long de l'ouvrage, celle de multiculturalisme *de* la littérature et multiculturalisme *dans* la littérature. Le premier terme fait référence à la diversité culturelle des origines des auteur-e-s – et c'est de cette manière que le multiculturalisme a souvent été étudié – alors que le second concerne la façon dont la diversité est mise en récit dans les œuvres littéraires. Ce dernier concept revêt plus d'intérêt pour Pillet, qui étudie le multiculturalisme comme thème, indépendamment des origines des auteur-e-s. Le chapitre approfondit la manière dont le multiculturalisme a été étudié auparavant dans les études littéraires. L'accent est mis sur les tournants universitaires liés à la globalisation, le *transnational turn* et le *global turn*, qui prennent en compte les effets des échanges transnationaux ou encore les aspects économiques de tels échanges, mais qui négligent la dimension esthétique de la littérature. Cette dimension sera mieux cernée par trois autres auteur-e-s dont les propositions esthétiques intègrent la diversité culturelle : Gayatri Spivak, Édouard Glissant et Ottmar Ette. La notion de *planétarité* de Spivak, critique de la globalisation et de la manière dont celle-ci impose un même système d'échange partout, prône des échanges où l'altérité et les particularismes ne seraient pas étouffés. La *Poétique de la Relation* de Glissant permet de concevoir l'identité culturelle non plus comme des racines totalitaires mais d'une manière rhizomique dans ses relations à l'autre. Finalement, par *littératures sans domicile fixe*, Ette entend les littératures dont la diversité culturelle est transversale

(selon Ette, dans des « dynamiques transréelles, transculturelles et translingues » [p. 135]). L'aspect du multilinguisme dans la littérature est étudié à travers la pièce théâtrale de Cherrie Moraga, *The Hungry Woman* – inspirée du mythe de Médée, dont les personnages parlent en anglais, espagnol et *spanglish* – pour montrer les dimensions esthétiques, éthiques et politiques qui découlent de cette démarche. Pillet s'intéresse aussi à ce qu'il appelle la « préhistoire du multiculturalisme », c'est-à-dire aux formulations avant la lettre de cette problématique. Bien que le thème du contact entre cultures soit très ancien – les mises en scène des barbares dans le théâtre grec classique en témoignent – le XVIII^e siècle marque pour l'auteur « un authentique tournant dans les relations de l'écrivain européen par rapport à l'Autre » (p. 145) au sein desquelles ce dernier ne serait plus seulement un élément menaçant mais « sa culture, ses œuvres d'art, ses différences deviennent productives et enrichissantes » (*ibid.*). Les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu constitueraient un exemple de mise en récit de « l'altérité culturelle comme décentration » (p. 146) que l'on ne retrouve plus dans les romans contemporains portant sur la multiculturalité – sauf dans le cas précis du roman réaliste magique multiculturel. Dans *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane, la figure du spectre d'un Chinois permet de suggérer que l'altérité culturelle produisait trouble et peur dans la société européenne à cette époque, un malaise qui se manifeste encore dans les récits multiculturels contemporains.

La deuxième partie du livre se penche sur le multiculturalisme dans la littérature. Le premier chapitre consiste en l'étude de la place accordée à la littérature multiculturelle dans les histoires et les études littéraires de quatre pays occidentaux : le Canada pour l'Amérique du Nord, et la France, l'Allemagne et le Royaume-Uni pour l'Europe. L'auteur considère le cas du Canada comme « paradigmatique » car c'est le plus ancien pays officiellement multiculturel. En comparant les histoires de la littérature québécoise publiées avant et après l'adoption officielle du multiculturalisme en 1971 – auquel le Québec s'opposait en défendant une identité propre – Pillet constate l'influence des débats socio-politiques dans les approches sur la littérature multiculturelle : alors que les histoires littéraires anciennes considéraient la littérature québécoise comme une extension de la française, les plus récentes mettent en valeur la littérature contemporaine pour souligner une identité propre. D'une manière similaire, les histoires littéraires canadiennes de langue anglaise publiées avant l'officialité du multiculturalisme considéraient leur littérature comme une branche de la littérature anglaise, alors que les plus contemporaines accordent une place aux littératures produites par des auteurs Amérindiens et Inuits, et s'occupent du sujet du multiculturalisme dans la littérature.

La situation est très différente pour les trois pays européens étudiés qui n'ont adopté aucune politique multiculturelle. Le cas de la France est « emblématique » car les histoires littéraires françaises n'abordent presque

pas la question du multiculturalisme, malgré une évidente nécessité, comme le montre le texte intitulé *Pour une littérature-monde en français* (2007)² où les quarante-quatre signataires critiquent le fait que les écrivain-e-s de langue française mais non français-e-s sont réuni-e-s sous la bannière « littérature francophone ». Pour sortir de cette ghettoïsation, ils et elles proposent le terme de *littérature-monde en français*. Dans les histoires littéraires allemandes, comme dans les cas français et canadien, le traitement et la place du multiculturalisme « se révèlent assez proches des conceptions de l'Allemagne sur la nation et l'immigration » (p. 195). La littérature produite par des auteur-e-s migrant-e-s n'est pas incluse dans la tradition littéraire allemande sauf sous les dénominations de « littérature allemande autre » ou de « littérature allemande élargie » (p. 197). En revanche, le cas des histoires littéraires anglaises se révèle différent des autres contextes. Les auteurs de la *Cambridge History of English Literature*, par exemple, ne forment pas une catégorie spéciale pour embrasser les écrivain-e-s aux racines migrantes, mais les considèrent au sein de la littérature anglaise, fait qui mène Pillet à conclure que « la pleine intégration du multiculturalisme dans la tradition littéraire nationale et sa pleine acceptation demeurent des spécificités britanniques » (p. 208). Ce panorama des quatre pays dont les histoires littéraires sont prises en compte permet de mettre en évidence deux illusions dans les études littéraires : l'autonomie de la littérature, qui s'effondre avec le constat des liens existants entre débats socio-politiques, production littéraire et critique littéraire, et « l'universalité du concept de *littérature* » (p. 213).

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie, « Usages du récit multiculturel », est composé de trois études de cas : 1) l'évolution dans le temps de la manière de représenter la diversité culturelle, 2) le rôle du multiculturalisme dans le renouveau des fictions utopiques et dystopiques et 3) le roman multiculturel – et postcolonial – et le mode narratif du réalisme magique. Le premier cas consiste en un examen de trois ouvrages en allemand de la deuxième moitié du XX^e siècle : *Le Bouc* (*Katzelmacher*) de Rainer Werner Fassbinder, *Tête de Turc* (*Ganz unten*) de Günter Wallraff, et *Le Pont de la Corne d'Or* (*Die Brücke vom Goldenen Horn*) d'Emine Sevgi Özdamar, respectivement : une pièce de théâtre, un reportage de non-fiction et un récit autobiographique (par une auteure migrante). Pillet constate dans les deux premiers ouvrages que la société allemande est représentée comme rejetant l'immigration, alors que le texte d'Özdamar offre une perspective de l'altérité plus nuancée à travers la mise en scène d'un protagoniste qui se trouve entre deux cultures. Pour le deuxième cas, il étudie les dystopies *Le Camp des Saints* de Jean Raspail, *La Fiancée importée* (*Die fremde Braut*) de Necla Kelek et *Soumission* de Michel Houellebecq, et comme récits utopiques, *La Goutte d'Or*

2 Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

de Michel Tournier, *Sourires de Loup* (*White Teeth*) de Zadie Smith et *Nous aurons de l'Or* de Jean-Éric Boulain. Dans les récits dystopiques, le multiculturalisme – et plus précisément l'islam dans les textes étudiés – apparaît de manière inquiétante et est décrit comme une source de danger pour la société occidentale, alors que celle-ci est présentée comme « ayant creusé elle-même et avec entrain sa propre fosse » (p. 255). Dans les récits où il est question d'utopies multiculturelles, la cohabitation entre cultures favorise l'échange et la compréhension de l'autre, sans toutefois manquer de représenter un certain verticalisme entre cultures déjà existantes dans les sociétés occidentales, et les phénomènes d'assimilation et d'acculturation qui en découlent. Pour le troisième cas, l'auteur se penche sur *At the Lisbon Plate* de Dionne Brand et *Les Versets sataniques* (*The Satanic Verses*) de Salman Rushdie comme exemples du « réalisme magique multiculturel », et *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau comme « réalisme magique postcolonial ». Même s'il considère discutable la distinction de Sneja Gunew selon laquelle la littérature postcoloniale est celle produite dans les régions auparavant colonisées par les empires européens, alors que la littérature multiculturelle est produite dans les « centres » (p. 276) par des individus issus de ces régions dominées, Pillet se base sur cette distinction pour caractériser les deux modalités de réalisme magique. En partant des considérations apparues dans son précédent ouvrage³, l'auteur considère le réalisme magique comme « un réalisme littéraire adapté [...] à la réalité de ces pays [postcoloniaux] » (p. 277). Cette définition du réalisme magique permet de mieux comprendre les enjeux de sa version multiculturelle : tandis que les écrivains postcoloniaux utilisent le réalisme magique pour parler de leur réalité, les écrivains qui écrivent sur le mode multiculturel le font pour « rapprocher différentes cultures » (p. 279), pour décentrer le regard « en défendant le point de vue des minorités » (p. 278).

En conclusion, Fabien Pillet parvient à démontrer la pertinence, à la fois esthétique et socioculturelle, d'étudier le multiculturalisme dans la littérature. Cette dimension est encore peu prise en compte dans le comparatisme de langue française et revêt d'autant plus d'importance à une époque marquée par l'essor de nationalismes marqués dans plusieurs pays européens. Mais bien qu'il s'agisse d'un ouvrage solide et minutieux, certains passages pourraient être considérés comme digressifs à cause d'une rigueur historique qui peut parfois faire perdre de vue le lien avec le sujet général – comme par exemple la description très détaillée des histoires de la littérature. Ceci dit, cet aspect ne minimise la valeur et l'originalité du travail de l'auteur, la lecture de cet ouvrage demeure stimulante pour tout-e chercheur-euse intéressé-e par les enjeux du multiculturalisme dans la littérature et les études littéraires.

3 *Op. cit.*, p. 298-307.

VERZEICHNIS DER AUTOREN UND AUTORINNEN

NOTICE SUR LES AUTEUR(E)S

NOTES ON CONTRIBUTORS

Marco Baschera studierte in Zürich, Bordeaux und Paris (ENS) Französisch, Literaturkritik und Vergleichende Literaturwissenschaft. Er wurde 1987 im Bereich der modernen französischen Literatur mit der Arbeit *Das dramatische Denken. Studien zur Beziehung von Theorie und Theater anhand von Kants Kritik der reinen Vernunft und Diderots Paradoxe sur le comédien* (publiziert 1989) promoviert und habilitierte sich 1995 in Französischer und Vergleichender Literaturwissenschaft mit der Studie *Du masque au caractère: Molière et la théâtralité* (publiziert 1998). Er ist Titularprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft und Neuere französische Literatur an der Universität Zürich. Publikationen (Auswahl): Hg.: *Mehrsprachiges Denken – Penser en langues – Thinking in languages*. Wien/Köln: Böhlau, 2009 (= *Figurationen* 10:1 & 10:2); Hg. mit Mario Frasa: *Lingue al limite*. Coira: Pro Grigioni Italiano, 2001 (= *Quaderni grigionitaliani* 80); Hg. mit Pietro de Marchi/Sandro Zanetti: *Zwischen den Sprachen / Entre les langues*. Bielefeld: Aisthesis, 2019.

Alexander Beecroft is Jessie Chapman Alcorn Memorial Professor of Foreign Languages at the University of South Carolina. He is the author of *Authorship and Cultural Identity in Early Greece and China*. Cambridge: University Press, 2010 and of *An Ecology of World Literature*. London/Brooklyn: Verso, 2015.

Maxime Cartron est chargé de recherches du FNRS à l'UCLouvain et post-doctorant Banting à l'Université de Sherbrooke, où il développe un projet de recherche intitulé « Enquête sur les usages politiques de la notion de baroque ». Il est l'auteur de *L'Invention du Baroque. Les anthologies de poésie française du premier XVII^e siècle* (Classiques Garnier, 2021). Son prochain livre à paraître (*Jean Rousset : traduire et compiler le baroque*) exploite le fonds d'archive encore inédit du critique, conservé à la Bibliothèque universitaire et publique de Genève. Il rédige actuellement un ouvrage intitulé « *Au seuil d'une présence nue* ». *Phénoménologies baroques*. Ses travaux portent également sur l'histoire de l'édition et de l'appropriation des œuvres, sur les rapports texte-image, et plus particulièrement sur la problématique du mouvement et de la mémoire en contexte iconotextuel.

Qian Cui is Lecturer of Modern Chinese Language, Literature, and Culture at the Institute of Asian and Oriental Studies, University of Zurich. She received her PhD in Chinese Studies from the University of Zurich in 2022. Previously, she was a lecturer of Chinese Language and Culture at the Community College at Lingnan University and at the Community College at Polytechnic University in Hong Kong. Her research interests include Chinese literature and film, European-Chinese comparative literature, modern Chinese aesthetic theory, and Hong Kong literature.

Sebastien Fanzun hat in Zürich Germanistik, Anglistik sowie Kunstgeschichte studiert und schreibt an der ETHZ an einer Dissertation über den Autounfall in der deutsch- und englischsprachigen literarischen Moderne. Zu seinen weiteren Forschungsinteressen gehören marxistische Literaturtheorie, Poetik und Geschichte des russischen Formalismus und die Frage nach einer materialistischen Konzeption von Weltliteratur.

Thomas Fries ist Titularprofessor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft sowie Neuere deutsche Literatur an der Universität Zürich. Aktuelle Forschungsschwerpunkte sind Theorie und Geschichte der Komparatistik, Schweizer Literatur und Weltliteratur, deutsch-jüdische Literatur. Letzte Publikationen: Hg. mit Sandro Zanetti: *Revolutionen der Literaturwissenschaft 1966-1971*. Zürich: Diaphanes, 2019, darin Aufsätze zu Paul de Man (S. 153-174) und René Girard (S. 309-320); „Literarische Lüge, Weltliteratur, Münchhausen“. *Das Phänomen Münchhausen. Neue Perspektiven*. Hg. Stefan Howald et al. Kassel: Kassel University Press, 2020. S. 183-198; „Penser en langues: Germaine de Staël et Wilhelm von Humboldt“, übers. von Stefan Kaempfer. *Penser la traduction*. Hg. Franziska Humphreys. Paris: Édition de la Maison des sciences de l’homme, 2021. S. 171-194.

Philippe P. Haensler ist Oberassistent an der Abteilung für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich; Dissertationsprojekt (Verteidigung 2021): *Ursprung der Theorie. Übersetzungsgeschichte eines Zwangs (Husserl, Freud, Benjamin)*. Zu seinen jüngeren Publikationen gehören: „Histoire d’un(e) Pierre. Heidegger, Levinas und eine ungeschriebene Biographie Sartres“. *Mineralische Ästhetik / Mineral Aesthetics*. Hg. Stefanie Heine. Wien/Köln: Böhlau 2022 (= *figurationen* 23:1); Hg. mit Kristina Mendicino und Rochelle Tobias: *Phenomenology to the Letter. Husserl and Literature*. Berlin/Boston: de Gruyter 2021; Übers. mit Sebastien Fanzun: Emmanuel Levinas. *Husserls Theorie der Anschauung*. Wien: Turia + Kant, 2019.

Stefanie Heine ist Assistenzprofessorin für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Kopenhagen. Davor war sie Oberassistentin an der Abteilung für AVL der Universität Zürich sowie SNF Postdoc.Mobility Stipendiatin an der University of Toronto. Aktuelle Publikationen: *Poetics of Breathing. Modern Literature’s Syncope*. Albany: State University of New York Press, 2021; Hg.: *Mineralische Ästhetik / Mineral Aesthetics*. Wien/Köln: Böhlau 2022 (= *figurationen* 23:1).

Tatjana Hofmann hat Europäische Ethnologie, Slavistik und Germanistik studiert. Nach ihrer Promotion in Zürich hat sie ebendort von 2012 bis 2021 am Slavischen Seminar gearbeitet. Ihre Interessen umfassen russische

und ukrainische Literaturen des 19., 20. und 21. Jahrhunderts, insbesondere Reise- und Stadtliteratur, Avantgarde und Postsozialismus. Publikationen (Auswahl): *Literarische Ethnografien der Ukraine*. Basel/Berlin: Schwabe, 2014; Hg. mit Marie Drath/Philippe P. Haensler/Numa Vittoz: *Humor / Humour / Humour*. Bern: Peter Lang, 2017 (= *Variations* 24); Hg. mit Eduard Jan Ditschek: *Tret'jakov: Ich will ein Kind!* Bd.1+2. Berlin: Kadmos, 2019. Hg. mit Anne Krier und Sylvia Sasse: *Kommunismus autobiographisch*. Berlin: Kadmos, 2022.

Docteure en littérature française et comparée, **Sophie Jaussi** est maître-assistante au Département de Français de l'Université de Fribourg et post-doctorante au sein du projet FNS « Par la voie des formes. Médecine, arts et expérimentations dans les revues pharmaceutiques des années soixante : le cas *Sandorama* (1962-1965) », dirigé par la Prof. Muriel Pic à l'Université de Berne. Elle a récemment co-dirigé le volume *Littérature et écritures du cas* (Fabula/Les Colloques, 2021) où elle a également publié l'article « Scène orale, scène écrite : faire grand cas du récit ». La thèse de doctorat qu'elle a consacrée à Philippe Forest comme écrivain-professeur a paru en 2022 aux Editions Kimé.

Gesine Müller ist Professorin für Romanische Philologie an der Universität zu Köln und Leiterin des ERC-Projekts „Reading Global. Constructions of World Literature and Latin America“. Außerdem forscht sie als Principal Investigator am Forschungszentrum Mecila: Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America mit Hauptsitz in São Paulo und am Global South Studies Center der Universität zu Köln. Sie ist Herausgeberin der Reihe „Latin American Literatures in the World“ (de Gruyter). Ihre Forschungsinteressen umfassen die Weltliteratur-Debatte und Lateinamerika, Literaturen der französischen und spanischen Karibik, Literaturen der Romantik, Transkulturalität/Transferforschung. Monografien (Auswahl): *Wie wird Weltliteratur gemacht? Globale Zirkulationen lateinamerikanischer Literaturen*. Berlin: de Gruyter, 2020; *Crossroads of Colonial Cultures. Caribbean Literatures in the Age of Revolution*. Berlin: de Gruyter, 2018.

Muriel Pic est Professeure habilitée de littérature française, générale et comparée, actuellement bénéficiaire d'une subvention de Professeure boursière du Fonds National Suisse de la Recherche Scientifique (FNS) à l'Université de Berne. Ses recherches portent sur la question du montage littéraire et de la poétique du document (XIX^e-XXI^e siècle) entre littérature et histoire, littérature et médecine. Elle a publié une quinzaine d'ouvrages, dont *Pierre Jean Jouve. Le désir monstre* (Paris : Le Félin, 2006) ; *W. G. Sebald, L'image papillon* (Dijon : Les presses du réel, 2009) ; Walter Benjamin, *Lettres sur la littérature* (à Theodor W. Adorno), édition critique des lettres et traduction avec

Lukas Bärfuss (Carouge-Genève : Zoé, 2014), Carlo Ginzburg, *Le détail et l'abîme* (Paris : Éditions Kimé, 2020 [= *Incidence* 15]) ainsi que l'ouvrage *Michaux psychopharmakon* qui paraîtra en 2022 (Paris : Éditions du Seuil).

Jelica Popović studierte Germanistik, Osteuropäische Geschichte und Slavische Literaturwissenschaften an der Universität Zürich. In ihrer kulturwissenschaftlichen Dissertation hat sie sich mit dem Balkanbegriff und Balkandiskurs im postjugoslawischem Rap beschäftigt. Im Juni 2021 ist ihr Aufsatz „Malo nas je al' smo kučke“. Über bičarke, kučke, sponzorušas und ‚Balkan-Bitches‘. Weiblichkeitsmodelle im postjugoslawischen Rap“ erschienen (*Rap & Geschlecht. Inszenierungen von Geschlecht in Deutschlands beliebtester Musikkultur*. Hg. Heidi Süß. Weinheim/Basel: Beltz Juventa, 2021). Sie setzt sich u. a. mit (Post-)Migration und Hiphop auseinander und ist als Übersetzerin und wissenschaftliche Mitarbeiterin an der PH Zürich tätig.

Dagmar Reichardt ist seit 2016 Professorin für Transkulturelle Studien, Medienindustrie und Musikmanagement sowie Leiterin des Promotionsprogramms am Studiengang Internationales Medien- und Kulturmanagement der Lettischen Kulturakademie in Riga, Lettland. Gastprofessuren in Innsbruck (2008), Macerata (2018) und Rom (2021). Ausgezeichnet mit dem Internationalen Flaiano Preis (2007) und der Cicero-Medaille (2009). Seit 2009 schreibt sie u. a. regelmäßig für das Internetfeuilleton KulturPort. De. Aktuelle Buchprojekte: *Polifonia musicale* (2020), *Follow Arts* (2020), *Le tante traduzioni dell'opera di Dacia Maraini* (2021), *Aspetti di classicità nell'opera di Giuseppe Bonaviri* (2021), *Transmigration* (2021) sowie *Alfieri illustri della transculturalità* (2022) und *Porno-Theo-Kolossal* von Pier Paolo Pasolini (in deutscher Übersetzung, 2022).

Anne-Frédérique Schläpfer est post-doctorante FNS à l'EHESS, Paris, et chargée de cours en littérature romande à l'Université de Genève. Ses travaux actuels portent sur les approches transnationales de la littérature, sur l'histoire de l'idée de « littérature mondiale » et sur les liens entre institutions internationales et littérature. En 2019, elle a soutenu une thèse à paraître sur les réappropriations du « roman anglais » en Suisse romande, et a notamment codirigé avec Jérôme David, « Échelles critiques. Le défi transnational des études littéraires ». *Compar(a)ison* I-II/2012, 2017.

Rahel Villinger ist Post-Doc an der Abteilung Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft der Universität Zürich. Jüngere Publikationen (Auswahl): *Kant und die Imagination der Tiere*. Göttingen: Konstanz University Press, 2018 (*open access*); „Zwei Formen der Zeit. Natur als Bild bei Robert Musil“. *Formen der Zeit in Poetiken der Moderne*. Hg. Rahel Villinger/Christian Jany. Paderborn: Fink, 2019; „Phantastische Genauigkeit“.

Enzyklopädie der Genauigkeit. Hg. Markus Krajewski/Antonia von Schöning/Mario Wimmer. Göttingen: Konstanz University Press, 2021.

Jana Volkmann lebt in Wien und arbeitet an der Université de Fribourg an einer komparatistischen Dissertation über Hotels in der Gegenwartsliteratur. Sie ist zudem Schriftstellerin (zuletzt erschienen: *Auwald*. Roman. Verbrecher Verlag, 2020) und Literaturkritikerin.

Sandro Zanetti ist Professor für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft an der Universität Zürich. Bis zu seinem Wechsel nach Zürich 2011 forschte und lehrte er in Frankfurt am Main, Basel, Berlin und Hildesheim. Aktuelle Publikationen: *Literarisches Schreiben. Grundlagen und Möglichkeiten*. Ditzingen: Reclam, 2022; Hg. mit Agathe Mareuge: *The Return of DADA / Die Wiederkehr von DADA / Le Retour de DADA*. Dijon: Les presses du réel, 2022 (4 Bände); Hg. mit Evelyn Dueck: *Mitdenken. Paul Celans Theorie der Dichtung heute*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2022.

PROSPECTUS

Band 52 (2023)

NEUE FORMEN DER LITERATURGESCHICHTE
REPENSER L'HISTOIRE LITTÉRAIRE
RETHINKING LITERARY HISTORY

Band 52/2023 der Zeitschrift *Colloquium Helveticum* wird dem Thema „Neue Formen der Literaturgeschichte“ gewidmet sein. Aktuelle Informationen zu den Aktivitäten der Schweizerischen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft (SGAVL) sowie zur Jahrestagung der SGAVL unter www.sagw.ch/sgavl.

Le volume 52/2023 de la revue *Colloquium Helveticum* aura pour sujet « Repenser l'histoire littéraire ». Pour des renseignements sur les activités de l'Association Suisse de Littérature Générale et Comparée (ASLGC) ainsi que sur le congrès annuel de l'ASLGC, voir www.sagw.ch/sgavl.

Volume 52/2023 of *Colloquium Helveticum* is dedicated to the topic “Rethinking Literary History”. For further information on current activities of the Swiss Association of General and Comparative Literature (SAGCL) and about the Annual General Meeting of the Swiss Comparative Society, see www.sagw.ch/sgavl.

Der Begriff der Glokalisierung wurde in den 1980er Jahren in der Ökonomie und dann in der Soziologie eingeführt, um die wechselseitige Verbindung zwischen globalen Steuerungsprozessen und lokalen Produktions- bzw. Distributionsstrukturen zu beschreiben. In seiner weiteren Geschichte diente der Begriff auch dazu, grundsätzliche Kritik an einem Verständnis von Globalisierung zu üben, in welchem die Bezüge zu den lokalen Grundlagen und Auswirkungen ausgeblendet werden. Literatur ist auf ihre Weise in diese Zusammenhänge verstrickt. Aufgrund ihrer Medialität sind literarische Texte immer auf lokale Produktions- und Rezeptionsorte angewiesen. Zugleich aber müssen sie diese Orte verlassen, um eine potentielle Vielzahl an Leser:innen erreichen zu können. Literatur eignet sich deshalb – so die leitende These dieses Bandes – besonders dazu, die mit dem Begriff der Glokalisierung verbundenen Aushandlungsprozesse zwischen lokalen Gegebenheiten und globalen Herausforderungen zu reflektieren.