

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sprache/Literatur/Kultur/Geschichte/Ideen/Politik/Gesellschaft

Künste

Julia Dettke & Jasmin Wrobel hrsg.

des **DA** Graphische
Literatur

& ZWI

visuelle Poesie

SCH

der Romania

EN

als Genres

en marge!

Nummer **10!**

Sommer
2023

ISSN: 2627-3446

Impressum

apropos [Perspektiven auf die Romania] 2023, Nr. 10

ISSN: 2627-3446

DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.10>

Herausgeber*innen

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert, Stefan Serafin

Dossier-Herausgeber*innen für dieses Heft

Julia Dettke & Jasmin Wrobel

Autor*innen dieser Ausgabe

Christian Alexius, Anne Brüske, Camilo Del Valle Lattanzio, Julia Dettke, José M. Faraldo, Elisa Goudin, Christoph Groß, Theresa Gruber, Marina Ortrud M. Hertrampf, Anna-Catharina Hofmann, Florian Homann, Beate Kern, Lea Kreiner, Joris Lehnert, Christoph Müller, Maria Eugenia O'Higgins, Cornelia Ortlieb, Elissa Pustka, Monika Schmitz-Emans, Janek Scholz, Carla Steinbrecher, Jasmin Wrobel

Wissenschaftlicher Beirat

Dimitri Almeida † (Halle), Rafael Arnold (Rostock), Valeska Bopp-Filimonov (Jena), Albrecht Buschmann (Rostock), Fabien Conord (Clermont-Fd), Claire Demesmay (Berlin), Uta Felten (Leipzig), Angelika Groß (Osnabrück), Anke Grutschus (Erlangen), Jannis Harjus (Innsbruck), Valerie Kiendl (Würzburg), Bénédicte Louvat (Toulouse), Benjamin Meisnitzer (Leipzig), Cordula Neis (Flensburg), Ulrich Pfeil (Metz), Clara Ruvituso (Berlin), Tanja Schwan (Leipzig), Holger Wochele (Mainz), Stephanie Wodianka (Rostock)

Lektorat, Gestaltung, Satz

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert

Bildrechte

Soweit nicht anders vermerkt, liegen die Bildrechte bei den Autor*innen selbst oder es handelt sich um gemeinfreie Bilder. Die mit Copyright-Vermerk gekennzeichneten Abbildungen sind von der Open Access Lizenzierung ausdrücklich ausgenommen.

Coverbilder

"Autorretrato com futuro" (videopoema, 2021) © Patrícia Lino. Mit freundlicher Genehmigung der Künstlerin.

Charles Spindler, Un paysan = Ein Bauer, 1909. Quelle: gallica.bnf.fr/BNU Strasbourg, NIM10814

Copyright



Kontakt

www.apropos-romania.de – redaktion@apropos-romania.de

In memoriam Dimitri Almeida (1981-2023)	6
Vorwort apropos: Perspektiven auf 5 Jahre, und 10 Ausgaben und 155 Artikel	7
<p>Dossier</p> <p>Künste des Dazwischen</p> <p>Graphische Literatur & visuelle Poesie als Genres 'en marge'</p>	
Einleitung Künste des Dazwischen: Graphische Literatur und visuelle Poesie der Romania als Genres "en marge" Julia Dettke & Jasmin Wrobel	10
Poesie des <i>Zwischen</i> <i>Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas</i> Monika Schmitz-Emans	24
Wenn Stilmittel Gestalt annehmen <i>Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied (2017) von Pascal Rabaté und Alain Kokor – eine bande dessinée über den poetischen Mehrwert</i> Marina Ortrud M. Hertrampf	41
Textos ilustrados o ilustraciones textuales <i>La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina (1985- 2009)</i> Christoph Müller	54
Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart Cornelia Ortlieb	72
Mit Franz Kafka im Wachsfigurenkabinett des Dr. Caligari <i>Ein cinephiler Fancomic von SeSar und seine Funktion als Gedächtnisraum</i> Christian Alexius	94
Im Museum der Metalepsen <i>Intermedialität und Liminalität in den bandes dessinées von Catherine Meurisse</i> Christoph Groß	116

Da(ny) goes (auto)graphic 144
Production de l'espace et intermédialité dans les « romans dessinés et écrits à la main » de Dany Laferrière

Anne Brüske

Künste des Dazwischen als Künste der Transgression 170
Text-Bild-Relationen in Diana Salus cartas para ninguém

Janek Scholz

"Diversidad en la unidad" 191
Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el Diario de Frida Kahlo

Camilo Del Valle Lattanzio

Varia

Bilder, Musik und Lyrik in kolumbianischen Familiengedächtnissen 213
Die Verwobenheit intermedialer Erinnerungsfiguren bei H. Abad und T. González

Florian Homann

Premiers travaux

Emotive Suffigierung im spanischsprachigen Comic 233
Zu pragmatischen Funktionen der Diminutivsuffixe in Quinos Mafalda

Lea Kreiner

Essay

Essen und Trinken in der Romania 262
Eine kulinarische Entdeckungsreise durch die romanische Sprachgeschichte

Teresa Gruber & Elissa Pustka

Rezensionen

SÄHN, Thomas. 2022. *Analyse sémiologique des personnages dans les récits graphiques*. Berlin et al.: Peter Lang. 288

Beate Kern

- PIRWITZ Anne & Dorothee Röseberg (ed.). 2022. *Frankreich – DDR: zwischen Ideologie, Bücherwissen und persönlichen Begegnungen*. *Leibniz Online* 47, Zeitschrift der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin. 295
Elisa Goudin

Rezensionsschwerpunkt Die hispanische Welt zwischen Ost- und Westdeutschland

- LAFUENTE, Víctor Manuel. 2022. *Die Beziehungen zwischen Argentinien und der DDR 1945-1990. Internationale Akteure im Spannungsfeld des Kalten Krieges*. Wien/Köln: Böhlau Verlag. 303

José M. Faraldo

- REISINGER, Carmen. 2021. *Schachzüge im translatorischen Feld. Zur Rezeption von Alejo Carpentier im deutschsprachigen Verlagswesen*. Berlin: Verlag Walter Frey. 307

María Eugenia O'Higgins

- QUINTEROS OCHOA, Leonor. 2020. *Exilkind: Briefe und Erinnerungen aus Chile und Deutschland*. Berlin/Tübingen: Schiler & Mücke. 311

Carla Steinbrecher

- FARALDO, José M. & Carlos Sanz Díaz (ed.). 2022. *La otra Alemania. España y la República Democrata Alemana (1949-1990)*. Granada: Comares. 316

Anna Catharina Hofmann

In memoriam
Dimitri Almeida (1981-2023)

Dimitri Almeida est décédé. Bien que sachant la progression de la maladie dont il ne cachait pas la gravité malgré l'humour, cet autre nom du courage, qu'il utilisait pour en parler, cette nouvelle nous a submergé.e.s d'une grande tristesse. Dimitri était un ami de notre revue pour laquelle il avait toujours des mots sympathiques comme il l'était naturellement lui-même.

En 2017/18, alors que nous souhaitions organiser un cycle de conférences à Rostock afin de présenter à nos étudiant.e.s les recherches actuelles en train de se faire en *Romanistik*, pour illustrer, également, la richesse des approches et des sujets possibles, c'est tout naturellement vers Dimitri que nous nous sommes tournés. Ethnologue et politiste de formation, il était alors en poste au *Seminar für Romanische Philologie* de l'université Georg-August de Göttingen, comme *Lehrkraft für besondere Aufgaben für Landeswissenschaft (Frankreich- und Frankophoniestudien, Portugal- und Brasilienstudien* précisait encore son profil si la mémoire ne nous fait pas défaut). Sa grande expertise des choses françaises, particulièrement des questions de laïcité sur laquelle il venait de publier un ouvrage majeur (*Laizität im Konflikt: Religion und Politik in Frankreich*, Springer 2017) et sur l'extrême-droite, était déjà bien établie. C'est avec enthousiasme qu'il avait accepté et sa conférence (« A tale of two Frances? Der Front National im ländlichen Raum ») fut un moment dont nous nous souvenons encore.

Ce cycle de conférences était le point de départ du projet *apropos [Perspektiven auf die Romania]*, Dimitri livra ainsi dans le premier numéro un article très fin sur l'extrême droite en milieu rural (« Penser l'extrême droite en milieu rural »). Son article est même le tout premier article publié de notre revue. Avec enthousiasme encore, il accepta immédiatement d'être membre du comité scientifique de la revue et joua ce rôle, malgré ses engagements multiples et la maladie qui était apparue, avec un engagement sans faille. Il fut toujours un précieux soutien, mettant non seulement à notre disposition sa gentillesse et son expertise (tant sur des sujets francophones que lusophones), mais aussi en proposant des noms, des idées. Dernièrement, à Vienne, lors du Congrès des francoromanistes où il dirigeait une section sur l'islam dans la culture populaire, il proposait encore de discuter d'idées qu'il voulait soumettre pour la revue.

Notre revue ne perd pas seulement un ami et un soutien infaillible, la *Romanistik* perd aussi un de ses jeunes mais déjà brillants représentants, non seulement grâce à une approche scientifique différente et trop rare mais aussi par sa bienveillance et sa générosité. Dimitri était depuis peu Professeur d'études inter- et transculturelles à l'université Martin-Luther de Halle-Wittenberg où il venait tout juste de prononcer sa conférence inaugurale. Nous adressons toutes nos condoléances les plus sincères à sa famille et à son mari.

Joris Lehnert
pour la rédaction

Christoph Behrens, Beate Kern, María Teresa Laorden,
Joris Lehnert

Editorial

apropos: Perspektiven auf 5 Jahre, 10 Ausgaben und 155 Artikel

apropos [Perspektiven auf die Romania] blickt mit dieser Ausgabe auf eine bereits fünfjährige Herausgeber*innenschaft während derer zehn umfangreiche wie auch thematisch diverse Ausgaben mit 155 Artikeln – zum Teil sogar in mehreren Sprachen – erschienen. Dieses kleine Jubiläum möchten wir nicht nur innerhalb der Redaktion feiern, sondern bedanken uns auch und zuallererst bei allen unseren Dossierherausgeber*innen und den vielen verschiedenen Autor*innen und Gutachter*innen sowie bei den Mitgliedern des wissenschaftlichen Beirates, mit denen wir bisher zusammen arbeiten durften. Die Freude über unser 5-jähriges Bestehen wird jedoch überschattet durch die Trauer um den Tod von Dimitri Almeida, der uns sowohl als Autor wie auch als Mitglied des wissenschaftlichen Beirats von der ersten Nummer an begleitet hat. Wir möchten ihn mit einem Nachruf, den wir dieser Nummer voranstellen, würdigen.

Unsere Open-Access-Zeitschrift wäre bei allem wissenschaftlichen Input und bei aller fachlichen Expertise jedoch inexistent ohne eine funktionierende technische Infrastruktur. Ein besonderer Dank gilt daher dem Team der Hamburg University Press, das uns vom Beginn im Jahr 2018 an bei der Einrichtung des Open-Access-Journals begleitet hat und mit dem wir kontinuierlich an der zeitgemäßen technischen und editorialen Weiterentwicklung unserer Zeitschrift arbeiten. Zudem möchten wir uns beim FID Romanistik unter der Leitung von Markus Trapp bedanken, der unsere Entwicklung seit 2018 an wichtigen Wegmarken immer wieder begleitet. Besondere Erwähnung verdient auch die Universitätsbibliothek der Universität Rostock, die nicht nur in gewissem Maße die Alma Mater unserer Zeitschrift darstellt, sondern uns auch kontinuierlich finanziell unterstützt.

5 Jahre, 10 Ausgaben und 155 Artikel belegen auch das Interesse innerhalb der Romanistik, im Open-Access-Format zu publizieren. Vor dem Start von *apropos* konnten wir uns nicht sicher sein, ob wir genug Zuspruch erhalten würden, um zwei Nummern im Jahr zu füllen. Eine Sorge, die offensichtlich unbegründet war. In den zahlreichen Artikeln, die eingereicht wurden und die wir als Redaktion gemeinsam mit Begeisterung und zum Teil intensiv – von der Einreichung über den Begutachtungsprozess, mehrere Korrekturdurchläufe und Formatierung bis hin zum Einpflegen der Metadaten – betreut haben, durften wir uns immer wieder inhaltlich an originellen Ideen und scharfsinnigen Überlegungen erfreuen und viel Neues lernen. In unseren Redaktionsabläufen und im Universum des Open Access haben wir mit

der Zeit an Erfahrung gewonnen und stehen nichtsdestotrotz weiterhin vor Herausforderungen. Hierzu gehört nicht zuletzt die Finanzierung einer Open-Access-Zeitschrift. Während das wissenschaftsgeführte Publizieren von vielen Stellen gepriesen wird und auch eine grundlegende Netzwerkbildung entsteht (etwa durch das BMBF-geförderte Scholar-led Plus-Projekt oder das DFG-geförderte OJS-Redaktionsnetzwerk), so fallen Zeitschriften, die sich wie *apropos* dem Diamond Open Access, also der Kostenfreiheit für Leser*innen und Autor*innen verschrieben haben, durchs Förder- und Finanzierungsraster und können nur durch großen persönlichen Einsatz der Herausgeber*innen betrieben werden. Während es inzwischen für Autor*innen zahlreiche Möglichkeiten durch Universitätsbibliotheken, Stiftungen etc. gibt, um Zuschüsse und Kostenübernahmen für APCs bei Zeitschriftenartikeln (sog. Article Processing Charge, die in anderen Open-Access-Modellen von den Autor*innen getragen werden müssen) oder Verlagskosten bei Open-Access-Buchpublikationen zu erhalten, ist es für wissenschaftsgeführte Redaktionen schwierig, die minimalen laufenden Kosten, etwa für Hosting und technischen Support, zu decken. Dies ist ein Grundproblem, das dringend gelöst werden und für das die Wissenschaftsförderung entsprechende Programme bereitstellen muss.

Die 10. Nummer steht im Zeichen der graphischen Literatur und der visuellen Poesie in der Romania. Nicht nur das von Julia Dettke und Jasmin Wrobel herausgegebene umfang- und abwechslungsreiche Dossier dreht sich um dieses Thema, auch der Varia-Artikel von Florian Homann greift den Gedanken der Intermedialität mit seinen Überlegungen zu Bildern, Musik und Lyrik in Familiengedächtnissen der kolumbianischen Autoren Héctor Abad Faciolince und Tomás González auf. Ebenso zieht der Artikel der Rubrik *Premiers Travaux* von Lea Kreiner mit Mafalda einen Comic als Untersuchungsgrundlage heran, um dort die pragmatische Funktion der Diminutivsuffixe zu untersuchen. Schließlich setzt sich eine der Rezensionen mit Thomas Sähns jüngst erschienener Untersuchung zur semiologischen Personenanalyse in graphischen Erzählungen auseinander. Aber auch jenseits der Analyse von Bild-Text-Welten hat die vorliegende Nummer einiges zu bieten: einen Rezensionsschwerpunkt zu den Beziehungen zwischen der hispanischen Welt und Ost- wie Westdeutschland – komplementär ergänzt durch eine Rezension des von Anne Pirwitz und Dorothee Röseberg herausgegebenen Dossiers über die Beziehungen zwischen der DDR und Frankreich auf der eher individuellen Ebene; und eine kulinarische Entdeckungsreise durch die sprach- und kulturwissenschaftliche Romania, auf die uns Elissa Pustka und Teresa Gruber in ihrem Essay zum Thema Essen und Trinken in der romanischen Sprachgeschichte, Etymologie und Wortschatz mitnehmen.

In diesem Sinne stoßen wir auf die hoffentlich nächsten fünf Jahre von *apropos* an und wünschen unseren Leser*innen bonne dégustation, buon appetito y que aprovechen: Die Nummer 10 ist angerichtet!

Die Herausgeber*innen

MIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAG
MIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAG
MIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAGEMIMAG
MIMAGEMIMAG

Dossier

Künste des Dazwischen



Graphische Literatur
& visuelle Poesie
als Genres ‚en marge‘

Bild: Patrícia Lino: "Autorretrato com futuro" (videopoema, 2021).

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer
2023

10

Jasmin Wrobel & Julia Dettke

Künste des Dazwischen: Graphische Literatur und visuelle Poesie der Romania als Genres ‘en marge’

Einleitung

Jasmin Wrobel

ist Marie Curie Postdoctoral Fellow an der University of Manchester.

jasmin.wrobel@manchester.ac.uk

Julia Dettke

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin am Institut für Romanistik der Universität Rostock.

Julia.dettke@uni-rostock.de

Keywords

Visuelle Poesie – Graphische Literatur – Zwischenräume – Spielräume – Text-Bild-Beziehungen

Graphische Literatur und visuelle Poesie können in mindestens zweifacher Hinsicht als *Künste des Dazwischen* verstanden werden: Zum einen kombinieren sie Bild und Text als ästhetische und semantische Ausdrucksmöglichkeiten, zum anderen reflektieren sie diese Zwischenstellung in intermedialen Verweisen und einer Affinität zu Themen zwischenräumlicher, marginal(isiert)er Erfahrung. Im mehrdimensionalen Verhältnis von Schriftzeichen und Abbildung, von semantischer Festlegung und Öffnung, in der Überschreitung von Grenzziehungen und der Verortung zwischen unterschiedlichen semiotischen Systemen liegt ihre gattungsbrechende und zugleich gattungsbildende Spezifik.

Während zu Text-Bild-Beziehungen und insbesondere zur Erzählform der Graphic Novel in den letzten Jahren eine ganze Reihe literatur-, kunst- und kulturwissenschaftlicher Veröffentlichungen erschienen sind (z.B. Bachmann/Sina/Banhold 2012; Schmitz-Emans 2012; Callsen 2014; Blank 2015; Sina 2016; Schmitz-Emans/Simonis/Sauer-Kretschmer 2019), wurden Bildnarrative und Ausdrucksformen visueller und experimenteller Poesie bislang kaum auf gemeinsame – ästhetische wie narrative – Nenner untersucht. So beklagen Susanne Hochreiter und Ursula Klingenböck in ihrer Einleitung zu dem Band *Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel* (2014) eine „derzeit noch unzureichend systematisierte Arbeit an Gattungen, die an den Schnittstellen der Künste angesiedelt sind wie etwa Visuelle Poesie, *Iconotext* und eben auch die *Graphic Novel*“

(Hochreiter/Klingenböck 2014, 8) und heben darüber hinaus das Desiderat einer Diskussion von „Visualität und Verbalität im Kontext politischer, sozialer und kultureller Entwicklungen“ (Hochreiter/Klingenböck 2014, 9) in der Comicforschung hervor.

Dieser Randstellung von medienkomparatistischen Forschungsperspektiven zu Ausdrucksmodi von Bild-Text-Welten möchte das Dossier begegnen, indem es die Merkmale und Potenziale des *Dazwischen* ins Zentrum rückt und diese konzeptualisiert. Diese Fokussierung der Zwischenräume, Grenzbereiche und Grenzüberschreitungen verbindet dezidiert inhaltliche mit formalästhetischen Aspekten: Im Sinne einer „engaged visuality“ (Minuto/De Vree 2021), einer „poesia indisciplinada“ (Lino/De Oliveira 2021) oder eben ‚undisziplinierter Bilder‘, die sich auch im Comic „auf hierarchischen Strukturen basierenden Klassifizierungen wider-setz[en]“ (Sina 2016, 76) fragt das Dossier einerseits nach „verbivocovisuellen“ Dimensionen konkreter Dichtung (Campos/Pignatari/Campos 2006 [1965], 216; Begriff nach Joyce 1992 [1939], 341), nach Gekritzeln, Arabesken und Sprechblasen als Konstituenten des Comics (Weltzien 2012; Buzzati 1969) sowie dem Spiel mit Grenz-Linien und Schrift-Bildern, die die inhaltliche wie intermedial autoreflexive Verhandlung von Zwischenzonen und Grenzbereichen erlauben. Es interessieren in diesem Zusammenhang insbesondere „Spielräume und Raumspele“ (Dettke/Heyne 2016), die inter- und transmediale Ästhetiken mit Fragen und Konflikten des Dazwischen auf der inhaltlichen Ebene kombinieren.

Ansätze zu einer Poetik des „Bildtextes“ hat der US-amerikanische Kunsthistoriker W.J.T. Mitchell in seiner Studie *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representations* (1994) vorgelegt. So stellt er anhand typographischer Wiedergaben eine Kategorisierung der Verhältnisse von Bild und Text auf:

I will employ the typographic convention of the slash to designate the “image/text” as a problematic gap, cleavage, or rupture in representation. The term “imagetext” designates composite, synthetic works (or concepts) that combine image and text. “Image-text”, with a hyphen, designates *relations* of the visual and the verbal. (Mitchell 1994, 89)

Innerhalb dieses dreiteiligen Schemas von „rupture“, „synthesis“ und „relationship“ verortet Mitchell u.a. graphische Literatur und Comics sowie experimentelle Poesie als „literal‘ manifestations of the imagetext“ (Mitchell 2012, 1) (Synthese), während eher figurative Aushandlungsformen von „image-text“ (Beziehung) in der formalen Trennung von Erzählung und Beschreibung, den Beziehungen zwischen bildlicher Vorstellung und Sprache im Gedächtnis, dem Einnisten von Bildern (Metaphern, Symbolen, konkreten Objekten) innerhalb des Diskurses und, anderherum, dem Rauschen von Diskurs und Sprache in graphischen und visuellen Medien zu sehen sind. Die „traumatische Lücke des nicht darstellbaren Raums zwischen Worten und Bildern“, so Mitchell, wird schließlich durch den Slash im Begriff „image/text“ (Bruch, Riss) angedeutet (Mitchell 2012, 1).

Die Affinitäten von Schrift und Bild sind, wie Monika Schmitz-Emans, Linda Simonis und Simone Sauer-Kretschmer in ihrer Einleitung zu dem Band *Schrift und Graphisches im Vergleich* hervorheben, bereits der altgriechischen Vokabel *γράφειν* (*graphein*) inhärent, deren Bedeutungsgehalte sich von ‚einritzen‘ über

‚zeichnen‘ bis hin zu ‚schreiben‘ erstrecken. Was Schrift und Graphisches dementsprechend verbinde und eine „Familienähnlichkeit von Schrift und bildhaften Formen“ hervorrufe, sei „dabei einerseits ein visuelles Moment, das in der zeichnerischen Gestalt der Buchstaben hervortritt, andererseits eine zeichenhafte Dimension, ein Aspekt symbolischer und ikonischer Bedeutsamkeit, der jene Aufzeichnungen in je unterschiedlichem Maße charakterisiert“ (Schmitz-Emans/Simonis/Sauer-Kretschmer, 2019, 10). In diesem Zusammenhang verweisen die Autorinnen auch auf Schriftsysteme, die „ihrem Ursprung nach Bilderschriften waren“, wie die altägyptische Hieroglyphenschrift.¹ Bezeichnenderweise bezieht sich Scott McCloud in seinem Referenzwerk *Understanding Comics: The Invisible Art* auf die Wandbilder in dem Grab des altägyptischen Schreibers Menna (zw. 1550-1070 Jh. v. Chr.) und auf den mixtekischen Codex Zouche-Nuttall (ca. 14. Jh. n. Chr.) als ‚Proto-Comics‘ (McCloud 1994, 10-15). Ausgehend von seiner Definition von Comics als „[j]uxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer“ (McCloud 1994, 9) zeigt McCloud das intrinsische Zusammenspiel von Glyphen und Bildern insbesondere am Beispiel des mesoamerikanischen, logographischen Codex auf. Für die konkreten Dichter um die brasilianische Noigandres-Gruppe, deren feste Mitglieder die beiden Brüder Haroldo und Augusto de Campos sowie Décio Pignatari waren, war wiederum die „ideogramatische Methode“ bedeutsam, die der US-amerikanische Dichter Ezra Pound auf der Grundlage seiner Lektüren von Ernest Fenellosa (insbesondere *The Chinese Written Character as a Medium for Poetry*, 1908) entwickelte und für Dichtung in Alphabetschrift operierbar machte. Hierbei werden zwei Wörter bzw. Ideenblöcke gegenübergestellt, wodurch nicht etwa eine dritte Bedeutung geschaffen, sondern vielmehr die Beziehung, die zwischen den Wörtern besteht, herausgestellt wird. Pound selbst gibt dafür in seiner Studie *The ABC of Reading* (1934) das Beispiel des Wortes *rot*. Um dessen Bedeutung zu definieren, würde in westlichen Kulturen immer weiter abstrahiert (*rot* bezeichnet eine Farbe, eine Farbe ist...), während der Begriff in einem ideogramatischen System durch konkrete, direkt zu ihm in Beziehung stehende Bilder ausgedrückt werden könne:

ROSE CHERRY

IRON RUST FLAMINGO (Pound 1934, 6)

Für die brasilianische konkrete Poesie spielt das Ideogramm eine herausragende Rolle, weil es auf eine nicht verbale Kommunikation verweist: Das konkrete Gedicht kommuniziert die eigene Struktur und Form; visueller Aufbau, Klang und semantischer Gehalt werden einander möglichst weit angenähert. Die bereits zitierte „verbivocovisuelle“ Dimension des Gedichts korreliert wiederum mit den von Ezra

¹ An dieser Stelle sei auch auf eine Sitzung des digitalen Diskussionsforums „Comics Exchange“ – eine Kollaboration der AG Comicforschung der Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM), des Berliner Comic-Kolloquiums sowie der Österreichischen Gesellschaft für Comic-Forschung und -Vermittlung (OeGeC) – verwiesen, die am 23. Januar 2023 zum Thema „Comic und Schrift“ stattfand: <<https://agcomic.net/2022/12/08/cfp-online-diskussionsforum-comics-exchange-zum-thema-schrift/>> [26.06.2023].

Pound unterschiedenen Arten poetischer Sprache, die Bildlichkeit, Musikalität und (ästhetischen) Wortgehalt betreffen: Phanopeia, Melopeia und Logopeia (Wrobel 2020, 160-161).

Formalästhetische Grenzüberschreitungen sind etwa zwischen Seiten(rändern), Zeilen, (Buchstaben)zeichen, Guttern und in Form narrativer Metalepsen möglich. So variiert die sequenzielle Semantik der Verse in Stéphane Mallarmés *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* (1897/1914) je nachdem, ob die Buchfalz zwischen den Doppelseiten beim Lesen als unüberwindliche Grenzziehung oder als verbindender Schwellenraum gelesen wird. In Mallarmés „subdivisions prismatiques de l'idée“ (Mallarmé 2010 [1897], o.S.), in denen Haroldo de Campos eine Affinität zu Pounds ideogrammatischer Methode sah, stehen Bild und Text nicht in einem simplen Abbildungsverhältnis, sondern gehen multiple Korrelationen des Dazwischen ein, zu denen etwa der auch visuell in der Buchstabengestalt erkennbare Schiffbruch eines Kapitäns (*maître*) gehört, der sich auch auf den Bruch des Versmaßes (*mètre*) des Alexandriners beziehen lässt (vgl. Meillassoux 2011): Die Erneuerung poetologischer Konventionen erfolgt hier ebenfalls anhand des Zwischenraums von Text und Bild.

In den 1960er und 1970er Jahren erlebt die literarische Befragung der Grenzen zwischen Text und Bild in Frankreich eine Hochzeit. Insbesondere die experimentelle Gruppierung *Oulipo* (*Ouvroir de littérature expérimentelle*) und ihr bekanntestes Mitglied Georges Perec beschäftigen sich in Texten, die sich weder der visuellen Poesie noch der Graphic Novel zurechnen lassen, mit den Margen und Zwischenräumen literarischer und ikonographischer Materialität. Paradigmatisch dafür steht der Satz „J'écris dans la marge“ (Perec 2017 [1974], 559) in Perecs äußerst heterogenem Text *Espèces d'espaces*, der in der eigentlich nicht-beschreibbaren Marge des Seitenraumes platziert ist und zugleich auf die marginalisierte Erfahrung der jüdischen Familiengeschichte Perecs verweist.

Auch *Poema a fumetti* (1969) des italienischen Schriftstellers Dino Buzzati, das als erste italienische Graphic Novel gilt und die doppelte Gattungszugehörigkeit bereits im Titel trägt, wird von Verhandlungen von Liminalität bestimmt. So durchschreitet der Protagonist Orfi, eine moderne Variation der Figur des Orpheus, unzählige Türen, werden die Gutter selbst als Räume gezeichnet und konzeptualisiert. Die Kunstform des Comics verhandelt hier besonders deutlich auch den Vergleich von Malerei und Literatur, die seit Lessings *Laokoon* mit Räumlichkeit gegenüber Zeitlichkeit, einem Nebeneinander statt einem Nacheinander verbunden wird. „Mit dem Abstieg des Orpheus in die Unterwelt als einer Überwindung der ansonsten unüberschreitbaren Grenze zwischen Leben und Tod verbindet sich die an die Kunst selbst gerichtete Erwartung einer Transgression“, hebt Monika Schmitz-Emans (2012, 230) hervor – die Türen, die Orfi durchschreitet, führen insofern nicht bloß in die Unterwelt, sondern auch zur Graphic Novel als in Italien neu zu etablierender Kunstform.

Auf die große Bedeutung hybrider künstlerischer Ausdrucksformen in post- und dekolonialen Diskursen hat u.a. der argentinische Anthropologe Néstor García Canclini in seiner Studie *Culturas híbridas: Estrategias para entrar y salir de la*

komplexen mehrsprachigen Code speist, der ihre vielfältigen Zugehörigkeiten widerspiegelt.

Experimentelle Poesie und Musik sowie Elemente des Comics treffen auf besonders innovative Weise zusammen im Werk der portugiesischen Dichterin und Multimedia-Künstlerin Patrícia Lino. Unter der Sektion „POETOGRAPHICA“ versammelt Lino auf ihrer Webseite visuelle und mehrdimensionale Gedichte, Kurzfilme und *videopoems* sowie Trailer für ihre intermedialen Buchprojekte.⁴ In ihrem „poema em quadrinhos“ *Aula de música* (2022) erzählt die Altgräzistin die Geschichte von Orpheus' weniger bekanntem Bruder Linus von Thrakien – „Lino“ im Portugiesischen, wie der Nachname der Autorin, der auch Linus' graphischer Avatar nachempfunden ist. Gedicht und Bilderzählung ergänzen sich hierbei nicht etwa im Sinne einer illustrativen (und hiermit hierarchisch sekundär gedachten) Funktion des Comics; vielmehr ist Linos „Musikunterricht“ als transmediales Werk zu verstehen, in dessen Pop Art-Aufmachung nicht zuletzt auch eine Herausforderung des klassischen literarischen Kanons zu sehen ist. Eine besonders spöttische Form von ‚Spielraum‘ eröffnet sie in ihrem ‚Anti-Handbuch‘ *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial* (2020), das, wie Gustavo Reis Louro es zusammenfasst, „dem Entdecker, der in jedem Portugiesen steckt, dabei helfen soll, sich in einer Welt zurechtzufinden, die die koloniale Logik in Frage stellt“ (Reis Louro 2021, 283). Die „Überlebensausrüstung“, die Lino ihren Leser*innen als graphische Objekte mit den dazugehörigen und an Julio Cortázers „Manual de instrucciones“ (1962 in *Historias de Cronopios y de Famas*) erinnernden Bedienungsanleitungen auf den Weg gibt, enthält unter anderem auch drei Buchobjekte: die für sich selbst sprechenden „Notas sobre a grandeza de Portugal que não fazem sentido para mais ninguém a não ser para os portugueses“ (Lino 2020, 18-21); ein „Poemário: sobre a alma peregrina“ (Lino 2020, 90-93), das als „conjunto de poemas de qualidade duvidosa sobre a alma peregrina portuguesa“ beschrieben wird (92) sowie das „Manual da língua de Camões“ (Lino 2020, 140-145), das Lino den „membros das comunidades das ex-colónias“ (Lino 2020, 145) besonders warm ans Herz legt. Auf sarkastisch-spöttelnde Weise wird hier an Portugals Literaturtradition und einer gewissen Nostalgie für die Zeit als ‚großer Kolonialmacht‘ gerüttelt – auch das gerade in der Poesie so beliebte und stark an Portugals Nationalidentität geknüpfte Konzept der „saudade“ wird von Lino in diversen Werken ironisch persifliert. Dieses Vorgehen zeigt ein weiteres besonderes Potenzial der *Künste des Dazwischen* auf: Es ist gerade der transmediale Charakter, das Zusammenspiel aus Zeichnung und verbaler Ironie dieses „Anti-Archivs“ an Kuriositäten, das die Leser*innen zum (antikolonialen) Lachen bringt.

Ein letzter Punkt, der vor dem Hintergrund von visueller Poesie und graphischer Literatur als Genres ‚en marge‘ erwähnenswert erscheint, ist eine doppelte Randstellung, der sich beide künstlerische Ausdrucksformen ausgesetzt sehen bzw. sahen. Während der Comic als populärkulturelles Medium lange von (nicht

⁴ <<https://www.patricialino.com/poetographica.html>> [22.06.2023]. Wir möchten Patrícia Lino sehr herzlich für die Bereitstellung von Standbildern aus ihrem Videogedicht „Autorretrato com futuro“ (2021) für das Cover des Dossiers und zur Illustration der Einleitung danken.

spezialisierten) Buchhandlungen und auch der Wissenschaft ignoriert wurde, hatten auch die Vertreter gerade der konkreten Poesie mit Ablehnung und Spott zu kämpfen – Reaktionen, die Augusto de Campos in seinem pamphletartigen Text „The Gentle Art of Making Enemies“ (1976; 1989 in *À Margem da Margem*) zusammenstellte; die Verortung am „Rande der literarischen Hauptstraße“ (Campos 1989, 7) war den konkreten Dichtern dabei durchaus recht. Die zweite Randstellung betrifft eine Unterrepräsentanz der Autorinnen visueller Poesie und graphischer Literatur, einem Desiderat, dem gerade auf unterschiedlichen Plattformen und durch diverse Publikationen begegnet wird. Spielt der Comic in (queer)feministischen Bewegungen gerade in Lateinamerika eine immer größere Rolle, was sich auch durch zunehmende akademische Auseinandersetzungen mit dem Thema belegen lässt (Wrobel 2022, 39-41; 2023b, 166-172), so leisten Alex Balgiu und Mónica de la Torre mit der von ihnen 2020 herausgegebenen Anthologie *Women in Concrete Poetry, 1959-1979* einen bedeutenden Beitrag, diese Lücke zu schließen. Frauen haben dabei, so zitieren sie die italienische Vertreterin der *poesia visiva* Mirella Bentivoglio in ihrer Einleitung,

the double motivation for engaging in the discourse: in the past they've been rendered immaterial (dare I say dematerialized) by the ‚abstract sublimity‘ of their public image, paralleled by their public absence; privately confined to daily, exclusive contact with the material world, women are now using every fiber of their beings to oppose a word rendered unreal (dare I say ‚derealized‘) by repetitive mechanisms. (Mirella Bentivoglio in Balgiu/de la Torre 2020, 13)

Im Sinne der aufgezeigten Möglichkeiten und noch darüber hinausgehend schlagen die Autor*innen des Dossiers Perspektiven auf graphische Literatur, visuelle Poesie und weitere inter- und transmediale künstlerische Werke der Romania vor, die die Zwischen-, Grenz- und Spielräume von Text-Bildern und Bild-Texten genau in den Blick nehmen und sie auf diese Weise als *Künste des Dazwischen* konzeptualisieren.

Eine theoretische Reflexion über Zwischen- und Spielräume „im Schnittfeld der Diskurse“ bietet zum Auftakt MONIKA SCHMITZ-EMANS in ihrem Beitrag „Poesie des *Zwischen*: Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas“ an. Anhand von Denckers und Fontanas Künstlerbuch *No A <-> No Z* (2019) zeigt sie in drei Schritten die mehrdimensionalen Spielarten einer Ästhetik des *Zwischen* auf: *No A <-> No Z* ist erstens als Kooperationsprojekt *zwischen* zwei Dichtern zu begreifen, das nicht zuletzt auf einem Wechselspiel der Produktion der einzelnen collagenhaften Buchteile beruht. Zweitens kontextualisiert Schmitz-Emans *No A <-> No Z* als eines verschiedener *Dialogbücher*, die Dencker im Redfoxpress-Verlag publizierte, wobei das Alphabet zum Leitfaden des wechselnden Antwortverfahrens wird. Zuletzt bespricht die Autorin die dem Gemeinschaftswerk bereits durch den Titel inhärente „Zwischenräumlichkeit“, die durch Mehrdeutigkeiten, aber auch Gestaltungs- und Anordnungsstrategien – zwischen Ordnung und Unordnung – der einzelnen dialogisch aufeinander bezogenen Buchteile erzeugt wird.

MARINA ORTRUD HERTRAMPF beschäftigt sich in ihrem Beitrag „Wenn Stilmittel Gestalt annehmen: *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* (2017) von Pascal Rabaté und Alain Kokor – eine *bande dessinée* über den poetischen Mehrwert“ mit der Frage nach der gegenwärtigen Bedeutung von Dichtung, die in Rabatés und Kokors

Comic – wie bereits durch dessen Titel angedeutet – verhandelt wird. Durch den sprechenden Vornamen des sonderbaren Protagonisten Alexandrin de Vanneville, der sich, wie Hertrampf schreibt, „als einen der letzten Bewahrer der Höhenkamm-literatur versteht“, wird auf das etwas angestaubte Versmaß der klassischen französischen Dichtung verwiesen. Die Autorin zeigt in ihrer Analyse die verschiedenen meta-künstlerischen Strategien zwischen ironisch-spielerischen Bild- und Textverweisen auf, die den gegenwärtigen ‚Kulturkampf‘ um Fragen der (ästhetischen) Bewertung nicht-hegemonialer künstlerischer Ausdrucksformen – wie z.B. des Comics – abbilden. Letztlich, so schließt Hertrampf, ist in Rabatés und Kokors *Alexandrin* ein Akt der Versöhnung zu sehen: der „implizite Appell zur Demokratisierung der Poesie einerseits sowie zu Entschleunigung und Poetisierung des Alltags andererseits“.

In seinem spanischsprachigen Beitrag „Textos ilustrados o ilustraciones textuales. La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina (1985-2009)“ lässt sich CHRISTOPH MÜLLER sehr genau auf das Rahmenthema des Dossiers ein, indem er in mehreren Schritten das Verhältnis zwischen beiden Kunstformen untersucht: Im ersten Teil seines Aufsatzes präsentiert der Autor theoretische Überlegungen zu den formalästhetischen Gemeinsamkeiten und Unterschieden zwischen den bild-textuellen Sprachen des Comics auf der einen Seite und visueller Poesie auf der anderen Seite. Ausgehend von der *Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental*, die zwischen 1985 und 2009 in Mexiko und anderen Ländern stattfand, analysiert der Autor anhand von ausgewählten Beispielen aus Lateinamerika (insb. Brasilien und Argentinien), auf welche Weise strukturelle und ästhetische Elemente des Comics Eingang in visuelle und experimentelle Poesie finden können. Hierbei identifiziert er drei Spielarten: 1. Auszüge aus Comics werden in die Werke als Bestandteile integriert; 2. Comictypische Formelemente fließen in die Gestaltung der Werke ein; 3. die Werke folgen in ihrer Struktur dem Aufbau von Comics. Anhand der vorgenommenen Analysen resümiert Müller abschließend, dass die poetologischen Überlegungen und künstlerischen Ausdrucksformen der latein-amerikanischen Vertreter der visuellen Poesie im internationalen Kontext stilbildend waren.

CORNELIA ORTLIEB widmet sich in ihrem Aufsatz „Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart“ Arthur Rimbauds „Brief an Ernest Delahaye“ von 1875, den der Dichter während seiner Zeit in Stuttgart verfasste. Nach einer einführenden, detaillierten Betrachtung der materiell-visuellen Gestalt des Briefes (und seiner Präsentation in der Ausgabe *Les plus belles lettres illustrées*, 1998), der neben typographischen Auffälligkeiten in mehreren Sprachen auch Tuschezeichnungen an den Texträndern enthält, die wiederum in ihrer Ästhetik an Karikaturen oder Comiczeichnungen erinnern, präsentiert Ortlieb vier feinsinnige „Entzifferungsversuche“ oder Betrachtungsachsen für das Rimbaud’sche Schrift-Bild-Ensemble, die in besonderem Maße die biografische, politische und soziale Verortung des Briefes berücksichtigen und dabei eindrucksvoll ineinandergreifen: 1. die ‚Neckarschlacht‘, bzw. die Deutsch-französisch-spanischen Kriege; 2. die Beziehung Rimbauds zu Verlaine; 3. ‚Rimbauds Hölle in Stuttgart‘ und 4. die mehrsprachigen Verse und Bilder im Brief.

Mit einem anderen Zwischen- bzw. intermedialen Resonanzraum, nämlich dem zwischen Kino, Comic und Fankultur, beschäftigt sich CHRISTIAN ALEXIUS in seinem Beitrag „Mit Franz Kafka im Wachsfingernkabinett des Dr. Caligari. Ein cinephiler Fancomic von SeSar und seine Funktion als Gedächtnisraum“. Alexius untersucht das Werk des italienischen Künstlers SeSar (Sergio Sarri) anhand der übergreifenden Frage, auf welche Weise sich in dessen Comics cinephile Interessen mit Praktiken verbinden, die typischerweise mit Fankultur assoziiert werden (*fannish practice*). Als konkretes Analysebeispiel dient ihm hierbei der Comic *SeSar presenta FK e il Dr. Caligari – Una storia espressionista* (1986), der dem Autor zufolge als ein externalisiertes Filmgedächtnis oder Archiv fungiert und damit eine spezifische Form von Erinnerungsarbeit leistet, die eigentlich Kinoproduktionen zugeordnet wird.

Mit einer der bekanntesten französischen Comiczeichner*innen der Gegenwart setzt sich CHRISTOPH GROß' Beitrag auseinander. In seinem Aufsatz „Im Museum der Metalepsen: Intermedialität und Liminalität in den *bandes dessinées* von Catherine Meurisse“ zeigt der Autor am Beispiel von Meurisses *Le Pont des Arts* (2012), *Moderne Olympia* (2014) und *Les Grands Espaces* (2018) auf, wie die Metalepse als intermediale Strategie – bzw. der „metaleptische Bildeinstieg“ wie er gerade in Meurisses Arbeiten häufig vorkommt – in graphischen Narrativen statische Bildtraditionen wie Gemälde in dynamisch agierende – fast filmische – Bildsequenzen versetzen kann. In diesem Zusammenhang betont Groß das resemantisierende und transformierende Potenzial der *bande dessinée* als „intermediale[r] Reflexions- und Experimentierraum“, der nicht zuletzt die Institution ‚Museum‘ mit ihrer Diskurs- und Deutungsmacht des kunsthistorischen Kanons herausfordert. Auch die klassische Subjekt-Objekt-Dichotomie, so Groß, werde durch Meurisses „altermediale Systemreferenzen“ aufgelöst.

ANNE BRÜSKE nimmt in ihrem französischsprachigen Beitrag „*Da(ny) goes (auto)graphic*. Production de l'espace et intermédialité dans les ‚romans dessinés et écrits à la main‘ de Dany Laferrière“ die ‚künstlerische Kehrtwende‘ des frankokanadisch-haitianischen Autors Dany Laferrière in den Blick: Anhand seiner Graphic Novel *Vers d'autres rives* (2019) analysiert die Autorin, welche medialen Verschiebungen sich in dem Verhältnis von autofiktionalem Schreiben, (Stadt-)Raum und kulturellen Zugehörigkeiten in dieser hybriden künstlerischen Ausdrucksform ergeben. Hierbei kommt dem Verhältnis von Schrift und Bildern für Laferrières „autographisches Schreiben“ eine besonders bedeutsame Rolle für die Konstruktion des sozialen und medialen Raums der Erzählung zu. Nach einer Kontextualisierung von Laferrières Werk vor dem Hintergrund multipler Zugehörigkeiten (Kanada und Haiti) untersucht Brüske *Vers d'autres rives* unter den Gesichtspunkten der Selbstdarstellung, der dargestellten soziokulturellen Räume und der intermedialen Verfahren in diesem „gezeichneten Roman“.

Mit dem ebenfalls intermedial konzipierten Werk der brasilianischen Autorin Diana Salu beschäftigt sich JANEK SCHOLZ in seinem Artikel „Künste des Dazwischen als Künste der Transgression. Text-Bild-Relationen in Diana Salus *cartas para ninguém*“. Auch in Salus stilistisch äußerst heterogenem Werk spielen Fragen der

Zugehörigkeit eine bedeutsame Rolle, die sich vor dem Hintergrund der Lebenserfahrungen der Autorin als lesbischer trans*Frau in besonderem Zusammenspiel von Genre und Gender manifestieren: In diesem Zusammenhang liest Scholz *cartas para ninguém* (2019) als einen „Text im Werden“ und als ein andauerndes „Anschreiben gegen Zuschreibungsprozesse“, das die Sehgewohnheiten der Rezipient*innen herausfordert und in dem der Bruch mit traditionellen Gattungen mit dem Bruch mit festen Gender-Kategorien zusammenfällt. Scholz erarbeitet in seiner Analyse vier Kategorien von Text-Bild-Beziehungen, wie sie bei Salus vorkommen, und zeigt überdies anhand einer genauen Herausstellung formal-ästhetischer Kriterien, dass „Künste des Dazwischen“ häufig auch als „Künste der Transgression“ rezipiert werden müssen.

CAMILO DEL VALLE LATTANZIO liefert mit seinem spanischsprachigen Beitrag „Diversidad en la unidad“. Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el *Diario de Frida Kahlo*“ schließlich eine ökokritische Lektüre des Tagebuchs der mexikanischen Malerin Frida Kahlo. Hierbei identifiziert er den Humor als wichtiges Element nicht nur für die implizit angestellte Ökokritik, sondern auch für die Text-Bild-Relationen in Kahlos Tagebuch. Ausgehend von Octavio Paz' Konzept des Bildes als ästhetischem Verfahren, das die „dynamische und notwendige Koexistenz von Gegensätzen“ offenlegt, und Timothy Mortons Konzept der *ecomimesis* analysiert Del Valle Lattanzio das Tagebuch als wiederum intermedialen, multiartistischen Raum, in dem jedoch immer wieder der Körper in den Vordergrund rückt, worin der Autor auch eine Fokussierung der irdischen Körperwelten versteht. Kahlos Gemälde sieht Del Valle Lattanzio als Teil einer einzigen „Lebenserzählung“, die sich gerade im Tagebuch aus unterschiedlichen Ausdrucksmodi zwischen Schrift, Bild und sequentiell Erzählen, aber auch Emblemen und Elementen des Muralismus zusammensetzt. Menschliche Formen vermischen sich mit denen von Pflanzen und Tieren. Zuletzt versteht der Autor gerade die heterogene, ungeordnete Form des *Diario* als einen ökokritischen Handgriff, als Manifestation einer künstlerischen Existenz im physischen Überlebenskampf.

Die Herausgeberinnen danken sehr herzlich den Autor*innen dieses Dossiers sowie dem gesamten *apropos*-Redaktionsteam für die hervorragende Zusammenarbeit und die große Unterstützung bei der Publikation.

Bibliographie zum Nach- und Weiterlesen

- ABEL, Julia & Christian Klein (ed.). 2015. *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- AGUILAR, Gonzalo. 2005. *Poesia Concreta Brasileira: As Vanguardas na Encruzilhada Modernista*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.
- ANZALDÚA, Gloria. 2007 [1987]. *Borderlands: The New Mestiza/La Frontera*. San Francisco: Aunt Lute Books.
- ANZALDÚA, Gloria. 2015. *Light in the Dark/Luz en lo Oscuro: Rewriting Identity, Spirituality, Reality*. Ed. by AnaLouise Keating. Durham/London: Durham University Press.
- BABICK, Annessa Ann. 2013. *Comics as History, Comics as Literature: Roles of the Comic Book in Scholarship, Society, and Entertainment*. Plymouth: Fairleigh Dickinson University Press.

- BACHMANN, Christian A., Véronique Sina & Lars Banhold (ed.). 2012. *Comics intermedial. Beiträge zu einem interdisziplinären Forschungsfeld*. Essen: Christian A. Bachmann Verlag.
- BACHMANN, Christian A. 2018. *Bilder/Rahmen: Rahmungen in visueller Satire, Bildergeschichten und Comic um 1900*. Hannover: Wehrhahn Verlag.
- BACHMANN, Pauline & Jasmin Wrobel (ed.). 2019. *Redes da poesia experimental: circulações materiais*. Themenheft in *Materialidades da literatura* 7 (1).
- BAETENS, Jan. 2011. „World literature and popular literature: Toward a wordless literature?“ In *The Routledge Companion to World Literature*, ed. D’Haen, Theo, David Damrosch & Kadir Djelal, 336-344, London: Taylor and Francis.
- BALGIU, Alex & Mónica de la Torre (ed.). 2020. *Women in Concrete Poetry 1959-1979*. New York, NY: Primary Information.
- BLANK, Juliane. 2015. *Literaturadaptionen im Comic: ein modulares Analysemodell*. Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.
- BUZZATI, Dino. 2017 [1969]. *Poema a fumetti*. Mailand: Mondadori.
- CALLSEN, Berit. 2014. *Mit anderen Augen sehen. Ästhetische Poetiken in der französischen und mexikanischen Literatur (1963-1984)*. Paderborn: Fink.
- CAMPOS, Augusto de. 1989. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CAMPOS, Augusto de, Décio Pignatari & Haroldo de Campos. 2006 [1965/1975]. *Teoria da poesia concreta: textos críticos e manifestos 1950-1960*. Cotia, SP: Perspectiva.
- Canclini, Néstor. 1995 [1990]. *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*. Transl. by Christopher L. Chiappari. Foreword by Renato Rosaldo. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- CHUTE, Hillary. 2008. „Comics as Literature? Reading Graphic Narrative.“ *PML* 123 (2), 452-465.
- CLARE, Jennifer et al. (ed.). 2018. *Schreibprozesse im Zwischenraum. Zur Ästhetik von Textbewegungen*. Heidelberg: Winter.
- Cortázar, Julio. 1962. *Historias de Cronopios y de Famas*. Buenos Aires: Minotauro.
- DAVIES, Dominic. 2019. *Urban Comics: Infrastructure and the Global City in Contemporary Graphic Narratives*. London/New York: Routledge.
- DE OLIVEIRA, Eduardo Jorge. 2020. *Beschweigen, bezeichnen. Mira Schendel und die Schrift unmittelbaren Erlebens*. A. d. Brasilianischen v. Melanie Strasser. Zürich: Diaphanes.
- DE SANTI, Pier Marco. 2004. *I disegni di Fellini*. Rom: Laterza.
- DETTKE, Julia & Elisabeth Heyne (ed.). 2016. *Spielräume und Raumspiele in der Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- DETTKE, Julia. 2021. *Raumtexte. Georges Perec und die Räumlichkeit der Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- DITSCHKE, Stefan, Katerina Kroucheva & Daniel Stein (ed.). 2009. *Comics: zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*. Bielefeld: Transcript.
- DUNST, Alexander, Jochen Laubrock & Janina Wildfeuer (ed.). 2018. *Empirical Comics Research: Digital, Multimodal and Cognitive Methods*. New York: Routledge.
- ECKHOFF-EINDL, Nina & Véronique Sina. 2020. „Preface“. In *Spaces Between: Gender, Diversity, and Identity in Comics*, ed. Eckhoff-Eindl, Nina & Véronique Sina, v–xi, Wiesbaden: Springer Vieweg.
- Eco, Umberto. 1984. *Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur*. Frankfurt am Main: Fischer.
- EISNER, Will. 2000. *Comics and Sequential Art*. Tamarac, FL: Poorhouse Press.
- GARCÍA, Santiago. 2010. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.

- GOMRINGER, Eugen. 1997. *Theorie der konkreten Poesie: Texte und Manifeste 1954-1997*. Wien: Splitter.
- HOCHREITER, Susanne & Ursula Kligenböck (ed.). 2014. *Bild ist Text ist Bild: Narration und Ästhetik in der Graphic Novel*. Bielefeld: Transcript.
- ISEKENMEIER, Guido (ed.). 2013. *Interpiktorialität: Theorie und Geschichte der Bild-Bild-Bezüge*. Bielefeld: Transcript.
- JACKSON, K. David, Eric Vos & Johanna Drucker (ed.). 1996. *Experimental, visual, concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam u.a.: Rodopi.
- Joyce, James. 1992 [1939]. *Finnegans Wake*. With an introduction by Seamus Deane. London: Penguin Books.
- KEATING, AnaLouise et al. (ed.). 2009. *The Gloria Anzaldúa Reader*. Durham et al.: Durham University Press.
- KUKKONEN, Karin. 2011. „Metalepsis in Comics and Graphic Novels“. In *Metalepsis in Popular Culture*, Kukkonen, ed. Karin & Sonja Klimek, 213–231, Berlin/New York: De Gruyter.
- KUKKONEN, Karin. 2013. *Studying Comics and Graphic Novels*. Malden, MA: John Wiley & Sons Inc.
- LINO, Patrícia. 2020. *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo anticolonial*. Juiz de Fora: Macondo.
- LINO, Patrícia & Eduardo Jorge de Oliveira (ed.). 2021. „Poesia Indisciplinada“. *ELyra: Revista Da Rede Internacional Lyracompoetics* 17, 7–8.
- Lino, Patrícia. 2022. *Aula de Música*. Juiz de Fora: Capiranhas do Parahybuna.
- MALLARME, Stéphane. 1914. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. Paris: Gallimard.
- MALLARME, Stéphane. 2010. *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*. In *Mallarmé*, Campos, Augusto de & Décio Pignatari, Haroldo de Campos, o.S. [Separata], São Paulo: Perspectiva.
- MCCLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York, NY: Harper Perennial.
- MCCLOUD, Scott. 2000. *Reinventing Comics: The Evolution of an Art Form*. New York, NY: Harper Perennial.
- MEILLASSOUX, Quentin. 2011. *Le nombre et la sirène: un déchiffrement du ‚Coup de dés‘ de Mallarmé*. Paris: Fayard.
- MINUTO, Maria Elena & Jan De Vree. 2021. „Engaged Visuality: International Call for Papers“.
- MITCHELL, W.J.T. 1994. *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*. Chicago: University of Chicago Press.
- MITCHELL, W.J.T. 2012. „Introduction. Image X Text.“ In *The Future of Text and Image: Collected Essays on Visual and Literary Conjunctions*, ed. Amihay, Ofra & Lauren Walsh, 1-11, Newcastle upon Tyne: Cambridge Scholars Pub.
- ORTLIEB, Cornelia. 2020. *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die Vers de circonstance · Verse unter Umständen*. Dresden: Sandstein.
- PACKARD, Stephan (ed.). 2014. *Comics und Politik*. Berlin: Bachmann.
- PEREC, Georges. 2017 [1974]. „Espèces d'Espaces.“ In *Œuvres I*, Perce, Georges, 553-653, Paris: Gallimard.
- POUND, Ezra. 1934. *The ABC of Reading*. London: Routledge 1934.
- REIS LOURO, Gustavo. 2021. „„Que temos nós com isso?“. Uma resenha de *O Kit de Sobrevivência do Descobridor Português no Mundo Anticolonial*.“ In *eLyra* 17, 283-286.
- SABIN, Roger. 2008. *Comics, Comix & Graphic Novels. A History of Comic Art*. London: Phaidon.
- SCHMID, Johannes C.P. & Christian A. Bachmann (ed.). 2021. *Framing [in] Comics and Cartoons. Essays on Aesthetics, History, and Mediality*. Berlin:

- Christian A. Bachmann Verlag.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 1999. *Die Literatur, die Bilder und das Unsichtbare. Spielformen literarischer Bildinterpretationen vom 18. bis zum 20. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- SCHMITZ-EMANS, Monika (ed.). 2012. *Comic und Literatur: Konstellationen*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2012. *Literatur-Comics: Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2012. „Orpheus und der Comic.“ In *Comic und Literatur: Konstellationen*, ed. Schmitz-Emans, Monika, 230-246, Berlin / Boston: De Gruyter.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2015. „Graphic Narrative as World Literature.“ In *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*, ed. Stein, Daniel & Jan-Noël Thon, 385-406, Berlin/Boston: De Gruyter.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2018. „World Literature in Graphic Novels and Graphic Novels as World Literature.“ In *Tensions in World Literature: Between the Local and the Universal*, ed. Fang, Weigui, 219-238, Singapore: Springer Singapore.
- SCHMITZ-EMANS, Monika, Linda Simonis & Simone Sauer-Kretschmer (ed.). 2019. *Schrift und Graphisches im Vergleich*. Bielefeld: Aisthesis.
- SCHRÖER, Marie. 2015. „Graphic Memoirs – autobiografische Comics.“ In *Comics und Graphic Novels: Eine Einführung*, ed. Abel, Julia & Christian Klein, 263-275, Stuttgart: J.B. Metzler.
- SCHÜWER, Martin. 2008. *Wie Comics erzählen: Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.
- SCORER, James. 2020. *Comics Beyond the Page in Latin America*. London: UCL Press.
- SINA, Véronique. 2016. *Comic – Film – Gender: Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: Transcript.
- SOLT, Mary Ellen (ed.). 1971. *Concrete Poetry: A World View*. Bloomington/ London: Indiana University Press.
- TRABERT, Florian, Mara Stuhlfauth-Trabert & Waßmer, Johannes (ed.). 2015. *Graphisches Erzählen: Neue Perspektiven auf Literaturcomics*. Bielefeld: Transcript.
- STEIN, Daniel & Jan-Noël Thon (ed.). 2015. *From Comic Strips to Graphic Novels: Contributions to the Theory and History of Graphic Narrative*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- VERSACI, Rocco. 2007. *This Book Contains Graphic Language: Comics as Literature*. New York/London: continuum.
- WELTZIEN, Friedrich. 2012. „Zig Zag. Die Geburt des Comics als entfesselte Arabeske.“ In *Über Kritzeln. Graphismen zwischen Schrift, Bild, Text und Zeichen*, ed. Driesen, Christian et al., 147-164, Zürich: Diaphanes.
- WILLIAMS, Emmett (ed.). 1967. *An Anthology of Concrete Poetry*. New York u.a.: Something Else Press.
- WROBEL, Jasmin. 2020. *Topographien des 20. Jahrhunderts: Die memoriale Poetik des Stolperns in Haroldo de Campos' Galáxias*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- Wrobel, Jasmin. 2022. „Latin America's Tinta Femenina and Its Place in Graphic ‚World Literature‘.“ In *Graphic Novels and Comics as World Literature*, ed. Hodapp, James, 33-53, London/New York: Bloomsbury.
- WROBEL, Jasmin. 2023a. „Nepantlera, Amidst the Cracks: Shifting Concepts in Gloria Anzaldúa's Border/Body Thinking and Their Potential for Comics Studies.“ *HeLix – Dossiers zur romanischen Literaturwissenschaft* 16 (2) [im Erscheinen].
- Wrobel, Jasmin. 2023b. „Resisting Imposed Lines: (Feminine) Territoriality in

the Work of Chilean Comics Artist Panchulei." In *Burning Down the House: Latin American Comics in the 21st Century*, ed. Fernández, Laura Cristina, Amadeo Gandolfo & Pablo Turnes, 141-143 u. 166-182, London/New York: Routledge.

Zusammenfassung

Graphische Literatur und visuelle Poesie können in mindestens zweifacher Hinsicht als *Künste des Dazwischen* verstanden werden: Zum einen kombinieren sie Bild und Text als ästhetische und semantische Ausdrucksmöglichkeiten, zum anderen reflektieren sie diese Zwischenstellung in intermedialen Verweisen und einer Affinität zu Themen zwischenräumlicher, marginal(isiert)er Erfahrung. Im mehrdimensionalen Verhältnis von Schriftzeichen und Abbildung, von semantischer Festlegung und Öffnung, in der Überschreitung von Grenzziehungen und der Verortung zwischen unterschiedlichen semiotischen Systemen liegt ihre zugleich gattungsbildende und gattungsbrechende Spezifik. Das Dossier versammelt unterschiedliche medienkomparatistische Forschungsperspektiven zu Ausdrucksmodi von Bild-Text-Welten in der Romania, um Merkmale und Potenziale des *Dazwischen* ins Zentrum zu rücken und diese zu konzeptualisieren.

Abstract

Graphic literature and visual poetry can be understood as *arts of the in-between* in at least two ways: on the one hand, they combine image and text as aesthetic and semantic means of expression; on the other, they reflect this in-between position via intermedial references and an affinity for themes of interspatial, marginal(ized) experience. Their genre-forming and genre-breaking specificities can be found in their engagements with multidimensional character/image relationships, with semantic determination and opening, with boundary transgressions, and with shifts between different semiotic systems. This dossier brings together media-comparative perspectives on different expressions of image-text relations as a way to identify and conceptualize characteristics and potentials of the *in-between*.

Monika Schmitz-Emans

Poesie des *Zwischen*

Zu einem Dialogbuch Klaus Peter Denckers und Giovanni Fontanas

Monika Schmitz-Emans

ist Professorin für Allgemeine und
vergleichende Literaturwissenschaft
an der Ruhr-Universität Bochum.

Monika.Schmitz-Emans@rub.de

Keywords

Dialogizität – Zwischenräume – Visualpoesie – Abecedarius – Alphabet

Zur Ästhetik des *Zwischen* im Schnittfeld der Diskurse

Zum Selbstverständnis der neueren Avantgarde gehört die Idee einer politisch-emanzipatorischen Dimension von Kunst und Literatur. Politische und ästhetische Freiheit werden als zwei Seiten einer Leitidee verstanden.¹ Die (theoretische und praktische) Affinität zum Konzept des ‚Offenen Kunstwerks‘ (cf. Eco 1964)², das die Freiheitsspielräume der Rezeption betont, ist eine Konsequenz daraus; dieses Konzept wird (neben der Rezeptionsästhetik) kunst- und literaturpraktisch besonders folgenreich – auch für Klaus Peter Dencker und Giovanni Fontana (vgl. unten Weiteres). Die Ästhetik der ‚Offenheit‘ des Werks fasst dieses nicht mehr als abgeschlossen und statisch auf, sondern als Ensemble kreativ zusammensetzbarer Teile. Aus der theoretischen Modellierung solcher ‚Mobilität‘ resultiert ein besonderes Interesse an *Zwischenräumen*. Erscheinen diese doch als etwas, was die Teile des Offenen Werks gegeneinander beweglich macht – und damit als Aktionsräume einer Rezeption, die auf solcher Beweglichkeit beruht. Auch im Kontext der Konkreten Poesie wird die Poesie der *Zwischenräume* propagiert (Mon 1972, 170-173: „texte in den zwischenräumen“) – vor allem, um die semiologische Dimension von künstlerischen Arbeiten zu betonen – und in vielfältigen Beispielen visualisiert oder auditiv erfahrbar gemacht.

Anschlussstellen unterhält die Auseinandersetzung mit dem Konzept des *Zwischenräumlichen* auch zu poststrukturalistischen und dekonstruktivistischen Textkonzepten. Erstens impliziert die mit ihm eng assoziierte Idee des nicht-statischen

¹ Ernst Jandl interpretiert die Kunst als „fortwährende realisation von freiheit“ (Jandl 1990, 480).

² Vgl. zu Ecos Poetik der Offenheit aspektreich: Mersch, Dieter. 2021. „Das offene Kunstwerk (Opera aperta).“ In *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Schilling, Erik, 49-58, Stuttgart: Metzler.

Werks eine Abwendung von traditionellen Konzepten des Werks als geschlossener und in sich stimmiger Einheit. Damit verbunden ist zweitens eine Abkehr von Autorschaftskonzepten, denen zufolge die Autorintention für das Werk und seine Bedeutung allein maßgeblich ist. Hatte der Strukturalismus die Differenzen zwischen den (als Bestandteile eines Codes verstandenen) Zeichen in den Fokus gerückt, so geht der Poststrukturalismus weiter und betrachtet die Differenzen als den Zeichen vorgängig, die Zwischenräume als den Positionen vorgeordnet – im Sinn des Denkens einer nicht stillzustellenden *différance*. Leere Räume, Leerzeilen, Leerseiten, Leerstellen erscheinen als Konkretisierung des Spielraums differenzieller Verschiebungen. Aus dekonstruktiver Sicht interessieren die Zwischenräume auch und gerade auf der Ebene der Botschaften, des sich im Leseprozess immer wieder verschiebenden Sinns.³ Selbstreflexive Dichtung geht u.a. der Frage nach, wie diese Deutungsoffenheit sich textstrukturell signalisieren lässt. Zwischenräume, leere Flächen zwischen beschriebenen Seiten, Zeilen, Wörtern oder Buchstaben treten als Nicht-Texte in einen literarisch-künstlerisch vielfach fruchtbar gemachten Spannungsbezug zu dem, was sich am Text oder Bild positiv sichtbar zeigt. Assoziativ, auf suggestive Weise verweisen sie auf *Nichtgesagtes*, *Nicht-sichtbares*, *Nichtlesbares*, auf *Darstellungsgrenzen*, *Unabbildbares* oder *Verschwiegenges*.

Als komplementär zu dieser Akzentuierung, die Texten oder Kunstwerken oft eine politische, eine mahnende und manchmal provokative Dimension verleiht, erscheint eine andere Perspektive auf Zwischenräume im Horizont der Leitidee einer nicht statisch-werkhaften Literatur und Kunst: Zwischenräume können auch als *Spielräume* interpretiert werden. Wer spielt, braucht Raum; wer im Sinn des Konzepts ‚Offener Kunstwerke‘ mit deren mobilen Elementen kreativ spielt, findet diesen Raum konkret und im übertragenen Sinn dort, wo diese Elemente nicht unmittelbar aneinander angrenzen, sondern ‚Luft‘ zwischen ihnen ist. Produktion und Rezeption von Poesie und Kunst, tendenziell als kongruent verstanden, vollziehen sich in *Zwischenräumen* der verwendeten Materialien, Wörter, Ideen und Impulse – und oft genug auch im Zwischenraum zwischen mehreren kreativen Instanzen.⁴

Eine Poesie und Kunst des *Dazwischen*, die ihre Impulse von der Auseinandersetzung mit Differenzen und Zwischenräumen bezieht, kann sich auf verschiedenen Ebenen konkretisieren.

Eine wichtige ist die der kreativen Auseinandersetzung mit der Differenz und dem *Dazwischen* von Sprachlichem und Bildhaftem. Die Distinktion zwischen Wort und Bild, zwischen Wortkunst und Bildkunst, Dichtung und bildenden Künsten hat in der Geschichte ästhetischer Reflexion und Praxis eine wichtige Rolle gespielt. Als heuristische Distinktion hat sie an Bedeutung auch nicht verloren – wie sich etwa im Umfeld der Avantgarden daran zeigt, dass diese die Distinktion überwinden

³ Zum Denken der Dekonstruktion vgl. die ältere, aber immer noch lesenswerte Einführung von Culler, Jonathan. 1999. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt.

⁴ Bei Dencker und Fontana verweisen unter anderem Spielkartenmotive auf die ludische Dimension avantgardistischer Kunst; vgl. dazu unten Weiteres.

wollen, die sie in traditioneller Kunst dabei aber als maßgeblich voraussetzen. ‚Wort‘, ‚Text‘, ‚Sprache‘ hier, ‚Bild‘ und ‚Bildlichkeit‘ dort: In Selbstbeschreibungen der älteren und neueren Avantgarden geht es wiederholt um den Zwischenraum als Explorationsfeld. Damit rücken Schrift und Schriftlichkeit ins Zentrum poetisch-ästhetischer Interessen, ist Schrift doch einerseits fast immer als verbale Bekundung zu lesen, andererseits aber etwas Visuelles, ‚Bildhaftes‘. Neben der Buchstabenschrift, die der Visualisierung und Fixierung verbaler Botschaften dient, geraten vielfach auch andere Spielformen der Graphie in den Blick avantgardistisch-explorativer Praxis: Nichtalphabetische Schriftsysteme, Diagramme, visuelle Symbole verschiedener kultureller und historischer Provenienz. Das Interesse an Schriftlichkeit, an Graphie in diesem erweiterten Sinn, ist ein maßgeblicher Impulsgeber für das, was Klaus Peter Dencker unter *Visueller Poesie* versteht.

Ein weiteres ästhetisch-poetologisch signifikantes Paradigma, das Zwischenräume und Spiele des Dazwischen in den Blick rückt, ist das der *Dialogizität*, eng affin dem der Polyphonie von Literatur und dem der Intertextualität sowie der Interpikturalität visueller Arbeiten. In verbalen Zitaten konkretisiert sich ein *Zwischen* von zitierten und zitierenden Texten, in Bildzitat ein *Zwischen* zitierter und zitierender Bildwerke. Damit öffnet sich dann im Folgenden auch ein Gestaltungsspielraum für interkulturelle Arbeiten. Konkret manifestiert sich die dialogische Dimension der Literatur in Dialoggedichten und ‚dialogischen‘ Büchern, an denen mehrere Stimmen, Stile und künstlerisch produktive Instanzen partizipieren. Giovanni Fontana und Klaus Peter Dencker wählen ein Buch als Raum eines solchen Dialogs ihrer jeweiligen Personalstile. Dieses Buch soll im Folgenden aus mehreren Perspektiven betrachtet werden, die Bemerkung voranschickend, dass dialogisch angelegte Bücher viele und verschiedene Erscheinungsformen annehmen können und angenommen haben. Wie aber die Analyse eines bestimmten gesprochenen Dialogs hilfreich sein kann, um auch allgemeine und umfassende Aspekte von Dialogizität und ihren Performanzen zu beleuchten, so mag Analoges auch für ein einzelnes Dialogbuch gelten.

Produkt der Kooperation zwischen Dichtern: No A <-> No Z

2019 erschien als Gemeinschaftsarbeit von Dencker (1941–2021) und Fontana (geb. 1946) das kleine Künstlerbuch *No A <-> No Z*, in dem sich in mehr als einer Hinsicht eine Ästhetik des *Zwischen* manifestiert, begonnen mit seiner Genese aus der Zusammenarbeit zwischen zwei Künstlern, die sich entsprechend Denckers Beschreibung der Arbeit (s.u.) dabei ganz konkret in einem Wechselspiel der Produktion der einzelnen Buchteile vollzog. Das Büchlein erschien als gedrucktes Auflagenwerk in Francis de Maeles Verlag Redfoxpress (Dogort, Irland), in der Buchreihe *c'est mon dada* (Nr. 138).

Dencker gehörte zu den bekanntesten Vertretern der Visualpoesie im deutschsprachigen Raum, wobei er auch zahlreiche internationale Kontakte pflegte. Einen wichtigen Teil seines Œuvres bilden Anthologien zu verschiedenen Sonderformen des Poetischen, darunter auch visualpoetische (cf. Dencker 2002). Eine zwei-

bändige Werkausgabe sowie andere Übersichtsbände dokumentieren die Spielräume seiner Produktivität, die neben visualpoetischen Arbeiten, Plakaten und visuellen Installationen auch Filme, TV-Produktionen und Hörspiele, Schallplatten und mediale Mischformen umfasst (cf. Visuelle Poesie I+II). Zugleich hat er in großangelegten Übersichtswerken wichtige Überblicke zur *Visuellen Poesie* und zur *Optischen Poesie* vorgelegt. Die kommentierte und ihre Beispiele kontextualisierende Anthologie *Text-Bilder. Visuelle Poesie international* erschien 1972 (Köln: Dumont); Dencker stellt mit diesem Referenzwerk letztlich auch den konzeptuellen und geschichtlichen Rahmen vieler eigener Arbeiten dar.⁵ Er gibt eine Übersicht über Arbeiten verschiedener historischer und sprachlicher Provenienz, darunter auch solche aus romanischen Ländern. Apollinaire etwa erscheint als Meilenstein der Geschichte Visueller Poesie (Text-Bilder, 59–66). 2011 folgt nach diversen anderen Buchpublikationen von fachwissenschaftlicher Bedeutung die materialreiche Übersicht über die (von der Prähistorie bis zur Gegenwart reichende) Geschichte dessen, was Dencker unter den Begriff *Optische Poesie* fasst; der „Visuelle[n] Poesie“ gilt hier eines der Kapitel;⁶ es bietet Unterkapitel zu den Themen „Schriftsysteme“, „Text und Bild“, „Text als Figur – Text im/als Bild“, „Text-Bild-Kommunikation“ und (daneben) „Visuelle Poesie“.

In mehrerlei Hinsicht sind seine in verschiedenen theoretischen Kontexten formulierten Bemerkungen über „Optische“ und „Visuelle“ Poesie programmatisch: Erstens akzentuieren sie die Dimension der *Sichtbarkeit* poetischer Gebilde – und zwar explizit, um einer dominanten Akzentuierung der Sprachlichkeit des Poetischen (wie er sie in der Konkreten Poesie vorliegen sieht) entgegenzuwirken. Das Sichtbare wird von Dencker zweitens nicht etwa dem Begrifflichen gegenübergestellt (im Sinn einer geläufigen Differenzierung zwischen Sinnlichkeit und Verstandestätigkeit), sondern als Mittel des Begreifens verstanden und artistisch reflektiert. Drittens betont er die *Vielfalt an visuellen Formen, Codes und Ausdrucksmitteln*, die damit konstitutiv für Poetisches werden können.⁷ Viertens gilt ihm das Prinzip der Verfremdung als maßgeblich für die schöpferische Arbeit und deren Effekte, und zwar nicht erst in der Moderne, sondern bereits in der frühen Geschichte visueller Dichtung (cf. Dencker 2022). Fünftens betrachtet er sowohl die Produktion als auch die Rezeption von Visuellen Poemen unter dem Aspekt ihrer

⁵ Zu seinen wichtigen weiteren Publikationen gehört hier insbesondere: Dencker, Klaus Peter. 2011. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin/New York: De Gruyter.

⁶ Zur Begriffsverwendung cf. Visuelle Poesie II, 201: „Ich verstehe Visuelle Poesie als eine Ausdrucksform der Optischen Poesie. Der Begriff Optische Poesie ist ein Hilfsbegriff. [...] Es ist eine Poesie, die etwas sichtbar macht im doppelten Sinne: eine Poesie, die nicht nur zu lesen, sondern auch zu sehen ist, zugleich aber auch eine Poesie, die etwas sichtbar, im Sinne von einsichtig, auf etwas aufmerksam macht.“

⁷ Zu dem, was er als „Optische Poesie“ versteht, zählen „neben den grafischen Notationen der Akustischen Poesie und den figurativen Treatments des modernen Hörspiels, den poetischen Notationen der Musikalischen Grafik, den grafischen Vorlagen der Kinetischen Poesie und schließlich der Visuellen Poesie auch in Teilbereichen die Konkrete Poesie, poetische Formen der Skripturalen Malerei ebenso wie die historischen Formen der Figuren-, Gitter- und Labyrinthgedichte oder Formen des Rebus, der Ars Combinatoria, Enigmatik, Allegorik, Hieroglyphik, Emblematik und die diversen Formen von Bildgeschichten (vom Spruchband bis zur Sprechblase), Bild-Texten (z.B. Figurae) und Text-Bildern (z.B. Graffiti). Diesen Produktionen im Printbereich schließen sich die im technischen und elektronischen Medienbereich an“ (Visuelle Poesie II, 201).

individuell-subjektiven Ausdifferenzierung: Wo viele Codes im Spiel sind, können Werkgenese und Interpretationen in vielfältige Richtungen verlaufen.⁸ Sechstens weist er auf die mit entsprechenden Arbeiten verbundenen Herausforderungen an den Interpretationsprozess hin – auf die Notwendigkeit einer *langsamen, sich vertiefenden Lektüre*, die sich offenhält für multiple Entdeckungen und Interpretationshypothesen (cf. Dencker 2022). Verrätseltes und dabei Entschlüsselbares (Kryptographisches, rebusartige Bild-Text-Kombinationen, visuell verfremdete Schriftzeichen etc.), aber auch radikal deutungsoffene Sequenzen interessieren Dencker theoretisch und gestalterisch in besonderem Maße. Als impulsgebend für sein Schaffen hat Dencker zum einen vielfältige Formen zeitgenössisch avantgardistischer Kunst wie den Jazz, die Collage, die Cut-up-Technik verstanden, ganz besonders auch die Pop-up-Bewegung, die viele Bilder, Zeichen und Objekte aus der Alltagswelt in ihre Arbeiten integriert und dabei Populärkulturelles favorisiert. Zum anderen (gleichsam als theoretische Inspiration) orientierte er sich früh an Umberto Ecos Konzept des ‚Offenen Kunstwerks‘.

Fontanas Œuvre – zu dem unter anderem ein Bändchen in der Reihe der Redfoxpress gehört (Fontana 2011) – entsteht in einem analogen Interessen- und Einflussfeld und differenziert sich ebenfalls in Arbeiten verschiedener Kunstformen und Medialitäten aus: in visuelle, auditive und verbale, wobei die terminologische Differenzierung hier heuristisch sinnvoll sein mag, bezogen auf die einzelnen Arbeiten aber Grenzüberschreitungen und Mischungen die Regel sind. Neben zahlreichen Buchproduktionen und einem weitläufigen Bestand an ästhetischen Standortbestimmungen, Reflexionen, theoretischen Modellierungen und Selbstkommentaren hat Fontana zahlreiche Schallplatten und CDs, Videos und Filme vorgelegt.⁹

Dencker wie Fontana arbeiten auf eine Entdifferenzierung zwischen den Künsten, namentlich zwischen Literatur und bildender Kunst, hin. Gerade darauf zielt Denckers Konzept der *Visuellen Poesie*.¹⁰ Fontana vertritt einen ähnlich erweiterten Poesiebegriff. Er betont – um wiederum einige Kernpunkte seiner Arbeit und seiner Ästhetik zu nennen – erstens die körperliche Dimension künstlerischer Praxis – und in Zusammenhang damit deren Performativität (cf. Fontana 2021). Wie Dencker stellt auch er, hiervon ausgehend, zweitens die Entgrenzung, Verknüpfung und Verschmelzung differenter Medialitäten, Wahrnehmungsmodi und Künste ins

⁸ „Die Botschaften der Visuellen Poesie sind [...] auf zweifache Weise [...] sehr subjektiv gegründet: einerseits durch das subjektive Bezugssystem des vom Autor gebildeten Materialrahmens und andererseits durch das jeweils andere subjektive Assoziations- und Kombinationsvermögen des Rezipienten.“ (Visuelle Poesie I, 120)

⁹ Zu Œuvre und Ästhetik Fontanas cf. u.a. Fontana 2003, 2012 und 2020.

¹⁰ „Ich mache Visuelle Poesie – mit den Mitteln der Literatur und der bildenden Kunst. Sie kann wie Literatur gelesen und wie bildende Kunst betrachtet werden. Die Empfehlung ist, beides zugleich zu versuchen und der vordergründigen Wahrnehmung nicht zu trauen.“ (Visuelle Poesie II, 201)

Zentrum seiner vielseitigen künstlerischen Interessen. Der Künstler sollte ein „poliartista“ sein,¹¹ der Text wird zum „politesto“.¹²

Während bei Dencker die Relationen zwischen Sprachlichem und Visuellem maßgeblich für seine Arbeitsbereiche sind (und als Haupttendenz die einer Entgrenzung von Text und Bild gelten kann), gilt – drittens – Fontanas Kerninteresse den Relationen zwischen *Sprache* und *Klang*, *Stimme* und *Schrift*; seine theoretischen Reflexionen beziehen das Akustische, zumal die Stimme, stärker ein als die Denckers. Fontanas Arbeiten sind quantitativ wie qualitativ in höherem Maße den Welten der Klänge gewidmet. Dabei entwickelt er originelle Perspektiven, etwa, indem er die Schrift nicht als Gegenspielerin der Stimme versteht, sondern als eine Instanz, die dieser zu größerer Entfaltungsbreite verhilft.¹³ Aber es geht ihm – viertens – explizit nicht etwa um Neue Musik, sondern um eine neue Poesie.¹⁴ Poesie, das ist – fünftens – letztlich ein Projekt der multidimensionalen performativen Erkundung von Körperlichkeit, Materialität und Sinnlichkeit im Raum der Sprache von Worten, Gesten, Bewegungen.

l'azione del poeta-performer deve oggi tendere a sviluppare le indicazioni del pretesto poetico, a dilatarle secondo chiavi diverse, già tutte sottese al verso, tutte sviluppate nei congegni strutturali, nei dati metrici, nei presupposti sonori. Sarà essenziale intervenire sul piano dei linguaggi del corpo. Primo fra tutti quello che fa capo alla vocalità, ma badando all'imposizione figurale, alla gestualità, alla proposta dinamica (Fontana 2021)

Die Arbeiten Denckers wie Fontanas verbindet eine Tendenz, Denkanstöße zu geben und zugleich zum Spiel einzuladen.

¹¹ „Il poeta si trasforma, allora, in poliartista: egli si appropria delle pratiche elettroniche, videografiche, del cinema, della fotografia, dell'universo sonoro (oltre la musica), della dimensione teatrale (oltre il teatro), dell'universo ritmico. Agisce poeticamente utilizzando tutte le tecniche, tutti i supporti, tutti gli spazi, senza rinunciare a ricondurre all'ambito creativo il suo stesso corpo, quindi il suo gesto e la sua voce: elementi che, collegati alle nuove tecnologie, alimentati dal sostrato energetico dell'elettronica, costituiscono il fondamento di un nuovo atteggiamento poetico.“ (Fontana 2021)

¹² „Percorrendo questa strada, si arriva ad una concezione del testo come testo integrato, come politesto in risonanza, come ipertesto sonoro multipoietico, come ultratesto trasversale che vive di polifonie intermediali e interlinguistiche, basato su linguaggi d'azione che non siano la mera sommatoria delle lingue sussidiarie che vi partecipano. Il pre-testo nella sua forma tipografica deve contenere germi metamorfici capaci di realizzare la complessità della successiva tessitura dinamica (iper-hyphos), oltre la pagina.“ (Fontana 2021)

¹³ „L'interazione tra oralità e scrittura, quando l'una attraversa l'altra e viceversa, offre al poeta interessanti aree d'intervento; purché l'oralità non sia legata alle tecniche della memoria naturale, bensì fondata sulle memorie artificiali della scrittura, da una parte, e dell'elettronica dall'altra. Ma la scrittura non dovrà mai porsi come ‚spartito bloccato‘, come indicazione rigida per letture ad esito univoco o come sistema di riduzione e cristallizzazione della vocalità, bensì come terreno fertile che possa accogliere in sé il seme di evoluzioni sonore e/o gestuali rapportate al corredo tecnico del poeta-performer, ma del tutto imprevedibili, senza tuttavia escludere a priori l'eventuale utilizzazione di antichi modelli, magari in chiave demitizzante e ironica.“ (Fontana 2021)

¹⁴ „Si potranno ricercare in ambito performativo intermediale nuovi rapporti con le forme del testo, con l'intenzione di costruire una poesia che sia multidimensionale e pluridirezionale, multivalente e pluripoteniale, policentrica e multilaterale, poliritmica e multisonante, che non sia ripiegata su se stessa e sappia decisamente analizzare i territori più disparati, purché la contaminazione dei sistemi sia portatrice di germi antagonisti.“ (Fontana 2021)

Bücher als Raum des Dialogs

Die Publikationsreihe *c'est mon dada*, in der *No A <-> No Z* erscheint, ist eine dialogisch geprägte Reihe: Mehrere Titel – die meisten, an denen Dencker mitwirkt – sind im Dialog zwischen je zwei Autoren verfasst und insgesamt lassen sich die Reihentitel als Beiträge zu einem die Bände umspannenden Dialog interpretieren, in dem neue Formen und Dimensionen des Poetischen erkundet werden, auch in Arbeiten aus einer Hand (z.B. Dencker 2010). Dies geschieht auch in Auseinandersetzung mit Impulsen der Avantgarden: *c'est mon dada*, laut Paratext des Büchleins eine „collection for visual poetry, experimental texts and works influenced by Dada and Fluxus“ (unpag.). Die von Francis van Maele in seinem Verlag Redfoxpress publizierte Reihe umfasst zahlreiche Bände (*No A <-> No Z* von 2019 ist der 138. Band). Diese wurden von Künstlern und Künstlerinnen aus verschiedenen Ländern und Sprachräumen geschaffen. Dem 138. Band gingen zwei andere voraus, die Dencker in dialogischer Kooperation mit Kollegen produziert hat:

I did for Francis' DADA-books two
collaborations-works based on the ABC
together with J.M. Calleja (No. 85)
and József Bíró (No. 119).

Die Bücher, die Dencker mit Calleja (2013), Bíró (2018) und Fontana schafft, basieren selbst wiederum auf einem dialogischen Arbeitsverfahren: Die einzelnen Seiten, die im Wechsel von zwei Künstlern (darunter Dencker) gestaltet werden, ‚antworten‘ jeweils auf diejenigen, die ihnen im Buch vorangehen; das Buch bildet den Verlauf seiner Genese also ab und so sollte es auch mit dem neuen Buch sein:

The new one together with Giovanni
Fontana – with whom I wanted to work
together since many years – should be
in the same way.
First Giovanni started with the A-page,
my turn was the B-Page, Giovanni
followed with the C-Page a.s.o. [and so on].
While the former collaborations
were in a kind a question-answer-
work, my pages now begun to go a little
bit away from this strict configuration.
So for me it was interesting, how many
elements are working from one page
to the other and what in the end
was a common ABC of two friends . . .
Thanks to Giovanni and Francis
for this new experiment.
Dencker, November 2019

Das Alphabet wird also mehrfach zum Leitfaden des miteinander Produzierens. Damit fügen sich die Kooperationsprojekte in eine ganze Reihe von Arbeiten Denckers, die die ABC-Form aufweisen und reflektieren. In seinem Essay „Zu ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“ (zuerst 2011, in *Visuelle Poesie II*, 2015, 201–206) blickt Dencker auf eigene Arbeiten zurück, die alphabetisch strukturiert sind

(„äußerlich dem Korsett des Alphabets folgen“; Visuelle Poesie II, 202); dazu gehören „Dero Abecedarius“ und „ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“.¹⁵ Reflexionen über die alphabetische Ordnung verbinden sich mit Bemerkungen über differente Schriftzeichensysteme als jeweils unterschiedliche visuelle Codes.

Dialogizität spielt in Denckers Schaffen eine signifikante Rolle; er versteht sein Œuvre selbst nachdrücklich als Serie von Realisationen eines ‚Zwischen‘ – auch mit Blick auf Kooperationsarbeiten und auf stimulierende Impulse anderer. Programmatisch ist der Bildband *Über Viele/s. Begegnungen 1960-2020*, ein Buch des Rückblicks, entstanden kurz vor Denckers Tod. Dessen Einzelseiten sind jeweils anderen Personen gewidmet, mit denen Dencker in unterschiedlichen Lebensphasen, oft langjährig, zusammengearbeitet hat. Die Freunde, Freundinnen und Arbeitspartner werden in alphabetischer Folge präsentiert: ein Buch der Freundschaften, ein Dokument der Beziehungen zu Anderen. Auf den Einzelseiten zu Künstlern und Künstlerinnen sowie anderen Persönlichkeiten des kulturellen, wissenschaftlichen und politischen Lebens finden sich jeweils kurze Notizen zu den Porträtierten, Bilder (Gruppenfotos oder Einzelporträts), reproduzierte Materialien aus dem Bereich des (vor allem gemeinsamen) künstlerischen Schaffens, manchmal Gedichte oder Briefe. Zu den hier Porträtierten gehören auch Bíró (S. 27), Calleja (S. 41) und Fontana (S. 62) – und dies gibt jeweils Anlass zur Erinnerung an die Produktion des kooperativ gestalteten ABC-Buchs für die Redfoxpress. In die Reihe integriert ist auch der Verleger Francis van Maele (S. 116).

Das mit Fontana ko-produzierte Büchlein *No A <-> No Z* nennt Dencker ein „ABCDARUM“ für van Maele (*Über Viele/s*, 62). Die Fontana-Seite ist mit *No A <-> No Z* gleichsam liiert: Sie zeigt ein Blatt von Fontana, geschaffen für Dencker („für Klaus“); die Buchstaben des Namens KLAUS bilden hier zusammen mit Notenlinien das Kompositionssubstrat. Stilistisch und motivisch bestehen deutliche Parallelen zu Blättern, die ins Alphabetbüchlein eingegangen sind: geschwungene Notenlinien und Elemente von Fontanas Handschrift.

Die Mitteilungen über Bíró gelten den Impulsen, die aus der Arbeit am gemeinsamen „Abecedarium“ hervorgingen (*Über Viele/s*, 27). Dieses entstand nach der später auch mit Fontana praktizierten Methode, also ausgehend von der Idee,

dass er zunächst mit dem Buchstaben A und einer Seite beginnt, ich auf die Seite mit dem Buchstaben B reagiere und er wieder mit dem Buchstaben C antwortet usw. bis das ganze ABC mit 26 Buchstaben/Seiten vervollständigt war. (Dencker & Bíró 2018)

Dencker stellt das Unternehmen dabei in die lange Traditionslinie der „Gemeinschaftsarbeit von Poeten“ und nennt eine Reihe von Beispielen, bei denen Sprach- und selbst Graphie-Grenzen überschritten werden:

Diese Gemeinschaftsarbeiten sind für mich von besonderer Bedeutung, weil die Zusammenarbeit über Kultur- und Sprachgrenzen hinweg ebenso eine Art der Grenzüberschreitung ist,

¹⁵ „Dero Abecedarius“ zunächst ausgestellt im Deutschen Buch- und Schriftmuseum in Leipzig in 2001; in Buchform erstveröffentlicht in *Visuelle Poesie I*, 252–281. „ABECEDARIUS INCOMPOSITUS“ zunächst ausgestellt im Thomas Bernhard Archiv-Gmunden in 2007; in Buchform erstveröffentlicht in *Linschinger 2007*, 59.

wie sie letztlich auch die Visuelle Poesie in ihrer Aufhebung der Grenzen von Literatur und bildender Kunst darstellt. (Dencker & Bíró 2018, Vorbemerkung)

Insofern Dencker hier Sprachgrenzen mit den Grenzen zwischen Literatur und bildender Kunst parallelisiert (und das ist ein im Horizont seiner Ästhetik konsequenter Gedanke), insofern er verbale und visuelle Codes als analoge ‚Sprachen‘ versteht, verweist in seinen Arbeiten also jeweils eines auf das andere: Wechsel oder Kombinationen von Bildzechentypen und Wechsel oder Kombinationen zwischen den verbalen Sprachen haben analoge Funktionen. Bírós Seiten im gemeinsamen Abecedarium zeigen teils ungarische Textelemente, eingangs auch Elemente arabischer Schrift; Fontana steuert zum gemeinsamen Abecedarium italienische Elemente bei.

Ein weiteres Dialogbuch aus der Redfoxxpress-Reihe (No. 146) entstand in Kooperation mit Siegfried J. Schmidt: *LW – TRACT* (2020). „LW“ sind die Initialen eines Dritten, der hier als gleichsam imaginärer Dialogpartner mitwirkt, indem seine Äußerungen den Anstoß zu den Beiträgen Denckers und Schmidts geben: Es ist Ludwig Wittgenstein.¹⁶ Dialogisch und mehrsprachig ist auch dieses Buch: Es ist nicht alphabetisch strukturiert, wohl aber durch den Wechsel zwischen Beiträgen Schmidts und Denckers, die als Manifestationen differenter Denk- und Darstellungsstile konzipiert sind.¹⁷ Den Einsatz bildet auf einem Schmidtschen Blatt die neunfache Wiederholung des Wittgenstein-Satzes „Die Welt ist alles, was der Fall ist“ in wechselnder Typographie und endend mit einer Verkürzung („Die Welt ist“). Eine ganze Reihe der Beiträge Schmidts sind text- bzw. sprachzentriert; Dencker liefert Collagen aus verschiedenen Materialien; es sind mit den Künstlern also wiederum auch ‚Sprachen‘, zwischen denen sich das Geschehen abspielt.

Zum konzeptuellen Kontext des Fontana-Dencker-Dialogbuchs gehören schließlich auch die Dokumente der Auseinandersetzung Denckers mit dem japanischen Konzept der Renshi-Poesie – einer dialogischen Gedichtform, bei der mehrere Beteiligte in ihren Beiträgen auf die der jeweils anderen antworten.¹⁸ Dencker hat

¹⁶ Das Büchlein entstand als Produkt einer Kooperation „according to the proven principle of one page before (Schmidt left) and the other (Dencker right) answers“ (Dencker & Schmidt 2020, Foreword). Schmidt verfasst einen Epilog und spricht von seiner jahrzehntelangen Auseinandersetzung mit Wittgensteins Denken: „The text-image works presented here continue this discussion in two ways. On the one hand in the form of Wittgenstein quotes, to which cognitive and emotional responses are given. On the other hand, in the form of a confrontation of the texts with artistic equivalents, which in a way thematize ‚the spirit‘ of the Tractatus thoughts: support, comment, question etc. This work is embedded in perspectives from the Wittgenstein dialogue with the K.P. Dencker Dialogue in order to weave a semantic fabric. [...] The result is – hopefully – a dialog [sic] book with three interlocutors of very different philosophical and aesthetic orientations, which have one thing in common: the experience of the limits of language and the experience that the subject is not a part of the world, but a limit of the world.“ (Dencker & Schmidt 2020, Epilog)

¹⁷ Im Vorwort schreibt Dencker über Schmidt, anknüpfend an eine Bemerkung Heinz Gappmayrs: „This duality of Schmidt’s strict thinking and experimental poetry was always very close to how I worked, but less in strict thinking than in playful poetry.“ (Dencker & Schmidt 2020, Foreword)

¹⁸ Aus der Tradition der formal gebundenen Renga-Dichtung (bei der, oft in längeren Sitzungen, Kettengedichte entstehen, deren Teile jeweils an den vorhergehenden anschließen, meist im Wechselspiel von Strophen von zwei Beteiligten) entstand als modernere Spielform die Renshi-Dichtung, bei der die Form freier gehandhabt wird. Das Renshi-Gedicht wird oft auch von mehr als zwei Beteiligten geschaffen – vielfach in mehreren Sprachen und wie seine Vorläufer als eine Art poetisches Gesellschaftsspiel.

mehrmals mit japanischen Dichtern, manchmal auch mit mehreren zugleich, Renga oder von der Renga-Poesie inspirierte Gedichte geschaffen. Was anfangs „ein Spaß ohne tiefere Bedeutung“ (Nachwort Denckers zu Dencker et al. 2002) war, wurde dann zu ernsthafter Projektarbeit.¹⁹ Ein wichtiger Partner Denckers war Hiroshi Tanabu, mit dem eine Arbeit zum Thema „Peace/War“ entstand, die sich auch als Dokument einer „Ambiguity of Poetry“ versteht (vgl. Visuelle Poesie II, 167).²⁰ Das Thema dieser Zusammenarbeit wurde von Hiroshi Tanabu vorgegeben.²¹ Scheinbar eindeutige Vokabeln entfalten ein Spektrum an Bedeutungen, werden schillernd, und das über sprachliche kulturelle Distanzen hinweg – die so zu Zwischenräumen werden. Zwischenräume, so zeigt sich einmal mehr, trennen nicht nur, sie sind potenzielle Dialogräume.

No A <-> No Z als Zwischen-Raum-Poem

Schon durch seinen Titel präsentiert sich das Fontana-Dencker-Büchlein als Dokument einer auf Mehrdeutigkeiten setzenden Poesie: *No A <-> No Z* wäre übersetzbar mit „Nr. A/Z“ und mit „Kein A/Z“, verwies demnach auf Anfang und Ende („Nummer A bis Nummer Z“) ebenso wie auf Unbegrenztheit, Anfang- und Endlosigkeit („KEIN Anfang, KEIN Ende“). Oder sollen wir lesen: „Wo kein A ist, ist auch kein Z – und vice versa“? Die im Titel auftauchende Zeichenfolge „<->“ lässt eine Zwischenräumlichkeit assoziieren, die sich u.a. auf die beiden Künstler und ihre differenziellen Stile beziehen lässt, ferner auf eine in zwei Richtungen verlaufende Bewegung; sie symbolisiert aber auch die Wechselbeziehungen zwischen den jeweils einander folgenden Seiten, die zwischen Anknüpfungen und Kontrasten oszillieren.²² Die innere Titelseite zeigt ein Foto von Fontana und Dencker im Dialog; darunter steht „Rom 2004“; die Angabe gilt nicht dem Erscheinungstermin des Buchs, sondern dem Ort eines Gesprächs zwischen beiden Künstlern. Es folgt die oben zitierte „NOTE“ zu den Arbeitsverfahren; der Text ist achsensymmetrisch gedruckt, abgestimmt auf die Achsensymmetrie der Buchseiten-Paare von Fontana und Dencker.

Schon die erste Doppelseite (Fontana: A, Dencker: B) wie auch alle folgenden werfen bei der Betrachtung als zweiseitige Einheit (als Diptychon) die Frage auf, was sich ‚zwischen‘ beiden Seiten tut. Die Frage stellt sich dann beim Umblättern erneut: bezogen auf B und C, aber auch auf AB und BC – sowie im Folgenden dann mit Blick auf die weiteren Seiten und Doppelseiten. Zusammenhänge zwischen den Einzelseiten bestehen auf mehreren Ebenen. So orientieren sich Fontanas jeweils linke Seiten oft am Design von Spielkarten, die auf den Seiten abgebildet

¹⁹ Siehe z.B. Denckers (2002) Publikation *Renshi 2000-2002. Ein Kettengedicht deutscher und japanischer Visueller Poesie*, zusammen mit Yasuo Fujitomi, Motoyuki Ito, Hiroo Kamamura, Shutaro Mukai, Shohachiro Takahashi.

²⁰ Dencker, Klaus Peter & Hiroshi Tanabu. 2003. *Antinomy. Peace/War*. Tokyo: Tanabu. Mit einem Vorwort von Klaus Peter Dencker..

²¹ Impulse zum Projekt mit Tanabu gaben die Kooperationen von Pierre Garnier und Seiichi Niikuni in den 1960er Jahren (cf. Visuelle Poesie II, 167; Beispiele in Visuelle Poesie II, 168–172).

²² Auf dem Titelblatt innen ist in der Zeichenfolge ein langer Pfeil verwendet worden; auf dem Buchcover wird er kürzer, durch Drucktypen dargestellt.

erscheinen. Sie verweisen damit auf eine Praxisform des Zusammen-Spielens, auf gemeinsame Partien am Spieltisch: durch die Form des abgerundeten Rechtecks, durch wiederholte Nutzung von Spielkartenmotiven (Dame, König, Herz), durch rekurrente Ornamentik, durch Variationen über bestimmte Formen. Denckers (jeweils rechte) Seiten sind wie die Fontanas durch jeweils ein Bild auf der Seite geprägt; diese von einem Rand gerahmten Bildfelder sind in Abhebung von jenen hellgelb. Auch auf ihnen wiederholen sich Motivtypen und Kompositionselemente: Darstellungen von Menschen und menschlichen Körperteilen nach Illustrationen aus alten Anatomiebüchern, Zeichen aus verschiedenen Codes, geometrische Zeichnungen, popkulturelle Bilder und anderes fügen sich zu Montagen. Bildmotive und Anordnung wirken wie allegorische Kompositionen mit latent ‚sprechenden‘ Einzelementen, die zusammen einen verborgenen Sinn ergeben könnten.

Die jeweils nebeneinanderliegenden Seiten bilden ein Doppel, in dem die Ko-Produktivität eines Autorentandems visuell sinnfällig wird, und diverse Bildeinfälle erscheinen als Binnenspiegelungen einer solchen Paarbildung. So sind Blatt A und B einander ähnlich (durch Größe, Rahmungsstruktur, das Spielkartenmotiv); in Blatt B erscheint das Spielkartenmotiv doppelt (und auf den Spielkarten ist jeweils ein Doppelmotiv zu sehen, ein Vogelpaar und ein doppelter Bube). Außerdem erscheinen *zwei Paare* männlicher Figuren, die einen gestischen Dialog zu führen scheinen: Zwei Männer führen offenbar (bedingt durch die Montage ihrer Fotos) eine akrobatische Nummer vor; ein von oben links in den Bildraum hineinschwebender Spiderman und ein unten rechts auftretender anatomischer Muskelmann sind einander zugewandt. Weitere Korrespondenzen entstehen auf der C- und D-Seite zwischen dem roten Herzen in einer Collage Fontanas (einem Zeichen, das hier vor allem mit dem Kartenspiel assoziiert ist) und einem roten Kreis bei Dencker, der an ein Verkehrszeichen erinnert. Ähnliches zwischen der E- und der F-Seite – hier zwischen der beidseitigen Verwendung anatomischer Bildmotive bei Fontana und bei Dencker. Manchmal findet aber auch über einen Abstand diverser Doppelseiten hinweg eine Paarbildung statt, so zwischen dem Karten-König (King; K-Seite Fontanas) und der Königin (Queen; Q-Seite Fontanas).

Dencker führt bereits auf der B-Seite ein wichtiges skripturales Kompositionselement ein, wie es auch andernorts begegnet: Textzitate, in kleiner Kursivschrift, die als eine Art selbstreferenzielle Bildlegende aufgefasst werden können.²³ Blatt B etwa spricht vom Sehen – und lässt sich konkreter als Hinweis auf eine Beobachtungs- und Lektürestategie interpretieren, die das Buch einfordert:

„Die Beobachtung der Dinge / um ihrer selbst willen / in Bild und Text / schafft Spiel und Kalkül / neuer Bezüge, Gesetze und Welten“ (B-Seite; achsensymmetrischer Textsatz)

Wie eine reflexive Unterströmung der Gesamtkomposition wirken diese Textelemente Denckers vor allem, weil sie immer wieder das Thema Interpretation – Bedeutung – Verrätselung aufrufen, wobei sie den Collagen (und dem ganzen Buch) eine Art allegorische Form verleihen und künstlerische Leitideen umreißen:

²³ Betrachtet man Denckers Blätter als verschlüsselte Allegorien, dann liegt hier eine Inscriptio vor.

Ihre Inhalte und Bedeutung / entfernen sich von Vor-Bildern / erfahrener Kontexte / um sich Sinn-Bildern zu öffnen / vom Ab-Bild zu Zerr- und Rätsel-Bildern (D-Seite)

Das Finden und Sortieren der Dinge / im Rahmen unbegrenzter / Möglichkeiten / weckt das aleatorische Spiel / im Kopf des Betrachters / aus scheinbarer Lebendigkeit (F-Seite)

Doch dem Maß aller Dinge folgt / keine notwendige Ordnung / vorstellbare Visionen gegen den Widerstand / vorhandener oder dargestellter Realität / ein selbstverständliches Gefüge zu geben (H-Seite)²⁴

Zwischen der Vorstellung des Poeten / und der Wahrnehmung des Betrachters / liegen Bedeutungshöfe gefundener Dinge / real und virtuell schwer auffindbar / rätselhaft und entschlüsselbar zugleich (J-Seite)

Die I-Seite Fontanas ist, wie eine Liste von Wörterbucheinträgen, zwei Vokabeln mit ‚I‘ gewidmet: „immagine“ und „inganno“; dabei dominiert das mehrfach dargestellte Augenmotiv. Was signalisiert diese Paarbildung von ‚Bild‘ und ‚Täuschung‘? Ist den Bildern nicht zu trauen? Auf Denckers L-Seite heißt es (passend dazu?):

Und so kann es geschehen / dass die Bilder der Dinge verharmlosen / die ihnen innewohnenden Unglaublichkeiten / keine warnende Sprache entwickeln / an Katastrophen vorbei (L-Seite)

Ein Gegenstück findet diese bildkritische Reflexion jedoch in einer anderen:

Aber die Kollision der Bildelemente / kann Figuren- und Geschichtsstrukturen / aus einem offenen Materialangebot / produzieren und den Weg weisen / neue poetische Formen zu entdecken (N-Seite)

Mehr oder weniger offenkundige Dialoge verbinden also auch die ‚Inscriptio‘-Texte. Ein hypothetischer Satz (R-Satz) auf einem Bild, das einen Athleten (als Skulptur) und einen sinnenden Gelehrten (als graphisches Bild) zeigt, findet sein Pendant im T-Satz mit seinen Bemerkungen über Relationen *zwischen* Verschiedenem:

Wenn nicht der Zufall das Sortieren übernimmt / Erdachtes zusammenführt / und aus dem Gegeneinander / ein Miteinander entwirft / das eine vorläufige Richtung andeuten könnte“ (R-Seite).

Und schon öffnet sich der Vorhang / für ein Spiel der Elemente / Zeichen und Metaphern / in rückwärtiger Betrachtung / vorausschauend auf das offene Ende (T-Seite)²⁵

Auf der X- und der Y-Seite geht es einmal mehr um produktive Spannungen zwischen Relaten:

Und wie aus dem Nichts / entwickelt sich Transparenz / formiert sich ein Thema / fügen sich Elemente zueinander / mit notwendiger Offenheit (X-Seite; das X wird durch das Symbol der vier Himmelsrichtungen repräsentiert.)

²⁴ Die gegenüberliegende G-Seite, von Fontana gestaltet, nennt in einem größer gesetzten Textfeld Begriffe wie „ordine“, „misura“, „deduzioni“, dann aber „sopratutto / visioni“.

²⁵ Die Collage zeigt hier am Bildrand das Motiv eines Vorhangs, aus dem sich eine briefhaltende Hand herausstreckt, ein Bildzitat aus der Darstellung des Todes von Marat durch Jacques-Louis David.

Zeigen sich Gemeinsamkeiten und Gegensätze / bilden sich Metaphern **zwischen** den Bildern / strukturieren sich zurückliegende Gedanken / öffnet das Materialangebot seine innere Notwendigkeit / gelingt ohne vorheriges Bewusstsein ein Entwurf für das nächste Blatt (Dencker, Z-Seite, also (eigentlich) letztes Blatt)

Die ‚Inskriptionen‘ in Denckers Collagen sind insgesamt als Variationen über das *Dazwischen* interpretierbar. Sie bieten dabei aber nicht nur Orientierung, sondern lösen in ihrer Häufung (wiederum eine produktive Spannung!) auch Desorientierung aus – als ein ganzes Labyrinth von Lesesuggestionen.

Zentral ist für Fontana und Dencker vor allem das Konzept der Dialogizität. Immer wieder scheinen die Seiten beider Künstler aufeinander zu antworten: Führt Fontana im A-Bild das Spielkartenmotiv ein, so finden sich bei Dencker im B-Bild u.a. zwei kleine Spielkarten ins Bildensemble integriert. Ein im A-Bild ebenfalls schon eingeführtes Kompositionselement, das im Folgenden mehrfach wiederkehrt, ist die kreisrunde Sprechblase; sie ließe sich als Indiz des Interesses an akustischen Bekundungen, Klängen, Soundeffekten deuten, das Fontanas Œuvre prägt – aber auch als Hinweis auf einen hier stattfindenden Dialog.

Die Konzentration des poetisch-ästhetischen Interesses beider Künstler auf Graphien führt beiderseits oft zum Einsatz multipler Erscheinungsformen von Schrift, der Kombination von differenten Schrifttypen und -größen, von Druck- und Handschrift-Optik, von textskripturalen und nichttextskripturalen Elementen (wie etwa geometrischen und numerischen Graphien), von Symbolen, Logos und Bildercodes – und von textbildlichen Genres wie dem Comic mit seiner facettenreichen Zeichensprache. Ihre graphisch-visuellen Gestaltungsverfahren gewinnen durch die Affinität zu bestimmten Gestaltungsweisen insgesamt den Charakter eines jeweils ausgeprägten Stils: durch eine Neigung zu palimpsestähnlichen Überlagerungen (Fontana) oder durch eine Tendenz, den Seitenraum durch Linien aus säuberlicher, kleiner Handschrift zu untergliedern (Dencker).²⁶

Dopplungen und Dialoge bestimmen visuell und konzeptionell das Arrangement dieser (und der folgenden Doppelseiten); zwischen den Seitenpaaren bestehen Korrespondenzen, vollzieht sich ein dialogisches Spiel der Motive, Formen, Strukturen. Es setzt sich fort im Durchgang durch das kleine Buch, also zwischen den einander folgenden Doppelseiten, und schafft zudem unabhängig von der Sequenzbildung ein Netzwerk an Bezügen zwischen Bildmotiven und Bildideen. Figurenpaare lassen sich auf den Seiten und Doppelseiten wiederholt entdecken.²⁷

²⁶ Für viele Arbeiten Denckers charakteristische Stilmerkmale prägen auch seine Beiträge zum A-Z-Buch: Die Blätter entstehen als Collagen, wobei sie laut Dencker impulsgebend für weitere, in der Werkausgabe enthaltene Arbeiten sind. Die verwendeten Bildmaterialien sind einerseits heterogen, ergeben im Arrangement andererseits aber Parallelismen, so zwischen Menschenfiguren und Köpfen als einem rekurrenten Grundmotiv. Die Arrangements nutzen das, was in der Theorie Konkreter Poesie als „poesie der fläche“ (konkrete Poesie, 167) bezeichnet wurde: die Zwischenräume, die Leerzonen zwischen den Kompositionselementen. Die verschiedenen Variationen über das Koordinatensystem akzentuieren stets die Differenz zwischen Linien und ausgesparten Flächen. Fontana arbeitet auf eigene Weise mit Zwischenräumen. Seine Affinität zu Überlagerungen mehrfacher Bildebenen betont deren Differenzialität, suggeriert ein Spiel *zwischen* den Ebenen.

²⁷ Ein bildlich dargestelltes Paar auf Fontanas Y- und Denckers Z-Seite zeigt nochmals programmatisch die dialogische Ausrichtung der Blätterserien beider Künstler: Bei Fontana verweist ein Bildzitat aus Dürers

Die *zwischen ihnen* bestehenden motivischen, räumlichen und semantischen Spannungen bilden die kreative Arbeit in der Kooperation *zwischen Fontana und Dencker* ab – und stimulieren zu hypothetisch-kreativen Lektüren, bei denen sich etwas *zwischen uns und dem Buch* tut.

Manifestationen einer Ästhetik des *Zwischen* – Rück- und Überblick

Ein Schwerpunkt der Collagen Fontanas und Denckers liegt erstens auf der variantenreichen Kombination bildlicher und sprachlicher Elemente, wobei diese Unterscheidung als heuristische zu verstehen ist, denn in den Textelementen wird Sprachliches ja auch zum Bild, Visuell-Bildliches zur Zeichen-Sprache. Insofern geht es auf mehreren Ebenen um die Beziehung *zwischen Sprache und Bild*: erstens um Gegenüberstellungen von und Spannungen *zwischen* Kompositionselementen, die man zunächst einmal distinktiv ‚sprachlich‘ oder ‚bildlich‘ nennen würde – zweitens dann aber auch um das, was sich im Raum *zwischen* sprachlichen und bildlichen Codes tut, hier dezidiert einem Raum der Übergänge und Grenzüberschreitungen. Drittens stellt sich angesichts der Rekurse Fontanas und Denckers auf vielfältige bekannte Codes (graphische, textgraphische, visuelle) und auf zahlreiche Zeichen-repertoires (wie das des Comics, das der Spielkarten, das der geometrischen, das der anatomischen Darstellungen etc.) die Frage nach der jeweiligen Beziehung *zwischen* Code und konkretem Zeichengebrauch, also nach der zwischen Decodierbarem und Nicht-Decodierbarem, nach Regelkonformem und Abweichung. ‚Bedeutend‘ die aus ihren geläufigen Verwendungskontexten herausgelösten Elemente der Bildkompositionen – etwa Fontanas ‚Sprechblasen‘, Denckers Fotomotive oder die geometrischen Konstruktionszeichnungen beider – hier Analoges zu anderen, geläufigen Formen ihres Gebrauchs? Handelt es sich bei den Bildkompositionen um (decodierbare) Allegorien? Oder machen sich die Zeichen in den Bildkompositionen selbständig? Demonstrieren sie ihre Selbständigkeit, ihre Neigung, neue und unvertraute Bedeutungen anzunehmen, womöglich gerade im Übergang *zwischen* Seite und Seite, *zwischen* Auftritt und Auftritt?

Das Oszillieren *zwischen* differenten Deutungsoptionen ist für *No A <-> No Z* durchgängig und auf verschiedenen Ebenen entscheidend, bezogen auf Zeichen wie auf Codes und Code-Mischungen. Analoges gilt auch für die strukturelle Orientierung am Alphabet. Denn das ABC ist einerseits ein fest etabliertes Anordnungsmuster, geeignet für die Reihung verschiedenster Dinge; es ermöglicht dort, wo es angewendet wird, Orientierung (ähnlich der Zahlenreihe); es erzeugt die Suggestion einer umfassenden Darstellung (von A bis Z); es liegt vielen Darstellungen zugrunde, die der Vermittlung von Welt- und Sprachwissen dienen, insbesondere kommt es bei Enzyklopädien zum Einsatz. Andererseits ist das ABC eine kontingente Anordnungsform, es verheißt gerade keine sachliche Begründung der gewählten

Melencolia auf das Prinzip allegorischer Darstellung; das Motiv eines androgynen Doppelwesens aus einer wohl mittelalterlichen Vorlage repräsentiert die Verbindung zwischen Gegensätzen (Y-Seite). Auf der Z-Seite wird an die Paar-Idee angeknüpft – durch eine Konstellation zwischen einem Mann im Fliegerdress und einer meditierenden Frau.

Reihung; die Namen der Dinge oder die Vokabeln als solche lassen sachlich heterogene Vorstellungsinhalte und Wissenspartikel zu Nachbarn werden. Zwischen diesen beiden Aspekten des ABCs, zwischen der Suggestion von Ordnung, Systematik und Übersicht hier, der von kontingenter Ansammlung und verwirrender Heterogenität dort, oszilliert auch die abecedarische Form in Fontanas und Denckers Buch.²⁸ Spannungen zwischen verschiedenen Codes entstehen auch durch die Mehrsprachigkeit des Buchs: durch die Orientierung Fontanas am Italienischen, Denckers am Deutschen, verbunden mit und überlagert von anderen sprachlichen Codes.

Die Spannung *zwischen* Ordnung und Unordnung erweist sich als ein Leitthema des Buchs. Eine Visualisierung erfährt es unter anderem durch Fotos mit Papiermüllbergen einerseits, geordneten Papierstapeln andererseits (cf. die V-Seite Denckers). Visuelle Repräsentationen von ‚Geometrie‘ und ‚Kartographie‘ werden (als Ordnungsverfahren) zitiert, erscheinen dabei aber selbst wie aus Zusammenhängen herausgeschnitten. Visuell und verbal werden Ambivalenzen, Oszillationen, Kippeffekte erzeugt. Insgesamt lässt sich Denckers und Fontanas Buch als eine (unsystematische, aber aspektreiche) Enzyklopädie der Relationen beschreiben – als eine Inszenierung *zwischen* Relaten, aber auch *zwischen* Relationssystemen und Deutungsoptionen des komplexen Arrangements. Im Fokus stehen dabei die facettenreichen Verhältnisse zwischen Sprachen (Deutsch, Italienisch), Sprachlichem und Bildlichem sowie zwischen zwei Künstlerpersönlichkeiten und ihren Stilen.

Bibliographie

- CULLER, Jonathan. 1999. *Derrida und die poststrukturalistische Literaturtheorie*. Reinbek: Rowohlt.
- DENCKER, Klaus Peter (ed.). 1972. *Text-Bilder. Visuelle Poesie international: Von der Antike bis zur Gegenwart*. Köln: Dumont. [= Text-Bilder]
- DENCKER, Klaus Peter (ed.). 2002. *Poetische Sprachspiele vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam.
- DENCKER, Klaus Peter et al. 2002. *Renshi 2000-2002. Ein Kettengedicht deutscher und japanischer Visueller Poesie*. Berlin: Hybriden Verlag.
- DENCKER, Klaus Peter & Hiroshi Tanabu. 2003. *Antinomy. Peace/War*. Tokyo: Tanabu.
- DENCKER, Klaus Peter. 2006. *Visuelle Poesie 1965-2005*, ed. Kunstbibliothek / Staatliche Museen zu Berlin und Stiftung Preußischer Kulturbesitz. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Visuelle Poesie I]
- DENCKER, Klaus Peter. 2010. *Ambiguity & More*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 37).
- DENCKER, Klaus Peter. 2011. *Optische Poesie. Von den prähistorischen Schriftzeichen bis zu digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlin / New York:

²⁸ Durch Einzelmotive wie die Bildzitate aus anatomischen Atlanten und geometrischen Lehrbüchern zitiert es die Tradition der enzyklopädischen und der mathematischen Ordnung; durch deren Gebrauch aber unterläuft es die Idee einer verbindlichen Orientierung. Interessant ist in diesem Zusammenhang Denckers Vorliebe für den Einsatz und die Variation von Koordinatensystemen und graphischen Darstellungen von Zuordnungsverhältnissen (vgl. etwa die F-Seite); je für sich repräsentieren sie Praktiken der Ordnungsdarstellung, in der Zusammenstellung liegt aber ein Moment der Desorientierung. Und Baumdiagramme mutieren zu Buchstabenbäumen (Dencker, L-Seite).

- De Gruyter.
- DENCKER, Klaus Peter & J.M. Calleja. 2013. ABCdarum. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 85).
- DENCKER, Klaus Peter. 2015. *Visuelle Poesie II. Arbeiten bis 2015*, ed. Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Visuelle Poesie II]
- DENCKER, Klaus Peter & József Bíró. 2018. *From A to Z*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 119).
- DENCKER, Klaus Peter & Giovanni Fontana. 2019. *NO A<-> NO Z*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 138).
- DENCKER, Klaus Peter. 2020. *ÜBER VIELE/S. Begegnungen 1960-2020*. Weitra: Bibliothek der Provinz. [= Über Viele/s]
- DENCKER, Klaus Peter & Siegfried J. Schmidt. 2020. *LW – TRACT*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 146).
- DENCKER, Klaus Peter. 2022. „Zur Programmatik und Theorie meiner Visuellen Poesie.“ In *Experimentelle Poetik in Mitteleuropa. Konzepte, Politik, Programme, Theorien*, ed. Schenk, Klaus, Anne Hultsch & Alice Staškova, Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht. In Vorbereitung.
- ECO, Umberto. 1964. *Opera aperta*. Paris: Gallimard.
- FONTANA, Giovanni. 2003. *La voce in movimento. Vocalità, scritture e strutture intermediali nella sperimentazione poetico-sonora*. Monza: Harta Performing & Momo.
- FONTANA, Giovanni. 2011. *Wasted time*. Dugort: Redfoxpress. Erschienen in der Reihe *c'est mon dada* (No. 57).
- FONTANA, Giovanni. 2012. *Le arti del suono – Poetiche fonetiche ed altre*. Rom: Aracne Editrice.
- FONTANA, Giovanni. 2020. *Epigenetic Poetry*, ed. Peterlini, Patrizio. Ravenna: Danilo Montanari Editore.
- FONTANA, Giovanni. 2021. „«Epigenetic. Hypervox e maschera sonora.» GIOVANNI FONTANA'S POETRY – Vocalità , scrittura e tecnologie.“ <<https://www.epigeneticpoetry.altervista.org/>> 26.08.2022.
- JANDL, Ernst. 1990 [1985]. *Ernst Jandl: Gesammelte Werke*. Bd. III, ed. Sibleswki, Klaus, Darmstadt: Luchterhand.
- LINSCHINGER, Josef (ed.). 2007. *wORTe von und für ILSE GARNIER*. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- MERSCH, Dieter. 2021. „Das offene Kunstwerk (Opera aperta).“ In: *Umberto Eco-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, ed. Schilling, Erik, 49-58, Stuttgart: Metzler.
- MON, Franz. 1972. „texte in den zwischenräumen.“ In *konkrete poesie*, ed. Gomringer, Eugen, 170–173, Stuttgart: Reclam.

Zusammenfassung

Das aus der Zusammenarbeit von Klaus Peter Dencker und Giovanni Fontana hervorgegangene Buch *No A <-> No Z* steht auf mehreren Ebenen im Zeichen einer Poetik des Dialogs ‚zwischen‘ verschiedenen Instanzen, Medien und ästhetischen Verfahrensweisen: Auf ein Schnittfeld unterschiedlicher ästhetischer Diskurse beziehbar ist es insbesondere diversen Konzepten und Auslegungsoptionen von Zwischenräumen (Leerstellen, Spielräumen etc.) verbunden. Als ein aus Text- und Bildelementen komponiertes Künstlerbuch lotet es Spannungen und Affinitäten zwischen Text und Bild aus, als Produkt der Kooperation zwischen zwei Dichtern bildet es den Verlauf des künstlerischen Dialogs von Dencker und Fontana durch seinen Aufbau ab. Exemplarisch demonstriert es, wie das Buch zum Raum einer produktiven Auseinandersetzung zwischen den künstlerischen Sprachen der beiden Autoren wird – und reiht sich damit auf programmatische Weise zwischen andere Buchpublikationen Denckers, Fontanas und der „Redfoxpress“ ein.

Abstract

The book *No A <-> No Z*, a collaboration between Klaus Peter Dencker and Giovanni Fontana, is characterized on several levels by a poetics of dialogue ‘between’ different instances, media, and aesthetic procedures: Relatable to an intersection of different aesthetic discourses, it is especially connected to diverse concepts and interpretive options of interstices (gaps, ‘play/wiggle room’, etc.). As an artist’s book composed of text and image elements, it explores tensions and affinities between text and image; as a product of cooperation between two poets, it maps the course of Dencker’s and Fontana’s artistic dialogue through its structure. It exemplarily demonstrates how the book becomes the space of a productive confrontation between the artistic languages of the two authors – and thus programmatically joins other book publications by Dencker, Fontana and the “Redfoxpress”.

Marina Ortrud M. Hertrampf

Wenn Stilmittel Gestalt annehmen

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied (2017) von Pascal Rabaté und Alain Kokor – eine *bande dessinée* über den poetischen Mehrwert

Marina Ortrud M. Hertrampf

ist Professorin für Romanische
Literatur- und Kulturwissenschaft
(Schwerpunkt Frankreich) an der
Universität Passau.

Marina.Hertrampf@uni-passau.de

Keywords

Bande dessinée (Comic) – Alltagsdichtung – Kookkurrenz – Wortspiel – visuelle Metapher

La poésie, c'est ce qu'on rêve, ce qu'on imagine, ce qu'on désire et ce qui arrive, souvent. La poésie est partout comme Dieu est nulle part. La poésie, c'est un des plus vrais, des plus utiles surnoms de la vie. (Prévert/Pozner 1980, 162)

[...] la Beauté est partout. Ce n'est point elle qui manque à nos yeux, mais nos yeux qui manquent à l'apercevoir. (Rodin 1911, 152)

Einleitung

Als ein *per se* intermediales Medium bewegt sich die „neunte Kunst“ in vielerlei Hinsicht in Grenzgebieten zwischen Medien und Gattungen, zwischen Zeigen und Sagen. Wie die lange Tradition visueller Dichtung von den Augengedichten der Frühen Neuzeit über Apollinaires *Calligrammes* bis zur konkreten Poesie eindrücklich zeigt,¹ lassen sich Grenzüberschreitungen und Kookkurrenzen zwischen Bild und Sprache insbesondere in der Dichtung überaus fruchtbar machen. Es verwundert daher auch nicht, dass die *bande dessinée* (BD) Dichterbiographien ebenso in den Blick nimmt wie die mediale Umsetzung von Gedichten. Tatsächlich zeichnet sich seit einigen Jahrzehnten (nicht nur) in der französischsprachigen Comicproduktion eine regelrechte Mode der graphischen „*transécriture*“ (Groensteen 1999a) kanonisierter literarischer Texte ab. Mit *transécriture* ist die

¹ Für einen historischen Überblick siehe z.B. Mosher 1990.

transmediale Adaption eines (in unserem Kontext) lyrischen Textes in einen ikonotextuellen Comic gemeint: „On appelle ‚adaptation‘ le processus de translation créant une œuvre Œ2 à partir d’une œuvre Œ1 préexistante, lorsque Œ2 n’utilise pas, ou pas seulement, les mêmes matériaux de l’expression que Œ1.“ (Groensteen 1999b, 274) Besonders prominente Beispiele für derartige Adaptionen bieten die Bände der Reihe „Poèmes en BD“ von den Éditions Petit à petit, in der unterschiedliche Zeichner Gedichte u.a. von Victor Hugo, Arthur Rimbaud, Charles Baudelaire, Jacques Prévert, etc. adaptieren.² Daneben finden sich aber auch BD-Inszenierungen, die in den Bereich der „figuration“ (Saint-Amand 2019) fallen und Dichterpersönlichkeiten und die Genese ihres poetischen Schaffens ins Zentrum rücken. Dabei lassen sich mit Saint-Amand (2019) zwei Formen voneinander differenzieren:

La figuration du poète peut prendre deux grandes directions : celle du poète fictif, tout d’abord, développant la construction d’un personnage original auquel sont prêtés des qualités plus ou moins universelles ; celle du poète ayant existé et s’étant élevé au statut de mythe, ensuite, qui se fonde sur le parcours biographique et littéraire d’une grande figure du panthéon littéraire, que le dessinateur et le scénariste peuvent suivre fidèlement ou dont ils s’écarterent pour le réinventer.

Die große Beliebtheit der BD-Figuration insbesondere kanonisierter Dichter verdeutlicht beispielsweise der Blick auf *bandes dessinées*, die sich mit der Biographie Arthur Rimbauds beschäftigen: zu nennen sind hier u.a. *La Ligne de Fuite* (2007) von Benjamin Flao und Christophe Dabitch, *Le Chapeau de Rimbaud* (2010) von Christian Straboni und Laurence Maurel, *Rimbaud l’indésirable* (2013) von Xavier Coste oder *Rimbaud: L’Explorateur Maudit* (2016) von Thomas Verguet und Philippe Thirault. Das Feld der *bandes dessinées*, die gerade keine reale Dichterfigur ins Zentrum setzen und sich damit vom literarischen Kanon entfernen, ist freilich ungleich breiter und so finden sich neben zwar fiktiven, aber doch im ernstesten Genre situierten Alben solche, die in Richtung Karikatur oder *funnies* tendieren.

Im Folgenden wird mit dem Album *Alexandrin ou L’art de faire des vers à pied* (2017) von Pascal Rabaté und Alain Kokor ein Beispiel einer fiktiven Dichterfiguration vorgestellt, das durch seine ikonotextuelle Machart gleichermaßen komisch wie ernst ist und im Medium der *neuvième art* selbst ein, im weitesten Sinne des Wortes, poetisches Werk kreiert.

Alexandrin oder das Werk zweier Komikmacher

Alexandrin ou L’art de faire des vers à pied ist das Gemeinschaftswerk zweier renommierter französischer Comic-Macher. Die Zeichnungen sind von Alain Kokor (*1960), dessen Karriere als Drehbuchautor, Zeichner und Kolorist in den 1990er Jahren unter seinem eigentlichen Namen Alain Koch begann. Im Jahr 2000 nahm er für seine erste große Graphic Novel, *Kady*, das Pseudonym Kokor an. Geschichte

² Die Beliebtheit derartiger Adaptionen zeigt sich u.a. auch unterschiedlichen Blogs, so wie beispielsweise der von Nicolas Labarre, in dem Arbeitsformen der Lyrikadaption vorgestellt werden. Cf. Labarre 2014.

und Text stammen indes von Pascal Rabaté (*1961), ein ebenfalls vielfach ausgezeichnete Comic- und Filmemacher, der sich Ende der 1980er Jahre dem Schreiben und Zeichnen von *bandes dessinées* widmete und mit seiner zwischen 1998 und 2001 entstandenen, vierbändigen Comic-Adaption von Alexei Nikolajewitsch Tolstois Roman *Ibykus. Der Roman eines Revolutions-Abenteurers* (1924) einer breiten Öffentlichkeit bekannt wurde.

Als Illustratoren arbeiten beide Künstler mit liebevoll-charmanten, ausdrucksstarken aquarellierten Zeichnungen, deren Gestaltungskraft eine so große erzählerische Dichte erzeugt, dass sie oftmals ganz ohne Sprechblasen und Balkentexte auskommen. Neben ihren unbestreitbaren graphischen Qualitäten zeugen ihre Arbeiten stets von großem erzählerischem Talent und einem subtilen Sinn für Witz und Humor. Dabei – dies illustriert auch *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* – wechselt die textuelle wie graphische Darstellungsweise von realistischen Wiedergabeformen bis hin zu bis ins Groteske reichenden Überzeichnungen, die den Zeichnungen immer wieder auch karikaturhafte Züge verleihen. Daneben weist gerade Kokors Zeichensprache auch einen deutlichen Hang zum phantasievoll Imaginierten auf. Dass die Geschichte des Protagonisten Alexandrin trotz derart derealisierender Facetten auf einer ‚wahren‘ Begegnung basiert, verdeutlicht Rabaté im Paratext:

Il ne porte pas ce nom, Alexandre,
mais le poète existe, je l'ai rencontré.
Il a sonné, m'a proposé ses pomes et s'est envolé.
J'ai gardé de cette rencontre deux poèmes
et l'idée de ce récit.
Merci à lui.
(Kokor/Rabaté 2017, 95)

***Alexandrin* oder eine Parabel vom Leben und Tod der Dichtung**

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied erzählt vom Leben des ‚Feld-Wald-und-Wiesen-Dichters‘ Alexandrin de Vanneville, der mit seinen Versen hausieren geht, um sich über Wasser zu halten: „Je me présente, Alexandrin de Vanneville, poète des campagnes et des villes. Par le vent et par la pluie, je survie en proposant ma poésie. Sachez cependant, madame, monsieur, que je ne prends pas les chèques et ne fais pas la carte bleue.“ (Kokor/Rabaté 2017, 5) Sein ungewöhnlicher Vorname ist dabei Programm: Durch seinen sprechenden Namen, der auf das vollkommen aus der Mode gekommene Dichten im Zwölfsilber, dem Versmaß der klassischen französischen Dichtung,³ verweist und der heute nurmehr antiquiert, ja sogar komisch wirkt,⁴ wird das Versmaß anthropomorphisiert. Die wortspielerische

³ Zum Alexandriner als dem wichtigsten Metrum der französischen Dichtung seit der Renaissance siehe z.B. Suchier 1952, 63-70.

⁴ Die komische Wirkung des Gebrauchs des Alexandriners machen sich auch René Goscinny et Albert Uderzo in dem Band *Astérix et Cléopâtre* zu Nutze: Ein Einwohner der ägyptischen Stadt Alexandria begrüßt dort den gallischen Druiden Panoramix mit den Worten: „Je suis, mon cher ami, / très heureux de te voir“, worauf Panoramix seinen Freunden erklärt: „C'est un alexandrin!“ (Goscinny/Uderzo 2008, 7).

Doppeldeutigkeit des Untertitels – *L’art de faire des vers à pied* – unterstreicht die humoristische Note des Albums zusätzlich. Zum einen beherrscht der Protagonist die hohe Kunst, in reimenden und zwölfsilbigen Versen zu dichten („faire des vers à pied“ – „Reime mit Versmaß“). Zum anderen erzählt das Album von Alexandrins Kunstfertigkeit, beim Gehen und Umherziehen Verse zu schmieden („faire des vers à pied“, – „zu Fuß Verse schmieden“).

Im Mittelpunkt des Albums steht Alexandrins Begegnung mit Kevin Martinet, einem Jungen, der von zu Hause wegegelassen ist, um frei zu sein.⁵ Nachdem Kevin auf den sonderbaren Alexandrin gestoßen ist, nimmt ihn dieser in altmeisterlicher Manier als Dichterlehrling in seine Schule des Lebens auf: „Tu vas être mon stagiaire ou, si tu préfères, mon auxiliaire. [...] Un contrat à durée indéterminé en mendicité, ne t’attends pas à être riche avec cette activité.“ (Kokor / Rabaté 2017, 17) So verbringt der Junge die Sommermonate mit seinem ‚Lehrmeister der Achtsamkeit‘ und zieht mit ihm vagabundierend durch Stadt und Land.

Alexandrin erweist sich dabei als flanierender Stadtdichter und naturdichtender *promeneur solitaire* (cf. Kokor/Rabaté 2017, 34-35) zugleich, der seine (letzte) Aufgabe an der Menschheit letztlich in einer pädagogischen sieht, nämlich darin, das Stadtkind Kevin im Sinne von Rousseaus *Émile ou De l’éducation* (1762) seinem Naturzustand näher zu bringen:

Les villes sont le gouffre de l’espèce humaine. Au bout de quelques générations les races périssent ou dégèrent ; il faut les renouveler, et c’est toujours la campagne qui fournit à ce renouvellement. Envoyez donc vos enfans se renouveler, pour ainsi dire, eux-mêmes, et reprendre au milieu des champs la vigueur qu’on perd dans l’air mal sain des lieux trop peuplés. (Rousseau 1969, 113)

Mit Alexandrin erfährt und erfühlt das Stadtkind erstmals Flora und Fauna außerhalb medialer Vermittlung,⁶ lernt die Schönheit des Vogelgesangs zu erfassen und die stimmungsvolle Anmut der Natur wahrzunehmen. Alain Kokor vermittelt diese ‚romantische‘ Blickschule in sechs reinen Bildpanels (cf. Abb. 2), von denen die vier ersten an Landschaftsdarstellungen romantischer Maler erinnern und die zwei folgenden an *Caspar David Friedrichs Wanderer über dem Nebelmeer* (1818) denken lassen und zudem eine implizite Referenz auf André Collots Frontispiz zum ersten Band von Rousseaus *Émile ou De l’éducation* in der Ausgabe der Éditions Athéna von 1956 (Abb. 1) nahe legen.

⁵ Der Vorname Kevin evoziert (stereotype) Konnotationen, die auf eine gewisse Bildungsferne verweisen, zumindest aber für eine geringe Vertrautheit mit der klassischen Literatur: Im deutsch- wie französischsprachigen Raum wird der Name niederer Intelligenz und einer Herkunft aus sozial schwachen Verhältnissen konnotiert und ist damit pejorativ besetzt (cf. Balnat 2018, 78 und 202). Insbesondere in der Fügung Jean-Kévin steht der Name ferner in der französischen Jugendsprache für einen Jungen, der passionierter Spieler des Videospiele Minecraft ist (cf. Balnat 2018, 192).

⁶ Besonders einfühlsam dargestellt ist etwa die erste Begegnung des Jungen mit einer Kuh (Kokor/Rabaté 2017, 36).



Abb. 1 | André Collot, Frontipiz in Rousseau 1956. Abb. 2 | Kokor/Rabaté 2017, 37.
Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Als Kevin schließlich den Reiz und die Kraft der Dichtung zu erfassen und die Schönheit im Banalen und Alltäglichen zu erkennen vermag, ist er – wie Rousseaus *Émile*⁷ – bereit dem Leben in der modernen Stadtgesellschaft in Geist und Empfindung gestärkt entgegenzutreten und weiß nun auch innerhalb der gesellschaftlichen Konventionen persönliche Freiheiten auszuleben. Nachdem Kevin wieder zu seinen Eltern zurückgekehrt ist, zieht sich Alexandrin in den Winterwald zurück und wird schließlich eins mit der von ihm verehrten Natur.

Letztlich ist der von Pascal Rabaté in seinem Nachwort beschriebene *fait divers* lediglich ein ‚Sprungbrett‘ der Imagination im Flaubertschen Sinne (cf. Flaubert 2007, 336). Denn wenn das Album von dem sonderbar schrulligen Dichter alter Schule erzählt, für den das geflügelte Wort „Reim dich oder ich fress dich“ zum Lebensinhalt geworden ist,⁸ dann handelt es sich freilich um alles andere als um eine realistische Geschichte. Vielmehr ist *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* eine märchenhaft erzählte Parabel über den Tod der traditionellen und das Leben der von Konventionen und Normen beherrschten Dichtung. Letztlich zeigt das Album insofern den zeitlos universellen Wert der Poesie, als es auf Entschleunigung und Achtsamkeit setzt. Denn Alexandrins Lebensmaxime liegt genau darin, nämlich inmitten des Trubels des Alltags inne zu halten und das Schöne im noch so kleinen Detail zu erkennen. So erklärt er Kevin: „...c'est ce jeu avec les mots qui me tient

⁷ Cf.: „Emile n'est pas fait pour rester toujours solitaire; membre de la société il en doit remplir des devoirs. Fait pour vivre avec les hommes il doit les connaître. [...] Il n'y portera plus l'admiration stupide d'un jeune étourdi, mais le discernement d'un esprit droit et juste. Ses passions pourront l'abuser, sans doute ; [...]. Mais au moins il ne les verra de l'œil du sage, sans être entraîné par leurs exemples, ni déduit par leurs préjugés.“ (Rousseau 1969, 490)

⁸ Auf durchaus selbstironische Weise nimmt der Protagonist hierauf auch selbst Bezug, als er die Neologismen seiner Gedichte erläutert: „Ce curieux mot, pénicinéma, est une contraction de pénicilline et cinéma. C'est une façon subjective de présenter le ciné comme une pilule contre les maux de la société. Les sabelles, c'est pour la rime.“ (Kokor/Rabaté 2017, 6)

debout...c'est cette quête du beau qui m'évite de rester à genoux... / la société ne marche pas à la poésie, et pourtant à qui sait observer elle est partout, même ici, regarde ces lettrages plus grands que les autos, ces images disproportionnées sur ces entrepôts. J'y vois malgré tout du beau quand je vais bien dans ma tête et dans ma peau. / Et quand ça va pas? / Quand ça ne va pas je regarde les arbres, les oiseaux...de nouveau la vie va et mon humeur repart au galop.“ (Kokor/Rabaté 2017, 16-17) Besonders interessant ist hier der genaue Blick auf die abgebildeten Werbeschilder (cf. Abb. 3), denn während „Éco“ und „Roi“ paradigmatisch für beliebige Geschäfte stehen, „orama“ auf die Baumarktkette Castorama und „Toys“ auf die Spielzeuggeschäfte Toys R Us verweist, stellt „Kady“ einen autoreferentiellen intermediären Verweis auf Alain Kokors gleichnamige BD dar, in der innerhalb einer Abenteuergeschichte eine ebenso humorvolle wie intelligent kritische Reflexion über die Konsumgesellschaft angestellt wird.

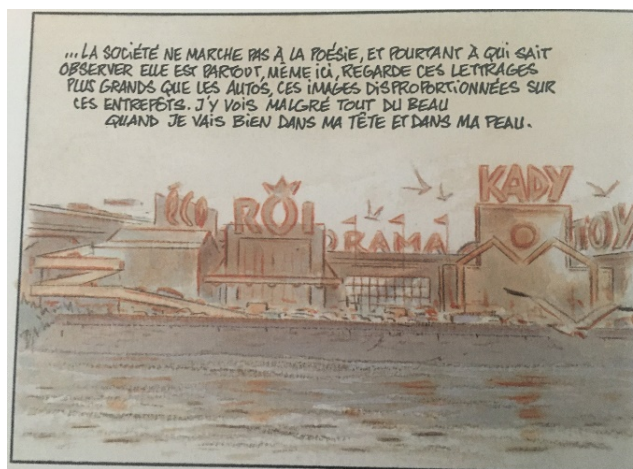


Abb. 3 | Kokor/Rabaté 2017, 16.

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Während die *histoire* in der Gegenwart angesieelt ist, wirkt Alexandrin de Vanneville in jeglicher Hinsicht aus der Zeit gefallen. Optisch erinnert der Not leidende, vagabundierende und abgemagerte Protagonist mit seiner spitzen Nase an Carl Spitzwegs „Der arme Poet“ (1839), d.h. an das prototypische Klischeebild des sich allein das Geistige konzentrierenden Dichters, den materielle Äußerlichkeiten nicht interessieren⁹ und der in Rousseauscher Manier den zivilisatorischen Errungenschaften der modernen Konsum- und Technikwelt zutiefst skeptisch gegenübersteht. Unterstrichen wird das Stereotyp des *Bohémien* durch seinen Nachnamen, der auf das Klischeebild des aus dem Adel stammenden Bohème-Dichters nur noch hervorhebt.

Vestimentär weckt sein grünkariertes Trenchcoat in Sherlock Holmes-Look Assoziationen an Nick Knatterton, den Detektiv des gleichnamigen deutschen Kult-Comics von Manfred Schmidt aus den 1950er und 60er Jahren (cf. Rabenstein-Michel 2010). Eine freilich ironisch augenzwinkernde Referenz, die gleich zu Beginn des Albums durch einen unterhaltsam wirkenden autoreferentiellen Bezug

⁹ Cf. auch Honoré Daumiers Fassung des „Armen Poeten“: „Poète dans sa mansarde“ (1844).

unterstrichen wird (cf. Kokor/Rabaté 2017, 7): Als Alexandrin seine Gedichte einer vermeintlich ‚schönen Seele‘ verkaufen möchte, stellt sich heraus, dass dieser Comicmacher ist. Geradeweg entsetzt wendet sich Alexandrin, der sich als einen der letzten Bewahrer der Höhenkammliteratur versteht, von ihm ab – freilich ohne zu wissen, dass er selbst nichts anderes als eine Comic-Figur ist.¹⁰

Nicht nur das vestimentär-optische Erscheinungsbild des armen Poeten und seine Präferenz des Alexandriners ist *démodée*, auch sein grundsätzliches Verständnis von Dichtung scheint – zumindest für den Jugendlichen – altmodisch zu sein: Als Kevin Alexandrin bei ihrem ersten Kontakt verunsichert fragt, ob er pädophil sei, reagiert dieser empört in Versen „Non mais ça va pas!!! Sache-le, si attirance il y a, c’est vers la femme qu’elle va! / Je dis bien femme et non jeune fille, et si je mens que l’on me damne et qu’on me grille!“ (Kokor/Rabaté 2017, 16)

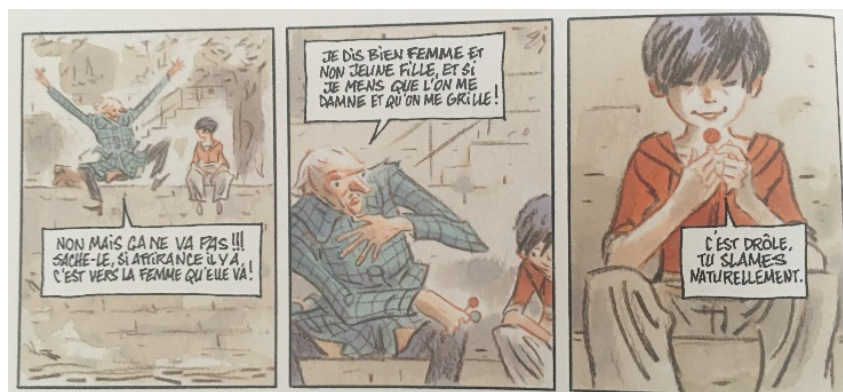


Abb. 4 | Kokor/Rabaté 2017, 16.

Alexandrin ou L’art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Die graphische Inszenierung der Artikulation seiner *ad hoc* Verse (Abb. 4) erinnert in seiner Performativität an Slammer und so konstatiert Kevin auch voller Anerkennung „C’est drôle, tu slames naturellement.“ (Kokor/Rabaté 2017, 16) Doch Alexandrin verwehrt sich vehement dagegen zu slammen, ihm geht es vielmehr ganz im traditionell normativen Sinne um das kunstvolle Reimen unter Beachtung metrischer Regeln: „C’est plus qu’un exercice, c’est une discipline, pour que les mots glissent il faut que l’esprit chemine...“ (Kokor/Rabaté 2017, 16) Hier zeigt sich Alexandrins konservatives Verständnis von Dichtung, nach dem das Verse-schmieden ganz wörtlich als erlernbares Handwerk und elitäre Kunstform verstanden wird, die sich dezidiert von zeitgenössischen informellen Literaturformen distanziert. Damit scheint er die Meinung eines kulturpessimistischen ‚alten weißen Manns‘ zu teilen, wie sie etwa von dem US-amerikanischen Literaturkritiker Harold Bloom vertreten wird:

Of course, now it’s all gone to hell. I can’t bear these accounts I read in the Times and elsewhere of these poetry slams, in which various late-spots are declaiming rant and

¹⁰ In der Tatsache, dass die BD für Alexandrin gleichbedeutend mit *Mickey Mouse* ist, zeigt sich sein stereotyp-reduktionistisches und konservativ-wertendes Verständnis der neunten Kunst als rein kommerzielle Form populärer Massenunterhaltung.

nonsense at each other. The whole thing is judged by an applause meter which is actually not there, but might as well be. This isn't even silly; it is the death of art. (Bloom 2000, 379)

Am Ende stirbt aber nicht die Dichtung, sondern Alexandrin als Personifikation traditioneller, zwölfsilbiger Regeldichtung. Es verdeutlicht sich, dass es Kevins jugendlicher Elan war, der Alexandrin am Leben hielt. Die Seiten 70-71 zeigen auf ebenso exemplarische wie mehrdeutige Weise Alexandrins ‚Fall‘: Aus der internen Fokalisierung des in Ohnmacht gefallenem Dichters beschreiben die drei Flächenpanels der Seite 70 die visuelle Wahrnehmung der Außenwelt des allmählich wieder zu sich kommenden Mannes. Aus den vagen bewegten Linien um ihn herum wird eine bedrohlich bis verächtlich auf ihn herabblickende Menschenmenge. Seite 71 zeigt aus externer Fokalisierung Alexandrins Zusammenbruch inmitten des gehetzten Gedränges der konformen Großstadtbewohner. Ein stolzes Aufstehen gelingt ihm ohne die belebende Inspiration des Jungen nicht mehr. Mit seiner versiegenden dichterischen Schöpferkraft schwindet auch seine Überlebenskraft. Aus dem Wissen heraus, als Dichter in der gegenwärtigen Gesellschaft keinen Platz mehr zu haben – als ihn ein potentieller letzter Käufer seiner Reime für einen Politiker im Wahlkampf hält, antwortet er, er gehöre „der Partei der Dichter, der der Niederlage“ (Kokor/Rabaté 2017, 76) an –, zieht er sich in die Natur zurück. Ein Rotkehlchen – „le gentil luthier des campagnes“ (Char 1983, 343) – wird sein letztes lebendes Gegenüber, doch die Quelle ist versiegt. Besonders ausdrucksstark wird dies durch die strukturelle Repetition der Leere, so folgt dem Panel, dass das leere Blatt des Dichters zeigt, ein gänzlich leeres Panel. Die Naheinstellung des darauffolgenden Panels verdeutlicht die Verzweiflung angesichts dieser inneren Leere durch den entsetzten Gesichtsausdruck Alexandrins: „Rien ne vient. La source est tarie. Pas une rime de bien. Point de vers jolis.“ (Kokor/Rabaté 2017, 77)

„Me voici donc seul sur la terre, n'ayant plus de frère, de prochain, d'ami, de société que moi-même.“ (Rousseau 1967, 7) Mit dem ersten Satz von Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* könnte die Erzähleinheit von Alexandrins letzter Lebensphase überschrieben sein: Gänzlich von der Welt zurückgezogen befindet sich Alexandrin im verschneiten Wald. Nachdem er seine letzten Blätter Papier und damit seine letzten geschriebenen Verse verbrannt hat, um einen letzten Moment der Wärme zu verspüren, beginnt er seine letzten Verse, sein poetisches Erbe, direkt in Stämme der ihn umgebenden Pappeln zu ritzen. Dieser augenzwinkernde metareflexive Verweis thematisiert nicht nur die Materialität des Trägermediums der geschriebenen Poesie (im Gegensatz zur oralen Slam Poetry), sondern spielt insofern zugleich auf die eigene Medialität an, als die ‚Textfelder‘ an Sprechblasen erinnern (cf. Abb. 6, links oben). Märchenhaft-phantastische Züge erhält diese Episode nicht zuletzt dadurch, dass interne und externe Fokalisierung visuell dergestalt verschmelzen, dass die Rezipient*innen Alexandrin sehen und zugleich aber auch seine Traumvisionen ihn umgebender Schneegestalten (cf. Abb. 5 und Kokor/Rabaté 2017, 82; 84).



Abb. 5: Kokor/Rabaté 2017, 85.

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Sein Tod, sein Herausschreiten aus Wald, Welt und Album, wird schließlich auf einer Doppelseite (cf. Abb. 6) rein graphisch in Form einer visuellen Metapher durch die Reduktion des Abgebildeten hin zur Materie auflösenden Abstraktion auf sehr poetische und zugleich sehr eindrückliche Weise erzählt.



Abb. 6: Kokor/Rabaté 2017, 86-87.

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Die rein graphisch erzählte Folgeepisode (cf. Abb. 7) ist nach einer zeitlichen Ellipse situiert und zeigt den Waldesrand im Frühsommer. Die Panelserie beginnt mit einer idyllisch anmutenden Detaildarstellung einer Naturszenerie mit Schmetterlingen, die zudem stark symbolisch aufgeladen ist, versinnbildlicht der Schmetterling in der griechischen und römischen Mythologie doch die unsterbliche Seele und steht im Christentum als Zeichen der Auferstehung. Dieser Symbolgehalt wird durch die im *zoom out*-Verfahren gestalteten Folgepanels insofern emphatisch verstärkt, als in ihnen deutlich wird, dass die Schmetterlinge auf den Resten des zerschlissenen Mantels von Alexandrin sitzen, die über einer Baumwurzel hängen geblieben sind und nicht (wie Alexandrin selbst) vom Fluss (des Lebens) fortgetragen wurde. Die

Halbtotale entzaubert die melancholische Intimität der symbolischen Szenerie von Vergehen und Werden auf jähe Weise: der Mensch ist in das Naturidyll eingedrungen, um dieses zu zerstören. Das folgende *close up* wirkt insofern wie eine Antithese zu dem ersten Panel mit seinem friedlichen Naturstillleben, als es die Kettensäge eines der Waldarbeiter in den Fokus nimmt und durch die wie eine Klimax wirkende Naheinstellung besonders bedrohlich wirkt. Die nächste Seite zeigt schließlich die Abholzarbeiten und den Abtransport des Holzes zur industriellen Verarbeitung. Das Potential der Dichtung scheint verstummt – doch auf einigen Stämmen scheinen die in die Bäume geritzten Worte Alexandrins durch. Der nach einer weißen Seite anschließende vierseitige Epilog zeigt – auf freilich märchenhaft unrealistische Weise – das Fortleben der Poesie.



Abb. 7: Kokor/Rabaté 2017, 88.

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Fazit: *Alexandrin* oder die Entdeckung der Alltagsdichtung

Der Epilog zeigt eine verkehrsreiche Stadt und deren konsumorientiertes Markt-treiben. Auch wenn die Marktszenerie eine gewisse Beschaulichkeit im Gegensatz zu den vollen Straßen ausstrahlt, ist auf den ersten Blick nichts vom Fortleben von Alexandrins Vermächtnis zu erkennen. Besonders aufmerksame Betrachter*innen erkennen allerdings auf den hölzernen Gemüse- und Obstkisten schwache und

unleserliche Schriftzüge, die als Indiz auf das hinweisen, was das ganzseitige Panel der Seite 92 offenbart (cf. Abb. 8).

Dem Zauber der Poesie ist es zu verdanken, dass die Grenzen der Logik und des Wahrscheinlichen überwunden werden können und so erscheinen die in Bäume geritzten letzten Worte Alexandrins auf den Holzkisten des Marktes, zu denen die ‚Verträger‘ verarbeitet wurden.

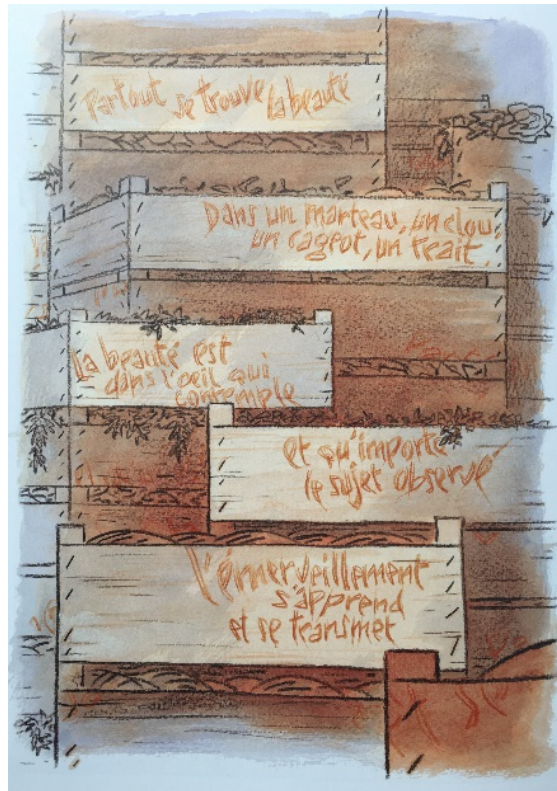


Abb. 8: Kokor/Rabaté 2017, 92.

Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied de Pascal Rabaté et Alain Kokor © Futuropolis, 2017.

Erst nun erkennen die Rezipient*innen, dass es Alexandrin am Ende seines Lebens gelungen ist, sich aus dem Korsett der hohen Dichtkunstkonventionen zu befreien: sein letztes Gedicht ist in freien Prosa-Versen verfasst und bringt sein Lebensmotto in leichter und schnörkelloser Sprache zum Ausdruck. Damit hat sich Alexandrin *in extremis* einem Dichtungsverständnis angenähert, das dem Jacques Prévert's (1900-1977) gleichkommt und für eine *poésie du quotidien*, eine Alltagsdichtung aus dem Leben der kleinen Leute, entsteht, die für alle Menschen ungeachtet ihres sozialen und kulturellen Kapitals zugänglich ist. In seiner Wirkung verstärkt wird die Quintessenz des Albums durch die ikonotextuelle Kookkurrenz, die hier dergestalt zwischen dem Inhalt der Verse und der Darstellungsform kreiert wird, dass die Verse gerade nicht auf Papier für die bewusste Lektüre von Poesie erscheinen, sondern auf dem Rohmaterial des gewöhnlichen Textträgers und damit mitten im Alltag von allen zufällig Betrachtenden rezipiert werden kann.

Das Vermächtnis von Alexandrin alias der Dichtung liegt schließlich in der Erkenntnis, dass allem Schönheit innewohnt, wenn sich die Betrachtenden nur die Zeit nehmen, dies zu erkennen. Dass diese Botschaft und der damit verbundene

implizite Appell zur Demokratisierung der Poesie einerseits sowie zu Entschleunigung und Poetisierung des Alltags andererseits zumindest innerhalb der märchenhaften Diegese als eine Art *happy ending* aufgeht, zeigt sich am Ende darin, dass sich die Marktverkäuferin beim Verkauf Zeit für ihren Kunden nimmt und den Sinn für das Schöne im Alltag entdeckt hat (cf. Kokor/Rabaté 2017, 94) und Kevin zu einem erfolgreichen Slampoet geworden ist. Dass sein Auftritt just auf dem Marktplatz vor den fiktiven Lycée Georges Beuville beworben wird (cf. Kokor/Rabaté 2017, 94), ist als letztes autoreferentielles Augenzwinkern auf das Medium der neunten Kunst und zugleich als Hommage an den von Alain Kokor verehrten Illustrator Georges Pierre Beuville (1902-1982) zu verstehen, der mit seiner Kunst bei Illustratoren und Zeichnern von Hergé über Emmanuel Guibert und Pascal Rabaté Schule gemacht hat.

Die Betrachtung von *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* hat gezeigt, wie das autoreferentielle Wortspiel des Titels mittels der graphischen Anthropomorphisierung das also selbst Gestalt annimmt und eine spielerische Reflexion über die allzu oft übersehene, aber doch fortlebende Bedeutung in Gang setzt, die Dichtung gerade in einer von Kommerz geprägten, schnelllebigen Welt einnimmt. So thematisiert das Album die gegenwärtige Bedeutung jeglicher Form von Dichtung fern von jedem elitistischen Kulturpessimismus und verweist auf Entschleunigung und Achtsamkeit als den entscheidenden Werten für ein zufriedenes Leben in bewegten Zeiten. Indem der unersetzliche Mehrwert der Poesie dadurch poetisch zum Ausdruck gebracht wird, dass rhetorische Stilmittel im populären Medium der neunten Kunst in einem unterhaltsamen Wechselspiel mal sprachlich, mal graphisch umgesetzt werden, stellt das Album eine Hommage an jede Form der Ästhetisierung und Poetisierung des Alltags dar.

Bibliografie

- BALNAT, Vincent. 2018. *L'appellativisation du prénom. Etude contrastive allemand-français*. Tübingen: Narr.
- BLOOM, Harold. 2000. „The Man in the Black Row Has a Question VI.“ *Paris Review* 154, 370-402.
- CHAR, René. 1983. „Lettera amorosa.“ In *Œuvres complètes*, 341-347, Paris: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave. 2007. *Correspondance*. Bd. 5, ed. Bruneau, Jean & Yvan Leclerc, Paris: Gallimard.
- GOSCINNY, René & Albert Uderzo. 2008. *Astérix et Cléopâtre*. Paris: Hachette.
- GROENSTEEN, Thierry. 1999a. „Fictions sans frontière.“ In *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, ed. Gaudreault, André & Thierry Groensteen, 9-29, Québec/Angoulême: Nota-Bene/CNBDI.
- GROENSTEEN, Thierry. 1999b. „Le processus adaptatif (tentative de récapitulation raisonnée).“ In *La Transécriture. Pour une théorie de l'adaptation*, ed. Gaudreault, André & Thierry Groensteen, 273-277, Québec/Angoulême: Nota-Bene/CNBDI.
- LABARRE, Nicolas. 2014. „Adapter la poésie en bande dessinée.“ *Picturing it! Carnet de recherche sur/en bande dessinée*, 15.03.
<<https://picturing.hypotheses.org/72>>.
- MOSHER, Nicole-Marie. 1990. *Le texte visualisé, le calligramme de l'époque alexandrine à l'époque cubiste*. New York: Peter Lang.

- PREVERT, Jacques & André Pozner. 1980. *Hebdromadaires*. La-Chapelle-sur-Loire: Authier.
- RABATE, Pascal & Alain Kokor. 2017. *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied*. Paris: Futuropolis.
- RABENSTEIN-MICHEL, Ingeborg. 2010. „Nick Knatterton et le ‚rêve allemand‘ des années cinquante.“ *Germanica* 47.
<<http://journals.openedition.org/germanica/1103>>.
- RODIN, Auguste. 1911. *L'Art, entretiens réunis par Paul Gsell*. Paris: Grasset.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1956. *Émile ou De l'éducation*. Collection ‚Trésor de l'humanisme‘. Paris: Éditions Athéna.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1967. *Rêveries du promeneur solitaire*. Genf: Droz.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 1969. *Émile ou De l'éducation*, ed. Wirz, Charles. Paris: Gallimard.
- SAINT-AMAND, Denis. 2019. „Bande dessinée et poésie: quelques remarques.“ <https://www.fabula.org/atelier.php?Poesie_bd> 07.06.2022.
- SUCHIER, Walther, 1952. *Französische Verslehre auf historischer Grundlage*. Niemeyer: Tübingen.

Zusammenfassung

Im Zentrum des Beitrags steht die exemplarische Analyse eines französischen Comics über Dichtung. Der Titel des Albums *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* (2017) von Pascal Rabaté und Alain Kokor deutet bereits auf den poetischen Gehalt des Werks hin. Der Comic erzählt vom Leben des Amateurdichters Alexandrin, der in mehrfacher Hinsicht aus der Zeit gefallen zu sein scheint. Entsprechend des Stereotyps des ‚armen Poeten‘ geht dieser mit seinen Versen hausieren, um sich über Wasser zu halten. Sein sprechender Name verweist auf das vollkommen aus der Mode gekommene Dichten in Zwölfsilbern. Mittels der graphischen Anthropomorphisierung nimmt das autoreferentielle Wortspiel des Titels selbst Gestalt an und initiiert eine spielerische Reflexion über die gegenwärtige Bedeutung von Dichtung, wobei der unersetzliche Mehrwert der Poesie seinerseits dadurch poetisch zum Ausdruck gebracht wird, dass rhetorische Stilmittel in einem unterhaltsamen Wechselspiel mal sprachlich, mal graphisch umgesetzt werden.

Abstract

This article focuses on an exemplary analysis of a French comic about poetry. The title of the album *Alexandrin ou L'art de faire des vers à pied* (2017) by Pascal Rabaté and Alain Kokor already hints at the poetic content of the work. The comic tells of the life of the amateur poet Alexandrin, who seems to have fallen out of time in several respects. In keeping with the stereotype of the ‘poor poet’, he peddles his verses to keep his head above water. His telling name refers to writing poetry in twelve syllables, which has gone completely out of fashion. By means of graphic anthropomorphising, the autoreferential pun of the title itself takes shape and initiates a playful reflexion on the contemporary meaning of poetry, whereby the irreplaceable value of poetry is in turn poetically expressed by using rhetorical stylistic devices in an entertaining interplay, sometimes linguistically, sometimes graphically.

Christoph Müller

Textos ilustrados o ilustraciones textuales

**La relación entre la poesía visual y la historieta en América Latina
(1985-2009)**

Christoph Müller

es vicedirector de la biblioteca,
director del departamento Biblioteca
Digital y director de varias colecciones
en el Instituto Iberoamericano de la
Stiftung Preußischer Kulturbesitz en
Berlín.

mueller@iai.spk-berlin.de

Palabras clave

poesía visual – poesía concreta – historieta

1. Introducción

En su «Análisis de la interpretación de la imagen en la poesía visual en México» Rosario Rosas Escalona define la forma de expresión lírica *poesía visual* como «una hibridación entre la imagen y la palabra [...] una total fusión [de las dos] que separadas no funcionarían o al menos no tendrían la misma resonancia» (Rosas Escalona 2008, 179). También nombra los componentes más importantes de la *poesía visual* y la intención que subyace a su uso:

[E] poeta visual utiliza elementos extras como son objetos, imágenes, números, etc. que pueden brindar al espectador una imagen directa y visual, que atraiga la atención del espectador con un solo parpadeo, a la vez proporcionándole elementos para diferentes interpretaciones. (Rosas Escalona 2008, 179)

Esta combinación de elementos verbales y visuales pretende, por un lado, facilitar al observador la comprensión del contenido y, por otro, abrir diversas posibilidades de interpretación.

En su manual, que se ha convertido en la obra de referencia para la producción e investigación del cómic, *Comics and Sequential Art: Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*, Will Eisner describe por su lado la forma de texto gráfico de la *historieta* (*comic* o *graphic novel*):

The format of comics presents a montage of both word and image, and the reader is thus required to exercise both visual and verbal interpretive skills. The regimens of art (e.g., perspective, symmetry, line) and the regimens of literature (e.g., grammar, plot, syntax)

become superimposed upon each other. The reading of a graphic novel is an act of both aesthetic perception and intellectual pursuit. (Eisner 2008, 2)

Así, una *historieta* se caracteriza también por una mezcla de elementos verbales y visuales que ayudan al lector a captar y comprender el contenido que se quiere transmitir.

Aunque a primera vista la *poesía visual* y la *historieta* parecen tener una relación formal directa debido al estrecho e inseparable vínculo entre imagen y texto, un segundo vistazo revela una diferencia central. La base literaria de ambos es fundamentalmente diferente. Si la primera es la poesía, es decir, una expresión muy reducida y estilizada de los estados interiores o de las circunstancias exteriores de un individuo, la tarea de la otra es narrar hechos y acciones más complejas a medida que se desarrollan.

Formalmente, esto da lugar a una distinción fundamental. Como sugiere Rosas Escalona, en la *poesía visual* se crean y utilizan vínculos específicos y únicos entre la palabra y la imagen que permiten captar el mensaje del texto «en un solo parpadeo». En la *historieta*, en cambio, se desarrolla todo un sistema de esas unidades de imagen y texto portadoras de significado, cuya repetición crea una forma de expresión específica con la que se transmite el contenido respectivo. Eisner escribe al respecto:

Comics employ a series of repetitive images and recognizable symbols. When these are used again and again to convey similar ideas, they become a distinct language – a literary form, if you will. And it is this disciplined application that creates the «grammar» of sequential art. (Eisner 2008, 2)

Con el trasfondo de esta ambigua demarcación formal entre la *poesía visual* y la *historieta*, este texto explorará la cuestión fundamental de la relación entre ellas. En un primer paso, se harán algunas reflexiones teóricas más profundas sobre las similitudes y diferencias entre las dos formas de expresión literario-artísticas, así como su tratamiento en los textos poetológicos centrales y en la literatura científica. En una segunda etapa, se presentarán y analizarán obras ejemplares de artistas latinoamericanos para rastrear estas coincidencias e incompatibilidades formales entre ambas formas de expresión. El análisis se concentrará en los artistas latinoamericanos, porque ya a mediados del siglo XX los *estridentistas* mexicanos a la estela de José Juan Tablada, los *noigandres* brasileños en torno a Augusto y Haroldo de Campos, comprometidos con la *poesía concreta*, y los argentinos Edgar Bayley y Edgardo Antonio Vigo – actores destacados en las diversas iniciativas argentinas de internacionalización de la *poesía visual* – dieron impulsos centrales a la *poesía visual* y fueron líderes mundiales en el desarrollo posterior de este arte (cf. Drucker 1996, 40-44; Espinosa 2004, 13-33; Kirchof 2012a, 17-35; Barisone 2017, 13-19). Tal y como demostró la *Bienal Internacional de Poesía Visual/ Experimental* (organizada por Araceli Zúñiga y César Espinosa en México y en otros países a partir de 1985) con numerosas obras de artistas latinoamericanos e internacionales, esta forma de poesía es generalmente reconocida en América Latina y tiene una importancia artística central. Por ello, en la *poesía visual* latinoamericana

puede leerse todo el desarrollo creativo de esta forma de expresión artística (cf. Rosas Escalona 2008, 178; Zúñiga 2017).

2. La historieta en la teoría de la poesía visual

Si se observan las consideraciones poetológicas de los distintos representantes de la *poesía visual* y sus conceptos artísticos, se encuentra que la *historieta* y ciertos elementos y factores de su concepción y estética son de importancia central, al menos para las manifestaciones individuales de la *poesía visual*.

Aquí influyeron especialmente los representantes de la llamada *poesía concreta*, un subgénero de la *poesía visual* desarrollado en los años 50 del siglo XX por un lado por un grupo de poetas de lengua alemana impulsado por el suizo-boliviano Eugen Gomringer y por otro lado por un grupo de poetas brasileños liderado por los hermanos Augusto y Haroldo de Campos. En su poesía los dos grupos de poetas, que colaboraron muy estrechamente y se inspiraron mutuamente, se dejaron guiar, entre otras cosas, por los efectos de las combinaciones de las letras y los sonidos de las palabras. En su texto de 1954 «vom vers zur konstellation» (del verso a la constelación)¹, poetológicamente fundamental para la *poesía concreta*, Gomringer escribe sobre esta cualidad del lenguaje, recién percibida a mediados del siglo XX:

[...] durch ihren modernen zeichencharakter hat sich [...] die schrift an die notwendigkeit der schnelleren kommunikation angepaßt. sie wird neben der gesprochenen sprache so notwendig, wie es optische eindrücke neben akustischen sind. zugleich tritt sie in den bereich praktisch-ästhetischer wertung. die schlagzeile und das schlagwort schlagen nicht nur durch lautkombination und inhalt, sie schlagen auch durch das schriftbild (Gomringer 1972, 153)².

Para él, esta «comunicación más rápida» («schnellere kommunikation») es el resultado de un proceso de «formalen vereinfachung. es bilden sich reduzierte, knappe formen. oft geht der inhalt eines satzes in einen einwort-begriff über, oft werden längere ausführungen in form kleiner buchstabengruppen dargestellt» (Gomringer 172, 153)³.

Para Gomringer, este proceso de desarrollo da lugar a una estrecha relación entre el lenguaje de la nueva poesía y el lenguaje de la vida cotidiana:

[...] bedeutet diese verknappung und vereinfachung der sprache und der schrift das ende der dichtung? gewiß nicht, knappheit im positiven sinne – konzentration und einfachheit – sind das wesen der dichtung. daraus wäre zu schließen, daß heutige sprache und dichtung

¹ Basado en su intención de hacer el lenguaje más fácil y claro, Gomringer y los otros autores de *poesía concreta* prescindieron de la distinción entre mayúsculas y minúsculas. Por eso en todos sus textos sistemáticamente utilizaron minúsculas. En todas las respectivas citas, esta ortografía original se reproduce sin cambios.

² [...] a través de su carácter moderno como signo [...] la escritura se ha adaptado a la necesidad de una comunicación más rápida. se hace tan necesaria junto al lenguaje hablado como las impresiones ópticas lo son junto a las acústicas. al mismo tiempo entra en el ámbito de la evaluación práctico-estética. el titular y la palabra clave no sólo golpean a través de la combinación de sonidos y el contenido, sino también a través del tipo de letra (traducción mía).

³ simplificación formal. se forman formas reducidas y concisas. el contenido de una frase se funde a menudo en un término de una sola palabra, y los enunciados más largos se presentan a menudo en forma de pequeños grupos de letras (traducción mía).

gemeinsames haben müßten, daß sie einander formal und substantiell speisen würden. diese verwandtschaft [...] besteht manchmal [...] im alltag, wo aus schlagzeilen, schlagworten, laut- und buchstabengruppen gebilde entstehen, die muster einer neuen dichtung sein können [...] (Gomringer 1972, 154)⁴.

Esta reducción a las palabras esenciales previstas por Gomringer, que expresan el contenido del poema de forma breve y sucinta en el estilo de los «titulares» y, en la medida de lo posible, en el lenguaje cotidiano del lector, fue asumida por los miembros del grupo brasileño de *noigandres* tanto en su práctica literaria como en sus reflexiones sobre teoría literaria. En numerosas publicaciones poetológicas y manifiestos sobre lo que a menudo llamaron «poesía nova», retomaron este nuevo principio de comunicación entre el poeta y el lector.

En el manifiesto «nova poesia: concreta», publicado en 1956 en la revista *ad - arquitetura e decoração* de São Paulo, Décio Pignatari – uno de los más importantes representantes brasileños del concretismo junto con los hermanos de Campos – describe la relevancia y la sencillez cotidiana de la nueva *poesía concreta*. Al encadenar palabras clave y construirlas de forma que recuerden a los titulares de los periódicos, también muestra formalmente cómo debía producirse la nueva comunicación en la poesía:

uma arte geral da linguagem. propaganda, imprensa, rádio, televisão, cinema. uma arte popular. A importância do olho na comunicação mais rápida: desde os anúncios luminosos até às histórias em quadrinhos (Pignatari 1975, 41).

La poesía concreta debe estar lo más cerca posible de la realidad de la gente, y para ello debe orientarse lo más cerca posible del lenguaje de los medios de comunicación de masas y de la publicidad. Para él, esto incluye claramente las *historietas* (port. *histórias em quadrinhos*). No profundiza esta mención de las historietas explícita y muy poco habitual en los textos poetológicos del grupo. Pero se puede concluir de ello que, por un lado, las «histórias em quadrinhos» parecen haber sido para él un elemento natural de comunicación de masas a mediados del siglo XX. Por otro lado, los convierte así en un modelo para la rápida captación del mensaje del texto en el primer momento de su contemplación por el ojo del lector, que es el objetivo de la *poesía concreta*, ya que se nutren de la vida lingüística cotidiana de poeta y lector.

Al principio de su manual, Will Eisner describe esta cualidad comunicativa de las *historietas*, que ha surgido por su uso generalizado a lo largo del tiempo. De este modo, respalda indirectamente la opinión de Pignatari al subrayar la experiencia de lectura compartida por autores y lectores, que están formados tanto verbal como

⁴ [...] ¿significa esta abreviación y simplificación del lenguaje y de la escritura el fin de la poesía? ciertamente no, la abreviación en un sentido positivo – la concentración y la simplicidad – son la esencia de la poesía. de ello se desprende que el lenguaje y la poesía actuales deben tener algo en común, que se alimentarían mutuamente de manera formal y sustancial. este parentesco [...] existe a veces [...] en la vida cotidiana, donde los titulares, las palabras de moda, los grupos de sonidos y letras dan lugar a formaciones que pueden ser patrones para una nueva poesía (traducción mía).

visualmente y, por tanto, pueden captar con la misma rapidez las combinaciones de texto e imagen:

From the first appearance of comic strips in the daily press at the turn of the twentieth century, this popular reading form found a wide audience and in particular was a part of the early literary diet of most young people. Comics communicate in a «language» that relies on a visual experience common to both creator and audience. Modern readers can be expected to have an easy understanding of the image-word mix and the traditional deciphering of text. Comics can be «read» in a wider sense than that term is commonly applied (Eisner 2008, 1).

Es cierto que las *historietas* no se mencionan explícitamente en los demás textos poetológicos de los poetas brasileños de la *poesía concreta*. Pero si observamos con más detenimiento la antología de textos teóricos publicados por Décio Pignatari, Augusto y Haroldo de Campos entre 1950 y 1960 sobre la poesía concreta, podemos concluir que las *historietas* debieron tener una gran importancia en su carácter ejemplar, sobre todo para el tipo de comunicación entre el poeta y el lector.

La portada del volumen, diseñada por el propio Pignatari ya en 1965 (cf. Campos 1975, 4), se caracteriza por cuatro viñetas superpuestas en el margen izquierdo, en las que cuatro figuras muy diferentes articulan tesis provocadoras sobre la poesía.



1 | Portada del libro *Teoria da poesia concreta* de Augusto de Campos, Décio Pignatari y Haroldo de Campos (1975)

Los protagonistas de las viñetas representan diferentes épocas de la existencia humana, así como todo un espectro de figuras típicas de la *historieta*. A través de bocadillos, se ponen en sus bocas eslóganes que pronuncian, por así decirlo, en nombre de la humanidad, cada uno con la mano cerrada en un puño poderoso y beligerante. Se trata de afirmaciones centrales sobre la *poesía concreta* y, sobre

todo, su diferenciación activa de la poesía tradicional. Si la primera frase de la primera viñeta no deja de ser una descripción de lo que es la poesía concreta («A POESIA É CONCRETA E PARTICIPANTE»), las otras tres frases son declaraciones de guerra a los críticos retrógrados («MOMIRRATOS DE ANTÂNIO») y a los seguidores de una poesía que oscurece la realidad («FALSOS MÁGICOS DILUIDORES») que vivirían sin escrúpulos a costa de los demás («CHUPINS DESMEMORIADOS»). Llama la atención que las frases de los bocadillos estén escritas en mayúsculas. Como demuestran las citas de Gomringer y Pignatari, las minúsculas en todo el texto eran en realidad una marca registrada de la *poesía concreta*. No sólo porque las mayúsculas se utilizaron para el resto de la escritura en la portada del libro, sino también porque el tipo de letra en los bocadillos da al lector pistas sobre el tono y la expresión de la declaración (cf. Eisner 2008, 2-5) se utilizaron aquí mayúsculas y, por tanto, dan a las declaraciones aquí un énfasis aún mayor. Así pues, parece que Pignatari estaba familiarizado con las convenciones formales de la producción de *historietas*.

Las figuras que hablan en cada caso también están adecuadamente elegidas en la forma en que están dibujadas. El hombre prehistórico musculoso está vinculado a los conceptos de concreción y participación de la nueva poesía. La visión retrospectiva de los ataques producidos durante décadas a la *poesía concreta* por parte de sus opositores la proporciona el astronauta que representa el futuro. El portador de esmoquin y sombrero de copa, que parece más bien un producto de los salones de finales del siglo XIX y del XX, se refiere aquí irónicamente a la victoria de la nueva poesía orientada a la realidad sobre la poesía tradicional subjetiva y transfiguradora, de la que él podría ser un representante. Y, por último, es la caricatura de un típico invitado a una fiesta de mediados del siglo XX, con pajarita y chaqueta de esmoquin blanca, que también señala irónicamente que todo lo que sigue – es decir, la antología – está dirigido a los «parásitos» sin memoria, por lo que se referirá a las personas del negocio literario, así como del negocio cultural en general, los que él podría representar aquí.

A pesar de la ironía y la sátira que emanan de los dibujos tipificados y de las frases orientadas al lenguaje cotidiano brasileño, sobre todo desde la perspectiva actual, las viñetas son bastante serias en su estructura y enunciados. En consonancia con la intención de la *poesía concreta*, despiertan inmediatamente el interés del lector, expresan con frases claras a modo de titulares la intención central del volumen, que en resumen es presentar la teoría de la *poesía concreta* y defenderla así contra toda crítica, y las afirmaciones verbales se hacen aún más claras y fáciles de entender por la representación gráfica. El tono combativo que evocan los puños cerrados, las mayúsculas y las fórmulas provocadoras se encuentra también en los propios textos poéticos.

El uso de viñetas en la portada de este volumen es una clara señal de que para los más importantes representantes de la *poesía concreta* las *historietas* eran ejemplares para su teoría y sobre todo para su concepto comunicativo. Al mismo tiempo, también forman un puente con los desarrollos posteriores de la *poesía visual*. Al fin y al cabo, cuando el volumen apareció en 1975, el apogeo de la *poesía concreta* se había producido hacía ya una década o década y media. Entretanto, los

conceptos del Pop Art y de Fluxus habían influido fuertemente en la *poesía visual* de los años sesenta, aún más comprometida con la vinculación del arte y la vida cotidiana que el concepto de lo concreto. El espectador debía participar activamente en el proceso creativo y, por supuesto, debían utilizarse y combinarse objetos, imágenes y frases procedentes directamente de los medios de comunicación y, explícitamente, también de las *historietas* en composiciones siempre nuevas (cf. Drucker 1996, 48-49, 51, Smith 1996, Barisone 2017, 230-234, Espinosa 2017, 22).

Ornela Barisone profundiza en ello en su estudio *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)* en la obra del grupo *poema/proceso* activo en Brasil hacia 1970. Los poetas de este grupo en torno a Álvaro de Sá, Moacyr Cirne y Wladimir Dias Pino trabajaron con piezas fijas poéticas y cotidianas en composiciones siempre nuevas y experimentales, que pusieron a disposición de los lectores, entre otros, para la construcción independiente de versiones (cf. Barisone 2017, 221). Para que esto fuera posible, tomaron como modelo la lectura de *historietas*, según Barisone, ya que ésta podría sustituir la forma tradicional de leer la poesía (cf. Barisone 2017, 224). Como describe Barisone, formalmente «[l]as variaciones del poema-proceso se basaron en la historieta y el uso de signos no verbales», donde estos fueron entendidos por el grupo como un «modo de comunicación universal» (Barisone 2017, 228).

Como demuestra Barisone, esto no fue un fenómeno puramente brasileño. Más bien, este concepto fue retomado por el poeta argentino Edgardo Antonio Vigo y adoptado en su propia práctica artística. A través de él, los trabajos de sus colegas brasileños y la teoría que los sustenta se difundieron en Argentina y fuera de ella en la revista *Diagonal Cero*, publicada en La Plata (cf. Barisone 2017, 228-235). La profunda significación que este concepto poético y comunicativo, que se inspira explícitamente en las *historietas* y, sobre todo, en su lenguaje y modo de comunicación, tuvo en el desarrollo posterior de la *poesía visual* es descrita acertadamente por Barisone:

Con soluciones diversas, desde ambos sectores de Latinoamérica: por un lado, Vigo y los integrantes de *Diagonal Cero* desde La Plata y, por otro lado, Álvaro de Sá y los integrantes del poema-proceso desde Brasil, exploraron el lenguaje de la tira dibujada enfatizando en la inclusión de códigos semióticos y en la lectura creativa. Esto [...] contribuyó a un modo de participación y de contacto con el lector participante quien debía adecuarse a nuevos esquemas perceptivos y ampliar sus concepciones tradicionales de obra, lector, autor (Barisone 2017, 235).

Llegados a este punto, volvemos a encontrarnos con los poetas de la *poesía concreta*, que también se esforzaban por renovar el lenguaje poético y el proceso de comprensión de la poesía, así como la participación activa de los lectores en el proceso de creación artística.

A partir de los años ochenta, la *poesía visual* se abrió conceptualmente hasta el punto de permitir todo tipo de combinaciones de imagen y texto, los artistas visuales también empezaron a dedicarse a esta forma de expresión y también se utilizaron nuevas técnicas como copadoras, escáneres y ordenadores. Como consecuencia, el lenguaje de la *poesía visual* se aleja cada vez más del lenguaje

poético tradicional y, al poder utilizar cada vez más fácilmente los elementos de los medios de comunicación, surgen nuevos sistemas de signos y significados en los que también intervienen la estética y los elementos del arte secuencial de las *historietas* (cf. Drucker 1996, 50-57, Rosas Escalona 2008, 181, 186, Espinosa 2017, 22).

3. La *historieta* como forma de expresión de la *poesía visual*

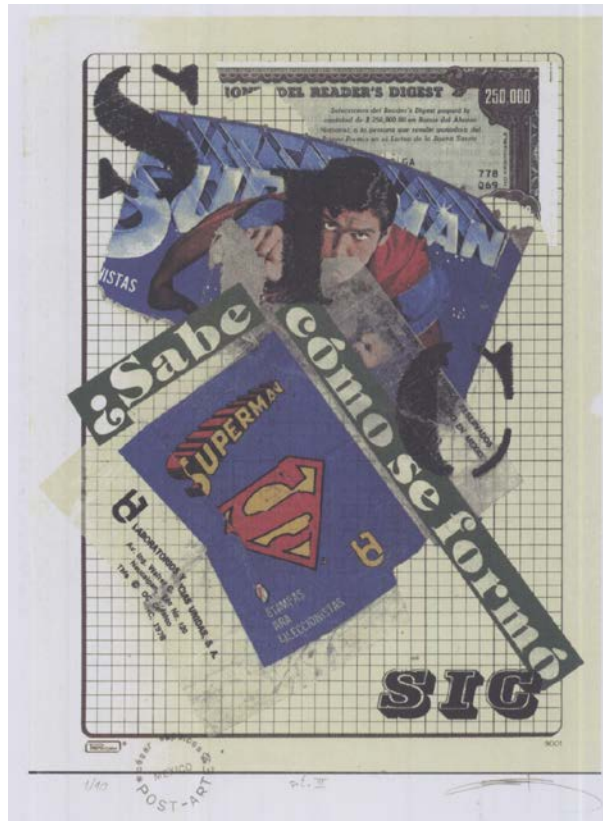
¿Cómo tratan los artistas latinoamericanos de los años 80 en adelante esta proximidad conceptual entre *poesía visual* e *historieta* en su trabajo práctico? ¿Qué elementos utilizan?

Una base representativa para responder a estas preguntas es la selección de obras expuestas entre 1985 y 2009 en México y varios otros países como parte de la *Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental* (cf. Zúñiga 2017). Durante décadas, esta bienal ha ofrecido regularmente una plataforma de intercambio y presentación a los artistas visuales que trabajan gráficamente con la escritura y los textos, y a los poetas que combinan sus textos con gráficos, collages e imágenes. Esta bienal es un evento internacional con participantes de muchos países del mundo, pero uno de sus puntos centrales es la producción artística de la *poesía visual/experimental* de América Latina, lo que se debe, entre otras cosas, a que fue iniciada y organizada por un equipo curatorial mexicano, Araceli Zúñiga y César Espinosa. Su objetivo decidido era utilizar las bienales para estimular la producción de poesía visual, especialmente en México (cf. Zúñiga 2017, 23). Sin embargo, gracias a la orientación internacional, lograron ofrecer una visión representativa de la producción en América Latina, que pudieron enriquecer con posiciones de otros países.

En 2017, en colaboración con el Museo Universitario del Chopo de la UNAM, que ha asumido la función de archivo de la Bienal (cf. Paredes Pacho 2017, Espinosa 2017), Zúñiga y Espinosa publicaron una selección de las obras expuestas a lo largo de los años en el libro ilustrado antes mencionado, que constituye la base de este ensayo. A pesar del abanico estilístico, formal, material y lingüístico de las obras recogidas en el volumen, llama la atención el hecho de que los ecos y los elementos de las *historietas* se encuentran en las obras una y otra vez. Se pueden identificar tres tipos de tratamiento de las *historietas*: 1. las *historietas* ya existentes o extractos de ellas se integran en las obras como piezas de conjunto, 2. se utilizan elementos formales individuales típicos de las *historietas* en el diseño de una obra, 3. las obras individuales se construyen estructuralmente como *historietas*.

La forma más sencilla de procesar los elementos de la *historieta*, y la más acorde con las tradiciones de la *poesía concreta* y el *poema/proceso*, es la utilización de partes o fragmentos de viñetas existentes como parte de la propia composición. En el sentido de un collage, las viñetas o extractos de las mismas se colocan junto a los textos y otros elementos visuales, enriqueciendo así la obra con sus significados y niveles de significación inherentes.

Por ejemplo, en la serie «SIC», creada por César Espinosa a finales de los años ochenta, al artista utilizó un fragmento de un billete de lotería del *Reader's Digest*, una figurita de Superman y el sobre del paquete de figuritas en un collage titulado «Sabe cómo se formó», además de la combinación de letras SIC⁵, obligatoria para la serie, y la letra aparentemente recortada de un periódico (cf. Zúñiga 2017, 123; cf. Pineda 2013, 16-21).



2 | César Espinosa (México, 1989), *¿Sabe cómo se formó?*
Impresión laser a color (27,4 x 21,5 cm) (Zúñiga 2017, 123)

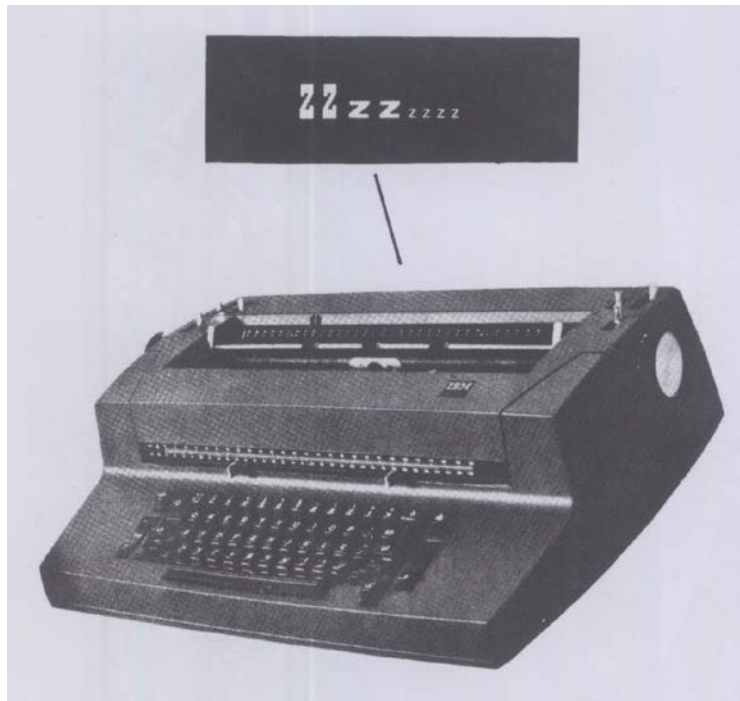
La imagen de Superman aquí da una pista de cómo se puede completar la frase de la pregunta que da el título. La frase termina después del verbo y faltan tanto el objeto como el signo de interrogación al final de la frase. Debido a la concisión de la imagen, el doble uso del nombre y la ubicación muy central de la señal de identificación del superhéroe, el lector completa automáticamente la frase.

Si la pregunta se sitúa en el centro de forma inequívoca y en el sentido de la *poesía concreta*, una posible respuesta sólo puede determinarse sutilmente. El fragmento del billete de lotería está escogido de tal manera que hay que mirar de cerca y leer el texto impreso, más bien pequeño, para entender con claridad que se trata de un billete de lotería.

⁵ «SIC» en la serie significa el término latino sic, que se utiliza como confirmación de una declaración y su reproducción exacta.

Se insinúa que debe haber una estrecha relación entre los superpoderes del héroe y la suerte del sorteo. Los superpoderes y la gran cantidad de dinero de un posible premio de lotería, que son símbolos de poder e influencia, dependen por tanto del azar. Así que, por un lado, el collage nos hace reflexionar sobre el hecho de que no todo el mundo tiene la suerte de conseguir poder e influencia. Por otro lado, se plantea la cuestión de cómo han llegado a ese nivel las personas que ya tienen poder e influencia en la sociedad. En el sentido del concepto de *poema/proceso*, la pregunta abierta y la combinación de la imagen de *historieta* y el fragmento del billete de lotería – ambos elementos de la cultura cotidiana – animan al lector a completar la obra intelectualmente, completando la frase y elaborando él mismo la respuesta a la pregunta.

Asimismo, los elementos de *historieta* se encuentran con relativa frecuencia en las obras de *poesía visual*. En particular, se utilizan bocadillos y caracteres con diseño gráfico específico.



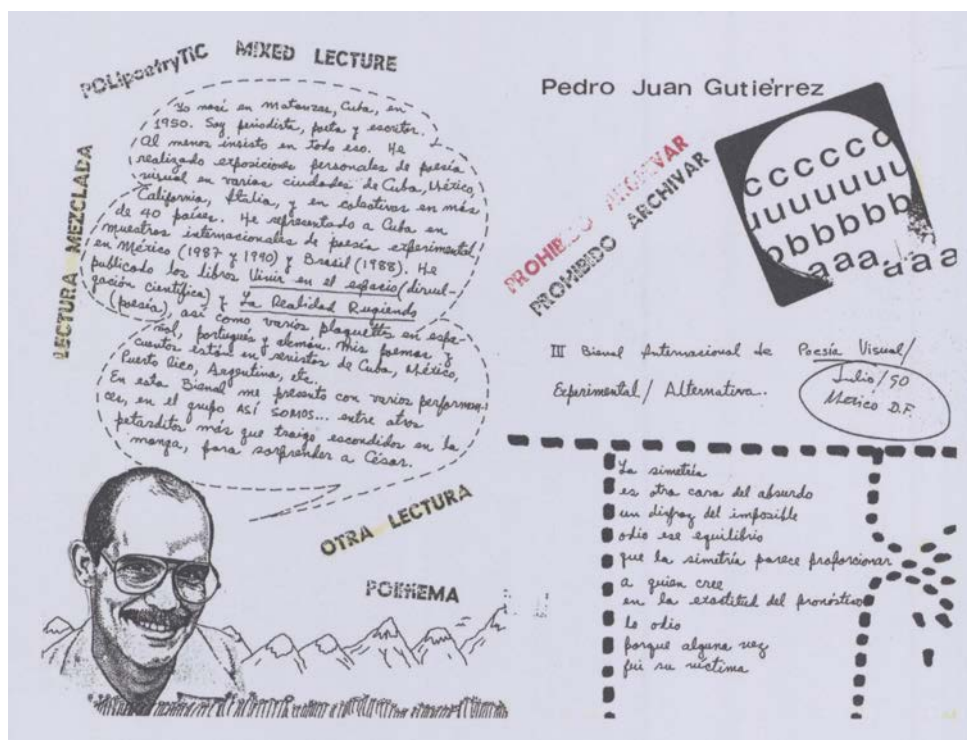
3 | Joaquim Branco (Brasil, 1978), *Máquina de versos*. Tarjeta postal impresa en offset (10 x 14,9 cm) (Zúñiga 2017, 67)

Por ejemplo, en la obra «Máquina de versos» (1978) el brasileño Joaquim Branco colocó un rectángulo negro sobre la reproducción de una fotografía de una máquina de escribir eléctrica, en la que la letra Z está impresa ocho veces en blanco. Utiliza tres tipos diferentes de escritura. Después de dos letras mayúsculas con serifas, hay dos minúsculas en negrita, seguidas de cuatro letras aún más pequeñas y finas. Entre el rectángulo y la imagen de la máquina de escribir hay una simple línea ligeramente inclinada que pone a ambos en relación directa. En el contexto de la experiencia de lectura de los observadores, que están familiarizados con los distintos tipos de bocadillos en las *historietas*, el trazo y el rectángulo se convierten automáticamente en un bocadillo estilizado a primera vista, cuya forma angulosa y

bastante técnica imita exactamente la comunicación que tiene lugar en las líneas de letras paralelas que produce una máquina de escribir que aquí, por así decirlo, está enunciando sonidos de sueño. La repetición múltiple de la letra Z es una forma de expresión onomatopéyica típica de la *historieta*, reproduciendo regularmente el sonido de la respiración de una persona dormida (cf. Eisner 2008, 24-26).

Con la experiencia de la lectura de las *historietas*, el observador tiene la impresión de que la máquina de escribir, en la que tampoco se sujeta ninguna hoja de papel por el momento y que flota completamente desprendida de una estación de trabajo en el espacio libre, está simplemente dormida. Por lo tanto, la «máquina de versos» no está en uso en este momento. Los versos no se producen. Sin embargo, el bocadillo que simula el sueño indica que la máquina no está rota, sino que no se están escribiendo versos durante un periodo de descanso temporal.

En la obra «POLIpoetryTIC» (1990) del cubano Pedro Juan Gutiérrez, hay un ejemplo de bocadillo clásico que se supone que reproduce el texto pronunciado por una persona.



4 | Pedro Juan Gutiérrez (Cuba, 1990), *POLIpoetryTIC*. Verso, Electrografía b/n (21,6 x 27,9 cm) (Zúñiga 2017, 164)

Aquí es supuestamente el propio artista, junto a cuyo autorretrato se coloca un bocadillo bastante extenso delante de un paisaje montañoso dibujado en estilo de *historieta*. El bocadillo tiene la típica forma de una nube y también la típica prolongación en ángulo agudo, cuya punta apunta hacia la boca del orador para dejar claro que es él quien habla. El texto está escrito a mano, lo que le confiere autenticidad y subraya que es el propio dibujante quien lo articula. El contorno interrumpido de la burbuja de discurso en una *historieta* sería una señal de que aquí no se reproduce ningún discurso directo, sino sólo los pensamientos del

protagonista (cf. Eisner 2008, 24-26). Aunque el texto está formulado como un discurso directo del autor al lector, el retrato no lo muestra hablando, sino que aparece como una versión dibujada de una fotografía en la que el retratado sonríe a la cámara. En este sentido, la forma de bocadillo, que se utiliza más bien para los pensamientos, se ajusta al tipo de representación. Por lo tanto, el texto no debe entenderse como un discurso literal, sino que sigue siendo un texto concebido por el autor y transmitido de forma puramente escrita.

Un ejemplo muy impresionante del uso de caracteres específicamente diseñados (cf. Eisner 2008, 2-5) se encuentra en la obra «Quiénes son los asesinos» (s.f.) del panameño Manuel E. Montilla.



5 | Manuel E. Montilla (Panamá, s.f.), *Quiénes son los asesinos*.
Electrografía b/n (27,9 x 21,5 cm) (Zúñiga 2017, 259)

El artista no utiliza aquí letras normales. Para la primera parte de su pregunta, dispone los huesos y cráneos dibujados de manera que formen las letras de las palabras «quiénes son los». Da a las calaveras, que representan las letras O, una expresión facial especialmente amenazadora dibujando las cuencas de los ojos y los arcos de las cejas sugeridos.

Escribe la palabra «ASESINOS» de tal manera que los contornos de las letras necesarias para entender la palabra son reconocibles en forma de bloque, pero las letras forman un plano de dibujo continuo propio. En un dibujo coherente con un estilo típico de *historietas* que reproduce con fuerza el movimiento y los sonidos,

recopila explosiones, armas, aviones, paracaidistas y otras calaveras en un panorama de atrocidades lleno de acción. En la parte inferior, la palabra está bordeada por la silueta de una mujer desnuda tumbada de espaldas con un cuchillo clavado en el vientre, aparentemente utilizado para cortar a un bebé que ahora cuelga boca abajo con los ojos cerrados y los brazos colgando sin vida a medio camino del cuerpo de la madre.

A través de esta drástica combinación de texto y representación gráfica específica, esta obra se convierte en una conmovedora y muy vívida denuncia de todas las formas de violencia bélica y criminal, que no se detiene ni siquiera en las más brutales mutilaciones y asesinatos de mujeres y niños indefensos.

Mientras que hasta ahora eran partes de *historietas* reales existentes o elementos individuales los que se utilizaban típicamente en las *historietas*, en la *poesía visual* también hay obras cuya estructura básica corresponde a la del *arte secuencial*.

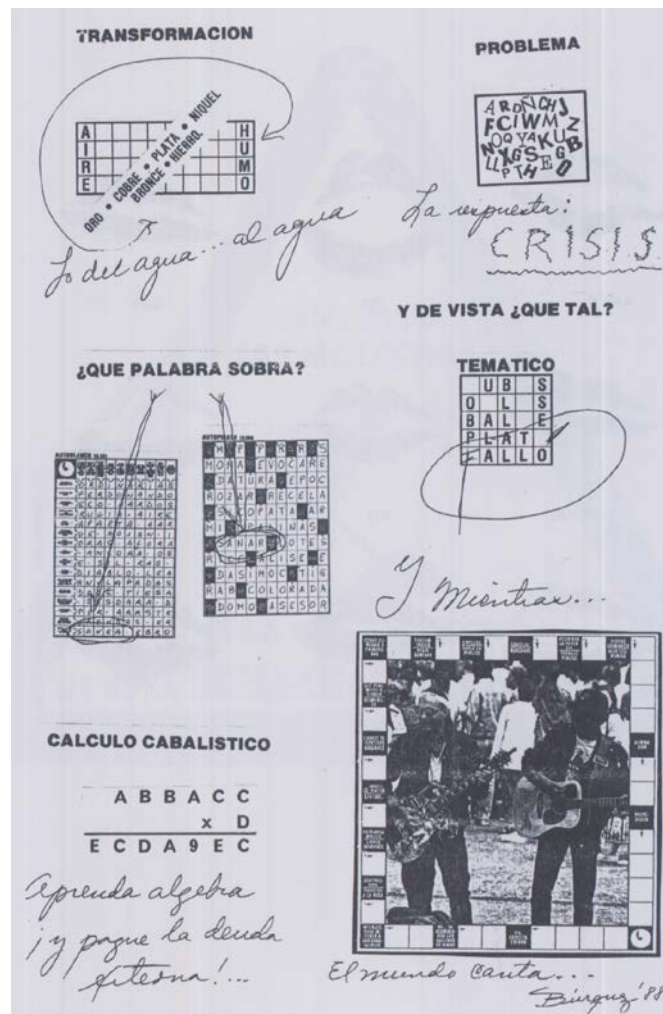
La obra «Masricas, maquillaje» (1986), del venezolano Alexis Bracho, por ejemplo, está estructurada como una típica *splash page* de una *historieta*.



6 | Alexis Bracho (Venezuela, 1986), *Masricas, maquillaje*. Electrografía b/n con orilla broquelada (31,5 x 21 cm) (Zúniga 2017, 66)

En la parte superior de la página, el título es claramente visible, enmarcando una imagen del protagonista, un robot con rasgos femeninos. A su lado y debajo hay recortes de periódicos en diferentes idiomas y de calendarios, recetas de cocina, notas, filas de letras y otros símbolos dispuestos como otras viñetas de una *historieta*. De acuerdo con la definición de Eisner de la *splash page* como «launching pad for the narration» y «frame of reference» (Eisner 2008, 64), esta

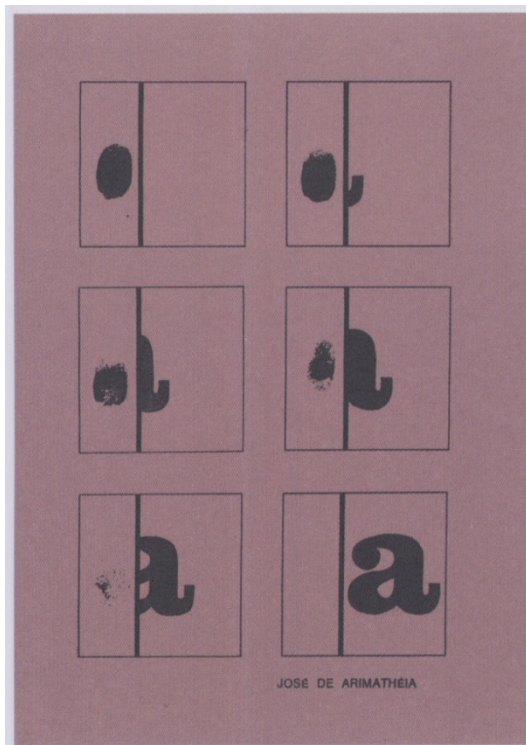
estructura despierta el interés y la curiosidad del espectador, que luego se fija en todos los detalles y abre así la obra pieza a pieza, bloque de texto a bloque de texto. También está estructurada como una *historieta* la obra «El mundo canta» (1988) del mexicano Sergio A. Búrquez. La combinación de las seis adivinanzas y su estructura de contenido, así como su distribución sistemática en las correspondientes seis zonas simétricas de la página, sigue la estructura de una página de una historieta, que dicta el flujo de lectura de izquierda a derecha y línea a línea de arriba a abajo (cf. Eisner 2008, 41-42).



7 | Sergio A. Búrquez (México, 1988), *El mundo canta*.
Electrografía b/n (33 x 21,6 cm) (Zúñiga 2917, 73)

Por último, como ya se ha explicado en la primera parte, son las obras del grupo brasileño *poema/proceso* las que más se acercan a la estructura secuencial de las *historietas*, en las que plasman desarrollos gráficos en dibujos sucesivos que tienen una gran similitud con las viñetas en cuanto a estructura y forma de ejecución. En una obra de Anchieta Fernandes (s.t., s.f.), por ejemplo, un punto y varios trazos se disponen sucesivamente para formar una especie de logotipo. En una obra de José de Arimathéia (s.t., s.f.), se trata de una letra a pequeña que emerge pieza a pieza

de detrás de una cubierta aparentemente semitransparente, desplazándola cada vez más a la derecha a lo largo de seis viñetas.



8 | Anchieta Fernandes (Brasil, s.f.), *Sin título*
Impresión offset sobre cartulina rosa
(42 x 29,6 cm) (Zúñiga 2017, 331)



9 | José de Arimatheia (Brasil, s.f.), *Sin título*
Impresión offset sobre cartulina rosa
(42 x 29,6 cm) (Zúñiga 2017, 333)

4. *Poesía visual e historieta. Dos artes interconectados*

La estructura y los elementos gráficos de la *historieta* se desarrollaron básicamente para reproducir de forma gráfica acciones más complejas y los movimientos, sonidos y conversaciones asociados a ellas, haciéndolos tangibles. Por lo tanto, son principalmente formas de expresión de la narración épica. Las formas de expresión poética no desempeñaron ningún papel, o sólo un papel muy subordinado, en su desarrollo. Es evidente, sin embargo, que tanto los elementos individuales como la estructura de las *historietas* a su vez eran adecuados para la producción de *poesía visual* y también se utilizaban con frecuencia para este fin. Como parte genuina de la cultura cotidiana, las *historietas* proporcionaron material e inspiración para la composición de imagen y texto en las obras de *poesía visual* a partir de los años 50 en la *poesía concreta* y, a más tardar, a partir de los años 60 en el Pop Art y en el grupo *poema/proceso* influenciado por éste y el movimiento Fluxus. Por ello, hasta el siglo XXI, las *historietas* se utilizan como elementos de construcción de forma habitual, se imitan elementos individuales o se construyen y diseñan obras de *poesía visual* según la estructura típica de las *historietas*.

Una mirada a las obras expuestas en la *Bienal internacional de poesía visual/experimental entre 1985 y 2009* muestra que se trata de una práctica común en América Latina. Pero la utilización de la *historieta* como modelo y fuente de la *poesía visual*, tal y como fue desarrollada y reivindicada en la teoría, especialmente por autores brasileños y argentinos, no es en absoluto un fenómeno puramente latinoamericano en la práctica artística. Es cierto que entre las obras de los representantes latinoamericanos de la *poesía visual* que figuran en el catálogo de la bienal, hay ejemplos particularmente impresionantes de este enfoque artístico. Sin embargo, al mismo tiempo se pueden encontrar ejemplos de países no latinoamericanos, que también están impresos en el catálogo⁶. Las consideraciones y puntos de vista poetológicos de los representantes latinoamericanos de la *poesía visual* fueron, por tanto, formadores de estilo tanto en su época como para toda la forma de expresión artística de la *poesía visual* en el contexto internacional y han tenido una influencia duradera tanto en los métodos de trabajo como en la estructura de una obra de la *poesía visual*.

Bibliografía

- BARISONE, Ornella. 2017. *Experimentos poéticos opacos. Biopsias malditas: del invencionismo argentino a la poesía visual (1944-1969)*. Buenos Aires: Corregidor.
- CAMPOS, Augusto de, Décio Pignatari & Haroldo de Campos (ed.). 1975. *Teoria da poesia concreta. Textos crítico e manifestos. 1950-1960*. São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- DRUCKER, Johanna. 1996. «Experimental, Visual, and Concrete Poetry: A Note on Historical Context and Basic Concepts.» En *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, ed. Jackson, K. David, Eric Vos & Johanna Drucker, 39-61, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- EISNER, Will. 2008. *Comics and Sequential Art. Principles and Practices from the Legendary Cartoonist*. New York / London: W.W. Norton & Company.
- ESPINOSA, Alfredo (ed.). 2004. *Poesía visual. Las seductoras formas del poema*. México: Aldus.
- ESPINOSA, César & Araceli Zúñiga. 2017. «Mil doscientos autores juntos.» En *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*, ed. Zúñiga, Araceli & César Espinosa, 21-24, México: UNAM / Museo Universitario del Chopo.
- GOMRINGER, Eugen (ed.). 1972. *konkrete poesie. deutschsprachige autoren*. Stuttgart: Reclam.
- JACKSON, K. David, Eric Vos & Johanna Drucker (ed.). 1996. *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*. Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- KIRCHOF, Edgar Roberto. 2012. *Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: Concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. Canoas: ULBRA.
- KIRCHOF, Edgar Roberto (ed.). 2012a. «A poética do concretismo: Europa e Brasil.» En *Novos horizontes para a teoria da literatura e das mídias: Concretismo, ciberliteratura e intermedialidade*. ed. Kirchof, Edgar Roberto, 17-35, Canoas: Ed. ULBRA.

⁶ Cf. por ejemplo, las obras de J.M. Calleja (España) (cf. Zúñiga 2017, 76-78), Ryoskue Cohen (Japón) (cf. Zúñiga 2017, 85-87), Filimir (Miroljub Filipović) o Dobrica Kamperelić (Serbia) (cf. Zúñiga 2017, 138 u.180) y/o Fenyvesi Tóth Árpád (Hungría) (cf. Zúñiga 2017, 378-379)

- PAREDES PACHO, José Luis. 2017. «Presentación.» En *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*, ed. Zúñiga, Araceli & César Espinosa, 17-19, México: UNAM/Museo Universitario del Chopo.
- PIGNATARI, Décio. 1975. «nova poesia: concreta.» En *Teoria da poesia concreta. Textos crítico e manifestos. 1950-1960*, ed. Campos, Augusto de, Décio Pignatari & Haroldo de Campos, 41-43, São Paulo: Livraria Duas Cidades.
- PINEDA, Carlos (ed.). 2013. *La palabra transfigurada. Poesía visual mexicana. I*. México: Secretaría de Educación Pública / Instituto Nacional de Bellas Artes / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes / Ediciones del lirio.
- ROSAS ESCALONA, Rosario. 2008. «Análisis de la interpretación de la imagen de la poesía visual en México.» En *Humanitas. Anuario del Centro de Estudios Humanísticos de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 35 (3), 175-188.
- SMITH, Owen F. 1996. «Fluxus, Experimentalism, and the End of Language.» En *Experimental – Visual – Concrete: avant-garde poetry since the 1960s*, ed. Jackson, K. David, Eric Vos, Johanna Drucker, 39-61, Amsterdam/Atlanta: Rodopi.
- ZÚÑIGA, Araceli & César Espinosa. 2017. *La mirada transgresora. Bienales internacionales de poesía visual/experimental. 1985-2009*. México: UNAM/Museo Universitario del Chopo.

Resumen

Paralelamente al desarrollo de la escritura, también se desarrollaron formas artísticas de combinar texto y elementos visuales. En la llamada poesía visual se combinan formas actuales de escritura y lenguajes visuales. Con la aparición de la poesía concreta como forma especial de poesía visual a mediados del siglo XX, tanto en los países de habla alemana como en Brasil, así como con el desarrollo del Pop Art y el Fluxus, la poesía visual se acercó cada vez más a las formas específicas de expresión de la historieta. El grupo de poetas brasileños poema/proceso, que también influyó en la poesía visual de Argentina y otros países latinoamericanos, fue especialmente activo en este proceso.

A partir del análisis de las obras expuestas en la Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental entre 1985 y 2009 y publicadas en un libro ilustrado en 2017, se pone de manifiesto la estrecha relación entre poesía visual e historieta desde los años ochenta. En la poesía visual de los poetas y artistas latinoamericanos analizados hay numerosos ejemplos en los que han adoptado conceptos, elementos estructurales y formas de expresión de la historieta y los han implementado artísticamente en sus obras.

Abstract

Parallel to the development of writing, artistic forms of combining text and visual elements also developed. In this so-called visual poetry, current forms of writing and visual languages were combined. With the emergence of concrete poetry as a special form of visual poetry in the mid-20th century, both in German-speaking countries and in Brazil, as well as through the development of Pop Art and Fluxus,

visual poetry was brought ever closer to the specific forms of expression of comics. The Brazilian poema/proceso group of poets, which also influenced visual poetry in Argentina and other Latin American countries, was particularly active in this process.

Based on the analysis of the works exhibited at the Bienal Internacional de Poesía Visual/Experimental between 1985 and 2009 and published in an illustrated book in 2017, it becomes clear how closely visual poetry and comic have been linked since the 1980s. In the visual poetry of the Latin American poets and artists analysed, there are numerous examples in which they have adopted concepts, structural elements and forms of expression of the comic and implemented them artistically in their works.

Cornelia Ortlieb

Flaschen, Züge und verborgene Kriege oder Rimbauds Hölle in Stuttgart

Cornelia Ortlieb

ist Professorin für Neuere deutsche
Literatur an der Freien Universität
Berlin.

cornelia.ortlieb@fu-berlin.de

Keywords

Brief – Randzeichnung – Mehrsprachigkeit – Rimbaud – Verlaine – Krieg

Dieser Beitrag ist einem besonderen und einzigartigen Gegenstand und Dokument gewidmet (s. Abb. 1 und 2): Das expressiv beschriftete Blatt voller Tuschezeichnungen am Rand ist offensichtlich gleichermaßen Brief wie Bild – oder jene Gattung dazwischen, die im Titel eines großformatigen Bandes zur französischen Briefkunst mit einem Superlativ als *Les plus belles lettres illustrées (Die schönsten bebilderten Briefe)* angezeigt ist (Rimbaud 1998 [1875], 87). Der Farbabdruck des offenbar vergilbten Briefblatts auf einer ganzen Buchseite, von etwas Weißraum umgeben auf festem, glänzendem Papier, schafft die Illusion unmittelbarer Begegnung mit einem geradezu haptisch greifbaren Papierstück, dessen Beziehungen zu verschiedenen Personen auf der linken Hälfte der Doppelseite gleichermaßen mit den Mitteln von Bild und Schrift und ihrer Verbindung zur beschrifteten Zeichnung hergestellt werden. Links oben findet sich, nach Art einer leicht vergrößerten Briefmarke, die Porträtzeichnung eines fast noch kindlich anmutenden jungen Mannes, der mit der Schrift in Versalien unmittelbar rechts auf der Höhe der oberen Bildkante als „ARTHUR RIMBAUD (1854-1891)“ ausgewiesen ist.¹

¹ Entsprechend spricht Ute Harbusch in ihrer erhellenden Rekonstruktion des Stuttgarter Aufenthalts Rimbauds vom „erstaunlichsten Kind der französischen Literatur, das sein Werk mit fünfzehn Jahren begonnen und mit zwanzig abgeschlossen hatte“ (Harbusch 2000, 1).

Konkurrieren in diesem Sinn schon auf der Doppelseite des Buches viele Elemente um die Aufmerksamkeit der Betrachtenden, so verlangt das teils unruhige und palimpsestartig überlagerte Schrift-Bild-Ensemble des Briefblatts offensichtlich erhöhte Konzentration. Denn neben skizzenhaften Elementen einer womöglich historisch-referentiellen Umgebung am linken Rand und deren mehr oder weniger sinnfälliger Beschriftung, gibt es zumal unten, wo die Zeichnung komplett die Oberhand gewinnt, einen offensichtlich mehrdimensionalen historisch-fiktionalen Raum zu entdecken. Meist legendenhaft-anekdotisch mit Rimbauds skandalisierter Beziehung zu Verlaine verbunden, wird die Zeichnung gemeinhin nur cursorisch als sprechende Bebilderung eines emotionalen Ausnahmezustands und womöglich mehr oder weniger buchstäblich dramatischer Ereignisse bei der letzten Begegnung der beiden Dichter eben dort, in Stuttgart, gelesen.² Sie enthält aber neben dieser (auto-)biographischen Schicht mindestens zwei weitere: Bei näherem Hinsehen ist der unlängst zurückliegende Deutsch-Französische Krieg – und seine mögliche Zukunft – der Zeichnung buchstäblich ebenso eingeschrieben wie Rimbauds poetologische Reflexionen über ein Dichten im Zeichen des Rauschs und der Vision und deren Ende. Unverkennbar sind zuallererst allerlei Rauschzustände im auffälligsten, vielfach wiederkehrenden Bildmotiv der überdimensionierten Flasche mit der im Briefftext aufgenommenen Beschriftung „RIESSLING“ dokumentiert und symbolisiert, und der sprechende Schreibfehler des hinzugefügten S wird seinerseits noch als Zeichen eines sprachlichen Zwischenraums zu lesen sein. Die folgenden Entzifferungsversuche werden somit auch solche Hierarchisierungen von Elementen des insgesamt gleichermaßen flachen und fiktiv dreidimensionalen Schrift-Bild-Ensembles berücksichtigen, dabei aber besonders die historische Referenz auf die besondere politische und soziale Verortung dieses Schreibens und Zeichnens herausstellen, das geographisch und politisch zwischen Frankreich und Schwaben – oder vielmehr Preußen – situiert ist.

1. ‚Neckarschlacht‘ oder Deutsch-französisch-spanische Kriege

Nicht nur die Rekonstruktion der Spuren Rimbauds bringt die teils dunklen Ereignisse seines Stuttgarter Aufenthalts unter das Schlagwort der ‚Neckarschlacht‘, das eine Vielzahl von biographischen und literarischen Darstellungen angeregt hat, auf dem Briefblatt aber zu ganz anderen Beobachtungen als der voyeuristischen und in Teilen homophoben historischen Phantasie eines männlichen Ausnahmepaars anregen kann.³ Indem der Blick von der großen und wilden Zeichnung am unteren Rand des Blattes angezogen wird, muss er zugleich zwischen verschiedenen Distanzen und Einstellungen wechseln. Denn in den Vordergrund drängen sich von links kommend die bereits erwähnten zahlreichen Flaschen, auch ein Weinfass, das offenbar auf den kühn angedeuteten Wellen quasi an der

² Die Details der teils gemeinsamen Lebensführung lassen sich neuerdings in einer kombinierten Chronik und Doppel-Werkausgabe mit vielen Dokumenten und Abbildungen nachvollziehen (vgl. Dupas, Frémi & Scepti 2017).

³ Vgl. die sprechenden Zitate in teils grellem Kolportage-ton, mit unverstellter Diffamierung, die hier nicht reproduziert werden soll, bei Harbusch (2000, 6–7).

vorderen Kante der skizzierten Szene schaukelt. Im angedeuteten Mittelgrund verbinden sich pittoreske Elemente einer Art Stadtansicht mit dem offenbar palimpsestartig darüber gelegten dunkleren Bild eines einzelnen Wagens, der von einem ahnungsweisen erkennbaren Tier sozusagen von links nach rechts gezogen wird. Man sieht, so Ute Harbusch, „vielleicht einen Eisenbahnwaggon und die damals verkehrende Pferdebahn“ (Harbusch 2000, 13). Das wäre demnach der rechts gleichsam aus dem Bild fahrende, in der Skizze perspektivisch zusammengedrängte und immer kleiner werdende Zug, dessen Umriss und Details zunächst vergleichsweise sorgfältig gestaltet sind.

Allerdings vermischt die Darstellung der Eisenbahn zwei eigentlich unvereinbare Ansichten: Ist der einzige mit einer energischen Tuschelinie im 90 Grad-Winkel geschlossene Waggon links nach Kinderart als stilisiertes Rechteck angelegt und mit unordentlich quadratisch geformten Gitterkreuz-Fensterchen versehen, so sieht man doch zugleich sein Inneres, in dem die stilisierten kleinen Scherenschnittmenschen einander erstaunlicherweise wie in einer Kutsche gegenüber sitzen. Die vermeintlich wenig spezifische Zug-Zeichnung erhält damit, direkt unter der entsprechend abfallenden Signatur, auf die noch zurückzukommen sein wird, einen unverkennbaren historischen Index: Sie verweist unmissverständlich auf die berühmte und auch als solche besungene *Schwäbische Eisenbahn*.⁴ Stellt das Lied dieses Titels im Dialekt, mit der Melodie eines bekannten Basler Soldatenlieds, die vorgeblich komische Geschichte eines Bauern vor, der zum ersten Mal – und mit fatalen Folgen für seinen mitgeführten Ziegenbock – das neue Verkehrsmittel benutzt, um Orte mit Namen wie „Meckenbeuren“ und „Durlesbach“ zu durchfahren,⁵ so ist dagegen die als Staatsbahn konzipierte *Königlich Württembergische Eisenbahn* seit dem entsprechend strategisch verabschiedeten Eisenbahngesetz von 1843 ein in jeder Hinsicht ernstzunehmender Bestandteil einer neuen europäischen Infrastruktur.⁶ Das Königreich Württemberg war bei deren Einrichtung offenbar besonders am Transitverkehr interessiert, dem Transport von Waren oder Personen durch das eigene Land, das für solche Durchreisen eigene Zollbestimmungen erlassen kann, und entsprechend überrascht es nicht, dass die neue Eisenbahnstrecke schon früh an die des Nachbarlands angeschlossen wurde. Die seit 1872 unter dem Titel *Großherzoglich Badische Staatseisenbahnen* firmierende Bahn war, wie der Name anzeigt, gleichfalls als Staatsbahn bereits 1840 gegründet worden und verband bald mit Stationen der *Badischen Hauptbahn* und ihrer *Seitenbahnen* verschiedene Orte in der Schweiz, im Elsass und in Lothringen.

Über dieser historischen Vernetzungsleistung sollte jedoch die Besonderheit der württembergischen Bahn nicht aus dem Blick geraten, wie sie Rimbauds Skizze erkennen lässt: Ihre Waggonen waren von der dafür eigens 1846 gegründeten

⁴ Ein eigens dem Lied gewidmeter Wikipedia-Beitrag erklärt, dass es um 1853 entstanden sein dürfte und die Stationen der 1850 entsprechend verlängerten Königlich Württembergischen Eisenbahn von Heilbronn bis Friedrichshafen am Bodensee korrekt, allerdings zugunsten des Reims nicht in der richtigen Reihenfolge benennt, vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Auf_de_schw%C3%A4bsche_Eisebahne> [30.07.22].

⁵ Vgl. ebd.

⁶ Vgl. zur Verschränkung von Moderne und Infrastruktur u.a. auf den Gebieten Geldwirtschaft und Verkehr Richter (2018).

Maschinenfabrik Eßlingen nach dem Vorbild amerikanischer Großraumwagen gebaut worden, die wiederum die großen Kabinen von Raddampfern zum Vorbild nahmen.⁷ In diesen Wagen können die Sitze sowohl hintereinander als auch *vis-à-vis* angeordnet werden und Rimbauds Zeichnung zeigt offensichtlich einander gegenüber Sitzende. Anders als in Abteilwagen, die nach dem Modell der Kutsche gestaltet sind und in dieser frühen Phase des europäischen Eisenbahnbaus überwiegend bevorzugt wurden, können in solchen Wagen ungleich mehr Personen transportiert werden, worauf Rimbauds rechts perspektivisch ins Unendliche verlängerter Langwagen mit seinen vielen Rädern und zunehmend dichter gedrängten Sitzfiguren auch hinweisen mag. Die Zeichnung hat somit einen klaren historischen Index – und besondere politische Implikationen: Anders als die zumindest auf dieser Skizze nur inmitten der Stadt eingesetzte Pferdebahn sind solche Züge für einen so womöglich vorausschauend mitgedachten militärischen Transit eingesetzt worden. Sie haben im Deutsch-Französischen Krieg von 1870–1871 massenhaft Soldaten in die Kriegsgebiete befördert, denn Württemberg hatte, wie Bayern und Hessen, im Rahmen der von Bismarck ausgehandelten geheimen Bündnisse (zu ‚Schutz und Trutz‘) nach der Kriegserklärung Napoleons III. am 19. Juli 1870 seine Armee Preußen unterstellt. Die württembergischen Züge wurden dann auch – anders als die badischen, die mit Abteilwagen fuhren – im selben Krieg als Sanitätszüge für Kranke und Verwundete eingesetzt, die andernorts oft in Güterwaggons transportiert werden mussten.⁸

Rimbauds Briefzeichnung hält somit in einer vermeintlich lokal-anschaulichen Darstellung seiner Umgebung auch deren dunklen Grund fest, wie auch zwei weitere Elemente der Zeichnung belegen, die sich von links direkt neben den einander überlagernden, gleichsam tanzenden Flaschen ins Bild schieben. Denn während ganz vorne an der unteren Blattkante eine Inschrift in Versalien „VIEILLE VILLE“, ‚ALTSTADT‘ anzeigt, aber bestenfalls im Verbund von Rechteck und Dreieck mit dick eingetragener kreuzförmiger Gestalt die Andeutung einer Kirche zu ahnen ist, schiebt sich aus einer Schraffur hinter ihr ein perspektivisch nach rechts hinten fluchtendes kastenförmiges Gebilde mit durch drei Fensterreihen übereinander angedeuteten Stockwerken und schrägem Dach in die Bildmitte, in dem man das *Neue Schloss* mit seinem nur mäßig ansteigenden Dach erkennen kann.⁹ Der erst sechzehnjährige Herzog Carl Eugen hatte im Jahr 1744 zu Repräsentationszwecken die Errichtung einer neuen Residenz gefordert, die zusammen mit dem mittelalterlichen *Alten Schloss* und dem großzügigen Schlossplatz bis heute das Zentrum der Stadt Stuttgart bildet. Nach französischem Vorbild hat ein barocker Garten mit

⁷ Vgl. zu diesen entscheidenden Unterschieden und Gemeinsamkeiten und ihren kulturhistorischen Implikationen Schivelbusch (1977) und seine neuen Kommentare zum „amerikanischen Eisenbahnabteil“, Schivelbusch (2021, 120–131).

⁸ Der badische Gymnasialprofessor und passionierte Historiker Albert Kuntzemüller hat in zahlreichen Publikationen die Geschichte der badischen Eisenbahn dokumentiert, auch ihren Einsatz im Krieg, vgl. Kuntzemüller (1914 [!]).

⁹ Ute Harbusch (2000, 13) schreibt vorsichtiger, man sehe „vielleicht die dreigeschossige Fassade des Neuen Schlosses“.

seinen strikt geometrisch angelegten Beeten und Wegen zudem Sichtachsen eröffnet, die gleichfalls bis heute zu sehen sind.

Auf Rimbauds Zeichnung fehlen diese Elemente einer touristisch interessanten historischen Stadtumgebung bezeichnenderweise komplett; bei ihm ist das Schloss gleichsam von den angedeuteten, markant schwarz getuschten Wellen des Flusses im Vordergrund umspült. Allerdings gibt es dort, perspektivisch verschoben und entsprechend eigentümlich links über dem Dach schwebend, auch ein skizziertes Gebilde, dessen untere Fläche rautenförmig ist, während die auf wenigen senkrechten Strichen platzierte obere Fläche zum Abschluss eher oval gezeichnet ist. Auch hier lassen sich sehr kleine Strichmännchen erkennen, die offenbar dicht gedrängt sitzen; eine größere Figur links hält in einem Gewirr von gebogenen Strichen in einem ausgestreckten Arm einen Stock, womöglich den Stab eines Dirigenten. So oder so wäre mit diesem Ensemble von Formen auch aus der Halbdistanz eine Art Laube oder ein Pavillon zu erkennen, und tatsächlich war der sogenannte *Musikpavillon* 1871 neu auf dem Schlossplatz errichtet worden, am Rand der Grünfläche und in der Nähe des Neuen Schlosses. Wie andernorts üblich, wurde der gusseiserne, achteckige Pavillon hauptsächlich für Konzerte genutzt, bezeichnenderweise bis 1918. Die beiden Daten markieren bereits unmissverständlich den Kontext des Deutsch-Französischen bzw. des ‚Großen Krieges‘, der später der Erste Weltkrieg genannt werden würde; und tatsächlich wurden die sonntäglichen Konzerte immer mit dem Aufzug der Wachparade am nahegelegenen Schloss verbunden.

Rimbauds eigenwillige Zusammenstellung der beiden Bauwerke bringt somit die Geschichte aristokratischer Herrschaft unmissverständlich mit den neueren militärischen Entwicklungen zusammen, die für den Franzosen und Wahl-Pariser, der erstmals am 29.8.1870, genau einen Monat nach Kriegsbeginn, nach Paris geflüchtet war, noch unmittelbar präsent gewesen sein müssen.¹⁰ Denn fast genau vier Jahre vor seiner Stuttgart-Reise, am 28. Januar 1871, hatte Paris kapituliert, nachdem der entscheidende Sieg der Preußen bereits am 2. September 1870 stattgefunden hatte und zugleich das Ende der französischen Monarchie bedeutete.¹¹ Napoleon III war gefangen genommen und nach Kassel gebracht worden und nach der bereits zwei Tage später erfolgten Ausrufung der Dritten Republik ins Exil nach London gegangen – wie auch Verlaine und Rimbaud ein Jahr später, am 7. September 1872, mit dem Schiff von Ostende nach Dover übersetzten, um von dort nach London zu gelangen. In seiner Heimatstadt Charleville hatte Rimbaud zudem als Sechzehnjähriger im Januar 1871 die einmonatige preußische Besetzung miterlebt; ein pseudonym erschienener Text aus dem Jahr 1870 über *Le Rêve de Bismarck*, ‚*Bismarcks Traum*‘ kann ihm zweifelsfrei zugeschrieben werden und daran erinnern, dass zu den Jugendarbeiten

¹⁰ Rimbaud hatte versucht, mit einem ungültigen Ticket den Zug zu nehmen, wurde verhaftet und auf Betreiben seines Lehrers am 5. September freigelassen; Frankreichs Niederlage am 2.9. und die Kapitulation am 4.9.1870 erlebte er somit im Pariser Gefängnis von Mazas, in dem 1871 die Pariser Kommunisten inhaftiert werden sollten (vgl. Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 61).

¹¹ Vgl. zu frühen Reflexen des Kriegsgeschehens in Gedichten und Briefen Rimbauds Brunel (2006, 186–188).

Rimbauds einige satirisch-politische Versuche gehören (vgl. Baudry, d.i. Rimbaud 2017 [1870], 575–576). Der deutsche Reichskanzler sitzt in diesem kurzen Prosatext meditierend und Pfeife rauchend abends in seinem Zelt, offenbar in der Nähe des Kriegsgeschehens; sein kleiner Finger wandert auf der Landkarte vom Rhein zur Mosel, von der Mosel zur Seine und bedeckt bei dieser deutsch-französischen Tour unversehens die Gebiete von Elsass und Lothringen (vgl. Baudry, d.i. Rimbaud 2017 [1870], 575).

2. Auf dem Berg, am Ufer, neben und zwischen den Zeilen

Die Episode einer letzten Begegnung zweier Freunde und Liebender, deren Beziehung zu den berühmtesten mindestens der französischen Literaturgeschichte gehören dürfte, lässt sich schon oben auf dem Blatt dem Briefftext ablesen, denn bereits sein erster Satz lautet: „Verlaine est arrivé ici l'autre jour, un chapelet aux pincés...“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Verlaine ist neulich angekommen, mit einem Rosenkranz in den Pfoten [Krallen/Flossen]...“ (Harbusch 2000, 8). Unklar bleibt die Datierung, die offenbar von fremder Hand, womöglich später, oben hinzugefügt ist und häufig als 5.2.1875 gelesen wird; der erhaltene Umschlag ist allerdings erst am 6.3. abgestempelt worden und auch andere Indizien weisen auf dieses Datum hin.¹² Die Brieferzählung ist demnach in der Rückschau geschrieben; Verlaine war seit Ende Januar frei und wohl Ende Februar nach Stuttgart gekommen.¹³ Die geradezu tendenziösen Auslassungszeichen überlassen es dem Adressaten, sich das Seine zu denken; tatsächlich passt die Geschichte der beiden jungen Männer nicht zu den Glaubenslehren der in Frankreich dominanten katholischen Kirche und Verlaine war erst „während der Haft zum katholischen Glauben übergetreten“ oder zurückgekehrt (Harbusch 2000, 2). Paul Verlaine und Arthur Rimbaud hatten sich im Herbst 1871 kennengelernt; Verlaine wollte den Verfasser einiger ihm zugesandter Gedichte persönlich kennenlernen und lud ihn zu sich nach Hause ein. In der sachlichen Zusammenfassung Ute Harbuschs (2000, 1 f.) liest sich die Fortsetzung so:

Es dauerte nicht lange, und Verlaine ließ seine Frau, das neugeborene Kind, seine Stelle im Stich und lebte mit ihm, in Paris, dann in Brüssel und London. Zwei Jahre lang waren der Dichter und der Besucher ein Paar, das miteinander kämpfte und sich erneut vertrug, das zusammen wohnte und Gedichte schrieb, sich trennte, Briefe wechselte, sich wieder fand, viel trank und wenig Geld verdiente. Im Juli 1873 ließ Verlaine Rimbaud in London zurück, weil er sich in Brüssel mit seiner Frau versöhnen wollte. Statt ihrer erschien der Freund – um sich von ihm zu trennen. Da schoß der Neunundzwanzigjährige auf den zehn Jahre Jüngeren, verletzte ihn am Handgelenk und wurde von einem belgischen Gericht zu zwei Jahren Gefängnis verurteilt. „Eine Jahreszeit in der Hölle“ („Une saison en enfer“, 1873) nannte Rimbaud das Werk, das er nach diesen Erlebnissen vollendete und zum Druck gab; es ist der einzige von ihm selbst veröffentlichte Text.

¹² Vgl. zu den Details der widersprüchlichen Datierungen Brunel (2006, 193); auch der Briefftext, der einen Umzug ab 15.3. ankündigt, und der zweite Stuttgarter Brief vom 17.3.1875, in dem Rimbaud seine neue Adresse angibt, lassen es sehr wahrscheinlich erscheinen, dass der Brief etwa am 5. März verfasst wurde, vgl. ebd.

¹³ Vgl. die allerdings auch unbestimmte Datierung in Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi (ed.) (2017, 88).

Verlaine versuchte demnach in Stuttgart nach der nun endgültigen Trennung von seiner Frau, Rimbaud zu finden, „um ihn für seinen neuen Glauben und die alte Freundschaft zu gewinnen“ (Harbusch 2000, 2, 3).

Die verschiedenen Zeichnungen, die am linken Rand und unten den Briefftext rahmen und nach Art typischer ‚Paratexte‘ oder ‚Parerga‘ eine Lektüre anleiten und strukturieren, enthalten so womöglich auch Ansichten des Paares, allerdings im Modus der Trennung. Links oben neben dem ersten Satz, der dem Freund Delahaye die kurz zurückliegende Ankunft Verlaines und seinen exakt „deux jours et demi“, „zweieinhalb Tage“ währenden Aufenthalt meldet (Rimbaud (1998 [1875], 87, eigene Übers.), findet sich eine Skizze, die sich als Illustration im engeren Sinn anbietet.¹⁴ Eine kleine, durch den Hut als männlich ausgewiesene Figur, die den bekannten gezeichneten Porträts Rimbauds mit dessen teils auffälliger Kleidung ähnelt, aber so wenig individualisiert ist, dass sie auch seinen unerwarteten Besucher darstellen kann, macht einen großen Schritt nach rechts und entfernt sich damit zugleich von einem angedeuteten Wagen links, dessen Rechteck-Rückseite mit den zwei Rädern und einer unbestimmten Ergänzung in der Fluchtlinie eine Kutsche anzudeuten scheint. Sie nähert sich entsprechend einem skizzenartig gezeichneten vierstöckigen Haus mit Giebeldach, dessen Kamin samt Rauch ein ebenso interessantes Detail darstellt wie der perspektivisch angedeutete Strich-Zaun zu seiner Linken und zwei überdimensionale Ähren – oder zumindest ähnlich aussehende Gebilde – zu seiner Rechten. Ihre Stielenden berühren die rechte Hauswand, so dass womöglich die ländliche Lage des Hauses mit diesen Versatzstücken kultivierter Landschaft angedeutet ist. Entsprechend führt unten ein gerader, dann markant um die Kurve gelegter Weg zu mehreren angedeuteten Bäumen, die allerdings nur aus senkrechten Strichen und wolkenartig umrissenen Gebilden darüber bestehen.

Eine dieser Baumkronen – oder Wolken – ist in kleinen Versalien mit dem Namen „WAGNER“ beschriftet; über ihr findet sich eine kleine menschliche Figur, offenbar in Bewegung, über ein weiteres solches Gebilde gezeichnet. Sie ist dem Haus am Ende des Weges zugewandt und wäre entsprechend auch als jener ankommende Reisende lesbar – oder eben als jener ‚Wagner‘, der oben mit überaus markanten, dick getuschten Schriftzügen schon quer über der kleinen Haus- und Straßenszene aufgerufen ist. Zwischen dem Namen und der Zeichnung des Weges, auffällig, womöglich eruptiv, über den Briefftext mit seiner regelmäßigen Schreibschrift geschrieben oder geradezu hingeworfen, findet sich der elliptische Satz oder Fluch „VERDAMMT IN EWIGKEIT!“, so in deutscher Sprache. Zwischen Zeichnung und Beschriftung scheint somit ein Dialog im Gang zu sein, der über hundertzwanzig Jahre zu zahllosen Spekulationen eingeladen hat, zumal bereits die erste Biographie Rimbauds falsche Hinweise zu seinen Stuttgarter Adressen, unter anderem zu einer angeblichen Wohnung in der Wagnerstraße gegeben hatte. Sie konnten durch die Recherchen Ute Harbuschs korrigiert werden, die als erste um 2000 die lokale Presse gründlich durchmustert und in der *Schwäbischen Kronik* eine in diesem Sinn

¹⁴ Vgl. zur Diskussion um solche Rahmungen die Buchreihe des BMBF-Projekts *Parerga und Paratexte* (Grave et al. (ed.) 2018 ff.).

spektakuläre Annonce gefunden hat: „Ein Pariser, 20. J. alt, wäre geneigt, mit lernbegierigen Personen die deutsche Sprache gegen die französische zu studieren. [sic] / Briefe an / A. Rimbaud / Hasenbergstr. 7 / Stuttgart“ (Harbusch 2000, 4). Der „Hasenberg, eine noch wenig bebaute Straße der im Laufe des 19. Jahrhunderts entstandenen neuen westlichen Vorstadt“ hat ein so steiles Gefälle, „daß die Kohlenwagen den Weg hinauf nur mit zwei oder gar vier Vorspannpferden bewältigen konnten“ (Harbusch 2000, 5), und entsprechend nimmt sich Rimbauds vermeintlich flüchtige Zeichnung wie eine topographisch passende Illustration seines speziellen Domizils aus.

Allerdings wären dann der vermutlich seltene Wagen vor der Tür, Hut-Mann und viergeschossiges Haus auch als verdichtete Symbole der neuen Stuttgarter Existenz des Schreibers lesbar. Das Männchen im Anstieg könnte dann den bedrohlich näher rückenden Verlaine ebenso wie den im Briefftext rechts wieder aufgenommenen „Wagner“ anzeigen; dort heißt es in eigenwilliger, teils ungrammatischer Diktion: „Je n’ai plus qu’une semaine de Wagner et je regrette cette argent payant de la haine, tout ce temps foutu à rien“ (Rimbaud 1998 [1875], 87), „Ich habe nur noch eine Woche Wagner und ich bedaure der Geld, der Haß bezahlt, die ganze Zeit für die Katz“ (Harbusch 2000, 8). Unmissverständlich spricht die eigenwillige Wendung davon, dass die Zeit in diesem Haus ‚vertan‘ war, doch das womöglich bewusst falsch gesetzte Partizip lässt wiederum mehrere Lesarten, mehr oder weniger zwischen den Zeilen zu. Denn das Haus in der Hasenbergstraße 7 gehörte nachweislich Ernst Rudolf Wagner, „ein[em] Pfarrer im Ruhestand, verheiratet und Vater von fünf Kindern [...]. 1871 unterhält Wagner für ein Jahr ein Knabenpensionat, von 1877 wohnt Henri Dunant in seinem Haus, der Begründer des Roten Kreuzes“ (Harbusch 2000, 4). Rimbauds Aufenthalt dazwischen soll entsprechend von seiner Mutter arrangiert worden sein, die über verschiedene Kontakte von diesem sicher schlichten Zimmer im (ehemaligen) Pensionat erfahren haben kann und auch die Kosten für Wohnung und Aufenthalt übernahm. Angesichts des bekanntermaßen schwierigen Verhältnisses mag der – explizit so genannte – *Hass* entsprechend nicht dem Vermieter gelten, sondern der Person, die überhaupt nur diesen Aufenthalt möglich gemacht hat.

Auch dieser Konstellation ist zudem die zeitgenössische Situation des Krieges eingeschrieben: Ein Sohn des Vermieters, Paul, war „1870 im Deutsch-Französischen Krieg in Paris gefallen“ (Harbusch 2000, 4), und Rimbaud konnte die Reise nach Stuttgart nur antreten, weil er wegen des Militärdiensts seines älteren Bruders Frédéric selbst vom Einzug in die Armee befreit war. Sein Vater, gleichfalls Frédéric Rimbaud, der die Familie 1860 verlassen hatte, war als Infanterieoffizier während seiner militärischen Laufbahn an Kriegshandlungen in Algerien, im Krimkrieg und im französisch-sardinischen Krieg unter Napoleon III beteiligt. Es ist somit doppelt ironisch oder sarkastisch, wenn Rimbaud in einem zweiten Brief aus Stuttgart vom 17. März 1875 an seine „lieben Verwandten“ mit einem vormals militärischen Ausdruck endet: „Je salue l’armée“, „Ich grüße die Armee“;¹⁵ dasselbe

¹⁵ Arthur Rimbaud: Brief an seine Mutter und Geschwister [Faksimile], in: Harbusch (2000, 11), übers. v. Harbusch (2000, 10).

Verb wird im Französischen für die (rituellen) militärischen Formen des ‚Salutierens‘ verwendet.¹⁶

Die vielbeschworene ‚Neckarschlacht‘, die vielfach kolportierte, aber in den überlieferten Quellen so nicht belegte körperliche Auseinandersetzung mit dem Besucher, hat dagegen auf der Briefblattzeichnung nur eine mögliche Entsprechung: Rechts unten steht neben den expressiv angedeuteten Wellen, unweit des treibenden Fasses mit der Aufschrift „RIESS“, eine übergroße schwarz getuschte Figur mit angedeuteten angelegten Armen und geschlossenen Beinen, entsprechend androgyn nach Haltung und Kleidern. Sie wird von rechts von einem gleichfalls vergrößerten Phallus bedroht, der wie eine Pistole auf die Leibmitte der getuschten Figur gerichtet ist, links ragt ein zweiter dicht neben dem Weinfass auf, der solchermaßen die graphische Mitte zwischen den drei Bildmotiven bildet. Von links nach rechts betrachtet und gelesen, fügen sich Riesling-Fass, männliches Geschlechtsorgan und Figur zu einer kleinen Bild-Erzählung von Rausch und sexualisierter körperlicher Begegnung am Ufer eines Flusses, in dem nach Anlage der Zeichnung nur der nahe gelegene Neckar vermutet werden kann. Dass der Phallus am rechten Rand, dem klassischen Ort des Kommentars, wie eine Waffe von rechts nach links auf die Figur gerichtet ist, die solchermaßen gerahmt ist von zwei Symbolen männlicher Geschlechtlichkeit, mag als indirekter Verweis auf die vorausgegangene Gewalttat Verlaines, den Pistolenschuss gelesen werden – oder auf Momente eines Exzesses, die sich aus naheliegenden Gründen nicht anders verschriftlicht haben.

Tatsächlich spannt sich noch ein Bogen schriftartig bewegter Grapheme von der Bahn in der Mitte zum Kopf der schwarzen Figur, beginnend mit einer Streichung links über den Wellen, wie mit angedeuteten Buchstabenschwüngen. Fokussiert man diese schwarz getuschten Bögen, zeigt sich hinter ihnen schemenhaft eine weitere liegende Flasche mit der blassen Aufschrift „RIESSLING“ vor einem weiteren skizzierten Gebäude größeren Umfangs, in dem man womöglich das Alte Schloss erkennen kann. Eine Diagonale von links oben nach rechts unten verbindet somit auch die beiden Szenen und die beiden Figuren, die so unbestimmt gezeichnet sind, dass sie austauschbar wären: Links oben eilte dann der Besucher Verlaine vom Wagen zum Haus, rechts unten stünde der bedrängte Rimbaud. Wie ein Palimpsest enthält die Zeichnung am unteren Bildrand somit gleichsam die Hintergrundgeschichte, die anschauliche Darstellung der lokalen Umstände dieses neuen Aufenthalts, und ihre Überschiebung durch das Ereignis des Verlaine-Besuchs.

Mit Blick auf die mindestens latente Gewalt zwischen den vermeintlich pittoresken Details des Bildes liest sich der lapidare zweite Satz des Briefes, im Anschluss an die bereits zitierte Einführung des Besuchers, der in seinen ‚Klauen‘ einen Rosenkranz hält, deutlich anders: „Trois heures après on avait renié son dieu et fait saigner les 98 plaies de N.S.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Drei Stunden später hatte man seinen Gott verleugnet und die 98 Wunden Unseres Herrn zum Bluten gebracht.“

¹⁶ Im Sprachgebrauch des 19. Jahrhunderts steht das Verb entsprechend noch als *terminus technicus* für das Zeigen des Degens oder eine bestimmte Abfolge von Kanonenschüssen.

(Harbusch 2000, 8). Tatsächlich sind es nach christlicher Vorstellung *fünf* Wunden Jesu, die von der Kreuzigung und den vorangegangenen Qualen zeugen und in der christlichen Ikonographie omnipräsent sind, darunter besonders auch die Seitenwunde, die in einer berühmten Episode unter der Hand des Jüngers Thomas zum physischen Beweis für die Auferstehung werden sollte (vgl. Most 2007). Für die sogenannte Stigmatisation, das Auftreten der Wundmale am Körper lebender Menschen, meist junger Frauen und nahezu ausschließlich im katholischen Umfeld, hatten sich seit jeher unterschiedliche Deutungen gebildet, die hier ironisch zitiert sind: Ist das Rätsel dieser Wunden oder Merkmale (griechisch Stigmata) gemeinhin Teil einer Demonstration des Glaubens, so macht die Hyperbolik der großen Zahl einerseits deren Unglaubwürdigkeit bei Verlaine, dem neu Bekehrten, deutlich und mag andererseits buchstäblich auf andere, zahlreiche Wunden bezogen sein, die „man“ sich (wechselseitig) beigebracht hat. Der ‚Finger in der Wunde‘ ist zudem seit Caravaggios betont leiblich-sinnlicher Darstellung auch eine Chiffre für homosexuelle körperliche Akte, weil Caravaggio die Seitenwunde am auffällig athletischen Körper Christi vom Finger des ungläubigen Thomas geradezu bohrend erkunden lässt (vgl. Most 2007, 211).

3. Alles *inférieur*, *infernal* oder *Dort unten*, *in der Hölle* (des Deutschen)

Die auffällige deutsche Verdammnis-Formel in der linken oberen Ecke des Bildes hat so im Briefftext zu ihrer Rechten zwei oder sogar drei Bezugfelder: Schildert der erste Absatz bündig die Ankunft Verlaines, seine offenbar schnell wieder eingestellten Bekehrungsversuche und seine Rückkehr nach Paris mit dem Ziel, „*dort auf der Insel fertig zu studieren*“, so gibt der zweite Teil nach dem implikationsreichen ersten Satz wiederum nur knappe Hinweise auf die Situation des Schreibers: „Le 15 j’aurai une Ein freundliches Zimmer n’importe où, et je fouaille la langue avec frénésie, tant et tant que j’aurai fini dans deux mois au plus.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Am 15. habe ich irgendwo eine Ein freundliches Zimmer, und ich prügeln die Sprache durch wie wahnsinnig, so daß ich in höchstens zwei Monaten fertig bin.“ (Harbusch 2000, 8). Die mehrsprachige Alliteration von „freundliches“ und „frénésie“, ein seinerseits aus dem Griechischen in die Sprache der Medizin gelangter Ausdruck für den Wahnsinn, der sich nach antiker Vorstellung am *phrenos*, dem Zwerchfell, lokalisieren lässt, macht die Ambivalenz des Projekts deutlich, wie schon der doppelte Artikel („une Ein freundliches Zimmer“) den Formelcharakter des deutschen Zitats unterstreicht. Die Sprache des Wohnmarkts kollidiert eigentümlich mit der Ankündigung, eben diese, die deutsche Sprache „prügeln“ oder „immerfort peitschen“ oder gar „kartätschen“, also wiederum militärisch besiegen zu wollen; im Verbstamm steckt zudem das mitzuhörende Adjektiv „fou“, „verrückt“. ¹⁷ Tatsächlich hatte Rimbaud schon in der

¹⁷ Die beiden letzten Übersetzungsvorschläge stammen aus dem seinerzeit vielgenutzten Wörterbuch eines Elsässers mit pseudonymem französischem Namen, Thibaut, M. A. [d. i. Johann Gottfried Haas:]. 1877. *Nouveau Dictionnaire Français-Allemand, Allemand-Français*, 2 Bde. Braunschweig: Westermann. (hier: Bd. I, S. 220).

Schule Deutsch als Fremdsprache gelernt, nicht das alternativ angebotene Englisch, das er offenbar erst bei seinem Londoner Aufenthalt mit Verlaine studierte.

Interessanterweise hat Verlaine in einem Brief an Ernest Delahaye seinen Freund Rimbaud in einer Zeichnung porträtiert, die diesen in lässiger Melancholikerpose mit aufgestütztem Arm und linker Hand an der Stirn, leicht zusammengesunken, an einem endlosen Tisch zeigt, auf dem zwischen sorgfältig aufgereihten Flaschen und Gläsern in unterschiedlichen Formen ein aufgeschlagenes Heft oder Buch liegt, dessen Doppelseite oder Rücken mit den in Zeilen gebrochenen Versalien „DICTIO/NNAI/RE“, ‚WÖRT/ER/BUCH‘ beschriftet ist.¹⁸ Das einzige andere Schrift-element der Zeichnung ist ein Flaschenetikett, auf dem gut lesbar „POR/TER“ steht, die englische Bezeichnung für ein obergäriges Bier, das in Deutschland nur im Ostseeraum gebraut wird – mit Ausnahme einer schon 1798 gegründeten Brauerei in Liedolsheim, dann Karlsruhe. Ausweislich der beiden Schriftsprachen hätte man es demnach nicht, wie die Bildlegende bei Harbusch suggeriert, mit „Rimbaud im Sommer 1875“ zu tun, sondern mit einer Reminiszenz an die Londoner Zeit und die Bemühungen um die englische Sprache im Sommer 1873.

Die enge Verbindung von Rauschmitteln, zu denen auf der genannten Zeichnung auch noch eine lange dünne (Ton-)Pfeife im unwillig oder angestrengt verzogenen Mund des Porträtierten mit ihren zwei feinen Rauchschwaden gehört, und Spracharbeit ist in Rimbauds Brief an Delahaye besonders augenfällig. Denn der letzte Passus des dreiteiligen Briefes führt, offensichtlich in scherzhafter Absicht, aber mit grimmigen Untertönen, auch die sprachliche Regression des – fiktiv – womöglich zunehmend trunkenen Schreibers vor und eröffnet entsprechend einen dritten Bezug für die solchermaßen wie eine Überschrift fungierende ‚Verdammnis in Ewigkeit‘: „Tout est assez inférieur, j’excèpe un: Riessling, dont j’en vite un ferre en vâce des gôdeaux qui l’onh fu naïtre, à ta santé imperbédueuse.“ (Rimbaud 1998 [1875], 86), „Alles ist ziemlich minderwertig hier – eine Ausnahme: Riessling, von dem isch ein Klas davon im Ahngesicht der ’ügel lehre, die ihn sur Welt ’aben kommen sehn, auf Deine ungetümliche Gesundheit.“ (Harbusch 2000, 8). Die sprachliche Regression des – simuliert – Trunkenen lässt sich im Deutschen unterschiedlich nachbilden, da sie einerseits durch die Ersetzung harter durch weiche Konsonanten angezeigt ist, mithin durch eine Art schriftliches Lallen, andererseits die Wortbildung und Flexion offensichtlich nicht regelgerecht verläuft, ein grammatikalisches Stammeln. Trotz der Suggestion einer vergnügten Trinkszene, in die der abwesende Adressat phantasmatisch einbezogen ist, behält die All-Aussage des Satzanfangs die Oberhand und legt entsprechend einiges Gewicht auf das Folgende. Alles ist „minderwertig“ in Stuttgart, wörtlich: niedrig, womit ganz buchstäblich die berühmt-berüchtigte Lage der Stadt ‚im Kessel‘, angesprochen sein kann, unten zwischen den hier auch zitierten Hügeln, auf denen (teilweise) Wein angebaut wird.

Der Weinbau ist dort seit dem 13. Jahrhundert nachgewiesen und kann zudem daran erinnern, dass Stuttgart und zumal die heutige Vorstadt Bad Cannstatt

¹⁸ Paul Verlaine: Federzeichnung Arthur Rimbauds, in: Harbusch (2000, 13).

bedeutende römische Siedlungen waren: Hier liefen zahlreiche Verkehrswege zusammen, zu deren Sicherung im römischen Cannstatt ein befestigtes Militärlager für fünfhundert Kavalleriesoldaten eingerichtet worden war, so dass auch die Omnipräsenz des Weins in der Zeichnung einen indirekten Verweis auf eine kriegerische Vorgeschichte gibt; da Frankreich sich via *translatio imperii* in der Nachfolge Roms sieht, hier gleichsam der eigenen. Der Weinbau war dann seit dem späten Mittelalter jahrhundertlang die Haupt-Erwerbsquelle der Stuttgarter, im 19. Jahrhundert mit einer eigenen Kelter in der Stadt, und bis heute wird an den Hängen des Talkessels auch Riesling produziert, ein Weißwein aus einer der ältesten Rebsorten, der als typisch deutsch gilt, aber auch im Elsass angebaut wird. Die Fülle der einander überlagernden und verdrängenden Flaschen am linken Rand der unteren Briefzeichnung und das bereits erwähnte Fass lassen ahnen, dass der am Ort gekelterte Wein in Stuttgart günstig zu erwerben war und reichlich getrunken wurde. Da jede Flasche sorgsam einzeln beschriftet ist, gibt es zumindest in diesem gezeichneten Stuttgart kein anderes Rauschmittel; Rimbauds zweiter Brief, der im Wesentlichen aus der Angabe seiner künftigen Stuttgarter Adresse und einer nüchternen Auflistung seiner Kosten besteht, gibt zudem den Hinweis, dass der Verfasser sich um eine Annäherung an die Gewohnheiten der Einheimischen bemüht: „Je tâche de m’infiltrer les manières d’ici par tous les moyens possibles, je tâche de me renseigner, quoiqu’on ait réellement à souffrir de leur genre.“ (Harbusch 2000, 11), „Ich versuche, mir die hiesigen Umfangsformen mit allen Mitteln einzutrichern, ich versuche, mich zu instruieren, obwohl man wahrhaftig unter ihrer Art zu leiden hat“ (Harbusch 2000, 10).¹⁹ Das erste Verb ist sprechend, denn es bezeichnet ein – physisches – Durchdringen oder Eindringen oder Durchsickern; der Schreiber versichert mithin, das ‚Hiesige‘ bestmöglich in sich aufzunehmen, ein (ungewollt) ironischer Kommentar zum Trinkgelage des vorigen Briefs.

Wie Ute Harbusch deutlich gemacht hat, bezieht sich diese Aussage aber auch dezidiert auf das (nochmalige) Erlernen der deutschen Sprache, das sie mit Rimbauds „Vokabelliste“ dokumentiert (Harbusch 2000, 6–7).²⁰ Die überaus interessante senkrechte Reihung deutscher Wörter enthält ausschließlich Verben, von A bis Z, sie beginnt mit „abhören“ und endet mit „zutragen“ (Harbusch 2000, 6–7). Der jeweils enge alphabetische Anschluss an das Vorgängerwort legt es nahe, dass die Liste – sicher mit Auslassungen – aus einem entsprechenden Verzeichnis abgeschrieben wurde, interessanterweise offenbar aus einem deutschen Buch, nicht, wie zu erwarten wäre, einem zweisprachigen *Dictionnaire*. Buchstäblich naheliegend wäre es etwa gewesen, die bei dem berühmten württembergischen Verleger Cotta erschienene kleine Ausgabe des bereits etablierten großen Wörterbuchs mit Erläuterungen von Christian Friedrich Schwan zu nutzen, die interessanterweise mit einer Erläuterung der Aussprache deutscher Vokale beginnt

¹⁹ Rimbaud: Brief an seine Mutter und Geschwister, 17. 5. 1875, in: Harbusch (2000, 11), übers. v. Harbusch (2000, 10).

²⁰ Harbusch gibt für Rimbauds Liste deutscher Vokabeln keine Quelle an; das beidseitig beschriebene Blatt wird in der Bibliothèque Nationale de France unter der Signatur France N.a.fr 13151, f. 59 geführt und wurde 1949 erstmals veröffentlicht (vgl. Brunel 2006, 194 und Brunel 2006, 194, FN 31).

– nach einigen einführenden Bemerkungen zur spezifisch deutschen Schreibschrift mit Tabellen zur ‚Übersetzung‘ von Fraktur-Buchstaben in die zeitgenössische deutsche Kurrent (Schwan 1807, 1, III–IV).

Rimbauds berühmtes Sonett *Voyelles*, ‚Vokale‘ wurde erst 1883 veröffentlicht, aber schon 1871 geschrieben; es ist in zwei handschriftlichen Fassungen überliefert, die in der Zeichensetzung leicht differieren, Rimbauds unterzeichnetem Manuskript und einer Abschrift von Paul Verlaine, der für die Veröffentlichung sorgte (Rimbaud 1983, 110, 407–412). Und auch die Reihung der deutschen Verben ergibt ein zumindest mit Vokalreimen – Assonanzen – klingendes Gedicht, beginnend, wie im Vokalgedicht und im Wörterbuch, mit A: „abhören / abfragen / abschlagen / abtragen“ und „anbefehlen / angehören / anmerken / anheimstellen“ und „ankündigen / anschlagen / antragen / anzeigen“ unterhalten untereinander vielfältige Klang-Beziehungen, die mit „anzetteln / anzünden / auflauern / aufwarten“ durch einige Echo-Effekte ergänzt werden (Harbusch 2000, 6). Bei näherem Hinsehen zeigt sich in Rimbauds Liste in den gleichmäßigen Schreibschriftbuchstaben die Wiederholung bestimmter Buchstabenfolgen, deren Aussprache, wie bereits der *Dictionnaire* Schwans mahnt, eigens zu erlernen ist, mit einer prominenten Ausnahme: „A.a. Se prononce comme en français“ (Schwan 1807, IV).²¹

Auch bereits im Deutschen geübte französische Sprecher hätten jedoch mit den a-Verben einige Schwierigkeiten zu bewältigen, etwa das im Französischen stumme h, die ungewohnten Umlaute, das ungebräuchliche „sch“ für das französische „ch“ und der Verzicht auf den Nasal in den immerhin acht Verben der Liste, die mit „an“ beginnen. Für den Gebrauch der Sprache im täglichen Leben des Frühjahrs 1875 scheinen die Listenwörter nicht unbedingt gedacht oder geeignet zu sein, vielmehr eröffnen sie ein interessantes Wortfeld zwischen Politik und Handel oder auch militärischen und geschäftlichen Operationen. Womöglich sind sie entsprechend tatsächlich eher für schriftsprachliche Zwecke notiert worden, auch wenn deren Kontext nicht mehr zu rekonstruieren sein dürfte. Wie Ute Harbusch beobachtet hat, finden sich allerdings zwischen den vielen Flaschen auf der linken Bildseite mit ihrer wiederkehrenden „RIESSLING“-Beschriftung auch die sehr klein und dicht gedrängt geschriebenen Versalien „FLIEGENDE BLÄTTER“ auf einer andeutungsweise rechteckig-gewellten Fläche, womöglich „Rimbauds Zeitvertreib“, nämlich eine „Satirezeitschrift für brave Bürger“ (Harbusch 2000, 13). Auch ein Tagebucheintrag der Schwester, Vitalie Rimbaud, vom 18.4.1875 belegt zumindest die Übersendung einer „illustrierte[n] Zeitschrift, die so groß ist wie ein mittelgroßes Buch aber... sie ist *deutsch!*“ (Harbusch 2000, 13). Tatsächlich ist es reizvoll, aber rein spekulativ, sich vorzustellen, Rimbaud hätte seiner Familie etwa die *Beilage* vom 3. April 1875 geschickt, die neben der Karikatur eines Schauspielers, der Nonsense-Verse in improvisierter Lautdichtung stammelt, auch Reklame für neue Rauchwaren („Scherz-Cigarrenspitzen“) und die *Süddeutsche Presse* als Organ der „Partei der liberalen Reichsfreunde“ enthält (Beilage der fliegenden Blätter³² (1875), Nr. 62, 1). Interessanterweise war aber auch ebendort 1853 die Karikatur

²¹ Auch das O wird ebenso bündig erklärt, alle anderen Vokale erhalten ausführlichere Erläuterungen zu differierenden Längen und einer etwas anderen Lautbildung, mit Bezug auf passende Laute im Französischen.

Billiges Transportmittel: Wie der Steffelbauer seinen Ziegenbock auf billige Weise mit der Eisenbahn befördert erschienen, eine der (Bild-)Quellen für das bereits zitierte Lied über die *Schwäbische Eisenbahn* ([Anonym] 1853, 18).

4. Deutsch-englisch-,orientalisch'. Mehrsprachige Verse und ‚Bilder‘ in den „Illuminations“

Die kurze Stuttgarter Zeit ist jedoch auch mit einer besonders produktiven Phase des Dichters Arthur Rimbaud verbunden, der offenbar gleich zwei Werke zur (neuerlichen) Publikation in Buchform vorbereitet, jeweils mit interessanten Übergängen von Vers(gedicht) zu Prosa(gedicht). Bereits im Oktober 1873 war in Brüssel die bereits zitierte erste Ausgabe von *Une saison en enfer* (*‘Eine Zeit in der Hölle’*), erschienen, in einer Druckerei, die für diesen Auftrag nie bezahlt wurde und dem Autor entsprechend nur ein (erstes) Dutzend Exemplare überließ. Eher Broschüre als Buch, zum günstigen Preis von 1 Franc, sollten die 53 gebundenen Seiten mit reichlich Weißraum nach ihrem Wiederauffinden 1901 ihr Publikum erst mit deutlicher Verspätung erreichen (Frémi 2017, 883–890). Ob sie einem dafür unvorbereiteten Lesepublikum verständlich waren, lässt sich schwer abschätzen: Unmittelbar nach dem zweijährigen Zusammenleben mit Verlaine veröffentlicht, sind die Gedichte voller Anspielungen auf die schwierige gemeinsame Zeit in London; in den *Délires* ist in der Anrufung Satans vom „epoux infernal“, ‚höllischen Gatten‘, und „compagnon d’enfer“, ‚Höllengefährten‘, die Rede.²²

‚Englisch‘ sind aber auch die Texte, die, „sans doute“, ‚wahrscheinlich‘, zwischen 1873 und 1875 verfasst (Scepi 2017, 1012, eigene Übers.), eine Sammlung von neuen Prosagedichten ergeben: Sie tragen spätestens ab 1878 für die geplante Publikation einen programmatisch gewählten Titel in englischer Sprache, der aller Wahrscheinlichkeit nach von Verlaine für das Manuskript gewählt wurde: Am 16. August 1878 schreibt er an den Pariser Komponisten und Musiker Charles de Sivry, den Halbbruder seiner ehemaligen Ehefrau Mathilde Mauté, dem er bereits Ende 1875 das Manuskript für ein – nicht realisiertes – Projekt der Vertonung zugesandt hatte, er habe „Illuminations (*Painted plates*)“ wiedergelesen, von jenem „Sieur que tu sais“, ‚HERRN, den Du kennst‘ (Scepi 2017, 1014, eigene Übers.). Die nachgeschobene Erläuterung legt nahe, dass es sich bei solchen, wörtlich, *Beleuchtungen* oder, buchtechnisch, *Illustrationen*, um solche nach Art der farbigen Bilder, Platten oder Steintafeln handeln soll, wie sie in zeitgenössischen Druckverfahren hervorgebracht und eingesetzt wurden. Nach dem dezidierten Abschied am Ende des Höllen-Buchs, dessen letztes Kapitel den Titel *Adieu* trägt, wäre, wie Henri Scepi akzentuiert, alles andere zu erwarten gewesen als ein neuerlicher Beginn mit einer ähnlichen Form der Prosadichtung, die aber offenbar zeitgleich schon entworfen war (Scepi 2017, 1012). Die Neuerfindung des Ichs und der Sprache ereignet sich hier, so Scepi, außerhalb der Grenzen der Versdichtung, aber

²² Frémi bezeichnet das Bild, das die Höllen-Gedichte – mehr oder weniger allegorisch – vom Leben mit Verlaine zeichnen, als „volontairement déformée et polémique“, „absichtlich entstellt und polemisch“ (Frémi 2017, 890, eigene Übers.).

auch „en marge même de la formule moderne du poème en prose dont cependant elle s’inspire“, ‘sogar am Rand des modernen Modells des Gedichts in Prosa, von dem es doch angeregt ist’ (Scepi 2017, 1012, eigene Übers.). Und obgleich zweifellos mit der Ankündigung „de petites histoires en prose“, ‘kleiner Geschichten in Prosa’ (Rimbaud 1873 zit. n. Scepi 2017, 1012, eigene Übers.), in einem Brief an Delahaye im Mai 1873 die bald abgeschlossenen Höllen-Gedichte gemeint waren, würde dieselbe Bezeichnung auch zur womöglich bereits begonnenen neuen Sammlung der späteren *Illuminations* passen (Scepi 2017, 1012). Eben diese Blätter muss Rimbaud bei der letzten Begegnung in Stuttgart Verlaine zur Aufbewahrung oder Publikation übergeben haben, so dass er mit diesem Akt, paradox, zugleich seine poetische Arbeit beendet und als Verfasser neuerlich begründet hat.²³

Eingewoben in deren Text ist, wie Ute Harbusch für zwei Stellen bemerkt hat, ein Reflex jener deutschen Sprache, die Rimbaud dann ab Februar 1875 gleichsam vor Ort aufgesucht hat, bezeichnenderweise mit zwei Vokabeln für Elemente einer nicht nur deutschen Natur: „wasserfall“ und „strom“, in den Gedichten *Aube* und *Mouvement* (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, 1041–1042). Tatsächlich legt der Kontext jedoch eine andere Lesart nahe, denn der gesamte Satz lautet „Je ris au wasserfall blond qui s’échevela à travers les sapins: à la cime argentée je reconnus la déesse.“, ‘Ich lache über den blonden Wasserfall, der sich zwischen den Tannen zerzaust: im silbernen Baumwipfel erkenne ich die Göttin wieder’ (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, eigene Übers.). Unüberhörbar sind die Anklänge an Stéphane Mallarmés berühmten Beginn des *Hérodiade*-Dramenfragments, den Dialog mit der Amme, in dem die Herrscherin über die Unerträglichkeit jeder Berührung klagt und versichert, schon „le torrent blond“, der ‘blonde Wasserfall’ ihres eigenen Haars, lasse sie vor Kälte schauern (Mallarmé 2013, 125, 101, eigene Übers.). Verstärkt wird der intertextuelle Verweis noch durch den Anschlusssatz „Alors je levai un à un les voiles“ (Rimbaud 1873-75, cf. Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 1036, eigene Übers.), ‘Also hob ich die Schleier einen nach dem anderen an’, denn die im 19. Jahrhundert geradezu obsessiv umkreiste Salome/Herodias ist berühmt für ihren ‚Tanz der sieben Schleier‘.²⁴ Hatte schon Mallarmé in seinem seit 1864 entworfenen Drama die ‚orientalische‘ Salome bereits durch dieses helle Haar und den Vergleich ihres Körpers mit einer „pâle lys“, ‘bleichen Lilie’, gleichsam weiß gemacht und hybridisiert,²⁵ so sind in Rimbauds allegorischer Miniatur die

²³ Darüber, dass die Übergabe in Stuttgart stattgefunden haben muss, herrscht, soweit ich sehe, in der Forschung Einigkeit; das Manuskript in eine ungewisse (militärische) Zukunft mitzunehmen, der sich Rimbaud auch in langen Fußmärschen durch verschiedene europäische Länder annäherte, scheint schon aus praktischen Gründen nicht günstig gewesen zu sein. Ob Rimbaud dem Freund das Manuskript tatsächlich mit der Absicht der Publikation überlassen hat, dürfte sich nicht mehr klären lassen; die Konstellation kann an das Verhältnis von Franz Kafka und Max Brod erinnern, in dem freundschaftliche Zusammenarbeit und die Sorge um das Werk des anderen bis zur berühmt-berüchtigten Entscheidung der Nachlassveröffentlichung durch den gleichsam selbsternannten Herausgeber Brod führte. Vgl. zur Ambivalenz dieser Beziehung und der Nachlassanweisungen Reuß (1999).

²⁴ Vgl. die Zusammenstellung der Beispiele in Rohde & Holzer (ed.) (2000), darunter auch Gustave Flauberts 1862 erschienener Roman über das antike Karthago (Flaubert 1862).

²⁵ Vgl. zur Wiederaufnahme dieser Arbeit in Stefan Georges Übersetzung und ihrer Buchgestaltung durch Melchior Lechter eingehender Ortlieb (2020, 205–220).

Elemente eines typisch deutschen Waldes mit natürlichen Wasserläufen und hohen Tannen entsprechend deutsch-französisch-,orientalisch‘ überformt.

Ähnlich komplex verhält es sich mit dem deutschen „strom“ in *Mouvement* (‘*Bewegung*’), das in eine parataktische Reihung vieldeutiger Landschaftselemente eingebunden ist: „Les voyageurs entourés des trombes du val / Et du strom“, ‘Die Reisenden umringt vom Tosen des Tals / Und des Stroms’ (Rimbaud 1873-75, cf. Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1042, eigene Übers.). Auch hier mag das deutsche Wort auf ein entsprechendes Landschaftselement verweisen, doppelt sprechend, wenn in dieser Zusammenstellung Rimbauds berühmtes Sonett vom Oktober 1870 anklingt, das unter dem euphemistischen Titel *Le Dormeur du Val* (‘*Der Schläfer im Tal*’), einen toten Soldaten in der idyllischen Umgebung eines sonnenbeschienenen Tals mit ‚singendem‘ Fluss und silbrig glänzenden Pflanzen zeigt (Rimbaud 1891 [1870], 49–50). Im Kommentar zur Dopeledition der Texte Verlaines und Rimbauds wird zudem darauf hingewiesen, dass Charles Baudelaire eben dieses Wort, „strom“, für seine Übersetzung von Edgar Allan Poes Erzählung *Une descente dans le Maelström* genutzt habe (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1766), so dass indirekt wiederum die englische Sprache zitiert wäre, die ohnehin in den *Illuminations* vielfach begegnet, besonders auffällig selbstredend im Titel des Gedichts *Being Beauteous* (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1026). Er ist einem Vers Longfellows entnommen, dessen berühmtestes Gedicht *Footsteps of Angels* wie ein ironischer Kommentar der Stuttgart-Episode klingen mag; die zitierte Strophe lautet komplett: „And with them [den erschienenen Verstorbenen] the Being Beauteous / Who unto my youth was given, / More than all things else to love me, / And is now a saint in heaven“ (Longfellow 1839, 29). Rimbauds Schlaglicht auf die Erscheinung des schönen Wesens bringt allerdings ‘scharlachrote und schwarze Wunden’ („des blessures écarlates et noires“) hervor, die auf dem ‘prächtigen Fleisch aufbrechen’ („éclatent dans les chairs superbes“), so dass einmal mehr zwischen den mehrsprachigen Elementen auch eine verschlüsselte Erzählung der englisch-deutschen Verlaine-Begegnungen mit ihren buchstäblich und metaphorisch zu lesenden Verletzungen aufleuchten mag (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1026, eigene Übers.). Eine dritte deutsche Vokabel in den *Illuminations* ist wiederum sprechend; es ist der militärische Ausruf „Hourra“ für die Feier des „œuvre inouïe“, ‘unglaublichen Werks’, und des „corps merveilleux“, ‘wunderbaren Körpers’, in einer *Matinée d’ivresse*, ‘*Matinée der Trunkenheit*’ (Dupas, Frémi & Scepi (ed.). 2017, 1028, eigene Übers.).

Das meist gebrauchte deutsche Wort des Briefblatts ist allerdings die Etikett-Beschriftung „RIESSLING“, immer in Versalien, immer mit dem falschen zweiten S. Es demonstriert eindrucksvoll die Bemühungen Rimbauds um eine korrekte Aussprache: Stimmhaftes und stimmloses s, im Französischen durch die Verdopplung des Buchstabens unterstrichen, sind dort bedeutungsunterscheidend und im Deutschen wiederum leitend für die Länge des gesprochenen Vokals. Rimbauds Schreibweise mag ihm signalisiert haben, dass der Doppelvokal „ie“ hier, anders als im Französischen, etwa im vielgebrauchten Wort „rien“, ‘nichts’, als Monophthong gesprochen werden muss, mit entsprechendem Nachdruck auf dem s. Fatal muss beim Erlernen deutscher Aussprache das berühmt-berüchtigte

Schwäbisch gewesen sein, das komplett andere Lautungen als die hochdeutsche Verbalisierung der Schriftsprache bietet und wiederum über eine eigenwillige Dehnung von Vokalen verfügt. Entsprechend dürfte sich Rimbauds bereits zitierte Klage im zweiten Stuttgarter Brief auch auf die Schwierigkeit bezogen haben, sich die sprachlichen Eigenheiten ‚hier‘ einzuverleiben, wie auch die vielerorts übliche Frakturschrift zunächst für ihn unlesbar gewesen sein mag.

5. Ausblicke nach Preußen, in Ewigkeit

Die Stuttgarter ‚Hölle‘ fügt sich so bezeichnenderweise auf dem unteren Bildrand zu einer wilden visionären Zusammenschau von lokaler Militärkultur, sexualisierter Gewalt und übermäßigem Alkoholgebrauch, womöglich nicht für höhere Zwecke, wie es ein romantisierendes Konzept von Rausch nahelegen würde. Unklar bleibt immer noch, welchen Zweck der Aufenthalt dort unten, im Stuttgarter Talkessel, in den Niederungen der fremden Sprache und Kultur und auf dem Grund einer bereits verabschiedeten Poesie, verfolgt haben könnte. Eine Erklärung ist historisch buchstäblich naheliegend: Leopold von Hohenzollern-Sigmaringen, 1866 als Offizier am Preußisch-Österreichischen Krieg beteiligt, kandidierte 1870 für den spanischen Thron, der durch die Revolution von 1868 und die Absetzung der spanischen Königin Isabella durch eine parlamentarische Wahl besetzt werden sollte. Frankreichs Protest gegen diesen Versuch einer preußischen Machtergreifung im Süden und die bekannte Erwidern der Emser Depesche hatten den Deutsch-Französischen Krieg ausgelöst, der im dritten Carlisten-Krieg 1872–1876 eine französisch-spanisch-preußische Fortsetzung fand und trotz einer Niederlage der Carlisten im Juli 1875 zum Ende der ersten spanischen Republik führen sollte. An den Kämpfen in Spanien und Katalonien war 1875 auch Rimbauds Bruder Frédéric via Militärdienst beteiligt. Die in jeder Hinsicht unklare und unsichere Situation des Frühjahrs 1875 mag Rimbaud dazu veranlasst haben, seine Vorbereitungen für die eigene Teilnahme an Kämpfen und Kriegen im Feindesland des bündnistreuen Württemberg zu beginnen, das wiederum direkt an ‚Preußen‘ grenzte. Denn aufgrund der Zuordnung der *Hohenzollernschen Lande* zum Preußischen Staat seit 1850 war dieses neue südliche Nachbargebiet Württembergs eine eigene preußische Enklave – und Rimbaud womöglich mit seinen Vokabellisten und Bibliotheksbesuchen bemüht, die nötigen Kenntnisse zu erwerben, um die Verhältnisse hier oder dort auszukundschaften.²⁶

Rimbaud verlässt Stuttgart nachweislich im Mai 1875 in Richtung Mailand, mit dem erklärten Ziel, sich in Spanien freiwillig zu melden, kehrt aber im August nach Charleville zurück. Im Mai 1876 wird er sich in Brüssel für sechs Jahre Dienst in der holländischen Kolonialarmee verpflichten, am 22. Juli in Java stationiert werden und am 15. August als Deserteur verzeichnet sein. Seine Freunde Delahaye und Verlaine werden in einer Reihe von brieflich ausgetauschten Zeichnungen in den

²⁶ Die Fürsten von Hohenzollern-Hechingen und von Hohenzollern-Sigmaringen hatten im Dezember 1849 als Folge der Revolutionen von 1848 vertraglich eine Abtretung vereinbart, vgl. den Vertragstext unter <http://www.verfassungen.de/bw/hohenzollern/abtretung49.htm>. [1.8.2022]. Special thanks an Christopher Blenkinsop für die Frage, ob Rimbaud als Spion gearbeitet habe.

folgenden zwanzig Jahren [!] Erinnerung und Vision überblenden, indem sie im Stil ironischer Porträts oder satirischer Karikaturen den exzentrischen, ewig jungen Rimbaud ‚auf Reisen‘ imaginieren und zeigen, unter anderem auf dem Weg zur Zugreise nach Wien, eine skurrile Parade mit überlangen Beinen rasch abschreitend, in der auch ein zipfelmütziger deutscher Michel und ein pickelhaubenbewehrter wilhelminischer Soldat salutieren, schließlich sogar in einem übermütigen Tanz mit rassistisch stereotyp gezeigten Indigenen des afrikanischen Kontinents, ein Buch mit der Beschriftung „DICTIONNAIRE HOTTENTOTS“, ‚WÖRTERBUCH HOTTENTOTISCH‘ unter dem Arm (Dupas, Frémi & Scepi (ed.) 2017, 96–97, eigene Übers.).²⁷

Die ‚Neckarschlacht‘ liest sich entsprechend wie eine kollektive Deck-Erinnerung für den eigentlichen Kampf von 1875, die existenzielle Auseinandersetzung mit einer höllischen Welt voller Kriege und Katastrophen, darunter besonders die preußischen. Entsprechend mag der womöglich im militärischen Familienauftrag zum Aufenthalt im feindlichen Land Genötigte sich dazu verurteilt oder ‚verdammte‘, gefühlt haben. „Verdammt in Ewigkeit“, wie in der Titelformel, ist zudem in Wagners Oper *Der fliegende Holländer* der durch die Welt Irrende, der nur durch Liebe erlöst werden könnte, und im engeren, christlich-katholischen Sinn auch das homosexuelle Paar, das auf dem Briefblatt gezeigt und zugleich verborgen ist. Die Gedichte der *saison en enfer* waren ja bereits Satan gewidmet, aus dem Heft eines „damné“, ‚Verdammten‘, wie es zu ihrem Beginn heißt (Rimbaud 1873, 2, eigene Übers.). Zwischen diesem mehrdeutigen (Bild-)Titel, den mehr oder weniger verschlüsselten Angaben des Brieffexts und den Abgründen der Zeichnung verschwindet so auch der junge Dichter und angehende Soldat, unter Hinterlassung einer rätselhaft nach Art der osmanischen Flagge um Sterne und Mond ergänzten, teils mit wilden Streichungen umgebenen, freundschaftlich verkürzten Signatur, die gleichsam ins Jenseits des rechten Bildrands zu fallen droht. Womöglich findet sich hier auch die verschlüsselte Nachricht an den Freund, dass der weitere Weg, wie im Höllenbuch bereits antizipiert, durch die „plaines souabes“, die ‚schwäbischen Ebenen‘, nach „Byzanz“ führen sollte (Rimbaud 1873, 6, eigene Übers.), allerdings lastet im Bild über diesen vielversprechenden Chiffren die finale Bleibe-Drohung *Poste restante Stuttgart*.

Bibliographie

- [ANONYM]. 1875. „Billiges Transportmittel. Wie der Steffelbauer seinen Ziegenbock auf billige Weise mit der Eisenbahn befördert.“ *Fliegende Blätter* 10, Nr. 421, 18. München: Schreiber.
- BAUDRY, Jean, d.i. Rimbaud, Arthur. 2017 [1870]. „Le rêve de Bismarck.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 575–576, Paris: Gallimard.
- BEILAGE DER FLIEGENDEN BLÄTTER 32 (1875), Nr. 62, München: Schreiber.
- BRUNEL, Pierre. 2006. „Au sujet du séjour de Rimbaud et de Verlaine à Stuttgart.“ *Parade sauvage* 21, 181–200.

²⁷ Der Umgang mit den meist beschnitten und ohne Kontextangaben reproduzierten Zeichnungen, die erheblich zur Legendenbildung um Rimbauds kurzes, wildes Leben beigetragen haben, wäre eine eigene Untersuchung wert, vgl. auch die in diesem Fall rein illustrativ eingesetzten Abbildungen der Porträts in Harbusch (2000).

- DUPAS, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi (ed.). 2017: *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*. Paris: Gallimard.
- FLAUBERT, Gustave. 1862. *Salammbô*. Paris: Michel Lévy frères.
- FREMI, Yann. 2017. „Arthur Rimbaud. Une saison en enfer.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 883–890, Paris: Gallimard.
- GRAVE, Johannes et al. (ed.). 2018 ff. *Parerga und Paratexte. Wie Dinge zur Sprache kommen. Praktiken und Präsentationsformen in Goethes Sammlungen*, 6 Bde, Dresden: Sandstein Verlag.
- HARBUSCH, Ute. 2000. *Die „Neckarschlacht“*. *Arthur Rimbaud in Stuttgart (1875)*. Stuttgart: Offizin Chr. Scheuerle.
- KUNTZEMÜLLER, Albert 1914. *Die badischen Eisenbahnen im deutsch-französischen Krieg 1870/71. Beilage zum Jahresbericht des Realgymnasiums mit Realschule/Lessingschule, Schuljahr 1913/14*. Mannheim: Buch- und Kunstdruckerei William Masur.
- LONGFELLOW, Henry Wadsworth. 1839. *Voices of the night. Ballads and other poems*. Cambridge, Massachusetts: John Owen.
- MALLARMÉ, Stéphane & Stefan George. 2013 [1905]. „Hérodiade“, „Herodias“. In: *George, Stefan & Stéphane Mallarmé. Briefwechsel und Übertragungen. Eingeleitet von Enrico De Angelis. Mit einem Nachwort v. Ute Oelmann*, ed. De Angelis, Enrico, 125, 101, Göttingen: Wallstein.
- Most, Glenn W. 2007. *Der Finger in der Wunde. Die Geschichte des ungläubigen Thomas*. München: Ch. Beck.
- ORTLIEB, Cornelia. 2020. *Weißer Pfauen, Flügelschrift. Stéphane Mallarmés poetische Papierkunst und die „Vers de circonstance · Verse unter Umständen“*. Dresden: Sandstein.
- REUß, Roland. 1999. „Lesen, was gestrichen wurde. Für eine historisch-kritische Kafka-Ausgabe.“ In *Franz Kafka. Historisch-kritische Ausgabe sämtlicher Handschriften, Drucke und Typoskripte*, ed. Reuß, Roland & Peter Staengele, 9–21, Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- RICHTER, Steffen. 2018. *Infrastruktur. Ein Schlüsselkonzept der Moderne und die deutsche Literatur 1848–1914*. Berlin: Matthes & Seitz.
- RIMBAUD, Arthur. 1998 [1875]. „Brief an Ernest Delahaye, [Stuttgart], 5.2.1875 [?].“ In *Les plus belles lettres illustrées*, ed. Ayala, Roselyne de & Jean-Pierre Guéno, 86–87, Paris: Éditions de la Martinière.
- RIMBAUD, Arthur. 1873. *Une saison en enfer*. Brüssel: Alliance typographique (M.J. Poot & Cie).
- RIMBAUD, Arthur. 1891. *Reliquaire. Poésies, mit e. Vorwort v. Rodolphe Darzens*. Paris: L. Genonceaux.
- RIMBAUD, Arthur 1983. *Œuvres*, ed. Bernard, Suzanne & André Guyaux. Paris: Classiques Garnier.
- ROHDE, Thomas & Georg Holzer (ed.) 2000. *Mythos Salome. Vom Markusevangelium bis Djuna Barnes*. Leipzig: Reclam.
- SCEPI, Henri. 2017. „Arthur Rimbaud: Les Illuminations.“ In *Arthur Rimbaud, Paul Verlaine: Un concert d'enfers. Vies et poésies*, ed. Dupas, Solenn, Yann Frémi & Henri Scepi, 1011–1019, Paris: Gallimard.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. 1977. *Geschichte der Eisenbahnreise. Zur Industrialisierung von Raum und Zeit im 19. Jahrhundert*. Frankfurt: Fischer.
- SCHIVELBUSCH, Wolfgang. 2021. *Die andere Seite. Leben und Forschen zwischen New York und Berlin*. Hamburg: Rowohlt.
- SCHWAN, Chrétien Frédéric. 1807. *Nouveau Dictionnaire Allemand-François*, Tübingen: Cotta.
- Thibaut, M. A. [d. i. Johann Gottfried Haas:]. 1877. *Nouveau Dictionnaire Français-Allemand, Allemand-Français*, 2 Bde. Braunschweig: Westermann.

Zusammenfassung

Der Beitrag untersucht die Randzeichnungen und mehrsprachigen Schriftgebilde in Arthur Rimbauds Stuttgarter Brief von 1875 und situiert sie im historischen Kontext der deutsch-französischen Kriege.

Abstract

The paper analyses the margins and multilingual graphemes in Arthur Rimbauds Stuttgart-Letter from 1875 and argues for their contextualization in the history of franco-german wars.

Christian Alexius

Mit Franz Kafka im Wachfigurenkabinett des Dr. Caligari

Ein cinephiler Fancomic von SeSar und seine Funktion als
Gedächtnisraum

Christian Alexius

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am
Institut für Medienwissenschaft der
Philipps-Universität Marburg und
Promovend im Graduiertenkolleg
„Konfigurationen des Films“ der
Goethe-Universität Frankfurt.
alexius@tfm.uni-frankfurt.de

Keywords

Archiv – Cinephilie – italienische Comics – Fankultur – Film

Wir schreiben das Jahr 1920: Der Schriftsteller Franz Kafka besucht in seiner Heimatstadt Prag das Wachfigurenkabinett des Schaustellers Dr. Caligari. Zu dessen Exponaten gehören Figuren von Iwan dem Schrecklichen, Frankensteins Monster, dem Räuberhauptmann Rinaldo Rinaldini, dem somnambulen Cesare sowie dem Vampir Nosferatu und der tödlichen ‚Spinnenfrau‘. Diese seien in Wirklichkeit jedoch lebendig, wie Caligari seinem Publikum gegenüber versichert und damit zugleich darauf verweist, dass sie alle von ihm in dieser verzauberten Form gefangen halten werden. Mit Kafka macht er in der Menge allerdings einen Zuschauer aus, der nicht an seine magischen Fähigkeiten zu glauben scheint. Um ihn vom Gegenteil zu überzeugen, verwandelt er ihn auf der Stelle in ein insektenartiges Wesen: „Als er eines Morgens aus unruhigen Träumen erwachte, fand er sich in seinem Bett zu einem ungeheuren Ungeziefer verwandelt“ (SeSar 1991, 62)¹. So stellt es sich im Comic *SeSar presenta FK e il Dr. Caligari – Una storia espressionista* (1986) dar.

¹ Im italienischen Original: „Svegliandosi una mattina da sogni agitati si trovo’ trasformato, nel suo letto, in un enorme insetto immondo.“ Meine Übersetzung aus dem Italienischen lehnt sich an die deutschsprachige Originalfassung von Kafkas Novelle *Die Verwandlung* (1915) an (cf. Kafka 2004 [1915], 96), vermeidet aber, wie SeSars Version, die Nennung des Protagonisten Gregor Samsa.

SeSar presenta oder: Die archontic productions eines filmliebenden Comiczeichners

In *Von Caligari zu Hitler* (1947) verweist Siegfried Kracauer gleich zu Beginn seiner Ausführungen zum Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) von Robert Wiene anhand des in Prag aufgewachsenen Co-Drehbuchautors Hans Janowitz auf ebene Stadt, in der für ihn „Wirklichkeit und Traum verschmelzen und Träume voll von Schrecken sind“ (Kracauer 1984 [1947], 67). Damit stellt er eine Verbindung zwischen Prag und dem eigentlich in Holstenwall spielenden Stummfilm her, wie sie uns auf vergleichbare Weise in SeSars achtseitigem, erstmals im August 1986 in der Zeitschrift *Corto Maltese* erschienenen Comic *FK e il Dr. Caligari* wiederbegegnet, in dem Dr. Caligari ausgerechnet in dieser Stadt Halt macht. Bei SeSar handelt es sich um den 1938 in Turin geborenen Maler, Illustrator und Comiczeichner Sergio Sarri, der sich in seinen Gemälden häufig auf Filme als Teil der Pop-Kultur bezieht. Seine Leidenschaft für den Film wird aber insbesondere anhand der Comics deutlich, die er ab Mitte der 1980er Jahre und bis in die frühen 1990er Jahre hinein für die italienischen Comiczeitschriften *Corto Maltese* und *Comic Art* unter dem Künstlernamen SeSar anfertigte und auch im Rahmen verschiedener Ausstellungen präsentiert hat.² In diesen nimmt er sich Filmklassikern insbesondere der 1920er und 1930er Jahre aus Hollywood und Westeuropa an – Filmen, die Sarri zufolge durch ihre Ausstrahlung im italienischen Fernsehen den Lesenden in den 1980er Jahren durchaus bekannt waren (cf. SeSar bei Bartoli 2010, 15). Konkret verweist er hierzu auf das 1988 erstmals ausgestrahlte und bis heute auf RAI 3 zu sehende Format *Fuori Orario: Cose (mai) viste*, in dem üblicherweise der Filmkritiker Enrico Ghezzi im Mitternachtsprogramm in italienische und internationale Produktionen einführt.³

Bei den zumeist unter dem Übertitel *SeSar presenta* abgedruckten Comics kann allerdings nicht von werkgetreuen Adaptionen ihres Ausgangsmaterials gesprochen werden, wie Sarri selbst betont:

Ich beschäftige mich als Comic-Autor mit dem Kino. [...] Ich habe angefangen, Geschichten zu erzählen, in denen sich die berühmtesten Figuren und Filme in mehr oder weniger erfundenen Situationen begegnen. Ich habe nie einen Film adaptiert, sondern immer neue und originelle Geschichten erfunden. (SeSar bei Bartoli 2010, 15-16)⁴

² Die Comics von SeSar wurden teils auch ins Englische übersetzt und im US-amerikanischen Magazin *Heavy Metal* veröffentlicht. Zu seinen weiteren Arbeiten zählen zwei Comics für den Ausstellungskatalog *La Bella e la Bestia per non parlare di Tarzan...* (2007) sowie ein von ihm entworfenes Tarot-Set für das Filmlexikon *100 anni di cinema* (1995). Darüber hinaus waren seine Comics und Zeichnungen Bestandteil eigener Ausstellungen wie 1986 in Lugano (*SeSar: Hollywood, Hollywood*) oder wurden zusammen mit Kunstwerken von Sarri präsentiert wie 2011 in Savona (*Sarri versus SeSar: Pittura*Fumetto*Cinema*).

³ Schriftliche Korrespondenz mit Sergio Sarri (27.02.2023). Die Fanseite *Archivio Fuori Orario* bietet eine Übersicht über die einzelnen Ausstrahlungstermine der Sendung und Einführungen von Ghezzi: <<https://archiviofuoriorario.altervista.org/home.html>> [Zuletzt abgerufen am: 04.05.2023].

⁴ Im italienischen Original: „Io sono un autore di fumetti sul cinema. [...] Così ho cominciato a raccontare storie dove i personaggi e i film più famosi si incontravano in situazione più o meno inventate. Non ho mai fatto un film a fumetti, ho sempre inventato storie nuove ed originali“ (Übersetzungen aus dem Italienischen hier und im Folgenden durch den Autor).

SeSar kombiniert in seinen Comics die fiktiven Elemente eines Films mit realen Persönlichkeiten der jeweiligen Zeit, aber auch mit Figuren aus anderen Comics, oder lässt uns von Filmschaffenden in fiktionale Entstehungsgeschichten ihrer Werke einweihen. So trifft in SeSars Adaption des Films *Die Büchse der Pandora* (1929) die von Louise Brooks gespielte Lulu sowohl auf Sigmund Freud als auch auf die Comicfigur Valentina, die ihr Schöpfer Guido Crepax nach dem optischen Vorbild von Brooks entworfen hat. Der vom Comicautor Hugo Pratt geschaffene Abenteurer Corto Maltese findet sich unterdessen in SeSars Variante des Films *Foolish Wives* (1922) wieder, wohingegen Adolf Hitler in SeSars Version von *Der blaue Engel* (1930) versucht, Marlene Dietrich zu einer Rückkehr nach Deutschland zu bewegen. In der Comicfassung von *Metropolis* (1927) tritt der Regisseur Fritz Lang als Figur auf und beleuchtet die Entstehungsgeschichte seines Films *M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931), während Erich von Stroheim zum Regieassistenten am Set von *King Kong* (1933) wird, wo er es nicht nur mit Spionen des deutschen Nationalsozialismus aufnehmen muss, sondern den Lesenden auch die Entstehung der Szene mit King Kong auf dem Empire State Building erläutert (cf. Abb. 5). Und in den von SeSar mit dem Übertitel *I misteri di Hollywood* versehenen Comics wird der Schauspieler Peter Lorre unter anderem in die Ermittlungen rund um den bis heute ungelösten Mord an der ‚Schwarzen Dahlie‘ Elizabeth Short hineingezogen.

Im Folgenden soll SeSars Comic *FK e il Dr. Caligari* exemplarisch untersucht werden, um die ‚Methode SeSar‘ insbesondere hinsichtlich zweier Aspekte zu erschließen: die in seinen Comics zum Ausdruck kommende Verwischung der Grenzen von Fankultur und Cinephilie sowie die ihnen zugrunde liegende Gedächtnis- beziehungsweise Archivfunktion.⁵ In der Verbindung von Wienes expressionistischem Stummfilm und der Person Kafkas kann *FK e il Dr. Caligari* nicht nur hinsichtlich seines Inhalts beispielhaft für SeSars Comics stehen, sondern auch bezüglich ihrer visuellen Gestaltung. Diese zeichnet sich zumeist durch zwei farblich voneinander getrennte Bereiche aus, wobei ein oder mehrere Panels im Vordergrund stehen und vom Rest der Seite als einer Art „Hintergrundpanel“ (Abel & Klein 2016, 90) gerahmt werden. Im Falle von *FK e il Dr. Caligari* sind dementsprechend maximal zwei mit dicken schwarzen Rahmen umgebene Panels nebeneinander auf einer Seite zu sehen, in denen die eigentliche Handlung durch den in Sprechblasen wiedergegebenen Monolog Caligaris vorangetrieben wird. Parallel dazu werden im Hintergrund oberhalb der Panels Szenen aus dem Film nachgezeichnet. Ausnahmen stellen folgende Elemente dar: die Ansicht der Prager Innenstadt, welche die obere Hälfte der ersten Comicseite einnimmt; die Darstellung von Franz Kafka auf der siebten Seite, die dort als Hintergrund seiner Verwandlung fungiert; sowie eine erneute Zeichnung von Prag auf der letzten Seite, die die ersten Zeilen aus Kafkas *Die Verwandlung* unterlegt. Die Farbgebung trägt ihren Teil zur Unterscheidung der beiden Ebenen bei: Abstufungen dunkler Türkistöne dominieren im Hintergrund, während die Panelinhalte in Schwarz-Weiß mit einem rosa Stich in den unteren Bildregionen gehalten sind:

⁵ *FK e il Dr. Caligari* und eine Auswahl weiterer Comics von SeSar wurden in dem Sammelband *King Kong! e altre storie* (1991) wiederveröffentlicht.



1 | Das Wachsfigurenkabinett in *FK e il Dr. Caligari* (1986)⁶
(Quelle: SeSar. 1991. *King Kong! e altre storie*. (S. 58-59), © Rizzoli Libri)

Aufgrund seines Rückgriffs auf Filme, Comics oder Werke der Literatur lassen sich die Arbeiten SeSars als *archontic productions* beschreiben.⁷ Darunter fasst Abigail De Kosnik im Anschluss an Jacques Derridas These, dass kein Archiv jemals wirklich abgeschlossen sein kann,⁸ die aktive Auseinandersetzung von Konsument*innen, in einem weiteren Sinne aber auch von Medienkonzernen mit Filmen, Fernsehserien oder Videospiele und alle daraus hervorgehenden Werke, die sich ausdrücklich als Variationen eines bereits existierenden Stoffes zu erkennen geben. Mediale Produktionen stellen sich demzufolge nicht als in sich abgeschlossene Einheiten dar, sondern als ein „archive to be plundered, an original to be memorized, copied, and manipulated – a starting point or springboard for receivers’ creativity, rather than an end unto itself“ (De Kosnik 2016, 4). Auf diese Weise lassen sich auch Filmen beliebig Einzelteile als Rohmaterial entnehmen, so dass sämtliche mediale Produktionen ein eigenes virtuelles Archiv beziehungsweise ein Meta-Archiv eröffnen, welches nicht nur den Ursprungstext enthält, sondern auch alle auf ihm basierenden Variationen und Transformationen (cf. De Kosnik 2016, 34).⁹

⁶ Das Wachsfigurenkabinett in SeSars Comic setzt sich wie folgt zusammen: Iwan der Schreckliche und Rinaldo Rinaldini (hier: Cagliostro) aus dem Film *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), Frankenstein's Monster in seiner Interpretation aus *Frankenstein* (1931) und dessen Fortsetzungen, der Figur Cesares aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1920) sowie dem Vampir Nosferatu aus *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) und der Schauspielerin Theda Bara aus dem Film *Sin* (1915).

⁷ Mit dem Begriff ‚archontic‘ greift De Kosnik auf Derrida zurück, der damit auf die *árchontes* im antiken Griechenland und somit den Wortursprung des ‚Archivs‘ aufmerksam macht. Die *Archonten* waren höhere Magistratsangehörige, die offizielle Gesetzesdokumente nicht nur auslegen, sondern auch bei sich zu Hause aufbewahren durften (*archeion* = ‚ein Haus‘) (cf. Derrida 1997, 11).

⁸ „Der Archivar produziert Archivarisches, deshalb wird das Archiv niemals abgeschlossen sein. Es ist von der Zukunft her geöffnet“ (Derrida 1997, 123).

⁹ Als Beispiel führt De Kosnik das auf diese Weise entstandene Archiv zu Jane Austens *Pride and Prejudice* (1813) an, das sich für sie unter anderem ebenso aus der gleichnamigen BBC-Miniserie von 1995 sowie der Filmadaption von 2005 zusammensetzt wie aus *Bridget Jones's Diary* (2001) und seinen Fortsetzungen oder dem 2009 veröffentlichten Roman *Pride and Prejudice and Zombies* (cf. De Kosnik 2016, 364).

Der Begriff der *archontic production* ersetzt für De Kosnik aufgrund seiner wertfreien Konnotation beispielsweise das Sprechen von einer derivativen oder appropriativen Literatur, deren Spannweite von der Aneignung klassischer griechischer Sagen durch professionelle Autor*innen bis hin zur Schaffung von Fanfictions reicht (cf. Derecho [De Kosnik] 2006, 63-66). SeSars Arbeiten scheinen zunächst in der Tradition der ersteren zu stehen, handelt es sich doch auch bei ihm um einen professionellen Künstler, dessen kommerziell veröffentlichte Werke Auseinandersetzungen mit bereits bestehenden Texten darstellen. In Anlehnung an Karen Hellekson und Kristina Busse (2014, 23) lässt sich von ihm jedoch als einem „authorfan[]“ sprechen, was die Nähe seiner *archontic productions* zu Fanpraktiken hervorhebt. Denn zumindest hinsichtlich ihrer Vorgehensweise erinnern auch die Comics von SeSar an Fanfictions, insofern sich beide in der Regel mit einem bestimmten massenmedialen Phänomen auseinandersetzen und sich dessen Charaktere, aber etwa auch Handlungsbögen, Schauplätze und Themen aneignen, wobei sie stets eigene, neue Geschichten kreieren. Zum Tragen kommt in diesem Zuge ein ungewöhnliches, über traditionelle Adaptionen hinausgehendes Wechselspiel aus Treue und Untreue gegenüber dem Ursprungstext, bei dem bestimmte Elemente von diesem wiederholt und werkgetreu wiedergegeben werden, während andere sich davon deutlich unterscheiden und neu hinzukommen. So greifen Fanfictions üblicherweise in ihrem Ausgangsmaterial angelegte Möglichkeiten hinsichtlich der Vorgeschichte einer Figur oder deren sexuellen Aktivitäten auf und setzen sich häufig auch eher lose mit einem bereits existierenden Stoff auseinander, wenn sie beispielsweise Charaktere aus ihrem ursprünglichen Kontext herausnehmen, um sie im Setting eines anderen Franchise agieren zu lassen (cf. De Kosnik 2016, 35-36).

Die Arbeit mit solchen Crossovers oder Mash-Ups verdeutlicht noch einmal den Bezug der Comics von SeSar zu Fanfictions. So werden auch in seinen Comics Elemente aus unterschiedlichen medialen Produktionen miteinander in Verbindung gebracht, trifft im Falle von *FK e il Dr. Caligari* mit dem „ungeheuren Ungeziefer“ eine der literarischen Schöpfungen Franz Kafkas auf den Antagonisten aus dem Film *Das Cabinet des Dr. Caligari*. Damit können die Comics von SeSar zugleich als analoge Vorläufer der heutigen Remix-Kultur gelten (cf. Lessig 2008), welche sich zuvorderst auf digitale Praktiken bezieht und eine „typische Erscheinungsform[] künstlerischen Alltagshandelns in einer medial saturierten Gesellschaft“ (Voigts 2015, 146) darstellt. SeSars Comics können zudem als Beispiele einer von Benoît Crucifix (2020, 149) ausgemachten „graphic ‚archiveology‘“¹⁰ angesehen werden, bei der sich Comicschaffende beispielsweise durch das Nachzeichnen von Panels mit der Vergangenheit auseinandersetzen und dabei auch auf ihre eigenen Comicsammlungen zurückgreifen (cf. Crucifix 2020, 151). Im Falle von SeSar sind es weniger Panels als bestimmte Momente und Figuren aus Filmen, die von ihm nachgezeichnet werden, wobei auch er hauptsächlich mit seinem eigenen Bestand an Videokassetten und Publikationen zum Film arbeitet.¹¹

¹⁰ Der Begriff der *archiveology* ist angelehnt an Catherine Russells (2018, 1) Beschreibung eines „reuse, recycling, appropriation, and borrowing of archival material“ im Bereich des Filmemachens (cf. Crucifix 2020, 159).

¹¹ Schriftliche Korrespondenz mit Sergio Sarri (27.02.2023).

Hinsichtlich der eröffneten Verbindung der Comics von SeSar zu Fanfictions gilt es jedoch zu betonen, dass der Italiener nicht dem typischen Bild von Fanfiction-Autor*innen entspricht. Schließlich entstammen Fanfictions zumeist der Feder von Amateurschreibern und sind nicht zur kommerziellen Veröffentlichung vorgesehen. Stattdessen werden sie mit anderen Fans auf Conventions oder im Internet geteilt, diskutiert und auch verkauft, stellen ein Übungsfeld für angehende Literaturschaffende oder das primäre künstlerische Ausdrucksmittel von Fans dar (cf. Jenkins 2013 [1992], 46-49). Im Gegensatz dazu ist SeSar beziehungsweise Sergio Sarri zu Beginn seiner Karriere als Comicschaffender bereits seit den 1960er Jahren ein etablierter Künstler und veröffentlicht seine Comics von Anfang an in professionell vertriebenen Magazinen. Zentral für Fanfictions ist zudem die aktive Rolle, die anderen Fans bei ihrer Entstehung zukommt. Martina Stemberger hat diese mit Blick auf den Schreibprozess auf Online-Plattformen wie FanFiction.net oder Archive of Our Own herausgestellt und betont, dass die Lesenden über eine „interaktive, konkret ko-kreative Funktion“ (Stemberger 2021, 34) verfügen, indem sie den Autor*innen beispielsweise inhaltliche Rückmeldungen geben. Von einer „kollektiv-kollaborative[n] kreative[n] Praxis“ (Stemberger 2021, 28-29) lässt es sich im Falle von SeSar jedoch ebenso wenig sprechen, wie die für die Veröffentlichung von Fanerzeugnissen charakteristische *gift economy* bei der Publikation seiner Comics eine Rolle spielt.¹²

Cinephile Fancomics

SeSars Methode lässt Bezüge zu einer *fannish practice* erkennen, obgleich er selbst sich möglicherweise gar nicht als Fan betrachtet. Zumindest erwecken seine Arbeiten nicht den Eindruck, dass er sich in seinem Schaffen und seiner Begeisterung für den Film als Teil einer gemeinsamen Gruppe von Gleichgesinnten betrachtet. Dies gilt in der Forschung bis heute als zentrales Charakteristikum von Fans: „The fan experience is fandom, which comprises people who post, engage, write letters, talk, meet face-to-face, dress up, or make vids. Central to fandom is this shared community“ (Hellekson 2018, 74). Dass er sich selbst nicht als Fan, sondern vermutlich eher als einen Cinephilen betrachtet, dessen Filmgenuss typischerweise ein individueller ist und sich nach innen richtet (cf. Shambu 2020 [2019], 79-80), wird zudem durch die in seinen Comics zu beobachtende Auswahl an Filmen nahegelegt. Diese zeichnet sich sowohl durch einen Fokus auf bestimmte Regieschaffende beziehungsweise *auteurs* als auch durch die Verbindung von klassischem Hollywoodkino und internationalem Kunstfilm aus. Der hierdurch eröffnete Bezug zur klassischen Cinephilie französischer Prägung wird auch durch SeSars Beschreibungen seiner Filmsozialisation 1946 in Bologna nahegelegt. Dort ging er nach der Schule regelmäßig in die erste Tagesvorstellung der *Arena del Sole*, um sich vor allem US-amerikanische Filme anzusehen, die während der Kriegsjahre in Italien

¹² Über besagte *gift economy* schreibt Henry Jenkins (Jenkins & Scott 2013, xxx): „Fan cultural production is often motivated by social reciprocity, friendship, and good feelings, rather than economic self-interest.“ Gleichwohl können Fans ihre Aktivitäten auch als Ausgangspunkt für eine professionelle Karriere nutzen oder ihre Erzeugnisse über Online-Plattformen wie *etsy* verkaufen. Eine kritische Auseinandersetzung mit der *gift economy* unter besonderer Berücksichtigung der Arbeit von weiblichen Fans findet sich bei De Kosnik (2009).

nicht gezeigt wurden. Dabei versuchte er stets, der erste Besucher zu sein, und gab sich im Saal der Vorstellung hin, dass der folgende Film nur für ihn projiziert werden würde. Ableiten lässt sich hieraus eine für die klassische Cinephilie typische Faszination am Kino selbst, die über den jeweils gezeigten Film hinausgeht. SeSar spricht von der *Arena del Sole* als seiner Schule und Universität, dem Grundstein seiner Leidenschaft für und seines Wissens über den Film – ein Wissen, das er in den darauffolgenden Jahren unter anderem durch den Besuch von Filmclubs und das Sammeln von Videokassetten erweitern sollte (cf. SeSar in Mezzavilla 1988, 60-64).

In seinen Comics verbindet SeSar somit Methoden der Aneignung und Transformation, die tendenziell mit der Fankultur assoziiert werden, mit einem cinephilen Interesse an Film und Kino. Dies ist dahingehend bemerkenswert, als dass sich Cinephilie und Fankultur in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung klassischerweise als Gegensatzpaar gegenüberstehen, wobei davon ausgegangen wird, dass erstere sich mit dem Film als Kunstform auseinandersetzen würde und zweite sich auf populäre Unterhaltung bezieht:

Whereas the *cinophile* has been traditionally associated with elite, intellectual, and often privileged circles of aesthetes, the *fan* takes cine-love down a notch: the term *fan* is used for nonintellectual or marginal groups and focuses on popular or, conversely, esoteric (cult, camp, trash, otherwise specialized) material. (Keller 2020, 22, Herv. im Original)

Eine solch strikte Unterscheidung zwischen den beiden Gruppen wurde in den letzten Jahrzehnten allerdings wiederholt infrage gestellt: Thomas Elsaesser (2005, 36) spricht von einer „fan cult cinephilia“, die sich für ihn nicht mehr durch das Interesse an *auteurs* oder dem Sehen von Film(-material) auf der Kinoleinwand auszeichnet, sondern beispielsweise stärker in einen Dialog mit dem Objekt der Begierde zu treten sucht und alternative Lesarten eines Films entwirft. Henry Jenkins macht zwar Unterschiede zwischen beiden Formen der Zuschauerschaft aus, insbesondere hinsichtlich ihres subkulturellen Status, kommt letztlich allerdings zu dem Schluss, dass sich die Grenzen bei genauerem Hinsehen rasch zu verwischen beginnen und beschreibt Cinephile als „fan[s] with a pedigree“ (Jenkins bei Pêra 2015). Für Sarah Keller wiederum macht es wenig Sinn, Cinephile und Fans allein aufgrund der Art von Filmen zu unterscheiden, für die sie sich interessieren. Stattdessen würden beide in einer affektiven und liebevollen Beziehung zum Bewegtbild stehen, die sich in teils unterschiedlichen Aktivitäten niederschlägt: „Indeed, the difference between a fan and a cinophile may well be only one of degree rather than of kind“ (Keller 2020, 22).

Dabei gibt es durchaus historische Unterschiede zwischen dem, was klassischerweise als Cinephilie einerseits und Fankultur andererseits beschrieben wird. So liegt in der von Männern dominierten und für unsere Vorstellung von Cinephilie bis heute einflussreichen französischen Ausprägung der 1950er und 1960er Jahre der Fokus etwa auf einer kulturellen Aufwertung des Films und Anstrengungen zum Erhalt vom Verschwinden bedrohter Produktionen sowie dem Schreiben von Filmkritiken. Demgegenüber steht die zahlenmäßige Überlegenheit von Frauen im Zuge des rund um die Fernsehserien *The Man from U.N.C.L.E.* (1964-1968) und *Star Trek* (1966-1969) entstehenden *Media Fandom* in den USA (cf. Coppa 2006, 43-

46)¹³ sowie die persönliche Transformation und Aneignung medialer Produktionen in Fanzines oder Performances. Sorgen um den Zugang zu geliebten Filmen treiben gleichzeitig aber etwa auch Fans der ersten *Star Wars*-Trilogie (1977-1983) um, die die ursprünglichen Versionen der Filme als Reaktion auf spätere digitale Überarbeitungen vonseiten George Lucas wiederherstellen wollen (cf. Eveleth 2014). Zudem stellen sich Fanfictions beispielsweise nicht nur als Ausdruck persönlicher Wertschätzung dar, sondern können sich ebenso kritisch mit ihren jeweiligen Gegenständen auseinandersetzen, während subjektive Vorlieben auch cinephile Filmkritiken durchziehen, für deren Autoren der schlechteste Film eines *auteurs* immer noch bewundernswerter als der beste eines schlichten *metteurs en scène* ist.

Anstatt sich somit in dem Versuch zu ergehen, essenzielle Unterschiede zwischen beiden Gruppierungen festlegen zu wollen und so etwas wie ‚die Cinephilie‘ oder ‚den Fan‘ herauszuarbeiten, will ich es den oben genannten Autor*innen gleichzutun und darüber hinaus Girish Shambu (cf. 2020 [2014], 52-53) folgen, der eine Vielzahl unterschiedlicher und über den Kontinent verstreuter Ausprägungen von Cinephilie in der Geschichte des Films ausmacht, die sich in einem stetigen Wandel befinden. Eben diesen Gedanken greift auch Keller auf, wenn sie für eine demokratischere und potenziell emanzipatorische Version von Cinephilie plädiert, die „many kinds of love“ (Keller 2020, 22) gegenüber dem Film zulässt. Auf diese Weise lassen sich mittlerweile überholte Differenzierungsversuche ebenso überwinden wie die Dominanz einer bestimmten Vorstellung von Cinephilie. Folglich erscheint es nur konsequent, dass beide Gruppen sich nicht gegenseitig ausschließen, sondern Fans cinephil und Cinephile zugleich Fans sein können.

Eine solche Richtung schlägt auch Philipp Dominik Keidl ein, der in seiner Diskussion von *cinephilic fan art* ebenfalls cinephile Praxis und Fankultur zusammendenkt. Er spricht von *cinephilic fans* als Teil einer neuen Generation von Cinephilen, die sich gleichzeitig in beiden Subkulturen bewegen und deren Auseinandersetzung mit Film sich in Aktivitäten niederschlägt, die typischerweise mit der Fankultur in Verbindung gebracht werden. Dabei können ihre Arbeiten stellvertretend für den bereits von Elsaesser (cf. 2005, 36-37) ausgemachten Prozess eines *re-mastering* stehen, bei dem Cinephile versuchen, die Initiative zu übernehmen und den hegemonialen Lesarten eines Films ihre eigenen Sichtweisen entgegenzusetzen. Keidl (2023, s.p.) selbst beschreibt *cinephilic fan art* als, „transformative creative works that take more artistic freedom and (re-)interpret, expand, remix, and mash-up films with other media content – often acting outside the intended meanings of film and media producers“. Er verdeutlicht dies am Beispiel von *cinephilic fan art* zu *Call Me by Your Name* (2017). Deren Möglichkeiten als eine subjektive und zugleich kritische Form der Auseinandersetzung wird für ihn insbesondere dort deutlich, wo sich cinephile Fans mit der fehlenden Darstellung des Geschlechtsaktes zwischen

¹³ Eine alternative Geschichte von *Media Fandom* in den USA, die sich dem dominierenden Fokus auf *Star Trek* und Science-Fiction-Magazinen wie dem in den 1920er Jahren erstmals erscheinenden *Amazing Stories* verweigert, bietet Alexandra Edwards. Sie plädiert für eine stärkere Berücksichtigung der literarischen Kultur im frühen 20. Jahrhundert und den unterschiedlichen Weisen, auf denen die Zeitschriftenpresse der damaligen Zeit die Herausbildung von Fans und Fankulturen beeinflusst hat (cf. Edwards 2018).

Elio (Timothée Chalamet) und Oliver (Armie Hammer) auseinandersetzen, während Elios Verkehr mit einer jungen Frau sehr wohl gezeigt wird. So kreieren Fans etwa explizite Zeichnungen dieses Moments oder fertigen eigene Schnittfassungen an, die Material aus pornografischen Filmen integrieren.

Neben Filmen, Zeichnungen oder Stickern macht Keidl auch den Comic als eine mögliche Ausdrucksform cinephiler Fankunst aus, ohne jedoch konkrete Beispiele dafür zu benennen, was uns zurück zu den Arbeiten von SeSar führt. Dessen Comics können beispielhaft für die von Keidl beschriebene Praktik stehen, die sie historisch zugleich vorwegnehmen. Infolgedessen lassen sie sich in Anlehnung an Keidls Begriff der *cinephilic fan art* als *cinephilic fan comics* oder, zu Deutsch, *cinephile Fancomics* beschreiben. Dabei ist es zunächst einmal unerheblich, ob sich SeSar nun selbst als ein ‚Fan‘ oder ‚cinephiler Fan‘ betrachtet oder nicht, legt die Gestaltung seiner Comics doch eine Auseinandersetzung in diesem Kontext nahe. Damit kann er zugleich exemplarisch für das von Matt Hills (2018) beschriebene *implicit fandom* stehen. Hills geht es um eine Erweiterung des Spektrums der Fanforschung, die sich bevorzugt mit Pop-Kulturen auseinandersetzt und dadurch Hierarchien wie diejenige zwischen dem an kommerziellem Unterhaltungskino interessierten Filmfan und kunstliebenden Cinephilen selbst mitzuverantworten hat. Stattdessen sollten auch die Bewunder*innen von Literatur, Opern und Theaterstücken zum Forschungsgegenstand der Disziplin werden, auch wenn diese sich nicht zwangsläufig als Fans betrachten. Eben darauf zielt der von ihm verwendete Begriff des *implicit fandom* ab, welcher auch, und das ist für SeSars ‚Fandom‘ ebenfalls von Bedeutung, individuelle und nicht notwendigerweise mit anderen Menschen geteilte oder kollektive Aktivitäten miteinschließt.

Hinsichtlich möglicher Unterscheidungsmerkmale zwischen Cinephilen und Fans erweist sich allerdings die von Sarah Keller (2020) als typisch für erstere Gruppe herausgestellte *anxiety* als interessant, auf die Thomas Elsaesser (2005, 27-28) bereits verwiesen hat: „Cinephiles were always ready to give in to the anxiety of possible loss, to mourn the once sensuous-sensory plentitude of the celluloid image, and to insist on the irrecoverably fleeting nature of a film’s experience.“ Cinephilie meint demzufolge nicht nur einen Affekt, eine subjektive und persönliche Beziehung zum Bewegtbild. Stattdessen ist die Liebe zum Film immer auch von einer Angst geprägt, da sich das begehrte Objekt als ein flüchtiges darstellt und sich der Kontrolle der Zuschauenden immer wieder aufs Neue entzieht. Keller selbst veranschaulicht diese Gefühlsgemengelage am Beispiel der hypothetischen Sichtung eines Films von Andy Warhol: „Cinephiles worry that the eight-hour showing may be the only chance to see the Warhol in the proper format. They may be thrilled by the opportunity and find it fun, but there is a trace of angst in the action, too“ (Keller 2020, 23).

Im Folgenden ist jedoch weniger von Bedeutung, ob die Sorge um die Flüchtigkeit des Filmbildes sich möglicherweise stärker der einen oder anderen Gruppe zuordnen lässt und somit doch trennscharf zwischen Cinephilen und Fans unterschieden werden kann. Als anschlussfähig für die Comics von SeSar erweist sich stattdessen, dass die beschriebene *anxiety* auf die von Elsaesser (2005, 40) im Zentrum der Cinephilie verortete „crisis of memory“ verweist, mit der sich die

unterschiedlichen Ausprägungen der Cinephilie konfrontiert sehen würden: Die sich stetig im Verschwinden befindlichen Filmbilder vor Augen bleibe Cinephilen nichts anderes übrig, als zu versuchen, sich mittels unterschiedlicher reflexiver Praktiken wie dem Anfertigen von Filmkritiken, Listen oder Scrapbooks das Gesehene aus der zeitlichen Distanz heraus zu vergegenwärtigen und sich somit ein externalisiertes Filmgedächtnis zu schaffen.

Das Wachsfigurenkabinett als (Film-)Archiv im Comic

Zentral bleibt für SeSars Comics, dass sie sich nicht durch das ausschließliche Interesse an einem bestimmten Film oder einem bestimmten Genre auszeichnen, sondern sich unterschiedlicher Produktionen und Personen annehmen: vom deutschen Expressionismus zum US-amerikanischen Western, von Erich von Stroheim zu Alfred Hitchcock, von Marlene Dietrich zu Errol Flynn. Dabei verbinden sie unterschiedliche (Fan-)Objekte über mediale Grenzen hinaus miteinander und testen dadurch zugleich das (pop-)kulturelle Wissen ihrer Rezipient*innen, so wie es Philipp Dominik Keidl (2023) als charakteristisch für die von ihm beschriebene *cinephilic fan art* herausgestellt hat.

Auf die Bedeutung der hier zum Ausdruck kommenden und zuvor bereits implizit angerissenen Intertextualität innerhalb der Fankultur hat Henry Jenkins schon aufmerksam gemacht: „Media fan culture, like other forms of popular reading, may be understood not in terms of an exclusive interest in any one series or genre; rather, media fans take pleasure in making intertextual connections across a broad range of media texts.“ (Jenkins 2013 [1992], 36) Und weiter: „Fans, like other consumers of popular culture, read intertextually as well as textually and their pleasure comes through the particular juxtapositions that they create between specific program content and other cultural materials.“ (Jenkins 2013 [1992], 37) Eine solche Form der Rezeption ist für SeSars Comics zentral, da sie den Lesenden unterschiedliche intertextuelle Netzwerke eröffnen und dadurch eine Leserschaft bevorteilen, der mehrere interpretative Schlüssel zu ihrem Verständnis zur Verfügung stehen. Dabei beeinflussen die intertextuellen Verweise eines Textes auf einen anderen die „Erfahrungsbedingungen des jeweiligen Posttextes“ (Stocker 1998, 92) und erzeugen so gewissermaßen einen „Mehraufwand“ (Stocker 1998, 86) für die Rezipierenden. Schließlich müssen diese sich Gedanken über die Bedeutung einer Referenz machen und, sofern sie nicht vom jeweiligen Text als eine solche ausgewiesen wird, sich der Bezugnahme erst einmal bewusst werden und diese entsprechend zuordnen.

SeSars *FK e il Dr. Caligari* weist in intertextueller Hinsicht mehrfach über sich hinaus: So verweist etwa die Transformation des Cabinets in ein Wachsfigurenkabinett auf Paul Lenis Film *Das Wachsfigurenkabinett* (1924), der zumeist als letzter Film des deutschen Expressionismus gilt. Besonders deutlich wird dies in einem Panel auf der vierten Seite, wo mit Iwan dem Schrecklichen und Rinaldo Rinaldini zwei der Antagonisten des Films auch hinsichtlich ihrer Darstellung als Wachsfiguren aufgegriffen werden (cf. Abb. 1 u. 2).



DAS WACHSFIGURENKABINETT - Deutschland 1924
Regie: Paul Leni, Leo Birinzi
Quelle: Filmmuseum Berlin - Deutsche Kinemathek

2 | Das Wachsfigurenkabinett im gleichnamigen Film von Paul Leni (Quelle: © Stiftung Deutsche Kinemathek)

Zu nennen ist ebenso die Bezugnahme auf Kafkas Erzählung *Die Verwandlung* in Form der schlussendlichen Transformation Kafkas durch Caligari und dem Zitieren aus dem Beginn des Textes auf der letzten Seite des Comics. Finden lassen sich in SeSars Arbeiten aber auch intertextuelle beziehungsweise intratextuelle Verweise – je nachdem, ob man von ihnen als in sich abgeschlossenen Texten oder Teilen eines vernetzten fiktionalen Universums ausgeht (cf. Schüwer 2008, 249) – auf weitere Comics des Italieners. So begegnen uns in dem *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) gewidmeten Comic *Lo Strano Caso del Dr. Murnau e di Mr. Nosferatu* (1990) neben dem titelgebenden Vampir auch Dr. Caligari, Cesare und Frankenstein's Monster wieder.

Die soeben nur exemplarisch angeführten Beispiele verdeutlichen, dass den Comics von SeSar auch eine Gedächtnisfunktion zukommt, wie sie Renate Lachmann für die Literatur beschrieben hat. Für sie stellt die Intertextualität das „Gedächtnis des Textes“ (Lachmann 1990, 35) dar und ermöglicht es der Literatur, als ein „Gedächtnisraum“ (Lachmann 1990, 36) zu fungieren, in dem an vorhergehende Texte durch ihre Neuinterpretation erinnert wird. Unter dem ‚Gedächtnis‘ ist hier somit ein „Formmerkmal“ (Schüwer 2008, 241, Herv. im Original) zu verstehen, geht es doch um „Strukturen, die Verbindungen zu vorgängigen Texten schaffen“ (Schüwer 2008, 241). Dabei entsteht der Eindruck, dass besagtes Gedächtnis bereits unabhängig von der Rezeptionsleistung der Lesenden in einem Text vorhanden ist und von diesen nur noch im Rückgriff auf das eigene Gedächtnis nachvollzogen werden muss. Bestimmte Strukturen in einem Text sollen somit ganz spezifische Brückenschläge beim Lesen auslösen (cf. Schüwer 2008, 242). Im Falle

der Comics von SeSar haben wir es insbesondere mit einem Kanon an Spielfilmen zu tun, an den bewusst versucht wird zu erinnern und auf diese Weise aktiv gegen die Gedächtniskrise der Cinephilie anzuarbeiten.

Lachmanns Definition eines Gedächtnisraums der Literatur weckt Erinnerungen an Abigail De Kosniks Konzept der *archontic productions*, zu denen ich auch cinephile Fancomics gezählt habe. Während De Kosnik davon spricht, dass sämtliche mediale Produktionen ein Meta-Archiv eröffnen und sich selbst insofern als ein Archiv darstellen, als dass sie Rohmaterial für die „memory-based creativity“ (De Kosnik 2016, 300) ihrer Rezipient*innen bereithalten, betont Lachmann (cf. 1990, 10-11), dass sich der von ihr beschriebene Gedächtnisraum sowohl zwischen Texten als auch innerhalb eines Textes entfaltet. Dabei stellt die Intertextualität für beide das Verbindungsstück zwischen unterschiedlichen Stoffen dar. So schreibt De Kosnik in einem Text über literarische Formen der Aneignung, dass das Adjektiv *archontic* auf die „intertextual relationship“ (Derecho [De Kosnik] 2006, 64) abzielt, die sie im Zentrum dieser Form von Literatur verortet.

Kennzeichnend für *archontic literature* sei De Kosnik zufolge ebenfalls, dass sie ihre Ursprungstexte nicht etwa verschleiert, sondern viel mehr bewusst in ihrem neuen Kontext ausstellt, so dass sich ihre Lektüre quasi durch die gleichzeitige Rezeption zweier Texte auszeichnet: „The prior text is available and remains in the mind even as one reads the new version. The two texts resonate together in both the new text and the old one [...], and the reader thus notices the similarities and differences, however great or small, between them“ (Derecho [De Kosnik] 2006, 73). Eben diese Form einer doppelten Lektüre führt *FK e il Dr. Caligari* durch seine Aufteilung in zwei Ebenen vor Augen. Dabei vollzieht sich die eigentliche Geschichte in den Panels im Vordergrund, während im Hintergrund oberhalb der Panels vorwiegend Einstellungen aus *Das Cabinet des Dr. Caligari* nachgezeichnet werden. So sehen wir etwa zugleich die Figuren des Wachsfigurenkabinetts auf einer Doppelseite und den durch die Straßen ziehenden Caligari sowie seine Erweckung von Cesare. Aufgrund der räumlichen Anordnung der Bilder auf den Seiten des Comics können wir nie nur eines von ihnen betrachten und kommen daher gar nicht umhin, die beiden Ebenen kontinuierlich miteinander in Verbindung zu setzen und, im übertragenen Sinn, Post- und Prätext mehr oder weniger gleichzeitig zu rezipieren.

Die beiden anderen dem Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* gewidmeten Zeichnungen zeigen im Bildhintergrund den Protagonisten auf seinem Weg zum Stadtsekretär sowie bei der Fütterung von Cesare und orientieren sich sehr genau an den jeweiligen Einstellungen des Films:



3a | Die Fütterung des Somnambulen Cesare im Film *Das Cabinet des Dr. Caligari* ...
(Quelle: © Stiftung Deutsche Kinemathek)



3b | ... und in SeSars Comic *FK e il Dr. Caligari*
(Quelle: SeSar. 1991. *King Kong! e altre storie*. (S. 60), © Rizzoli Libri)

Bei einem genaueren Blick auf die zuvor genannten Beispiele entsteht allerdings ein anderer Eindruck:



4a | Der Nachtwächter im Film von Robert Wiene ...
(Quelle: © Stiftung Deutsche Kinemathek)



4b | ... wird in SeSars Comic durch Dr. Caligari ersetzt
(Quelle: SeSar. 1991. *King Kong! e altre storie*. (S. 58), © Rizzoli Libri)

So ist es im Film nämlich nicht Dr. Caligari, der nachts allein in den Straßen der Stadt zu sehen ist, sondern ein die Straßenlaterne entzündender Nachtwächter. SeSar ersetzt ihn jedoch ebenso durch Caligari, wie er den an einer Hauswand befindlichen Aushang zum Mord in Holstenwall gegen die Aufschrift „Caligari“ austauscht (cf. Abb. 4b). Und während Caligari bei der Demonstration des Somnambulen im Comic mit seinem Gehstock auf eine Liste zeigt (cf. Sesar 1991,

59), suchen wir eine solche im Film vergeblich. Mit Lachmann (cf. 1990, 39-40) ließe es sich davon sprechen, dass die beiden Bilder aufgrund ihrer mehr oder weniger ins Auge fallenden Veränderungen zu einer „Zerlösung des vorgefundenen Textsinns“ (Lachmann 1990, 40) führen und Trugbilder darstellen, die unsere Erinnerungen an den Film zwar aufrufen können, sie zugleich aber unmerklich zu überschreiben drohen, verdecken und verstellen. Für *FK e il Dr. Caligari* und andere Comics von SeSar lässt sich das allerdings nicht in Gänze behaupten. Stattdessen haben wir es primär mit Aneignungen zu tun, die ihre transformativen Eingriffe hervorheben und auf diese Weise Erinnerungen in den Rezipient*innen zu aktivieren suchen. Gleichwohl unterstreichen die von SeSar eingepflegten Irritationen und Abweichungen, dass seine Comics ihre Leserschaft immer auch herausfordern und zu einer Überprüfung der Bilder und Texte in den Panels anregen, wie sich im Folgenden noch einmal zeigen wird.

An Lachmanns Auffassung von Literatur als einem ‚Gedächtnisraum‘ erweist sich der Comic mit seinen typischerweise neben-, unter- und übereinander angeordneten Panels besonders anschlussfähig. In den letzten Jahren wurde in der Comicforschung allerdings weniger von einem ‚Gedächtnis des Comics‘ gesprochen als seine strukturelle Ähnlichkeit zu Archiven in den Vordergrund gestellt.¹⁴ Mit dem Archiv ist ein Teil des kulturellen Gedächtnisses¹⁵ benannt, der sich Aleida Assmann (cf. 2009, 170 u. 173) zufolge unter anderem durch eine wie zufällig erfolgende Ansammlung materiellen Guts sowie eine Speicher- und Schutzfunktion auszeichnet.¹⁶ In unserem Falle bedarf es allerdings eines etwas anders gelagerten Archivbegriffs, wie ihn auch De Kosnik verwendet, der sich nicht mit physischen Orten der Aufbewahrung auseinandersetzt, sondern das Archivieren als einen „process of selecting, ordering and preserving the past“ (Hirsch & Taylor 2012, s. p.) hervorhebt.

Einen Bezug zwischen Comics und Archiven stellt Hillary Chute über die Einzelbilder des populären Mediums her. So spricht sie von Panels als „boxes of space to put things in, to frame things with, to enclose and preserve with (even if the elements inside will not stay still, spilling out into the gutter, or literally breaking the frame)“ (Chute 2012, s.p.). Für sie stellen sich die Einzelbilder des Comics als „archival boxes“ (Chute 2012, Herv. im Original, s.p.) dar, die nicht nur Fenstern vergleichbar den Lesenden etwas zum Sehen darbieten, sondern ebenso dazu imstande sind, etwas zu beinhalten, einzugrenzen und nach außen hin abzuschließen. Das können

¹⁴ Thematisch breiter aufgestellt ist der von Maaheen Ahmed und Benoît Crucifix herausgegebene Sammelband *Comics Memory: Archives and Styles* (2018). Martin Schüwer (cf. 2008, 238-271) spricht ebenfalls von einem „Gedächtnis der Comics“ (Schüwer 2008, 238).

¹⁵ Das kulturelle Gedächtnis setzt sich für Aleida und Jan Assmann aus Objekten, Ritualen oder Symbolen etwa der Religion und Pop-Kultur zusammen, die von unterschiedlichen Gruppen mit Erinnerungen aufgeladen werden und mit denen jedes ihrer Mitglieder zu einem gewissen Grad vertraut ist. Eine Zusammenfassung dieses von ihnen seit dem Ende der 1980er Jahre geprägten Konzepts haben sie mit „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis“ (1994) vorgelegt.

¹⁶ Assmann beschreibt das Archiv als einen Ort an der Schwelle zwischen Erinnerung und Vergessen, der die passiv gelagerte Erinnerung repräsentiert. Letztere zirkuliert aktuell nicht innerhalb einer Gesellschaft, kann durch einen Akt der Rekontextualisierung aber wieder Teil ihrer aktiven Erinnerung werden. Mit dem Archiv und dem Kanon als für sie aktiven Gegenpart setzt sie sich auch in „Canon and Archive“ (Assmann 2008) auseinander.

zum einen die für Comics typischen Zeichnungen und Sprechblasen sein, die extra zu diesem Zweck entstanden sind, aber beispielsweise auch Fotografien sowie die Reproduktionen anderer präexistierender Materialien. Letzterer Fall lässt sich in einem anderen Comic von SeSar beobachten. In *King Kong!* (1986-1987) werden unter anderem Making-of-Aufnahmen zum Film *King Kong* als einzelne Frames eines Filmstreifens dargestellt und neben SeSars jeweils dazugehöriger Zeichnung abgedruckt. Auf diese Weise werden sie zum einen als deren Vorbilder gerahmt, durch den ihnen angefügten Verweis „Provino Giornaliero“, was den *dailies* im Englischen entspricht, zum anderen aber auch als Resultat der im Comic geschilderten Dreharbeiten präsentiert:



5 | Das Comicpanel als *archival box*: Making-of-Aufnahme aus dem Film *King Kong* (1933) in SeSars Comic *King Kong!* (1986-1987)

(Quelle: SeSar. 1991. *King Kong! e altre storie*. (S. 42), © Rizzoli Libri)

In *FK e il Dr. Caligari* verweist insbesondere ein Panel auf seinen Status als *archival box*: In dem linken Panel auf der vierten Seite des Comics begegnen uns Wachsfiguren von Iwan dem Schrecklichen, Frankensteins Monster und Rinaldo Rinaldini wieder. Alle drei stehen auf einem Sockel, der mit ihrem jeweiligen Namen versehen ist, während in der Sprechblase über dem Panel Dr. Caligari das „fabelhafte Wachsfigurenkabinett“ (SeSar 1991, 58)¹⁷ ankündigt. Dabei erscheinen die Figuren durch den dicken schwarzen Panelrahmen sowohl um- als auch eingeschlossen und sind als Wachsfiguren bereits zu verstaubaren Gegenständen

¹⁷ Im italienischen Original: „Il favoloso gabinetto delle cere“.

geworden, die uns auf diese Weise präsentiert werden. Auf den Doppelseiten vier und fünf finden wir neben dem beschriebenen Panel zudem noch drei weitere in der gleichen Reihe vor, die dem Wachsfigurenkabinett jeweils eine neue Person hinzufügen: Cesare, Nosferatu und die ‚Spinnenfrau‘ (cf. Abb. 1). Dabei ergeben sich Unterschiede in der Gestaltung der einzelnen Panels. Während die Figuren im ersten Panel deutlich als Wachsfiguren ausgestellt werden, erscheinen sie in den anderen Fällen in Szenen aus ihren jeweiligen Filmen eingebettet: Cesare bei der Entführung von Lil Dagover und Nosferatu bei seiner Überfahrt auf einem Segelschiff. Mit ihren jeweiligen Filmen verschiebt sich der Ausstellungskontext hin zu demjenigen des Dioramas und scheint dadurch zugleich Caligaris Behauptung zu unterstreichen, dass die Figuren weiterhin lebendig seien.

Eine Ausnahme stellt das Bild der Schauspielerin Theda Bara im dritten Panel dar, das nicht direkt aus einem Film stammt. Stattdessen hat sich SeSar hier an einer Werbeaufnahme für ihren Film *Sin* (1915) orientiert, der heute als verschollen gilt. Interessant dürfte für SeSar jedoch weniger Baras Rolle als Freundin eines Mafiabosses in diesem Film gewesen sein, als vielmehr das mit ihrem Auftritt in *A Fool There Was* (1915) etablierte Leinwandimage als männerzerstörender ‚Vamp‘, wobei ihre Figur in letzterem buchstäblich als „woman of the vampire species“ bezeichnet wird. Ungeachtet ihrer äußeren Erscheinung in SeSars Darstellung kann ihre Bezeichnung als ‚Spinnenfrau‘ somit für Irritationen sorgen. Ähnliches ergibt sich auch im Falle der Wachsfigur von Rinaldo Rinaldini. So waren für den Film *Das Wachsfigurenkabinett* ursprünglich vier Episoden zu den jeweiligen Wachsfiguren von Hārūn ar-Raschīd, Iwan dem Schrecklichen, Jack the Ripper und Rinaldo Rinaldini geplant. Letzterer ist im Film auch als Wachsfigur zu sehen, aufgrund finanzieller Engpässe konnte seine Episode jedoch nicht realisiert werden. In *FK e il Dr. Caligari* wird die Figur des Räuberhauptmanns von SeSar getreu ihrem filmischen Ebenbild wiedergegeben, jedoch mit dem Namen des italienischen Abenteurers und Okkultisten (Alessandro Graf von) Cagliostro versehen. In beiden Fällen täuschen die Benennungen der Figuren über ihre eigentliche Identität hinweg und erschweren so die Zuordnung zu ihren jeweiligen Filmen, was das Feld an möglichen Referenzen erweitert.¹⁸

Die Protagonist*innen von Caligaris Wachsfigurenkabinett, Figuren des im weitesten Sinne Unheimlichen, eröffnen eine Vielzahl an intertextuellen Verweisen, sodass deren Rezeption nicht auf eine einzige Interpretation hinauslaufen kann. Gerade das Bestehenbleiben von Leerstellen zwischen den einzelnen Panels rückt Comics Jared Gardner zufolge ebenfalls in die Nähe von Archiven: „Like the archive, the comics form retains that which cannot be reconciled to linear-narrative – the excess that refuses cause-and-effect argument, the trace which threatens to unsettle the present’s narrative of its own past (and thereby of itself)“ (Gardner 2012, 177). Comiclesende sehen sich daher ebenso mit der Aufgabe konfrontiert, einen

¹⁸ Im Falle der ‚Spinnenfrau‘ könnte es sich etwa um eine Anspielung auf die titelgebende Figur aus dem wenige Monate vor der Veröffentlichung des Comics in Italien erschienenen Film *Kiss of the Spider Woman* (1985) handeln. Aufgrund seiner damaligen Aktualität fiel der Film somit aus dem üblichen Bezugsrahmen von SeSars Comics heraus, passt zu diesen aber insofern, als dass dessen Protagonist unter anderem die Geschichte eines fiktiven Films um besagte ‚Spinnenfrau‘ nacherzählt.

Sinn zwischen den verschiedenen Panels und ihrer einzelnen Bestandteile zu stiften, wie wir diesem Akt des *closure* (cf. McCloud 1994, 63-69) in der „Arbeit in und mit Archiven“ (Stein 2021, 45) wiederbegegnen. Zumindest geht es dabei ebenfalls darum, dass „einzelne Versatzstücke zu einem größeren Ganzen zusammengesetzt, inhaltliche Lücken so plausibel wie möglich ausgefüllt und einer Interpretation zugeführt werden“ (Stein 2021, 45). Zwar lassen sich, wie die einzelnen Objekte in einem Archiv, die Panels von Nosferatu, Cesare und all den anderen ebenso für sich alleinstehend betrachten, vergrößern ihre Bedeutung aber, sobald die restlichen Wachsfiguren in die Betrachtung miteinbezogen werden.

Fazit: Das Lagerhaus zum Leben erwecken

In Comics wie *FK e il Dr. Caligari* gibt sich SeSar als ein Cinephiler zu erkennen, für den die Filmgeschichte ein „limitless warehouse“ darstellt, „that can be plundered for tropes, objects, expressions, styles, and images from former works“ (de Valck/Hagener 2005, 15). Seine Einordnung als ein Cinephiler trifft zumindest dann zu, wenn man von einer Cinephilie im erweiterten Sinne ausgeht, wie sie Sarah Keller und Girish Shambu etwa beschrieben haben. Mir ging es stattdessen jedoch stärker um das Aufzeigen von Verbindungslinien zwischen Cinephilie und Fankultur, die in den cinephilen Fancomics von SeSar im Zusammenspiel eines Gestus des Bewahrens und der transformativen Aneignung zum Ausdruck kommt. Dadurch legen die Comics zugleich nahe, dass das von Philipp Dominik Keidl beschriebene *cinephilic fandom* und andere Ausprägungen der Cinephilie nicht (mehr) primär um die Auseinandersetzung mit einer aus der Flüchtigkeit der Bewegtbilder resultierenden Gedächtniskrise kreisen. Stattdessen geht es ebenso um die persönliche und kreative Verarbeitung filmischer Bilder.

FK e il Dr. Caligari und andere Comics von SeSar können folglich nicht nur als ein externalisiertes Filmgedächtnis sowohl für ihren Comiczeichner als auch ihre Leserschaft fungieren. Vielmehr kommt in ihnen eine Erinnerungsarbeit als Auseinandersetzung mit und Arbeit an Filmgeschichte zum Vorschein, weshalb filmische Bilder in ihnen auch nie einfach ‚nur‘ nachgezeichnet werden. Wir haben es mit einer Form der Erinnerung zu tun, die eng mit der Imagination des Comiczeichners zusammenhängt und betont, dass Erinnerungen nie eine Art objektives Abbild der Vergangenheit darstellen, sondern stets Konstruktionsprozessen unterliegen, die diese aktiv hervorbringen. Dabei sorgen die in den Comics von SeSar zu beobachtenden „kulturelle[n] ‚Mutation[en]““ (Voigts 2015, 153) für eine „lebendige Diversität“ (Voigts 2015, 153) und „kulturelle Wiederbelebung“ (Voigts 2015, 155). Der Aussage von Dr. Caligari folgend sind somit nicht nur dessen Wachsfiguren ‚lebendig‘¹⁹, sondern auch Filmgeschichte lebt in Form solcher imaginativer ‚Verwandlungen‘ weiter und erschließt ihr neue Leserbeziehungsweise Zuschauerschaften.

Das Ziel weitergehender Forschungen muss es sein, nicht nur mehr Comics von SeSar in die Betrachtung miteinzubeziehen, sondern sowohl zeitgenössische als auch heutige Formen ihrer Rezeption in Magazinen und Ausstellungen zu erfassen.

¹⁹ Im italienischen Original: „Nonostante le apparenze e la loro mostruosita', essi vivono“ (SeSar 1991, 60).

Zudem gilt es, die Filmauswahl SeSars zu hinterfragen, die vor allem einen westlichen Kanon an ‚Meisterwerken‘ reproduziert, sowie ein mögliches subversives Potenzial seiner Comics. Zumindest schreibt Abigail De Kosnik Fanfictions und *archontic productions* insgesamt zu, eine „resistant artistic practice“ (Derecho [De Kosnik] 2006, 71) darstellen zu können, zielt dabei allerdings auf die Arbeiten von Frauen, ethnischen Minderheiten und Menschen mit einer kolonialen Vergangenheit ab, die den Produktionen der großen Medienkonzerne ihre eigenen Versionen entgegensetzen.²⁰

Bibliografie

- ABEL, Julia & Christian Klein. 2016. „Leitfaden zur Comicanalyse.“ In *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*, ed. Abel, Julia & Christian Klein, 77-106, Stuttgart: Metzler Verlag.
- AHMED, Maaheen & Benoît Crucifix (ed.). 2018. *Comics Memory. Archives and Styles*. Cham: Palgrave Macmillan.
- ASSMANN, Aleida & Jan Assmann. 1994. „Das Gestern im Heute. Medien und soziales Gedächtnis.“ In *Die Wirklichkeit der Medien. Eine Einführung in die Kommunikationswissenschaft*, ed. Merten, Klaus, Siegfried J. Schmidt & Siegfried Weischenberg, 114-140, Opladen: Westdeutscher Verlag.
- ASSMANN, Aleida. 2008. „Canon and Archive.“ In *Cultural Memory Studies. An International and Interdisciplinary Handbook*, ed. Erll, Astrid & Ansgar Nünning, 97-107, Berlin/New York: Walter de Gruyter.
- ASSMANN, Aleida. 2009. „Archive im Wandel der Mediengeschichte.“ In *Archivologie. Theorien des Archivs in Wissenschaft, Medien und Künsten*, ed. Ebeling, Knut & Stephan Günzel, 165-175, Berlin: Kulturverlag Kadmos Berlin.
- BARTOLI, Gloria. 2010. „Intervista a Sergio Sarri.“ In *Sarri/SeSar. Pittura/Cinema/Fumetto*, ed. Beatrice, Luca, Gloria Bartoli & Fabio Scandura, 13-18, Turin: Little Nemo.
- CHUTE, Hillary. 2012. „Comics as Archives. MetaMetaMaus.“ *e-misférica* 9 (1-2).
<<https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-91/chute>>.
- Coppa, Francesca. 2006. „A Brief History of Media Fandom.“ In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, ed. Hellekson, Karen & Kristina Busse, 41-59, Jefferson, North Carolina/London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- CRUCIFIX, Benoît. 2020. „Drawing, Redrawing, and Undrawing.“ In *The Oxford Handbook of Comic Book Studies*, ed. Aldama, Frederick Luis, 148-162, New York: Oxford University Press.
- DE KOSNIK, Abigail. 2009. „Should Fan Fiction Be Free?“ *Cinema Journal* 48 (4), 118-124.
- DE KOSNIK, Abigail. 2016. *Rogue Archives. Digital Cultural Memory and Media Fandom*. Cambridge, Massachusetts/London: The MIT Press.
- DERECHO [De Kosnik], Abigail. 2006. „Archontic Literature. A Definition, a History, and Several Theories of Fan Fiction.“ In *Fan Fiction and Fan Communities in the Age of the Internet. New Essays*, ed. Hellekson, Karen & Kristina Busse, 61-78, Jefferson, North Carolina/London: McFarland & Company, Inc., Publishers.
- DERRIDA, Jacques. 1997 [1995]. *Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression*. Berlin: Brinkmann + Bose.

²⁰ Für ihre hilfreichen Rückmeldungen zu einer früheren Fassung dieses Textes danke ich Philipp Dominik Keidl und den Verfasser*innen der beiden Peer-Reviews. Ein herzlicher Dank gebührt auch Sergio und Stefania Sarri, die mich bei meinen Recherchen unterstützt haben.

- DE VALCK, Marijke & Malte Hagener. 2005. „Down with Cinephilia? Long Live Cinephilia? And Other Videosyncratic Pleasures.“ In *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, ed. de Valck, Marijke & Malte Hagener, 11-24, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- EDWARDS, Alexandra. 2018. „Literature Fandom and Literary Fans.“ In *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, ed. Booth, Paul, 47-64, Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- ELSAESSER, Thomas. 2005. „Cinephilia or the Uses of Disenchantment.“ In *Cinephilia. Movies, Love and Memory*, ed. de Valck, Marijke & Malte Hagener, 27-43, Amsterdam: Amsterdam University Press.
- EVELETH, Rose. 2014. „The *Star Wars* George Lucas Doesn't Want You To See.“ *The Atlantic* 27.08.
<http://www.theatlantic.com/technology/archive/2014/08/the-star-wars-george-lucas-doesnt-want-you-to-see/379184/?single_page=true>.
- GARDNER, Jared. 2012. *Projections. Comics and the History of Twenty-First-Century Storytelling*. Stanford: Stanford University Press.
- HELLEKSON, Karen & Kristina Busse. 2014. „Fan Fiction as Literature.“ In *The Fan Fiction Studies Reader*, ed. Hellekson, Karen & Kristina Busse, 19-25, Iowa: University of Iowa Press.
- HELLEKSON, Karen. 2018. „The Fan Experience.“ In *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, ed. Booth, Paul, 65-76, Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- HILLS, Matt. 2018. „Implicit Fandom in the Fields of Theatre, Art, and Literature. Studying ‚Fans‘ Beyond Fan Discourses.“ In *A Companion to Media Fandom and Fan Studies*, ed. Booth, Paul, 477-494, Hoboken, New Jersey: Wiley-Blackwell.
- HIRSCH, Marianne & Diana Taylor. 2012. „The Archive in Transit.“ *e-misférica* 9 (1-2).
<<https://hemi.nyu.edu/hemi/en/e-misferica-91/hirschtaylor>>.
- JENKINS, Henry & Suzanne Scott. 2013. „*Textual Poachers*, Twenty Years Later. A Conversation between Henry Jenkins and Suzanne Scott.“ In *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Updated Twentieth Century Anniversary Edition, Jenkins, Henry, vii-l, New York/London: Routledge.
- JENKINS, Henry. 2013 [1992]. *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. Updated Twentieth Century Anniversary Edition. New York/London: Routledge.
- KAFKA, Franz. 2004 [1915]. „Die Verwandlung.“ In *Franz Kafka. Die Erzählungen und andere ausgewählte Prosa*, ed. Hermes, Roger, 96-161, Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- KEIDL, Philipp Dominik. 2023. „Cinephilic Fandom.“ In *Serge Daney and Queer Cinephilia*, ed. Eugène, Pierre, Kate Ince & Marc Siegel, Lüneburg: meson press, im Erscheinen.
- KELLER, Sarah. 2020. *Anxious Cinephilia. Pleasure and Peril at the Movies*. New York: Columbia University Press.
- KRACAUER, Siegfried. 1984 [1947]. *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- LACHMANN, Renate. 1990. *Gedächtnis und Literatur. Intertextualität in der russischen Moderne*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- LESSIG, Lawrence. 2008. *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. London: Bloomsbury.
- MCCLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics. The Invisible Art*. New York: HarperCollins.
- MEZZAVILLA, Silvano (ed.). 1988. *Cinema in Fumetto*. Montepulciano: Editori del Grifo.
- PÊRA, Edgar. 2015. *Fans & Cinephiles (Henry Jenkins Interview)*. Edgar Pêra.

Films & Ideas.

<<https://edgarpera.org/2015/12/02/fans-cinephiles-henry-jenkins-interview>>.

RUSSELL, Catherine. 2018. *Archiveology. Walter Benjamin and Archival Film Practices*. Durham/London: Duke University Press.

SCHÜWER, Martin. 2008. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.

SESAR. 1991. *King Kong! e altre storie*. Mailand: Rizzoli Libri.

SHAMBU, Girish. 2020 [2014]. „The New Cinephilia.“ In *The New Cinephilia*, ed. Shambu, Girish. Second Expanded Edition, 5-68, Montreal: Caboose.

SHAMBU, Girish. 2020 [2019]. „For a New Cinephilia.“ In *The New Cinephilia*, ed. Shambu, Girish. Second Expanded Edition, 79-84, Montreal: Caboose.

STEIN, Daniel. 2021. „Der Comic, das Archiv und das Populäre. Ein Erklärungsversuch.“ In *Comics & Archive*, ed. Giesa, Felix & Anna Stemmann, 15-70, Berlin: Christian A. Bachmann Verlag.

STEMBERGER, Martina. 2021. *Homer meets Harry Potter. Fanfiction zwischen Klassik und Populärkultur*. Tübingen: Narr Francke Attempto.

STOCKER, Peter. 1998. *Theorie der intertextuellen Lektüre. Modelle und Fallstudien*. Paderborn et al.: Ferdinand Schöningh.

VOIGTS, Eckart. 2015. „Mashup und intertextuelle Hermeneutik des Alltagslebens. Zu Präsenz und Performanz des digitalen Remix.“ *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews* 32 (2), 146-163.

<https://mediarep.org/bitstream/handle/doc/5942/MEDREZ_2015_2_146_Voigts_.pdf?sequence=6>.

Zusammenfassung

Der vorliegende Text setzt sich mit den Comics von SeSar auseinander, in denen er cinephile Interessen mit Praktiken verbindet, die klassischerweise mit der Fankultur assoziiert werden. Anhand seiner Comics lassen sich deshalb bis heute in der wissenschaftlichen Wahrnehmung dominierende Unterschiede zwischen Cinephilen und Fans hinterfragen. Im Zentrum steht zu diesem Zweck das Fallbeispiel *FK e il Dr. Caligari* (1986), welches darüber hinaus auf seine Gedächtnis-beziehungsweise Archivfunktion hin untersucht wird und von einer im Zentrum der Cinephilie verorteten Erinnerungsarbeit zeugt.

Abstract

This paper explores the work of the Italian artist SeSar who combines in his comics cinephile interests with practices typically associated with fan culture. In doing so, he implicitly questions differences between cinephiles and fans that have dominated the scholarly perception so far. The focus is on *FK e il Dr. Caligari* (1986), which is discussed as a cinephilic fan comic. It functions as an externalised film memory or archive and, thus, highlights the specific kind of memory work that is located at the centre of cinephilia.

Christoph Groß

Im Museum der Metalepsen

Intermedialität und Liminalität in den *bandes dessinées* von Catherine Meurisse

Christoph Groß

ist Akademischer Rat a. Z. für französische und italienische Literaturwissenschaft am Romanischen Seminar der Ruhr-Universität Bochum.

christoph.gross@rub.de

Keywords

Metalepse – Intermedialität – Schwelle – Kunstgeschichte – *bande dessinée*

Einleitung

Das Werk von Catherine Meurisse zeichnet sich durch eine beharrliche, geradezu leidenschaftliche Auseinandersetzung mit der Kunstgeschichte aus: Von Caravaggio über Manet bis hin zu Rothko erscheinen Gemälde in ihren Text-Bild-Erzählungen an prominenter Stelle. Dabei geht es der Autorin jedoch um mehr als das bloße Zitat oder Pastiche: Gemälde werden vielmehr in das Medium der *bande dessinée* integriert, um sie über narrative wie auch visuelle Verfahren zu ‚öffnen‘, sie zum Sprechen zu bringen und in Bewegung zu versetzen – und sie auf diese Weise mit den Eigengesetzlichkeiten und spezifischen narrativen Möglichkeiten des Comics in Dialog zu bringen.

Meurisse' Comic-Kunst operiert an der Schwelle zwischen unterschiedlichen Medien und Künsten. Ihre *bandes dessinées* stiften einen intermedialen Reflexions- und Experimentierraum, dem in Bezug auf die in ihnen ausgestellten altermedialen Systemreferenzen keine bloß reproduzierende, sondern vor allem auch eine resemantisierende und transformierende Funktion zukommt. Gemälde werden dabei nicht nur ästhetisch an den Zeichenstil der *bande dessinée* angepasst, sie werden vielmehr in Handlungsabläufe einbezogen, durch die sie aus der Zeitlosigkeit des kunsthistorischen Kanons herausgenommen und in ein dynamisches Kontinuum aus Raum und Zeit gestellt werden. Dieser Prozess vollzieht sich bei Meurisse vor allem über das Verfahren der Metalepse¹, das in ihren *bandes dessinées* zu

¹ Eine Diskussion des Begriffs der erzählerischen Metalepse und der Öffnung des Begriffs hin zur Beschreibung transgenerischer und transmedialer Phänomene erfolgt in Kapitel 3.

einem Werkzeug für ein Erzählen des ‚Dazwischen‘² wird. Über intermediale Metalepsen werden die Grenzen zwischen Einzelbildern, zwischen Bild und Welt, aber auch zwischen dem Medium ‚Gemälde‘ und dem Medium ‚Comic‘ in Schwellen des Übergangs verwandelt. Diese Übergänge können prinzipiell in zwei Richtungen erfolgen: Sie können in Bilder hinein- oder aus ihnen hinausführen. So wandeln in *Moderne Olympia* (Meurisse 2014) die Figuren bekannter Gemälde wie selbstverständlich durch die Hallen des Musée d’Orsay und treten in andere Gemälde ein wie in Räume. Bilder werden zu Bildwelten: Die Leinwände öffnen sich, lassen sich durchschreiten und räumlich erfahren. In *La Légèreté* durchquert Meurisse’ autofiktionales, durch das Attentat auf *Charlie Hebdo* traumatisiertes Alter Ego³ ein Museum voller leerer Leinwände und schreitet schließlich in Edvard Munchs *Der Schrei* hinein (cf. Meurisse 2016, 18-20), während sich an anderer Stelle die von Sonnenlicht überflutete Landschaft in ein monumentales Rothko-Gemälde verwandelt (cf. Meurisse 2016, 9). Mit dem Motiv des metaleptischen ‚Bildeinstiegs‘ rekurriert Meurisse nicht nur auf einen spätestens seit Denis Diderots ‚promenade Vernet‘⁴ aus dem *Salon de 1767* prominent besetzten Beschreibungstopos von Kunstwerken, vielmehr nutzt sie die erzählerischen Möglichkeiten der *bande dessinée*, um die auf die Darstellung eines Einzelmoments konzentrierte Simultanität und Statik von Gemälden⁵ in der Dynamik neuer, dabei häufig ironisch gebrochener (und somit die Autorität des kunsthistorischen Kanons unterlaufenden) Bilderfolgen aufzulösen. Im Zuge ihrer Transposition in den narrativ-sequenziellen Kontext der *bande dessinée* erhalten Gemälde ein nahezu fantastisches Eigenleben, das die Werke aus der Begrenzung des Bildrahmens befreit. Auf diese Weise werden sie zu ‚eigensinnigen‘ Bildern, die nicht nur als liminale Erfahrungsräume für die Lesenden von Meurisse’ grafischen Werken auf neue Weise erschlossen werden können, sondern sich in besonderem Maße auch als Reflexionsmedien intermedialen Erzählens insgesamt anbieten.

² Zum Begriff des ‚Dazwischen‘ siehe *supra* die Einleitung der Dossierherausgeberinnen (cf. Wrobel & Dettke 2023).

³ Aus Platzgründen kann an dieser Stelle auf Meurisse’ bedeutendstes Werk, *La Légèreté*, nur kursorisch verwiesen werden. Wertvolle Lektüren des Bandes in Hinblick auf Fragen autofiktionaler Traumabewältigung finden sich bei Childress (2019) und Stahl (2019).

⁴ Grundlegend zum Motiv des Bildeinstiegs bei Diderot siehe das Kapitel „Painting and Beholder“ in Fried (1980, 107-160), zur ‚promenade Vernet‘ bes. 122-127; Bedeutung und Funktion der Metalepse in Diderots Salontexten wurden unlängst von Pedro Pardo Jiménez (2012, 170-174) und Nathalie Kremer (2018, 57-69 und *passim*) eluzidiert.

⁵ Dass die Festlegung von Gemälden als statische ‚Momentaufnahmen‘ in der kunsthistorischen Forschung als mittlerweile überholt gelten muss, hat u.a. Anne Hollander (1989) durch ihre Analysen narrativer Verfahren in der Malerei von der Renaissance bis zur Gegenwart gezeigt. Im Folgenden werden wir dennoch die Dichotomie von Simultanität vs. Sukzessivität bzw. Statik vs. Dynamik aufrecht erhalten: Denn da Comics eine dezidiert sequentiell-narrative Struktur haben, die einzelne Gemälde nur im Sinne eines rezeptions-ästhetischen Nebeneffekts leisten können, bleibt sie ein wichtiges Distinktionsmerkmal zwischen Malerei und Comic-Kunst und wird bei Catherine Meurisse auch als solches direkt thematisiert.

1. Vom Eigensinn der Bilder: Der kunsthistorische Kanon im Spiegel der *bande dessinée*

Es ist Nacht im Musée d'Orsay. Zwischen Skulpturen und Trennwänden sind zwei Gestalten zu sehen, ein Mann und eine Frau, die in schnellen Schritten den weiten Raum der ehemaligen Bahnhofshalle durchschreiten (Abb. 1).



1 | Olympia und Romain erkunden das Musée d'Orsay (Meurisse 2014, 28)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Die Frau, die bis auf ein schwarzes Halsband gänzlich unbekleidet ist, trägt den Namen ‚Olympia‘. Sie ist die Hauptfigur von Édouard Manets gleichnamigem Gemälde aus dem Jahr 1863. Der Mann ist eine nicht näher identifizierbare Nebenfigur aus Thomas Coutures monumentalem Historienbild *Les Romains de la décadence* (1847) und wird daher auch nur augenzwinkernd ‚Romain‘ genannt. Ihre jeweiligen Gemälde haben sie längst verlassen und erkunden, angeheitert durch den Wein, der ihnen zuvor bei Coutures antikem Gelage ausgeschenkt wurde, das außer ihnen menschenleere Museum. Gemeinsam erklimmen sie das Stahlgerüst der Westseite und hangeln sich an Victor Laloux‘ prunkvoll vergoldeter Bahnhofsuhr empor. Auf den Galerien angekommen zitieren sie Shakespeare und stellen, wie durch Zufall, die ikonische Feuerleiterszene aus dem *Romeo and Juliet*-Remake *West Side Story* nach. Wenig später wird Olympia lachend auf François Pompons *Ours blanc* (1928) steigen und ihrem Begleiter zurufen: „Romain, je crois qu‘on est complètement pompettes...“ (Meurisse 2014, 29).

Für Catherine Meurisse, Zeichnerin und Autorin des 2014 veröffentlichten Bandes *Moderne Olympia*, sind Museen Räume der Wunscherfüllung: „[L]es musées“,

bekräftigt sie in einem Podiumsgespräch mit dem Kunsthistoriker Adrien Goetz, „nous offrent des images de liberté, d’espaces mentaux, on peut y voyager comme on le souhaite, et j’applique ça vraiment premier degré“ (Meurisse/Goetz 2021, 34:01-34:12). Bei *Moderne Olympia* handelt es sich um eine Auftragsarbeit, mit der das Musée d’Orsay den Versuch unternahm, in die Fußstapfen des Musée du Louvre zu treten, das seit 2005 bei Futuropolis und Delcourt eine vielbeachtete *bande dessinée*-Reihe herausgibt (siehe Flinn 2013, Picone 2003). Dass dabei der Autorin, wie sie in einem anderen Interview betont (cf. Meurisse/Déchamps 2020b, 11:25-13:05), in Hinblick auf die Konzeption und Ausführung eine *carte blanche* ausgestellt wurde, schlägt sich in einem kreativen, bisweilen fast anarchisch anmutenden Umgang mit dem kunsthistorischen Kanon⁶ nieder, durch den kulturpolitisch begründete Hierarchien nicht nur infrage gestellt, sondern im ‚Experimentierfeld‘ der *bande dessinée* gezielt unterlaufen werden.⁷ Wie Margaret C. Flinn festgestellt hat, nutzt Meurisse die Gemälde des Musée d’Orsay „as building blocks in the creation of her own narrative, visual universe“ (Flinn 2020, 507). Die eigene kreative Freiheit und Handlungsmacht überträgt Meurisse dabei auf ihre Figuren, die ohne Respekt vor der Tradition, aber zugleich voller Freude am Umgang mit ihr, zu einem freien und spielerischen Umgang mit den ausgestellten Kunstwerken des Museums finden. Somit handelt *Moderne Olympia* von im wahrsten Sinne des Wortes ‚eigensinnigen‘ Bildern. In seiner gleichnamigen Studie hat Hans Ulrich Reck den Begriff vom Eigensinn der Bilder geprägt, unter dem er Phänomene der „Eigenheit und Resistenz“ (Reck 2007, 18) von Bildern gegenüber den „Aussage-Ansprüchen“ (Reck 2007, 212) der sie semantisch zu umfassen versuchenden Ordnungsdiskurse versteht. Dabei geht es ihm darum, Bilder in den Prozessen ihrer „Absetzung von denjenigen Kennzeichnungen, Stilvermutungen, Ordnungen“ zu beschreiben, „in denen ein Neues durch Angleichung an angeblich schon Erschlossenes und gut Bekanntes in seiner Irritation neutralisiert wird“ (Reck 2007, 14). Diese Absetzung schafft einen Begriff vom autonomen Bild, durch den ein „Überschuß an offenen, nichtdeterminierten Zeichen“ (Reck 2007, 17) erzeugt wird, „die über jede Fixierung durch Ort, Zeit und

⁶ Dieser Kanon wird dabei nicht nur durch die Transposition von Gemälden im Comic-Panel, sondern auch paratextuell aufgerufen und somit per Indexierung an die reale Sammlung des Musée d’Orsay zurückgebunden: Jedes der in *Moderne Olympia* graphisch referenzierte Bild der Sammlung wird in der Reihenfolge seines Auftretens innerhalb des Bands im abschließenden Glossar aufgeführt und mit den üblichen Abbildungsnachweisen versehen. Eine Auswahl von zwölf Bildern wird zudem auf einer dem Glossar vorangehenden Doppelseite im Miniaturformat nachgebildet, um den direkten Vergleich mit Meurisse’ Nachbildungen zu erleichtern. Hier erfüllt sich die (redaktionell erwünschte) didaktische Funktion des ansonsten hauptsächlich humoristisch geprägten Bandes, der die Lesenden idealerweise für eine nähere Beschäftigung mit den Objekten der Sammlung interessieren soll.

⁷ Diesen Umgang mit dem Kanon reflektiert Meurisse in einem Interview mit Cathia Engelbach, in dem sie von ihrem Wunsch spricht, die Berühmtheiten der Kunst- und Literaturgeschichte von ihrem Sockel zu holen und auf den Boden des Lebens zu stellen: „Dans mes premiers albums, dans *Mes hommes de lettres*, *Le Pont des arts* et *Moderne Olympia*, j’ai toujours aimé faire descendre les célébrités de leur piédestal. À *Charlie Hebdo*, déjà, on adorait faire descendre les hommes politiques de leur piédestal, et très violemment parfois... [...] J’ai follement aimé apprendre et connaître les grandes figures de la littérature et des arts quand j’étais écolière ou étudiante, mais j’aime aussi les faire redescendre de leurs monuments en marbre, pour qu’ils partagent un peu plus nos vies et qu’ils cessent de nous impressionner“ (Meurisse/Engelbach 2020, 23, 25).

Bedeutung hinaus den poetologischen Prozeß der Visualisierung als Problem-erfahrung offenhalten“ (Reck 2007, 11).

Von einer solchen subversiven Eigensinnigkeit sind auch die Bilder bzw. Bildfiguren in Meurisse' *Moderne Olympia* geprägt, wo sie aktive Handlungsrollen ausfüllen und dadurch in ein wechselvolles Spannungsverhältnis mit der Institution ‚Museum‘ geraten, hinter der sich die Diskurs- und Deutungsmacht des kunsthistorischen Kanons verbirgt. Meurisse stellt dabei das Musée d'Orsay als ein gigantisches Filmstudio dar, bei dem die Hintergründe der einzelnen Gemälde zu Filmkulissen und die Bildfiguren zu Schauspieler*innen werden, die den Bildsujets Leben verleihen. Den Doppelsinn des Wortes „toile“ aufgreifend (cf. Meurisse/Déchamps 2020a, 13:04-13:08), das sich per Metonymie sowohl auf ein Gemälde als auch auf das Medium des Films beziehen lässt, werden Bilder lebendig und zu buchstäblichen *motion pictures*. Die Figuren treten aus den Begrenzungen des Bildrahmens heraus, wandern von Leinwand zu Leinwand und tauchen in deren jeweilige Welten ein. Auf diese Weise befreit Meurisse die Figuren aus ihren originären Bildzusammenhängen, macht sie zu (mehr oder weniger) eigenständig handelnden Subjekten und stellt sie in neue, bewegliche und ständigen Veränderungen unterworfenen Kontexte.⁸

Über den Kunstgriff der Verwandlung des Museumsraums in ein Filmstudio wird die Autonomie und Heteronomie der Bildfiguren verhandelt. Als nur leidlich erfolgreiche Schauspielerin, die von einer großen Karriere träumt, ist Olympia darauf angewiesen, sich nach den Regieanweisungen zu richten und die ihr zugewiesenen Rollen zu verkörpern. Dies wird im Dialogtext unterstrichen, wenn etwa ein Casting Director der beinahe unbedeckten Schauspielerin mit einem anzüglichen Grinsen auf den Lippen nahelegt: „Restez comme vous êtes... ...coopérante !“ (Meurisse 2014, 17); oder wenn Olympia gegen ihre Akquisition als Körperdouble vergeblich protestiert: „Je peux refuser ? / Non. / [...] Me sentir humiliée ? / Oui.“ (Meurisse 2014, 48). Die Filme sollen dabei stets den kunsthistorischen Gemälden gleichen, auf die sie Bezug nehmen:

⁸ Zum Motiv der eigenständig handelnden Figur als metafiktionale Systemreferenz siehe auch Hölter (2007).



2 | Schön wie ein Van Gogh (Meurisse 2014, 17)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Wie etwa aus dem Ausruf „C'est beau comme du Van Gogh!“ (Meurisse 2014, 62; siehe Abb. 2) hervorgeht, bemisst sich aus der Sicht der Filmschaffenden die Qualität nicht etwa an der Differenz zu, sondern vielmehr an der Identität mit den kunsthistorischen Vorbildern – eine Identität, deren Sicherstellung durch die institutionellen Aktanten der in *Moderne Olympia* dargestellten Filmindustrie auf das Genaueste kontrolliert wird. In diesem Sinne erweist sich das Filmstudio als Allegorie der musealen Einrichtung als solcher, der es in erster Linie um die Bewahrung und Institutionalisierung des Originalwertes von Bildern zu gehen scheint. Die von der Institution, d.h. hier dem Filmstudio bzw. Museum, repräsentierte und performierte Loyalität zum kunsthistorischen Kanon steht dabei in einem deutlichen Kontrast zu Meurisse' eigenem Umgang mit den Werken des Musée d'Orsay, der vielmehr auf eine „kreative Transformation“ (Schmitz-Emans 2009, 307) der referenzierten Vorlagen abzielt, bei dem gerade das Prinzip der Differenz in den Vordergrund tritt.

Die hieraus erwachsende Fremdbestimmung, die Olympia durch ihr Metier und die in ihm verankerten Hierarchien diktiert wird, spiegelt die apriorische Machtlosigkeit der Bildfiguren wider, deren Rolle, Aussehen, Haltung und Mimik im Malakt fixiert werden. Indem Meurisse jedoch Olympia vom Zugriff ihres Schöpfers befreit und aus ihr eine scheinbar selbstständig handelnde Person macht, überträgt sie auf die Bildfigur eine gewisse *agency*, mittels derer institutionell abgesicherte Heteronomien und Hierarchien hinterfragt oder unterlaufen werden können. Diese Einfeldung von Handlungsmacht manifestiert sich dabei auf der Ebene der *histoire* in unterschiedlicher Weise: Während Manets Gemälde gemeinhin als unverkennbare Darstellung einer Prostituierten gedeutet wird, träumt Meurisse' Olympia davon, die Rollen der „grandes amoureuses“ (Meurisse 2014, 6) zu spielen, und weigert sich vehement, ihren Körper für den beruflichen Erfolg einzusetzen („Mais je ne peux pas faire ça ! C'est contraire à mon éthique!“; Meurisse 2014, 13). Auf

diese Weise widersetzt sie sich der ihr zugewiesenen Bildrolle und verteidigt dabei synekdochisch auch Manets Gemälde insgesamt gegen tradierte Bedeutungsfestlegungen.

Auch zu den Filmrollen, die sie in ihrer Eigenschaft als Schauspielerin auszufüllen hat, unterhält Olympia ein konfliktreiches Verhältnis, das immer wieder dazu führt, dass die Dreharbeiten ihretwegen abgebrochen werden müssen. Da die hier involvierten Regisseure den Malern der jeweiligen im Musée d'Orsay ausgestellten Gemälde entsprechen, behauptet Olympia durch ihre Aussetzer und Fehlritte ihre Autonomie gegenüber der auktorialen Verfügungsgewalt. Während die meisten dieser Szenen der Ungeschicklichkeit der Protagonistin zugeschrieben werden, verdienen die Dreharbeiten zu einem Film namens *Golgotha mon amour* besondere Beachtung. Ausgehend von Jean-Léon Gérômes Gemälde *Jérusalem* (1867) soll hier die Kreuzigung Christi nachgestellt werden. Während analog zu Gérôme die Kreuze nur als Schatten zu sehen sind, die von einem nicht sichtbaren Vordergrund aus in das Bild hineinragen, nimmt die Kameraeinstellung Olympia in den Fokus, die die Rolle einer klagenden Frau, vermutlich Maria oder Maria Magdalena, spielt (Abb. 3):



3 | Vom Kunst- zum Comic-Kanon (Meurisse 2014, 10)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Meurisse verwandelt diese Bildszene in einen interessanten Meta-Kommentar über das Verhältnis von Comic-Kunst und Malerei, indem sie die (gemäß ihrer Rolle) gestenreich lamentierende Olympia Schatten werfen lässt, die ihrerseits Figuren aus Walter Disneys Bilduniversum nachbilden. Zeigt noch das erste Panel eine möglichst konforme Nachbildung des Originalbildes, so wandelt sich diese es im weiteren Verlauf der Panelsequenz zu einer reinen Karikatur desselben. Durch das Zitat⁹ der amerikanischen Comic-Tradition, die hier den Kanon der französischen Kunstgeschichte zu unterlaufen droht, kommt es zu einem Bruch des *decorum*: Gérômes Gemälde wird dadurch seines weihevollen Ernsts entkleidet und zugleich die Autorität des kunsthistorischen Kanons durch die humoristische Bildsprache des Comics untergraben.

Schließlich lässt sich Olympias Liebe zum bereits erwähnten Romain auch als eine Rebellion gegen die Institutionen der Malerei deuten: Denn gemäß der fiktionalen Prämisse der in *Moderne Olympia* dargestellten Museumswelt, existiert eine strenge soziale Trennung zwischen *officiels* und *réfusés*, also jenen Figuren, die Gemälden entstammen, die im offiziellen Pariser Salon ausgestellt wurden, und jenen Figuren, deren Erschaffer nur im *Salon des refusés* ausstellen konnten. Indem sich Olympia in Romain, eine Figur aus einem Bild des akademischen Malers Couture, verliebt, stellt sie diese Hierarchie offensiv in Frage. Auf diese Weise vertieft sie innerhalb des musealen Mikrokosmos den Konflikt zwischen *officiels* und *réfusés*, woraufhin sich beide Parteien schließlich in einer choreographierten Konfrontation im Stil von Leonard Bernsteins *West Side Story* gegenüberstehen. Über das Musical-Zitat wird zwangsläufig auch *Romeo and Juliet* in Erinnerung gerufen – und damit eben jene Rolle, von der Olympia seit Beginn der Handlung träumt. Indem sie auf diese Weise in die Fußstapfen von Shakespeares Figur tritt, erlangt sie in gewisser Weise doch noch die Rolle, die ihr von der Institution verwehrt wurde. Aller Widrigkeiten zum Trotz erweist sich Meurisse' Musée d'Orsay als ein Ort der Wunsch-erfüllung, der jedoch der Institution des Museums erst durch Praktiken der Selbstbehauptung und Eigensinnigkeit abgerungen werden muss.

Im Konflikt zwischen der als *réfusée* aus einer grundsätzlichen unterlegenen Position handelnden Olympia und der als streng hierarchisch ausgewiesenen Institution ‚Malerei‘ (bzw. ‚Film‘) spiegelt sich auf einer metafictionalen Ebene das Verhältnis zwischen Malerei und *bande dessinée*. Vor dem Hintergrund eines ‚neuen Wettstreits der Künste‘ (Degner & Wolf 2010) muss das Populärmedium ‚Comic‘ gegenüber einer sozial nobilitierten Malerei seinen Status als „neuvième art“ (Lacassin 1971) einfordern¹⁰ – und dies umso mehr, als dass es, wie im Falle von *Moderne Olympia*, auf den kunsthistorischen Kanon direkt Bezug nimmt. Wie in der

⁹ Siehe hierzu auch die Ausführungen bei Inge (1991, 5-6), der das *crossover*-Verfahren sowie weitere vergleichbare Referenzen auf Comics *in* Comics als eine der Haupteigenschaften des Metacomics versteht.

¹⁰ Zu den Debatten um den sozialen Status des Comics zwischen ‚neunter Kunst‘ oder populärkulturellem Massenmedium siehe auch Drechsel/Funhoff/Hoffmann (1975), Fresnault-Deruelle (1986), Groensteen (2000), Screech (2005), Groensteen (2006), Beaty (2012), Sjästad (2015), Groensteen (2017). Die insbes. bei Beaty (2012, 131-152), aufgeworfene Fragestellung der Situierung des Comics zwischen *high-* oder *lowbrow art* informiert auch den theoretischen Zugriff der beiden hier referenzierten Aufsätzen von Margaret C. Flinn (2013 und 2020).

Forschungsliteratur vielfach betont wurde, geht die Comic-Kunst aus einer zu großen Teilen humoristisch geprägten Tradition hervor, durch die sie sich zu kulturell etablierten Bedeutungssystemen häufig quer stellt: So spricht etwa Hans-Christian Christiansen vom Comic als „a mode that motivates extreme departures from canons of verisimilitude and makes them particularly rich as sites of multi-layered dialogic meaning“ (Christiansen 2000, 119). In diesem Sinne artikuliert sich auch auf der Inhaltsebene von *Moderne Olympia* ein Eigensinn der Bilder, in dessen Widerstand gegen den normierenden Zugriff sich die Eigensinnigkeit von Meurisse' eigener Kunstform und einer damit einhergehenden Abneigung gegenüber der Idee einer Hierarchisierung der Künste – „Je n'aime pas trop la hiérarchie entre les arts“ (Meurisse & Engelbach 2020, 74) – widerspiegelt. Die semantische Geschlossenheit der Gemälde wird bei Meurisse über narrative Verfahren aufgebrochen. Die spielerisch-humoristische ‚Respektlosigkeit‘, die Olympias Verhältnis zur Institution des Musée d'Orsay gekennzeichnet, gleicht Meurisse' eigenem Umgang mit dem kunsthistorischen Kanon, auf den sie sich unter dem Vorzeichen eines ironischen Spiels bezieht (was natürlich die Hommage keineswegs ausschließt) und dadurch die Autonomie ihrer eigenen Kunstform gegenüber der als altermedialer Systemreferenz aufgerufenen Malerei behauptet.

2. Motion pictures: (Eigen-)Dynamiken der Text-Bild-Erzählung

In *Moderne Olympia* wird der Museumsraum nicht nur als quasi-cineastische ‚Wunschfabrik‘ begriffen. Vielmehr unterstreicht Meurisse auch die Spezifität ihres eigenen Mediums, der *bande dessinée*, indem sie die Statik der Gemälde in der Dynamik der Text-Bild-Erzählung im Sinne eines „sequential art“ (Eisner 1985) auflöst. Die Erzählweise der *bande dessinée*¹¹ spiegelt sich dabei in der Erzählweise des Films. Beide Kunstformen gehen vom Bild aus, indem sie Einzelbilder in miteinander kausal verknüpfte Chronologien aneinanderreihen und auf diese Weise die Illusion von Handlungsdynamiken erzeugen. In beiden Fällen gehen dabei *showing* und *telling*, ikonisches Zeigen und verbales Erzählen Hand in Hand.¹² Es ist somit kein Zufall, dass Meurisse in *Moderne Olympia* zum Medium Film greift, um über diese altermediale Referenz hinweg das Verhältnis zwischen Malerei und *bande dessinée* zu reflektieren. Indem die Autorin Gemälde mit Filmen vergleicht bzw. sie als solche darstellt, öffnet sie diese hin auf dynamische Prozesse, die sie narrativ ausgestalten und in einem (natürlich fiktionalen) Kontinuum aus Zeit und Raum verankern kann. Durch die spezifische Erzählweise der *bande dessinée* kann die Statik piktoraler Kadrierung aufgebrochen und in die Prozessualität längerer Panel-Sequenzen überführt werden:

Whatever is outside the frame is not visible. Paintings certainly feature the same kind of framing, limiting the view on the fictional world in which the story takes place. Different from the audience of paintings, however, readers of comics (and viewers of films) are

¹¹ Grundlegend zu den Charakteristika und Spezifika der Erzählweise(n) im Comic siehe Schüwer (2008), Mikkonen (2017); weitere wichtige theoretische Zugänge zu einer allgemeinen Narratologie intermedialer Artefakte bietet zudem auch Ryan (2005a).

¹² Zur Reziprozität von *showing* und *telling* im Comic siehe McCloud 1994, 138-161.

presented with not one, but many framings of the fictional world. With the sequence of panels on the comics page, the story unfolds through time and space, depicting a later stage of the events and potentially a different part of the fictional world in the consecutive images (Kukkonen 2011, 215).

So wird in *Moderne Olympia* Adolphe-William Bouguereaus neoklassizistisches Gemälde *Les Oréades* (1902) aufgegriffen, das in seiner Originalversion einen von drei Satyrn beobachteten Schwarm Nymphen zeigt, der sich aus einem Teich erhebt und gen Himmel schwebt:



4 | William Bouguereau, *Les Oréades* (Paris, Musée d'Orsay, 1902, © incamerastock/Alamy)

Bei Meurisse wird aus der piktoralen Wiedergabe einer mythologischen Erzählung ein aufwendig produzierter Szenendreh, dem nichts Fantastisches mehr anhaftet:



5 | Der Flug der Nymphen als Fall aus dem Flugzeug (Meurisse 2014, 21)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Hier erheben sich die Oreaden nicht mehr zum Himmel empor, sondern werden von Komparsinnen dargestellt, die von einem Flugzeug abgeworfen werden. Durch die seitenarchitektonische Inszenierung des Sprungs als ein den Raum der gesamten Seite einnehmendes *splash panel* wird der pikturale Aspekt der Szene unterstrichen: Die Lesenden der *bande dessinée* blicken auf das Bild wie auf ein Gemälde. Das Panel orientiert sich dabei am Format von Bouguereaus Gemälde, wodurch der direkte Vergleich mit dem referenzierten Originalbild direkt gesucht wird. Allein der untere Bildrand wird in Meurisse' Version des Bildes knapp unter den Füßen der Satyrn abgeschnitten und im Gegenzug das Bild nach oben hin erweitert, um das Flugzeug mitsamt den dazugehörigen Sprechblasen sichtbar zu machen. Durch diesen geringfügig modifizierten Bildausschnitt wird der mythologische Gehalt von Bouguereaus Gemälde bei Meurisse dekonstruiert, indem dem illusionistischen Bildprogramm des Gemäldes das (wenn auch wiederum fiktionale) Narrativ seines eigenen technisch-logistischen ‚Gemacht-Seins‘ gegenübergestellt wird.

Die Kadrierung betrifft dabei nicht nur Aspekte der spatialen, sondern auch der temporalen Bildpräsentation. Denn wie bereits die nächsten beiden Panels zeigen, ist der illudierte Schwebezustand nur von kurzer Dauer:



6 | Der Augenblick danach (Meurisse 2014, 22)
Moderne Olympia, de Catherine Meurisse © 2014, Futuropolis

Der scheinbar schwerelose, graziös-erhabene Flug der Nymphen schlägt um in das nasse Chaos eines unsanften Aufpralls, das durch die dramatische Gestaltung der Sprechblasen, die dynamischen, den seitlichen Bildrand überschreitenden Umrisszeichnungen des Wassers, die darin nur schemenhaft zu erkennenden Figuren und nicht zuletzt durch das gleichsam mit dem Wasser aufspritzende Soundword zusätzlich graphisch herausgearbeitet wird. Nichts könnte weiter entfernt sein vom

zeitlos wirkenden Schwebestand von Bouguereaus Bildfiguren als die tropfnassen Gestalten, die sich bei Meurisse aus dem Wasser erheben und sich mit ausdruckslosen Gesichtern ans Ufer retten. Indem der Regisseur, Bouguereau selbst, von jenseits des Panels „COUPEZ!“ (Meurisse 2014, 22) ruft, wird einerseits der Aspekt des Bildausschnitts, andererseits aber auch der Aspekt des zeitlichen Ausschnitts unterstrichen. Bouguereaus Gemälde wird dadurch retrospektiv als visuelle Fixierung eines konkreten Augenblicks ausgewiesen. Die piktorale Statik des kairoischen *moment in time* wird somit in die Sukzessivität der Meurisse'schen Text-Bild-Erzählung überführt und in der Antiklimax des ‚Augenblicks danach‘ humoristisch entzaubert. Erst die Herauslösung des Einzelaugenblicks aus der Sequenz der Vor- und Nachereignisse, konstituiert, so die implizite Prämisse bei Meurisse, die Illusion des Nymphenflugs. Indem jedoch in der *bande dessinée* eine diesem Eindruck exakt entgegengesetzte Bewegung gezeigt wird, nämlich ein unsanfter Fall anstelle eines anmutigen Emporschwebens, wird bei Meurisse Bouguereaus Gemälde gewissermaßen *à rebours* gelesen. In *Moderne Olympia* gerät auf diese Weise der nur vordergründig im Zeichen des intermedialen Gemäldezitats¹³ stehende Malereibezug zum Anlass einer Reflexion jenes Zeit-Raum-Verhältnisses, das die spezifische Erzählweise der *bande dessinée* grundsätzlich ausmacht.

3. Über die Schwelle: Das Motiv des Bildeinstiegs als intermediale Metalepse

Meurisse' altermediale Systemreferenzen zeichnen sich durch eine deutlich auf Metaisierung abzielende semantische Besetzung aus, die nicht nur die medien-spezifische Erzählweise der *bande dessinée*, sondern auch die ästhetische Erfahrung von Gemälden reflektiert. Ein Verfahren, dessen sie sich dabei immer wieder bedient, ist das Narrativ des Bildeinstiegs, bei dem Figuren ihren ursprünglichen, als ontologisch-real gesetzten Wirklichkeitsraum verlassen und sich in den in der Regel als ‚alterfiktional‘ markierten Wirklichkeitsraum eines Gemäldes begeben. Die ästhetische Erfahrung der jeweils referenzierten piktoralen Artefakte wird dadurch als eine Schwellenerfahrung präsentiert, in der nicht nur Wahrnehmung und Imagination, sondern auch unterschiedliche Fiktionsebenen – im Sinne von sich gegenseitig logisch ausschließenden Darstellungen von ‚Wirklichkeit‘ innerhalb einer gesetzten „storyworld“ (Thoss 2015, 18) – ineinander verschoben oder einander gegenübergestellt werden. Auch wenn der Bildeinstieg bei Meurisse durch die Handlung mitunter (figuren-)psychologisch begründet wird¹⁴, so tritt er doch überwiegend als Fiktionsbruch zutage. Indem eine Figur aus einem (innerhalb der Fiktionslogik als ‚real‘ markierten) Raum durch die Leinwand hindurch in einen Bildraum schreitet, wird eine Fiktionsebene (das ‚Außen‘ des Gemäldes als Fiktion ‚ersten Grades‘) zugunsten einer anderen Fiktionsebene (das ‚Innen‘ des Gemäldes

¹³ Zum Begriff des intermedialen Gemäldezitats siehe Berger (2012, 57-66).

¹⁴ Siehe einige der weiter unten vorgestellten Beispiele, insbes. aus *Les Grands Espaces*.

als Fiktion ‚zweiten Grades‘ bzw. als Fiktion *in* der Fiktion) überschritten. Wir schlagen für dieses Verfahren den Begriff der *intermedialen Metalepse* vor, den Mario Baumann ausgehend von Analysen antiker Ekphrasisverfahren entwickelt hat:

Die Besonderheit von Metalepsen in Texten, die Werke der bildenden Kunst beschreiben, besteht darin, dass es hierbei nicht nur um die Überschreitung von Grenzen zwischen Erzählebenen geht, sondern auch und gerade um die Überschreitung medialer Grenzen. Die prototypische Erscheinungsform einer in diesem Sinne intermedialen Metalepse dürfte der Fall sein, dass ein Betrachter „in das Bild fällt“ und mit den dort dargestellten Figuren kommunikativ oder handlungsmäßig so interagiert, als ob diese auf derselben medialen bzw. ontologischen Ebene stünden wie er. Auch die umgekehrte Richtung einer meta-leptischen Überschreitung von Mediengrenzen ist möglich, in der Form nämlich, dass eine bildhaft dargestellte Figur einen Betrachter direkt anspricht oder in anderer Weise in eine unmittelbare Interaktion mit ihm tritt (Baumann 2013, 257).

Baumann geht hierbei von Gérard Genettes Begriff der „*métalepse narrative*“ (Genette 1972, 244) aus, öffnet ihn aber zugleich auf Phänomene hin, die nicht mehr ausschließlich der Diegesis zu eigen sind, sondern die Überschreitung von Medien- und Realitätsgrenzen innerhalb literarischer Fiktionen betreffen. In ähnlicher Weise hat zuvor Werner Wolf für ein offeneres Begriffsverständnis der Metalepse als „not essentially linked with narrativity“ (Wolf 2005, 89) plädiert, das als ein sowohl transgenerisches als auch transmediales Phänomen heuristisch nutzbar gemacht werden kann. Metalepsen zeichnen sich Wolf zufolge aus durch das Charakteristikum einer „*paradoxical transgression of, or confusion between, (onto)logically distinct (sub)worlds and/or levels that exist, or are referred to, within representations of possible worlds*“ (Wolf 2005, 91).

In seiner in *Figures III* erschienenen Studie zum *Discours du récit* verstand Genette (1972, 243-244) die Metalepse zwar noch primär als Verfahren eines „*passage d'un niveau narratif à l'autre*“, bei dem die diegetische Grenze zwischen der Welt „où l'on raconte“ und der Welt „que l'on raconte“ aufgehoben oder durchlässig gemacht werde; dennoch bezog er dabei stets auch verwandte Phänomene wie den Erzähltopos von „*personnages échappés d'un tableau, d'un livre, d'une coupure de presse, d'une photographie, d'un rêve, d'un souvenir, d'un fantasme, etc.*“ als konnotative „*expansion*“ des Begriffs mit ein, da es auch hier zu Grenzüberschreitungen „*au mépris de la vraisemblance*“ komme, die geeignet seien, das Vertrauen der Lesenden in die semantisch-logische Konsistenz des Erzählerdiskurses oder der erzählten Welt zu erschüttern.¹⁵ Auch in seiner mehr als dreißig Jahre später erschienenen Studie *Métalepse : de la figure à la fiction* hält Genette weiterhin an einem engeren Begriffsverständnis fest, indem er die Metalepse als „*transgression délibérée du seuil d'enchâssement*“ (Genette 2004, 14) definiert. Gleichzeitig geht er aber explizit auch auf pikurale, filmische und allgemein intermediale Phänomene ein und deutet dadurch auf ein breiteres Begriffsverständnis hin, das

¹⁵ In seiner späteren Studie *Métalepse : de la figure à la fiction* geht Genette stärker auf pikurale und intermediale Phänomene ein, wie bspw. die ekphrastische Motivik des „*tableau animé*“ bzw. des „*sortir du cadre*“ (Genette 2004, 86), und entwickelt dabei ein breiteres Verständnis des Metalepsenbegriffs, das über dessen narratologische Funktion hinausweist. Für einen konzisen Überblick über die Forschungsdiskussion in Hinblick auf ein extensives oder intensives Metalepse-Verständnis nach Genette siehe auch Klimek (2018, 337-338), und die dort referenzierte Forschungsliteratur.

über eine rein narratologische Systematik hinausweist. Am Beispiel von Figuren, die durch Bildschirme oder Kinoleinwände schreiten oder mit den dahinter liegenden Welten interagieren, spricht er von Phänomenen der Überschreitung, die in der realen Welt „physiquement impossible“ seien und sich nur „à l’intérieur d’une fiction“ (Genette 2004, 60) ereignen können. Ein derart extensives Begriffsverständnis entspricht dem Begriff der *horizontalen Metalepse*, die sich nicht ‚vertikal‘ als Überschreitung unterschiedlicher diegetischer Niveaus, sondern vielmehr als Übertritt „d’un ordre donné à un autre ordre également donné qui se situent sur un même plan narratif“ (Meyer-Minnemann 2005, 140) verstehen lässt.¹⁶

Bei Meurisse entspricht dieser erweiterte Metalepsenbegriff, der sich nicht mehr primär diegetisch definiert, sondern sich in einem grundsätzlichen Sinne durch die Überschreitung oder Verknüpfung ontologisch unterscheidbarer Fiktionsebenen bestimmen lässt, dem Szenario des Bildeinstiegs.¹⁷ Der Bildeinstieg lässt sich bei Meurisse als Verbindung der Charakteristik der horizontalen Metalepse mit jener der intermedialen Metalepse denken, da hier nicht nur eine Überschreitung von auf der selben diegetischen Ebene situierten Fiktionsebenen vorliegt (horizontale Metalepse), sondern auch ein Übergang zwischen der „Bild-Welt“ der *bande dessinée*-Handlung und der „Bild im Bild-Welt“ (Wolf 2007, 52) des Gemäldes hergestellt wird, der durch die Figuren begehbar wird (intermediale Metalepse).

Die im bildnarrativen Szenario der intermedialen Metalepse aufscheinende Liminalität der Kunsterfahrung wird bei Meurisse nicht selten durch Türen angezeigt, durch die sich ihre Figuren von einer Welt in eine andere begeben. So lässt Meurisse (2012) in *Le Pont des Arts* den Erzähler der Proust’schen *Recherche* durch eine Tür das Atelier des fiktiven Landschaftsmalers Elstir betreten. Doch

¹⁶ Siehe in diesem Zusammenhang auch die (nicht unkritische) Diskussion der unterschiedlichen Forschungspositionen zur transmedialen Metalepse in Thoss (2015, 13-18) sowie grundlegend zur Metalepse im Comic samt Anwendungsbeispielen Thoss (2015, 125-175).

¹⁷ Vor dem Horizont eines erweiterten Begriffsverständnisses der Metalepse haben Karin Kukkonen und Jeff Thoss Analysekatoren vorgeschlagen, die geeignet sind, den Terminus ‚Metalepse‘ auf die medienspezifischen Erzählverfahren von Comics und Graphic Novels anzuwenden. Kukkonen versteht Metalepsen grundlegend als ein *foregrounding*-Verfahren, bei dem Elemente, die zwar für das Storytelling konstitutiv sind, aber aus Gründen der Illusionsbildung und Rezeptionslenkung in den Hintergrund gerückt werden, unvermittelt zurück in den Fokus der erzählten Geschichte rücken, sodass der „production context“ (Kukkonen 2011, *passim*), also die zeichnerische Konstituiertheit des Erzählten, sichtbar gemacht wird. Dies beschreibt Kukkonen zum einen am Beispiel von sich im Zwischenraum des Gutter ereignenden Überschreitungen der Panel-Grenzen, im Sinne eines metafiktionales Spiels zwischen dem Innen und Außen der Einzelbilder im Comic (cf. Kukkonen 2011, 215-217), und zum anderen anhand illusionsbrechender Ausstellungen extradiegetischer bzw. auktorialer Strukturen, wie etwa den Illusionsraum von Einzelbildern überdeckenden Tintenflecken, durch die illusionsbildende graphische Konventionen durchbrochen werden und die Ebenen von Erzählen und Erzähltem ineinander verschoben werden (cf. Kukkonen 2011, 219-222). Thoss (2015, 18-39) differenziert zwischen drei (nicht nur auf Comics, sondern auf unterschiedliche mediale Kontexte anwendbare) Analysekatoren der Metalepse (Thoss spricht von „prototypes“), die allesamt das Verhältnis der fiktionalen Welt („storyworld“) zu ihrem ‚Außen‘ betreffen. Während im Falle der *storyworld – imaginary world metalepsis* Figuren einer gesetzten fiktionalen Welt mit einer ontologisch von ihr geschiedenen Welt interagieren, reißt die *storyworld – reality metalepsis* die Grenzen zwischen einer als ‚fiktiv‘ markierten fiktionalen Welt und einem als ‚Realität‘ ausgewiesenen Raum, der Identifikationsangebote an die Modell-Rezipient*innen aussendet, ein; die letzte Kategorie der *storyworld – discourse metalepsis* bezieht sich schließlich auf sprachlich-semantische Verschränkungen der fiktionalen Welt mit paratextuellen oder medialen Charakteristika des Artefakts, etwa wenn in Comics Figuren mit Sprechblasen oder Panelgrenzen physisch interagieren.

anstelle des bei Proust beschriebenen Ateliers findet er sich – in einem Badeanzug gekleidet und mit Sandspielzeug ausgestattet – mitten auf einem Strand wieder, scheint also direkt in den Fiktionsraum von Elstirs Malerei hineingesprungen zu sein. Die unterschiedlichen Landschaftsgemälde verdichten sich auf diese Weise bei Meurisse zu einem einzigen, ganzheitlichen Naturraum, der für die Bildfigur zu einer neuen, ekstatisch erlebten Wirklichkeit wird. Derartig verwandelt, wird das Atelier des Malers, wie es in der Proust (1988 [1919], 190) im Wortlaut wiedergebenden Sprechblase heißt, zum „laboratoire d’une sorte de nouvelle création du monde“ (Meurisse 2012, 59). Auch in *Moderne Olympia* ist es eine Tür, durch die die Hauptfiguren in einen Raum gelangen, in dem sie auf Gustave Courbets *La Falaise d’Étretat après l’orage* (1870) stoßen (cf. Meurisse 2014, 30-31). Das in der Realität nur auf eine Fläche von 1,62 x 1,30 Meter begrenzte Landschaftsgemälde stellt sich dabei im Fiktionsraum der *bande dessinée*-Handlung als eine lebensgroße Filmkulisse dar. Während ein Holzgerüst darauf hindeutet, dass die Klippe, gleichsam als *mise en abyme* des Courbet’schen Gemäldes, nur eine bemalte Leinwand zu sein scheint, wird das Wasser, in das Olympias Begleiter beherzt hineinspringt, als physisch-real ausgewiesen. Meurisse spielt auf diese Weise mit einer Kopräsenz von sich gegenseitig ausschließenden ontologischen Wirklichkeitsmodalitäten: einerseits die Offenlegung einer Welt des künstlerischen Scheins (die Landschaft als Kulisse), andererseits das Eintauchen in eine unmittelbar erfahrbare, als ontologisch markierte Wirklichkeit (die Landschaft als tatsächlicher Naturraum). Der Sprung von der (künstlichen) Klippe in das (reale) Wasser veranschaulicht eine metaleptische Bewegung von einer Realitätsebene in die andere. Schließlich entwirft Meurisse (2018) auch zu Beginn der autofiktionalen Comic-Erzählung *Les Grands Espaces* eine metaleptische Schwellensituation, in die sie sich selbst und die Lesenden einbezieht, indem ihr gezeichnetes Alter Ego auf der Wand ihres Pariser Appartements mit einem Stift die Umrisslinie einer Tür zeichnet und diese schließlich öffnet (cf. Meurisse 2018, 3-4). Hinter der Tür entdeckt sie gemeinsam mit den Lesenden ein weites Sonnenblumenfeld, das sie betritt, wodurch sie mit jedem Schritt ein Stück tiefer in die Erinnerungen ihrer Kindheit hinabsteigt. In all diesen Beispielen schreibt Meurisse den dargestellten Türen eine „bewegungsleitende Funktion“ (Dettke 2020, 100) zu, die nicht nur ihren Figuren, sondern auch den Lesenden den Weg hinein in imaginäre Bild- oder Vorstellungswelten weist.

4. *Faire le mur*: Zur Liminalität ästhetischer Erfahrung, oder Die Betrachtung des Bilds *im* Bild

Abschließend soll im Folgenden anhand von drei Fallbeispielen verdeutlicht werden, wie Meurisse intermediale Metalepsen zur Veranschaulichung des liminalen Charakters ästhetischer Erfahrung einsetzt, indem sich bei ihr die (innerfiktionalen) Kunstrezipient*innen stets *im* Gemälde, das sie betrachten, wiederfinden. Die klassische Subjekt-Objekt-Dichotomie, welche die ästhetische Erfahrung von Gemälden gemeinhin kennzeichnet, wird dabei im Medium der *bande dessinée* durch die ikonisch-textuelle Zurichtung eines ganzheitlich gedachten Erfahrungsraums ersetzt.

(1) In „Œil pour œil“, einer von neun Kurzgeschichten aus *Le Pont des Arts*, gibt Meurisse Handlungselemente aus Jean Lorrains *décadence*-Roman *Monsieur de Phocas* wieder. Der neurasthenische Protagonist des Romans, Jean de Fréneuse, besucht darin das Musée Gustave Moreau, wo seine sensiblen Nerven beim Anblick der dort betrachteten dekadent-mythologischen Traumgebilde bis aufs Äußerste gereizt werden. Hier ist es keine Tür, sondern eine Treppe, die den Übertritt der Figur vom Wirklichkeits- zum Bildraum vermittelt. Das spiralförmige Treppenhaus, das den dekadenten Ästheten wie ein Malstrom nach unten zieht, veranschaulicht seinen zerrütteten Geisteszustand, steht aber auch für den immersiven Sog, durch den er in die fantasmagorische Wirklichkeit der Bilder transportiert wird: So wadet er im nächsten Augenblick durch das Meer von *Les Sirènes* (um 1885), den hinter einem Felsen versteckten Bildfiguren von *Orphée* (1865) entgegen; in *Hercule et l'hydre de Lerne* (1875/76) schaut er dem griechischen Helden angsterfüllt über die Schulter, erklimmt schließlich die Gipfel von *Œdipe et le Sphinx* (1864) und vermeint, den von gemalten Leichenbergen ausgehenden „odeur de sang“ (Meurisse 2012, 73) einzuatmen:



7 | Odyssee durch Moreaus Bildwelt (Meurisse 2012, 73)
Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

Moreaus Einzelgemälde werden dabei durch das den Großteil der Seite einnehmende Super-Panel zu einem Simultanbild zusammengefasst, das unterschiedliche Zeitindexe eines Museumsbesuchs zeigt, der als Reise in eine andere Welt erzählt wird. Meurisse greift hierbei auf ein in der Comic-Kunst nicht unbekanntes, aber nur selten Verwendung findendes Darstellungsverfahren zurück, durch das eine Sequenz von Sub-Panels ohne das ordnende Dispositiv eines Gutters in einem Super-Panel ‚zusammengefasst‘ werden (cf. Eisner 1985, 63-79, McCloud 1994, 95-97). Die gebeugte Haltung des sich von Szene zu Szene schleppenden Protagonisten steht dabei in einem deutlichen Kontrast zur starren Vertikalität der Moreau'schen Bildfiguren und Felsformationen. Dadurch zeichnet sich im Verhältnis zwischen Betrachter und Betrachtetem ein grundlegendes Ungleichgewicht zwischen Bewegung und Statik, ästhetischer Erregung und dinghafter Kälte ab. Die spiralförmigen Windungen der Treppe, die auf dem vorangegangenen Panel gezeigt wurde, wiederholt sich in der ebenfalls spiralförmigen Anordnung der diversen Darstellungen der Protagonistenfigur auf der Fläche des Super-Panels. Indem sich das Auge der Lesenden nicht mehr an der klassisch-linearen Panelarchitektur orientieren kann, sondern gezwungen wird, den Figuren in einer kreisförmigen Bewegung gegen den Uhrzeigersinn zu folgen, beschreibt es exakt den spiralförmigen, durch die zuvor gezeigte Wendeltreppe emblematisierten Sog, dem auch auf der Ebene der Fiktion der Betrachter von Moreaus Gemälden ausgesetzt ist.

(2) Im Rahmen der ebenfalls in *Le Pont des Arts* enthaltenen Kurzgeschichte „Masterclass“ führen die Schriftstellerin George Sand und der Maler Eugène Delacroix ein kunstkritisches Gespräch über Jean-Auguste-Dominique Ingres' Gemälde *Antiochus et Stratonice* (1840). Im Hintergrund des Bildes befindet sich eine geschlossene Tür, die in Meurisse' Version durch Delacroix geöffnet wird. Durch die Tür treten Sand und Delacroix in das Bild hinein, um am bzw. *im* Bild dessen Unzulänglichkeiten zu diskutieren. Darin artikuliert sich die Kritik der Romantik an der neo-klassizistischen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Der Maler kritisiert in diesem Zusammenhang vor allem Kolorit und Raumillusion im Werk seines klassizistischen Konterparts. Seine verbalen Ausführungen werden auf zeichnerischer Ebene über die Figurengestik in sowohl didaktischer als auch humoristischer Weise anschaulich gemacht:



8 | Studium der Perspektive (Meurisse 2012, 21)

Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

So stupst er, während er die allgemeine Farblosigkeit des Gemäldes kritisiert, der Bildfigur Stratonice an die Nase, deren Wangen daraufhin vor Scham erröten und somit die von Delacroix ersehnte Farbe ins Bild bringen. Im nächsten Augenblick empört er sich über Ingres' mangelhafte Beherrschung der Perspektive, die dazu führe, dass der Boden des Gemäldes ungerade erscheine und den Figuren keinerlei Halt gebe. Die Aussage „on n'ose pas marcher dessus“ (Meurisse 2012, 21) wird auf der Ebene der Zeichnung durch Delacroix' raumgreifende Körpersprache komplementiert, bei der Bewegungslinien, Soundwords und die dynamische Vervielfachung von Körperteilen zum Einsatz kommen. Dass sich Stratonice ängstlich an einer Säule festklammert, scheint dabei allerdings weniger den perspektivischen Mängeln des Bildes als vielmehr den hektischen Bewegungen des romantischen Malers zuzuschreiben zu sein. Scheinbar erst durch Delacroix wird die Leinwand zum Raum: Indem er mit seinen Handbewegungen und über die mehrfach wiederholten Ortsdeiktika „ici“ und „là“ (Meurisse 2012, 21) innerhalb des Bildes ein räumlich indiziertes Zeigefeld absteckt und sich zwischen unterschiedlichen Vorder- und Hintergrundebenen hin- und herbewegt, stiftet er in Hinblick auf die Lesenden der *bande dessinée* ein Raumgefühl, das mit der inhaltlichen Intention seiner Wortausführungen, nämlich der Kritik an Ingres' Raumgestaltung, korreliert. Während Delacroix schließlich auch seinem Ärger über die fehlende Plastizität der Bildfiguren wort- und gestenreich Luft macht, bringt er die architektonischen Konstituenten des Bildraums ins Wanken, woraufhin beim Verlassen des Gemäldes auch der Baldachin des Bettes – und damit metonymisch auch die Komposition als solche – effektivvoll in sich zusammenfällt:



9 | Dekonstruktion nach Delacroix (Meurisse 2012, 22)
Le Pont des arts, de Catherine Meurisse © 2019, éditions Sarbacane

Die sich auf diese Weise visuell materialisierende Implosion der Ingres'schen Raumillusion entspricht Delacroix' grundsätzlichem Kritikpunkt: „Tout est figé ! Rien ne se détache, donc rien n'existe, dans ce tableau“ (Meurisse 2012, 22). Die als graphische Pointe inszenierte Zerstörung des Bildraums legt die kompositionell-fakturalen Unzulänglichkeiten des Gemäldes offen, das zwar auf der Ebene der Fiktion in seiner Räumlichkeit dargestellt und erfahrbar wird, aber in der gleichen Bewegung als fragile und ontologisch defizitäre Attrappe entlarvt wird.

(3) In der Autofiktion *Les Grands Espaces* schildert die auf dem Land aufgewachsene Autorin ihren ersten Besuch im Musée du Louvre. Gemeinsam mit ihrer Schwester erkundet sie das Museum und betrachtet schließlich eine Reihe von Landschaftsgemälden, durch die sie sich an ihr Zuhause zurückerinnert fühlt: „Le feuillage des arbres de Corot, les bosquets de Fragonard, les buissons de Watteau, la campagne de Poussin.... C'était mon jardin, mes paysages...“ (Meurisse 2018, 67). Während in diesem Panel, wie in den beiden vorangegangenen, noch das junge Alter Ego der Autorin im Museumsraum zu sehen ist, wie sie die im Erzähldiskurs referenzierten Gemälde in ihren Rahmen an der Wand betrachtet, findet im letzten Panel der Seite, das im Querformat das gesamte unterste Drittel des Seitenraums einnimmt, ein sich ikonisch manifestierender Fokalisierungswechsel statt:



10 | Kunst- und Naturräume (Meurisse 2018, 67)
Les Grands Espaces, de Catherine Meurisse © 2018, Dargaud

Die Lesenden schauen der Figur nicht mehr im Modus der Mitsicht über die Schulter, sondern blicken direkt, wie durch ihre Augen, auf ein Gemäldedetail, das die gesamte Fläche des Panels einnimmt. Von der Betrachtung einer Betrachtung werden sie somit in die Betrachtung selbst hineingezogen und in die unmittelbare Nähe des Bildes transportiert. Der Erzähldiskurs schließt dabei an die vorangegangene Reflexion an und ergänzt: „...mes grands espaces“ (Meurisse 2018, 67). Während auf diese Weise die diegetische Instanz den Übergang von den einzelnen Kunstwerken hin zu dem umfassenden Naturraum der titelgebenden „grands espaces“ moderiert, wird auch auf der Ebene der Zeichnung der Blick der Lesenden gleichzeitig eingeschränkt und erweitert. In den drei vorangehenden Panels, in denen Catherine als Bildbetrachterin gezeigt wird, fällt im Unterschied zur raumfüllenden Präsenz der Naturlandschaft die deutlich akzentuierte Materialität der Museumswände auf. Der visuell präsentierte Raum wird durch die Wände regelrecht eingeeengt: Während im ersten Panel Catherine noch wie verloren von der Vertikalität der sie wie steile Klippen umgebenden Wände wie eingeschlossen erscheint, wird im zweiten Panel die Raumtiefe drastisch reduziert, so dass Catherines Kopf beinahe aus der Panelbegrenzung hinausgeschoben wird. Anstelle von Tiefe trifft hier der Blick auf absolute Fläche, die sowohl auf die Fläche des gezeigten Gemäldes als auch auf die Fläche des Panels selbst verweist und auf diese Weise den Artefaktcharakter von Malerei und *bande dessinée* systemreferenziell

ausstellt.¹⁸ In allen diesen Panels erscheint der Raum durch den Bildhintergrund seltsam versperrt. Es ist somit nur folgerichtig, dass die Lesenden gemeinsam mit Catherine, die hier als Mittlerin der Steuerung des Rezipient*innenblicks fungiert, im Grün der gezeigten Gemälde einen Fluchtpunkt finden, durch den die Enge des Raums visuell wie mental erweitert wird. Die grün und blau bemalten Leinwände der ausgestellten Bilder gleichen somit Fenstern, die den gräulich-farblosen Innenraum perspektivisch öffnen. Im kleinen Raum der Gemälde Rahmen stiften sie die den Blick befreiende und die Fantasie anregende Erfahrung eben jener „grands espaces“, in die sich das Mädchen zurückversetzt fühlt.

Das vierte Panel der Seite erzeugt schließlich durch den Zoom auf ein Gemäldedetail den Eindruck horizontaler Weite, die sich in einem deutlichen Kontrast zu der Raumorganisation der vorherigen Panels befindet, während im selben Moment der Rahmen nicht mehr erkennbar ist und somit der Artefaktcharakter des betrachteten Gemäldes aus dem Blickfeld gerät. Der Wegfall des Rahmens ermöglicht das Aufgehen des Blicks im Kunstwerk. Fast folgerichtig erscheint da die nächste Doppelseite, die in *spread*-Ansicht eine die Gesamtfläche beider Seiten einnehmende und dadurch geradezu monumental wirkende Nachbildung eines Landschaftsbildes von Fragonard¹⁹ zeigt. Beim Umblättern der Seite überschreiten die Lesenden gemeinsam mit der Protagonistin die ontologische Grenze zwischen Realität und Fiktion, Kunst- und Naturraum. Hier finden sie auch die kleine Catherine wieder, wie sie, an einen Baumstamm gelehnt, Teil der Landschaft geworden ist, die sie betrachtet:



11 | Diesseits und jenseits der Leinwand (Meurisse 2018, 68-69)
Les Grands Espaces, de Catherine Meurisse © 2018, Dargaud

¹⁸ Michel Foucault hat in Manets Malerei ein ähnliches Raumgestaltungsverfahren festgestellt und dieses mit einer selbstreferenziellen Funktion verknüpft. Indem der Maler Tiefe reduziere und Fläche betone, stelle er, so Foucaults These, durch die auf der Leinwand dargestellte Objektillusion hindurch die Zweidimensionalität und Materialität der Leinwand selbst aus (cf. Foucault 2004, *passim*).

¹⁹ Nach Meurisse (2018, 91) handelt es sich hierbei um Fragonards Pastelzeichnung *À l'orée d'une forêt, un groupe d'arbres est clairé par les rayons du soleil*.

Dabei steht sie der Landschaft nicht mehr gegenüber, wie in der Subjekt-Objekt-Disposition der Bildbetrachtung, sondern wird von ihr umgeben und scheint sich somit im Gemälde selbst zu befinden. Gemeinsam mit der Protagonistin werden somit auch die Lesenden, die Catherine betrachten und zugleich mit ihr auf das Bild schauen, in die fiktionale Wirklichkeit des Gemäldes immersiv hineingeführt (cf. Flinn 2020, 510). Dabei fällt durch die doppelseitige Spread-Ansicht das Gutter und mit ihm auch die comic-typische Seitenarchitektur weg, die *bande dessinée* als Medium und Artefakt wird gleichsam ausgeblendet. Nach Scott McCloud stiften sogenannte *silent panels*, bei denen den Lesenden keinerlei Anhaltspunkte über die Dauer der dargestellten Szene gegeben werden, einen „sense of timelessness“, dem ein nachhaltiger rezeptionsästhetischer Effekt zugeschrieben werden kann: „such a panel may linger in the reader’s mind“ (McCloud 1994, 102). An die Stelle sequenziellen Erzählens tritt die erfüllte Ruhe einer statischen, gleichsam zeitlosen Simultanschau, die sich als Hommage der *dessinatrice* an die piktorale Bildkunst verstehen lässt. Indem Meurisse für diese Doppelseite zudem eine Technik verwendet, bei der die Papierstruktur per Schraffur hervorgehoben wird, stellt sie – im Sinne eines illusionsbrechenden *foregrounding*-Verfahrens – die Materialität des Mediums selbst und somit gerade jenen „production context“ (Kukkonen 2011, *passim*) aus, der dem immersiven Potenzial des Bildes zugrunde liegt. Im Sinne Irina O. Rajewskys findet hier eine intermediale Kontamination statt, bei der es zu einer „Veränderung des kontaktnehmenden Systems durch Einbeziehung altermedialer [...] Darstellungsprinzipien“ kommt, „die, wenn auch systemverschoben, dem fremden Medium adäquat verwendet werden“ (Rajewsky 2002, 133). Die *bande dessinée* verwandelt sich für den Umfang bzw. die Lesedauer einer Doppelseite in ein (Quasi-)Gemälde, das den Lesenden keinen Handlungsfortschritt vermittelt, sondern ein ästhetisch-kontemplatives Erlebnis nahebringen soll.

Hierbei erscheint es ebenfalls als bezeichnend, dass Mimik und Kopfhaltung der gezeichneten Figur exakt jener der vorangegangenen Panels entsprechen, die sie bei der Betrachtung der Gemälde zeigen. Mit der ins Bild gesetzten Betrachterin wird ein visuelles Element eingeführt, das diese beiden unterschiedlichen Szenen miteinander verbindet: Catherine blickt auf die Gemälde des Museums genauso wie auf die Naturlandschaften ihrer Heimat, in die sie sich beim Anblick Fragonards mental zurückversetzt fühlt. Kunstrezeption wird so zum Mittel einer Überschreitung, bei dem über die ästhetische Erfahrung des Sichtbaren eine Imagination des Unsichtbaren angeregt werden soll: „C’est en faisant le mur [...] qu’on découvre l’ailleurs, et c’est en lisant des livres et en faisant des livres qu’on ouvre des fenêtres sur le monde. L’expression ‚les grandes espaces‘ est pour moi synonyme de l’imagination. Les grands espaces peuvent autant être arpentés que rêvés“ (Meurisse & Engelbach 2020, 59).

Auf der nächsten Seite kehrt die Handlung wieder zum Museumsraum zurück. Doch bei näherem Betrachten fällt auf, dass die Protagonistin noch immer Laub in ihren Haaren hat (cf. Meurisse 2018, 70). Das Laub erscheint hier als materielle Spur einer (vermeintlich) realen Erfahrung, die durch die auktoriale Geste der Zeichnerin metaleptisch im dargestellten Fiktionsraum verankert wird. Den Lesenden wird auf diese Weise, wenn auch augenzwinkernd, insinuiert, dass Catherines Aufenthalt im

Bild tatsächlich stattgefunden haben muss. Die Metalepse des Bildeinstiegs wird somit rückwirkend ontologisch indiziert und in ihrem Realitätswert bekräftigt.

Der Umstand, dass Meurisse' intermediale Metalepsen häufig durch architektonische Schwellen wie Türen und Treppen oder – wie im Falle von *Les Grands Espaces* – durch ihnen analoge Verfahren sprachlich-visueller Überleitung vorbereitet werden, ist nicht zuletzt der inhärent sequentiellen Erzählweise der *bande dessinée* geschuldet, durch welche die dargestellten Bildeinstiege in Handlungsabläufe eingefügt bzw. kausal in ihnen verankert werden. Indem Metalepsen auf diese Weise in Rücksicht auf das Leseverständnis narrativ und prozessual vermittelt werden, zielen sie bei Meurisse weniger auf eine illusionsstörende als vielmehr auf eine illusionsfördernde Funktion ab. Während Metalepsen in der Forschungsliteratur (Genette 2004, 23; Wolf 2005, 102-103, Kindt 2005, passim, Ryan 2005b, 221, Wolf 2009, 53) häufig im Sinne einer Markierung von Fiktionalität bzw. als Mittel des Illusionsbruchs oder der Immersionsstörung verstanden werden,²⁰ geraten sie bei Meurisse zum Ausweis des liminalen Charakters von Kunstrezeption an sich. Sie werden auf diese Weise zu regelrechten „allegories of spectatorship“ (Stam 1985, 29).

In dem Maße, in dem sie ästhetische Erfahrung als Schwellenerfahrung versteht, bei der die (inner- wie außerfiktionalen) Rezipient*innen ermutigt werden, die sie umgebenden Alltagswelten vorübergehend hinter sich zu lassen und in eine Welt ‚hinter‘ der Leinwand einzutauchen, erweist sich das bei Meurisse immer wieder zum Einsatz kommende Narrativ des metaleptischen Bildeinstiegs als metareferenzialer Hinweis auf die absorbierende Wirkmacht von Kunstwerken an sich, die im Medium der *bande dessinée* nicht nur visuell veranschaulicht, sondern auch narrativ ‚durchgespielt‘ werden kann. Einerseits scheint durch den altermedialen Verweis auf Werke der Malerei eine eindeutig metafiktionale Ebene auf. Andererseits wird mit dem Bildeinstieg auch die besondere Wirkmacht ästhetischer Illusionsbildung thematisiert. In diesem Sinne behandelt Meurisse Intermedialität als Ausdruck von Liminalität und verschränkt die Figuration und Narration piktoraler Systemreferenzen mit einer Figuration und Narration der spezifischen, realitätsüberschreitenden Erfahrungswerte, die den Betrachter*innen durch die jeweils referenzierten Gemälde induziert werden.

In dieser Hinsicht ähneln Meurisse' intermediale Metalepsen dem Metalepsenbegriff Jean-Marie Schaeffers. Dieser grenzt sich von Positionen ab, die Metalepsen ausschließlich unter dem Aspekt fiktionsstörender Selbstreferenzialität betrachten, und spricht sich im Gegenzug für eine ‚immersive‘ Funktion der Metalepse aus. Neben der dem Begriff gemeinhin zugeschriebenen metafiktionalen Dimension können Metalepsen auch die Funktion einer persuasiven Rezeptionslenkung übernehmen, durch die Rezipient*innen in die fiktionale ‚Wirklichkeit‘ des Artefakts hineingeführt werden (cf. Schaeffer 2005, 331). Aus der Beobachtung, dass das ‚Eintauchen‘ in Texte, Medien und Kunstwerke in gewisser Weise immer schon ein

²⁰ Auch wenn dieser Forschungsmeinung nicht grundsätzlich widersprochen wird, so wird sie doch in ihrer Ausschließlichkeit bei Schaeffer (2005) und Klimek (2009) unter Verweis auf einschlägige Gegenbeispiele (teil-)revidiert.

Überschreiten von *a priori* als undurchlässig gesetzten Ebenen sei – „la dynamique de l’immersion implique des opérations mentales métaeptiques au sens le plus littéral du terme“ (Schaeffer 2005, 333) –, folgert der Philosoph: „les métalepses, non seulement ne sont pas incompatibles avec l’immersion fictionnelle, mais que d’une certaine façon, elles en sont l’emblème“ (Schaeffer 2005, 331). Analog zu Schaeffers These ließe sich der Meurisse’sche Bildeinstieg als Emblematisierung des Schwellencharakters ästhetischer Erfahrung verstehen, bei dem ein Individuum den ihn umgebenden Raum verlässt und sich in die Fiktion des vor seinen Augen liegenden Bildes hineinbegibt, in sie eintaucht, Teil ihrer Welt wird. Zugleich werden auch die Bilder selbst durch ihre Transposition und Einbettung in das Medium der *bande dessinée* als Möglichkeitsräume neu konstituiert. Durch die sequenzielle Erzählweise des Comics werden Einzelbilder in Bewegung gesetzt, semantisch geöffnet und in ihrem Eigensinn betont. Aus bemalten zwei-dimensionalen Leinwänden werden welthaltige Illusionsräume, die in der Fläche und Statik des Artefakts die Tiefe und Dynamik ästhetischen Erlebens erfahrbar machen.

Bibliografie

- BAUMANN, Mario. 2013. „Der Betrachter im Bild. Metalepsen in antiken Ekphrasen.“ In *Über die Grenze. Metalepse in Text- und Bildmedien des Altertums*, ed. Eisen, Ute & Peter von Möllendorff, 257-291, Berlin/Boston: De Gruyter.
- BEATY, Bart. 2012. *Comic versus Art*. Toronto/Buffalo/London: Toronto University Press.
- BERGER, Andrea Ch. 2012. *Das intermediale Gemäldezitat. Zur literarischen Rezeption von Vermeer und Caravaggio*, Bielefeld: Transcript.
- CHILDRESS, Kirby. 2019. „Traumatisme et recherche d’identité : La Légèreté de Catherine Meurisse.“ *French Review* 92 (4), 131-142.
- CHRISTIANSEN, Hans-Christian. 2000. „Comics and Film. A Narrative Perspective.“ In *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, ed. Magnussen, Anne & Hans-Christian Christiansen, 107-121, Kopenhagen: Museum Tusculanum Press.
- DEGNER, Uta & Norbert C. Wolf (ed.). 2010. *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Bielefeld: Transcript.
- DETTKE, Julia. 2020. „Von der Schwelle erzählen: Türen in Literatur und Film, vom 18. Jahrhundert bis heute.“ In *Keine Schwellenangst! Die Tür als Motiv in der Gegenwartskunst*. Ausstellungskatalog Städtische Galerie Bietigheim-Bissingen, 2.10.2020-24.01.2021, 100-103, Bietigheim-Bissingen: Städtische Galerie.
- DRECHSEL, Wiltrud U., Jörg Funhoff & Michael Hoffmann. 1975. *Massenzeichenware. Die gesellschaftliche und ideologische Funktion der Comics*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- EISNER, Will. 1985. *Comics and Sequential Art*. Tamarac: Poorhouse Press.
- FLINN, Margaret C. 2013. „High Comics Art: The Louvre and the *Bande Dessinée*.“ *European Comic Art* 6 (2), 69-94.
- FLINN, Margaret C. 2020. „Catherine Meurisse and the Gender of Art.“ In *Routledge Companion to Gender and Sexuality in Comic Book Studies*, ed. Aldama, Frederick L., 503-515, London: Routledge.
- FOUCAULT, Michel. 2004. *La Peinture de Manet*. Paris: Seuil.
- FRESNAULT-DERUELLE, Pierre. 1986. „Aspects de la Bande Dessinée en France.“ In *Comics and Visual Culture. Research Studies from ten Countries*, ed.

- Silbermann, Alphonse & Hans-Dieter Dyrhoff, 62-78, München/New York/London/Paris: Saur.
- FRIED, Michael. 1980. *Absorption and Theatricality. Painting and Beholder in the Age of Diderot*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press.
- GENETTE, Gérard. 1972. *Figures III*. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 2004. *Métalepse : de la figure à la fiction*. Paris: Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry. 2000. „Why are Comics Still in Search of Cultural Legitimization?“ In *Comics and Culture: Analytical and Theoretical Approaches to Comics*, ed. Magnussen, Anne & Hans-Christian Christiansen, 29-41, Kopenhagen: Museum Tusulanum Press.
- GROENSTEEN, Thierry. 2006. *Un objet culturel non identifié*. Angoulême: Éditions de l'An 2.
- GROENSTEEN, Thierry. 2017. *La bande dessinée au tournant*. Brüssel: Les Impressions nouvelles.
- HÖLTER, Achim. 2007. „Das Eigenleben der Figuren. Eine radikale Konsequenz der neueren Metafiktion.“ *Komparatistik. Jahrbuch der Deutschen Gesellschaft für Allgemeine und Vergleichende Literaturwissenschaft* 8, 29-53.
- HOLLANDER, Anne. 1989. *Moving Pictures*. New York: Alfred A. Knopf.
- KINDT, Tom. 2005. „L'art de violer le contrat. Une comparaison entre la métalepse et la non-fiabilité narrative.“ In *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 167-178, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- KLIMEK, Sonja. 2009. „Metalepsis and Its (Anti-)Illusionist Effects in the Arts, Media and Role-Playing Games.“ In *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, ed. Wolf, Werner, 169-187, Amsterdam/New York: Rodopi.
- KLIMEK, Sonja. 2018. „Metalepse.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, ed. Huber, Martin & Wolf Schmid, 334-351, Berlin/Boston: De Gruyter.
- KREMER, Nathalie. 2018. *Traverser la peinture : Diderot – Baudelaire*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- INGE, M. Thomas. 1991. „Form and Function in Metacomics: Self-Reflexivity in the Comic Strips.“ *Studies in Popular Culture* 13 (2), 1-10.
- KUKKONEN, Karin. 2011. „Metalepsis in Comics and Graphic Novels.“ In *Metalepsis in Popular Culture*, ed. Kukkonen, Karin & Sonja Klimek, 213-231, Berlin/New York: De Gruyter.
- LACASSIN, François. 1971. *Pour un neuvième art : la bande dessinée*. Paris: Union générale d'éditions.
- MCCLLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperCollins.
- MEURISSE, Catherine. 2012. *Le Pont des Arts*. Paris: Sarbacane.
- MEURISSE, Catherine. 2014. *Moderne Olympia*. Paris: Futuropolis.
- MEURISSE, Catherine. 2016. *La Légèreté*. Paris: Dargaud.
- MEURISSE, Catherine. 2018. *Les Grands Espaces*, Paris: Dargaud.
- MEURISSE, Catherine & Cathia Engelbach. 2020. *Catherine Meurisse : l'art de la légèreté*. = *Les Arts dessinés* 1 (hors-série), coll. Les Grands Entretiens.
- MEYER-MINNEMANN, Klaus. 2005. „Un procédé narratif qui ‚produit un effet de bizarrerie‘ : la métalepse littéraire.“ In *Métalepses : entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 133-150, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- MIKKONEN, Kai. 2017. *The Narratology of Comic Art*. New York: Routledge.
- PARDO JIMENEZ, Pedro. 2012. „Pour une approche fonctionnelle de la métalepse : Diderot avant Jacques.“ *Poétique* 170, 163-176.
- PICONE, Michael D. 2003. „Comic Art in Museums and Museums in Comic Art.“ *European Comic Art* 6 (2), 40-68.

- PROUST, Marcel. 1988 [1919]. *À la recherche du temps perdu*. Bd. 2. Paris: Gallimard.
- RAJEWSKY, Irina O. 2002. *Intermedialität*. Tübingen/Basel: Francke.
- RECK, Hans Ulrich. 2007. *Eigensinn der Bilder. Bildtheorie oder Kunstphilosophie?* München: Fink.
- RYAN, Marie-Laure. 2005a. „On the Theoretical Foundations of Transmedial Narratology.“ In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Meister, Jan C., 1-23, Berlin/New York: De Gruyter.
- RYAN, Marie-Laure. 2005b. „Logique culturelle de la métalepse, ou la métallise dans tous ses états.“ In *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 201-223, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociale.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. 2005. „Métalepse et immersion fictionnelle.“ In *Métalepses: entorses au pacte de la représentation*, ed. Pier, John & Jean-Marie Schaeffer, 323-334, Paris: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociale.
- SCHMITZ-EMANS, Monika. 2009. „Literatur-Comics zwischen Adaption und kreativer Transformation.“ In *Comics. Zur Geschichte und Theorie eines populärkulturellen Mediums*, ed. Ditschke, Stephan, Katerina Kroucheva & Daniel Stein, 281-308, Bielefeld: Transcript.
- SCHÜWER, Martin. 2018. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der grafischen Literatur*. Trier: WVT.
- SCREECH, Matthew. 2005. *Masters of the Ninth Art: Bandes dessinées and Franco-Belgian Identity*. Liverpool: Liverpool University Press.
- SJÅSTAD, Øystein. 2015. „Comics: This Bitter Art.“ In *Comics and Power: Representing and Questioning Culture, Subjects and Communities*, ed. Cortsen, Rikke P., Erin La Cour & Anne Magnussen, 2-22, Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- STAHL, Katharina. 2019. „Traumatische Selbstporträts. Die Verarbeitung des Anschlags auf *Charlie Hebdo* in den Graphic Novels *La Légèreté* von Catherine Meurisse und *Catharsis* von Luz.“ In *Porträtkulturen*, ed. Jörn Glasenapp, 151-177, Paderborn: Fink.
- STAM, Robert. 1985. *Reflexivity in Film and Literature: From Don Quixote to Jean-Luc Godard*. Ann Arbor: UMI Research Press.
- THOSS, Jeff. 2015. *When Storyworlds Collide. Metalepsis in Popular Fiction, Film and Comics*. Leiden/Boston: Brill Rodopi.
- WOLF, Werner. 2005. „Metalepsis as a Transgeneric and Transmedial Phenomenon: A Case Study of 'Exporting' Narratological Concepts.“ In *Narratology beyond Literary Criticism: Mediality, Disciplinarity*, ed. Meister, Jan C., 83-107, Berlin/New York: De Gruyter.
- WOLF, Werner. 2007. „Metaisierung als transgenerisches und transmediales Phänomen: Ein Systematisierungsversuch metareferentieller Formen und Begriffe in Literatur und anderen Medien.“ In *Metaisierung in Literatur und anderen Medien. Theoretische Grundlagen – Historische Perspektiven – Metagattungen – Funktionen*, ed. Hauthal, Janine, Julijana Nadj, Ansgar Nünning et al., 25-64, Berlin/New York: De Gruyter.
- WOLF, Werner. 2009. „Metareference across Media: The Concept, its Transmedial Potentials and Problems, Main Forms and Functions.“ In *Metareference across Media: Theory and Case Studies*, ed. Wolf, Werner, 1-85, Amsterdam/New York: Rodopi.
- WROBEL, Jasmin & Julia Dettke. 2023. „Künste des Dazwischen: Graphische Literatur und visuelle Poesie der Romania als Genres 'en marge'. Einleitung.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 10/2023, 10-23. doi: <https://doi.org/10.15460/apropos.10.2117>

Aufzeichnungen

- MEURISSE, Catherine & Sonia Déchamps. 2020a. „Rencontre avec Catherine Meurisse.“ [Aufzeichnung vom 19.9.2020; Forum des images, Paris], <<https://youtu.be/DHjNVMcc0ss>>, 2.7.2022.
- MEURISSE, Catherine & Sonia Déchamps. 2020b. „Grand entretien avec Catherine Meurisse.“ [Aufzeichnung vom 2.11.2020; Bibliothèque publique d'information du Centre Pompidou, Paris], <<https://youtu.be/QG0-c5RHoA>>, 2.7.2022.
- MEURISSE, Catherine & Adrien Goetz. 2021. „Conversation avec Catherine Meurisse, dessinatrice et autrice.“ [Aufzeichnung vom 27.10.2021; Institut national d'histoire de l'art, Paris], <<https://youtu.be/Qgw54mG3C8Q>>, 2.7.2022.

Zusammenfassung

Catherine Meurisse' Text-Bild-Erzählungen eröffnen intermediale Reflexionsräume, in denen die spezifische Erzählweise des Comics in der Auseinandersetzung mit prominenten Werken der Kunstgeschichte befragt wird. Intermediale Gemäldezitate werden in die *bande dessinée* integriert, um sie erzählerisch wie auch visuell zu öffnen, zum Sprechen zu bringen und in Bewegung zu versetzen. Dabei greift Meurisse auf das Mittel der intermedialen Metalepse zurück, um aus Bildern Schwellen zu machen, durch die ihre Figuren von einer Realitätsordnung in eine andere schreiten können. Der statische Charakter der referenzierten Gemälde wird in der narrativen Dynamik neuer, häufig ironisch gebrochener Bildfolgen aufgelöst. Durch ihre Transposition in den dynamischen Kontext der Text-Bild-Erzählung erhalten Gemälde ein geradezu fantastisches Eigenleben, das sie von der Begrenzung des Bildrahmens befreit und aus ihnen ‚eigensinnige‘ Bilder macht, die die Autorität des kunsthistorischen Kanons gezielt unterlaufen und zugleich auch das besondere künstlerische Potenzial der Text-Bild-Erzählung im Sinne eines *neuvième art* herausstellen.

Abstract

Catherine Meurisse' graphic novels create spaces for intermedial reflection, where the specific narrative possibilities of comic art are juxtaposed with prominent works from art history. Paintings are integrated into the realm of the *bande dessinée* in order to open them up both narratively and visually, to make them speak and set them in motion. Meurisse employs intermedial metalepsis to transform images into thresholds through which her characters can shift from one reality into another. The static character of the referenced paintings is thus dissolved into the narrative dynamics of new, often humoristic sequences of images. Through their transposition into text-image narratives, paintings acquire a life of their own, freeing them from the constraints of the picture frame and transforming them into 'undisciplined' images that challenge the authority of art history's canon while highlighting the artistic potential of comics as a *neuvième art*.

Anne Brüske

Da(ny) goes (auto)graphic

Production de l'espace et intermédialité dans les « romans dessinés et écrits à la main » de Dany Laferrière

Anne Brüske

est Professeure au Département
d'Études Interdisciplinaires et
Multiscales de l'Université de
Ratisbonne.

anne.brueske@ur.de

Mots-clés

Laferrière – espace – transculturation – roman graphique – autofiction – intermédialité

1. Introduction

Le roman *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985, Montréal) marque le coup d'envoi de la carrière littéraire sans précédent de Dany Laferrière et du cycle de romans *Une autobiographie américaine* (1985-2000) qui sera suivi d'une multitude d'autres récits, romans et films. Dans ces textes autofictionnels, l'écrivain haïtiano-québécois s'interroge sur son parcours d'auteur 'transculturel' et consacre de longues réflexions aux œuvres d'art et aux productions littéraires qui l'ont influencé (*Pays sans chapeau* 1996, *L'énigme du retour* 2009) tout en adoptant une attitude postmoderne. Celle-ci l'amène à prendre ses distances par rapport à des catégories d'appartenance nationale et culturelle et à bâtir son œuvre comme une « littérature de désengagement » (Boisseron 2014, 108). Cela vaut aussi pour les « romans dessinés et écrits à la main » (tels que les nomme Laferrière), cinq romans graphiques, doublement sortis de la plume de Laferrière, en texte et en images. Car, à la fin des années 2010, après une période d'incursions dans les médias audio-visuels, Dany Laferrière change à nouveau de moyen d'expression et publie à un rythme soutenu : *Autoportrait de Paris avec chat* (2018), *Vers d'autres rives* (2019), *L'exil vaut le voyage* (2020), *Sur la route avec Bashô* (2021) et plus récemment *Dans la splendeur de la nuit* (2022).

Dans cet article, je me propose d'étudier la question de l'adoption d'une nouvelle forme médiale chez Laferrière, celle du roman graphique, située à mi-chemin entre littérature et art visuel. Partant de l'exemple de *Vers d'autres rives*, roman graphique dans lequel Laferrière revient à son enfance, mon analyse portera sur la fonction de ce revirement pour le projet laferrien et sur les déplacements qui en

résultent pour la relation entre la production autofictionnelle et son positionnement par rapport à différentes régions du monde (Caraïbes, Amérique du Nord, Amérique du Sud, Europe, Asie) et villes (Petit-Goâve, Port-au-Prince, Montréal, Paris, Miami, Buenos Aires). Comment le discours évolue-t-il dans ses romans graphiques en ce qui concerne l'espace et l'appartenance culturelle de l'artiste ? Pour répondre à ces questions, je présenterai d'abord l'œuvre autofictionnelle de Laferrière pour ensuite situer ses « romans dessinés » dans le contexte du roman graphique au Québec et en Haïti. Je partagerai enfin quelques réflexions concernant le récit « autographique » (Whitlock 2006) ainsi que la façon dont il construit, par le biais de l'écriture et des images, l'espace social et médial du récit. Je consacrerai la partie la plus importante de ma contribution à l'analyse de *Vers d'autres rives* sous l'angle de l'autoreprésentation, des espaces socioculturels et de l'apport de l'intermédial aux réflexions autofictionnelles et poétologiques de Laferrière.

2. Laferrière et ses romans autofictionnels

Dany Laferrière fait partie des écrivains et écrivaines les plus connus, les plus prolifiques et les plus traduits du Québec. Comme Régine Robin, Sergio Kokis, Émile Ollivier ou Yin Feng il a contribué de façon décisive à l'écllosion d'une littérature québécoise à la fois autochtone et transculturelle (cf. Ertler 2004, Gruber 2004). Depuis 2015, il siège à l'Académie française, il en est l'un des rares membres à ne pas être de nationalité française et il est le premier représentant du Canada et d'Haïti. Malgré sa biographie en mouvement – il fuit le Port-au-Prince des Duvalier en 1976 pour s'établir à Montréal, en 1990 il migre à Miami pour rentrer à Montréal en 2002 – Dany Laferrière refuse de se faire affubler de l'épithète d'écrivain migrant, diasporique ou exilé, mais revendique au contraire d'être un 'écrivain tout court' et d'aborder dans ses textes des thèmes strictement universels (cf. De Luca 2018, 199-200). Le contact entre les cultures ainsi que le thème de la migration et du vagabondage jouent néanmoins un rôle-clé dans *Une autobiographie américaine*. Les dix romans de ce cycle se distinguent par leur caractère autofictionnel et par le fait d'avoir été écrits et réécrits à maintes reprises pour la plupart d'entre eux. L'art de la réécriture est caractéristique de l'œuvre laferrienne, au point qu'Oana Sabo parle d'une « esthétique du recyclage » reprenant encore et encore des thèmes et des motifs de *Autobiographie américaine* (Sabo 2018a).¹ Introduisant avec *Je suis fatigué* (2001) une césure dans son œuvre, Dany Laferrière revient sept ans plus tard sur la scène littéraire avec *Je suis un écrivain japonais* (2008), puis *L'énigme du retour* (2009), un grand nombre d'œuvres à la fois autobiographiques et poétologiques suivront. Dans la perception publique, il passe, grâce à sa stratégie d'auto-positionnement, d'écrivain haïtiano-québécois à écrivain américain puis transnational (cf. Sabo 2018b, 127-128).

¹ Le cycle contient : *Comment faire l'amour avec un nègre sans se fatiguer* (1985), *Éroshima* (1987), *L'odeur du café* (1991), *Le goût des jeunes filles* (1992), *Cette grenade dans la main du jeune Nègre est-elle une arme ou un fruit ?* (1993), *Chronique de la dérive douce* (1994), *Pays sans chapeau* (1996), *La chair du maître* (1997), *Le charme des après-midi sans fin* (1997), *Le cri des oiseaux fous* (2000).

Dans sa monographie *Dany Laferrière – La dérive américaine* (2003), Ursula Mathis-Moser soumet l'œuvre fondatrice de l'*Autobiographie américaine* à une catégorisation plus complexe en répartissant ses textes en romans de métropole, de ville et de petite ville, soulignant ainsi l'importance des espaces pour le « je » qui écrit et pour l'évolution du protagoniste autodiégétique Vieux Os (cf. Mathis-Moser 2003, 101, cf. aussi Vasile 2008). Il s'agit de Petit-Goâve, la petite ville de province haïtienne où Laferrière grandit chez sa grand-mère, Port-au-Prince, Montréal, Miami ainsi que Paris (cf. Mathis-Moser 2003, 101). Ces romans sont consacrés à différentes périodes dans la vie de l'auteur ainsi qu'aux lieux et espaces qui leur correspondent, le nom du cycle, *Une autobiographie américaine*, revendiquant en premier lieu une identité transversale – ni haïtienne, ni québécoise – et une poétique transaméricaine (cf. De Luca 2018, 198-199). En même temps, ils soulignent les transitions biographiques marquées par les départs qui mènent l'auteur de la petite ville (Petit-Goâve) à la grande ville (Port-au-Prince) et ensuite à la métropole (Montréal), où il finit par prendre son départ définitif, vers l'écriture cette fois-ci (cf. Mathis-Moser 2003, 101).

La poétique de Laferrière est profondément marquée par un labyrinthe de références intertextuelles, par un jeu d'identité du « moi pluriel » ainsi que par la technique de la « dérive » (Mathis-Moser 2003, 265, 93-94), ce qui permet à Laferrière de naviguer 'de rive en rive' textuelle aussi bien au niveau des événements relatés (*histoire*) que de celui du *discours* (Genette 1972). Presque tous les romans mettent au centre la vie de Vieux Os, alter ego du narrateur et de l'écrivain Dany Laferrière, permettant une lecture à la fois fictionnelle et référentielle, il s'agit donc de récits autofictionnels selon la définition de Serge Doubrovsky et Gérard Genette (cf. Doubrovsky 1977, quatrième de couverture, Genette 1991).² Ainsi les textes de Laferrière déploient un éventail de projections alternatives du « je ». Ces projections se réalisent à travers le « moi pluriel » et se trouvent en tension les unes avec les autres, ce qui conduit Mathis-Moser à qualifier les textes postmodernes de Laferrière d'« autofRictionnels » :

Dans un long travail de création Dany Laferrière ressuscite donc « tous les autres » qui sont en lui, tentative qui selon Régine Robin définit « l'horizon de l'identité postmoderne », jouant à la fois sur des « choix » à la carte et sur l'éclatement, la dissémination, l'éparpillement, la déconstruction du moi, dans un jeu de miroirs où il n'y a plus de certitude, plus d'ancrage stable, plus de filiations assurées [cf. Robin 2001]. (Mathis-Moser 2003, 264)

Dans ce jeu de miroirs, dorénavant complété par les « romans dessinés et écrits à la main », les espaces multitemporels (lieux géographiques, espaces sociaux et culturels) ainsi que leur mise en relation jouent un rôle important. En effet, cette production spatiale reflète au moins comment l'auteur se positionne à travers le narrateur et son personnage autodiégétique dans la zone de contact entre les cultures américaines, qu'elles soient haïtiennes, québécoises, états-uniennes ou autres, et, dans une moindre mesure, européennes. Si quelques-uns des romans

² « Fiction d'événements et de faits strictement réels; si l'on veut, autofiction, d'avoir confié le langage d'une aventure à l'aventure du langage, hors sagesse et hors syntaxe du roman, traditionnel ou nouveau ». (Doubrovsky 1977, quatrième de couverture).

de Laferrière se concentrent sur un seul lieu, d'autres, comme *Le goût des jeunes filles* (1992), prennent une perspective double tenant compte de l'appartenance spatiale multiple de l'auteur-narrateur-protagoniste.³

Le quintette des « romans dessinés et écrits à la main » parus jusqu'à présent s'inscrit dans cette tradition de production spatio-culturelle complexe et enrichit les récits autofictionnels de *l'Autobiographie américaine* par sa multimodalité médiale. À l'image des récits purement textuels, il s'approche du « moi pluriel » et de son positionnement spatio-culturel par une multitude de références intertextuelles, anecdotes et réflexions poétologiques. L'aspect intermédial de la double production visuelle et verbale du « moi » et de ses espaces ajoutant de nouveaux miroirs qui nous invitent à reconsidérer les négociations représentées par les récits en texte et images.

3. Roman graphique, récit autographique et production de l'espace

Publiés simultanément chez Boréal à Montréal et chez Grasset et l'Aube à Paris, les « romans dessinés et écrits à la main » de Laferrière font sans aucun doute partie du genre du roman graphique, défini vers la fin des années 1970 par son 'parrain' Will Eisner comme « une BD de la longueur d'un livre » (« a book-length comic », Eisner 1978). Si les formes et formats du roman graphique restent extrêmement divers – l'étiquette « roman graphique » sert tout d'abord d'instrument de marketing pour distinguer la BD dite 'sérieuse' des productions de masse – force est de constater que ce genre hybride forme un point de contact important entre discours autobiographique, mémoriel ou migratoire. Tel est le cas aussi pour le Québec. Ainsi, le premier roman graphique francophone québécois, *Mélody* (1985) de Sylvie Rancourt, raconte la vie de sa créatrice comme stripteaseuse (cf. Rifkind/Warley 2016, 1). Dans une perspective plus globalement anglophone, les récits graphiques d'Art Spiegelman sur l'expérience de son père dans les camps d'extermination nazis rassemblés dans *Maus. A Survivor's Tale* (1986, 1991) et, pour le contexte francophone, *Persepolis* (2000-2003) de Marjane Satrapi sont des exemples paradigmatiques du croisement entre récit mémoriel et récit de migration : *Persepolis* se concentre sur le choc culturel et la migration de la jeune Marji face à la révolution iranienne tandis que *Maus* insiste davantage sur la transmission transgénérationnelle de la mémoire de la shoah (cf. par ex. Whitlock 2006, 970-971). Les romans graphiques de Laferrière touchent ces deux points puisqu'ils négocient les traumas engendrés par la dictature des Duvalier en Haïti en même temps qu'ils illustrent les multiples migrations et nouveaux départs en terre et culture étrangères de Laferrière et de son alter ego. Plus important, ils reprennent les réflexions métafictionnelles typiques de l'écriture de Laferrière mais aussi des récits graphiques d'artistes tels qu'Art Spiegelman.

³ En effet, ce texte à plusieurs niveaux diégétiques met en relation la vie du protagoniste-narrateur-écrivain Dany Laferrière à Miami avec celle de la version plus jeune du protagoniste à Port-au-Prince en introduisant dans le texte principal le scénario fictif « Week-end à Port-au-Prince », œuvre dans laquelle le protagoniste-écrivain du premier plan (re)construit le regard que porte son « je » adolescent sur les jeunes filles.

Si l'on considère Laferrière non seulement comme un auteur cosmopolite mais qu'on lui reconnaît, malgré lui (cf. De Luca 2018, 196-197), une double affiliation haïtienne et (néo-)québécoise, l'on peut constater que ses récits graphiques ne s'inscrivent que partiellement dans la tradition bédéistique de ces régions. Bien que l'aspect autobiographique et la perspective postcoloniale jouent un rôle considérable dans le contexte canadien, l'aspect de la migration semble moins représenté dans les œuvres imprimées (cf. Rifkind/Warley 2016, Reyns-Chikuma/de Vos 2016, Jacob/Saouter 2018).⁴ En revanche, la transformation de l'expérience de migration en récit graphique semble servir de mesure d'intégration créative comme en témoigne le projet « À la rencontre des Néo-Québécois : un roman graphique » du Centre social d'aide aux migrants visant à « encourager la francisation des personnes immigrantes et valoriser leur parcours » par des recueils de témoignages autobiographiques.⁵ Si l'on tourne le regard vers la Caraïbe, les récits graphiques concernant Haïti, à l'image des textes littéraires et journalistiques, seraient surtout marqués par un regard extérieur qui aurait son origine dans la presse et la littérature françaises du XIX^e siècle à propos de la Révolution haïtienne et de ses héros (cf. Forsdick 2017, 192-207). Ce regard exotisant continue de se manifester au cours du XX^e et du XXI^e siècle dans les représentations caricaturales du vaudou, dans les carnets de voyage écrits et dessinés ou encore dans les récits graphiques publiés après le séisme de 2010 par les organisations internationales, adressés à des fins éducatives à la population haïtienne sinistrée (cf. Forsdick 2017, 207-208). Si le cercle de créateurs et créatrices en Haïti reste limité, les artistes Chevelin Pierre, Kendy Joseph et Karl Heins Desroches contribuent à construire un corpus croissant de bandes dessinées consacrées à l'histoire du pays (*Zanfán libète*, 2017), aux personnages folkloriques, créant par ex. des superhéros nationaux dans la filiation de Dessalines (*Amwari*, 2014-) ou encore dédiées à narrer le combat quotidien de la jeunesse haïtienne (*Zafè Lakay*, 2013-) (cf. Forsdick 2017, 211-212). Dans ce contexte, les récits graphiques *désengagés* de Laferrière semblent être les premiers à être publiés depuis une perspective extérieure alors que le premier récit graphique *engagé* qui traite de la diaspora haïtienne se fait toujours attendre, et cela malgré les intentions d'Edwidge Danticat, considérée comme la voix de la diaspora haïtienne actuelle aux États-Unis, de remédier à cette lacune (cf. Forsdick 2017, 212).⁶

⁴ En même temps, on peut constater au Québec l'éclosion d'un nombre croissant de maisons d'édition entièrement dédiées à la bande dessinée et au roman graphique où sont publiées les œuvres de créateurs et créatrices de la province.

⁵ <<https://centrecsai.org/a-la-rencontre-des-neo-quebecois-un-roman-graphique/>>, 4 mai 2023.

⁶ Dans un contexte caribéen plus large, en revanche, il existe un certain nombre de récits graphiques consacrés aux thèmes de la migration, de la mémoire et aux espaces qui y correspondent. Si Hector Pouillet et Élodie Koeger créent depuis une perspective guadeloupéenne la série d'aventures *Les Îles du vent* (2009-), *Adiós mi Habana* (2017) d'Anna Veltfort, *Cuba. My Revolution* (2010) d'Iverna Lockpez et *Apuntes para un viaje a Alemania* (2016) de Carlos Aguilera traitent de la question de la migration, de l'exil et de la diaspora liée à la Révolution cubaine depuis une perspective cubaine transnationale largement autobiographique.

3.1 Récit autographique et représentation du « je »

En 2010, Sidonie Smith et Julia Watson (2010, 173) constatent que les « graphic memoirs », (« mémoires graphiques ») sont devenus une forme d'expression internationale susceptible de refaçonner les idées que se fait un public mondial de la subjectivité humaine et, par leur insistance sur le témoignage et le devoir de mémoire, de produire une nouvelle sorte d'audience, plus cosmopolite, prête à s'identifier aux protagonistes issus de contextes très divers. Ceci est sans doute vrai si l'on considère l'offre et la circulation mondiales de récits graphiques : maintes commissions dites 'vérité et justice' constituées à la suite des dictatures et des guerres civiles latinoaméricaines ont, par exemple, adopté le format du récit graphique pour rendre compte des violations des droits humains. Grâce au soutien d'organisations internationales et à la circulation aisée de textes numérisés, un nombre croissant de ces récits sont faciles d'accès.

Mais quelles sont les spécificités du récit auto-bio-graphique en textes et images ? Gillian Whitlock (2006) s'efforce de définir cette forme hybride, ou pour le formuler mieux 'multimodale', au croisement entre l'autobiographie classique (cf. par ex. Lejeune 1975) et la bande dessinée en proposant le terme « autographics » :

By coining the term « autographics » for graphic memoir I mean to draw attention to the specific conjunctions of visual and verbal text in this genre of autobiography, and also to the subject positions that narrators negotiate in and through comics [...]. (Whitlock 2006, 966)

En utilisant le terme de « récit autographique », Whitlock insiste sur la co-production de sens entre « le texte visuel et le texte verbal », c'est-à-dire leur « biocularité » selon Marianne Hirsch (2004), qui leur permettrait de jouir du pouvoir des images pour dire l'indicible, là où le texte autobiographique verbal s'en avère incapable (cf. Whitlock 2006, 965-967). Seule une analyse attentive des images représentées dans un récit autographique et de leur forme devient alors indispensable.

Face à la 'traduction' en un récit autographique de l'œuvre autofictionnelle classique de Laferrière, se pose, en effet, la question des conséquences de cette transformation intermédiaire pour la représentation du « je », la production spatiale et les prises de position culturelles. Le dédoublement du niveau discursif en un plan verbal et un plan visuel modifie l'idée de l'« auto-bio-graphie » de façon fondamentale puisqu'il faut non seulement distinguer le « je qui écrit » du « je qui est écrit », mais encore le « je qui dessine » du « je qui est dessiné ». ⁷ Par la représentation graphique et le regard extérieur que l'auteur porte sur son « je » plus jeune, le « je dessiné » est sujet à une objectivation, qui peut se traduire par l'utilisation d'un avatar à l'image du ou de la protagoniste et dont la forme peut changer en fonction du temps et des épisodes représentés (cf. Kuhlman 2017,

⁷ Tenant compte du fait que les récits graphiques sont écrits et dessinés par plus d'une personne, d'aucuns chercheurs ou chercheuses parlent ici de l'éclatement de l'instance narrative dans le roman graphique (par ex. Groensteen 2011).

114).⁸ Dans le récit autographique, le public suit donc moins la perspective *du* « je narré » qu'il ne consomme les images qui lui présentent un regard rétrospectif posé *sur* le « je narré » dans son espace. Cette prise de distance objectivante commune à l'écriture de soi et à la représentation de soi rétrospective ouvre de nouvelles possibilités d'expression, pouvant par exemple faciliter la traduction d'événements traumatisants en mots et en images. En effet, la prise de distance du « je » par rapport à sa version plus jeune permet à l'auteur et à l'auteure de créer un accès indirect et esthétisant à l'irreprésentable (cf. Hirsch 2004 ; Saïd 2005).

3.2 Production de l'espace et roman graphique

Liés à la production visuelle et verbale du « je » et de son histoire, les récits autographiques de migration mettent un accent particulier sur l'importance des espaces sociaux, culturels et géographiques dans lesquels le ou la protagoniste évolue. Vu la biocularité du récit autographique, ni la production médiale du « je » ni celle de l'espace ne peuvent être considérées sur un seul plan visuel ou verbal. Au contraire, elles doivent tenir compte de la combinaison des deux. Or, comment cet espace autographique est-il produit ? Et comment concevoir l'espace en tant que phénomène matériel, social et culturel ?

Partant des réflexions du sociologue Henri Lefebvre dans *La Production de l'espace* (2000 [1974]), je propose de définir l'espace d'une part comme un phénomène relationnel, historique et social qui est « produit » par la négociation dialectique entre les dimensions de l'« espace vécu » (« espaces de représentation »), de l'« espace perçu » (« pratiques spatiales ») et de l'« espace conçu » (« représentation de l'espace ») (Lefebvre 2000, chap. 11, 14, 17). D'autre part, les espaces diasporiques ou transnationaux peuvent être conceptualisés comme espaces multitemporels et multidimensionnels qui se constituent à partir de l'enchevêtrement de différents aspects linguistiques, culturels et géographiques (Brah 1997, Brüske 2020, 104-109). Dans une perspective phénoménologique, l'espace social et sa production sont toujours reliés à l'individu, qui vit, perçoit et conçoit l'espace physiquement et mentalement en même temps qu'il le 'fabrique' en se positionnant par rapport à d'autres corps et objets (cf. Lefebvre 2000, 50, Löw 2001, 159-160).

Si l'on transfère une telle définition de l'espace social à la production spatiale des textes littéraires ou aux genres hybrides tels que le récit (auto)graphique, l'espace qui y est déployé se caractérise par la même triple dialectique de pratiques spatiales, représentations de l'espace et espaces de représentation. Sachant que la médialité d'un récit conditionne la façon dont il produit l'espace, un texte littéraire pourra le construire de manière linéaire en comparaison avec la contiguïté d'un tableau (cf. Lessing 1788, Lotman 2006, 529) tandis que la séquentialité d'une

⁸ Les volumes de *Maus* sont exemplaires de ce dédoublement non seulement de la perspective discursive mais aussi de la dimension de la production de sens. En effet, sur un premier plan, à la manière d'un texte autoréférentiel, *Maus* raconte en textes et images l'histoire de sa propre création, tandis que sur un second plan il présente le discours verbal et visuel du père du premier narrateur, c'est-à-dire du témoin oculaire de la Shoah, Vladek.

bande dessinée combine ces deux modes en ajoutant à la production spatiale verbale la dimension du visuel. Complétant l'espace créé par le texte, les images, organisées en vignettes et séquences de vignettes, co-produisent l'espace. Le résultat de la négociation entre l'espace verbal et l'espace visuel dépend alors de la nature de la relation entre texte et images, propre à chaque ouvrage (cf. Abel/Klein 2016, 99-100, Whitlock 2006, 966). Cette production multimodale de l'espace a lieu au moment de la réception (cf. Iser 1976). Dans l'acte de réception ou de « closure » (McCloud 1994, 63), les vignettes et séquences sont assemblées par le public dans une histoire en même temps que les espaces 'dessinés' et 'écrits' sont intégrés dans une production spatiale globale. L'espace multimodal émerge de la relation entre l'espace narré et l'espace de la narration, la mise en perspective narratologique d'espaces (auto)fictionnels et des modèles d'organisation sémantiques de l'espace, ces catégories étant également centrales pour les textes narratifs classiques (cf. Brüske 2020, 138–154).

Si les récits (auto)graphiques produisent les espaces sociaux, culturels et géographique de leurs protagonistes et de leurs mouvements à travers ces espaces de façon double – visuelle et verbale –, ils tendent d'un côté à matérialiser ou concrétiser ces espaces, tantôt en les dessinant de manière dénotative, tantôt en leur donnant une forme imaginaire, proche de l'espace vécu par le ou la protagoniste. Dans les deux cas souvent combinés, la perspective du dessin ainsi que le cadrage de l'image revêtent une importance particulière, car ils peuvent être amenés à imiter la perspective et le champ de vision du « je » narré et à diriger ainsi le regard et la production spatiale du public. D'un autre côté, les récits autographiques créent l'espace (auto)fictionnel à la manière d'une « mosaïque de citations » (Kristeva 1967, 440) par la représentation altérée d'espaces réels (et donc par un effet de distanciation), en reprenant les styles de dessin d'autres artistes ou par des références intertextuelles. Élargissant le concept d'intertextualité de Julia Kristeva à d'autres formes médiales de la narration, on peut donc affirmer que le récit graphique en tant que texte multimodal « [...] se construit comme mosaïque de citations, [que] tout texte est absorption et transformation d'un autre texte. À la place de la notion d'intersubjectivité s'installe celle d'intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, comme double. » (Kristeva 1967, 440-441).

4. *Da(ny) goes (auto)graphic*. Autoreprésentation, espaces et mouvements, intermédialité

« Loin de former une parenthèse dans l'œuvre de Dany Laferrière » ses romans dessinés représentent, selon l'éditeur Boréal, des « chemins de traverse »⁹ qui lui permettent d'aborder le territoire de son *Autobiographie américaine* sous un autre angle, bioculaire, en visualisant son parcours intérieur et extérieur. Les cinq

⁹ « Loin de former une parenthèse dans l'œuvre de Dany Laferrière, ces romans dessinés sont des chemins de traverse qu'il emprunte pour continuer à parcourir le territoire de son « autobiographie américaine », ce grand projet qui embrasse tous les romans qu'il a publiés à ce jour. » <<https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/vers-autres-rives-2697.html>>.

volumes publiés se distinguent de la plupart des récits graphiques par leur autodésignation et leur style, en mettant l'accent sur le « dessin » et l'écriture « à la main » par l'auteur lui-même. En revanche, les titres des cinq romans dessinés, *Autoportrait de Paris avec chat*, *Vers d'autres rives*, *L'exil vaut le voyage*, *Sur la route avec Bashô* et *Dans la splendeur de la nuit*, font allusion aux thèmes de prédilection de l'auteur. À l'instar de *l'Autobiographie américaine*, ils prêtent une attention particulière non seulement à la production du « je » mais encore à ses espaces sociaux et culturels qu'ils insèrent dans une toile de références référentielles, autoréférentielles et intermédiales. Ils se ressemblent quant à leur macrostructure, comportant des chapitres auxquels sont subordonnées des séquences de vignettes verbales et graphiques. Ces séquences en texte et en images reprennent des épisodes relatés dans les textes antérieurs en les mettant dans le contexte de l'autofiction et du panthéon personnel artistique de Laferrière. Les thématiques des romans autographiques varient, tandis qu'*Autoportrait de Paris avec chat* se présente surtout comme un hommage aux artistes qui ont trouvé refuge à Paris, *Vers d'autres rives* tourne le regard vers l'enfance de Laferrière à Petit-Goâve en Haïti, sur ses premières tentatives d'écriture pour le quotidien *Le Nouvelliste* et l'hebdomadaire *Le Petit Samedi soir* à Port-au-Prince ainsi que sur le séjour de l'écrivain à Miami de 1990 à 2002. *L'exil vaut le voyage* en revanche (re)produit et reflète le Montréal des années 1970 et 1980 dans lequel Laferrière écrit et publie ses premiers romans tout en liant cet épisode biographique à la Révolution haïtienne par la reproduction manuscrite d'une lettre de Toussaint Louverture. *Sur la route avec Bashô* souligne, quant à lui, l'influence de la poésie du moine-poète japonais Bashô sur l'auteur tandis que *Dans la splendeur de la nuit* se consacre à l'importance de l'imagination nocturne.

Ce quintette se caractérise par la combinaison esthétique de textes et d'images propres à l'auteur. Dans celle-ci, habituellement, ni discours verbal et visuel ni vignettes et séquences narratives ne sont séparés formellement. Au contraire, images et textes forment, la plupart du temps, une unité indissociable. Le discours verbal est écrit à la main (couverture et paratextes y compris), les traits et couleurs variables de l'écriture ainsi que les corrections apportées au texte à la main soulignent la pratique à la fois matérielle et corporelle d'une écriture en devenir. Le style des dessins se caractérisant par des traits plutôt grossiers, des couleurs rares, mais éclatantes et la mise en perspective rudimentaire donnent aux images un air enfantin plus qu'ils ne cherchent à produire un effet réaliste (cf. Reising 2021, 56-57). Si, au premier abord, les dessins servent à illustrer le discours écrit, ils lui confèrent, en réalité, des dimensions additionnelles de sens, par exemple quant à la poétologie de l'auteur. Ainsi, Laferrière cite dans *Vers d'autres rives* (VR) des tableaux des maîtres du primitivisme haïtien et de Matisse sur le plan visuel en les reproduisant de sa propre plume et en se les appropriant par l'acte même de la production manuelle (cf. VR, 8, 64).

Dans ce qui suit je propose une lecture bioculaire de *Vers d'autres rives*, à travers le prisme de la production du moi autofictionnel et de ses espaces afin de retracer la poétologie intermédiaire que propose l'ouvrage et de reconstruire le positionnement culturel de l'auteur-narrateur-protagoniste.

4.1 Les reflets de Dany. Mises en abyme et production écrite et dessinée du « je »

Les paratextes de *Vers d'autres rives* posent les bases de la construction du « moi pluriel » laferrien à travers une série de mises en abyme. Par la même occasion, ils dirigent le regard de ses lecteurs et lectrices sur la production spatiale du récit en texte et en images. Si la couverture du volume montre une barque suroccupée par une multitude de têtes dessinées en noir et blanc qui évolue dans une mer pleine de requins, l'intérieur de la page de couverture met l'accent sur une perspective individuelle, celle de l'auteur-narrateur-protagoniste représenté à travers son avatar (fig. 1). Celui-ci, enveloppé dans un nuage de neige, s'exprime dans une bulle décorée d'étoiles de différentes couleurs sur le projet de *Vers d'autres rives* :

J'ai toujours rêvé d'une biographie qui exclurait les dates et les lieux pour ne tenir compte que des émotions ou des sensations même fugaces. La première fois que j'ai vu une libellule. La fois où je suis entré dans la mer en ignorant qu'il fallait savoir nager. La fois que j'ai assisté à l'exécution d'un prisonnier politique près du cimetière de Port-au-Prince. Le dernier regard de ma mère me voyant partir en exil. Ma première promenade dans la cour de l'Académie. Et toutes les fois que j'ai regardé un ciel étoilé en espérant trouver la Niña Estrellita. (VR, couverture intérieure)



Fig. 1 | [« Biographie sans dates ni lieux »].
© *Vers d'autres rives* 2019, couverture intérieure.

Le paratexte esquisse le projet autofictionnel et autographique. Il nomme les étapes les plus importantes de sa biographie intérieure en omettant les dates, certes, mais en se référant dans une perspective subjective à des lieux et espaces concrets comme les espaces naturels de son enfance, le Port-au-Prince des Duvalier, Montréal, la ville où il trouve refuge ainsi que l'Académie Française à Paris, lieu du couronnement de sa carrière d'écrivain. En même temps, ce paratexte inscrit *Vers d'autres rives* dans un contexte avant tout littéraire et haïtien en insistant sur l'importance de « toutes les fois qu'il a] regardé un ciel étoilé en espérant trouver la Niña Estrellita », un personnage sensuel et assoiffé de liberté de la plume de l'écrivain haïtien exilé Jacques-Stéphen Alexis (cf. *L'Espace d'un cillement*, 1959), assassiné à son retour en Haïti en 1961 par les tontons Makout des Duvalier. Avec cette référence, Laferrière revendique l'héritage à la fois d'une littérature haïtienne résistante et de l'écriture hautement sensuelle d'Alexis. La combinaison entre l'avatar, situé dans une tempête de neige sans doute montréalaise, et le texte manuscrit de la bulle donne une certaine qualité matérielle au discours autofictionnel qui souligne « émotions » et « sensations même fugaces » et contribue à créer une impression d'authenticité. Le motif verbal de l'étoile, présent dans le nom du personnage d'Alexis, appelé littéralement la fille étoilée, et celui du ciel étoilé se répètent dans la représentation graphique mentionnée. Ainsi, la tête du « je dessiné » semble être couronnée de branches d'étoiles jaunes, la bulle de texte est décorée d'étoiles de différentes couleurs et, enfin, le ciel étoilé, associé à l'enfance de l'auteur-narrateur-protagoniste à Petit-Goâve, est cité visuellement à plusieurs reprises dans le texte (cf. *VR*, 15).

Un autre paratexte verbal et visuel pose les jalons de la représentation du « je » et de la production spatiale dans *Vers d'autres rives* : la page de dédicace. Alors que l'on peut voir sur la droite la dédicace manuscrite « [p]our mon petit-fils Conor, qui, à l'âge de deux ans, a pointé un doigt ferme vers un tableau de Matisse » suivie d'une brève anecdote et de la citation picturale d'un tableau d'Henri Matisse sous-titré « Intérieur à Collioure Matisse (citation) » (*VR*, 8), on peut distinguer en bas à gauche deux personnages dessinés : l'avatar de l'auteur-narrateur-protagoniste ainsi qu'une version réduite du même pointant le doigt vers le tableau. Celle-ci représente à la fois le petit-fils et la version enfant du « je narré », reconnaissable à sa coiffure en branches d'étoiles et à sa veste aux boutons saillants. Cette (auto-)représentation renvoie d'un côté à la transmission des talents du grand-père à la jeune génération et au désir de retrouver la force de l'imagination propre aux enfants évoqué dans *Pays sans chapeau* (« redevenir un gosse de quatre ans », 1999, 14, cf. Reising 2021, 56). D'un autre côté, elle problématise le mode narratif autodiégétique où le « je qui narre » représente visuellement et verbalement le « je narré », sa version plus jeune. Cette mise en abyme se répète dans le portrait du protagoniste confectionné par un peintre la veille de son départ pour Port-au-Prince, départ qui marque la fin de son enfance à la campagne :

Fabien le père de mon ami m'a fait asseoir sous un bananier pour me peindre le portrait en cinq minutes, comme s'il se doutait que j'étais assis sur une fourmière. Pas une morsure pourtant. Les fourmis m'ont reconnu comme un membre de la tribu. (*VR*, 40)

Présentée par le texte explicatif comme un portrait confectionné par autrui, l'image re-dessinée, et ainsi citée par l'auteur-narrateur, se transforme en un autoportrait puisqu'elle correspond à la représentation visuelle du jeune protagoniste dans *Vers d'autres rives*. Cette nouvelle figure de réflexion abyssale a pour fonction de mettre en exergue le regard extérieur et donc objectivant que pose le narrateur sur le « je narré » et de marquer sa prise de distance temporelle et son détachement bienveillant. Sur un plan verbal, la vignette du portrait avec fourmis (fig. 2) fait ressortir le caractère ludique du récit autographique en attribuant indirectement les traits de caractère proverbiaux des fourmis au protagoniste. Le dessin correspondant, qui occupe les deux tiers inférieurs de la page, montre l'avatar du protagoniste, couvert de fourmis de la tête aux pieds, exhibant l'entente cordiale entre les fourmis et le jeune protagoniste mentionnée par le discours verbal.

Le portrait

*La veille de mon départ pour Port-au-Prince Fabien,
le père de mon ami m'a fait assier sous un bana-
nier pour me peindre le portrait en cinq minutes,
comme s'il se doutait que j'étais assis sur une
fourmilière. Pas une morsure pourtant. Les fourmis
m'ont reconnu comme un membre de la tribu.*



Fig. 2 | « Le portrait ». © *Vers d'autres rives* 2019, 40.

Ces mises en abyme intermédiaires suggèrent une continuité entre les différentes versions du « je écrit » et du « je dessiné ». Elles se réfèrent également à sa multiplicité temporelle et spatiale – le « je » évolue dans le temps et dans l'espace – ; différentes versions même contradictoires du « je » autofictionnel coexistent potentiellement. Sur le plan visuel, l'avatar attribue une corporalité particulière, car restreinte, au « je » narré, puisque le corps, l'aspect matériel du

protagoniste, est dessiné de manière schématique, presque naïve, le personnage est représenté la plupart du temps de profil, son signe de reconnaissance étant sa coiffure étoilée.

4.2 « Vers d'autres rives » : transgressions, espaces et écriture

Vers d'autres rives se divise en trois chapitres principaux, « La cuisine de Da », « Dans l'œil du peintre primitif » et « Écrire à Miami ». Chacun de ces chapitres annonce, par le texte manuscrit, un nouveau départ du protagoniste « vers d'autres rives » tout en visualisant ce départ et ses préparatifs par des dessins explicites : de Petit-Goâve à Port-au-Prince, de Port-au-Prince via Montréal à Miami et de Miami à Montréal. Les planches qui représentent chaque traversée reproduisent non seulement la biographie extérieure de Laferrière en mode autofictionnel, mais elles lancent encore des chaînes d'association. Celles-ci reprennent des motifs récurrents de l'œuvre laferrienne, comme l'amour fou du jeune Vieux Os pour son amie d'enfance Vava ou le café de Da, ou elles font référence à l'histoire haïtienne évoquant le passage intermédiaire entre l'Afrique et les Amériques ou les « boat people », des réfugiés haïtiens. Mais avant tout, ces planches autographiques, combinant texte verbal et graphique, illustrent les points charnières de la biographie intérieure de l'artiste-écrivain qui correspondent aux départs géographiques.

Ainsi, la fin du premier chapitre, « La cuisine de Da », reprend l'image du ciel étoilé mentionnée ci-dessus. La planche au format horizontal occupe toute la page et porte le titre manuscrit « Couché dans l'herbe haute à regarder le ciel » (VR, 41). Elle montre l'avatar du protagoniste, qui couché dans l'herbe, contemple les étoiles dressées au-dessus d'une vaste plage. La planche est divisée horizontalement. En bas, on voit les contours noirs de l'avatar dans l'herbe verte et marron, la plage de sable jaune couvre toute la partie centrale de l'image tandis qu'une bande bleu-violet en arc de cercle, qui est garnie d'étoiles de couleur rouge et orange bordée d'une bande blanche horizontale, occupe le reste de la page. Les inscriptions manuscrites reprennent cette division visuelle, le titre écrit d'un trait noir gras étant placé dans la bande blanche supérieure, le commentaire « vers d'autres rives » occupant en petite écriture noire le bord supérieur du sable et l'inscription de taille intermédiaire « Une des étoiles se nomme sûrement Vava » étant positionnée au milieu de la surface jaune du sable. L'image représente une scène fictive ou factuelle de l'enfance, en même temps qu'elle évoque encore un espace de réflexion et d'inspiration du jeune protagoniste et de l'artiste-écrivain. Au-delà de la *pratique spatiale* de la rêverie dans la nature et de la représentation de l'espace tel qu'il est *conçu* par le jeune protagoniste (herbe, plage, eau, ciel), le tableau fait allusion à l'*espace vécu et imaginé* de Vieux Os/Laferrière et à sa cosmologie dans laquelle eau et ciel, tous deux médias de contact entre différentes rives, se confondent. Les inscriptions revêtent alors une certaine polyvalence sémantique. Tandis que « [c]ouché dans l'herbe haute à regarder le ciel » se réfère à la pratique de la rêverie impliquant immobilité physique et vagabondage mental, la tournure « vers d'autres rives », présente à tous les points charnières, peut également être soumise à une double lecture. Celle-ci mettrait l'accent sur la mobilité physique

évoquant à la fois la migration géographique (d'Haïti au Québec) et la mobilité intérieure de l'artiste qui s'approche de plus en plus de sa vocation d'écrivain. La référence verbale au personnage de Vava dans la dernière inscription ainsi que l'allusion visuelle à la « Niña Estrellita », finalement, renvoient à l'espoir de trouver l'amour, l'inspiration et la force de s'élever au-dessus des circonstances pour mener une vie meilleure, chose à laquelle aspire l'héroïne du roman *L'espace d'un cillement* d'Alexis. Mettant l'accent verbal et visuel sur la nature calme et paisible qui entoure le protagoniste quasi invisible, le discours visuel souligne le contraste entre la rive de départ, la campagne haïtienne et la première rive d'arrivée, la capitale peuplée de Port-au-Prince et ses pratiques spatiales telles qu'elles sont représentées au début du chapitre suivant, intitulé « Dans l'œil du peintre primitif » (VR, 45).

La fin de ce deuxième chapitre, « Dans l'œil du peintre primitif », montre l'image d'un bateau de pêche en haute mer et une rangée de maisons (cf. VR, 73). La planche est divisée en deux parties. En haut, le bateau de pêche, occupé par six personnages dont l'avatar de l'auteur, semble se déplacer sur une ligne violette ondulée qui coupe la page en deux. Dans la partie inférieure, la rangée de maisons aux fenêtres colorées représente Port-au-Prince, à gauche des maisons se trouve à nouveau l'avatar, représenté ici en ombre noire, qui étreint une de ces maisons de ses bras protecteurs. En dessous de l'onde violette, on retrouve l'inscription manuscrite « vers d'autres rives ». D'un côté, le sens de ce discours verbal est visualisé par l'image de l'avatar du protagoniste dans le bateau évoquant les boat peoples haïtiens du xx^e siècle, leur fuite périlleuse « vers d'autres rives » sous la dictature des Duvalier et, finalement, le passage intermédiaire emprunté par les bateaux 'négriers' du temps de l'esclavage. Ici se superposent dans le chronotope du bateau les images factuelles et fictives, donc les espaces vécus, de la fuite de l'auteur à l'âge de 23 ans de Port-au-Prince à Montréal, suite à l'assassinat d'un ami proche, fait relaté dans *Le cri des oiseaux fous* (2000), et la mémoire culturelle afrodescendante selon laquelle les esclaves et leurs descendants retourneraient en Afrique après leur mort. D'un autre côté, le geste mi-protecteur mi-désespéré de l'avatar du bas met en exergue un possible sentiment d'arrachement à l'heure de quitter la rive haïtienne et, ainsi, les espaces socioculturels familiers au protagoniste.

Il est intéressant de noter que le début du chapitre suivant, « Écrire à Miami », ne s'attarde pas à esquisser la rive d'arrivée de cette nouvelle traversée par des descriptions verbales ou visuelles concrètes, mais qu'il dirige le regard de son public immédiatement vers « le projet », c'est-à-dire le projet de l'auteur-narrateur-protagoniste d'écrire « le grand roman américain » qui « ne vient que par la fenêtre de l'inspiration, [qui] t'attend dans la rue » (VR, 77). Conformément aux observations de Mathis-Moser qui décrit le départ de Montréal comme un départ vers l'écriture (cf. Mathis-Moser 2003, 101), la métropole québécoise apparaît ici comme un espace transitoire dont les contours spécifiques sont sans importance, comme une étape sur la route vers l'accomplissement du « projet » dans une nouvelle ville américaine, Miami. Ainsi, à son arrivée en Floride, l'avatar déclare dans une petite vignette en marge du récit principal en réponse au garde-frontière

états-unien : « Je viens écrire le grand roman américain ». (VR, 78) En effet, cette déclaration d'intention correspond à un fait biographique : la période à Miami où Laferrière vit à partir de 1990 s'avère extrêmement féconde, Laferrière publie dix romans en douze ans (cf. Académie française 2015).

Un dernier point charnière spatial marque la fin de cet ultime chapitre, celui du déménagement du protagoniste et de sa famille de Miami à Montréal. Après une production dense des espaces personnels du protagoniste, de ceux de la communauté haïtienne intellectuelle et des espaces publics de la métropole méridionale, le départ imminent de la famille est annoncé par la bouche d'une des filles du protagoniste : « Maman, on rentre à Montréal ! » (VR, 94). Les raisons de ce nouveau départ ne s'aperçoivent qu'entre les lignes, on peut soupçonner une fatigue croissante du protagoniste par rapport à son environnement et un mal-être du reste de la famille. Le discours verbal et visuel autographique met alors en scène une autre traversée, cette fois-ci sur la terre ferme entre Miami et Montréal. Elle est visualisée par une double page dont la partie droite est prise par le dessin d'une feuille de route à l'aspect végétal et par un texte écrit en biais (cf. VR, 82-83). La feuille de route consiste en une plante verte dont les branches représentent les routes, des points rouges marquent les villes-étapes entre Miami et Montréal (fig. 3). En bas de la page, on distingue un camion de déménagement jaune, dessiné de profil ; dans la cabine, on voit l'avatar du protagoniste. Le camion est précédé par une voiture occupée par la femme et les filles de Vieux Os. Du côté gauche, un texte de plusieurs lignes décrit l'ambiance pensive du voyage durant lequel « chacun [reste] emmuré dans son univers » (VR, 83). Le dessin végétal de la feuille de route suggère une ambiance plutôt optimiste, en renvoyant aux espaces vécus par chacune des femmes, ceux du passé et ceux qui se projettent dans l'avenir. Or, ce « monde végétal » (VR, 16) évoque par la répétition des mêmes décorations florales qui ornent les représentations des espaces quotidiens de la campagne haïtienne, l'espace de l'enfance du protagoniste à Petite-Goâve. Cet *espace vécu*, ancré dans la mémoire de l'auteur-narrateur-protagoniste et transformé en une image simple, évoque le retour du protagoniste aux sources de son inspiration artistique. Dans ce contexte, on peut constater que la plante verte représente une feuille de route intérieure et extérieure qui reflète d'une part la pratique spatiale de la traversée de l'Amérique, correspondant au concept d'un espace américain qu'on acquiert par l'expérience vécue au quotidien. D'autre part, cette traduction de la route à parcourir en un organisme vivant invite aussi à concevoir le continent nord-américain comme une entité organique indivisible, comme un même espace, celui que l'auteur-narrateur-protagoniste aspire à (re)produire dans le projet du « grand roman américain ».



Fig. 3 | « le Retour ». © Vers d'autres rives 2019, 83.

La dernière arrivée de *Vers d'autres rives* est en même temps un retour, le retour à l'art de l'écriture et au pays natal, Haïti. Car l'auteur-narrateur dédie les quatre dernières pages de l'ouvrage à sa « dernière rive », Haïti – et à l'écriture (cf. VR, 101-104). Le récit autographique consacre d'abord une page entière, couverte d'une écriture couleur pétrole. Dans une vignette placée au milieu de cette écriture, on voit l'avatar de Vieux Os devant sa légendaire machine à écrire, se livrant à des réflexions métafictionnelles. Le texte couleur pétrole décrit le processus de l'écriture comme la récréation de la « vie quotidienne » « par des moyens artificiels », comme un « monde mystérieux fait d'émotions, de rythmes, de couleurs de saveurs inédits » (VR, 101). « [C]e jeu étrange » de l'écriture, qui se fait dans un espace autre, imaginaire, y est décrit comme une « mer d'encre » où l'écrivain nage seul, loin de la rive de la vie réelle, « sans lieu ni temps » (VR, 101). Ainsi, le récit verbal renoue avec l'idée du paratexte d'écrire une « biographie qui

exclurait les dates et les lieux » (VR, couverture intérieure). Si le narrateur se déclare soulagé de voir « un mot, un seul » « éclairer la page » –« fin »–, écrit en rouge sang, le roman graphique n'est pourtant pas terminé. Dans un mouvement de rupture totale, spatiale et temporelle, les deux planches suivantes représentent le protagoniste à Port-au-Prince (cf. VR, 102-103). La première image représente l'avatar de dos, au milieu d'une page blanche. Il semble contempler une grande rangée de maisons réduites à des décombres, placée en haut de la page et occupant toute sa largeur. Au-dessous des maisons détruites qui font référence aux représentations antérieures de la capitale, on peut lire l'inscription « après le tremblement de terre de Port-au-Prince », se référant au séisme dévastateur qui a secoué Haïti le 12 janvier 2010, tandis que le seul mot « retour » – et non « vers d'autres rives » – apparaît sous l'avatar (VR, 102).

Tous les dessins de départ et d'arrivée décrits jusqu'ici montrent le « je dessiné » depuis une perspective extérieure : couché dans l'herbe, accroupi dans un bateau ou assis dans un camion de déménagement. Ce n'est que dans les deux dernières images (fig. 4), qui représentent Vieux Os dans le Port-au-Prince détruit de l'après 2010, que l'on suit le regard du protagoniste : on découvre la catastrophe du séisme par-dessus son épaule et, dans la dernière planche du livre, on cherche avec lui « derrière ces maisons brisées [...] le visage de l'amour » (VR, 103). En effet, le discours visuel crée une autre mise en abyme, car avec le narrateur on regarde le protagoniste regarder. La « dernière rive » du récit autographique se matérialise non seulement par un espace socioculturel bien matériel, Port-au-Prince sous les décombres, mais encore par les contours d'un visage féminin qui se distingue à travers la mer de ruines et qui ressemble à la fois aux représentations de Vava et aux représentations des filles et de la femme du protagoniste. Cette dernière rive matérielle, urbaine, organique et idéale à la fois correspond à l'espace vécu de l'artiste qui, après une longue période de dé(sen)agement d'Haïti (cf. Boisseron 2014, 108) y retourne pour la première fois en 1999 et qui, après un long silence littéraire publiée en 2009 *L'énigme du retour*, un roman dédié à la mémoire de son père et d'Haïti. *Vers d'autres rives* se termine sur une réflexion de plus concernant son mode d'existence en tant que « nomade » (VR, 104) :

J'ai toujours cru que la différence première était entre les nomades et les sédentaires. Je dis nomade sans voir uniquement le corps. L'esprit, le cœur, peut l'être. [...] Quelle joie d'aller vers d'autres rives, même douloureuses. (VR, 104)

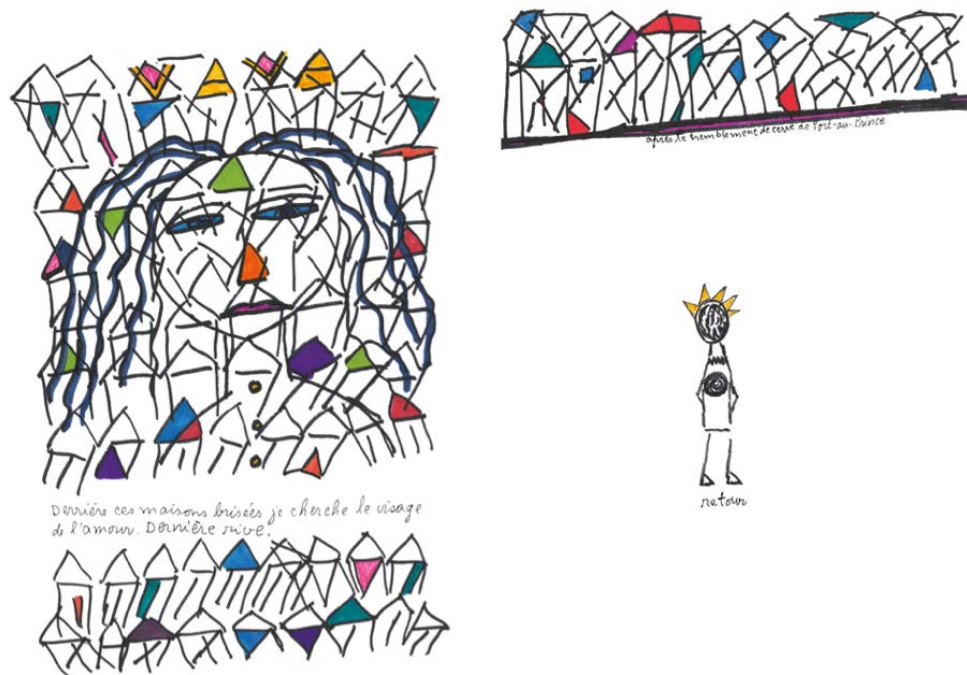


Fig. 4 | [Vieux Os contemple Port-au-Prince après le séisme 2010].
© Vers d'autres rives 2019, 102-103.

Finalement, on peut constater que le récit autographique de *Vers d'autres rives* ne met pas seulement en scène de façon bioculaire les passages de frontières géographiques et l'évolution du protagoniste d'un espace socioculturel à l'autre. Certes, la combinaison souvent complémentaire du discours verbal et graphique insiste sur la volonté de retracer les conceptions de l'espace, par exemple celui d'un espace américain, et sur celle de montrer des pratiques spatiales concrètes liées aux déplacements physiques et mentaux du protagoniste. Mais ce sont, en premier lieu, les images visuelles, en tant que reflets des espaces vécus du narrateur-protagoniste Vieux Os (ré)créés rétrospectivement par le narrateur, qui construisent des étapes dans l'évolution artistique de Laferrière en tant qu'« écrivain tout court », sans épithète. *Vers d'autres rives* est donc sans aucun doute un récit auto-bio-graphique, mais aussi un roman d'artiste autographique qui enrichit les réflexions autofictionnelles par le recours au dessin nuanciant ainsi le parcours de l'artiste. Aux étapes de la construction de l'écrivain correspond l'enfance à Petit-Goâve comme fondement de son art et source de sa créativité, comme en témoignent d'ores et déjà les intertextes classiques *Le charme des après-midi sans fin* et *L'odeur du café*. La jeunesse du protagoniste à Port-au-Prince en fait également partie puisque c'est ici que le protagoniste commence à faire de l'écriture son métier en travaillant comme pigiste et chroniqueur culturel —et que le « je narré », inspiré par les artistes haïtiens dits « primitifs » du xx^e siècle développe une conception de l'art qui deviendra fondamentale pour son écriture autofictionnelle et qui sera développée dans *L'énigme du retour* et *Pays sans chapeau* (voir ci-dessous). Finalement, Miami, lieu d'une réflexion intensive du processus de l'écriture, représente une dernière étape importante dans sa biographie artistique. L'espace urbain de Miami se construit en partie à travers le

regard critique du narrateur sur le racisme anti-afrodescendant des années 1990¹⁰ et sur la coexistence de retraités aisés du Nord global et de réfugiés pauvres du Sud, installés dans les quartiers de Little Havana et Little Haiti (cf. *VR*, 86-88). L'espace quotidien de l'écrivain-artiste entre auto-cloisonnement (« Se demander sérieusement si on peut se dire d'une ville qu'on ne regarde pas », *VR*, 83) et ouverture vers l'extérieur occupe néanmoins une position centrale dans cette ultime partie du roman dessiné, basée sur des épisodes déjà relatés dans *Le goût des jeunes filles*.

4.3 Poétologie autofictionnelle et intermédialité

Par son récit bioculaire, *Vers d'autres rives* expose en particulier deux aspects de sa poétologie en les liant étroitement à d'autres arts. Il s'agit premièrement de la « recette » de l'écriture comme processus créatif et social que l'auteur-narrateur rapproche de l'art de cuisiner de sa grand-mère Da, personnage-clé de l'enfance de Vieux Os, et deuxièmement, de la relation intermédiaire que le récit établit entre le travail de l'écrivain et celui des peintres primitifs haïtiens. A l'instar de son texte *Journal d'un écrivain en pyjama*, récit que Laferrière publie en 2013, *Vers d'autres rives* compare « l'art du roman » à celui de la cuisine. Si les réflexions de principe s'y ressemblent, l'accent est pourtant différent. *Journal d'un écrivain en pyjama* insiste sur le processus 'technique' de l'écriture et son potentiel résultat:

Quand on me demande de décrire l'art du roman, je pense à la cuisine. Ce sont les deux arts les plus proches. [...] On a mis tous les ingrédients en place. Le style, c'est les épices, c'est lui qui donne son goût au roman. Et là, on attend. Comme pour la cuisine, on a mélangé des éléments disparates en espérant un goût nouveau. (Laferrière 2013, 182)

Vers d'autres rives, cependant, attire l'attention sur le savoir-faire social nécessaire pour cuisiner un bon plat ou écrire un roman dès le premier chapitre, intitulé « La cuisine de Da ». Plus qu'une allégorie de l'art d'écrire, la comparaison sert ici de manuel d'écriture. Le narrateur décrit ainsi, dessine des situations clefs à l'appui, comment sa grand-mère parvient à préparer une bonne soupe de poisson, sans avoir de poisson ni d'autres ingrédients à la maison et sans même quitter sa terrasse. Les clefs du succès ou de la soupe sont, comme il l'a appris de Da, la confiance en l'avenir, la patience, les relations sociales et une pincée de surprise. Assimilant le repas terminé et le mot de la fin de l'histoire, on peut lire de la main du narrateur à la première personne :

Bon le repas est prêt et j'ai le fin mot de l'histoire. Tout vient du fait qu'on a mis l'eau sur le feu avant d'avoir les deux poissons. Thérèse avait beaucoup de choses pourtant elle n'a pas cru dans le miracle de la vie en mouvement. Pour Da la surprise fait bouger le monde et crée ainsi la vie. Des années plus tard, j'ai appliqué cette vieille recette dans mon travail d'écrivain. Il faut commencer un livre avant de savoir quel livre on veut écrire. En un mot il faut faire confiance à cette chose qui aime arriver. Bon appétit! (*VR*, 15)

¹⁰ En 2023, Laferrière publie un livre consacré à la question du racisme aux États-Unis : *Petit traité du racisme en Amérique* (Paris : Grasset).

Ce qui distingue l'art culinaire de l'art de l'écriture, c'est leur rapport à la matière. Alors que l'art culinaire se nourrit principalement du lien avec la matière, avec le monde des plantes et des animaux, comme on le voit dans « La cuisine de Da », cette dimension matérielle concrète se perd dans l'écriture et dans le processus de devenir écrivain. Le retour à l'expérience matérielle de la cuisine et la transposition de cette expérience – déjà annoncée sur la couverture du volume – à l'écriture sont également suggérés dans le chapitre « Écrire à Miami ». Dans un geste autoréflexif, le récit graphique présente l'avatar du protagoniste dans sa chambre d'écrivain devant sa machine à écrire, le dessin est placé au milieu d'un texte dans lequel le narrateur explique sa distance par rapport à Miami, une ville qu'il n'aime pas, et qui est pour cela « le lieu rêvé pour écrire » en ermite (*VR*, 80). La nécessité de la présence matérielle de la nature pour qu'un plat ou un livre réussisse, pour trouver l'inspiration de l'enfance, se manifeste par la présence d'un bananier surdimensionné près de l'atelier d'écriture du protagoniste et par les ornements végétaux de l'une des planches finales, intitulée « Retour à Montréal » (cf. fig. 3). La métarecette de l'écriture – calquée sur celle de la cuisine de Da – est transposée en une séquence de vignettes organisée par des lignes horizontales et verticales en grille à neuf cases (fig. 5). La page est intitulée non sans ironie « Home Alone » et fait référence, avec une pointe d'humour, non seulement au film éponyme de Chris Columbus (1990) mais aussi aux compétences de confiance, de patience, de sociabilité et à l'effet de surprise qu'utilise Da pour créer ses plats.



Fig. 5 | « Home alone ». © Vers d'autres rives 2019, 83.

À travers le parallèle entre l'art culinaire et l'art de l'écriture, à travers l'écriture manuscrite et les dessins de l'auteur Laferrière, et à travers l'agencement des chapitres, *Vers d'autres rives* pointe aussi vers un retour à la sensualité, vers une incarnation de l'écriture elle-même. C'est cette proximité de l'écrivain avec la nature, les plantes et tous les organismes vivants réels et imaginés que vise la page « Le monde végétal » (VR, 16). Elle fait également écho au deuxième chapitre « Dans l'œil du peintre primitif ». Celui-ci peut être lu comme un hommage aux peintres haïtiens de la première moitié du XXe siècle. Il s'agit là d'un motif récurrent dans l'œuvre de Laferrière, particulièrement présent dans *Pays sans chapeau* ou *L'énigme du retour*, et d'un élément fondamental de sa poétologie puisqu'il ne cesse de souligner le don du « peintre primitif » de peindre ce que le peintre *imagine* et non ce qu'il *voit* : « Ce que je peins, c'est le pays que je rêve. – Et le pays réel ? – Le pays réel, monsieur, je n'ai pas besoin de le rêver. » (Laferrière 1999, 275-276). C'est le « regard du peintre primitif » sur Haïti que représente pour le

narrateur le début d'une « aventure artistique fantastique » et que l'on doit interpréter comme une métaréflexion de l'écriture autofictionnelle et des romans autographiques de Laferrière. Sous l'angle de la tension entre fictionnalité et factualité typique de l'autofiction, on peut comprendre ces réflexions comme une incitation à ne pas décrire le visible et le 'réel', mais plutôt à écrire l'imaginaire, le rêvé sans limites de vérité. Sous un angle (méta)artistique la référence aux peintres primitifs haïtiens peut être lue comme l'absolution de l'écrivain professionnel, intéressé non seulement par la reconnaissance de ses pairs mais encore par le succès économique. Cet aspect, commun à tous les peintres présentés dans *Vers d'autres rives*, ressort particulièrement lors du passage dédié au juge Salnave Philippe-Auguste qui peint en premier lieu pour arrondir ses fins de mois de fonctionnaire public :

Aucun des peintres croisés au fil des années ne m'a parlé d'art. Il y a tellement de fantaisie dans les jungles de Salnave Phillippe-Auguste que j'ai eu du mal à croire qu'il faisait ça uniquement pour l'argent. L'argent est un bon moteur pour traverser l'autoroute de la vie, m'avait dit mon oncle Jean un dimanche après-midi. (VR, 59)

« Dans l'œil du peintre primitif » brosse certes le portrait verbal d'un certain nombre d'artistes haïtiens, mais le récit autographique les représente aussi sur un plan visuel, c'est-à-dire en les dessinant eux et en citant leurs œuvres par des reproductions de la main de l'auteur. L'art de la citation picturale peut être interprété non seulement comme un hommage, mais encore comme une incorporation anthropophage qui reproduit ces œuvres tout en les digérant, en les mettant dans de nouveaux contextes, ceux de l'écriture et de la (auto)biographie de Laferrière, et en déplaçant ainsi leur sens original. En effet, les rapports d'intertextualité (cf. Kristeva 1967, 440-441) et d'intermédialité entre le texte manuscrit, les dessins de Laferrière, les tableaux cités visuellement et les originaux ne servent pas uniquement à enrichir et illustrer l'espace naturel et socio-culturel haïtien que produit *Vers d'autres rives*. Ils font également partie du jeu de miroirs ambivalents que le narrateur-dessinateur – et derrière, l'auteur – joue avec son public tout en se mettant en scène comme maître de jeu omnipuissant et comme disciple admiratif de ses prédécesseurs peintres. L'espace produit par le récit correspond, une fois de plus, à l'espace vécu que l'auteur-narrateur-dessinateur confectionne pour son « je narré » et qu'il offre à ses lecteurs et lectrices comme base pour leur production personnelle d'Haïti comme espace.

5. Vers d'autres rives médiales ?

Quelle est donc la valeur ajoutée des romans autographiques et de leur multimodalité face aux stratégies autofictionnelles monomodales de *Autobiographie américaine* ? En quoi les romans dessinés et écrits à la main mettent en mouvement les positionnements culturels de Laferrière ?

Tout d'abord, dans *Vers d'autres rives*, le fait que Laferrière passe à des projets « dessinés et écrits à la main » peut être interprété comme un retour volontaire à une sensualité plus prononcée de l'écriture. Il s'agit aussi d'un geste qui rapproche son écriture avec ses origines matérielles à Petit-Goâve et, en particulier, avec l'art culinaire de Da, basé sur l'acquisition de bons ingrédients par les rapports sociaux,

la patience et la confiance en l'avenir. Il est aussi à noter que Laferrière se tourne vers le roman dessiné vers la période où sa mère Marie Nelson décède (cf. Radio-Canada 2017). Une telle interprétation biographique est certes réductrice. Elle reste toutefois probable dans la mesure où la mort du père de l'auteur avait déclenché en effet la réflexion sur les figures paternelles physiques et artistiques de l'écrivain dans *L'énigme du retour* (cf. Stecher 2021). En ce sens, la double dimension verbale et visuelle conférerait à ses romans dessinés une note plus personnelle, plus sensuelle et, donc, plus intégrale, rendant perceptible, à travers l'interaction entre texte et images, d'autres couches de sens et de vécu potentielles du « moi pluriel ». En même temps, elle produirait par ses dessins souvent dénotatifs, mais simplifiant les personnages, objets et lieux représentés par un style proche de la BD, un effet de distanciation ludique et réflexive. La production spatiale bioculaire, finalement, propose aux lecteurs et lectrices une variété de pratiques spatiales, de conceptions de l'espace et d'espaces vécus intérieurement à partir desquels chacun ou chacune peut re-construire l'univers spatial de l'auteur-narrateur-protagoniste autofictionnel. Lors de cet acte de réception individuel, les différentes capes spatiales géographiques, socioculturelles et temporelles s'enchevêtrent toujours à nouveau.

Ensuite, dans une perspective de sociologie de l'art, les romans dessinés de Laferrière vivent de contrastes. Ceux-ci sont déjà annoncés au niveau de leurs paratextes et de leur présentation, qui établissent une tension entre l'appartenance de l'auteur Laferrière à la vénérable Académie française, soulignée sur la couverture du livre, et la référence centrale aux peintres primitifs et aux déboires des afro-descendants d'Haïti durant leurs traversées périlleuses en bateau. Ce geste d'auto-représentation contrastée me semble caractéristique de Laferrière. Celui-ci se présente ainsi à la croisée de différents espaces socioculturels – l'Europe hégémonique et l'Haïti résistante et victimisée – et de différentes conceptions et façons de vivre l'art, c'est-à-dire entre l'(auto)sacralisation en tant que membre de l'Académie et la désacralisation de ce statut par la publication de romans graphiques, appartenant donc au genre hybride et non canonique de la BD, traditionnellement attribuée à la culture populaire de masse. Le discours d'investiture de Laferrière à l'Académie française illustre bien la posture de l'auteur face à la critique d'une part et la reconnaissance simultanée de l'institution française conservatrice de l'Académie française d'autre part :

[...] j'ai voulu être en Haïti, sur cette terre blessée, pour apprendre la nouvelle de mon élection à la plus prestigieuse institution littéraire du monde. J'ai voulu être dans ce pays où après une effroyable guerre coloniale on a mis la France esclavagiste d'alors à la porte tout en gardant sa langue. Ces guerriers n'avaient rien contre une langue qui parlait parfois de révolution, souvent de liberté. (Laferrière 2015)

En recourant au roman graphique, Laferrière se pose une fois de plus en 'écrivain désengagé – engagé' et s'éloigne ainsi - une fois de plus - des sentiers battus. En ce qui concerne son positionnement culturel, il se place et par le choix du médium et par l'autographie entre le Nord global, représenté par le médium à consonance nordaméricaine du roman graphique (souligné par le choix du titre de cet article), et le Sud global, représenté par les citations revoyant audit art primitif haïtien. Par

ce choix médial, Laferrière construit un pont interaméricain entre l'espace caribéen et l'espace continental nordaméricain tout en faisant un détour linguistique par la langue française.

Bibliographie

- ACADEMIE française. 2015. « Biographie de Dany Laferrière. »
<<https://www.academie-francaise.fr/les-immortels/dany-laferriere>>.
- ABEL, Julia & Christian Klein (eds.). 2016. *Comics und Graphic Novels. Eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- BOISSERON, Bénédicte. 2014. *Creole Renegades. Rhetoric of Betrayal and Guilt in the Caribbean Diaspora*. Gainesville: University Press of Florida.
- DOUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris: Galilée.
- Les Éditions du Boréal. 2019. « Roman et récits. Vers d'autres rives. »
<<https://www.editionsboreal.qc.ca/catalogue/livres/vers-autres-rives-2697.html>>.
- EISNER, Will. 1978. *A Contract with God and Other Tenement Stories*. New York: Baronte Books.
- ERTLER, Klaus-Dieter (ed.). 2004. *Canada in the Sign of Migration and Transculturalism. From Multi- to Transculturalism*. Frankfurt/Main: Lang.
- FORS DICK, Charles. 2017. « Haiti and Comics. The Search for (New Graphic) Narratives. » *Yale French Studies* (131/132): 189-212.
- GENETTE, Gérard. 1972. « Discours du récit. » In *Figures III*, 67-278. Paris: Seuil.
- GENETTE, Gérard. 1991. *Fiction et diction*. Paris: Seuil.
- GROENSTEEN, Thierry. 2011. *Bande dessinée et narration. Système de la bande dessinée II*. Paris: PUF.
- GRUBER, Iris. 2004. « La littérature québécoise est transculturelle – qu'est-ce que la littérature québécoise? » In *Canada in the Sign of Migration and Transculturalism. From Multi- to Transculturalism*, edited by Klaus-Dieter Ertler & Martin Löschnigg, 27-37. Frankfurt/Main: Lang.
- HIRSCH, Marianne. 2004. « Editor's Column. Collateral Damage. » *PMLA* 119: 1209–1215.
- ISER, Wolfgang. 1972. *Der implizite Leser. Kommunikationsformen des Romans von Bunyan bis Beckett*. München: Fink.
- JACOB, Carmélie & Catherine Saouter. 2018. « LA BANDE DESSINÉE QUÉBÉCOISE. Sous la plume des pionniers et des contemporains. » *Voix et Images* 43 (2): 7-13.
- KRISTEVA, Julia. 1967. « Bakhtine, le mot, le dialogue et le roman. » *Critique. Revue générale des publications françaises et étrangères* XXIII (239): 438-465.
- KUHLMAN, Martha. 2017. « The Autobiographical and Biographical Graphic Novel. » In *The Cambridge Companion to the Graphic Novel*, Stephen E. Tabachnick (ed.), 113-129. Cambridge: Cambridge University Press.
- LAFERRIERE, Dany. 1999 [1996]. *Pays sans chapeau*. Paris: Le Serpent à plumes.
- LAFERRIERE, Dany. 2009. *L'énigme du retour*. Paris: Grasset.
- LAFERRIERE, Dany. 2013. *Journal d'un écrivain en pyjama*. Montréal: Mémoire d'encrier.
- LAFERRIERE, Dany. 2015. *Discours de réception de Dany Laferrière*, 28 mai.
<<https://www.academie-francaise.fr/discours-de-reception-de-dany-laferriere>>.
- LAFERRIERE, Dany. 2019. *Vers d'autres rives*. Paris: L'Aube.
- LEFEBVRE, Henri. 2000 [1974]. *La production de l'espace*. Paris: Anthropos.
- LESSING, Gotthold Ephraim E. 1788. *Laokoon, oder über die Grenzen der Mahlerey und Poesie. Mit beylaeufigen Erlaeuterungen verschiedener Punkte der alten Kunstgeschichte*. Berlin: Voss.
- LOTMAN, Jurij M. 2006. « Künstlerischer Raum, Sujet und Figur (1970). » In

- Raumtheorien. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*, Jörg Dünne & Stephan Günzel (eds.), 529-545. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LÖW, Martina. 2001. *Raumsoziologie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- LUCA, Ylenia De. 2018. « La typographie américaine de Dany Laferrière. » *Fuori verbale/Entre mamparas/Hors de propos/Off the Record* 20: 195-205.
- MATHIS-MOSER, Ursula. 2003. *Dany Laferrière. La dérive américaine*. Montréal: VLB.
- MCCLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics [The Invisible Art]*. New York: Harper Perennial.
- RADIO-CANADA. 2017. Dany Laferrière en deuil de sa mère. <<https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1033636/dany-laferriere-deuil-mere>>.
- REISING, Claire. 2021. « Dany Laferrière's Diasporic Creation and détours through Haitian Painting. » *L'Esprit Créateur* 61.3: 48-63.
- REYNS-CHIKUMA, Chris & Gail de Vos. 2016. « Introduction. » *Canadian Review of Comparative Literature / Revue Canadienne de Littérature Comparée* 43 (1): 5-22.
- RIFKIND, Candida & Linda Warley, eds. 2016. *Canadian Graphic. Picturing Life Narratives*. Waterloo, ON: Wilfrid Laurier Press.
- ROBIN, Régine. 2001. « Identités et mémoires de substitution. » *Lignes* 3 (6): 250-274. DOI: 10.3917/lignes1.006.0250. <<https://www.cairn.info/revue-lignes1-2001-3-page-250.htm>>.
- SABO, Oana. 2018a. « Dany Laferrière's Aesthetic of Recycling. » *French Forum* 43.1: 97-112.
- SABO, Oana. 2018b. *The Migrant Canon in Twenty-First-Century France*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- SAID, Edward. 2005. *Homage to Joe Sacco*. Seattle: Fantagraphics.
- STECHEER Guzmán, Lucía. 2021. « Muerte y literatura en *L'énigme du retour* de Dany Laferrière y *The Art of Death* de Edwidge Danticat. » *Universum (Talca)* 36: 563-579. <<http://dx.doi.org/10.4067/s0718-23762021000200563>>.
- VASILE, Benjamin. 2008. *Dany Laferrière. L'autodidacte et le processus de création*. Paris: L'Harmattan.
- WHITLOCK, Gillian. 2006. « Autographics. The Seeing < I > of the Comics. » *Modern Fiction Studies* 52 (4): 965-979.

Résumé

Dans ma contribution, je me propose d'étudier la question de l'adoption de nouvelles formes médiales chez Laferrière qui l'amène à recourir au genre hybride du roman graphique, situé à mi-chemin entre littérature et art visuel. Partant de l'exemple de *Vers d'autres rives* (2019), mon analyse porte sur la fonction de ce revirement pour le projet artistique laferrien et sur les déplacements qui en résultent pour la relation entre la production autofictionnelle et son positionnement par rapport à différentes régions du monde et villes. Comment le discours de l'artiste évolue-t-il dans les romans graphiques en ce qui concerne l'espace et l'appartenance culturelle de l'artiste ? Pour répondre à de telles questions, je présente premièrement l'œuvre autofictionnelle de Laferrière pour ensuite situer ses « romans dessinés » dans le contexte québécois et haïtien, et partage enfin quelques réflexions concernant le récit « autographique » (Whitlock 2006) ainsi que la façon dont il construit, par le biais de l'écriture et des images, de l'espace

social et médial du récit. La dernière partie est consacrée à l'analyse de *Vers d'autres rives* sous l'angle de l'autoreprésentation, des espaces socioculturels et de l'apport de l'intermédial aux réflexions autofictionnelles, spatiales et poétologiques de Laferrière.

Abstract

In my contribution, I propose to study the question of Laferrière's adoption of new media forms, leading him to resort to the hybrid genre of the graphic novel, situated halfway between literature and visual art. Using the example of *Vers d'autres rives* (2019), my analysis will focus on the function of this reversal for Laferrière's artistic project and on the resulting shifts in the relationship between autofictional production and its positioning in relation to different spaces and cities. How does the artist's discourse evolve in the graphic novels with respect to the artist's space and cultural belonging? To answer such questions, I will first present Laferrière's autofictional work and then situate his "graphic novels" in the Quebec and Haitian contexts. Finally, I will finally share some reflections on the "auto-graphic" narrative (Whitlock 2006) and on how it constructs, through writing and images, both the social and medial space of narrative. The last part will focus on the analysis of *Vers d'autres rives* from the point of view of self-representation, sociocultural spaces, and the contribution of the intermedial to Laferrière's autofictional, spatial and poetological reflections.

Janek Scholz

Künste des Dazwischen als Künste der Transgression

Text-Bild-Relationen in Diana Salu *cartas para ninguém*

Janek Scholz

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter am
Portugiesisch-Brasilianischen Institut
der Universität zu Köln.

janek.scholz@uni-koeln.de

Keywords

transgender – queer studies – doing genre – Rahmen – Brasilien – Comic

Einleitung¹

Die Autorin und Zeichnerin Diana Salu wurde 1991 in Brasília geboren. Sie studierte schöne Künste an der Universidade de Brasília und gründete, gemeinsam mit Daniel Lopes, die Verlagskooperative *Mês Editora*. Ihre dort veröffentlichten Comics sind online einsehbar² und unterscheiden sich sehr stark sowohl im zeichnerischen Stil als auch in der Art der Narration. Während *O Aguardado* (2014) in bunten Farben sehr klassisch davon erzählt, wie König Sebastian von Portugal in den brasilianischen Sertão der heutigen Zeit wiederkehrt, handelt es sich bei *Política É Relação* (2015) mehr um eine Sammlung kurzer Essays in Comic-Form, in denen bereits Salus späterer Stil deutlich erkennbar wird. Die Themen reichen dabei von Identität und Alterität, über Statistik bis hin zu Polizeigewalt. *Maré ou Pequenos Barcos Não Devem Se Afastar Demais da Margem* (2017) schließlich ist eine durchgehende Erzählung, die jedoch allein auf die Kraft der Bilder setzt; Sprache taucht im Comic weder in Form von Sprech- oder Denkblasen auf, noch als Ober- oder Untertitel. Thematisch setzt sich Salu in diesem Werk ebenfalls mit Fragen von Zugehörigkeit auseinander und der nicht zu bezwingenden Kraft identitärer Verortung.

¹ Als Vorbemerkung erscheint mir eine klare Positionierung meinerseits erforderlich: Natürlich bin auch ich als Literatur- und Comicwissenschaftler klar geographisch und sozial verortet, nämlich als queerer cis-Mann aus Europa, was mich in vielerlei Hinsicht in eine sehr privilegierte Position bringt. Wer sich aus einer derart privilegierten Position heraus mit dem Thema Diskriminierung befasst, sollte vor allem eines tun: zuhören. Ich habe in den letzten Jahren dank vieler wunderbarer Menschen viel erfahren und gelernt, und ich möchte auch weiterhin zuhören und dazulernen. Wenn sich also jemand unwohl fühlt mit dem, was ich über trans* Themen und/oder Lateinamerika geschrieben habe, bin ich für einen entsprechenden Hinweis überaus dankbar.

² <<https://issuu.com/diana.salu>>.

2018 veröffentlichte sie den Comic *Barragem*, 2019 *cartas para ninguém* (Abb. 1). Gerade dieser letzte Titel unterscheidet sich deutlich von den vorherigen, ist er doch weitaus experimenteller und selbstreferentieller und verhandelt auf überaus vielfältige Weise Grenzerfahrungen der Autorin als Künstlerin und lesbische trans* Frau. 2020 erhielt sie für *cartas para ninguém* den renommierten Preis *Troféu HQ Mix* in der Kategorie „Projeto gráfico“. Comics und Gedichte von Diana Salu sind Teil zahlreicher Anthologien, darunter *Mulheres & Quadrinhos* (2019), *Histórias Quentinhas Sobre Existir* (2021) und *Tomar Corpo* (2021). Außerdem veröffentlicht die Autorin immer wieder Zeichnungen in den sozialen Netzwerken, z.B. auf Instagram. Daraus gingen im Jahr 2021 zwei Print-Publikationen hervor: *Então Você Quer Escrever Personagens Trans?* und *Para Pele Alguma*. Diana Salu ist Mitbegründerin der Initiative *Transzine-se: Laboratório de fanzines* (<<https://transzinese.com/>>).

Graphische Literatur und Comics, wie z.B. *cartas para ninguém* von Diana Salu können mit ihrer Kombination von Bild und Text und dem Spiel aus intermedialen Verweisen im Sinne des vorliegenden Dossiers als „Künste des Dazwischen“ gedacht werden. Der nachfolgende Text vertritt die These, dass „Künste des Dazwischen“ häufig als Künste der Transgression gelesen werden können und unterzieht in diesem Zusammenhang die Publikation *cartas para ninguém* einer eingehenden Analyse mit dem Ziel, die poetologische Funktion dieser Transgressionen in den Zwischenräumen aufzudecken.



1 | Cover, © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, Cover.

Diana Salu nennt ihren Text „auto.bio.grafia“ (Salu 2019, 11) und bringt damit bereits auf vielfältige Weise Brüche und Leerstellen zum Ausdruck, die für ihr Werk von zentraler Bedeutung sind: Die Autorin bezeichnet sich selbst, wie bereits erwähnt wurde, als lesbische trans* Frau – das Herausfordern und Überwinden von

Grenzen und Sehgewohnheiten, das nachträgliche Verändern und Anpassen sowie die finale Unüberwindbarkeit gewisser Strukturen sind für sie höchst persönliche Aspekte ihrer Alltagserfahrung. Dies wird im hier diskutierten Buch sehr deutlich und macht es damit zu einer *autobiografia* in der intimsten aller Bedeutungen. Durch das Aufbrechen des Wortes *autobiografia* in seine drei Bestandteile wird die Aufmerksamkeit der Leser*innen auf die graphische Ebene gelenkt. Der Text ist gleichsam ein (handschriftliches) Schreiben über das Selbst wie auch ein Schreiben über das Leben. Über ungewöhnliche Darstellungsweisen schafft die Autorin Aufmerksamkeit für alltägliche Brüche und Demarkationen, die derart konventionalisiert sind, dass sie sich der alltäglichen Wahrnehmung häufig entziehen.

In aller Kürze sollen zunächst wichtige Aspekte der literatur-, film- und musikwissenschaftlichen Beschäftigung mit Genre angerissen werden, da der Bruch mit traditionellen Gattungen im analysierten Werk als Abbild des Bruchs mit festen Gender-Kategorien gelesen werden kann.³ Anschließend soll *cartas para ninguém* unter vier Aspekten genauer untersucht werden: 1. die Text-Bild-Verhältnisse, 2. Löschungen und Streichungen als Verdeutlichungen der Gemachtheit des Textes, 3. die im Text thematisierten physischen Grenzen und materiellen Abhängigkeiten und schließlich 4. das Verhältnis zwischen Produzent*innen und Rezipient*innen und die Problematik eines interpretierenden Zugriffs aus Kunst.

Doing Genre und der Zusammenhang zwischen Genre und Gender

Der Begriff *Genre* wird nicht nur in den Literaturwissenschaften ausgiebig diskutiert. Auch die Film- und die Musikwissenschaft setzen sich intensiv mit diesem Konzept auseinander. Dabei nehmen in den letzten Jahren solche Publikationen und Analysen zu, in denen ein praxeologischer Zugang zu Genre vertreten wird, Genre also weniger als starre Kategorie, sondern vielmehr als performativer Akt verstanden wird.⁴ Die Performativität von Genre gewinnt zudem an Relevanz, wenn man Genre mit Gender in Verbindung setzt. Ein Anknüpfen an die gemeinsame Wurzel im lateinischen *genus* eröffnet entscheidende Perspektiven für die analytische Betrachtung beider Konzepte. Der Begriff *genus* verweist auf eine familiäre/verwandtschaftliche Beziehungsebene, er kann mit 'Abstammungslinie, Gattung' oder 'Geschlecht/Stamm' übersetzt werden. Diese Abstammungslinien werden entweder bedient oder performativ gebrochen. Die Wahl einer

³ Auf eine ausführliche Darstellung des Zusammenhangs zwischen Comic und Gender muss an dieser Stelle verzichtet werden. Es sei jedoch auf zwei jüngere Sammelbände verwiesen, die sich ausführlich diesem Thema zuwenden und dabei stets das Dazwischen, bzw. die Zwischenräume/Gutter als zentrale Möglichkeitsräume identifizieren (vgl. Eckhoff-Heindl/Sina 2020 sowie Gundermann 2021). Dass diese Räume gerade bei der graphischen Inszenierung von Geschlechtsidentität und sexueller Orientierung ein enormes Potential entfalten, wird in beiden Bänden überaus deutlich. Eine besonders frühe Auseinandersetzung mit dem Zusammenhang zwischen Geschlecht und Comic erfolgte 2016 in Véronique Sinas Dissertationsschrift *Comic – Film – Gender*.

⁴ Vgl. Group Phi: „constructing genres more in terms of process than of template or taxonomy – more as action than as object“ (2013: 9).

literarischen Gattung kann einerseits ein Sich-Einschreiben in bestimmte Traditionslinien bedeuten oder ein Dagegen-Anschreiben, also einen bewussten Bruch mit ebendiesen.

Statt die Genre-Debatten der letzten Jahre nachzuzeichnen soll es an dieser Stelle vielmehr darum gehen, den Ansatz eines „Doing Genre“ kurz einzuführen und zu diskutieren, wird hier doch bereits epistemologisch die Brücke zu den Gender Studies und dem dortigen Ansatz des „Doing Genre“ (West/Zimmerman 1987) geschlagen. Die Vermischung, Hybridisierung und performative Ausgestaltung von Genre werden in den Musikwissenschaften⁵ ebenso intensiv diskutiert wie in den Filmwissenschaften⁶, und das schon seit einigen Jahren. Die Literaturwissenschaft tut sich augenscheinlich etwas schwerer mit einer performativen Öffnung der Kategorie Genre, war sie doch lange Zeit eine traditionsreiche Konstante des Faches. Trotz einzelner Ansätze und Schlaglichter in diese Richtung steht eine umfassende Diskussion noch aus.⁷ Eine interessante Auseinandersetzung mit dem „Doing Genre“-Ansatz nimmt *Group Phi* vor, ein Zusammenschluss mehrerer Autor*innen, die die Relevanz von Genre in den Geschichtswissenschaften diskutieren. Zwar fokussiert ihre Analyse eher auf Prozesse der Rezeption (nicht Produktion) von Genre (vgl. *Group Phi* 2013, 18–19), gleichwohl betonen aber auch sie die Abstammungslinien, die mit dem Konzept einhergehen: „form is arguably one of the key ways for readers and writers to access and participate in history“ (*Group Phi* 2013, 7).

Johannes Breuer weist darauf hin, dass die „Eindeutigkeit [von Genre und Gender] stets und von verschiedenen Seiten her als Ergebnis unterschiedlicher Konstruktionsleistungen angesehen werden muss“ (Breuer 2016, 29). Diese obliegen „spezifischen Kontexten, sodass beide weder ahistorisch noch kulturübergreifend Gültigkeit besitzen“ (Breuer 2016, 50). Trotz der differenzierten Betrachtungen, die Breuer anstellt, ist es doch auffällig, dass er sich in Bezug auf Gender nicht dazu durchringen kann, die binären Oppositionen, die er durchaus kritisch sieht, gänzlich zu durchbrechen. Eine Person, so Breuer, sei entweder Mann oder Frau. Treffe das eine nicht zu, so trete zwangsläufig das andere in Kraft. Transgender sieht er von dieser binären Logik mit abgedeckt, sodass an dieser Stelle für ihn ein zentraler Unterschied zwischen den beiden Kategorien Genre und Gender auszumachen ist: Ist ein Film kein Musical oder kein Western, so ist damit noch nicht definiert, worum es sich stattdessen handelt. Bei Geschlecht sei dies anders (vgl. Breuer 2016, 38–39). Diesem Verständnis von Zweigeschlechtlichkeit muss deutlich widersprochen werden. Negiert eine Person die Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht, so ist es keineswegs evident, dass sie folglich dem männlichen Geschlecht zuzurechnen ist. Statt dieser Vorannahme natürlicher Dualität der Kategorien sollte vielmehr auch hier eine „Vorgängigkeit der

⁵ Hier wäre eine Vielzahl von Werken zu nennen, wobei nachfolgend stellvertretend Petry (2020) verwendet werden soll, die das Phänomen des Crossover als ein „Doing Mixed Genres“ interpretiert.

⁶ Vgl. Liebrand/Steiner (2004), Braidt (2005) Breuer (2016) und Gradinari (2020).

⁷ Ein wichtiger Schritt in diese Richtung ist zweifellos die Tagung „Doing Genre. Praxeologische Perspektiven auf Gattungen und Gattungsdynamiken“, die vom 6.–7. Oktober 2022 an der Universität Graz stattfand.

Hybridität“ gelten, wie Claudia Liebrand und Ines Steiner sie für filmische Genres definieren (Liebrand/Steiner 2004, 8).

Liebrand/Steiner gehen von dieser „Vorgängigkeit der Hybridität“ aus und verweisen darauf, dass erst eine simplifizierende Lektüre die Zuordnung zu einem bestimmten Genre erlaubt. Mittels dieser Simplifizierung findet eine soziale Rahmung statt, über die das Publikum „Verhaltenssicherheit erkennt und somit soziale Interaktionen ordnet“ (Petry 2020, 73).⁸ Genre als einen Rahmen im Sinne Erving Goffmans (1980) zu betrachten, ist in diesem Zusammenhang besonders reizvoll, da es ermöglicht, die Phänomene des Sich-Einschreibens und des Dagegen-Anschreibens besser zu verstehen. Klara-Franziska Petry schreibt: „Mit dem Wissen, dass der Rezipient das Produzierte in bestimmte Rahmen einordnet, kann der Produzent das Produzierte hinsichtlich des Rahmens beeinflussen. Der Produzent kann Signale für einen bestimmten Rahmen inszenieren, um so der Erwartungshaltung des Rezipienten zu entsprechen“ (Petry 2020, 69). In einer Fußnote fügt sie hinzu: „Oder um die Erwartungshaltung des Rezipienten bewusst zu durchbrechen“ (ebd.). Nachfolgend allerdings ist weniger das „im Rahmen Bleiben“ oder das „den Rahmen Durchbrechen“ von Interesse. Der Rahmen soll nachfolgend nicht als Grenze verstanden werden, der ein Innen von einem Außen abtrennt, sondern als liminale Übergangszone, als einen Schwellenbereich, in dem sich ureigene Aushandlungsprozesse abspielen. Es handelt sich also um einen Rahmenbruch, der den Rahmen nicht zerschlägt, sondern ihn aufbricht, um ihn mit Bedeutung zu füllen.

Insofern kann mit Tzvetan Todorov (1976) argumentiert werden, der betont, dass neue Genre-Formen die Erwartungen der Zuschauer*innen weder bestätigen noch zurückweisen, sondern diese vielmehr adaptieren, anders ausrichten oder weiterentwickeln. Das Korpus der Genre-Formen entwickelt sich historisch ständig weiter, wodurch einmal mehr deutlich wird, dass einzelne Gattungen nicht anders verstanden werden sollten als als Abstraktionen zu einem bestimmten historischen Zeitpunkt, die den Zuschauer*innen dabei helfen, das Gelesene, Gesehene oder Gehörte einzuordnen.

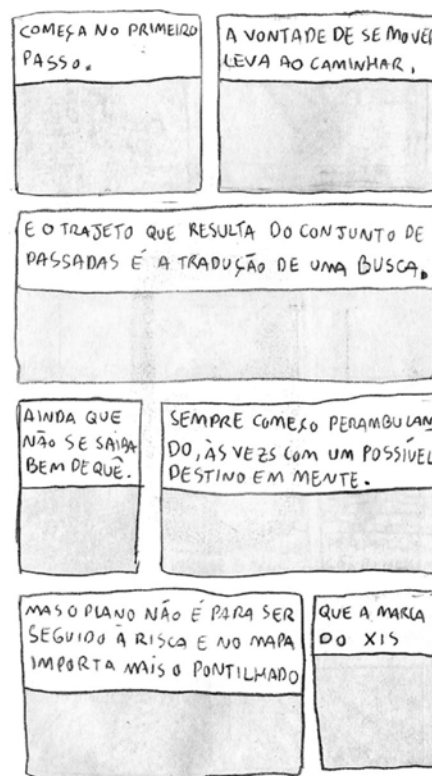
Text-Bild-Verhältnisse bei Diana Salu

Die Text-Bild Verhältnisse in Diana Salus Publikation sind überaus komplex. Mal unterstützen sich Wörter und Bilder gegenseitig, mal funktionieren sie nur ohne einander, mal beschert keines von beiden der Autorin eine vollumfängliche Ausdrucksfähigkeit – in diesen Momenten dominiert die Stille, die leere Seite und das Gekritzel. Vier Situationen gilt es dabei zu unterscheiden: In der ersten Situation funktionieren Bilder ohne Wörter. Diese Momente bringt Diana Salu vor allem in großflächigen, einseitigen Darstellungen, sogenannten *splash pages* zum Ausdruck, auf denen sie Gegenstände abbildet, die mehr Platz, mehr Raum benötigen, um zu wirken. Dabei sind es teilweise Detailaufnahmen (S. 17, 19, 21, 29, 41, 49, 63, 69,

⁸ Oder, in der Formulierung der Group Phi: „Forms offer emotion scripts, organizing tropes, or lexica of experience, proffering protocols of reading“ (2013: 15).

79), teilweise aber auch größere Draufsichten (S. 35, 37, 67), die oft, aber nicht immer, Bezüge zu einer vorangegangenen Panelabfolge aufweisen.

Die zweite Situation betrifft Wörter, die ohne Bilder funktionieren. Hierbei ist zu unterscheiden zwischen Wörtern, denen von vornherein keine Bilder zur Seite gestellt werden und Wörtern, die als Panelüber- oder Unterschriften mit einem visuellen Feld in Dialog stehen, das aber in seiner Darstellungskraft versagt, das geschriebene Wort also nicht unterstützt. Im Falle der ersten Gruppe handelt es sich in der Regel um Gedichte, die die komplette Fülle einer Seite oder Doppelseite einnehmen (S. 11, 24–26, 32–33, 38, 42–43, 60). Der Fall der zweiten Gruppe hingegen scheint zunächst deutlich weniger vertraut, handelt es sich hierbei doch um eine Panelstruktur, die der Textsorte des Comics zuzurechnen ist, wobei die Frames allerdings leer bleiben, bzw. derart verwaschen sind, dass keine figürlichen Abbildungen mehr erkennbar sind. Dieses Mittels bedient sich Salu an zwei Stellen ihres Werkes (S. 16 und S. 36). Abb. 2 veranschaulicht dieses Prinzip sehr eindrücklich: In sieben Panels beschreibt Salu einen Weg, den Vorgang des Voranschreitens, und betont, dass der gestrichelten Linie mehr Relevanz zukommt als dem Kreuz, das das Ziel markiert. Hier ist ein Grundprinzip ihrer Kunst erkennbar: Nichts ist definitiv, alles ist im Werden begriffen, ist offen, durchlässig, fluide.

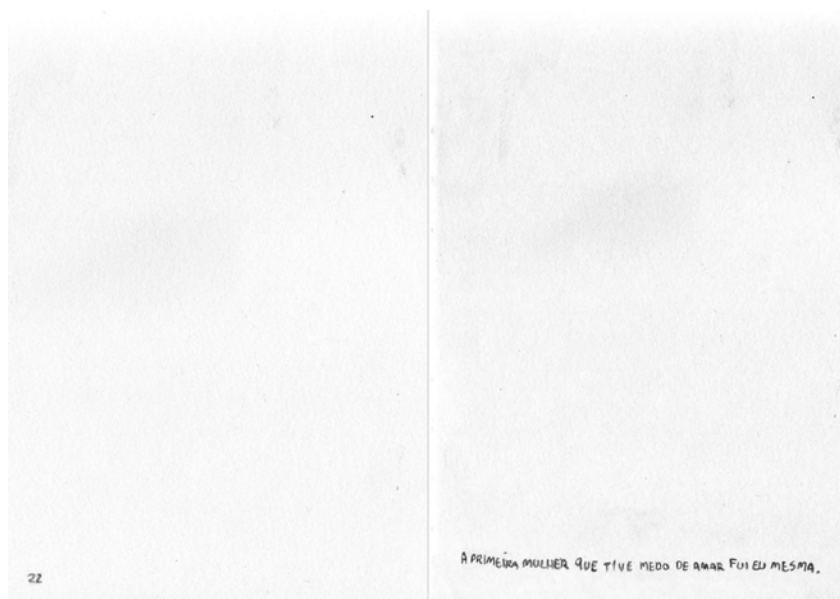


2 | Panels ohne Abbildung © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 16.

Des Weiteren gilt es eine dritte Situation bei der Beschreibung der Text-Bild-Verhältnisse zu berücksichtigen: Neben dem Scheitern des In-Dialog-Tretens von Text und Bild weist *cartas para ninguém* durchaus auch Momente auf, in denen

Text und Bild sehr stark korrespondieren, sich gegenseitig unterstützen und tragen. Dies sind vor allem die kurzen Reflexionen in Panelform (S. 18, 20, 28, 47, 61, 62, 66, 68, 77–78, 80, 82–83), wie auch jene *splash pages*, auf denen Bild und Text gemeinsam in Erscheinung treten (S. 49, 64–65).

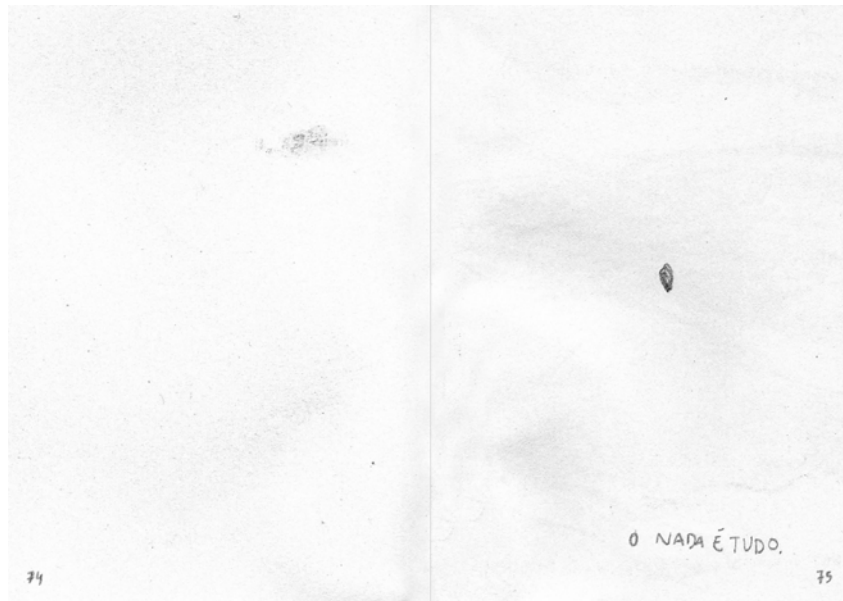
Die vierte Situation schließlich betrifft Momente, in denen sowohl das Wort, als auch die Zeichnung versagen und dem lyrischen Ich nur die Leere bleibt, die Stille, das Nichts. Häufig sind dies Momente, in denen eine schmerzhaft Wahrheit zu Tage tritt, eine Erinnerung geweckt wurde oder eine alte Wunde erneut aufreißt. Abb. 3 veranschaulicht dieses Prinzip sehr gut: Auf einer leeren Doppelseite ist in der unteren rechten Ecke zu lesen: „Die erste Frau, die ich mich fürchtete zu lieben, war ich selbst“⁹ (S. 22–23).



3 | Nahezu leere Doppelseite © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 22–23.

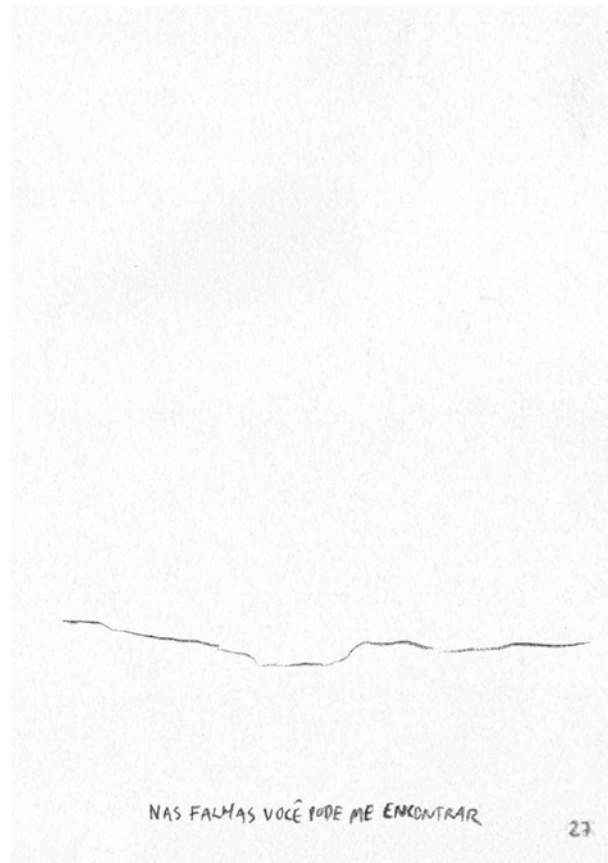
In anderen Fällen sind die Wörter, die die Autorin auf dem Papier zurücklässt, weit weniger konkret, ihr Sinn entrinnt den Leser*innen unentwegt, so beispielsweise auf S. 44–45 und S. 74–75. Auf der ersten Doppelseite ist der Satz „Nicht einmal alles ist alles“ zu lesen, gepaart mit einer Art Riss, auf der zweiten Doppelseite heißt es „Das Nichts ist alles“, darüber ist eine Art Loch gezeichnet (vgl. Abb. 4).

⁹ Diese und die folgenden Übersetzungen der Textpassagen aus *cartas para ninguém* stammen vom Verfasser des vorliegenden Artikels.



4 | Doppelseite mit Loch und Schriftzug „Das Nichts ist alles“
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 74–75.

Gerade diese schwierigen Momente sind es, in denen das figürliche Darstellen in besonderer Weise versagt. Salu Strich wird zur Kritzelei, zu einem Sich-Suchen, Sich-Sammeln, Sich-Finden. Derartige Kritzeleien wiederholen sich das gesamte Buch hindurch (S. 14, 27, 45, 75) und korrespondieren mit Momenten des Scheiterns. So heißt es auf S. 27 (Abb. 5): „Im Scheitern kannst du mir begegnen“. Dieses Scheitern wird auch künstlerisch realisiert, indem der Bleistiftstrich in diesem Moment keine geordnete Zeichnung hervorzubringen imstande ist.



5 | Bleistiftstrich, der ins Leere läuft © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 27.

Christian Driesen weist in seiner Theorie der Kritzelei darauf hin, dass sich nur das Formhafte schematisieren lasse. Das Formlose hingegen fordere nicht nur das gestalthafte Sehen heraus, sondern es stehe auch quer zu Distinktionen, Ordnungen und Strukturen (Driesen 2016, 10), woran sich ein kulturelles Deutungsbedürfnis entzündet. Dieses Deutungsbedürfnis greift die Autorin auf, wenn sie auf Seite 15 neben ihre Kritzelei schreibt: „Bergkette (eine Bewegung meiner Hand)“. Hierauf wird später noch zurückzukommen sein.

Löschungen und Streichungen

Das zentrale Thema von *cartas para ninguém* sind Grenzen, Grenzüberschreitungen, Begrenzungen und damit auch Raum in seiner physischen/geographischen Ausdehnung. Wie bereits erwähnt, werden manche Details herausgestellt und auf eine einzelne *splash page* gebracht, um ihnen den Raum zu geben, den sie benötigen, um zu wirken. Ähnlich gilt dies auch für Wörter. Teilweise sind die Texte der Autorin sichtbar überarbeitet, korrigiert, abgeändert; einzelne Strophen eines Gedichts werden ausradiert, um sie an anderer Stelle inmitten einer sonst leeren Seite neu zu positionieren (vgl. Abb. 6 und 7). Einerseits wird hierin ein geradezu verschwenderischer Umgang mit Raum erkennbar, der die materiellen Begrenzungen ignoriert, andererseits verschiebt die Autorin dadurch die Aufmerksamkeit auf den Entstehungsprozess des Textes, auf seine Gemachtheit. Dies alles wirkt geradezu so, als wolle uns die Autorin ein weiteres Mal darauf

hinweisen, dass sich die Dinge stets verändern, im Fluss sind und sich einer finalen Festschreibung entziehen.¹⁰

6 SEIS DIAS EM FORTALEZA E (AINDA) NÃO VIVI O MAR
EU SÓ QUERIA ENTRAR NO MAR.
SENTIR A FORÇA DA ÁGUA, SENTIR O GOSTO DO SAL. DAR VAZÃO
AO MEU SER-ÁGUA, QUE AO LONGO DO ANO CRIA CASAS EM TERRAS
SECAS, PERMITIR QUE NADE. FLUTUAR. DEIXAR IR TUDO
AQUILO QUE ME PRENDE.
DAQUI VOLTO PRA SECA, CAMINHOS DE TERRA VERMELHA.
E VOLTAREI SEM LAVAR O QUE EM MIM PRECISA SER LAVADO?
COM O MESMO PESO QUE VIM, SEM A LEVEZA DE TER FLUTUADO?
NA DINÂMICA - CONTROLE DOS CORPOS QUE PODEM OU NÃO
PODEM HABITAR A CIDADE, A PRAIA É PONTO NEURÁLGICO,
NERVOSO. ONDE OS CORPOS EXISTEM EM EVIDÊNCIA. E HÁ CORPOS
QUE EM EVIDÊNCIA ESTÃO SUJEITOS À REAÇÕES DE ÓDIO E
VIOLENCIA.
~~MEU CORPO INTERDITO~~
~~MEU CORPO INTERDITO~~
~~NÃO-EXISTENTE~~
~~NÃO-EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
~~EXISTENTE~~
MEU MEDO ME IMPEDE.
TALVEZ NÃO ACONTECERIA NADA SE EU FOSSE LÁ, SOZINHA
MESMO. SE LÁ, TANTA GENTE ME VÊ TODO DIA E NADA
ACONTECE. NA MINHA CABEÇA - MEDO ALGUÉM TENTA
ME AFOGAR. IMAGEM QUE MACULA MEU MAR INTERIOR,
O TRANSFORMA EM TERRITÓRIO DO MEDO.
JUSTO O MAR.
FIGURA MAIOR DA MINHA LIBERDADE.

38

6 | Ausradierte Strophe eines Gedichts © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 38.

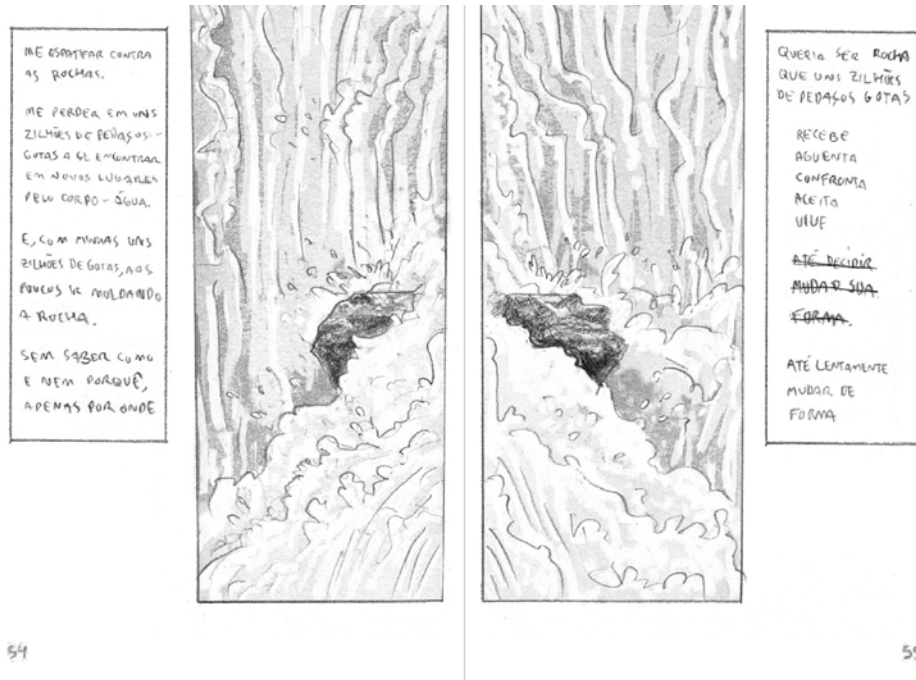
¹⁰ Auffällig ist, dass es bei den Bildern nicht zu derartigen Korrekturen kommt. Entweder sind sie gekritzelt, nicht figürlich, improvisiert, oder elaboriert, voll ausgearbeitet und scheinbar final. Ausradierungen oder dergleichen sind nicht erkennbar.

MEU CORPO INTERDITO
MEU CORPO INTERDITO
NÃO DITO AS REGRAS
NÃO - DITAS BARRERAS
BARRAS
SÃO SOLIDAS CONSTRUÇÕES
DE MEDO.

34

7 | Strophe aus Abb. 6, die an anderer Stelle neu platziert wurde
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 34.

Dieser Hinweis, der der Autorin von mir in den Mund gelegt wurde, findet seine Bestätigung auf Seite 55. Dort ist es nämlich gerade der folgende Satz, der durchgestrichen wurde: „Bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“ (Abb. 8). Die Streichung dieses Passus löscht ihn nicht etwa aus, sondern verstärkt ihn im Gegenteil ironischerweise um ein Vielfaches, sodass die Botschaft noch deutlicher zutage tritt.



8 | Streichung des Satzes „Bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“
 © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 54–55.

Raum und Zeit bedingen sich in Salus Text gegenseitig. Indem die Autorin Details vereinzelt und gesondert auf einer sonst leeren Seite platziert, gibt sie den Leser*innen Zeit, sich intensiver mit diesen auseinanderzusetzen, sie in Ruhe zu betrachten und in einen Dialog mit ihnen zu treten. Gleiches gilt für die Streichungen: Auch hier wird durch die Fokussierung auf den Entstehungsprozess des Textes deutlich gemacht, dass gerade das Schreiben Zeit braucht. Es bedarf hinlänglicher Reflexion, um Gedanken, Gefühle oder Erlebnisse in Worte zu fassen; die Suche nach dem richtigen Wort oder der richtigen Formulierung erweist sich hierbei häufig als ein schier unlösbares Unterfangen. Durch ihre Streichungen und Radierungen weist Salu deutlich darauf hin, dass ein literarisches Werk auch dann, wenn es publiziert wurde, keinen Endpunkt markiert, das Denken nicht abgeschlossen ist. Vielmehr kommt die Entscheidung zur Publikation einem künstlichen Abbruch des Reflexions- und Aushandlungsprozesses gleich, der sich noch auf unbestimmte Zeit fortsetzen ließe.

Die Publikation eines Textes ist eine kognitive, rationale Entscheidung, allerdings gilt auch hier, dass es sich stets nur um einen Zwischenzustand handelt, der nur so lange besteht, „bis er sich entscheidet, seine Form zu verändern“ (Beispielsweise durch Adaptionen, Kommentare, Neuauflagen etc.). Dieser Satz ist also gewissermaßen als Metareflexion des eigenen Schreibens zu verstehen und verweist darauf, dass der Status Quo stets auf eine Entscheidung zurückzuführen ist, die künstlich herbeigeführt wurde. Es handelt sich folglich stets um eine Momentaufnahme, deren Lesart nicht ins Essentialistische gehen sollte, da sich die Dinge selbst in einem ständigen Wandel befinden. Diese konstante Bewegung, dieses ständige Fließen, wird auch graphisch markiert: Das Motiv des Wassers

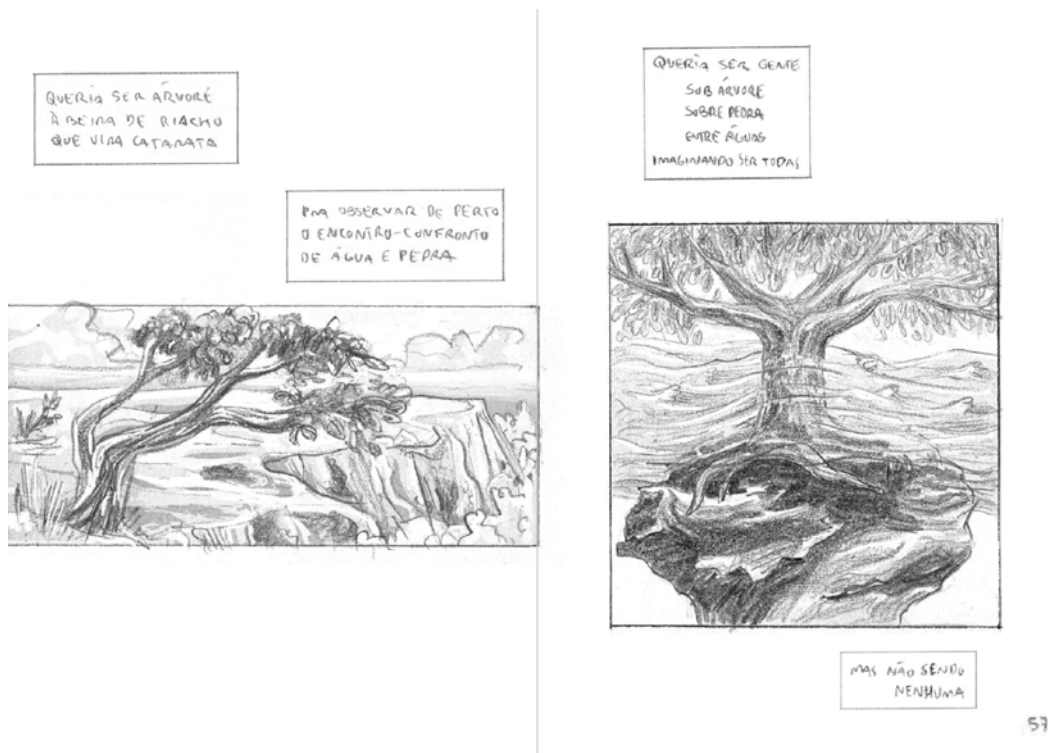
wiederholt sich den ganzen Text hindurch und wurde auch für das Cover aufgegriffen (vgl. Abb. 1, Abb. 8 und Abb. 12).

Rahmen und materielle Abhängigkeiten

Trotz der Fluidität und des Bedürfnisses, den Dingen Raum (und Zeit) zu geben, ist sich Diana Salu der materiellen Abhängigkeiten ihres Tuns überaus bewusst. Die Grenzen, die sie thematisiert, sind neben den von ihr gezeichneten Mauern (S. 19, 21 und 39), Drehkreuzen (S. 37) und Verbotsschildern (S. 35) auch Grenzen künstlerischer Kreativität und Ausdrucksfähigkeit. Tatsächlich sind die leeren Seiten nämlich nicht leer. Durch eine Bleistiftschraffur legt sie die Struktur des Papiers offen, auf dem sie arbeitet und damit die materiellen Abhängigkeiten ihres Tuns. Dies ist durchaus als Kommentar auf geschlechtliche Identität zu lesen. Der Körper ist hier ebenso als ein Material zu verstehen, mit dem zwar gearbeitet werden kann, das man allerdings niemals gänzlich wird überwinden können.

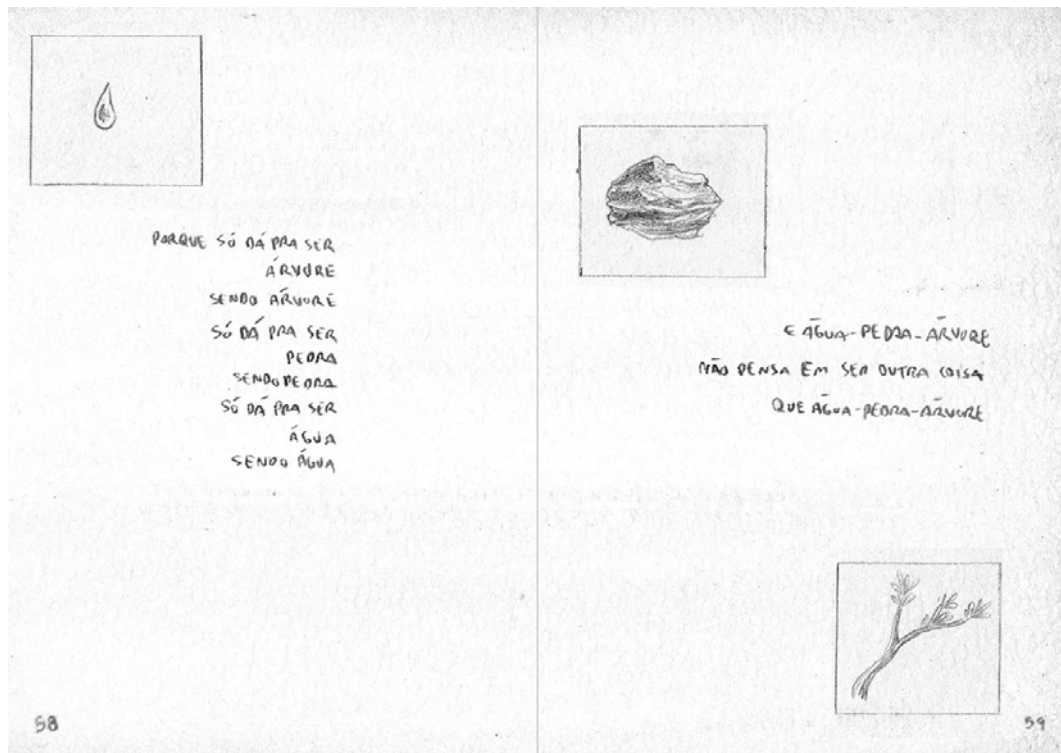
Der Wunsch, physische Grenzen zu überwinden oder neu zu bestimmen, wird in Diana Salus Umgang mit *frames*, mit der Rahmung ihrer Zeichnungen, deutlich. Hierbei nutzt sie verschiedene Strategien, um mit vermeintlich vorgegebenen Rahmungen zu brechen. Dies erfolgt zunächst, fast schon klassisch, innerhalb der Panelstruktur der comicartigen Seiten. Nicht selten überschreitet ein Bild die Panelgrenzen und erstreckt sich auch auf das darauffolgende Panel (so bspw. auf S. 20, 40, 68, 78 und 82). Etwas radikaler, wenn auch im Bereich des Comics nicht gänzlich neu, sind Panels, die an einer oder zwei Seiten offen sind und nicht durch einen Frame, sondern durch die physischen Grenzen des Blattes begrenzt sind (s. Abb. 8). Dies vermittelt den Eindruck, das Papier sei zu klein für die Ausdrucksstärke oder das Format ungeeignet für das Darstellungsbedürfnis. Das Bild fließt gewissermaßen über die Seitenränder hinaus, erzählt eine Geschichte, die weiter reicht als der Ausschnitt, den die Leser*innen zu sehen bekommen, es fügt sich nicht ein (vgl. auch S. 13 und 52–53).

Doch auch das Gegenteil kann der Fall sein. Immer wieder begegnet man in Salus Text Seiten, auf denen die Seite zu groß zu sein scheint für das, was darauf abgebildet ist. In diesem Fall zieht die Künstlerin einen klaren Rahmen um das Gezeichnete und macht auf diese Weise deutlich, dass das Dargestellte in festen Grenzen verharren muss, eingehegt ist. Ganz konsequent ist sie dabei allerdings nicht: Die kurze Reflexion, die sie auf Seite 10 auf diese Art und Weise zum Ausdruck bringt, betrifft den bisherigen Umgang mit sich selbst und ihrem früheren Ich. Dort heißt es: „Ich habe Schwierigkeiten, mit den Personen umzugehen, die ich war (und denen, die ich nicht war). Meine Lösung war es, zu vergessen.“ Dass der letzte Satz in die Vergangenheit gesetzt wurde, macht deutlich, dass sie sich hier einen veränderten Umgang wünscht. Die strenge Rahmung dieses Bekenntnisses unterstreicht diesen Eindruck, wird allerdings dadurch gebrochen, dass auch dieses Panel an zwei Seiten offen ist und nur durch das Papier begrenzt wird. Darunter und links davon liegen also noch weitere Bereiche, die jedoch unentdeckt, unkommentiert bleiben.



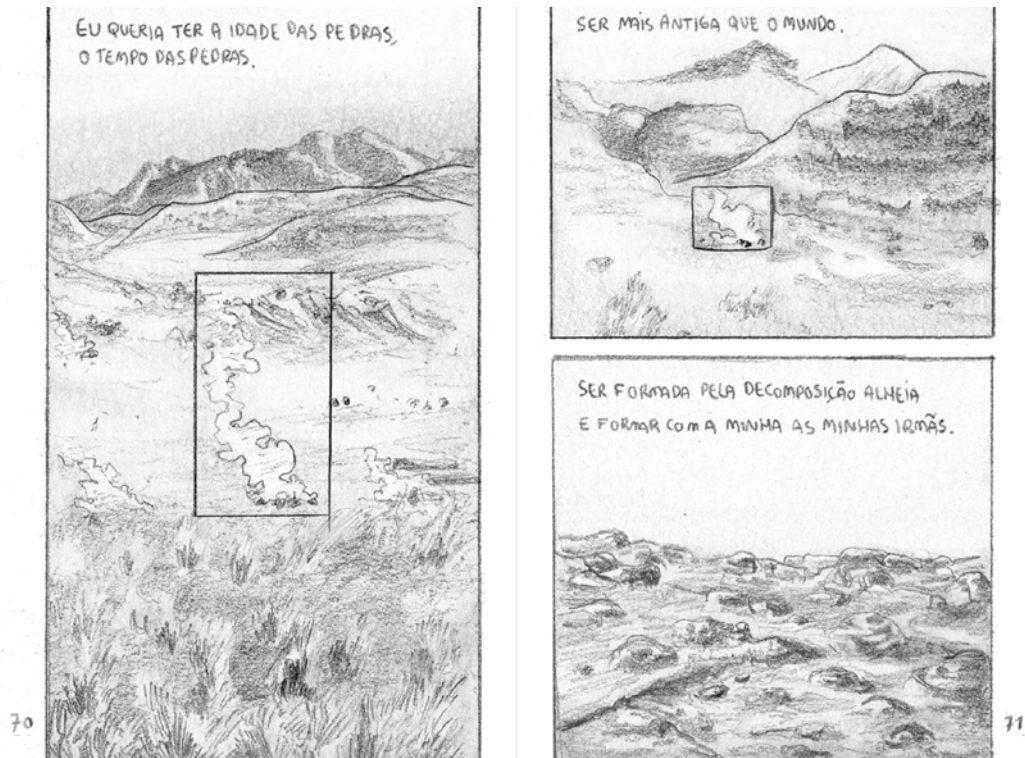
9 | Passepartout-Effekt © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 56–57.

An drei weiteren Stellen zieht Salu Rahmen um das von ihr Geschriebene oder Gezeichnete, der Effekt ist hierbei aber ein anderer. Wie in Abb. 9 deutlich wird, entsteht durch die Rahmung der Bilder und der Schrift ein Passepartout-Effekt, der die Aufmerksamkeit lenkt. Betrachtet man die weißen Flächen als ein Passepartout, so wird deutlich, dass immer dann, wenn etwas besonders betont oder herausgestellt werden soll, andere Informationen ausgeblendet werden. Wir wissen nicht, was unter dem Passepartout liegt, welche Texte und Bilder dort verborgen sind. In Abb. 9 bleibt der Passepartout-Rahmen weiß, in Abb. 10 hingegen ist er beschrieben und nur die Bilder offenbaren ausschnitthaft einen Blick auf das Darunterliegende. Durch diese Strategie lenkt Salu die Aufmerksamkeit ihrer Leser*innen ein weiteres Mal um. So suggeriert der mit Wörtern beschriebene Rahmen gewissermaßen, dass die interessantesten, die tatsächlich relevanten Informationen möglicherweise nicht innerhalb des Rahmens zu suchen sind, sondern auf dem Rahmen selbst. Diese Strategie nutzt sie auch an einer weiteren Stelle im Text (S. 46), sodass davon auszugehen ist, dass es sich nicht um einen Zufall oder um künstlerische Exzentriz handelt, sondern um eine gezielte Strategie zur Aufmerksamkeitssteuerung.



10 | Beschriebener Passepartout-Rahmen © Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 58–59.

Die Feststellung, dass es der Passepartout-Rahmen selbst ist, in dem sich die eigentlichen Informationen befinden, lässt sich auch anhand einer weiteren visuellen Strategie stützen. Abb. 11 zeigt eine Doppelseite aus *cartas para ninguém*, auf der Salu zweimal einen Rahmen in ein Panel setzt, wodurch das jeweilige Bild selbst zum Rahmen wird. In beiden Fällen ist das Lagerfeuer fokussiert, rings um das Panel geht die Zeichnung jedoch weiter und wird zudem durch Schrift ergänzt. Es entsteht ein komplexes Spiel zwischen Innen und Außen. Ist die Landschaftszeichnung das Außen und das Lagerfeuer das Innen oder muss der Frame des großen Panels als Außen bezeichnet werden? Ist in diesem Fall das Landschaftsbild das Innen (und das Lagerfeuer eine weitere Ebene) oder bleibt es dabei, dass nur das Lagerfeuer das Innen darstellt? Dieser letzte Fall würde bedeuten, dass das Landschaftsbild und die Schrift der Rahmen sind – ein breiter, gefüllter Frame, der die Zeichnung umfasst.



11 | Liminale Übergangszonen zwischen bildinternen Frames
© Diana Salu (²2021): *cartas para ninguém*, S. 70–71.

Auch in diesem Fall wird der Rahmen also mit Inhalt gefüllt und von einer strengen Grenze zwischen Innen und Außen zu einem Schwellenbereich, einer liminalen Übergangszone, in der sich zahlreiche Sinnfindungs- und Aushandlungsprozesse abspielen. Mit diesen elaborierten visuellen Strategien weist Salu in ihrem Text wiederholt darauf hin, dass wir stets nur das sehen, was wir sehen wollen, dass ein Rahmen, im Sinne Goffmans (1980), zwar unsere Aufmerksamkeit lenken und uns Sicherheit und Halt geben kann, dies jedoch immer mit der Ausblendung anderer Bereiche, anderer Bilder, anderer Realitäten einhergeht. Als Alternative dazu lenkt Salu den Blick auf den Rahmen selbst, auf den uns umgebenden Raum und die vielfältigen Grenzziehungen und materiellen Gegebenheiten, die ihn strukturieren, seien sie natürlich gegeben oder künstlich hergestellt. Ihre Kunst ist eine Kunst der Transgression in dem Sinne, dass sie Grenzen in Frage stellt und die vielfältigen Zonen des Dazwischen mit Leben füllt, wohlwissend um die Wirkmacht bestimmter physischer Realitäten. Im Befüllen dieser Zwischenräume, in ihrer Ausgestaltung, liegt allerdings stets auch die Gefahr der Inbesitznahme und der Vereindeutigung in der Rezeption, wie im folgenden Kapitel abschließend dargestellt werden soll.

Rezeption als Kolonisieren der Zwischenräume

Im Schreiben bringt sich das schreibende Subjekt selbst zur Welt, so Barbara Johnson. Damit sei literarische Schöpfung unmittelbar an den (symbolischen) Tod eines Elternteils geknüpft (Johnson 2020, 355). Folgt man dieser Idee von Autor*innenschaft, die Johnson vor allem mit Blick auf weibliche Autobiographie entwickelt, so stellt das Schreiben einen Bruch mit Abstammungslinien, einen

Bruch mit *kinship* dar. Und tatsächlich wendet sich Diana Salus Text zunächst an niemanden, er wurde nicht dafür geschrieben, um gelesen zu werden. Ihre *cartas para ninguém* [„Briefe an niemanden“] stellen keinen zwischenmenschlichen Dialog dar, initiieren ihn nicht und bilden ihn auch nicht ab. Es ist der Bruch mit der menschlichen Gattung als solche, der Bruch mit einer Abstammungslinie, in der die Menschen als soziale Wesen betrachtet werden und entsprechende soziale Regelsysteme zu befolgen haben. Ihre Briefe wenden sich an keine Zuhörer*innen – nicht der kommunikative Akt steht hier im Vordergrund, sondern der graphische, der reine Akt des Schreibens. Schreiben als eine neue Geburt also, ein sich selbst zur Welt bringen als Schriftstellerin und als trans* Person.

Dieser Bruch mit sozialen Regelsystemen ist auch ein Bruch mit gesellschaftlichen Rahmungen, mit Erwartungshaltungen. Nur durch diesen Bruch kann sich die Autorin Zeit nehmen – die Zeit, die sie braucht, um sich den Zwischenräumen zuzuwenden, der Stille und der Leere. In Abb. 12 heißt es: „Ich wollte dir einen Brief schreiben. // Ich begann viele Male, // bis ich begriff, dass es nicht für dich war, was ich schrieb, // es war für mich. // Also schwieg ich // und die Zeit verging.“



12 | Schweigen und Zeit © Diana Salu (2021): *cartas para ninguém*, S. 1.

Der Bruch mit den Rahmungen ermöglicht einen Blick auf den Rahmen selbst und die an seinen Rändern liegenden Potentiale. Über die gewählten visuellen und formalen Strategien gelingt Diana Salu eine intensive inhaltliche Verhandlung von Zwischenzonen, Grenzbereichen und Imperfektionen. Gerade diese Imperfektionen sind die Orte, die ihr ein Gefühl von Geborgenheit geben, wo sie ‚real‘ zu werden scheint, wo Begegnungen stattfinden: „Hoje a minha escrita é torta / bagunçada / confusa // Mas é minha“ [„Heute ist meine Schrift krumm / durcheinander / verwirrt // Aber es ist meine“] (S. 11) und „nas falhas você pode me encontrar“ [„im Scheitern kannst du mir begegnen“] (S. 27). Begegnung kann jedoch nur dann stattfinden, wenn mehr Menschen involviert sind, als die Autorin selbst. Und tatsächlich wird die Abwesenheit eines Empfängers im Moment der Lektüre zur Fiktion. Indem der Text publiziert wurde, trifft er auf ein Publikum, das

sich ihn individuell zu eigen macht. Für die Grenz-, Leer- und Zwischenräume bedeutet das: Der in ihnen vorhandene Bedeutungsüberschuss wird im Moment der Rezeption eingehegt, ihm wird ein Rahmen gegeben, wodurch der Text lesbar, interpretierbar wird. Aleida Assmann nennt dieses Vorgehen das „Kolonisieren der Leerstellen“ eines Textes (vgl. Assmann 2015, 296–299). Dies gilt für die inhaltliche Ebene eines Textes ebenso wie für seine formale. Im Moment der Lektüre wird der Text einem Genre zugerechnet und verliert dadurch seine Polyvalenz. Es scheint kein Zufall zu sein, dass dieser Drang nach Univozität im Moment der Lektüre Genre und Gender gleichermaßen betrifft. Salus Text ist als ein Anschreiben gegen diese Einhegung zu sehen, als eine Bündelung von Transgressionen, die die Leser*innen kontinuierlich auf die leeren, weißen, freien Flächen zurückwirft und diese als Möglichkeitsräume¹¹ inszeniert, sich mit den eigenen Unsicherheiten/Ungewissheiten auseinanderzusetzen.

Schluss

Der Zusammenhang zwischen Textkörper und physischem Körper wird in Diana Salus Werk besonders virulent: Die Autorin verarbeitet ihre Transgeschlechtlichkeit mittels eines Textes, der quer durch verschiedene Gattungen geht, vom Gedichtband, über die Autobiographie und den Comic bis hin zum Skizzenheft. Transgender trifft hier gewissermaßen auf Transgenre,¹² es ist ein performatives, dauerhaftes Anschreiben gegen externe Taxonomien, gegen externe Klassifikationen, körperlich wie auch textuell. Doch das Schreiben als Bruch mit Abstammungslinien ist auch ein Sich-Einschreiben in andere – literarische – Traditionen, die ebenso wirkmächtig sind wie die geschlechtlichen, von denen sich die Autorin freizumachen versucht. Ob die Möglichkeit besteht, auch diesen zu entgehen und mittels eines weiteren, formalen Bruchs, Texte hervorzubringen, die ganz und gar quer stehen zu jeglichem *genus* (im Sinne der lateinischen Wurzel), bleibt fraglich.

In *Queer Forms* (2022) versucht Ramzi Fawaz, das queere Potential kultureller Formen herauszuarbeiten, wobei er sich klar gegen die moderne Idee einer völligen Fluidität positioniert. Der Autor sieht durchaus ein großes Potential darin, dass viele unterschiedliche Ausprägungen von Geschlechtsidentität koexistieren, betont aber die dringende Notwendigkeit von Begegnung und Freund*innenschaft. Ein gänzlich Überwinden von Form, eine totale Formlosigkeit, hält er nicht nur für eine Illusion, sie würde dem Sich-Begegnen auch im Wege stehen, es verunmöglichen. Dies gelte sowohl für künstlerische Formen (die er metaphorisch als Freund*innen, als Gesprächspartner*innen beschreibt), wie auch für identitäre Formen des Selbst. So ist es kaum verwunderlich, dass sein Buch nicht mit einer Absage an Form endet, sondern mit der Aufforderung, Form zu ergreifen, sie zu wechseln, wann immer dies nötig ist und anderen Raum zu lassen, dasselbe zu tun:

¹¹ Zu Zwischenräumen als Möglichkeitsräumen vgl. Scholz 2021, insbes. S. 221–225.

¹² Braidotti nennt das transversale Kreuzen literarischer Formen „intensive genre“ (Braidotti 2020, 428).

keep taking shape, learn to shapeshift with style, clear space for others to do the same, and never stop. Queer forms cannot save us, heal us, or permanently dismantle oppressive regimes, but they can provide equipment for living, and without them we cannot imagine “something else to be.” (Fawaz 2022, 366)

Auch Diana Salus Text macht trotz seiner impliziten Einladung, sich auf das Dazwischen einzulassen, es schwingen zu lassen und ein kreativ-affektives Potential aus ihm zu beziehen, deutlich, dass die Idee einer völligen Fluidität und Grenzenlosigkeit stets und ständig an ihre physisch-materiellen Grenzen stößt. Dabei kann es sich um das Blatt Papier handeln, den Stift, den (ordnenden) Blick des Gegenübers oder den (ordnenden) Blick der Leser*innen. Sobald ein (Text-) Körper an die Öffentlichkeit tritt, findet eine Disziplinierung statt, ein Verengen, über das Prägnanz hergestellt wird. Künste des Dazwischen sind insofern stets auch Künste der Transgression, da sie unentwegt gegen diesen Klassifikationsdruck anschreiben, unentwegt Leerstellen offenhalten und den Blick auf das Dazwischen lenken, als einen, wenn nicht gar den zentralen Ort, wo „sich elementare Prozesse der Wissensproduktion ansiedeln“ (Dotzler/Schmidgen 2008, 7), wo Möglichkeitsräume eröffnet werden, die die Leser*innen in ihrem Potential als nomadisches Subjekt ansprechen. Rosi Braidotti definiert Nomadisches Werden als einen „Prozess der Affirmation der unwiderruflich positiven Struktur der Differenz, befreit von jenem binären System, das es traditionell der Selbigkeit gegenübergestellt hat“ (Braidotti 2020, 429). Es ist gerade dieses Werden, dem die Chance auf einen Umsturz internalisierter Gewohnheiten innewohnt, eine Brechung mit einer „Wiederholung [der] verhärteten Simulakra des Ichs“ (ebd., 433). Das Potential des Werdens liegt darin, dass es mit einem „Leerwerden des Ichs“ einhergeht, wodurch „Begegnungen mit dem Außen“ möglich werden, bei denen Macht und Ego außen vor bleiben (ebd., 430). Diese Möglichkeit zur Begegnung ist das eigentliche Potential der ‚Künste des Dazwischen‘.

Literaturverzeichnis

- ASSMANN, Aleida. 2015. *Im Dickicht der Zeichen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- BRAIDOTTI, Rosi. 2020. „intensive genre‘ und das Ende von Gender.“ In *Gattungstheorie*, ed. Keckeis, Paul & Werner Michler, 428–453, Berlin: Suhrkamp.
- BRAIDT, Andrea B. 2008. *Film-Genus. Gender und Genre in der Filmwahrnehmung*. Marburg: Schüren.
- BREUER, Johannes. 2016. *Genre und Gender. Zur Komplexität der Verknüpfung zweier Kategorien im Musicalsdiskurs*. Bielefeld: Transcript.
- DOTZLER, Bernhard J. & Henning Schmidgen. 2008. „Einleitung. Zu einer Epistemologie der Zwischenräume.“ In *Parasiten und Sirenen. Zwischenräume als Orte der materiellen Wissensproduktion*, ed. Dotzler, Bernhard J. & Henning Schmidgen, 7–18, Bielefeld: Transcript.
- DRIESEN, Christian. 2016. *Theorie der Kritzelei*. Wien/Berlin: Turia+Kant.
- ECKHOFF-HEINDL, Nina/Sina, Véronique. 2020. *Spaces Between. Gender, Diversity, and Identity in Comics*. Wiesbaden: Springer VS.
- FAWAZ, Ramzi. 2022. *Queer Forms*. New York: New York University Press.
- GOFFMAN, Erving. 1980. *Rahmen-Analyse. Ein Versuch über die Organisation von Alltagserfahrungen*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- GRADINARI, Irina. 2020. „Genre und Gender.“ In *Handbuch Filmgenre. Geschichte, Ästhetik, Theorie*, ed. Stiglegger, Marcus, 171–198,

- Wiesbaden: Springer.
- GROUP PHI. 2013. „Doing Genre.“ In *New Formalisms and Literary Theory*, ed. Theile, Verena & Linda Tredennick, 1–26, London: Palgrave Macmillan.
- GUNDERMANN, Christina. 2021. *Zwischenräume. Geschlecht und Diversität in Comics*. Berlin: Ch. A. Bachmann.
- JOHNSON, Barbara. 2020. „Mein Monster – Mein Selbst.“ In *Gattungstheorie*, ed. Keckeis, Paul & Werner Michler, 344–359, Berlin: Suhrkamp.
- LIEBRAND, Claudia & Ines Steiner. 2004. *Hollywood hybrid – Genre und Gender im zeitgenössischen Mainstream-Film*. Marburg: Schüren.
- PETRY, Clara-Franziska. 2020. *Crossover als Inszenierungsstrategie. Doing Pop, Doing Classical Music, Doing Mixed Genres*. Bielefeld: Transcript.
- SALU, Diana. ¹2019/²2021. *cartas para ninguém*. Brasília: Padê editorial.
- SCHOLZ, Janek. 2021. *Kartomantie in der brasilianischen Literatur. Fiktionale Möglichkeitsräume und narrative Hegemonie*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- SINA, Véronique. 2016. *Comic – Film – Gender. Zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*. Bielefeld: Transcript.
- TODOROV, Tzvetan. 1976. „The Origins of Genres.“ In *New Literary History* 8 (1), 159–170.
- WEST, Candace & Don H. Zimmerman. 1987. „Doing Gender.“ In *Gender and Society* 1 (2), 125–151.

Zusammenfassung

Diana Salus Text *cartas para ninguém* (2019) verbindet Lyrik, Comic, Autobiografie und Skizzenbuch. Das transversale Kreuzen gesellschaftlicher Rahmungen steht in besonderer Weise mit der Identität der Autorin als lesbischer trans* Frau in Verbindung. Die vorliegende Untersuchung analysiert das Zusammenspiel zwischen Genre und Gender in Salus Text und stellt die These auf, dass dieser als ein Text im Werden zu verstehen ist, als ein unentwegtes Anschreiben gegen Zuschreibungsprozesse. Gerade die gezielte Verschiebung der Aufmerksamkeit auf die freien Flächen, die leeren Stellen und die Stille machen Salus Werk zu einem Werk des Dazwischen, das die Leser*innen dazu auffordert, sich einerseits mit den eigenen Sehgewohnheiten auseinanderzusetzen und andererseits in Beziehung zu treten und darüber handlungswirksam zu werden.

Abstract

Diana Salu's text *cartas para ninguém* (2019) combines poetry, comic, autobiography and sketchbook. The transversal crossing of social framings is particularly related to the author's identity as a lesbian trans* woman. The present study analyses the interplay between genre and gender in Salu's text and argues that it should be understood as a work in progress, as an ongoing effort to write against external attributions. It is precisely the deliberate shifting of attention to the open spaces, the empty spots and the silent moments that make Salu's work a work of the in-between, which invites readers not only to confront their own viewing habits, but also to relate with others and, through this, to assume agency.

Camilo Del Valle Lattanzio

“Diversidad en la unidad”

Una lectura en clave ecocrítica de la imagen poética en el *Diario* de Frida Kahlo

Camilo Del Valle Lattanzio

es docente e investigador en la
Cátedra de Estudios Románicos de la
Universidad de Erlangen-Núremberg.
camilo.del.valle@fau.de

Palabras clave

ecohumor – ecocrítica – Kahlo – diario – imagen

A todos les estoy escribiendo con mis ojos.

Frida Kahlo

Carlos Fuentes señala, en su introducción a la reedición del diario íntimo de Frida Kahlo, un aspecto que ilumina el texto desde una perspectiva urgente en el contexto actual, lo cómico vinculado a la supervivencia: «[l]a resistencia, la creatividad, los chistes que corren a lo largo del *Diario*, iluminan la capacidad de supervivencia que distingue a las pinturas» (en Kahlo 2001, 10). Y más adelante: «[h]ay en Frida Kahlo un humor que trasciende la política e inclusive la estética, haciéndole cosquillas a las costillas de la vida misma. El *Diario* es el mejor ejemplo del género lépero, del retruécano, sagaz y dinámico para emplear un lenguaje de humor» (22). De cómo logra Kahlo en su texto íntimo, por medio de la imagen poética, *hacerle cosquillas a las costillas de la vida misma* es justamente de lo que trata el siguiente texto. Para poder entender la relación estrecha entre vida y arte en la obra de la pintora mexicana, partiré de una perspectiva ecocrítica de la lectura de su *Diario*.

Resulta sorprendente, en primera instancia, este aspecto cómico en la obra de una pintora que es sobre todo conocida por el modo estético contrario, *la tragedia*, y sobre todo por aquel particular hecho trágico que, durante casi toda su vida productiva, iba a ser (aparte de su amor abismal por Diego Rivera, su segundo accidente [cf. Fuentes en Kahlo 2001, 20]) la razón de sus lágrimas, el accidente de tráfico de 1925 que la dejó gravemente lesionada de por vida. En otros textos ya se ha señalado esto: M. Cristina Secci ve este aspecto trágico como el central en la obra pictórica y en el *Diario* al señalar que se trata de un autorretrato en el que se

evidencia su «destro a soffrire e ad essere infine amputato» (2007, 10). Fuentes se refiere también a esta dimensión trágica como la más evidente en la obra de Kahlo al señalar que la pintora «como ningún otro artista de nuestro siglo torturado, tradujo el dolor al arte» (en Kahlo 2001, 13). Sin embargo, Fuentes se empeña en resaltar, en vez del dolor, el humor o bien la comicidad de la supervivencia («comedy of survival» Meeker 1996, 166ff) que es justo aquella que le da a la obra de Kahlo una complejidad ejemplar. No se trata solamente de tragedia en la obra de Kahlo, sino de un complejo afectivo mayor en el que lo cómico parece jugar un papel importante:

De Bosch a Bruegel y Posada, la fotografía, los exvotos y el cine. Kahlo amaba el cine cómico. Laurel y Hardy, los Tres Chiflados, Chaplin, los Hermanos Marx, eran para ella la mejor ocasión para divertirse; y ¿quiénes y qué son estos cómicos? Son los anarquistas modernos, en pugna permanente con la ley, perseguidos por la policía, rebatiendo las exigencias del estado de derecho con pastelazos, zapotazos, y sobre todo, una inocencia invencible (Fuentes en Kahlo 2001, 15).

El dolor aparece en la obra de Kahlo con doble cara, acompañado de un modo cómico que logra sublevar la gravedad de la tragedia, con el que logra *sobrevivir* a las adversidades de la vida. Pero el humor no se limita al *Diario*, en pinturas famosas como *Unos cuantos piqueticos* (1935) se evidencia también un humor típico de la obra de Kahlo que, permeado de ironía y sarcasmo, pero también de un tono negro, trasciende la tragedia con la ligereza humorística. La *ligereza* implícita, en este modo de la «anarquía» e «inocencia cómica», es la contraparte que completa la complejidad dialéctica de los contrarios que constituye lo que Octavio Paz llama *la imagen*. Paz entiende la imagen (concepto que en este caso amplió más allá de los márgenes de la imagen literaria) como aquel procedimiento estético que «reproduce la pluralidad de la realidad y, al mismo tiempo, le otorga unidad» (1995, 122), al revelar la «coexistencia dinámica y necesaria de los contrarios» (116). La dualidad es, por otro lado, un elemento crucial no solamente en la obra pictórica, sino en el mismo *Diario*: en el dibujo 52 (el sol y la luna como dualidad),¹ en los dibujos 38 y 39 o 40 y 41 y, sobre todo, en el texto que lleva el título de «origen de las dos Fridas» (82-85). Si el arte de Frida tiende en muchas ocasiones al autorretrato, esta sería una de sus muchas caras o, por lo menos, de caras dobles – las muchas caras de una identidad que se resiste a una unidad abarcable. La simultaneidad de elementos opuestos y diferentes que reúne o sintetiza la imagen, puede verse justamente en la conjunción entre los modos de la tragedia y la comedia en Kahlo y, sobre todo, porque esta última viene acompañada de un interés medioambiental que remite a la gestación de la forma y su origen sensorial.

La imagen es aquella que une lo dispar y la disparidad es, tradicionalmente, entendida como parte de lo cómico.² La obra pictórica de Kahlo está entonces

¹ Las referencias numéricas a los dibujos se orientan en la enumeración de las páginas en la edición del *Diario* utilizado para el texto.

² De acuerdo con una de las tres corrientes del pensamiento sobre el humor, la teoría de la incongruencia, el humor «is produced by the experience of a felt incongruity between what we know or expect to be the case, and what actually takes place in the joke, gag, jest or blague» (Critchley 2002, 3). Siguiendo a Paz, la

cargada doblemente, por un lado del *pesado* sentimiento de tragedia, de una mujer rota por el destino y por un amor lleno de contratiempos, y por otro lado – siguiendo también los argumentos de Fuentes – de un modo distinto, ligero y que se puede llamar *modo cómico* y que es justamente el que la deja sobrevivir a la tragedia.³ Entendida de esta forma, la imagen paciana, y su unión entre tragedia y comedia en este caso, tiende a la representación del mundo como hiper-complejidad. Estos dos modos juntos son importantes al momento de comprender la complejidad de la imagen como simultaneidad de momentos contrarios. Kahlo lo hace explícito en su diario cuando escribe:

Nada vale más que la risa
~~y el desprecio~~ – Es la fuerza reír [sic!] y abandonarse. ser ~~crue~~ y ligero.
La tragedia es lo más ridículo que tiene “el hombre” pero estoy segura, de que los animales, aunque “sufren”, no exiben [sic!] su “pena” en “teatros” abiertos, ni “cerrados” (los “hogares”). Y su dolor es más cierto que cualquier imagen que pueda cada hombre “representar” ~~xxxxx o sentir~~ como dolorosa. (69)

El contenido de esta cita demuestra indudablemente a lo que me he referido anteriormente: la supervivencia cómica del ser humano, el desplazamiento de la tragedia por la comedia en la perspectivización del humano y del animal, la imagen como concepto que viene a tratar de abarcar lo inabarcable, etc. Pero también las tachaduras y la conjunción entre esferas opuestas (‹la risa y el desprecio›), y el triunfo de la risa sobre la tragedia, que en su ‹exhibición› demuestra su lado cómico, ridículo, hablan de un modo particular de estética que quisiera leer en clave ecológica – el hecho de que en esta cita se llegue a la crítica de un cierto humanismo (aquel que entiende al ‹el hombre› como ‹el ser humano›) habla ya sobre este interés ecológico. Muy por el contrario de la *interioridad* que resalta Fuentes en su ensayo, y que es resaltada como la característica más evidente de su arte (lo autobiográfico), lo cómico remite a una esfera de la disminución ecológica y ambiental del sujeto, del yo, de un volverse pequeño (inocente) que leo en una línea directa con la importancia que recibe la vida no-humana, el medioambiente y la caricaturización del yo en la obra de la pintora mexicana.⁴ Fuentes señala algo

experiencia poética de la imagen también tiene que ver con una frustración, con la suspensión de las reglas prosaicas-racionalistas.

³ Al referirme al *modo cómico* estoy apuntando a la idea de Joseph W. Meeker al referirse al *comic mode* como modo estético-ecológico (1996).

⁴ Justamente en este punto es que vale la pena resaltar lo señalado por Adriana López Labourdette en cuanto a la monstruosidad en la obra de Kahlo como un elemento que remite a la problemática relación entre lo

similar cuando aclara que «Kahlo era una panteísta natural [...], una exploradora de la relación entre todo lo que existe» (en Kahlo 2001, 21), haciendo énfasis en que justamente allí radica lo político de su obra: lo político del diminutivo (que es una forma gramatical que se encuentra en repetidas ocasiones en el *Diario*) y que es «una forma de defensa contra la arrogancia del poderoso» (22), pero al mismo tiempo un modo estético afectivo de la ecocrítica y del humor: nos hacemos pequeños como humanos, riéndonos ecológicamente de la ridiculez del «hombre».

La disminución del yo no significa que este anule su perspectiva, lo cual sería imposible – en este sentido sigo los argumentos de Timothy Morton en *Ecology without Nature* donde describe los elementos fundamentales de una *ecomimesis* (cf. 2007, 24): el yo como perspectiva prevalece (*the medial*), pero su perspectiva ya no es el centro del mundo (antropocentrismo), ya solamente es un pequeño sujeto en medio de un ambiente más grande (ecocentrismo) en el que el sentido (dado por los humanos) tambalea por un momento, justamente por medio del arte medioambiental (*ambient poetics*). Es por eso que la ecomimesis es aquella que parte de la situación del yo como sujeto fenomenológico en relación con un lugar, un medioambiente y en el cual se sitúa como parte de algo mucho más grande que el individuo: el sentido dado por ese sujeto deviene relativo y, por medio de la imagen, llegamos a ese lugar indeterminado de la forma que está por gestarse (el ruido, el fondo, el ambiente). Se trata de revelar una zona de indeterminación entre el fondo (*background*) y el frente (*foreground*), entre el sonido (*sound*) y el ruido (*noise*) (cf. 47-54). La perspectiva sensorial de la ecomimesis es esencial ya que nos explicita la relación fenomenológica con el mundo – una perspectiva terrestre de cerca y no global de lejos (cf. Latour 2017, 80). La perspectiva deviene posición, perspectiva del mundo antropomorfizado, pero permeado por lo otro y esto se lleva a cabo por la explicitada relación entre sujeto y lugar.⁵ Este acentuamiento del lugar y del sujeto se puede encontrar también en la obra de Kahlo: el mundo interior se revela entonces como mundo exterior, o bien como íntimamente ligado a lo Otro del exterior y el método revelador es la *imagen poética* que hace también de la obra de Kahlo una surrealista: “[p]ara el surrealismo, la revolución interior, psíquica, onírica, era inseparable de la revolución externa, política, material, liberadora” (18). Solamente que el inconsciente en este caso se refiere más al cuerpo, a lo sensorial que al mundo onírico: el inconsciente del cuerpo como polo gravitacional a la Tierra.

Lo ecocrítico en el arte de Kahlo no debe limitarse a la incorporación de claros estereotipos de la «naturaleza» (la clara recurrencia excesiva a los símbolos de fertilidad y maternidad, por ejemplo en el dibujo 73), sino que radica precisamente en su recurso al humor, al modo cómico, a la ligereza incorporada que relativiza la perspectiva humana y disminuye su centralidad. Pero este procedimiento de humorización de la tragedia parece remitir a una tradición cultural mexicana ya

exterior y lo interior (cf. 2014, 136). La obra de la mexicana da la impresión de proponer una imagen de un interior que es, en su necesaria inestabilidad, el centro escurridizo de su obra.

⁵ «But the only one [relationship] that is really relevant to a discussion of man an environment is *the relation of self to setting*» (Everden 1997, 99).

existente y que valdría la pena analizar en otra ocasión: ¿no son pues las celebraciones de la Catrina una especie de humorización de la muerte ya implícita en la cultura mexicana, como en la obra de José Guadalupe Posada? ¿Las celebraciones del Día de los Muertos no forman ya parte de una estética política mexicana que afronta el fin con la fiesta, la carcajada? Una y otra vez es el cuerpo el ámbito en primera instancia en la obra de Kahlo, y volver al cuerpo, por medio de la risa, es un volver a la Tierra.⁶

Sobre la cuestión de la ecología (un aspecto que me parece evidente en toda la obra de la autora), y sobre el humor y, en general, sobre la función poética del *Diario* en la obra de Frida Kahlo, no se ha escrito de forma exhaustiva – en el presente texto no se intenta agotar este tema sino brindar las primeras aproximaciones a este campo de investigación, que permitan dilucidar también la relación entre poesía y pintura. Apuntando a un entendimiento ecocrítico literario, las siguientes reflexiones procuran pensar varios elementos que, partiendo del *Diario* de Kahlo, puedan abrir nuevas posibilidades de lectura de toda su obra. La cuestión del amalgamamiento entre letra e imagen en el *Diario* de Kahlo lleva a la posibilidad de leer el texto emparentado a la tradición del cómic y a la pintura secuencial, pero también al emblema y al muralismo. Las pinturas de Kahlo en general se podrían leer como parte de una sola narración de vida en la que el texto aparece siempre como parte fundamental de la obra pictórica y al mismo tiempo tiende a agregar el modo cómico que nos compete. Y es que se recurre a la imagen poética (la pictórica y la verbal) porque esa vida no se deja reducir a la narración prosaica y narrativa de ella.⁷ Esto tiene que ver también con un aspecto general de su obra que Alfonso de Toro llama el concepto «vida-arte-cuerpo» en el que «Kahlo es siempre su propio medio, artefacto, presentación y producto» (2014, 67). Ese intrincamiento entre cuerpo e imagen (que ha llevado a entender la obra de Kahlo como especular) se aplica también a la utilización del lenguaje que pone en jaque la representación misma. En el *Diario* se suspende la representación y el texto deviene vida misma.⁸ La obra pictórica de Kahlo, más allá de su *Diario*, siempre ha fundido texto e imagen (como en *Exvoto (Retrablo)* (1940), *Frida y Diego Rivera* (1931), *Viva la vida* (1954), entre otros), tanto que llevó a Yolanda Martínez-San Miguel a declarar que

el trabajo de Kahlo con la palabra y la imagen [es] como una obra bilingüe en la que se explora el significado que se produce en el contacto entre lo visual y lo conceptual, rasgos que definen la naturaleza dual tanto de la pintura como del lenguaje. [...] [E]n este texto de Kahlo se llega a postular la palabra como una imagen más, como un dibujo y forma que representa visual y conceptualmente una historia de emotividades, pérdidas y heridas con las que se va demarcando una identidad [...] (2002, 1075).

⁶ Kate Soper analiza en su libro *What is Nature?* las diferentes representaciones culturales en Occidente de la «naturaleza»; entre varios conceptos, como lo primitivo, lo animal o lo femenino, la corporalidad ha estado vinculada a lo natural de forma implícita en los discursos dualistas de cuerpo y alma en Occidente (cf. 2000, 90 ff).

⁷ Sobre la relación entre el modo de la prosa y de la poesía en Paz véase Del Valle Lattanzio 2021.

⁸ Una idea parecida está desarrollada en el texto de Renate Kroll (2005, 277ff).

La relación de este bilinguaje en el *Diario* habla de una estética ecológica que tiende a lo sensorial (y se aparta de lo verbal y discursivo), que invita al o a la espectadora/lectora a participar de esa perspectiva sensorial que, por medio del texto, demuestra el evidente vínculo estético entre las dos: el lenguaje viene a ser parte de lo sensorial pictórico y, como se verá más adelante, el humor se recuesta en algunas ocasiones en el quiebre entre estos dos registros. De esta manera, Renate Kroll habla de «literarische Ästhetik des Schauens» (2007, 15) y de «der sprachliche Konzept des Blicks» (2007, 17) en la obra de Kahlo, señalando la importancia de la intermedialidad entre texto e imagen en su obra artística. Tanto la imagen poética (en el sentido paciano) como la imagen pictórica conllevan a una consciencia de la diversidad y la complejidad de la forma en un contexto más amplio que el del sujeto mismo – al incorporar las incongruencias y las diferencias en el medioambiente, el sujeto deviene pequeño y esa disminución lleva a la carcajada. En lo siguiente trataré de abordar la idea de naturaleza en el *Diario* y leeré este aspecto evidente de su obra, y bien ignorado en la literatura secundaria, con miras a la relación entre la imagen y el texto, pero también entre tragedia y comedia, así como entre lo humano y lo no-humano.

En el *Diario* la imagen poética va cediéndole más y más espacio, a medida que avanza, a la imagen pictórica.⁹ Llama la atención al puro inicio, en una lista de palabras al parecer inconexas, el repertorio de objetos-palabras que reflejan, por otro lado, el proceso artístico de la saturación, como se puede ver en muchos de sus cuadros y en el mismo *Diario*. Aparte de la clara estética neobarroca que evidencia esta lista excesiva al inicio del *Diario*, la lista sirve como reflejo de un mundo en el que todo el campo sensorial, como los objetos, pero también las palabras y los nombres, generan un todo inabarcable en el que las conexiones gramaticales y discursivas desaparecen:

no, luna, sol, diamante, manos –
yema, punto, rayo, gasa, mar.
verde pino, vidrio rosa, ojo,
mina, goma, lodo, madre, voy.
= amor, amarillo, dedos, útil
niño, flor, deseo, ardid, resina.
Ropero, bismuto, santo, sopera. (5)

De esta manera comienza el texto,¹⁰ iniciando con una negación («no») que, casi a manera de una teología negativa, va a darle paso a un sumario de objetos abstractos y materiales, partes del cuerpo y sobre todo elementos del medioambiente (luna, sol, mar, etc.) que van a constituir el mundo de la autora. No se trata solamente de “la naturaleza” sino del medioambiente, del mundo humano y no-humano, del vivo y no vivo, de los objetos que comprenden el mundo sensorial e ideológico del yo. El medioambiente está vinculado a la corporalidad (manos, dedos, etc.) que va también de la mano de la materialidad que viene a expresarse

⁹ M. Cristina Secci entiende esto como parte de una frustración expresiva del lenguaje y un cierto escepticismo de este, en contraste con la preponderancia de la imagen pictórica (cf. 2007, 36) y entiende las primeras páginas, con las listas/poemas, como parte de un cuaderno de apuntes (cf. 37).

¹⁰ Se trata del primer texto no del primer dibujo del *Diario*.

por medio del lenguaje en el claro énfasis en la fonética, en el ritmo y en la retórica (la aliteración en «santo, sopera» o en «verde pino, vidrio rosa»). Más adelante, la autora experimentará, por ejemplo, con las letras iniciales de las palabras como material estético.¹¹ El resaltar la materialidad poética de las palabras, como quien reúne los materiales listos para una pintura, está claramente vinculado al efecto de la rima en los textos que se encuentran en los pasajes que siguen:

Abeja – cariño – perfume – cordón.
Migaja marmaja – saltante mirón.
Soldado soltura – solsticio girón.
Cuadrante morado – abierto ropón.
Materia micrada
Martirio membrillo
Metralla micrón. (7)

Esta rima aguda y simple, que en el transcurso de la lista inicial se va instaurando de forma iterativa, funge no solamente como demarcación clara de una materialidad lingüística en el texto, sino que incorpora ya una especie de comicidad al dejar sonar un tono ciertamente infantil y que le dan una ligereza a la lista. Esta ligereza vinculada a la rima ingenua es una que también es parte de lo que postula el texto en sí mismo: una ligereza de lo natural que se vuelve explícito en las citas más abajo. Esta rima se repite en varios textos de Kahlo en el *Diario* y se intercala con los textos que comienzan a aparecer dirigidos a Diego Rivera y a otras personas. De la lista y suma de los objetos medioambientales, cargados de un modo cómico, se va abriendo paso a otra temática central en el *Diario*: el amor que va a recibir tintes místicos, al ser vinculado a una perspectiva holística de la realidad¹² – de esta manera amar a Diego es de cierta forma amar al mundo en su hipercomplejidad sensorial, estética:

Tú también sabes que todo
lo que mis ojos ven y que
toco conmigo misma, desde
todas las distancias, es
Diego. La caricia de las
telas, el color del color, los
alambres, los nervios, los lápices
las hojas, el polvo, las células,
la guerra y el sol, todo lo que
se vive en los minutos de los
no-relojes y los no-calendarios
y de las no-miradas vacías,
es él. [...] (12).

¹¹ «A a A a A a A / Adalgisa – augurio – aliento / aroma – amor – antena – ave» (27).

¹² En el cuadro *El abrazo de amor del universo* (1949), tal vez uno de los más evidentemente místicos de Kahlo, pintado justo en la década de vida que comprenden las páginas del *Diario*, se puede ver una elaboración meramente pictórica de lo que se desarrolla en el texto acá y en un dibujo que parece ser un bosquejo para su realización posterior (73).

El amor, como el arte en este caso, se sirve de lo sensorial y lo resume en forma de lista. Ese misticismo o alquimia estética,¹³ que colinda con un misticismo ecológico al resaltar al medioambiente como aquel que constituye al otro amado y al yo, resuena con la forma del mismo diario, con su forma sinestética:¹⁴ por medio de las palabras, los sonidos (la fonética), pero también de las formas y los colores (los cuales vienen a tematizarse en el dibujo 15 después de la cita)¹⁵ se logra una *unidad en la diversidad*, justamente aquello que Octavio Paz entiende como parte de las funciones de la imagen poética. Como en el acto amoroso, en el que la razón específica del amor no encuentra un asidero estable, la imagen poética trata de resumir y compilar el todo de ese otro.

Octavio Paz vincula también al amor con la poesía en *La llama doble*, pero es justamente el concepto de *imagen* en *El arco y la lira* el que está vinculado a una dimensión ontológica y materialista, en la que las palabras tocadas por la poesía son devueltas a la interconectividad primaria de las cosas y del mundo, pero también del lenguaje y el mundo¹⁶ – este pensamiento, que Wolfgang Müller-Funk llama posromántico (cf. 2018), remite a la idea que trato de rescatar en el *Diario* de Kahlo: la poesía (y diría el arte en general) devuelve las palabras a su origen (de ahí la importancia del silencio y del color blanco en Paz pero también las hipótesis metafísicas holística de Frida), donde la forma concreta se suspende para abrirla a la interconexión con todas las otras formas. Timothy Morton describe este procedimiento como una demarcación del punto en el que la perspectiva antropocéntrica entre sujeto y objeto se suspende o se diluye parcialmente en el fondo de las cosas, el ambiente: lo que está atrás (el mundo) pierde su esencia de fondo y su valor de objeto utilizable y se indiferencia con lo que está adelante, el objeto – y así el objeto o la palabra, que está siendo demarcada (*the re-mark*, cf. Morton 2007, 47) como ente, deja de estar dividida de su entorno. La «remarcación» es entendida como un momento fenomenológico que está vinculado a otros momentos en la experiencia ecomimética como el *rendering* (que es justamente lo que hace la lista al momento de iniciar el texto resumiendo el contexto con todas las impresiones sensoriales en el que el/la artista se encuentra, cf. 35-36), y *the medial* (la exaltación de la primera persona como centro fenomenológico y que actúa como medio, cf. 36-39). Esto se puede evidenciar sobre todo en los dibujos del *Diario* en la utilización de líneas que van deviniendo distintos objetos y formas, y que muestran una interconectividad de la forma con el entorno, del sonido con el ruido sensorial de la percepción, ya no como fondo ambiental, sino como lugar de la gestación de la forma. De esta manera, en el *Diario*, Kahlo se refiere a la «mancha» como asidero de vida, como signo de vida: «¿Quién diría [sic!] que las manchas/ viven y ayudan a vivir?/ Tinta, sangre, olor./

¹³ Renate Kroll habla de un *ars combinatoria* (2007, 12) en la que yo veo un gesto claramente alquímico: una combinación de formas y colores en pos a una eternidad de la forma que, como se muestra más abajo, no es más que la eternidad de la fugacidad de su existencia.

¹⁴ Una intuición similar, en cuanto a la sinestesia, la comparte Yolanda Martínez-San Miguel (cf. 2002, 1084).

¹⁵ Renate Kroll entiende este enlistado de los colores con sus respectivas asociaciones como parte de un procedimiento irónico (cf. 2007, 45) y por ende humorístico: en vez de hacer una *Farbenlehre*, Kahlo juega con los colores en su espontaneidad sensorial.

¹⁶ Para una mejor descripción del concepto de imagen véase Del Valle Lattanzio 2021.

no sé qué tinta usaría/ que quiere dejar su huella/ en tal forma» (47). Este pensamiento de la vida y su entorno, de la vida como llena de señales y huellas, saturado de hábitats es un pensamiento ecológico en el que, para mí, se concentra la poética implícita en el *Diario*.¹⁷ Como los animales cuyo entorno se indiferencia de su piel (cf. Evernden 1997, 98), el dibujo, la mancha y el garabato son entendidos en el *Diario* como la gestación del mundo de la vida misma de la pintora y de su mismo cuerpo: «mundos entintados – tierra/ libre y mia [sic!]» (47). Pero justo en esta parte del texto aparece un vuelco humorístico que trasciende el momento grave y trágico del yo en el centro de esta idea de la mancha: «[t]onterías. ¿Qué haría yo/ sin lo absurdo y lo fugáz [sic!]?/ 1953 entiendo ya hace muchos años/ la dialectica [sic!] materialista» (47). La mancha que se daba como una demarcación de territorio («libre y mia») termina remitiendo solamente a la contingencia, a la materialidad de la historia, a la fugacidad de la vida misma, demarcando así su naturaleza momentánea. El materialismo se revela como el marco ideológico liberador que devuelve al humano a su funcionamiento biológico y material: «[n]adie es más que un/ funcionamiento – o parte de/ una función total. La vida/ pasa y da caminos que/ no se recorren vanamente. [...] Todos quisiéramos ser la suma/ y no el elemento número» (87). Sobre esta crítica contra el individualismo (que yo leo en concordancia con una posición revolucionaria contra el neoliberalismo estadounidense) volveré más adelante, hay sin embargo que rescatar aquí el hecho de que la ideología individualista (que acentúa al individuo sobre la masa) es presentada como irreal en contraste con la verdad del cuerpo, del materialismo positivista y cientifista (lo llama en el texto «realismo revolucionario» 105), y que la autora defiende aquí: «[n]os/ guarecemos, nos alámos [sic!]/ en lo irracional, en/ lo mágico, en lo/ anormal, por miedo/ a la extraordinaria/ belleza de lo cierto» (88). Contra el reaccionismo anti-revolucionario (el miedo), que cree en la ideología y tiende a la negación del cuerpo, postula Kahlo su acentuación materialista de la realidad: solamente el cuerpo, solo su supervivencia. Cuando la vida es traída de vuelta a su inmediatez e insignificancia, a su estado de supervivencia contingente, es cuando se abre la puerta a lo cómico:

[C]omedy grows from the biological circumstances of life. It is unconcerned with cultural systems of morality. [...] Similarly, comedy avoids strong emotions. [...] The comic view of man demonstrates that men behave irrationally, committing follies which reveal their essential ignorance and ridiculousness in relation to civilized systems of ethical and social behavior (Meeker 1997, 158).

El mundo es entonces, y sobre todo, el espacio de supervivencia del sujeto y, al mismo tiempo, todo aquello que constituye su yo, dentro y fuera. No se trata de la gravedad de la tragedia amorosa, sino de la consciencia de la contingencia de la forma y la relación inevitable con el mundo material que la determina.¹⁸ Y con ese material se da una forma a sí misma, en su relación de intercambio de color y forma,

¹⁷ La pequeña introducción a la ecología de Jaboury Ghazoul inicia justamente señalando que la ecología «seeks to understand the biological processes that determine patterns in the natural world» (2020, 1).

¹⁸ Sarah M. Lowe se refiere a este aspecto de darse una cara en la obra de Kahlo como una constante (en Kahlo 2001, 228).

como si se estuviera pariendo a sí misma («la que se parió a sí misma» [49]), aunque ese «ella» sea también solamente fugaz como una mancha. En este sentido no hay nada más ridículo que el humano que se considera imperecedero y desligado del resto de seres vivientes o de lo no-humano en general: en la comedia de la supervivencia, en el dolor compartido del ser humano, solamente existe lo pequeño que intenta sobrevivir y que se entiende como parte de un todo, y no un yo heroico y trágico cuya voluntad tiende a sobrepasar a su entorno.¹⁹ Más adelante una sola página saturada de caras lleva la pregunta/exclamación «¿que [sic!] fea es la “gente”?» (50), ofreciendo un claro momento cómico, cuyo énfasis está en la división de las caras con círculos – una parodia de la forma cerrada e incomunicada de la percepción del rostro que entra en contraste con los dibujos anteriores donde las formas se entrecruzan. El individualismo liberal es justamente lo ridículo (por irreal) sobre el que se mofa en este caso la autora. En este dibujo, la grafía es el elemento cómico que se adhiere a la imagen, solamente el comentario sobre la fealdad es el que puede desatar la risa o la sonrisa. En la siguiente página se explicita la contraparte de aquella fealdad irrisoria del individualismo: «[t]odo es el. ella. ellos. yo. somos una línea una sola ya» (51). En contra de los círculos aislantes se celebra la línea compartida, el ser parte de todo, la interconectividad.

Diego, siguiendo este pensamiento en el *Diario*, se deshace como objeto amoroso y deviene mundo, o mejor, deviene línea que va forjando los mundos, los distintos rostros del texto. En un pensamiento similar, tanto Paz como Morton recurren por esto a metáforas sonoras (el ruido [Morton] y el silencio [Paz] primordiales donde la forma se confunde) para entender la génesis de la relación entre sujeto y objeto y, por ende, de la forma en general, en la imagen poética (Paz) y en la ecomímesis (Morton). Y es justamente por medio de la percepción que la forma (ya desligada de su entramado natural) deviene concreta, separada, humanizada, objeto, instrumento. El *Diario* de Kahlo resalta de esta manera la situación del sujeto sintiente («Sin más conocimiento que la viva emoción. [...] Hay un acomodo celular. Hay un movimiento. Hay luz. Todos los centros son los mismos» 19) y en ello radica el *sensualismo ecológico* implícito en el *Diario*: las palabras, las imágenes, los colores, pero también el amor, ella y Diego, son parte de un universo corporal y por ende sensible que lo es todo, el territorio de la vida que pretende delinear su diario íntimo. Y este es el mayor vínculo en el *Diario* entre imagen y texto: lo sensorial.²⁰

¹⁹ «Tragic literature and philosophy [...] undertake to demonstrate that man is equal or superior to his conflict. The tragic man takes his conflict seriously, and feels compelled to affirm his mastery and his greatness in the face of his own destruction. He is a triumphant image of what man can be» (Meeker 1998, 157). Lo irreal del modo trágico es también esa idea del «can be», de la posibilidad ideológica y no real de un sujeto que puede pasar por encima de su contexto.

²⁰ Valdría la pena referirse en este punto a Emmanuelle Coccia y a su, a mi parecer, estética ecológica y sensualista *La vita sensibile* (2011), donde habla de la percepción como algo que no está situado ni el sujeto, ni en el objeto, sino que forma una tercera instancia. Lo que termina siendo una especie de estética general desde o hacia la *moda* toca el centro de lo que ocurre en el *Diario* de Kahlo: vivir es hacerse a una forma, devenir formas. Fuentes apunta también en esa dirección al aclarar: “[v]estirse, también, con humor, disfrazarse teatralmente, el vestido como forma fascinada del autoerotismo, pero también como llamado a imaginar el cuerpo sufriente y desnudo al cual cubría: llamado a descubrir los secretos del cuerpo.” (Fuentes en Kahlo 2001, 23).

El todo se muestra como aquello en lo que la forma concreta se escapa y deviene fantasma (la siguiente cita viene a ser finalizada con unos garabatos que llevan el título de “fantasmas”):

Todo tú en el espacio lleno de
sonidos – en la sombra y en la
luz. Tú te llamas [sic!] AUXO-
CROMO, el que capta el color. Yo
CROMOFORO – la que dá [sic!] el color.
Tu [sic!] eres todas las combinaciones
de los números. la vida.
Mi deseo es entender la línea [sic!]
la forma la sombra el movi-
miento. Tu [sic!] llenas y yo recibo.
Tu palabra recorre todo el
espacio y llega a mis células
que son mis astros y vá [sic!] a las
tuyas que son mi luz. (20)

Recapitulando lo anteriormente dicho sobre el silencio y el ruido – aquel momento medioambiental que es anterior a la forma – aquí encontramos la misma relación metafórica entre “auxocromo” y “cromóforo” que remite a una idea amorosa: el objeto amoroso como lienzo o lugar en el que se proyecta una imagen,²¹ en este caso, el mundo: «Todo lo rodeaba el milagro vegetal del paisaje de tu cuerpo. [...] Horizontes y paisajes = que recorrí con el beso» (21) y más adelante:

El milagro vegetal del paisaje
de mi cuerpo es en ti la na-
turaleza entera. Yo la re-
corro en vuelo que acaricia con
mis dedos los redondos cerros,
penetran mis manos los um-
brios [sic!] valles en ansias de
posesion [sic!] y me cubre el abrazo
de las ramas suaves, verdes
y frescas. Yo penetro el sexo de
la tierra entera, me abrasa
su calor y en mi cuerpo todo
roza la frescura de las ho-
jas tiernas. [...]
Por momentos flota tu presencia
como envolviendo todo mi
ser en una espera ansiosa
de mañana. Y noto que es-
toy contigo. En este momen-

²¹ Roland Barthes parte del concepto de imagen como elemento principal en su teoría del amor: “[e]l enamorado es pues artista, y su mundo es un mundo al revés, puesto que toda imagen es su propio fin (nada más allá de la imagen)” (1993, 113). Pero aquí también se encuentra una idea interesante de la proyección del mundo como acción del enamorado solitario, que va muy por la línea de Barthes que asegura que la imagen es todo aquello de lo que estamos excluidos (cf. 112). Stefan Ripplinger se refiere en su ensayo sobre la soledad, *Der Schirm*, a este procedimiento de la proyección del mundo en esa “pantalla” (Schirm) del solitario. Frida Kahlo es por excelencia una solitaria y no extraña, siguiendo a Ripplinger, que el amor venga a ser cifrado en su diario como proyección del mundo.

to lleno aun de sensaciones,
tengo mis manos hundidas
en naranjas, y mi cuerpo
se siente rodeado por tus
brazos (22-24)

La «espera ansiosa de mañana» de ese tú amado que no es más que un espectro («flota tu presencia») viene a ser puesta en relación, por más irrealidad que se le haya atribuido, con la «naturaleza». El hecho de demarcar lo fantasmal de la forma del amado, y al declarar aquí y después que las posibilidades de propiedad de ese otro son ilusorias (61), se remite a una idea importante en la ecocrítica: la re-evaluación del mundo, de lo otro no-humano como sujeto y no como objeto utilizable y usable. Es más bien una idea de amor como cópula o igualdad, pero también familiaridad animal y humana y no un amor que encierra, hace propio o utiliza. Precisamente la idea del amor posesivo es aquella que trae, en la obra de la pintora mexicana, los afectos trágicos: «DIEGO Estoy sola» (79). Como el amor frustrado de Frida, estas aclaraciones y los problemas de la relación entre el yo y el ambiente o bien lo otro (sea amado o natural), remite a una idea de frustración y de pérdida: ¿no es precisamente esto una idea del fin del mundo? ¿El ansia de futuro de una Tierra que, como su amor particular por Diego, parece estar frustrándose, deshaciéndose constantemente? Se trata claramente de una mujer solitaria que lucha contra el aislamiento del todo o la pérdida del mundo («la vida callada dadora de mundos» 25) que recobra constantemente en sus obras. Es precisamente por medio del arte, del amor, pero también de la imagen que se trata de devolverle a la forma su potencialidad en el caos de la línea enredada, del ruido o de la materia saturada, y nunca de la forma limitada, instrumentalizada, finita. Y la artista misma se posesiona al inicio de todo, del mundo, esta vez no solamente con la maternidad tematizada fuertemente en su obra, sino con un guiño metafísico y con un intento claro de naturalización de su amor y su perspectiva:

No soy solamente tu
-madre-
soy el embrión, el
germen, la primera
célula que = en poten
cia = lo engendró
Soy él desde las
más primitivas ... y
las más antiguas
células, que con
el “tiempo” se vol-
vieron él
~~¿qué dicen los “cien-
tíficos” de esto?~~ (57-58)

En este texto se puede evidenciar una conexión entre antigüedad, maternidad, naturaleza y arte, en contraposición a la ciencia, y por ende remite a una instancia escéptica del lenguaje al reclamar la instancia fuera de lo humano como aquella que comprende «la verdad» – este escepticismo lingüístico, que entiendo también como científico (aunque se contradiga con su celebración materialista), viene a ser

explícito en el siguiente texto: «afortunadamente, las/ palabras se fueron ha-/ciendo -----/ ¿Quién [sic!] les dió [sic!] la / verdad absoluta? Nada hay absoluto» (59). La imagen parece ser la dimensión estética que más se acerca a ese principio posromántico del inicio y la verdad, y que, en muchas instancias, se sirve de una saturación de la imagen, haciendo que las entidades pierdan sus contornos, en un procedimiento que le es ajeno al lenguaje natural y científico. Volver al enredijo de la forma en su unión con el resto, la línea que bordea y va posibilitando los contornos, lleva a una saturación de la imagen que se da por un proceso que Paz describe en su propio concepto de imagen poética:

Así, la imagen es un recurso desesperado contra el silencio que nos invade cada vez que intentamos expresar la terrible experiencia de lo que nos rodea y de nosotros mismos. El poema es lenguaje en tensión: en extremo de ser y en ser hasta el extremo. Extremos de la palabra y palabras extremas, vueltas sobre sus propias entrañas, mostrando el reverso del habla: el silencio y la no significación (1995, 125).

Cuando el silencio se llena de ruido –que sería el exceso de la saturación de imágenes que, por medio de una sola forma deforme, incorpora todas formas– se le va a dar paso a varios dibujos en el *Diario* en los que las formas humanas se mezclan con las de los animales y las plantas. En el dibujo, que lleva el título irónico de «mundo real» (34), muestra varias figuras yuxtapuestas que tienen forma de ave y humana; este dibujo está en una clara relación con el siguiente en el que predominan los animales, pero con poses humanas (en dos patas y bailando), y que lleva el título de «danza al sol» (35). Como aclara Sarah M. Lowe en sus comentarios al *Diario*, este último dibujo se destaca por su alegría (cf. 2001, 222-223), pero también porque la alegría va de la mano de la ausencia del humano. En este dibujo las figuras animales ya no son solamente aves (que eran las que predominaban en los dibujos anteriores) sino distintos mamíferos e insectos que recuerdan a figuras religiosas y a rituales humanos. El tercer dibujo, que leo en clara relación con los dos anteriores, lleva el título de «monumento estúpido..» (36), y se compone únicamente de figuras humanas que se aglutinan en forma piramidal y cuyas figuras superiores son masculinas y edifican el monumento «estúpido» encima de figuras femeninas y una mujer-pájaro. La clara tensión entre lo animal y lo humano, siendo este último la razón del ridículo, evidencian una perspectiva que descentra al humano del centro del mundo. El humano es más bien aquel ridículo animal que se pone por encima del resto. Este dibujo está en una clara relación con el número 81, que lleva el texto «quien [sic!] es este idiota?», y en el que se ve la cabeza de un hombre con corona, acompañada de muchas manos y un dibujo geométrico que se diferencia de las formas orgánicas de los otros dibujos – lo que más llama la atención es su aislamiento en una página cuya mitad permanece en blanco, lo cual leo como ridiculización del liberalismo e individualismo y de su imagen de lo humano (o bien del ser humano mal llamado «hombre»). Esa cabeza llena de manos: el humano como el que apresa, toca, esculpe en su soledad de mundo.

En los dibujos no hay centro (y esto se viene a tematizar directamente en el texto: «[q]uiereme [sic!] como centro. yo como a ti» [53]), más bien la realidad se constituye por la relación hipercompleja de formas que forman el todo. Un claro ejemplo de este procedimiento pictórico es el dibujo 54, en el que no solamente

las figuras humanas y las formas vegetales se unen, sino (y siguiendo el comentario de Sarah M. Lowe) el dibujo expresa afectos «tanto de placer como de dolor» (2001, 231). Esa unión entre lo disímil, que compone la realidad tanto personal como no-humana, es justamente lo que Paz entiende como la imagen poética, y que no solamente se refiere a incluir los contrarios abstractos, sino también los afectos humanos: el dolor y el placer, el llanto y la risa, etc. La visión de la ridiculez humana también es una que contiene afectos pesados, trágicos y, con ello, la angustia de la irrealdad del heroísmo humano:

sentir la angustia de
esperar al minuto
siguiente y partici-
par en la corriente
compleja de no
saber que nos dí- [sic!]
rigimos a nosotros
mismos, a través de
millones de seres –
piedras – de seres aves–
de seres astros – de
seres microbios [sic!] – de
seres fuentes a
nosotros mismos –
variedad del uno
incapacidad de esca-
par al dos – al tres
al etc de siempre –
para regresar al uno.
Pero no a la suma
(llamada a veces dios–
a veces libertad a veces
amor – no – somos
odio – amor – madre –
hijo – planta – tierra –
luz – rayo – etc – de
siempre – mundo dador
de mundos – universos
y células universos
Ya! (90-92)

La idea de la corriente de las cosas, que no se deja recuperar en una suma (similar a la idea ecológica que resume Morton como «*the whole is always less than the sum of its parts*» 2018, 92), puede recibir provisoriamente unidad y expresión por medio de la incierta y abierta imagen poética. De esta forma se le está dando a la imagen la importancia ontológica y ecológica que se proclama aquí: justo en el intento vano, y hasta ridículo, de darse forma finita entre las muchas formas que nos componen, se encuentra esa unidad en la diversidad de la imagen, que es una unidad dispar, abierta y deforme como se ve los dibujos del *Diario*. Precisamente porque la vida se encuentra allí donde no se puede ver, en lo microbiológico, en la corriente atómica y minúscula de la vida y la muerte, en la supervivencia minúscula del cuerpo, la imagen no puede expresarla en su totalidad y deviene inevitablemente irrealdad, fantasma. La perspectiva (local y global, orgánica y

molecular, a gran o a pequeña escala, etc.) sigue siendo un aspecto importante, ya que nunca dejamos de darle provisionalmente forma finita a lo que no tiene contornos.

En el dibujo con el título «“naturaleza” bien muerta» (56) podemos ver un cuadro saturado de líneas que van desde objetos inanimados (vasijas), pasando por flores hasta rostros humanos. La interpretación de Kahlo de la tradición pictórica de la *naturaleza muerta*, al adherirle rostros de personas, amplía de forma ecológica la visión distante del ser humano hacia lo no-humano para incluirlo en una tradición que entrelaza la vida y la muerte. El ser humano viene a ser incluido entonces en un proceso de vida y muerte natural, ya que las formas humanas no son tradicionalmente parte de este tipo de pinturas. El quiebre con la tradición pictórica de la naturaleza muerta se da solamente por medio del texto/título que en este caso juega un papel fundamental en la perspectivización de la obra y reclama una posición activa del o de la espectadora para evidenciar el desplazamiento semántico que ocurre entre la tradición y el dibujo. Por otro lado, el título hace parte de un chiste que se da por medio de la exageración de un adjetivo que no se deja aumentar: «bien muerta». ¿Está bien muerta porque humanizada? Además, en la parte inferior derecha se puede ver una mano cortada que se confunde con una especie de planta y apunta a la percepción de un o una espectadora que es la instancia que tiene que demarcar alguna forma en el enredo de líneas, ya sea humana o vegetal. El dibujo remite así a un posicionamiento fenomenológico común a la vista y sus respectivas acentuaciones en lo informe.

Sin centro, pero con un desarrollo, que es justamente lo que hace del *Diario* un texto emparentado al comic, los garabateos del comienzo van desembocando en una narración mítica: me refiero no solamente a las figuras egipcias de «Nefersisi» (28), sino a las representaciones del dios romano Jano, que es tal vez el que va a representar una clara alegoría del quiebre y de la crisis en el mundo. Este dios romano, que según Ovidio es el dios de los comienzos, pero también de los pasajes, parece llevar, en el dibujo de dos páginas que lleva el título o inscripción «Yo soy la DESINTEGRACIÓN...» (41), de una situación armónica (un rostro de mujer con elementos vegetales y animales en un estado de contemplación) a la crisis de una mujer en desintegración montada en una columna iónica.²² La clara referencia a la civilización (la columna y la mujer destrozada balanceándose, pero desintegrándose como sobre un gran falo) está en contraposición a la figura que reúne armónicamente a la «naturaleza» y la mujer. Yolanda Martínez-San Miguel señala la importancia de la figura del Minotauro (Minotaura en este caso) también como referencia a un cuerpo entre animal y humano (cf. 2002, 1076-77), que aquí debe ser entendido como pasaje: en el centro del dibujo está la doble cabeza de Jano, que en este caso (y contrario al dibujo de las dos páginas anteriores) lleva un cuerpo de mujer. El problema civilizatorio que pone a la mujer en el centro como mártir de esa frontera modernizadora (sobre esta frontera véase Latour 2017, 38-

²² Renate Kroll ve en este dibujo una parodia de las representaciones femeninas y del proceso civilizatorio que se pone aquí en jaque (2007, 81).

39), incluye en este caso a la mujer como parte de esa humanidad: la cópula («Yo soy la DESINTEGRACIÓN...») denota esta participación.

Un cuadro de Kahlo que está muy cerca a este dibujo (no solamente porque la figura triste se repite con un vestido muy similar)²³ es *Autorretrato en la frontera entre México y los Estados Unidos* en el que se representa a sí misma (aunque sin dos cabezas) en las dos imágenes como el pasaje entre la antigüedad y la modernidad: el hecho de que el resto de cuadros, donde predominan los animales, estén cargados de mitología denota un entendimiento de Kahlo de la tradición ancestral (sobre todo de México) como una que se resiste a la modernización y al desastre medioambiental.²⁴ En el *Autorretrato*, Kahlo se pone justo en el punto de la «frontera de la modernización» de la que habla Bruno Latour (2017, 35ff) y que, no solamente arrastra con lo local a lo global, sino que es el procedimiento que se va consumiendo a la Tierra misma. Kahlo se ubica en la frente de la destrucción, entre dos mundos, dos opuestos, con una posición cínica que demuestra la situación sin escapatoria de un sujeto a destiemplos en una situación de pasaje, de crisis. Es curioso cómo, tomando en cuenta el claro rol que juega el mundo no-humano en el *Diario*, que tanto el dibujo 41 como el cuadro no se hayan leído en relación a la crisis ambiental, considerando lo transversal que es esta cuestión cuando se trata de la problemática del cuerpo (tema muy tratado en la literatura secundaria) y de este en la modernización.²⁵ Por eso no sorprende el texto del *Diario* llamado «Origen de las dos Fridas» (82-85), en el que se narra el encuentro (ficticio o real) de la autora, en su infancia, con ese otro yo que significa su alegría («Yo era feliz»), y que ocurre justo saliendo por una ventana y entrando por una lechería hasta el «interior de la tierra» (83) (resaltando de forma precisa esta expresión como la importante). Es decir, en el recuerdo de la infancia conoció la alegría y esto justamente en el centro de la Tierra. Además de esto, hay que resaltar que lo que la segunda Frida de su infancia hace, en el interior de la Tierra, es reírse y bailar, es decir, son justo el humor y la alegría aquellos afectos que viene Kahlo a vincular a la tierra, en contra posición a su vida moderna. Este texto une claramente a Frida Kahlo en una tradición estética que podríamos llamar, con Bruno Latour, «terrestre».

El hecho de que el *Diario* de Frida Kahlo no sea realmente un diario sino una mezcla de distintos textos (cf. Kroll 2007, 11) ya demuestra, en su forma, una especie de ecología. El estado de desorientación (véase Latour 2018, 42-43), en el que se encuentran los dibujos y textos, se deja entender de una forma ecológica como

²³ Yolanda Martínez-San Miguel apunta a la misma analogía entre el cuadro y el dibujo del *Diario* (cf. 2002, 1076).

²⁴ Raúl Mejía Moreno aclara en su libro sobre la simbología en la obra de Kahlo que «[p]ara Frida el México de la exuberante naturaleza, [sic!] es el lugar principal de sus anhelos y el lugar en que su existencia fluía más fácilmente, cerca de sus raíces nativas. El México agrario de aquel entonces, equivalía análogamente para ella a la vida, a las relaciones humanas y a la belleza» (2011, 122). Este vínculo entre pasado y procedencia con la naturaleza es algo que en este cuadro remite indudablemente al problema de la modernización industrial.

²⁵ Katy Soper analiza exhaustivamente en su texto *What is Nature?* las múltiples representaciones, en nuestra cultura, de la «naturaleza» vinculadas a lo primitivo, a lo femenino, lo animal, pero también a lo corporal: el hecho de vincular la corporalidad a la «naturaleza» significa incorporar a esta última en una estructura jerárquica que la pone por debajo del alma, como objeto utilizable y prescindible (véase 1995, 90-80).

resultado de una existencia que ha dejado marcas (¿manchas?) de sus diez últimos años de vida en su lucha por *sobrevivir*, sin haber dejado una narración heroica de su vida: «el dolor. el Placer / y la muerte / no ~~es~~ son más / que un proceso/ para existir» (78). La comedia de la supervivencia (Meeker) es lo que han dejado las manchas en este texto. Lo surrealista que tiene el texto (esta cuestión de la *écriture-peinture automatique* como lo discute Kroll en su texto) remite más que a los sueños, al inconsciente de la vida misma, de su supervivencia ad portas de la muerte y de las dificultades. Antes que remitir a una deformación del mundo (cf. Kroll 2007, 13), que iría en contra de sus convicciones marxisto-materialistas, Kahlo reúne el repertorio natural y ambiental, el más material de su vida: el *Diario* de Kahlo es materialista y no idealista, y uno de los procedimientos más claros de esto es su evidente ecología y humor. La espontaneidad del garabato, de la mancha, de la tachada, del chiste, de lo dejado a medio pintar habla de una escritura y pintura que se resiste a la figura acabada. Por eso mismo el *Diario* se resiste a la interpretación (cf. Kroll 2007, 17), porque ¿cómo darle unidad hermenéutica a la diversidad de la vida?

La supervivencia como un elemento evidente en el caso de Kahlo, y vinculado al tema omnipresente del dolor en su obra, ha llevado, a mi parecer, a varios equívocos al pasar por alto el rol evidente de la ecología en su obra: dibujos como el titulado «Paisaje polar» (62) (en el que la huella incorporada en una especie de paisaje polar habla casi de manera explícita de lo que llamamos hoy en día el Antropoceno, es decir el mundo en el que lo humano y lo no-humano han devenido indiferenciables), el dibujo «huella de piés[sic!]» (66) (en el que se ponen en paralelo dos huellas, una suya y la otra del sol, mostrando la clara diferencia en su tamaño y demarcando la pequeñez humana en un contexto natural) o el dibujo «El horrendo Ojosauro» (64): en este dibujo, que muestra y comenta la figura de un animal prehistórico y/o fantástico, abre una vez más, y en el marco de un diario íntimo, un espacio temporal y espacial que incluye a la autora en una historia natural más allá del ser humano,²⁶ pero al mismo tiempo encadena dos tradiciones distintas, la precolombina (con el dibujo) y la moderna (con la referencia a la ciencia) que responden directamente a la perspectiva ecocrítica de la horizontalidad de los saberes:

El horrendo “Ojosauro”
primitivo
animal
antiguo, que
se quedó muerto
para – encadenar
las ciencias.
Mira hacia arriba ..
y no tiene nombre.
– Le pondremos uno:

²⁶ De cierta forma encontramos en este texto una especie de «cosmograma» («Kosmogramm») como lo describe Jörg Dünne (2019) en su texto: la tematización de una escalación de perspectivas (entre lo local y lo global) y su consiguiente hipercomplejidad (de la línea que lo recorre todo) dejarían entender un poco mejor lo ecocrítico en este texto.

EL horrendo OJOSAURO! (64)

La imagen que carece de nombre es sencillamente eso, una imagen que no ha sido abordada o nombrada por la ciencia y que está (‘primitivo’) al principio de la naturaleza. Sarah M. Lowe destaca un elemento importante en el dibujo al aclarar que se trata de una figura que evoca ‘las numerosas criaturas que protagonizaban las leyendas precolombinas, entre las que destaca a Quetzalcóatl’ (2001, 237) – es precisamente la serpiente emplumada a la que recuerda este ‘sauro’ que viene a estar en el entrecruzamiento de saberes (el occidental y el azteca) pero también entre lo animal y lo humano. Como materialista y marxista que fue Kahlo, la pintora trata de igualar en este dibujo dos saberes que se posicionan ante lo no-humano de forma disímil y que aquí vienen a unirse en un texto que resalta, sobre todo, la cuestión poética: es la artista la que le da nombre y por ende forma, pero desde un lugar particular (local) que se muestra en el acentuamiento de lo afectivo-estético sobre lo científico: ‘horroroso’. Antes de lo natural, lo ancestral o científico, Kahlo demarca su perspectiva de forma cínica al concluir la imagen con su juicio sobre la fealdad de la figura: de esta manera es solamente la imagen la que viene a ser demarcada.

El humor que aparece en el *Diario* es evidente, el mismo Carlos Fuentes lo señaló, y tiene que leerse con relación a lo ecológico, ya que no solamente el humano viene a ser ridiculizado (como en ‘monumento estúpido’), sino por la evidente jocosidad sexual que expresan muchos de los dibujos. La misma autora aclara que ‘yo quisiera/ poder hacer lo que/ me dé la gana [...] me reiría a mis/ anchas de la estupidéz [sic!]’ (74), demarcando que el modo cómico es uno que además se evita generalmente y que se logra cuando se adquiere una cierta emancipación o bien libertad. Dos dibujos (que están justamente antes del texto clave que comienza ‘nada vale más que la risa’ (69)) son claros ejemplos de un cierto cinismo y humor ‘perverso’ que demuestran la reducción más irrisoria del misticismo amoroso anteriormente expuesto – es decir, en estos dos dibujos se evidencia una vuelta al cuerpo de forma confrontativa. En medio del primer dibujo (67), dividido horizontalmente en tres secciones, se puede ver en la del medio una especie de sirena-ángel que medio oculta el texto que le sirve de fondo:

El “clásico” “amor”
(sin flechas)
solamente
con espermato-
zoides (67)

La analogía entre espermatozoides y flechas incorpora una gravedad materialista al ideal del amor romántico (aquí llamado ‘clásico’) que, en su abrupta sinceridad, resalta humorísticamente la presencia del cuerpo, de lo ‘natural’. Los espermatozoides, que vienen a ser pintados debajo de la cita, vienen a darle cuerpo biológico a lo que era ideológico (romanticismo) y erótico (eyaculación), solamente por medio de la incorporación del texto.

En el siguiente dibujo (68), de carácter pornográfico, recurre Frida a un procedimiento cómico similar, por medio del contraste entre grafía e imagen: el

dibujo lleva el título de «Centro y uno» y abajo una inscripción «flor y frutos», mientras que el dibujo muestra, si bien una flor en la mitad, solamente penes y vaginas cuyas formas se entrelazan. El contraste humorístico entre lo que se propone mostrar la imagen en el texto y lo que verdaderamente muestra la imagen, no solamente intensifica la perspectiva activa de la mirada, sino que adhiere una dimensión eco-cómica en la que se acepta la preponderancia del sexo y la genitalidad en las relaciones interpersonales (llamando el centro a la indiferenciación de los géneros pero también a la copula genital). Adicionalmente, también se reclama al cuerpo como parte de la naturaleza (al no diferenciarse con las plantas) y como centro de la perspectiva humana. Hay que recordar que en el resto del texto el tema del centro es planteado (muy ecocríticamente) como algo problemático, y aquí rápidamente contradice Kahlo lo que venía diciendo para dejar en claro que al fin y al cabo se trata solamente de un cuerpo que siente placer, dolor, deseo y que, claro, también se ríe. La altivez de las reflexiones metafísicas viene a ser interrumpida con la humorística vuelta al cuerpo, al deseo, a los instintos.

En este texto he tratado de recopilar algunas perspectivas para una lectura ecocrítica de la imagen en el y más allá del *Diario* de Frida Kahlo. Pero el tema no se agota en un texto tan limitado – hay varias líneas semánticas, o especie de isotopías, en el texto que hay que vincular con lo aquí llamado *eco-cómico*: por ejemplo la *ternura* («Si tan solo tuviera cerca/ de mi [sic!] su caricia/ Como a la tierra el aire se la dá [sic!]/ [...] Nada ya sería/ en mi tan hondo, tan/ final. Pero cómo le explico/ mi necesidad enorme de ternura» 136) que está cargada de nostalgia (153) y por ende de frustración en su situación amorosa. El hecho de que sea la ternura (la ligera caricia, el amor blando) lo que se desea, habla de un movimiento en dirección al aligeramiento del sentimiento de tragedia que, sobre todo, se incrementa por la terrible experiencia de la amputación de su pie («Me amputaron la pierna/ hace 6 meses/ [...]. Sigo sintiendo/ ganas de suicidarme» 144). Por otro lado, la amputación incorpora en el *Diario* un motivo que aparecerá hasta el último dibujo: *las alas*, que pueden ser leídas como la parte que complementa la iterativa imagen de las raíces, pero también de los pies. En el famoso dibujo «Pies para qué los quiero/ Si tengo alas pa' volar. 1953» (134) se puede ver un par de pies amputados y atados, pero germinando como planta – el texto subleva, a mi manera de ver, la gravedad de la amputación en un comentario que contiene tanto elementos cómicos como tiernos. En la ingenuidad de las alas (que llevarán a la pérdida del cuerpo) se trata de darle humor a la tragedia (la ligereza de salir volando) y al mismo tiempo gravedad corpórea con la risa y al mostrar el cuerpo como forma en desintegración. Las alas son entonces la imagen compleja que cierra su *Diario*, pero también su vida: el dibujo 171, el último que hizo en vida y el último en el *Diario*, es alegre, lleno de color y muestra a una especie de ángel con botas que flota ligero en medio de la página. Las alas como simbología de la transcendentalidad (los ángeles como mediadores entre el aquí y el allá) parecieran contradecir la importancia del cuerpo en la obra de Kahlo, pero ocurre precisamente lo contrario: se trata de un dibujo lleno de densidad de colores, un alegre y vivo último dibujo sobre la Tierra. *La alegría es en su radicalidad la vuelta*

a la Tierra, una alegría sin palabras, solo risa. Justo en este momento, de la celebración de la vida, el texto desaparece completamente –el texto calla– pero la alegría sigue, en el amor revolucionario²⁷ por los y las otras, y esa alegría seguirá hasta después de su muerte:

Gracias a mí misma y
a mi voluntad enorme
de vivir entre todos los
que me quieren y para
todos los que yo quiero.
Que viva la alegría,
la vida, Diego [...] (148-149)

Bibliografía

- BARTHES, Roland. 1993. *Fragments de un discurso amoroso*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- COCCIA, Emanuele. 2011. *La vita sensibile*. Bologna: Il Mulino.
- Critchley, Simon. 2002. *On Humour*. London/New York: Routledge.
- DEL VALLE LATTANZIO, Camilo. 2021. "¿Poesía contra prosa? Versuch eines hispanoamerikanischen Prosabegriffs bei Octavio Paz und Julio Cortázar". In *Prosa. Geschichte, Poetik, Theorie*, ed. Svetlana, Efimova & Michael Gamber, 303-320, Berlin: De Gruyter.
- DÜNNE, Jörg. 2019. *Kosmogramme. Geohistorische Skalierungen romanischer Literaturen*. Berlin: August Verlag.
- EVERNDEN, Niel. 1996. "Beyond Ecology. Self, Place, and the Pathetic Falacy." In *The Ecocriticism Reader*, ed. Glotfelty, Cheryl & Harold Fromm, 92-104, Athens: University of Georgia Press.
- GHAZOUL, Jaboury. 2020. *Ecology. A very short introduction*. Oxford: Oxford University Press.
- KAHLO, Frida. 2001. *El diario de Frida Kahlo. Un íntimo autorretrato*. Ciudad de México: La Vaca Independiente.
- KROLL, Renate. 2005. "Yo nunca he pintado sueños. He pintado mi realidad." Zum Mal- und Tagebuch der Frida Kahlo". In *Esta locura por los sueños. Traumdiskurs und Intermedialität in der romanischen Literatur- und Mediengeschichte*, ed. Felten Uta et al., 277-293, Heidelberg: Winter.
- KROLL, Renate. 2007. *Blicke die ich sage. Frida Kahlo. Das Mal- und Tagebuch*. Berlin: Reimer.
- LATOUR, Bruno. 2017. *Das terrestrische Manifest*. Berlin: Suhrkamp.
- LÓPEZ LABOURDETTE, Adriana. 2014. "Los cuerpos y los monstruos. (Des)figuraciones anatómicas en la obra de Frida Kahlo". In *Frida Kahlo 'revisitada'*. *Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, ed. Toro, Alfonso de & René Ceballos, 127-137, Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- MARTÍNEZ-SAN MIGUEL, Yolanda. 2002. "La imagen en la letra: fusión de gráfica

²⁷ Sobre la cuestión de la revolución se dejaría escribir mucho más, ya que este tema aparece en varias ocasiones en el texto. Siento que este también se puede leer de forma interseccional con los elementos ambientales. En el mismo texto de agradecimientos que cito aparece después: «Gracias porque soy/ comunista y lo he sido/ toda mi vida./ Gracias al pueblo so-/viético, al pueblo chino/ checoslovaco y polaco y al/ pueblo de México, sobre todo» (149). Interesante es que justo en esta interseccionalidad (entre pregunta social y pregunta ambiental) pareciera que el arte de Kahlo es un buen ejemplo de aquella parte del marxismo que plantea esa «nueva pregunta geo-social» (2017, 76) que Bruno Latour en su *Manifiesto terrestre* le reclama a la izquierda en su ignorancia ecológica en el siglo XX y XXI. Un marxismo que sigue un vector dirección a la tierra, ese puede ser el frente político de la obra de Kahlo.

- y escritura en el *Diario* de Frida Kahlo". In *Morada de la palabra: homenaje a Luce y Mercedes López-Baralt*, ed. Medina, Priscilla Rosario et al. Band 2, 1073-1096, San Juan: Editorial de la Universidad de Puerto Rico.
- MEEKER, Joseph W. 1996. "The Comic Mode." In *The Ecocriticism Reader*, ed. Glotfelty, Cheryl & Harold Fromm, 155-169, Athens: University of Georgia Press.
- MEJÍA MORENO, Raúl. 2011. *El simbolismo en la Obra de Frida Kahlo: "Frida el Ser Doble o Rebis la Piedra Filosofal"*. Saarbrücken: Editorial Académica Española.
- MORTON, Timothy. 2007. *Ecology without Nature. Rethinking environmental Aesthetics*. Cambridge: Harvard University Press.
- Morton, Timothy. 2018. *Being ecological*. London: Pelican Books.
- MÜLLER-FUNK, Wolfgang. 2018. "Como si fuese un mito. Octavio Paz' Erzählung der Moderne". In *Zwischen dem Schweigen und der Kritik. Octavio Paz, die Moderne und der Essay*, ed. Del Valle Lattanzio, Camilo & Wolfgang Müller-Funk, 15-36, Viena: Praesens.
- RIPPLINGER, Stefan. 2022. *Der Schirm. Einsamkeit als Auseinandersetzung*. Berlin: Zero Sharp.
- SECCI, M. Cristina. 2007. *Con l'immagine allo specchio. L'autoritratto letterario di Frida Kahlo*. Roma: Aracne.
- SOPER, Kate. 2000. *What is Nature? Culture, Politics and the non-Human*. Oxford: Blackwell.
- TORO, Alfonso de. 2014. "Las 'Nuevas Meninas' o 'Bienvenido Foucault' 'Performance' – 'Escenificación' – 'Transmedialidad' – 'Percepción'. Frida Kahlo: Diario – Fotografía – Pintura". In *Frida Kahlo 'revisitada'. Estrategias transmediales – transculturales – transpicturales*, ed. Toro, Alfonso de & René Ceballos, 67-90, Hildesheim: Georg Olms Verlag.

Resumen

En este texto examino, partiendo del *Diario* de Frida Kahlo, distintas líneas de lectura de la obra de la pintora mexicana para entenderla desde una perspectiva ecocrítica. Para esto trato de demostrar la presencia de un modo cómico en su obra que no solamente juega un papel importante en su ecología implícita, sino en su concepción de imagen y su relación con la palabra. Como punto de partida teórico recurrí al concepto de *imagen* en la poética de Octavio Paz y al de *ecomímesis* de Timothy Morton.

Abstract

Taking Frida Kahlo's *Diario* as a point of departure, I examine in the present text different interpretative possibilities of her work from an ecocritical perspective. To do so, I attempt to demonstrate the presence of a comic mode in her work that not only plays a significant role in its implicit ecology, but in the conception of image and its relation to text. As a theoretical starting point, I turned to the concept of image in Octavio Paz's poetics and Timothy Morton's ecomimesis.

Bild: Musik und Lyrik © Florian Homann



apropos
[Perspektiven auf die Romania]

Sommer
2023

10

Florian Homann

Bilder, Musik und Lyrik in kolumbianischen Familiengedächtnissen

Die Verwobenheit intermedialer Erinnerungsfiguren bei H. Abad und T. González

Florian Homann

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter für Iberoromanische Literaturwissenschaft an der Westfälischen Wilhelms-Universität Münster.
fhomann@uni-muenster.de

Keywords

Familiengedächtnis – Intermedialität – Erzählliteratur – kolumbianische Gegenwartsliteratur – kommunikatives Gedächtnis

1. Héctor Abad und Tomás González als Verfasser von Erinnerungsliteratur

In der kolumbianischen Gegenwartsliteratur sind Erinnerung und Gedächtnis zentrale Themen. Auch bei den beiden Autoren Héctor Abad Faciolince (1958) und Tomás González (1950), die neben dem Geburtsort Medellín mehrere Gemeinsamkeiten aufweisen,¹ spielt die literarische Verarbeitung der vielschichtigen Prozesse des Erinnerns und Vergessens eine zentrale Rolle (cf. García Díaz 2013; González Molina 2014; Molina Morales & Reyes Negrete 2020, 56). Beide inszenieren literarische Familiengedächtnisse im Zusammenspiel zwischen den Ebenen individueller Erinnerungsprozesse und kollektiver Gedächtnisse, wobei die Familien der erzählten Welten emblematisch für größere Gemeinschaften in einer Gesellschaft stehen können. Die Gedächtnisse beruhen auf diversen Erinnerungsfiguren, was das Spiel mit Intermedialität in den Erzähltexten in einem hohen Grad sichtbar macht. Zum einen sind viele Gedichte als Intertexte eingebunden. Laferl (2012, 718) betont die schon durch den Begriff der Lyra mehr als deutliche Verbindung zwischen Lyrik und Musik, wiederum ein herausragendes Erinnerungsmedium (cf. Nieper & Schmitz 2016). In diesem Sinne können auch Lieder zu

¹ Beide haben mit ihrem literarischen Schaffen, zuerst mit Dichtung, bereits in den frühen 80er Jahren begonnen, sind jedoch mit ihren stark von der Lyrik beeinflussten Erzähltexten erst im 21. Jh. wirklich bekannt geworden.

erinnerungsstimulierenden Elementen im Erzähltext werden. Zum anderen werden neben Fotos gemalte Bilder und Gemälde in viele Texte eingearbeitet, was die Signifikanz visueller Aspekte in Familiengedächtnissen unterstreicht (cf. Erll 2017, 84).

In diesem Beitrag sollen daher die Fragen beantwortet werden, inwieweit Gedichte, Lieder und Bilder in den untersuchten Texten die Funktion von Erinnerungsfiguren übernehmen und in welcher Weise die Gedächtnisse und der Austausch lebendiger Erfahrungen der Familienangehörigen von diesen abhängen. Aus dem Œuvre von Abad werden *El olvido que seremos* (2006) sowie die erste Erzählung „Un poema en el bolsillo“ aus *Traiciones de la memoria* (2010) als Teile eines autofiktionalen Projektes untersucht und mit dem Roman *La Oculta* (2015) in Beziehung gesetzt, wobei in allen drei Texten die besondere Rolle der Kinder, aus deren Perspektive erzählt wird, für die Tradierung der Gedächtnisse deutlich wird.² Aus González' Werk hingegen werden die Romane *La Luz difícil* (2011) und *Temporal* (2013) herangezogen, in denen die unterschiedlichen Rollen von Familienvätern wichtig werden. Während im erstgenannten Roman mit dem Verfassen der Familienmemoiren -als Erbschaft für die Nachwelt- der Tod des Sohnes und das eigene Altwerden aufgearbeitet werden, wird in *Temporal* am Beispiel eines patriarchalischen Vaters veranschaulicht, welche Gefahren für die soziale Gemeinschaft die fehlende Pflege eines Familiengedächtnisses hervorrufen kann. In diesem Kontext wird zuerst relevant, in welchen Dimensionen des kollektiven Gedächtnisses diese Erzählungen zu verorten sind.

2. Intermedialität in kommunikativen Familiengedächtnissen

Gegenüber einer Reduzierung auf groß angelegte kulturelle und nationale Gedächtnisformationen betonen die neuen Gedächtnisstudien die Koexistenz vieler heterogener kollektiver Gedächtnisse. Zahlreiche Forscher haben Jan Assmanns Unterscheidung zwischen kommunikativem und kulturellem Gedächtnis auf neue Bereiche übertragen.³ Erll ordnet die unterschiedlichen Horizonte einem relativen Zeitempfinden durch die Erinnernden zu: Das kommunikative Alltagsgedächtnis mit seinem Bezug zur Lebenswelt der jüngeren Vergangenheit ist einem *sozialen Nahhorizont* zugeordnet, während das kulturelle Gedächtnis die mythischen Ereignisse der Gründungsgeschichte einer Kultur enthält und in einem

² Die ersten beiden Texte können als Autofiktionen bezeichnet werden, da das artikulierte Ich den Namen des Schriftstellers selbst, in der Rolle des dem eigenen Vater eine Hommage erweisenden Sohnes, trägt, während *La Oculta* aus der Perspektive von drei fiktiven Geschwistern erzählt ist. Laut Capote (2019, 37) können alle drei Werke ebenso treffend mit dem auf Pozuelo zurückgehenden Konzept der *figuraciones del yo* erfasst werden.

³ In der nahen Vergangenheit wird ein lebendiges, zeitgenössisches Alltagsgedächtnis überliefert, das dem Bereich der *Oral History* zuzuordnen ist und sich von dem ritualisierten kulturellen Gedächtnis der absoluten Vergangenheit unterscheidet, das sich in relativ stabilen Medien verfestigt und durch fixierte Objektivierungen ausdrückt. Demzufolge bestimmt ein mit der Gegenwart mitwanderndes *floating gap* von etwa 80 bis 100 Jahren, drei Generationen von Überliefernden entsprechend, den Rahmen der jeweiligen Dimension (cf. Assmann 1992, 48-56).

kulturellen Fernhorizont angesiedelt ist (ErlI 2017, 110-114).⁴ Die literarische Verarbeitung der Erfahrungen des sozialen Nahhorizonts kann die Erinnerungen an direkt Erlebtes in eine kulturelle Dimension übertragen und damit festigen. ErlI kombiniert diese Konzepte mit narratologischen Ansätzen und legt eine Kategorisierung der *Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses* vor (ErlI 2017, 191-212). Die Darstellung von Erinnerung durch entsprechende Erzählstrategien wird hierbei in fünf unterschiedliche Modi klassifiziert, von denen besonders die Register *erfahrungshaftiger Modus* und *monumentaler Modus* relevant werden. Die Frage, ob ein literarischer Text eher auf einer sozialen Erfahrbarkeit oder einer kulturellen Monumentalität beruht, hängt direkt mit diesen Dimensionen des Gedächtnisses zusammen. ErlI unterstreicht hierbei jedoch die ständigen Wechselwirkungen zwischen erfahrungshaftigem und monumentalem Modus und beobachtet, dass Alltagsgedächtnisse im erfahrbaren sozialen Nahhorizont häufig mit Erinnerungsfiguren, die das Gedächtnis als feste Medien sichern und eher dem kulturellen Gedächtnis zuzuordnen sind, angereichert werden.⁵ Diese Verflechtung ist insbesondere in Familiengedächtnissen zu finden, in denen Erinnerungsprozesse von unmittelbar Erlebtem im Zentrum stehen.

Schon Halbwachs befasste sich in der ersten Hälfte des 20. Jh. mit der Heterogenität der Gedächtnisse und betrachtete in diesem Sinne auch Familien als einen der *Cadres Sociaux* der erinnernden Subjekte, wobei die Sozialisierung und kulturellen Prägungen in diesem Rahmen entscheidend für die Erinnerungen eines Individuum sein können.⁶ So nannte er das Familiengedächtnis als spezifische Form eines kollektiven Gedächtnisses, in dessen Vordergrund die verwandtschaftlichen Beziehungen stehen: „the family has its own peculiar memory, just as do other kind of communities“ (Halbwachs 1992, 63). ErlI (2011) unterstreicht die Wichtigkeit der Partikularität von Familiengedächtnissen und schlägt auf Grundlage der Ideen von Halbwachs vor, wie die Mechanismen kollektiver Gedächtnisse und Dynamiken des Erinnerns durch die Linse der kleinräumigen Familie betrachtet werden können. Definiert werden kann das intergenerationelle Familiengedächtnis, dessen wichtigstes Medium die Alltagskommunikation ist und dessen Inhalt größtenteils autobiografische Erfahrungen sind, als Teilbereich des lebendigen kommunikativen Gedächtnisses im erfahrbaren Nahhorizont:

⁴ Um die Relevanz des Empfindens der verschiedenen Zeithorizonte zu unterstreichen, beruft sich ErlI (2017, 111) darauf, „dass in einem gegebenen historischen Kontext dasselbe Ereignis Gegenstand des kulturellen und des kommunikativen Gedächtnisses zugleich sein kann“ und sich somit nur von den Erinnernden verorten lassen kann.

⁵ Literarische Texte schwanken daher meist zwischen den beiden genannten Modi der Gedächtnisrhetorik, wodurch die Dominanz eines Registers im konkreten Text nur tendenziell zu bestimmen ist und Ausnahmen in den vorherrschenden Modus eingearbeitet werden: „Erfahrungshaftiger und monumentaler Modus sind als zwei sich nicht ausschließende, sondern vielmehr stets ineinander greifende Formen des literarischen Vergangenheitsbezugs zu verstehen.“ (ErlI 2017, 197)

⁶ Halbwachs Konzept besagt, dass jede Art von individuellem Erinnern durch soziale Rahmen gesteuert wird, womit ein individuelles Gedächtnis zu einem „Ausblickspunkt auf das kollektive Gedächtnis“ (Halbwachs 1967, 31) wird. Jedes erinnernde Individuum nimmt somit aufgrund seiner Sozialisierung und kulturellen Prägungen einen bestimmten Standort ein, wobei jedes Individuum wiederum mehreren sozialen Gruppen, u.a. seiner Familie, angehört.

Das Familiengedächtnis ist ein typisches intergenerationelles Gedächtnis. Seine Träger sind all jene Familienmitglieder, die den Erfahrungshorizont des Familienlebens teilen. Ein derartiges kollektives Gedächtnis konstituiert sich durch soziale Interaktion (durch gemeinschaftliche Handlungen und geteilte Erfahrungen) und durch Kommunikation (wiederholtes gemeinsames Vergegenwärtigen der Vergangenheit). Durch mündliche Erzählungen, bei Familienfesten etwa, haben auch diejenigen am Gedächtnis teil, die das Erinnerte nicht selbst miterlebt haben. Auf diese Weise findet ein Austausch lebendiger Erinnerung zwischen Zeitzeugen und Nachkommen statt. (Erl 2011, 14)

Durch die mündliche Übermittlung innerhalb der Familien entstehen beachtliche Dynamiken. Bei der Untersuchung der intergenerationellen Kommunikation steht nicht das Erfassen einer einheitlichen Familiengeschichte im Vordergrund. Wichtig werden hingegen die Mechanismen der Weitergabeprozesse dieser *sozialen Gedächtnisse* dank kontinuierlicher gemeinsamer Anlässe und Akte des Erinnerns, die wiederum zu Veränderungen führen, da jede Erinnerung stets auf die aktuellen Sinnbedürfnisse der Erzählenden ausgerichtet ist (cf. Welzer 2001, 9-24). Das Familiengedächtnis kann demnach auch niemals eine getreue Wiedergabe der Vergangenheit dieser Gruppe sein, sondern die Erinnerungen bringen eine prozessuale Rekonstruktion der Vergangenheit mit Daten aus der jeweiligen Gegenwart hervor, die wiederum auf früheren Rekonstruktionen beruht, in denen die Vorstellungen der Vergangenheit bereits verändert worden sein können (cf. Erl 2011, 307).⁷ In den hier untersuchten Erzähltexten fällt auf, inwieweit sich die aus verschiedenen Perspektiven artikulierten Erinnerungen, gerade an konflikthafte Situationen, widersprechen.

Auch die Tradierung innerhalb von Familien beruht auf einer starken Medialität. Auffallend ist, in welchem Maße Familienerinnerungen durch Medien geprägt werden und wie Massenmedienkulturen die Art und Weise beeinflussen, wie Familien ihre Vergangenheit erzählen (cf. Erl 2017, 135). Bilder und Fotos, die Gespräche über die Vergangenheit anregen können, werden zu einem der wichtigsten Stimulatoren des *conversational remembering* im Familienkreis (cf. Erl 2017, 84), womit dieses spezifische Gedächtnis eine enge Beziehung zu visuellen Elementen unterhält. Bezüglich des Zeit- und Raumbezugs von Gedächtnissen arbeitet Jan Assmann (1992, 37-42) die Notwendigkeit von Erinnerungsfiguren für alle sozialen Gemeinschaften heraus, wobei auf räumlicher Ebene in erster Linie Orte identitätsstiftende Funktionen übernehmen.⁸ Bilder und Gemälde werden jedoch ebenso zu wichtigen Räumen, auf denen sich Erinnerungen auch in zeitlicher Dimension ausbreiten können. An diesen Erinnerungsfiguren können Familiengedächtnisse hängen; wenn diese etwa verlorengehen oder zerstört werden, kann damit das Vergessen eintreten. In den Dynamiken der Erinnerungsprozesse innerhalb von Familien wird auch die andere Seite der Medaille, das Vergessen, das sich nach Aleida Assmann (2016, 30-68) wiederum in sieben verschiedene Formen klassifizieren lässt, zu einem zentralen Faktor. In diesem Sinne besteht die ursprüngliche Funktion der Dichtkunst gerade darin, dem

⁷ Hierbei bezieht sich Erl erneut auf die Beobachtungen von Halbwachs.

⁸ Hierbei wird gerade die Abhängigkeit zwischen Erinnerung und Raum unterstrichen: „Das Gedächtnis braucht Orte, tendiert zur Verräumlichung.“ (Assmann 1992, 39)

Vergessen vorzubeugen und den Namen eines Verstorbenen zu verewigen, so dass dieser dank der literarischen Erinnerung an die Person über den Tod hinaus weiterlebt (cf. A. Assmann 2018, 33-36).⁹

Gerade hier wird die Intermedialität der Erinnerungsliteratur deutlich, wenn Gedichte mit Liedern und visuellen Elementen wie Fotos, Gemälden und anderen Bildern auf komplexe Art und Weise verwoben werden, um die vielschichtigen und sich ständig ändernden Erinnerungen auszudrücken.

3. Lyrik, Musik und Bilder bei Héctor Abad

Die Beschäftigung mit Erinnern und Vergessen in Bezug auf die eigene Familie wird bei Héctor Abad meist schon in den Titeln seiner Erzählwerke deutlich. Sein Œuvre kann als Hommage gelesen werden, in denen sein von paramilitärischen Gruppen ermordeter Vater durch die Erinnerung verewigt werden soll (cf. García Díaz 2013, 204). Das wohl bekannteste Buch *El olvido que seremos* (2006) ist genrebezogen sehr ambivalent und schwankt zwischen fiktionaler Biografie des eigenen Vaters und Autofiktion.¹⁰ In jedem Fall wird ein bestimmtes außertextlich existierendes Familiengedächtnis literarisch inszeniert, wobei vielfältige Beziehungen zwischen der Familie und der Nation Kolumbien bestehen (cf. Vanden Berghe 2015, 276). In enger Beziehung mit der Funktion von Intertextualität im kollektiven Gedächtnis sind literarische Texte allgemein und Gedichte im Speziellen zentrale Erinnerungsfiguren. Der Vater wird in diesem aus 42 Kapiteln bestehenden Roman über seine große Liebe zur Literatur und seine als gigantisch beschriebene Bibliothek identifiziert. Die Erinnerungsfunktionen der intertextuellen Referenzen werden zentral, wenn er seinem Sohn unzählige Gedichte aus dem Gedächtnis rezitiert und so die Übertragung und den Austausch lebendiger Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont in gemeinschaftlichen Interaktionen durch mündlich überlieferte Literatur realisiert (cf. Homann 2021, 199). Der Titel des Romans leitet sich von einem Sonett ab, dessen Abschrift der Erzähler nach der Ermordung seines Vaters in dessen Hemdtasche gefunden hat.¹¹ Das Spiel zwischen der Produktion von Fiktion mit dem Einfluss eigener Erfahrungen und dem Einpflegen intertextueller Anspielungen und Zitate bietet Abad die Möglichkeit, sein eigenes Schaffen über die Beziehung zur Tradition zu definieren. Die Schlussreflexionen des

⁹ In Bezug auf den Ursprung der Erinnerungskulturen im Gedenken an die Verstorbenen sind insbesondere die beiden Begriffe *Pietät* und *Fama* zentral, um dem Vergessen als einem metaphorisch definitiven Tod vorzubeugen. Die Verewigung einer Person geschah zuerst in der eigenen Familie und wurde von den Herrschenden anschließend auf einen größeren Rahmen ausgeweitet. Auffallend ist die intensive literarische Verarbeitung dieses Aspektes auch in der kolumbianischen Erzählliteratur; insbesondere bei Gabriel García Márquez tritt das Vergessen als eine der drei häufigsten Erscheinungsformen des Todes auf (cf. Esteban del Campo 1995, 282).

¹⁰ Das Werk wird in erster Linie als Biografie seines Vaters Héctor Abad Gómez kategorisiert, kann allerdings aufgrund der Erzählperspektive eines Ichs, das die Beziehung zum Vater über die Erinnerungen an die eigene Kindheit und Jugend beschreibt, ebenso als Autofiktion gelesen werden (cf. Alba 2017, 80; Klengel 2017, 461).

¹¹ Daher ist mit diesem Buch auch die Erzählung „Un poema en el bolsillo“ in Verbindung zu setzen, in der die Nachforschungen des Schriftstellers beschrieben werden, wer der Autor des Borges zugeschriebenen Gedichtes war. In beiden Texten fällt die Fiktionalisierung des Ichs mit auffallenden autobiografischen Elementen auf, die den Werken eine hohe Glaubwürdigkeit verschaffen (cf. Capote 2019, 36).

42. Kapitels „El olvido“ über die Vergänglichkeit der menschlichen Existenz orientieren sich an dem im Text zitierten ersten Terzett des Sonetts „¡Ah de la vida!“ von Quevedo (Abad 2006, 272). Da Abad seine schriftstellerische Tätigkeit als Perspektive sieht, mit Hilfe der Fiktion gegen das Vergessen in der extratextuellen Realität anzuschreiben (cf. Alba 2017, 79), erfüllen sowohl die zahlreichen Bezüge auf vergangene Ereignisse in der außerliterarischen Welt wie auch das Einpflegen der intertextuellen Rückbezüge die Funktion, zuerst den neutralen Prozessen von natürlichem oder selektivem Vergessen (cf. A. Assmann 2016, 30-36, 42-49) vorzubeugen. Aber auch das aktive Vergessenmachen –etwa von unangenehmen Kapiteln der kolumbianischen Geschichtsschreibung als negativer Prozess (cf. A. Assmann 2016, 49-67) von offizieller Seite aus– ist etwas, dem seine Literatur entgegentritt. Omnipräsent ist als weitere Leidenschaft des Vaters insbesondere die klassische Musik: „era precisamente la música, que oía encerrado a solas en la biblioteca, y a todo volumen, su mejor medicina para los momentos de desconsuelo o decepción“ (Abad 2006, 118).

Die Kombination von Literatur und Musik zieht sich als roter Faden durch die gesamte Erzählung: „La lectura y la música clásica le devolvían la alegría, las carcajadas y las ganas de abrazarnos y de hablar“ (Abad 2006, 124). Marta, die Schwester des Schriftstellers, deren Tod die Geschichte der Familie in zwei Teile spaltet (cf. Abad 2006, 151-173), spielte Geige, aber hörte auch andere Musik, wodurch sich Referenzen an bekannte Gruppen und Künstler wie etwa die Beatles, Rolling Stones, Los Carpenters, Cat Stevens, David Bowie und Elton John finden (Abad 2006, 150).

In Verbindung mit der Lektüre vieler Bücher ist auch die Malerei ein im Text auffälliges Element, etwa bei der Referenz auf das Gemälde *Das Gewitter* von Giorgione (Abad 2006, 83), das der Erzähler mit seinen ersten sexuellen Erfahrungen assoziiert. In Bezug auf visuelle Elemente und Fotos als Erinnerungsfiguren wird speziell das 37. Kapitel „Abrir los cajones“ relevant, in welchem Abad beschreibt, wie ihm die unangenehme Aufgabe zufällt, nach dem Tod seines Vaters im Büro die Schubladen mit intimen Dokumenten zu öffnen, die aus individuellen Objekten zu wichtigen Medien des Familiengedächtnisses werden, welche der Sohn später teilweise veröffentlicht (cf. Abad 2006, 224-228).

Die darauf aufbauende Fortsetzung in Form der Erzählung „Poema en el bolsillo“ ähnelt den Ergebnissen einer Studie, die zwar ohne wissenschaftliche Referenzen im engeren Sinne auskommt, bei der jedoch zahlreiche Dokumente, Fotos und ähnliche Belege mit Verweisen die Argumentation stützen. Fast die Hälfte des Textes besteht aus visuellen Elementen, denn 83 der 170 Seiten enthalten Abbildungen von eingescannten Zeitungsartikeln, Gedichtsammlungen oder eingefügte Briefe.¹² Das Ergebnis der Nachforschungen ist die Bestätigung der Autorschaft des Sonetts „Aquí/Hoy“, dessen erster Vers als Titel des vorherigen

¹² Hauptsächlich dokumentiert ist der Briefverkehr mit Bea Pina, der einzigen nicht näher definierten Figur, die auf ihren Wunsch hin unter einem fiktiven Namen agiert und ihm hilft, die Personen ausfindig zu machen, die er interviewen möchte.

Buchs eine bedeutsame Erinnerungsfigur des Familiengedächtnisses darstellt.¹³ Entgegen Meinungen der im Text zitierten Julio Ortega oder dem Dichter Harold Alvarado Tenorio steht die Überzeugung Abads, dass Borges tatsächlich der Autor des inzwischen fast vergessenen Textes war. Seine Reflexionen über die sich ständig wandelnden und sich an die aktuellen Sinnbedürfnisse anpassenden Erinnerungen stehen in direkter Verbindung mit der Adaptation künstlerischer Werke,¹⁴ was entscheidend wird, um die Bedeutung eines von Guillermo Roux gemalten Portraits von Borges erfassen zu können: Der Künstler muss erkennen, dass er selber nur über eine Kopie des eigenen Gemäldes verfügt, wobei er dieses jedoch durch einige Striche als Original zu neuem Leben erweckt. In diesem Sinne werden durch die Adaption und die Beschäftigung durch den Schriftsteller Héctor Abad ebenso den Gedichten von Borges neues Leben eingehaucht: „También los poemas de Borges, empezando por el poema del bolsillo, volvían a ser originales suyos“ (Abad 2010, 178). Auch die Erinnerung an seinen Vater lässt Abad durch die erneute Auseinandersetzung mit dem von ihm im Radio rezitierten Sonett aufleben.¹⁵ Als Träger des Familiengedächtnisses sieht sich der einzige Sohn des Arztes verantwortlich dafür, das Andenken weiterzutragen und realisiert diese Tradierung in der Erzählliteratur über die intermediale Verstrickung mit der Kunst in Form von diversen Gedichten, Musikstücken und Bildern.

In seinem neuesten Roman finden sich erneut vereinzelte autobiografische Aspekte, allerdings charakterisiert sich *La Oculta* durch die Vermittlung eines fiktiven Familiengedächtnisses über drei Erzählinstanzen. Die Geschwister Antonio, Pilar und Eva Ángel werden nach dem Tod ihrer Mutter Ana von der Frage überfallen, wie sie mit dem Erbe des Anwesens *La Oculta* umgehen sollen und arbeiten in einer Collage aus fragmentierten Ich-Erzählungen das eigene Familiengedächtnis auf. Was die Romane Abads neben ihrem dialogischen Verhältnis über zahlreiche Bezüge zueinander vereint, ist dieser ausgeprägte Gedächtnisdiskurs, der sich über individuelle Erinnerungen und Traumata manifestiert und sich gleichzeitig auf ein größeres Kollektiv bezieht (cf. Quintín-Quilez 2019, 62).¹⁶ Zum einen sind die Ángels in der extratextuellen Welt repräsentativ für die Familienmitglieder des Autors (Capote 2019, 47),¹⁷ zum

¹³ In *El olvido que seremos* wurde dieses Gedicht noch mit „Epitafio“ betitelt.

¹⁴ Die Beziehungen zwischen Erinnerung und Literatur werden ab der ersten Seite deutlich: „Si la vida es el original, el recuerdo es una copia del original y el apunte una copia del recuerdo“ (Abad 2010, 15). Seine Abhandlung über Originalität in der Kunst, Aneignung von Autorenschaft und allgemeinem Kulturgut lassen sich über die Anwendung der poststrukturalistischen Intertextualitätskonzepte mit den Theorien über das individuelle, kollektive und kulturelle Gedächtnis verbinden, wobei er betont, dass zum Einen die Autorschaft lange Zeit irrelevant war, der Name eines Autors jedoch dem Kunstwerk eine gewisse Erinnerungswürdigkeit verschafft (cf. Abad 2010, 84-85).

¹⁵ Das Gedicht hat der Vater aus der Zeitschrift *Semana* vom 26.5.1987 abgeschrieben und in der Radiosendung *Pensando en voz alta* drei Monate vor seiner Ermordung gelesen (cf. Abad 2010, 75).

¹⁶ Dolle (2018, 206) examiniert die therapeutische Funktion der Verarbeitung kollektiver Traumata in der Literatur.

¹⁷ Beispiele sind der wie Abads Schwester Marta Geige spielende Antonio oder die mit ihrem ersten Freund im Leben verheiratete Pilar, deren Beschreibungen denen der Schwester des Autors Maryluz in *El olvido que seremos* sehr ähnelt.

anderen kann das dargestellte Kollektiv als repräsentative Familie für die Mittelschicht Antioquias bzw. Kolumbiens angesehen werden. Dabei ist gerade die Heterogenität des Kollektivs auffallend, deren drei unterschiedliche Stimmen sie zu adäquaten Vertretern der kolumbianischen Bevölkerung des beginnenden 21. Jahrhunderts machen. Während sich Antonio wie Hunderttausende anderer Kolumbianer im Exil in den USA befindet, bildet die emanzipierte und fast von Paramilitärs ermordete Eva ein Gegengewicht zur konservativen Pilar, deren Sohn Mitte der 90er Jahre von den *guerrilleros* der FARC entführt wurde. Trotz ihrer unterschiedlichen Denkweisen erleben alle drei Schicksale, die nicht für eine bestimmte soziale Gruppe spezifisch sind, sondern sich auf ein größeres kulturelles Kollektiv beziehen können. Um sich als Kollektiv zu festigen, wird für die Familie die Finca mit dem titelgebenden Namen zum genannten Symbol der Identität und im engeren Sinne von *locus* zu einem Erinnerungsort, in dem sich die Erinnerungen aller Familienmitglieder kondensieren.

In diesem Sinne kann das gesamte Anwesen mit dem angrenzenden See¹⁸ selbst als Protagonist gesehen werden (Quintín-Quilez 2019, 61),¹⁹ dessen allmähliche Zerstückelung mit einer auffallenden Fragmentierung der Erzählung einhergeht, zum einen in den drei sich überlappenden Stimmen und zum anderen in eine durch zahlreiche Anachronien hervorgerufene zeitliche Segmentierung. Die Erinnerungsräume der Natur spielen bei der Aufarbeitung der Vergangenheit für die Protagonisten eine zentrale Rolle.²⁰ Die Dimensionen, in denen sich die Erinnerungen der Erzählinstanzen bewegen, reichen von der jüngsten Vergangenheit Kolumbiens bis zur Gründungszeit der Besiedelung der Berge Antioquias durch die jüdischstämmigen Vorfahren der Ángels im 19. Jahrhundert zurück,²¹ wodurch die Region um den Ort Jericó symbolisch aufgeladen wird, nicht zuletzt durch auto-intertextuelle Bezüge.²² Sowohl das dominante kommunikative wie auch das

¹⁸ Der See neben dem Haus ist ein zentrales Element in allen im Roman beschriebenen Erinnerungsprozessen. Abgesehen vom Gedenken der fünf in seinen Gewässern ertrunkenen Menschen erfüllt er weitere wichtige erinnerungstechnische Funktionen und operiert als Erinnerungsfigur.

¹⁹ Quintín-Quilez (2019, 61) ordnet die Erzählung als Biografie der Finca ein, wobei er sich darauf beruft, dass diese über mehrere Jahrhunderte ein Eigenleben entwickelt hat und nach ihren Glanzzeiten nun in der Gegenwart von der Teilung und Auflösung bedroht ist, dabei jedoch als Erinnerungsquelle für die drei Erzähler funktioniert, die darin ihre eigenen Biografien rekonstruieren.

²⁰ Capote (2019, 48) betont die Relevanz der regionalen Flora und Fauna und ihre identitätsstiftenden Funktionen in der gesamten Erzählung. Besonders die Gerüche der Pflanzen rufen bei den Figuren oft die Erinnerungen hervor, was mit der allgemeinen Relevanz des Geruchssinns in allen Erinnerungsprozessen im Werk Abads (cf. Díaz Ruiz 2019) einhergeht.

²¹ Als Element der Autofiktion ist die jüdische Abstammung Abads in allen drei untersuchten Texten ein Thema. In *El olvido que seremos* ist ein Vorfall mit den jüdischen Nachbarn der Grund, warum sein Vater den jungen Héctor an die Abstammung der Abadís erinnert und in „Un poema en el bolsillo“ ist es ein jüdischer Buchhändler, der den Autor auf seinen Nachnamen anspricht, was schließlich auch im letzten Text thematisiert wird (cf. Abad 2015, 37). Des Weiteren wird in der Erzählung über die Besiedelung ein Antonio Abad erwähnt, „patriarca legendario de Jericó“ (Abad 2015, 189), dessen Nachfahren sich im Geburtsort von Héctor Abads Vater als eine der bedeutsamsten Familien etabliert haben.

²² Die Familie des Autors besitzt zudem das auch in *La Oculta* als Nachbarhaus erwähnte und in *El olvido que seremos* symbolisch sehr relevante Anwesen La Inés. In *El olvido que seremos* wird z.B. die Pflege des vom Vater gepflanzten Rosenbeetes der Finca am Rionegro zu einer Metapher des Gedenkens an den Ermordeten (cf. Abad 2006, 251). Es wird in dem von Abads Tochter Daniela gedrehten Dokumentarfilm *Carta a una sombra* (2015) ersichtlich, dass sich das real existierende Anwesen mit dem Namen La Oculta ebenfalls in Familienbesitz befindet, allerdings einer Cousine des Schriftstellers gehört.

kulturelle Gedächtnis manifestieren sich einerseits durch erlebte Familiengeschichte, wie direkte eigene Erinnerungen sowie die durch Mutter, Vater und Großvater vermittelten Erfahrungen, andererseits durch die Ergebnisse historio-graphischer Nachforschungen durch Antonio. Während sich Eva und Pilar herzlich wenig für jegliche Vergangenheit interessieren, die über das durch die Großmutter Miriam vermittelte Wissen hinausgeht,²³ überschreitet nur er den Horizont der letzten 100 Jahre als *floating gap* zwischen den verschiedenen Dimensionen. Er ist sich als einziger männlicher Vertreter der Familie, der den Nachnamen weitergeben könnte, bewusst, keine Nachfahren zu hinterlassen: „Yo, Antonio, tal vez el último de la estirpe que lleve el apellido Ángel [...]“ (Abad 2015, 39). So sieht er sich in der Verantwortung, den fernen und fundierenden Gründungsmythos aufzuarbeiten und schriftlich in ein von Alltagskommunikationen unabhängiges kulturelles Gedächtnis zu übertragen. Laut Erll haben die in die narrative Struktur des eher erfahrungshaftigen fiktionalen Textes überführten Ereignisse mit mythischem Charakter immer auch lebensweltliche Implikationen (Erll 2017, 197). Die Besiedelung der Berge und Erschließung des Landes durch die Gründung der Anwesen seit 1861 ist für die Gegenwart bedeutend, um den außergewöhnlichen Wert des Hauses in der Frage nach der Identität der Familienmitglieder bestimmen zu können. Die in einem monumentalen Modus erzählten Berichte Antonios über die Besiedelung tragen zudem dazu bei, die Erzählung in einem auf kollektiver Ebene für die Bewohner der ganzen Region identitätsstiftenden Niveau verorten zu können. Die sich auf den Erinnerungsort des Hauses stützende Gemeinschaft ist nicht nur die sich in erster Linie im Text erinnernde und so bruchstückhaft ihre Identität manifestierende Familie, sondern das Haus wird wie die schriftlichen Medien als stabiles Erinnerungsmedium beschrieben, das paradigmatisch für alle Anwesen ist, die auf ähnliche Weise zum Austausch der Familientraditionen und Erinnerungsorte anregen:

Esta casa es como los papeles que escribe Toño, que él no los quiere guardar para siempre en un cajón, sino que un día va a publicarlos, para que muchos los gocen o los sufran [...] y piensen en sus propias casas y en sus propios padres y abuelos [...] (Abad 2015, 293).

Nur die Akte des gemeinsamen Rememberns jedoch halten das Gedächtnis lebendig, wie aus dem Detail deutlich wird, diese nicht in einer Kiste aufzubewahren, sondern die Erinnerungen durch die Publikation zirkulieren zu lassen. Intertextuell kann dies in Beziehung zum erwähnten Kapitel „Abrir los cajones“ in *El olvido que seremos* gesetzt werden. Zudem wird hier, Aleida Assmann folgend, die Relevanz der Zirkulation der Erinnerungen im Funktionsgedächtnis gegenüber dem Speichergedächtnis ersichtlich, damit diese nicht dem Verwahrensvergessen (cf. A. Assmann 2016, 36-42) anheimfallen. Das Lebendighalten der Erinnerungen und Verhindern des Vergessens geschieht auch bei diesem Typ in vielen Fällen über Kunst und Literatur. In der Schlüsselszene vor dem Überfall durch die Paramilitärs liest Eva ein Buch aus der Bibliothek ihres Vaters Cobo, dessen Titel nicht genannt wird und das

²³ Die kulturelle Dimension ist kurioserweise laut eigener Meinung selbst für die traditionalistische Pilar und ihre Identität völlig uninteressant: „todo eso me importa un comino“ (Abad 2015, 41).

nur über die vom Vater am Rand notierten Kommentare beschrieben wird,²⁴ womit Eva über die Intertexte und das Erinnern mit Cobo kommuniziert: „Leer una novela ya leída y subrayada por mi papá era como volver a conversar con él a través de la historia del libro“ (Abad 2015, 31). Dies ist eine Hommage an den belesenen Vater, dem Pilar vor seinem Tod geschworen hat, das Haus niemals zu verkaufen. Signifikant wird hier erneut ein Sonett, vom Vater über das Haus verfasst und im Romantext eingearbeitet, das als Erinnerungsfigur dient und im Zimmer der Mutter neben alten Familienfotos hängt (Abad 2015, 20).

Was die Musik als Medium betrifft, so ist die Virtuosität in der Familie von Bedeutung; Antonio spielt Geige und Eva ist empört über den Missbrauch der Musik in der Benennung von *Los Músicos*, der paramilitärischen Gruppe, die sie zu töten versucht. Da Eva Musik als Kulturgut sieht, stellt sie diese der Ungebildetheit der Mörder gegenüber und unterstreicht die Absurdität des Namens für eine paramilitärische Gruppe: „Ellos eran todo lo contrario de la música; eran la música de las balas, el traqueteo de las armas y de las amenazas, nada más“. (Abad 2015, 50)²⁵

Jon, Antonios als Künstler in New York lebender Lebenspartner, stellt mit mehreren Ölgemälden seine Sicht auf das Anwesen dar und drückt seine nicht immer positive Meinung über die aufgrund der omnipräsenten Gewalt surrealistisch anmutende Realität des kolumbianischen Landlebens durch ironische Elemente beim Retuschieren der Gemälde aus: „A veces, al retocarlos, aprovecha para añadirles algo, casi siempre un detalle no realista, alguna cosa horrible, un monstruo o un esqueleto, un fusil o una motosierra, algún efecto miedoso [...]“ (Abad 2015, 83).

Auch in diesem Roman erfüllen somit zahlreiche in die Erzählungen der Kinder eingebaute intermediale Elemente die Funktion, an die Identität einer Familie zu erinnern, die in der außertextlichen Welt ihre Entsprechung findet.

4. Musik, Lyrik und Bilder bei Tomás González

Mit seinem sechsten Roman *La luz difícil* ist Tomás González international bekannt geworden. Die dreiunddreißig Fragmente erzählen aus der Perspektive eines Vaters die Geschichte einer Familie, in der ein autodiegetischer Erzähler zwei Momente seines Lebens und damit recht individuelle Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont mit exakten Zeitangaben schildert.²⁶ Zum einen blickt der bildende Künstler David auf die Stimmung in der Familie und seine eigenen Gefühle während der Sterbehilfe seines gelähmten Sohnes Jacobo im Jahr 1999 zurück, zum anderen

²⁴ Dolle (2018, 214) interpretiert dies als Referenz auf *Cien años de soledad*. Allerdings stimmen die Daten der Veröffentlichung nicht exakt mit dieser Lesart überein, da der Boomroman von García Márquez erst im Mai 1967 veröffentlicht und das Buch im Roman bereits im April vom Vater gelesen wurde, wie aus den Notizen und einer Unterschrift des Vaters hervorgeht (cf. Abad 2015, 30).

²⁵ In diesem Sinne kritisiert sie auch die zahlreichen Rechtschreibfehler im Brief der Gruppe, der als Intertext im Roman eingefügt ist (Abad 2015, 26).

²⁶ Aufgrund der auffallenden Beziehung zwischen Literatur und Kunst argumentiert Cano Gallego (2014), dass es sich um eine bestimmte Art von Künstlerroman handelt.

erzählt er die Zeit seines eigenen fortgeschrittenen Alters.²⁷ Die beiden Zeitebenen wechseln sich in jedem Kapitel ab, wobei der Schwerpunkt zu Beginn auf dem früheren Moment liegt und gegen Ende der Geschichte die später erzählte Zeit dominiert. Beide Epochen entsprechen der Komposition zweier in Beziehung stehender künstlerischer Werke, eines Gemäldes und der Memoiren des Künstlers, mit denen dieser das eigene Familiengedächtnis verschriftlicht. Der im 20. Jh. spielende Teil bildet die eigentlichen Erinnerungen, konkret an einen einschneidenden Moment im Familienleben, während der zweite Teil die Verarbeitungen derselben zur Weitergabe darstellt. Das gemeinsame Vergegenwärtigen der Vergangenheit in der Alltagskommunikation geschieht in der Familie erstens durch Gespräche untereinander sowie mit Zeugen zentraler Ereignisse, wie etwa dem Taxifahrer, der bei dem durch einen anderen Verkehrsteilnehmer verursachten Unfall am Steuer saß, der Jacobos zur Sterbehilfe führende Lähmung verursacht hat (cf. González 2011, 45-47). Zweitens werden die Erinnerungen von David in hohem Alter in den täglichen Gesprächen mit seiner kolumbianischen Haushaltshilfe Ángela präsent gehalten, wobei der Austausch der lebendigen Erinnerungen durch die Eigenheiten mündlicher Kommunikation geprägt ist. Die Partikularitäten der Mündlichkeit dieser sozialen Interaktionen sind insbesondere in humorvoll verarbeiteten sprachlichen Details zu finden, z.B. im Umgang mit dem indischen Akzent des Taxifahrers oder den als positiv besetzten Rechtschreibfehlern der Angestellten.²⁸ Während bei Abad die Tradierung des Gedächtnisses hauptsächlich in der Verantwortung der Kinder liegt, ist die Trägerschaft hier neben den direkten Mitgliedern auf alle den Erfahrungshorizont des Familienlebens teilenden Personen erweitert, d.h. es nehmen auch alle ins Haus Eingeladenen und später Ángela an der kommunikativen Pflege teil. Obwohl David hauptsächlich gegen das eigene biologische Vergessen ankämpft, setzt der Erzähler mit den Gesprächen über die jüngste Vergangenheit auch der sich selbst in einer herausfordernden Familiensituation befindlichen Alltagsfigur Ángela ein Denkmal, die er gerne als Gemälde verewigen würde: „Me habría encantado hacerle algunos carboncillos“ (González 2011, 89).

Die Kunst wird im Text zu dem Ort, in dem sich die Erinnerungen in verschiedenen intermedialen Erinnerungsfiguren verräumlichen. Das starke visuelle Element wird direkt im Titel deutlich, wobei das spröde Licht²⁹ im Spiel zwischen Leben und Tod eine entscheidende Bedeutung erhält und sich in den mehrfach reflektierten Schwierigkeiten des Künstlers konkretisiert, den passenden Farbton in dem zu Beginn des Romans im Zentrum stehenden Gemälde über eine kontinuierlich Wasser aufwirbelnde Schiffschraube zu treffen. In diesem Kunstwerk wird ein

²⁷ Die spätere Episode spielt etwa im Jahr 2018, also in einer nach der Veröffentlichung des Romans angesiedelten erzählten Zeit.

²⁸ Hier ist gerade das Schlusswort des Romans „Marabilloso“ (González 2011, 132) positiv besetzt und spiegelt die Hoffnung auf die Leichtigkeit eines erinnerungswürdigen Lebens im Wechselspiel mit dem drohenden Tod wider, die der Autor im Roman verarbeitet. Bezüglich der Leichtigkeit des Lebens im Werk von González ist schon die Beschreibung seiner Literatur im Titel des Interviews mit Vergara Aguirre (2019) aufschlussreich: „El camino hacia la levedad“.

²⁹ *Das spröde Licht* ist der Titel der 2012 im Fischer Verlag veröffentlichten deutschen Übersetzung von Rainer und Peter Schultze-Kraft.

zentrales Thema in allen Gedanken des Erzählers verarbeitet, nämlich die Kontraste der Lebenswahrnehmung zwischen Endlichkeit durch den allgegenwärtigen Tod und einer Ewigkeit, die unter anderem durch die Akte der Erinnerung geweckt wird. Obwohl sich Tomás González trotz geläufiger Meinung selbst nicht als Maler bezeichnet, verarbeitet er in seiner Literatur viele Bilder, anstatt sie zu malen und unterstreicht die Parallelen zwischen ihm selbst als explizitem Autor und seiner Romanfigur David (cf. Vergara Aguirre 2019, 188). Gerade in den in New York spielenden Szenen des Lebensabschnitts, in dem die Familie mit dem frühen Tod des ältesten Sohns zu kämpfen hat, werden zahlreiche Spaziergänge am Meer mit den Überlegungen des Künstlers über die Malerei erzählt, wobei er versucht, Momente einzufangen, die das Fortschreiten der Zeit in Richtung der Unendlichkeit bezeugen (cf. Escobar-Vera 2017, 226), und so die Ewigkeit der erinnerten Momente evozieren.

Neben dem Meer malt David bevorzugt die ihm nahestehenden Menschen, etwa Venus, die Freundin seines Sohnes Jacobo, die ihn einerseits an seine eigene Frau Sara sowie andererseits mit dieser zusammen an die porträtierten Figuren eines antiken Gemäldes erinnert, um die Erfahrungen mit dem nahen Tod verarbeiten zu können:

Venus era un poco más morena que Sara y se parecían. En la calle les preguntaban que si eran madre e hija. Una vez llevaron al Museo Metropolitano los retratos encontrados en sarcófagos de las colonias romanas del antiguo Egipto, y me pareció verlas a ellas, de pelo muy sano, negro y ensortijado y ojos muy grandes, negros y ligeramente almendrados. Pinté un retablo de las dos, como madre e hija, copia de esas pinturas, que habían sido hechas sobre madera, y se lo regalé a Venus. Al principio no me lo quería recibir y casi se pone a llorar de la alegría. (González 2011, 34-35)

An späterer Stelle der Erzählung tröstet das von Venus sehr bewunderte Gemälde, „[...] la pintura, que miró con evidente admiración y sin hacer comentarios“ (González 2011, 95), in Verbindung mit ihrer häufig im Text erinnerten Schönheit den Erzähler über den Schmerz des Todes des eigenen Kindes hinweg:

¡Qué bella aparecía Venus bajo esa luz que le llegaba de la lámpara que alumbraba la pintura, y con ese sobrio gesto de tristeza, para nada lacrimoso, de persona acostumbrada a vérselas a diario y a fondo con el dolor! Otra vez pensé en los retratos fúnebres de las mujeres de las colonias romanas de Egipto y en la melancolía por la muerte, que aparece en algunos de ellos. (González 2011, 94-95)

Die Verbindung zwischen Tod und Erinnerung bleibt ein Thema, das den gegen Ende der Geschichte sich in Kolumbien auf sein eigenes Verscheiden vorbereitenden David noch in hohem Alter beschäftigt. Im Anblick des eigenen Altwerdens realisiert der inzwischen in die ländliche Bevölkerung von La Mesa integrierte und in der erzählten Welt noch sehr bekannte Künstler als Vorbereitung auf den Tod das Projekt, der Nachwelt die Memoiren der Familie zu hinterlassen, während er sich immer wieder an die bereits verstorbenen Jacobo und Sara erinnert. Die zentrale Rolle der Musik bei den Erinnerungsprozessen wird am Tag der geplanten Euthanasie, neben dem häufigen Hören des Gitarrenspiels seines dritten Sohns Arturo, in einer Szene deutlich, in der David bei einem nächtlichen Spaziergang einen auf dem Fahrrad durch die Welt reisenden Plattenverkäufer

trifft. Auch wenn sich David zum Zeitpunkt der Begegnung eigentlich nicht in der Lage fühlt, ein Gespräch zu führen, funktioniert die Kommunikation in diesem „mal momento para hacer amigos“ über den Bezug zu Kunst und Musik:

Le pregunté a Anthony por su apellido y dijo que se llamaba Antón y algo que me pareció terminado en *insky*. Kandinsky? —pregunté, y sonrió. —No. Antón Demidovsky, pero la gente me llama Stravinsky, por aquello de la música —explicó, y señaló el burro de los Rolling Stones. (González 2011, 106)

Im Zusammenhang mit dem Tod des Sohnes verweist David im 31. Fragment im Gespräch mit seiner Frau auf dieses Treffen. Im selben Kontext, jedoch zudem in Verbindung mit der Unendlichkeit der Schmerzen und der Illusion des Lebens, kommentiert der Erzähler in einem seiner Wortwechsel mit Sara an anderer Stelle: „La verdad no existe [...] y el mundo es sólo música“ (González 2011, 22). In diesem Sinne ist auch dieser Text reich an Verweisen auf Musikgruppen, wie Led Zeppelin und AC/DC (González 2011, 33), auf Komponisten wie Bach sowie auf musikalische Adaptionen, an die sich der Erzähler vorzugsweise erinnert: „Puse una de las sonatas para violín y clavicémbalo de Bach, pero tocada en piano por Glenn Gould“ (González 2011, 89).

Schriftlich formulierte lyrische Intertexte werden in diesem Roman ebenso zu wichtigen Erinnerungsmedien. Im letzten Kapitel, in dem der Erzähler aufgrund einer Katarakt nicht mehr malen kann, zeichnet ein Gedicht mit 20 Versen ein auf einer Wanderung durch die Natur erfahrenes Landschaftsbild, bei dem wiederum das Gehör, in Bezug auf die Geräusche eines Flusses, ein in der Malerei schwer darstellbares und gleichzeitiges zentrales Element bildet. Deutlich wird die intime Beziehung zwischen dem dichterischen Ausdruck und der visuellen sowie auditiven Wahrnehmung, d.h. den Künsten der Lyrik, Malerei und Musik:

Podría dictarle a una grabadora y oír lo que dicte, pero me he ido cansando ya de las palabras. Voy a poner aquí las líneas escritas [...]. Lo escribo en forma de poema, más parecido a la pintura, pues eran notas para un trabajo que ya los ojos no me dejaron pintar“ (González 2011, 129).

Wie in seinen Gemälden bilden Steine und Wasser in diesem im Erzähltext eingefügten Gedicht eine spezielle Form in der Natur ohne Namen, da Worte für diesen Typ von Erinnerungsfigur nicht ausreichen: „pues es justo ahí donde se acaban las palabras“ (González 2011, 130). Gerade Erinnerungen und Empfindungen, die sprachlich schwer ausgedrückt werden können, werden in den Intertexten aus den Bereichen der Dichtung, Musik und Kunst mit dem Künstler David als Erzählerfigur vermittelt.

In González nächstem Roman *Temporal* steht die Figur des Vaters in drastischem Gegensatz zu allen bisherigen Entwürfen. Während besonders bei Abad noch die Hommage an den Vater dominiert, verhindert in diesem Text in 27 Kapiteln ein Patriarch, der sich über eine Anspielung an das Lied „El rey“ selber als König

bezeichnet,³⁰ in einer Rolle als metaphorischer Diktator den lebendigen Austausch von Erinnerungen. Das Familiengedächtnis der Besitzer einer Hotelanlage an der Karibikküste wird nicht aktiv kommuniziert, was mit einem strafenden und repressiven Vergessen einhergeht.³¹ Eine intern fokalisierte Erzählinstanz in dritter Person alterniert mit einem homodiegetischen Kollektiv aus vielen Touristen als Ich-Erzähler in dieser Erzählung über 26 Stunden aus dem Leben der Familie, in denen der namenlose Vater mit seinen zwei Söhnen fischen fährt.³² Wie in vielen seiner Werke, erreicht González die Verknüpfung seiner Literatur mit der nackten Realität durch seinen konzisen Stil und die Vorliebe seiner Figuren für das Schweigen (Aristizábal 2019, 49). Da die Familienmitglieder in sich verschlossen und ohne gemeinsame Gespräche agieren, spitzen sich unverarbeitete Konflikte zu, wobei die gestörte Struktur der Familie als paradigmatisch für die unterschwellige strukturelle Gewalt einer patriarchalisch orientierten Gesellschaft gedeutet werden kann.³³ Gerade Traumata müssen kommunikativ aufgearbeitet werden, um psychischen Schäden vorzubeugen (Balaev 2008, 150), was Nora, der Mutter, nicht möglich ist, wodurch sie seit Beginn des Romans als schizophrene dargestellt wird. Die Stimmen in ihrem Kopf bilden einen sich in Reimen ausdrückenden und alles kommentierenden Chor.³⁴ Der Protagonist David aus dem vorherigen Roman taucht hier als malender und dichtender Tourist mit eigener Stimme auf, der den Zwillingen Javier und Mario eine Sammlung eigener Gedichte schenkt und Bücher aus Bogotá mitbringt (cf. González 2011, 52-53). Als Außenstehender klärt er die Leser darüber auf, dass der Vater seiner Ehefrau, neben physischer Gewalt, besonders durch sein machistisches Verhalten mit zahlreichen Seitensprüngen und schließlich dem Zusammenleben mit einer anderen Frau geschadet hat:

Muy pocas veces le ha pegado y nunca ha dejado de ver por sus necesidades, pero tampoco se preocupó de que no se enterara de sus muchas infidelidades, que ocurrían en las narices de Nora, y mucho menos del daño psicológico que eso podría causarles a ella y a los niños. (González 2013, 26)³⁵

³⁰ Die Referenz an die von Fernando Maldonado komponierte und u.a. von Vicente Fernández Gómez in den 1970er Jahren vertonte Ranchera ist nicht explizit, da der Vater lediglich einen Vers des Refrains zitiert: „Si aquí el rey sigo siendo yo, como dice la canción“ (González 2013, 137).

³¹ Nach Aleida Assmann (2016, 49-53) wird diese Form des Vergessens, auch als *damnatio memoriae* bezeichnet, häufig durch Zensur, Verhinderung der Tradierung des kollektiven Gedächtnisses und Zerstörung der Erinnerungsfiguren erreicht.

³² Das Geschehen der rückblickenden Erzählung spielt in einer nicht näher definierten Vergangenheit. Während die heterodiegetisch-personale Instanz in dritter Person nur das preisgibt, was die Figuren wissen oder fühlen, ohne dies zu erklären, setzt sich die kollektive Erzählinstanz aus vielen Stimmen in der ersten Person Singular zusammen und kommentiert als Yo die damaligen Situationen und Stimmungen in der Familie aus dem jeweiligen Blickwinkel.

³³ Verschiedene Konflikte werden gleichzeitig ausgetragen, da sich jede Figur anders erinnert und den anderen widerspricht, wobei in den Erinnerungen und Gedanken die nicht direkt sichtbare strukturelle Gewalt mit mehreren Faktoren, wie dem *arribismo* aufgrund persönlicher Ambitionen der Romanfiguren (cf. Guarín Robledo 2001), deutlich zutage tritt und die gesamte Handlung durchzieht.

³⁴ Dieser Chor, angelehnt an die antike Tragödie, hat in diesem Roman eine zentrale kommentierende Rolle inne (cf. Londoño 2013; Arango Correa 2013).

³⁵ An dieser Stelle wird deutlich, dass die gesamte Handlung in einer etwa zwanzig Jahre zurückreichenden Vergangenheit liegt, die Ursachen für Noras Krankheit jedoch noch weiter zurückliegen: „Supimos que la condena de Nora había comenzado hacía mucho tiempo, cuando vivían en Montería. El padre nunca estuvo enamorado de ella y se casó para no dejarla sola con los niños“ (González 2013, 26). Der Vater lebt nun mit

Der Vater sieht keine Notwendigkeit, die Behandlung seiner Familie zu ändern und nimmt keine Ratschläge zu negativen psychologischen Folgen an. Das Desinteresse und das fehlende Eingeständnis der psychologischen Konsequenzen seines Verhaltens werden an den Aussagen des Ich-Erzählers David als Zeitzeugen deutlich: „Si le hablaras de daños psicológicos, el padre se te quedaría mirando como si le hablaras en ruso, o tal vez se te reiría en la cara“ (González 2013, 26)³⁶.

Zwar werden Erinnerungen aus dem erfahrbaren Nahhorizont beschrieben, während die Protagonisten ihren Gedanken über ihre Jugend und die individuelle Identität nachhängen,³⁷ es findet jedoch keine soziale Interaktion statt, so dass das Vergegenwärtigen der Vergangenheit nicht gemeinsam, sondern ausschließlich auf der individuellen Ebene erfolgt. Die gemeinschaftlichen Handlungen beim Fischen bringen keine geteilten Erfahrungen mit sich, nur unbewusst tauscht man sich in der Alltagskommunikation mit anderen aus, wenn z.B. Javier sich mit David bei einem Bier über Shakespeare-Dramen unterhält und die intertextuellen Referenzen an *King Lear* und *Macbeth* als Anspielungen auf eine sich abzeichnende Katastrophe fungieren. Mit zahlreichen Prophezeiungen läuft die Erzählung auf den Höhepunkt zu, in dem der Vater über Board geht und von seinen Söhnen nach einigen Uneinigkeiten nur widerwillig gerettet wird (cf. González 2013, 125-129).³⁸ Eine dieser intermedial umgesetzten Voraussetzungen bilden die von David am Strand gemalten Aquarelle des aufziehenden Unwetters:

Pinté varias acuarelas de la tormenta, que estaba muy lejos, pero que, según todos decían, en cualquier momento se nos podía venir encima: el turquesa emborronado por el gris, por los muchos grises, que en mis acuarelas a veces eran azules oscuros. (González 2013, 54)

David spricht an vorheriger Stelle selbst explizit über die negativen Vorahnungen, die mit den Gemälden in Verbindung gebracht werden können: „Todo el mundo tiene premoniciones y nosotros, los turistas, también las tenemos [...]“ (González 2013, 26).

einer anderen Frau zusammen, die einen Sohn aus anderer Beziehung in den Mikrokosmos Playamar mitgebracht hat, für den er nun als Vaterfigur dient: „Hace poco trajo a una mujer joven, Iris, a vivir con él en Playamar. Vino con niño y todo“ (González 2013, 26).

³⁶ Nur über Gespräche mit Touristen – wie etwa David selbst – erfährt Javier also die Gründe der Schizophrenie seiner Mutter: „Fue por ellos que supo de los desencadenantes psicológicos de la esquizofrenia y demás asuntos que el padre, puesto a la defensiva, muy posiblemente calificaría de ‚sarta de mariconadas‘“ (González 2013, 27).

³⁷ Allerdings werden im ganzen Roman keine exakten Daten bezüglich Jahreszahlen genannt, was dem Roman eine gewisse Universalität als Merkmal des monumentalen Modus verschafft. Somit ist der erzählte Raum der Hotelanlage Playamar, ähnlich Macondo, als Mikrokosmos übertragbar auf die karibische Gesellschaft. Nur dank eines autointertextuellen Details ist hierbei ausrechenbar, dass die erzählte Zeit in etwa Ende der 70er Jahre spielt: Jacobo, der im vorherigen Roman im Jahre 1999 als junger Erwachsener stirbt, wird als Säugling erwähnt. Dabei erzählt Sara, Davids Frau, rückblickend von dem damaligen Aufenthalt und beschreibt, dass sie derzeit in New York leben, wo ihr ältester Sohn seinen Schulabschluss macht (cf. González 2013, 55).

³⁸ Da der Vater sich nicht an die Umstände des Unwetters und die Rettung erinnert, zeigt er sich keineswegs dankbar, sondern verurteilt seine Söhne für ihr verspätetes Eingreifen sowie das Fehlen des Fangs und der Kühltruhen. Im weiteren Verlauf des Textes bereuen die Söhne die Rettung, was als weiteres Indiz dafür dient, dass die familiäre Situation unter den Mitgliedern nicht erinnert bzw. kommuniziert wird.

Nora wird trotz oder gerade wegen ihrer häufig formulierten Prophezeiungen³⁹ als Trägerin des Familiengedächtnisses ausgeschlossen. Wie sehr das Fehlen des Austauschs lebendiger Erinnerung durch mündliche Erzählungen die Missverständnisse in der Familie verursacht, wird deutlich in einer Szene, in der die belesene Mutter, deren nun zerstörte Bibliothek das Vergessen und ihren Identitätsverlust symbolisiert,⁴⁰ mit Mario kommunizieren möchte, ihr Sohn sie jedoch nicht versteht: „[E]ntraba en un universo de sobreabundancia, desmesura y miedo, en el que eran más impresionantes las frases incomprensibles que las comprensibles“ (González 2013, 41). Ihre in gebundener Rede formulierten und mit zahlreichen Bildern ausgeschmückten Vorahnungen rufen bei ihm lediglich die Nähe zur Musik hervor: „¿Es una canción?“ (González 2013, 41). Der Vers „Ave, ave negra que reza en mi puerta“ (González 2013, 41) evoziert hierbei durch seine intertextuelle Verbindung zu einem der bekanntesten Romane der kolumbianischen Literaturgeschichte, *María* (1869) von Jorge Isaacs,⁴¹ die bevorstehende Tragödie.

Der kommentierende Chor der Stimmen, die Nora in ihrem Kopf hört, wird mit seiner Kombination aus Lyrik und Musik zu einer prophezeienden Instanz, die Nora als Symptom der psychischen Krankheit zum Schweigen bringen möchte. Das Verschweigen und Nichtkommunizieren von Erinnerungen bedeuten das erzwungene Vergessenmachen unverarbeiteter Erinnerungen und Erfahrungen und damit die nicht kultivierte Tradierung des Familiengedächtnisses, was sich schließlich im letzten Satz in der paradoxen ewigen Flüchtigkeit sowohl des Unwetters – als metaphorische Möglichkeit der Revolution – als auch der Erinnerungen selbst äußert: „Fugaces en su eternidad, como todo lo demás, son las tormentas“.⁴²

5. Schlussfolgerungen

Insgesamt ist in allen Texten zu beobachten, dass die Beschreibung der Familiengedächtnisse in der Erzählliteratur über eine Vielzahl intermedialer Anspielungen an Kunstwerke anderer Gattungen, wie gemalte Bilder, Lieder oder Gedichte realisiert wird. Auffällig ist auf sprachlicher Ebene die Mündlichkeit, mit der die

³⁹ Zentral ist diesbezüglich der Ausruf „¡Que Dios lo perdone a él por su maldad y a ellos si llegaran a hacer lo que el mar les propone!“ (González 2013, 69), aus dem sich auch der Titel der deutschen Übersetzung, *Was das Meer ihnen vorschlug* (Hamburg: Mareverlag, 2016) ableitet.

⁴⁰ Die hohe Symbolik der selbst realisierten Zerstörung ihrer Bücher als Erinnerungsfiguren verdeutlicht die Funktion von Noras Bibliothek, deren Verlust das Vergessen bedeutet, wodurch die Mutter im Verlauf ihrer Krankheit ihre Identität verliert: „Desde que Mario tenía memoria estuvieron allí los libros de su madre [...]. Años después ella los empezaría a quemar uno por uno en el patio, a lo largo de los días, de los meses, mientras se reía en voz muy baja, jijijiji, como las brujas de las películas, hasta dejar en su casa solo las repisas vacías“ (González 2013, 41).

⁴¹ Als eine der bekanntesten Elemente im meistgelesenen lateinamerikanischen Roman des 19. Jh. gilt der Unheil verkündende schwarze Rabe, seinerseits vom Erzählgedicht „The Raven“ von Edgar Allan Poe inspiriert, der als *ave agorera* in fünf Kapiteln jeweils im Zusammenhang mit einem Unglück auftaucht (cf. Jitrik 2006, 18) und als Prophezeiung für das tragische Ende mit Mariás Tod gedeutet wird.

⁴² González 2013, 147. Sehr ironisch bzgl. der Tradierung des Gedächtnisses in Zusammenhang mit einer Änderung der Verhältnisse innerhalb der Familie ist, dass im letzten Kapitel der Vater den Sohn aus einer anderen Beziehung seiner neuen Frau tauft und darum bittet, dass dieser nicht so ‚verweichlicht‘ wird wie seine zwei Söhne, die ihn gerettet haben, was ihm aufgrund der fehlenden Erinnerung an den Vorfall nicht bewusst ist (cf. González 2013, 145-147).

lebendigen Erfahrungen in der kommunikativen Dimension dargestellt werden, wobei die literarischen Inszenierungen die innerhalb der Familien tradierten Gedächtnisse über die Verknüpfung mit den weiteren Erinnerungsmedien in die kulturelle ritualisierte Dimension überführen und damit den erfahrungshaften Erzählmodus mit Elementen des monumentalen Registers anreichern. Gerade bei Héctor Abad ist die Literatur in doppelter Hinsicht signifikant, da auf der einen Seite oftmals über Intertexte erinnert und auf der anderen Seite so das Andenken an seinen Vater über seine Erzähltexte in ein außertextliches Gedächtnis eingespeist wird. Kunst und Musik werden bei diesem Prozess ebenso äußerst relevant, diese Medien sind jedoch bei Tomás González noch bedeutsamer, wobei speziell die Malerei ein zentrales Erinnerungsmedium ist.

Bibliografie

- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2006. *El olvido que seremos*. Bogotá: Planeta.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2010. *Traiciones de la memoria*. Madrid: Alfaguara.
- ABAD FACIOLINCE, Héctor. 2015. *La Oculta*. Barcelona: Alfaguara.
- ALBA, Alexandra. 2017. „El olvido que seremos (2006) de Héctor Abad Faciolince: Poder y escritura en el marco de la ciudad.“ *Contexto* 23, 76-96.
- ARANGO CORREA, Catalina. 2013. „Temporal, de Tomás González: la profecía incumplida.“ *Razón Pública* 11.11.
<<https://razonpublica.com/temporal-de-tomas-gonzalez-la-profesia-incumplida/>>.
- ARISTIZÁBAL, Juanita C. 2019. „Mausoleos y formas sin nombre: Escritura y violencia en Tomás González y Juan Gabriel Vásquez.“ *Revista de Estudios Hispánicos* 53, 37-58.
- ASSMANN, Aleida. 2016. *Formen des Vergessens*. Göttingen: Wallstein.
- ASSMANN, Aleida. 2018. *Erinnerungsräume: Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck.
- ASSMANN, Jan. 1992. *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck.
- BALAEV, Michelle. 2008. „Trends in Literary Trauma Theory.“ *Mosaic: An Interdisciplinary Critical Journal* 41 (2), 149–166.
- CANO GALLEGÓ, Wilson Andrés. 2014. „La Novela de Artista en La luz difícil de Tomás González: el arte como evasión de la realidad.“ *Íkala Revista de Lenguaje y Cultura* 19 (2), 137-148.
- CAPOTE, Virginia. 2019. „Narrativas del yo, intertextualidades y parodias. Las dinámicas de la edición global.“ In *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, ed. Quesada, Catalina & Kristine Vanden Berghe, 33-50, Liège: Presses universitaires.
- DÍAZ RUIZ, Fernando. 2019. „Memoria, privacidad y epifanía: una narrativa olfativa.“ In *El libro y la vida. Ensayos críticos sobre la obra de Héctor Abad Faciolince*, ed. Quesada, Catalina & Kristine Vanden Berghe, 85-100, Liège: Presses universitaires.
- DOLLE, Verena. 2018. „Terapia conversacional: la tenencia de la tierra en La Oculta (2014) de Héctor Abad.“ In *Colombia: memoria histórica, postconflicto y transmigración*, ed. Spiller, Roland & Thomas Schreijäck, 205-222, Berlin: Peter Lang.
- ERLL, Astrid. 2011. „Locating Family in Cultural Memory Studies.“ *Journal of Comparative Family Studies* 42 (3, May-June), 303-18.
- ERLL, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen: eine Einführung*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- ESCOBAR-VERA, Hernando. 2017. „Horror, muerte y desintelectualización de la experiencia en cuatro novelas de Tomás González.“ *Lingüística y*

- Literatura* 38 (72), 224-244.
- ESTEBAN DEL CAMPO, Ángel. 1995. „La muerte en los Doce cuentos peregrinos.“ *Cuadernos Hispanoamericanos* 539-540, 281-285.
- GARCÍA DÍAZ, Teresa. 2013. „Las heridas de la memoria: Héctor Abad Faciolince.“ *Visitas al patio* 7, 203-19.
- GONZÁLEZ MOLINA, Óscar Javier. 2014. „Una poética de la memoria y el olvido en Traiciones de la memoria y El olvido que seremos de Héctor Abad Faciolince.“ *Badebec* 3 (5, Marzo), 1-21.
- GONZÁLEZ, Tomás. 2011. *La luz difícil*. Madrid: Alfaguara.
- GONZÁLEZ, Tomás. 2013. *Temporal*. Bogotá: Alfaguara.
- GUARÍN ROBLEDO, Pablo. 2001. „Violencia(s) invisible(s) en la obra de Tomás González: Los casos de Primero estaba el mar, Temporal y Abraham entre bandidos.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 48, 263–280.
- HALBWACHS, Maurice. 1967. *Das kollektive Gedächtnis*. Stuttgart: Enke.
- HALBWACHS, Maurice. 1992. *On collective memory*. Chicago: University Press.
- HOMANN, Florian. 2021. „Memoria colectiva e intertextualidad: las funciones mnemotécnicas de la tradición literaria en la narrativa de Juan Gabriel Vásquez y Héctor Abad Faciolince.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 49, 193-211.
- JITRIK, Noé. 2006. „El secreto encanto de Jorge Isaacs.“ *Poligramas* 25, 11-22.
- KLENGEL, Susanne. 2017. „Tendenzen der zeitgenössischen Literatur.“ In *Kolumbien heute: Politik, Wirtschaft, Kultur*, ed. Fischer, Thomas, Susanne Klengel & Eduardo Pastrana Buelvas, 457-470, Frankfurt: Vervuert.
- LAFERL, Christopher F. 2012. „Analyse von Gedichten, Lyrik und Liedtexten.“ In *Handbuch Spanisch: Sprache, Literatur, Kultur, Geschichte in Spanien und Hispanoamerika*, ed. Born, Joachim, Robert Folger, Christopher F. Laferl & Bernhard Pöll, 716-723, Berlin: Erich Schmidt.
- LONDOÑO, Rosa María. 2013. „Coros de Agua.“ *Interacción* 12, 223–241.
- MOLINA MORALES, Guillermo & Fredy Javier Reyes Negrete. 2020. „Una misma llama: la mirada trascendente en tres cuentos y tres poemas de Tomás González.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 47, 55-72.
- NIEPER, Lena & Julian Schmitz (ed.). 2016. *Musik als Medium der Erinnerung*. Bielefeld: Transcript.
- QUINTÍN-QUILEZ, Pedro. 2019. „La herencia como símbolo de las relaciones familiares en La Oculta, novela de Héctor Abad Faciolince.“ *Revista de Antropología y Sociología VIRAJES* 21, 59-81.
- VANDEN BERGHE, Kristine. 2015. „Duelo por el padre y duelo por la patria. La poliatría en El olvido que seremos (2006), de Héctor Abad Faciolince.“ *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 40, 275-295.
- VERGARA Aguirre, Andrés. 2019. „Tomás González: el camino hacia la levedad.“ *Estudios de Literatura Colombiana* 45, 187–197.
- WELZER, Harald. 2001. „Das soziale Gedächtnis.“ In *Das soziale Gedächtnis: Geschichte, Erinnerung, Tradierung*, ed. Welzer, Harald, 9-24, Hamburg: Hamburger Edition.

Zusammenfassung

Die kolumbianischen Schriftsteller Héctor Abad Faciolince und Tomás González inszenieren in ihrer Literatur bevorzugt die komplexen Prozesse des Erinnerns anhand von Familiengedächtnissen, wobei der Austausch der Erfahrungen von verschiedenen Medien und Erinnerungsfiguren abhängt. In ausgewählten Erzähltexten beider Autoren wird untersucht, inwieweit Kunstwerke anderer Gattungen, wie Gedichte, Bilder oder Lieder die Funktionen von Erinnerungsfiguren übernehmen. Da die Gedächtnisse der Familien über eine Vielzahl intermedialer Verweise im Spiel mit lyrischen, visuellen und auditiven Elementen vermittelt werden, ist schlusszufolgern, dass die Inhalte der dargestellten Gedächtnisse zwar in einem sozialen Nahhorizont verortet sind, durch diese Bezüge jedoch in eine kulturelle Dimension übertragen und als paradigmatisch für eine größere Gemeinschaft gesehen werden können.

Abstract

In their literature, Colombian writers Héctor Abad Faciolince and Tomás González preferably stage the complex processes of remembering through family memories, with the exchange of experiences depending on different media and memory figures. Selected narrative texts by both authors are examined to what extent artworks of other genres, such as poems, paintings, or songs, take on the functions of memory figures. Since the families' memories are mediated through a multitude of intermedial references in the interplay of lyrical, visual and auditory elements, it can be concluded that the contents of the represented memories are located in a social near horizon, but through these references they can be transferred into a cultural dimension and seen as paradigmatic for a larger collective.



apropos
[Perspektiven auf die Romania]

Sommer
2023

10

Premiers travaux

Lea Kreiner

Emotive Suffigierung im spanischsprachigen Comic

Zu pragmatischen Funktionen der Diminutivsuffixe in Quinos *Mafalda*

Lea Kreiner

ist Master-Studentin (Linguistik) und
Tutorin für spanische Sprachwissen-
schaft an der Friedrich-Alexander-
Universität Erlangen-Nürnberg.

lea.kreiner@fau.de

Keywords

Diminutiv – Comic – Spanisch – Mafalda – Korpusanalyse

Premiers Travaux

Dieser Artikel basiert auf einer Hausarbeit, die im Rahmen des Hauptseminars „Fingierte Mündlichkeit im französischen und spanischen Comic: Phonologie und Morphosyntax“ (WiSe 2021/2022, Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg) entstanden ist. Die Arbeit wurde für die Publikation in der *apropos*-Rubrik *Premiers Travaux* unter Betreuung durch Prof. Dr. Anke Grutschus (Lehrstuhl für Romanische Sprachwissenschaft am Institut für Klassische und Romanische Philologie der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn) überarbeitet.

1. Einleitung

Diminutive spielen in der gesprochenen Sprache eine bedeutende Rolle. Besonders das Spanische zeichnet sich durch eine außerordentliche Vielfalt der in der Alltagssprache als Verkleinerungs- bzw. Verniedlichungswörter bekannten Formen aus. Jedoch geht die Funktion von Diminutiven weit über bloße Verkleinerung hinaus: Es handelt sich um expressive Ausdrucksverfahren, mit denen man Einstellungen, Meinungen und Gefühle bezüglich bestimmter Sachverhalte äußern kann. Sie erfüllen dabei eine der wichtigsten sprachlichen Funktionen, nämlich die Vermittlung von Affekten.

Der vorliegende Beitrag macht es sich zur Aufgabe, die einzelnen affektiven Lesarten der Suffixe am Beispiel des berühmten Comics *Mafalda*¹ des argentinischen Zeichners Joaquín Salvador Lavado Tejón (1932-2020), besser bekannt als Quino, zu analysieren.

¹ Alle Angaben im Text beziehen sich auf Quino. 2011. *Mafalda. Todas las tiras*. Barcelona: Lumen und werden durch ‚(M Seite)‘ abgekürzt.

Obwohl das Interesse an der Comic-Forschung vor einigen Jahren gestiegen ist, hat speziell die fingierte Mündlichkeit im spanischsprachigen Comic bisher wenig Beachtung gefunden (cf. Brumme 2008; Pietrini 2012), was eine genauere Betrachtung des Phänomens notwendig erscheinen lässt. Bei der Untersuchung von Merkmalen gesprochener Sprache beziehen sich viele Arbeiten beispielsweise auf Übersetzungsaspekte (cf. Sinner 2014, 274-276; 2019, 170-173; 2020, 61; 63-68 und Sinner/Morales Tejada 2015, 119-122 mit Verweisen auf idiolektale Merkmale in *Mafalda*); es fehlen insbesondere Analysen im Bereich der Morphologie bzw. Morphosyntax.

Der vorliegende Artikel ist an der Schnittstelle zwischen Morphologie, Semantik und Pragmatik angesiedelt, da in der folgenden Analyse sowohl formale Gesichtspunkte als auch morphosemantische/-pragmatische Funktionen der Diminutive berücksichtigt werden, und versucht, vorhandene morphologische Studien zu ergänzen. Ein zentraler Aufsatz zum Gebrauch der Diminutive liegt mit Zollna (2005) vor, die sich ebenfalls mit der semantischen bzw. pragmatischen Interpretation der spanischen Diminutive am Beispiel des Comics *Mafalda* beschäftigt, aber anders als der vorliegende Beitrag nicht im Detail auf Bedeutungsnuancen einzelner Diminutive eingeht, sondern den Schwerpunkt auf deren generelle Funktion für die subjektivierende Bezugsetzung von Sprecher zu Hörer, Referent und Sprechakt legt.² Im Vordergrund der folgenden empirischen Analyse steht neben deskriptiven Aspekten jedoch die Untersuchung der konkreten Verwendung der Diminutivsuffixe im Comic-Korpus.

Diminutive sind in erster Linie sprechsprachliche Phänomene. Da sich Comics im Sinne Koch & Oesterreichers (2011) durch ihre besondere Form der graphischen Realisierung konzeptioneller Mündlichkeit auszeichnen und deshalb eine hohe Frequenz von Diminutiven versprechen, bieten sie sich in besonderem Maße als Korpusmaterial an. Angesichts der zentralen Rolle von Kindersprache und der gegenüber Diminutivbildungen besonders aufgeschlossenen hispanoamerikanischen Varietäten (hier Argentinisch)³ erscheint der ausgewählte Comic *Mafalda* als geradezu prädestiniert.

Da sich die Verteilung der emotiven Lesarten der Suffixe erst in einer konkreten Äußerungssituation ergibt, sollen die im theoretischen Teil zunächst unter stilistischen Gesichtspunkten zusammengefassten diasystematischen Aspekte (Kap. 2.2) sowie Bedeutungen (Kap. 2.3) der Formen im Rahmen einer Korpusanalyse anhand konkreter Beispiele detailliert herausgearbeitet werden (Kap. 3), damit abschließend eine Aussage über die Häufigkeit bestimmter Bedeutungen getroffen werden kann. Bevor jedoch eine genauere Textinterpretation erfolgt, soll zunächst ein Blick auf die Terminologie (Kap. 2.1) geworfen werden.

² Spezifisch zu *Mafalda* cf. auch die Analyse der Wortbildungsverfahren von Bernal & Sinner (2013), die die Diminutivsuffixe im Bereich der Suffigierung zwar unberücksichtigt lassen, aber auf die Häufigkeit der Verwendung des Augmentativsuffixes *-azo* eingehen. Einige allgemeine Anmerkungen zu *Mafalda* finden sich auch in der Comic-Einführung Grünewalds (2000, 49-51).

³ Die hispanoamerikanischen Varietäten gelten im Gegensatz zur standardsprachlichen Norm Spaniens im Allgemeinen als „diminutivfreudiger“ (Rainer 1993, 578).

2. Theoretische Beschreibung der Diminutive

2.1. Terminologie

Der Ausdruck affektiver Konnotationen kann auf sprachlicher Ebene durch unterschiedliche Mittel realisiert werden. Auf lautlicher Ebene gelingt dies beispielsweise durch Intonation. Lázaro Mora (1999, 4647) listet außerdem Exklamationen, Interjektionen und lexeminhärent (meist negativ) konnotierte Wörter wie *chucho* 'Köter' gegenüber *perro* als lexikalische Mittel auf. Als syntaktische Mittel gelten rhetorische Figuren wie Litotes und Wiederholungen. Zuletzt bedient sich die Sprache mittels apreziativer Morpheme morphologischer Verfahren. Der Begriff ‚Apreziativa/Apreziativa‘ (span. *apreciativos*) (cf. z.B. Hummel 1995; Schpak-Dolt ²2012, 97) hat sich in der Forschungsliteratur allgemein als Überbegriff für Diminutive, Augmentative und Pejorative durchgesetzt. Diese drei Arten der Wortbildungsmorpheme werden auch als emotive, evaluative, expressive, affektive, quantifizierend-qualifizierende (cf. Berschin, Fernández-Sevilla & Felixberger ⁴2012, 311) oder modifizierende (cf. Ettinger 1974, 20) Suffixe bezeichnet, da Sprecher durch sie subjektive Einstellungen oder Gefühle gegenüber einem Sachverhalt zum Ausdruck bringen können (z.B. Vertrautheit, Verachtung, Ironie, Höflichkeit etc.).

Was die Grundbedeutung des Diminutivs betrifft, so verkleinert es das Konzept der Basis (cf. auch die Definition bei Bußmann ⁴2008, s.v. DIMINUTIVUM). Der semantische Gegenpol zum Diminutiv ist das Augmentativ, das prinzipiell eine Vergrößerung bzw. Intensivierung der Basis bezeichnet, wobei manche Diminutivsuffixe bei Adjektiven und Adverbien ebenfalls eine intensivierende Wirkung haben, cf. z.B. *chiquito* 'más chico' und *despacito* 'más despacio' (cf. Rainer 1993, 585-586; s. auch Kap. 3.2).⁴ Die Bedeutung der Pejorative ist schließlich im Grunde die der Abwertung.

Im Sprachvergleich fällt das Spanische gegenüber dem Deutschen mit seiner außerordentlichen Häufigkeit in der Verwendung der Diminutive auf, was sich auch in der Vielfalt der Formen widerspiegelt (cf. auch die Ergebnisse des Übersetzungsvergleichs bei Cartagena & Gauger 1989, 321-328). Im Spanischen steht im Gegensatz zum Deutschen, das hochsprachlich nur die zwei Diminutivsuffixe *-chen* und *-lein* kennt, eine ganze Reihe verschiedener Suffixe zur Verfügung, cf. die folgende Übersicht von Lázaro Mora (1999, 4648) ohne die erweiterten Varianten wie *-cito*, *-ecito* etc.:⁵

⁴ Zollna (2005, 297-301) schlägt eine Reformulierung des Begriffs vor und plädiert für eine abstraktere Definition der Diminution als „Reduktion“. Dieser Begriff beschreibe den gemeinsamen semantischen Gehalt der Bildungen ihrer Meinung nach besser, weil hier Verringerung und Intensivierung (i.S.v. Konzentration), d.h. die Ambiguität der Diminution, in geeigneter Weise widergespiegelt werden.

⁵ Zu Aspekten der Formenbildung (Bildungsmöglichkeit und -häufigkeit, Genus, Suffixakkumulation, Allomorphie, Kompatibilität mit bestimmten Wortarten sowie Restriktionen phonetisch-phonologischer und/oder morphologischer Art etc.) cf. u.a. die Überblicksdarstellung bei Schpak-Dolt (²2012, 97-100) und ausführlicher Lázaro Mora (1999). Was die Wortart des Basislexems betrifft, so lässt sich auch für das vorliegende Korpus bestätigen, dass sich Diminutive am häufigsten mit Substantiven (z.B. *hijito*) und Adjektiven (z.B. *igualito*) verbinden, obwohl sie *per se* mit fast allen Wortarten kompatibel sind (cf. z.B. De Bruyne ²2002, 596). Zur „Frequenz bzw. Produktivität der Diminutivbildungen nach Wortarten“ cf. auch Zollna

-ito, -ita	-ín, -ina
-ico, -ica	-ejo, -eja
-illo, -illa	-uelo, -uela
-ete, -eta	

Die Grenzen zwischen den einzelnen Suffixgruppen, d.h. zwischen den Diminutiven, Augmentativen und Pejorativen, sind fließend, sodass sich Diminutive, die negative Bedeutungsnuancen annehmen (z.B. *-uelo/-uela*), ohne Weiteres in die Gruppe der Pejorative überführen lassen. Man spricht in diesem Zusammenhang von der Polyvalenz der Suffixe (cf. z.B. De Bruyne ²2002, 597), die eine einheitliche Einteilung derselben erschwert: Im Gegensatz zu Lázaro Mora stuft De Bruyne (²2002, 597) die Suffixe *-uelo/-uela* beispielsweise als Pejorative ein – allerdings nicht ohne einen Hinweis darauf, dass sie auch die Bedeutung eines Diminutivs annehmen können. Anders als in obiger Einteilung von Lázaro Mora zählt Vera-Morales (⁶2013, 762) *-ejo/-eja* zu den Pejorativen. Auch *-ete/-eta* und *-uelo/-uela* haben seiner Meinung nach pejorativen Charakter (cf. Vera-Morales ⁶2013, 759; 761). Die Suffixe sind folglich nicht auf eine einzige Kategorie festgelegt, sodass diese Klassifizierung nicht zu eng zu interpretieren ist, wie es auch Lázaro Mora (1999, 4648) für seine Übersicht angibt.

Der „carácter camaleónico del sufijo“ (Náñez Fernández 1973, 381) entzieht Diminutivbildungen weitgehend einer Eintragung in Wörterbücher. In Lexika finden sich zwar alle lexikalisierten Wörter mit Evaluativsuffixen, d.h. Formen, die ihre ursprüngliche Bedeutung verloren und sich verselbstständigt haben (z.B. *señorita* ‘Fräulein’), nichtlexikalisierte Diminutive werden aber nur vereinzelt oder gar nicht in Wörterbücher aufgenommen (cf. De Bruyne ²2002, 595), weil sich ihre Bedeutung meist erst in einem spezifischen Kontext ergibt. Insofern stellen Wörter mit emotiven Suffixen insbesondere für Nichtmuttersprachler ein mehr oder weniger großes Problem dar. Zollna (2005, 301-304) beschreibt die Diminutivverwendung in Anlehnung an Gumperz’ (1982, 131) *contextualization cues* als „Kontextualisierungsverfahren“, da sie immer in Zusammenhang mit einer spezifischen Interaktion und Sprechsituation gesehen werden muss. Aufgrund der Offenheit der Diminutive „für eine kontextuelle und situative Festlegung ihrer genauen Redebedeutung“ können sie auch als „interpretative Suffixe“ (Hummel 1995, 249) bezeichnet werden. Dass nicht nur die Interpretation, sondern auch die (formale) Übersetzung aufgrund fehlender Ausdrucksmöglichkeiten in der Zielsprache problematisch bzw. z.T. unmöglich ist, veranschaulichen Berschin, Fernández-Sevilla & Felixberger (⁴2012, 311, Herv. im Orig.) an einem treffenden Beispiel:

(2005, 291-297) mit Beispielen aus *Mafalda*. Alle der hier analysierten Substantive sind Konkreta und gehören zu im Alltag häufig auftretenden Wörtern (z.B. *niño, perro, silla, papel, zapato* etc.), was einerseits dem Stil der Sprache des analysierten Comics entspricht und andererseits das seltene Vorkommen von Diminutivsuffixen bei Abstrakta bestätigt (cf. Lázaro Mora 1999, 4652-4653; s. Kap. 2.3).

Mit dem deutschen Suffixregister läßt sich folgende Augmentativ-Diminutiv-Kette aus Juan Ramón Jiménez, *Platero y yo* (LXXXI), mit der ein kleines Mädchen den Esel Platero ruft, nicht übersetzen:

*¡Platero! ¡Platerón! ¡Platerillo! ¡Platerete! ¡Platerucho!*⁶

Dass solche Aspekte, aber auch andere, z.B. idiolektale Merkmale der (fingierten) Mündlichkeit wie Sprachfehler (Lispeln etc.) v.a. in der Translationswissenschaft von Interesse sind, erscheint vor diesem Hintergrund nachvollziehbar (zu fingierter defektiver Sprache in *Mafalda* cf. die bereits in Kap. 1 erwähnten Arbeiten von Sinner (2014, 274-276; 2019, 170-173; 2020, 61; 63-68) und Sinner/Morales Tejada (2015, 119-122)).

2.2. Variation: Diasystematik der Suffixe

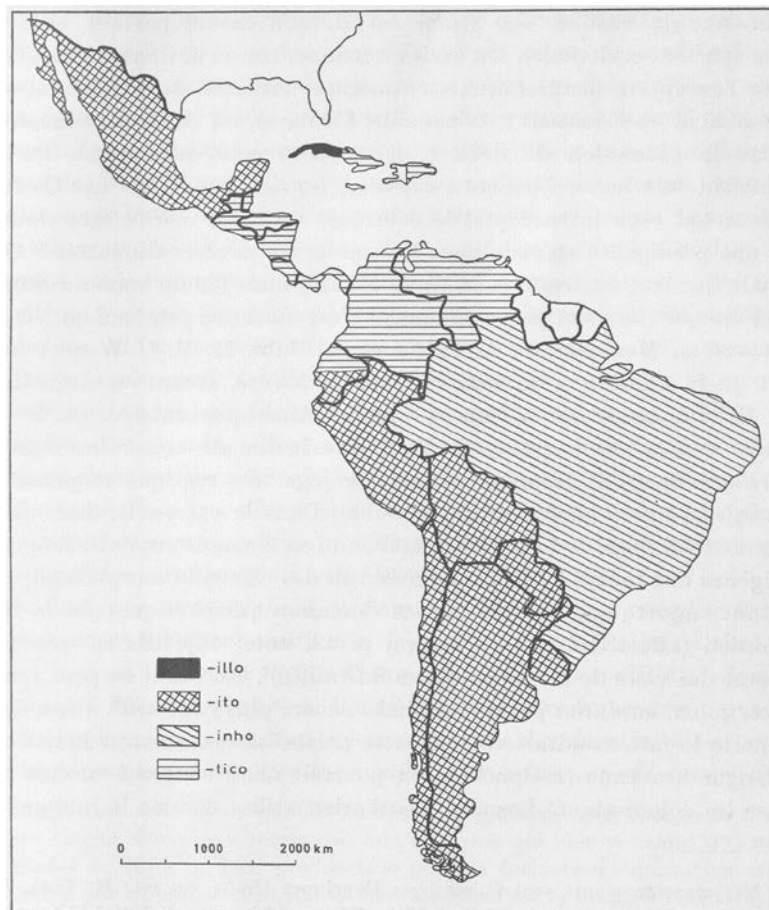
Betrachtet man zunächst die regionale Verteilung der Diminutivsuffixe, so ist eine starke diatopische Markierung zu erkennen. Die Endung *-ito* ist im gesamten spanischsprachigen Raum das bedeutendste und produktivste Suffix. Das zweithäufigste und älteste (ehemals dominierende)⁷ Suffix stellt *-illo* dar, das besonders in Andalusien Verwendung findet, wobei sich *-ito* nach Zollna (2005, 289) auch hier mittlerweile durchgesetzt zu haben scheint. Beide Suffixe unterscheiden sich hinsichtlich ihrer Semantik relativ stark voneinander, da *-illo* im Gegensatz zu *-ito* eine „leichte, aber inhärente Pejorativität“ (Rainer 1993, 540) verzeichnet (cf. auch Gooch ²1970, 5; Sanmartín Sáez 1999, 217) und damit näher bei *-ete/-eta*, *-ejo/-eja* und *-uelo/-uela* steht. In Hispanoamerika ist *-illo* abgesehen von lexikalisierten Formen und mit Ausnahme Westkubas⁸ und einigen anderen hispanoamerikanischen Ländern (mit spezifischen Gebrauchsbeschränkungen) eher unproduktiv (cf. Rainer 1993, 543). Was die sprachgeographische Erforschung der Diminutivsuffixe angeht, besteht ein großes Defizit,⁹ auf dessen Fortbestehen bis in neuere Zeit auch Zollna (2005, 289) aufmerksam macht. Neben den vereinzelt Hinweisen in Grammatiken und der Forschungsliteratur liegt für das amerikanische Spanisch nur folgende Karte von Hasselrot (1957, 269) vor, die erstmals einen Überblick über die regionalen Präferenzen der Länder gibt, denn obwohl Hispanoamerika generell „diminutivfreudiger“ ist als Spanien, bestehen hinsichtlich Form und Frequenz der Diminutive dennoch mehr oder weniger große Unterschiede zwischen den einzelnen süd- bzw. mittelamerikanischen Staaten (cf. Rainer 1993, 578).

⁶ Passenderweise schenkt Mafalda ihrer Mutter das Prosagedicht von 1914 zum Muttertag (M 71).

⁷ Zur Diminution im *español medieval* cf. González Ollé (1962) mit einem Überblick über die geschichtliche Entwicklung der Diminutivsuffixe.

⁸ Cf. Zamora Elizondo (1945, 544) und die Karte von Hasselrot (1957; Abb. 1).

⁹ Cf. schon Ettinger (1974, 260; ²1980, 197-184) mit der dringenden Forderung einer Behandlung der Evaluativsuffixe in Sprachatlanten.



1 | *Areale Verteilung der Diminutivsuffixe in Süd- und Mittelamerika* (Hasselrot 1957, 269)
© Harrassowitz

Aufgrund des häufigeren Gebrauchs der Suffixe in Hispanoamerika nimmt De Bruyne (²2002, 606) an, dass der apreziative Wert „oft ganz oder teilweise verlorengegangen“ und das „Stadium der Lexikalisierung“ erreicht sei, sodass die diminuierten Formen eigentlich nicht mehr bedeuteten als ihre Grundform. Hierbei scheint es sich allerdings um eine persönliche Einschätzung zu handeln, die zudem nicht empirisch belegt wird. Aus diesem Grund soll De Bruynes Feststellung in Bezug auf das hier analysierte Korpus überprüft werden. Da der behandelte Comic das argentinische Spanisch abbildet, ist der Gebrauch der Suffixe in Argentinien für den vorliegenden Beitrag von besonderem Interesse. In Kapitel 3.1 soll gezeigt werden, ob sich die in Hasselrots Karte (s.o.) abgebildete Dominanz von *-ito* im argentinischen Spanisch auch in der Korpusanalyse bestätigt.

Neben den verschiedenen regionalen Präferenzen stehen hier besonders die diastratischen und diaphasischen Varietäten im Vordergrund, da soziolinguistische Faktoren für die Interpretation des Comics von großer Bedeutung sind. In Bezug auf den Sprachgebrauch bestimmter Gruppen ist zunächst zu klären, von welchen sozialen Schichten bzw. Personengruppen und in welchen Situationen die Diminutive verwendet werden.

Manche regionalen Unterschiede gehen ebenfalls auf einen gruppenspezifischen Sprachgebrauch zurück; so ist man sich einig, dass es v.a. die ländliche Bevölkerung

ist, die Diminutivbildungen in größerem Umfang gebraucht (cf. Rainer 1993, 578). Schon Alonso (²1961, 178) charakterisiert die übermäßige Verwendung der Formen als „rasgo de lo regional [...] [y] del habla rural“. Montes Giraldo (1972, 87) erklärt die soziologischen Hintergründe in Bezug auf die Stadt-Land-Unterschiede und stellt nochmals heraus, dass die Bildungen ein Zeichen der gesprochenen bzw. informellen Sprache und insbesondere in niederen sozialen Schichten zu finden seien (cf. auch Cartagena & Gauger 1989, 279):

El diminutivo es rasgo campesino, en cuanto la sociedad rural tradicional mantiene, por una parte, nexos familiares y comunitarios más íntimos que favorecen la expresión del afecto y, por otra parte, relaciones de poder, en que con frecuencia hay clases explotadas que expresan su impotencia y sumisión con el ruego humilde o el desvanecimiento empedregador; es rasgo del habla familiar en general, por la afectividad que la caracteriza, y de lo vulgar en general, por la frecuencia de estados de sumisión entre las clases bajas.

Diminutive werden jedoch nicht nur zum Ausdruck von Unterwürfigkeit in hierarchischen Verhältnissen oder „entre las clases bajas“ gebraucht, sondern haben im Sinne eines „paternalistische[n] bis verächtliche[n] Diminutiv[s] des Höhergestellten gegenüber dem Untergebenen“ (Rainer 1993, 584) auch eine umgekehrte Funktion. Das sog. *diminutivo rebajador* (Alonso ²1961, 167, Anm. 7) ist in Zusammenhang mit Eigennamen besonders in der *época clásica* verbreitet und drückt herablassende Überlegenheit („condescendiente superioridad“) aus. Der despektierliche Gehalt des Diminutivs muss durch die Verwendung desselben in Verbindung mit Namen von Dienern und/oder Personen mit geringerem sozialen Status entstanden sein (cf. Alonso ²1961, 167, Anm. 7). Alonso führt als Beispiel u.a. einige Zeilen des spanischen Lyrikers Luis de Góngora (*siglo de oro*) an, die er an seinen zeitgenössischen Dichterkollegen Lope de Vega richtet und die deren Rivalität zum Ausdruck bringen: *Por tu vida, Lopillo, que me borres / los diecinueve torres de tu escudo...* (cf. Alonso ²1961, 167, Anm. 7).¹⁰ Hier zeichnet sich die „tensión de enemistad“ (Alonso ²1961, 167) ab, die Diminutivsuffixe annehmen können (s. Kap. 2.3). Dieses paternalistische bis verächtliche Diminutiv stellt eine „spiegelverkehrte Verwendung“ (Rainer 1993, 584) des v.a. in ländlichen Gegenden Hispanoamerikas gebrauchten Höflichkeitsdiminutivs in der Anrede Höhergestellter dar, das aber nicht als Herabsetzung verstanden wird (cf. das Beispiel *doctorcito* bei Sánchez Díaz 1966, 25). Diminutive haben so entweder eine Annäherungs- oder eine eindeutig herabsetzende Funktion vergleichbar mit sog. Hörigennamen in der mittelalterlichen Ständegesellschaft, die sich neben anderen Merkmalen im Vergleich zu Adelsnamen durch deutlich mehr Kurz-/Koseformen auszeichnen (cf. Löffler 1969; Debus 2012, 99).

Rainer (1993, 578) sucht den Grund für den häufigeren Gebrauch der Formen in niederen Schichten zudem in einem Zusammenhang zwischen der „höhere[n] Bildung in unserer westlichen Zivilisation [...] [und] einer zunehmenden Unterdrückung der Gefühle“, wobei es auch in der „westlichen Zivilisation“ Unterschiede

¹⁰ Das Diminutivsuffix *-illo* eignet sich aufgrund seiner inhärenten Pejorativität (s.o.) in besonderem Maße zum Ausdruck der Geringschätzung.

in der Gebrauchsfrequenz der Diminutive gibt, die weniger mit dem Bildungshintergrund als vielmehr mit kulturellen Gegebenheiten zusammenhängen: Die kulturspezifische Verwendung der Formen führt je nach Kulturraum zu einer mehr oder weniger häufigen Anwendung der Suffixe (cf. Bakema & Geeraerts 2004, 1050); so fällt das Spanische gegenüber dem Deutschen mit seiner außerordentlichen Häufigkeit in der Verwendung der Diminutive auf, was mit kulturellen Werten verbunden ist, die sich auch in der Fülle der Formen widerspiegeln (s. Kap. 2.1): „[R]ich systems of diminutives seem to play a crucial role in cultures in which emotions in general and affection in particular is expected to be shown overtly“ (Wierzbicka 1991, 53).

Die stärker gefühlsbetonte, persönliche Note der Suffixe scheint auch der Grund dafür zu sein, dass sie auf eher informelle Kontexte beschränkt sind, in denen es nach Bishop (1974, 35) „some degree of confidence“ gibt (cf. auch Hummel 1995, 247). Die Affinität von Diminutiven zu nächsprachlichen Kontexten erklärt laut Hummel (1995, 247) ferner das vermehrte Auftreten der Formen in Zusammenhang mit häufig verwendeten Wörtern (z.B. *niño, hijo, perro, silla* etc.). Wegen der meist stark affektiven Bedeutung der Diminutive findet man sie außerdem in der Sprache mit, von oder über kleinere(n) Kinder(n) (cf. Bishop 1974, 38; Rainer 1993, 579-580; De Bruyne ²2002, 606; Bakema & Geeraerts 2004, 1050). Lexikalisierungen und Suffixe in objektiv diminuierender Funktion sind hiervon ausgeschlossen.

Obwohl empirische Untersuchungen keine schlüssigen Beweise dafür liefern, dass Frauen mehr Diminutive verwenden als Männer (cf. Brouwer 1982), besteht Einigkeit darüber, dass aufgrund verschiedener sozialer Faktoren eine gewisse Tendenz zur häufigeren Verwendung bei Frauen besteht (cf. Gooch ²1970, 2; De Bruyne ²2002, 607), wobei sowohl das Geschlecht der Sprecher als auch das der Gesprächspartner relevant ist (cf. Rainer 1993, 579). Abgesehen davon findet man besonders viele Diminutive in der Sprache der Liebenden, in Gesprächen mit/unter älteren Leuten und mit (geliebten) Tieren (cf. Rainer 1993, 579; Bakema & Geeraerts 2004, 1050).

Die Verwendung von Diminutiven variiert darüber hinaus in Abhängigkeit von der Textsorte. Auffällig ist die hohe Anzahl an Diminutiven in Märchen, in denen sie oft als „stilistisches Mittel zur Markierung der Textsorte“ (Zollna 2005, 297) fungieren. Eine höhere Frequenz der Suffixe ist hier zudem durch die Zielgruppe (Kinder) bedingt (cf. Menclová 2019, 14), cf. die *Kinder-* und *Hausmärchen* der Gebrüder Grimm, welche auch in ihrer spanischen Übersetzung bereits im Titel zahlreiche Verkleinerungsformen aufweisen (cf. *Caperucita Roja, Blancanieves y los siete enanitos, Pulgarcito*¹¹, *El sastrecillo valiente* etc.). Außerdem sind sie besonders in der dramatischen Literatur, in Dialogen von Romanen, volkstümlicher Lyrik und in Comics anzutreffen, wo „im optimalen Fall eine Widerspiegelung der sprechsprachlichen Verhältnisse“ (Rainer 1993, 580) angestrebt wird. Diminutive lassen sich einem eher informellen Register zuordnen und finden sich dementsprechend

¹¹ Passenderweise spielt dieses Märchen auch in *Mafalda* eine Rolle (M 151).

in der Nähesprache bzw. im schriftsprachlichen Bereich in der literarisch stilisierten, sog. fingierten Mündlichkeit (cf. Goetsch 1985), die sich an der gesprochenen Sprache orientiert und deren Merkmale möglichst wirklichkeitsgetreu repräsentiert. Gerade in Comics, in denen Inhalte neben Zeichnungen vorwiegend durch Sprech- und Denkblasen vermittelt werden, findet man diese besondere Form der graphischen Realisierung konzeptioneller Mündlichkeit (,gesprochen' + ,graphisch') (cf. Koch & Oesterreicher ²2011, 3-4).

2.3. Pragmatische Funktionen der Diminutivsuffixe

Ausgehend von der Grundbedeutung (Verkleinerung) und den affektiven Werten der Suffixe soll im Folgenden differenzierter auf die Funktionen der Diminutive eingegangen werden. Man kann in diesem Fall auch von „stilistische[n] Variationen“ (Hummel 1995, 250) sprechen. Im Rahmen der Korpusanalyse sollen die hier erörterten morphosemantischen bzw. -pragmatischen Funktionen der Suffixe¹² anhand konkreter Kommunikationssituationen veranschaulicht werden. Da bisweilen bis zu 200 verschiedene Bedeutungsnuancen angenommen werden (cf. Gooch ²1970, X) und eine Vielzahl verschiedener Suffixe existiert, berücksichtigt die nachfolgende Darstellung lediglich die in der Literatur am häufigsten beschriebenen und im Korpus erwartbaren Lesarten am Beispiel des in Argentinien verbreiteten Suffixes *-ito*.

Seit Alonso (²1961, 161-162), der die Affektivität der Diminutive gegenüber der verkleinernden Bedeutung als primär betrachtet und die diminuierende Funktion fast vollständig ausblendet, herrscht eine kontroverse Debatte¹³ über die Relevanz der Verkleinerungsfunktion der Suffixe, aus der „signifikanterweise bis heute kein eindeutiger Sieger hervorgegangen ist“ (Rainer 1993, 580). Ohne die komplexe Frage nach dem Verhältnis von notioneller und affektiver Funktion der Diminutive abschließend klären zu wollen, sei angemerkt, dass Auszählungen zwar belegen, dass emotive Lesarten in familiärer Sprache eindeutig dominieren (cf. die Hinweise bei Rainer 1993, 580), die diminuierende Funktion der Suffixe aber dennoch nicht so selten ist, wie es Alonso (²1961, 163) behauptet: „es con mucho la función menos frecuente“. Weiter heißt es: „Cuando el sentido central es realmente el de disminución, se suele insistir en la idea de pequeñez con otros recursos (*una cajita pequeña, una cosita de nada* etc.)“ (Alonso ²1961, 163). Doch auch wenn man – wie Wagner (1952, 462) in Bezug auf Alonso bemerkt – ein Adjektiv zum Ausdruck der geringen Größe hinzufügt und das Diminutiv natürlich zusätzlich affektive Werte

¹² Eine exakte Trennung der Funktionsebenen wie sie Waltereit (2006, 118) vornimmt, soll hier nicht erfolgen.

¹³ Zu kritischen Auseinandersetzungen mit diesem Aufsatz cf. Zuluaga Ospina (1970), Ettinger (²1980, 102-108) und Hummel (1995), die sich v.a. auf die Diskussion um die Missachtung der Ebenen der Norm, der Rede und des Systems beziehen, sowie Rainer (1993, 580), der das Problem eher in einer begrifflichen Ungenauigkeit sieht.

annehmen kann, welche die minorative Funktion ganz oder teilweise zurückdrängen können, „ist doch entschieden eine *cajita* allein schon eine kleine *caja*“ (Wagner 1952, 462).¹⁴

Eine verkleinernde Bedeutungsnuance scheint außer bei inhaltlich nicht verkleinerbaren Bezeichnungen wie Eigen- und Gattungsnamen (z.B. *abuelita* ‘Oma’ und nicht ‘kleine Großmutter’; cf. auch Berschin, Fernández-Sevilla & Felixberger 2012, 312) fast immer mitzuschwingen.¹⁵ Für die folgende Korpusanalyse soll daher eine objektiv verkleinernde Verwendung der Diminutive nicht ausgeschlossen werden. Es bleibt dennoch zu überprüfen, ob bzw. wie viele Beispiele mit *rein* minorativer Funktion im Comic enthalten sind.

Neben der Grundbedeutung ‘klein’ können folgende emotionale Lesarten der Suffixe herausgearbeitet werden, die für die Korpusanalyse bedeutsam sind. Zunächst seien einige meliorative Lesarten aufgeführt, bevor außerdem auf pejorative Bedeutungskomponenten der Diminutive eingegangen wird. In der *habla familiar* kommt eine der wichtigsten Verwendungen von *-ito* als Ausdruck oder Bestätigung von Vertrautheit und Zuneigung unter den Gesprächspartnern deutlich zum Vorschein (cf. Walsh 1944, 11; Bishop 1974, 40), wie auch Rainer (1993, 582) unterstreicht: „Sehr häufig kommen in dieser Verwendung als Basen Personen vor, die uns nahestehen, junge Tiere, alte Leute, Leckerbissen und andere Dinge, die in der Lage sind, positiven Affekt auszulösen“. Die Suffixe enthalten in diesem Zusammenhang auch die Konnotationen ‘niedlich, lieb(evoll), zärtlich’ und ‘fürsorglich’. Nicht nur wegen der geringen Größe bzw. des jungen Alters der Gesprächspartner, sondern auch aufgrund der Vermittlung von Vertrautheit finden Diminutive besonders oft Eingang in an Kinder gerichtete Sprache (s. Kap. 2.2). Typisch ist der Gebrauch der Suffixe in der Anrede mittels Eigen- (Hypokoristika/Kosenamen, z.B. *Mafaldita*) und Gattungsnamen (Koseformen, z.B. *abuelito*). Diese Propria/Appellativa sind aber nicht immer Ausdruck einer engen Beziehung zwischen den Gesprächspartnern. Kennen sich die Personen nicht, so gilt die Verwendung der Diminutive als Versuch, „den sozialen Abstand zwischen sich und den Kindern sprachlich zu minimalisieren und das Gefühl der Nähe zu vermitteln“ (Menclová 2019, 37). Die Funktion der Diminution (Reduktion bzw. Intensivierung) besteht auch nach Zollna (2005, 303-305) im Ausdruck relationeller Beziehungen (z.B. Sprecher-Hörer-Relation). Sie bezieht sich im Sinne der Erzeugung von Vertrautheit durch Reduktion von Distanz bzw. Intensivierung von Nähe mittels hypokoristischer Formen wie

¹⁴ Auch wenn Wagner (1952, 462) die Relevanz der Verkleinerungsfunktion der Suffixe bekräftigt, macht er dennoch darauf aufmerksam, dass sie im Allgemeinen hauptsächlich „Affektträger“ sind. Bei konkreten Gegenständen sieht er aber keinen Grund zu „affektgeladenen und lustbetonten Vorstellungen“. Gerade bei Konkreta besteht aufgrund ihrer Zugehörigkeit zu einem „ámbito de la propia experiencia vital“ (Zuluaga Ospina 1970, 34) jedoch vermehrt Anlass zu solchen Vorstellungen, was auch erklärt, warum die Verbindung mit Abstrakta so selten ist (s. Kap. 2.1).

¹⁵ U.a. Ettinger (1980, 103) merkt an, dass eine ausschließliche konnotative Bedeutung auch bei sonstigen Lexemen wie Zeit- und Maßangaben (*semanita*, *añito*, *litrito*, *kilito* etc.) zu beobachten sei, die objektiv betrachtet keine Verkleinerung zulassen. Hummel (1995, 253) macht jedoch an einem treffenden Beispiel deutlich, dass hier ebenso eine verkleinernde Bedeutungsnuance mitspielt. In der Äußerung *unos litritos de cerveza* ist laut Hummel zu lesen, dass ein paar Liter Bier nach Meinung des Sprechers ‘nicht viel’ (minorativ) und demnach auch ‘nicht schlimm’ (affektiv) seien.

Mafaldita vor allem auf den „Aspekt von Nähe und Distanz in diesen Beziehungen“ (Zollna 2005, 304).

Außerdem ist *-ito* als Ausdruck von Höflichkeit bzw. Bescheidenheit zu verstehen. Es wird in der Funktion der Abschwächung/Abtönung in Bitten, Fragen, Angeboten, Vorschlägen oder Forderungen verwendet, die strategisch „verkleinert“ werden sollen (cf. Walsh 1944, 12; Bishop 1974, 44; Rainer 1993, 583-584; Sanmartín Sáez 1999, 193-194).

Höflichkeit¹⁶ und Abtönung sind zwei prinzipiell voneinander zu unterscheidende Phänomene, wobei Höflichkeit häufig, aber nicht ausschließlich durch Abtönung hergestellt werden kann (cf. Waltereit 2006, 182-183; Albelda Marco & Estellés Arguedas 2021, 72; 77). Im Spanischen und anderen romanischen Sprachen können Diminutivbildungen als funktionale Äquivalente zu Abtönungsformen wie Modal- und Abtönungspartikeln im Deutschen betrachtet werden (cf. Zollna 2005, 304; Waltereit 2006, 109-126).¹⁷ Diminutive fungieren bei Fragen, Bitten etc. – d.h. bei direktiven Sprechakten, die einen *face-threatening act* darstellen, weil sie mit einem Eingriff in die Sphäre des anderen/einer Störung einhergehen – als Abtönungsverfahren zur Herstellung einer „negativen Höflichkeit“ und sollen die gesichtsbedrohende Handlung minimieren (cf. Zollna 2005, 304; Waltereit 2006, 178-181). Die wesentliche Funktion der Diminutive als Abtönungsverfahren und somit der Abtönung selbst ist die Reduktion der Intensität des Sprechaktes (cf. Albelda Marco & Estellés Arguedas 2021, 73). Mithilfe der Diminutivverwendung soll also die illokutionäre Kraft des Sprechaktes zurückgenommen werden (cf. Waltereit 2006, 189), was wiederum als Akt der Höflichkeit zu interpretieren ist. Lohnenswert erscheint aus diesem Blickwinkel eine Untersuchung der Diminutivverwendung von *Mafalda* insbesondere in Fragen an ihren Vater (s. Kap. 3.1).

Solche „Höflichkeitsdiminutive“ sind besonders häufig in Verkaufsgesprächen anzutreffen, was Gooch (²1970, 7) an einem geeigneten Beispiel veranschaulicht:

Assistant – *¿Qué desea?*

Customer – *Crema Nivea, por favor.*

¹⁶ Höflichkeit ist hier als pragmatische Kategorie in Anlehnung an Brown & Levinson (1987) zu verstehen.

¹⁷ Abtönungs- bzw. Modalpartikeln sind hinsichtlich ihrer Vielfalt und Frequenz ein Charakteristikum der deutschen Sprache und bilden aufgrund verschiedener formaler Eigenschaften eine eigene Wortart. Das wachsende Interesse an Partikeln, das zu einem regelrechten „Partikel-Boom“ in den 70er Jahren führte, hat zu einer enormen Entwicklung deutscher Partikelforschung beigetragen, die zum aktuellen Zeitpunkt nahezu unüberschaubar ist, weshalb hier lediglich auf die Pionierarbeit von Weydt (1969) verwiesen sei.

Unabhängig von möglichen Übersetzungsäquivalenten gibt es im Spanischen „kein Modalpartikelparadigma [...] und eine entsprechende Kategorie [ist] weder in normativen noch deskriptiven Grammatiken aufgeführt [...]“ (Meisnitzer & Gerards 2016, 133). Die Frage nach der Existenz von Modalpartikeln ist in der hispanistischen Forschung unterschiedlich beantwortet worden (cf. die Verweise bei Meisnitzer & Gerards 2016, 133). Waltereit (2006, IX) geht beispielsweise davon aus, dass es sie in den romanischen Sprachen nicht gibt. Für einen Sprachvergleich Deutsch-Spanisch und einen Forschungsüberblick über die spanische Partikelforschung cf. Beerbom (1992), die mögliche (Teil-)Äquivalente und Übersetzungsverfahren der deutschen Partikeln ermittelt, aber ebenfalls davon ausgeht, dass das Spanische keine direkten Äquivalente hat (cf. Beerbom 1992, 458; 461).

A. – *¿En caja o en tubo?*

C. – *Deme un tubito.*

A. – *¿Grande o pequeño?*

Durch die Nachfrage des Verkäufers wird zudem deutlich, dass er das Diminutiv nicht als Verkleinerung, sondern als eine auf Abtönung basierende Höflichkeitsstrategie auffasst.

Auch die Abschwächung bzw. Entschärfung von Vorwürfen oder Beleidigungen (cf. Alonso ²1961, 177; Sanmartín Sáez 1999, 200), welche die Gefahr der *face*-Verletzung bergen, dient der Höflichkeit. Durch die Verwendung der Diminutivform soll nicht nur ein *face-threatening act* vermieden werden; der Sprecher entzieht sich außerdem der vollen Verantwortung für den Vorwurf, der möglicherweise unangenehme Folgen haben könnte (cf. Waltereit 2006, 116).

In diesen Bereich fällt auch die Verwendung des Diminutivs als Ausdruck einer „diminución de las cualidades[que] sirve para suavizar la descripción de una imagen considerada por el hablante como negativa“ (Sanmartín Sáez 1999, 194), wie z.B. bei *gordito/-a* ‘dicklich/pummelig’ (Bedrohung des positiven *face*).¹⁸ Die als negativ empfundene Eigenschaft soll durch das Diminutivsuffix (höflich) kaschiert werden, ohne dass hier tatsächlich von einem geringeren Körperumfang die Rede wäre (Sanmartín Sáez 1999, 194, Herv. d. Verf.):

A: *¿Sabes quién te digo? ¿esa mujer que está un poco gordita?*

B: *sí/ pero de gordita nada/ gorda/ gorda*

A: *bueno ya/ era un decir*

An diesem Beispiel wird deutlich, dass Diminutive als Abtönungsformen Implikaturen sind (cf. Albelda Marco & Estellés Arguedas 2021, 81), da der Sprecher durch sie eine Bedeutung der Äußerung nahelegt (nämlich, dass die besagte Person in Wahrheit sehr dick ist), ohne sie wörtlich zu kommunizieren. Weil das Gesagte – wie auch Sanmartín Sáez (1999, 194-195) feststellt – aber gegen Grices (1975, 1989) Qualitätsmaxime *Try to make your contribution one that is true* verstößt, sieht sich B im obigen Dialog gezwungen, die Aussage von A zu korrigieren. B scheint Höflichkeit in diesem Fall weniger wichtig zu sein als Wahrheit. Der Verstoß gegen die Konversationsmaxime zur Bewahrung des *face* erfolgt durch die Verwendung des Diminutivs und impliziert die oben genannte Bedeutung.

Diminutive haben jedoch nicht nur abtönende Wirkung, sondern können auch als reines Mittel zur Betonung/Hervorhebung betrachtet werden, „die durch die Verknüpfung des normalerweise selbständigen Grundwortes mit dem Suffix zwangsläufig erfolgt“ und zusätzlich als „Signal für [eine] sprechaktspezifische Einschätzung“ fungieren kann, was eine „Systembedeutung“ (Hummel 1995, 247) der

¹⁸ Cf. auch die Übersetzung von frz. *Boule de suif* als *Fettklößchen* in den meisten deutschen Ausgaben der gleichnamigen Novelle (1880) von Guy de Maupassant.

Suffixe darstellt, wobei die Hervorhebung bei Adjektiven oft mit einer Intensivierung verbunden ist (s. Kap. 2.1; 3.2). Bishop (1974, 43) verdeutlicht an ihrem Beispiel „Las casitas son todititas igualitas“, dass „igualitas“ die Gleichheit in einer Weise hervorhebe, die *iguales* nicht zu betonen vermöge.

Eine wichtige Funktion der Diminutive ist auch die *función activa* (cf. Alonso ²1961: 169-173). Der Sprecher versucht hier, seinen Kommunikationspartner mittels der Erzeugung von Sympathie/Wohlwollen oder Mitleid zu etwas zu überreden, von etwas zu überzeugen oder ihn zu einer Handlung zu bewegen (cf. Montes Giraldo 1972, 74-77). Menclová (2019, 44-47) bezeichnet diesen pragmatischen Effekt als Persuasion und macht darauf aufmerksam, dass diese Strategie häufig auf Speisekarten (z.B. bair. *Supperl*)¹⁹ und in Werbetexten Anwendung findet, in denen bestimmte Emotionen (z.B. Heimatgefühl bezüglich regionaler Spezialitäten) angesprochen werden sollen, die den Gast/Verbraucher im optimalen Fall dazu anregen, das Gericht/Produkt zu bestellen/zu kaufen.

Wendet man sich den abwertenden Bedeutungsnuancen der Suffixe zu, so sei auf einige wenige Verwendungsmöglichkeiten wie den ironischen Gebrauch verwiesen, der oft einen negativen Beigeschmack hat (cf. Gooch ²1970, 5; Rainer 1993, 583; Sanmartín Sáez 1999, 200; Menclová 2019, 40-41). Es muss hier zusätzlich durch den Kontext erkennbar gemacht werden, dass der Sprecher das Gegenteil des Gesagten intendiert. Der ironische Tonfall lässt dabei meist eine Äußerung von (versteckter) Kritik oder Belustigung durchscheinen, die durch den Widerspruch der Aussage erzeugt wird.

Eine stark despektierliche Note erlangt *-ito* in der Bedeutung des Minderwertigen, Geringfügigen, Lächerlichen, Verächtlichen oder Bemitleidenswerten, die sich aus der Konnotation 'zu klein' ergibt. Das Diminutiv kann Abneigung bis hin zu einer „tensión de enemistad“ (Alonso ²1961, 167) ausdrücken, wie Alonso mit seinem Beispiel *¡a ver qué hace ahora el mocito ese!* (span. *mozo*, dt. wörtl. 'Junge'; hier: 'Bengel') zeigt (s. auch Kap. 2.2). Wie man an diesem Beispiel sieht, ergibt sich die genaue Bedeutung jedoch nur in Zusammenhang mit einer konkreten Kommunikationssituation. Fest steht, dass Diminutive auf *-ito* ebenfalls den Status von Pejorativen annehmen können, der normalerweise eher mit *-illo* und *-uelo* in Verbindung gebracht wird (cf. Bishop 1974, 44-45).

¹⁹ Die bairischen Varianten (*-erl*, *-al*, *-l*, *-ei* etc.) der hochsprachlichen Diminutivsuffixe *-chen* und *-lein* wurden im Dialekt seit jeher häufiger gebraucht als die nicht verkleinerten Wörter, was dazu führte, dass ein Bezug zur Größe in vielen Fällen gänzlich verloren ging (cf. Schmid 2012, 190). Neben „echten“ Verkleinerungsformen wie *a Breggl* zu 'Brocken' gibt es sog. feste (rein formale) Diminutive wie *Radl*, die kein kleines Rad/Fahrrad, sondern einfach ein Rad/Fahrrad bezeichnen (cf. Zehetner 1985, 140; Schmid 2012, 189-190). Eine diminuierende Funktion ist laut Zehetner (1985, 141) beim Suffix *-erl* in Wörtern wie *Schwammerl* 'Pilz' gar nicht mehr vorhanden. Ähnliches wäre auch bei *Supperl* denkbar, welches zwar eine tatsächliche Verkleinerung in Bezug auf bair. *Suppn/Suppm* darstellen könnte, aber aufgrund der allgemeinen Abschwächung der dialektalen Diminutivformen nicht zwingend so zu interpretieren ist. Es ist zu beachten, dass der persuasive Effekt bei diesem besonderen Beispiel nicht allein durch das Diminutiv (verkleinernd oder nicht), sondern durch die Verwendung der bairischen Variante desselben entsteht (*Süppchen/-lein* geht hier nicht). Der Erfolg der genannten Strategie kann also u.U. regional bedingt sein.

An der Verteilung der aufgeführten Funktionen kann man aber sehen, dass Diminutive auf *-ito* i.d.R. positiv konnotiert sind (cf. Sanmartín Sáez 1999, 215). In bestimmten Kontexten kann die Bedeutung von 'klein' + 'niedlich' jedoch schnell ins andere Extrem ('klein' + 'minderwertig') umschlagen, sodass keinesfalls immer von einer meliorativen Wertung auszugehen ist.

3. Empirischer Teil: Korpusanalyse

Im Rahmen der Korpusanalyse sollen nun die im theoretischen Teil herausgearbeiteten Aspekte auf den Comic *Mafalda* übertragen werden. Die Untersuchung beschränkt sich aus Platzgründen auf die ersten 112 Seiten²⁰ der Gesamtausgabe *Mafalda. Todas las tiras* (2011). Lexikalisierte Diminutivbildungen gehen nicht in die Korpusanalyse ein.

Der Comic spielt Mitte der 1960er und Anfang der 1970er Jahre in Buenos Aires. Zu Beginn ist die Protagonistin Mafalda im Vorschulalter. Weitere wichtige Strip-Protagonisten sind ihre Mutter Raquel (Hausfrau) und ihr namenlos bleibender Vater (Versicherungsangestellter), die typische Angehörige der argentinischen Mittelschicht darstellen. Außer ihrer Familie treten in dem untersuchten Textausschnitt v.a. Mafaldas Clique (*pandilla*) und einige Nebenfiguren auf. Zu den Hauptfiguren gehören die Kinder Felipe – Mafaldas bester Freund –, Susanita, Manolito und Miguelito, die alle ungefähr so alt sind wie Mafalda.²¹

3.1. Diasystematik der Suffixe

Im genannten Textausschnitt finden sich insgesamt 69 Diminutive (*token*), wobei manche innerhalb desselben Comicstrips mit der gleichen Funktion zweimal vorkommen, weshalb hier strenggenommen von nur 59 unterschiedlichen Suffixen auf verschiedenen Seiten (*types*) gesprochen werden kann, welche im Folgenden als Gesamtzahl gelten.²² Damit setzt Quino auf knapp über der Hälfte der 112 Seiten Diminutivsuffixe ein, was nicht nur die Häufigkeit der Verwendung v.a. in Hispanoamerika widerspiegelt (s. Kap. 2.2) und somit sprechsprachlichen Verhältnissen nahekommt, sondern auch der Textsorte (Comic) mit Diminutiven als Merkmal gesprochener Sprache entspricht. Aufgrund der Darstellung fingierter Mündlichkeit, aber auch wegen der vielen zutreffenden soziolinguistischen Aspekte (Kindersprache etc.) erweist sich eine Untersuchung des Comics *Mafalda* aus der Perspektive der Diminutivforschung als besonders vielversprechend, da die

²⁰ Nach Seite 112 bildet ein Trennblatt mit einer größeren Zeichnung von Mafalda eine Zäsur, die sich zur Begrenzung des Korpus anbietet, zumal der gewählte Ausschnitt eine ausreichend große Zahl an Fundstellen für die Analyse von Diminutiven beinhaltet.

²¹ Für einen detaillierten Überblick über die Protagonisten und deren Charaktereigenschaften sowie den gesellschaftlichen und politischen Kontext der 1960er und frühen 1970er Jahre cf. Donadon (2021) mit der ersten deutschsprachigen Monografie zu diesem Thema. Mit dem Comic aus gesellschaftlicher und politischer Sicht beschäftigt sich auch Cosse (2019).

²² Die in allen Okkurrenzen durchgehend diminuierten Eigennamen *Susanita*, *Manolito* und *Miguelito* wurden nicht gezählt, weil sich daraus keine sinnvolle Interpretation ergibt. Es stellt sich die Frage, warum gerade *Mafalda* und *Felipe* nicht durchgehend, sondern nur in einzelnen Okkurrenzen diminuiert wurden – eventuell schlichtweg, um bestimmte pragmatische Funktionen ausschöpfen zu können.

Wahrscheinlichkeit des Vorkommens solcher Formen durch die gegebenen Faktoren steigt.

Betrachtet man die Diasystematik der Suffixe, so ist in Bezug auf die diatopische Variation festzustellen, dass sich im Korpus ausschließlich Diminutive auf *-ito/-ita* finden. Dieses Ergebnis entspricht ganz der regionalen Verteilung der Endungen nach Hasselrot (1957, 269; s. Kap. 2.2), der für Argentinien eine Präferenz von *-ito* feststellt. Der Comic fungiert folglich auch in dieser Hinsicht als Abbild der realen Sprechsituation.

Was die Redesituation betrifft, weist *Mafalda* ein informelles Sprachregister auf, da die Mehrheit der Konversationsbeiträge zwischen Familienmitgliedern oder Freunden stattfindet, was die Auftretenswahrscheinlichkeit der Verkleinerungsformen aufgrund des vorhandenen Grades an Vertrauen und Sicherheit erhöht. Die bezüglich der schichtenspezifischen Variation festgestellte Häufigkeit der Diminutive in niederen sozialen Schichten kann im Comic nicht bestätigt werden, da Mafaldas Familie zur Mittelschicht gehört. Der tendenziell häufigere Gebrauch von Diminutivsuffixen in niederen Schichten bedeutet jedoch nicht zwangsläufig ein Ausbleiben derselben in anderen Gesellschaftsklassen genauso wie eine in ländlicheren Gegenden typische hohe Frequenz an Verkleinerungsformen nicht gegen die Verwendung der Suffixe in Großstädten wie Buenos Aires spricht.

Hinzu kommt, dass die Verwendung der Suffixe in erster Linie von anderen sozio-linguistischen Faktoren wie Alter und Geschlecht der Sprecher abhängig ist. Da die Hauptfigur des Comics anfangs ein etwa fünf Jahre altes Mädchen ist und seine Freunde auch nicht wesentlich älter sind,²³ spielt Kindersprache bzw. *child-directed-* oder *child-centered speech* (cf. Dressler & Merlini Barbaresi 1994, 173-175) eine bedeutende Rolle. Die Häufigkeit der Diminutivverwendung steigt dabei mit dem „Grad an Kinder-Zentriertheit der Sprechsituation“ (Walthereit 2006, 112-114), wobei die hohe Frequenz im Allgemeinen durch die „Eigenschaften der Referenten“ (Walthereit 2006, 122) bedingt ist und mit der „für die Rede mit Kindern typische[n] Sprechsituation der liebevollen Zuwendung“ (Walthereit 2006, 127) zusammenhängt.

Von 58 Beiträgen²⁴ wurden 39 von Kindern und nur 19 von Erwachsenen getätigt. In 16 von 19 Fällen sprechen die Erwachsenen mit Kindern; in zwei der übrigen drei Belegen reden zwar entweder Erwachsene miteinander (M 76) oder mit sich selbst (M 23), aber in jedem Fall über Kinder. Nur die Erzählung des Vaters von seiner Zeit beim Militär und seinem ehemaligen Kameraden *gordito Peruzzi* (M 86) steht in keinem kinderbezogenen Kontext. In nur 7 von 39 Fällen sprechen die Kinder mit Erwachsenen; ansonsten werden die Diminutive von den Freunden in Gesprächen untereinander oder in Zusammenhang mit Tieren gebraucht (z.B. *perrito*, *gatito* in M 26, 47), was ebenfalls typisch für die Sprache von Kindern ist. Hinzu kommt die Verwendung der Formen durch ältere Sprecher (M 46, 65, 109). Im Korpus bestätigt

²³ Felipe ist mit bereits sieben Jahren der Älteste der Clique (cf. Donadon 2021, 71-72).

²⁴ Ein Diminutivbeleg (M 53) tritt in einem Lied im Radio auf, wobei Alter und Geschlecht des Sängers unklar bleiben. Der Beleg wurde daher aus der diasystematischen Analyse ausgeklammert.

sich somit die anhand authentischer Sprachdaten getroffene Feststellung, dass sich Diminutivsuffixe v.a. in der Kindersprache, aber auch in der Sprache mit/über Kinder(n), mit Tieren sowie in der Sprache älterer Sprecher finden. Kindersprache meint im untersuchten Comic allerdings immer eine Art „fingierte Kindersprache“, denn eigentlich zeichnet sich Mafalda durch ihre nichtaltersgemäße Sprache aus und besitzt „trotz ihrer kindlichen Naivität“ einen „erwachsenen Geist [...]“ (Donadon 2021, 65). Aber auch wenn Mafalda kein Kind wie jedes andere ist, weist ihre Sprache dennoch einige Charakteristika der Kindersprache auf, wie z.B. eine häufige Diminutivverwendung.

Ein Blick auf das Geschlecht der Sprecher zeigt, dass die Verkleinerungsformen im Allgemeinen häufiger von weiblichen Gesprächsteilnehmern benutzt werden (38 ggb. 20), wobei an dieser Stelle auch eine ungleiche Anzahl an Redebeiträgen sowie die beschränkte Korpusgröße beachtet werden müssen. Interessant ist, dass Mafaldas Mutter nicht so viele Diminutive gegenüber ihrer Tochter gebraucht wie der Vater (4 ggb. 8), was zunächst weniger authentisch wirkt (weil die Bildungen tendenziell öfter von Frauen verwendet werden, s. Kap. 2.2), aber ganz im Dienste der Vater-Figur steht und als Ausdruck einer engen Vater-Tochter-Beziehung gedeutet werden kann. Obwohl Raquel aufgrund ihrer Tätigkeit als Hausfrau eigentlich mehr Zeit mit Mafalda verbringt, erscheint der Vater im Comic präsenter; so ist er beispielsweise Mafaldas erster Ansprechpartner bei Fragen aller Art, wovon auch der Kauf eines Pädagogik-Buches zeugt, das der Vater anschafft, um sich wertvolle Tipps zur Beantwortung von Mafaldas Fragen anzulesen: *¡“Sencilla y claramente”!... ¡Así responderé desde hoy a las preguntas de Mafalda!* (M 33). Die Beziehung zwischen Mafalda und ihrer Mutter ist dagegen ein wenig vorbelastet. Zum einen wirft Mafalda ihrer Mutter stets vor, dass sie ihr Studium abbrach, um eine Familie zu gründen (M 78; cf. auch Donadon 2021, 70). Zum anderen zeigt sich Mafalda genervt davon, dass Raquel ihr ständig Suppe serviert, die Mafalda jedoch hasst (*¡La sopa es a la niñez lo que el comunismo es a la democracia!* in M 76; cf. auch M 16, 50, 58, 65, 73). Interessanterweise spiegelt sich das wesentlich innigere Verhältnis zu ihrem Vater nicht in Mafaldas eigenem Sprachgebrauch: Während sie ihre Mutter mehr als einmal *mamita* (M 58, 68, 71 etc.) nennt, verwendet sie für ihren *papá* keine gleichwertige Koseform.

Was Mafaldas Eltern betrifft, so gebraucht der Vater aufgrund einer enge(re)n Bindung also mehr Diminutive als die Mutter. Ansonsten besteht im Comic jedoch eine allgemeine Tendenz zur häufigeren Verwendung der Suffixe durch weibliche Personen. Insgesamt kann daher in Zusammenhang mit der diastratischen Variation beim Gebrauch von Diminutiven nicht nur eine Abhängigkeit vom Alter, sondern auch vom Geschlecht der Sprecher bestätigt werden.

3.2. Pragmatische Funktionen der Diminutivsuffixe im Korpus

Im Folgenden sollen die in Kapitel 2.3 zusammengetragenen pragmatischen Funktionen der Suffixe anhand von konkreten Textbeispielen festgemacht werden, um abschließend eine Aussage über die Häufigkeit bestimmter Bedeutungen treffen zu

können. Bei der Analyse der einzelnen Lesarten der Suffixe ist zunächst festzuhalten, dass nur 7 von 59 Beispielen pejorativ konnotiert sind, wohingegen 49 als meliorativ eingestuft werden können und drei Beispiele keine eindeutig kategorisierbare Bewertung aufweisen. Diese Tatsache entspricht ganz der Feststellung, dass *-ito* im Gegensatz zu *-illo* und *-uelo* mit einer tendenziell positiven Wertung verbunden ist. Bevor wir uns dieser hauptsächlichlichen Verwendungsweise des Suffixes zuwenden, sei ein kurzer Blick auf die abwertenden Bedeutungsnuancen geworfen.

Das erste pejorativ konnotierte Suffix tritt in Zusammenhang mit einer Fernsehmeldung auf, in der Kinder als die Zukunft des Landes bezeichnet werden (M 22). Mafaldas Aussage *¡Pues está frita la patria con un futuro tan chiquito!*²⁵ ist insofern abwertend, als eine Zukunft voller Kinder ihrer Meinung nach 'bescheiden' sei. Wortwörtlich bescheiden ist auch Mafaldas kleiner Stuhl (*humilde sillita*, M 46), der im Gegensatz zu ihren großen Reden über Weltpolitik/-frieden steht, die sie auf diesem zu halten pflegt. Eine weitere, ungleich stärker pejorative Verwendung findet sich auf Seite 26 (*¿Estás pensando en nada más que en un raquíto puntito?*) mit der Assoziation 'geringfügig' + 'lächerlich klein', die durch das Adjektiv *raquíto* noch verstärkt wird. Mafaldas (wütende) Mimik/Gestik und die durch ihren offenkundigen Mund suggerierte Lautstärke ergänzen die Wirkung des Diminutivs. Eindeutig abwertend ist das Wort *negrito* (M 51), das Susanita in Bezug auf Mafaldas kleine, dunkelhäutige Puppe verwendet. Das Suffix ist nicht nur Ausdruck von Verachtung und Minderwertigkeit, sondern auch Zeichen der rassistischen Einstellung Susanitas (sie will sich den Finger waschen, nachdem sie die Puppe berührt hat), was ihrem „böartigen“ Charakter entspricht. Eine negative Konnotation weist außerdem das in einem Radiosong zu hörende Diminutiv in *y triiiiiste, el Jibarito va* (M 53) zu der allgemein abwertenden Bezeichnung *Jíbaro* 'campesino que vive y trabaja en el campo' auf (DRAE 2014, s.v. JÍBARO, RA 7., online; cf. auch Álvarez Nazario 1990, 315).²⁶ Hier schwingt die Bedeutung 'bemitleidenswert' mit (cf. *...¿Qué será de Borinquén*²⁷ *mi dios querido? ¿Qué será de mis hijos y de mi hogar?*), ohne dass von einem Bezug auf Kleinheit auszugehen ist. Ein Paradebeispiel für die abwertende Verwendung des Suffixes ist das Diminutiv *guitarritas* (M 87), das Manolito in Zusammenhang mit einer Diskussion über die Beatles benutzt und mithilfe dessen er seine Abneigung gegen die Band zum Ausdruck bringt. Die Beatles sind in seinen Augen minderwertige Hippies.²⁸ Das letzte

²⁵ Das Adjektiv *chiquito/-a* kann aufgrund einer Eintragung in Wörterbücher (z.B. Moliner³2007, s.v. CHIQUITO, -A 1.) zwar als lexikalisiert betrachtet werden, wurde aber wegen der Erkennbarkeit seiner Ableitung und der gegenüber *chico/-a* 'klein' intensivierenden Funktion im Sinne von 'más chico' (s. Kap. 2.1) trotzdem berücksichtigt.

²⁶ Zur Geschichte und Kultur der Jíbaros sowie zum *español jibaro* cf. Álvarez Nazario (1990).

²⁷ Alte Bezeichnung für Puerto Rico.

²⁸ Zu Manolitos Hass auf Hippies cf. auch die Ausführungen von Donadon (2021, 73). Im Comic schlagen sich zentrale soziale und politische Ereignisse der 1960er/70er Jahre nieder: Zur Zeit des Vietnamkrieges entsteht in den 1960er Jahren in den USA die Hippiebewegung. Gleichzeitig gelingt den Beatles der weltweite Durchbruch. Sie sind „Synonyme für den Frieden“ (Donadon 2021, 125) und verkörpern „die generationelle Konsumverweigerung und Sehnsucht der Jugend u.a. nach Freiheit, Frieden, Popkultur, sexueller Befreiung“ (Donadon 2021, 121), wobei es wohl die Kritik am Konsum ist, die dem materialistischen Manolito dabei widerstrebt und seine Abneigung gegen Hippies und die Beatles begründet.

pejorative Diminutiv stammt von Susanita, die Mafalda ihre Zeitschriften zeigt und sie fragt *¿No te amarga un poquito saber que no son tuyas?* (M 101). Diese Verwendungsweise von *-ito* lässt sich am ehesten einem ironischen Gebrauch zuordnen, denn Susanita möchte hier eindeutig Mafaldas Neid auf ihre Zeitschriften schüren: Es soll Mafalda nicht nur ein kleines bisschen, sondern sehr bitter schmecken, diese nicht zu besitzen. Das Diminutiv bringt so einmal mehr Susanitas ichbezogene Art zum Vorschein. Hinsichtlich der abwertenden Verwendungen von *-ito* ist festzuhalten, dass die Bedeutung 'klein' zwar nicht obligatorisch ist, aber doch in vielen Fällen mitschwingt.

Wendet man sich den meliorativen Bewertungen der Suffixe zu, so gilt es zunächst, die Gruppe der Eigennamen zusammenzufassen. Mafaldas Vater benutzt zweimal den Kosenamen *Mafaldita* gegenüber seiner Tochter (M 21, 25), und zwar immer, wenn er sie besänftigen möchte, entweder nach einem Streit als Angebot von Versöhnung oder als Ausdruck von Fürsorglichkeit, wenn Mafalda weint und er sie trösten möchte. Diese Beispiele fallen somit in die Kategorie ‚Ausdruck einer engen Beziehung‘, da die Distanz zwischen den Gesprächspartnern durch die Diminutivverwendung sprachlich verringert wird. Raquel dagegen gebraucht das Diminutiv in Zusammenhang mit einer Ermahnung bzw. einem Vorwurf (M 86). Ihre Mimik verrät ihren Ärger darüber, dass Mafalda ihren Vater mit der Frage *Papá, ¿vos hiciste el servicio milit.....* (Raquel gibt Mafalda mit einer Geste zu verstehen, sie solle still sein) dazu gebracht hat, stundenlang über seine Zeit beim Militär zu sprechen, aber das Diminutiv in *Hasta mañana, Mafaldita* mildert die Intensität des Vorwurfs, auf den Mafalda mit *Perdoname mamá, ¡yo qué sabía!...* reagiert. Die letzten zwei Kosenamen entfallen auf *Felipito* (M 32, 33) und haben eine *función activa*: Mafalda versucht, ihren Freund durch Erzeugung von Sympathie und Anknüpfung an ihre enge Beziehung zu überreden, ihr zu erklären, wie man Schach spielt, was ihr schließlich gelingt.²⁹

Eine zweite Gruppe bilden die verschiedenen Koseformen, angefangen mit *mamita* (M 58, 68, 70, 71, 73), das von Mafalda – neben *mamá* – verwendet wird, wenn sie ihre Mutter direkt anspricht. Sie dienen als klarer Ausdruck von Vertrautheit und einer engen Beziehung. Außerdem nennt Raquel ihre Tochter *hijita* (M 10), um sie ihr gegenüber gewogen zu machen, als sie ihr mitteilen möchte, dass Mafalda nicht mehr so viel fernsehen darf. Sie tätschelt ihr dabei liebevoll den Kopf, stellt ihre Tochter aber gleichzeitig als naiv-ahnungslos dar. Auch der Vater gebraucht diese Koseform, um ihr eine schlechte Nachricht zu überbringen (M 93). Ausdruck einer engen Beziehung ist schließlich auch das Diminutiv *abuelito* (M 107), das Miguelito in Bezug auf seinen Großvater verwendet.

Die restlichen Formen können als Versuch gedeutet werden, den sozialen Abstand zwischen der entsprechenden Figur und Mafalda sprachlich zu verringern und Nähe zu erzeugen. Sie kommen – wie in Kapitel 2.2 und 3.1 dargestellt – bei älteren Sprechern vor. Zwei Beispiele finden sich auf Seite 46, als Mafalda auf der Straße

²⁹ Zur (Nicht-)Übertragung der Hypokoristika *Mafaldita* und *Felipito* in der deutschen Übersetzung von André Höchemer (Quino 2021) und diversen Übersetzungsproblematiken cf. die Anmerkungen im Ausblick (Kap. 4).

ältere Passanten befragt und diese ihre Antwort mit *nenita* oder *m'hijita* (hier mit verstärkendem Possessivpronomen) beenden. In *¿Está tu mamá, nenita?* (M 65) könnte ein zusätzlicher Faktor ins Gewicht fallen, da der Mann, der an Mafaldas Tür klopft, von Beruf Vertreter ist und etwas verkaufen möchte. Das Diminutiv kann daher, wenn nicht als „Verkaufsmasche“, so doch zumindest als Zeichen besonderer Höflich-/Freundlichkeit gewertet werden. Die Beispiele *ricurita* und *vecinita* (M 76, 109) tragen die Nuancen 'klein' + 'niedlich/süß' und beziehen sich direkt auf die geringe Größe/das junge Alter Mafaldas.

Insgesamt treten diminuierte Eigen- und Gattungsnamen i.d.R. zwischen vertrauten Personen auf und sind Ausdruck ihrer engen Beziehung. Kennen sich die Personen nicht, so sind es zumeist ältere Damen und Herren, die mithilfe der Verwendung des Diminutivs versuchen, ein Gefühl von Vertrautheit herzustellen. Alle Beispiele entspringen der Kindersprache bzw. der Sprache mit Kindern, nehmen aber nicht immer explizit Bezug auf deren Kleinheit.

Mit der Konnotation 'klein' + 'niedlich/süß' kommen Diminutive bei der Bezeichnung von Tieren vor (z.B. *gatito*, *perrito* in M 47, 26), die einen positiven Affekt auslösen. Hierunter soll auch das Zählen von *Schäfchen* fallen (M 80, 85). Der Gebrauch des Diminutivs *ovejita* hat eine eindeutig affektive Funktion: Der (müde) Vater möchte Mafalda in liebevoller Weise dazu bewegen, ins Bett zu gehen und zu schlafen (Persuasion).³⁰

Die restlichen Diminutive lassen sich keiner bestimmten Gruppe von Substantiven zuordnen. Trotzdem sollen zunächst acht Formen herausgestellt werden, die unter der gleichen Funktion subsumiert werden können, weil sie alle von Susanita stammen (cf. *hijito(s)* und *nietitos* in M 44, 48, 50, 79, 80, 89). Das Mädchen möchte in Zukunft selbst keinem Beruf nachgehen, sondern sich zu Hause um ihre Kinder kümmern. Dieser Wunsch nach einer eigenen Familie manifestiert sich in der übermäßigen Verwendung von Verkleinerungsformen, die zeigen sollen, wie wichtig es ihr ist, Mutter zu werden.³¹ Die Diminutive gelten somit nicht nur als Ausdruck der Kleinheit der Kinder, sondern v.a. als Zeichen der Zuneigung Susanitas, mit der sie von ihren geliebten Kindern spricht. Symbol ihres Kinderwunsches ist auch ihre kleine Puppe, die ebenfalls *hijito* (M 42) genannt wird. Das völlige Gegenteil von Susanita ist Mafalda, die ihrer eigenen Mutter so oft es geht vorhält, ihr Studium wegen der Familiengründung abgebrochen zu haben. Als das Mädchen träumt, Raquel hätte endlich ihr Diplom nachgeholt, sagt diese zu ihr *¡Mafalda, ya no sos más la hijita de una mediocre!* (M 78). Das Diminutiv ist an dieser Stelle nicht nur Ausdruck von Zuneigung. Es zeigt auch, wie stolz die Protagonistin im Traum ist, Raquels Tochter zu sein.

Das intensivierende Adjektiv *chiquito/-a* kommt in der Bedeutung 'sehr klein/winzig' (M 57) und 'sehr bzw. zu klein' (+ 'unselbstständig') (M 7) vor und wird in Zusammenhang mit einem Baby und Mafalda gebraucht, ohne dass die reduzierte Größe negativ konnotiert wäre. Im Gegenteil: Mafalda legt ihr junges Alter sogar zu

³⁰ Cf. dagegen das Wort *ovejás* (M 85), das er wenig später verwendet, als er mit Mafalda schimpft.

³¹ Die Wichtigkeit kommt schon allein über die Häufigkeit der Erwähnung des Kinderwunsches zum Ausdruck.

ihrer Vorteil aus, cf. *¡Te juro que siendo tan chiquita no quería, mamá! ¡No quería [irme del país]!* (M 7). Auch bei allen anderen Verwendungsweisen des Diminutivs scheint die Bedeutung 'klein' mitzuschwingen. In *¡Y se quedan siempre niñitos, y nunca llegan a ser grandes!* (M 16) benutzt Raquel das Diminutiv als Argument, um Mafalda dazu zu bewegen, die von ihr verhasste Suppe zu essen (Persuasion). Die Mutter betont dabei die Kleinheit ihrer Tochter und appelliert zugleich an den Kindern allgemein unterstellten Wunsch, groß zu werden (wie ihre Eltern); cf. in dieser Verwendung auch das von Mafaldas Vater gebrauchte Diminutiv in *¡Pero, Mafalda!... ¡Solo si tomás la sopa podrás llegar a ser grande!... [...] ¡Y!... como mamita... ...como yo.....* (M 73), das Raquel als Vorbild darstellt und an positive Affekte anknüpft.

In den Bereich der Abtönungsverfahren fällt die Verkleinerungsform *taradita* 'Spinnerin' (M 86), welche die Intensität der Beleidigung abschwächt, um so eine *face*-Verletzung zu vermeiden. Als Abschwächung im Sinne einer Höflichkeitsstrategie kann darüber hinaus der Beleg *gordito Peruzzi* (M 86) interpretiert werden (s. Kap 2.3), wobei das Diminutivsuffix die als negativ empfundene Eigenschaft sprachlich reduziert. Gleichzeitig ist das Diminutiv hier Ausdruck der Zuneigung des Vaters zu seinem ehemaligen Kameraden beim Wehrdienst.

Obwohl alle Suffixe für eine Betonung des Wortes sorgen, zeigen nur einige wenige Beispiele eine Hervorhebung im Sinne einer Intensivierung (s. Kap. 2.1; 2.3), wie etwa das Beispiel *igualito* (M 43): Felipe ist erstaunt und erfreut darüber, dass Mafalda ihn auf ihrem Gemälde so gut getroffen hat. Durch das Diminutivsuffix gelingt die Betonung der Gleichheit auf eine Weise, wie sie durch *igual* allein nicht möglich wäre. Eine ähnliche Funktion ist wohl auch in Zusammenhang mit *planchaditos* (M 29) gegeben, das die Beschaffenheit der Geldscheine hervorhebt. Eine Betonung kann zudem bei *¡Tenemos por delante millones de minutos sin usar! ¡Minutos relucientes, nuevitos!* (M 56) beobachtet werden. Die Verkleinerungsform gibt zu verstehen, dass die Minuten Mafalda nicht nur wertvoll, sondern auch kurz und deshalb „brandneu“ erscheinen, was auch in ihrer vorausgehenden Aussage *¡Hay que ver lo poco que dura un minuto!* (M 55) zum Ausdruck kommt. Das Diminutiv unterstreicht den subjektiven Charakter ihrer Zeitwahrnehmung. Eine reine Hervorhebung liegt bei *amiguitas* 'Spielkameradinnen' (M 23) vor, bei dem betont werden soll, dass diese weiblich sind, was v.a. in Kontrast zu *¡Siempre con esos chicos!* auffällt. Hier spielt es zusätzlich eine Rolle, dass die Freundinnen klein bzw. jung sind.

Die geringe Größe bzw. Menge steht bei *semillita* und *poquito* auf Seite 29 im Vordergrund, obwohl hier ebenfalls die Hingabe des Vaters in Bezug auf seine Pflanzen durchscheint. Relevant ist auch, dass er Mafalda, d.h. einem Kind, zeigt, wie man Samen einpflanzt (*child-directed speech*). Das Wort *semillita* tritt an anderer Stelle noch einmal mit dem Attribut *inocente* (M 83) und einer auffälligen Geste von Mafalda auf: Es ist bezeichnend, dass sie anstatt mit dem Zeigefinger, der ihrer Meinung nach so oft in der Politik benutzt werde, mit dem *kleinen* Finger auf den *kleinen*, „unschuldigen“ Samen zeigt.

In der Bedeutung 'klein' + 'zierlich' kommt das Diminutiv *zapatito* (M 60) in Susánitas Erzählung vom Aschenputtel (span. *Cenicienta*) vor. Diese Okkurrenz greift nicht nur die Häufigkeit von Diminutiven in Märchen auf (s. Kap. 2.2), sondern macht auch auf das entscheidende Moment der Geschichte aufmerksam, dass nämlich der Schuh keiner anderen als Aschenputtel passt, weil er so klein ist. Die Konnotation 'klein' + 'schön' beinhaltet Felipes Äußerung *regalito de primavera* (M 63), mit der er Mafalda eine einzelne Blume überreicht. Dass hier v.a. mit dem Aspekt der Kleinheit gespielt wird, fällt besonders mit Blick auf das dritte Panel dieses Comicstrips auf: Mafalda und Felipe stehen vor der Vielzahl der Pflanzen in Mafaldas Haus, während sie ihn fragt *¿Dónde te parece que la ponga?*. Gleichzeitig stellt die Blume ein Zeichen der engen Beziehung der beiden Freunde dar. Der Ausdruck von Zuneigung ist in noch höherem Maße am Beispiel *besitos* (M 70) zu sehen, das sich zugleich auf die Dauer bzw. Länge der Küsschen/Schmatzer (eines Kindes) bezieht. Die Anrede der Mutter als *querida mamita* verstärkt diesen Eindruck.

Der Beleg *quesito* (M 69) lässt zwei Deutungen zu: Entweder verwendet Manolito das Diminutiv lediglich, um eine (kleine) Käsecke zu bezeichnen,³² oder es spielt ebenfalls eine Rolle, dass er die Qualität der Lebensmittel im Laden seines Vaters anpreist. Die Konnotation wäre dann 'klein' + 'lecker/gut'. Man erinnere sich daran, dass Diminutivsuffixe häufig bei „Leckerbissen“ auftreten, die positive Affekte auslösen (cf. Rainer 1993, 582; Kap. 2.3). Allerdings ist zu berücksichtigen, dass die anderen Lebensmittel in seiner Aufzählung kein Diminutivsuffix erhalten (*un frasco de buenas aceitunas, mariscos en lata, un quesito, fiambres, garbanzos, fideos, dulces...*), was wiederum die Frage aufwirft, warum er gerade den Käse so hervorheben sollte. Auch die Verkleinerungsform *galletitas* (M 102) ist nicht ganz eindeutig. Auffällig ist erneut, dass die ebenfalls erwähnten *bombones* und *caramelos* nicht diminuiert sind. Im Gegensatz zu obigem Beispiel kann hier allerdings nicht unbedingt davon ausgegangen werden, dass es sich um besonders kleine Kekse handelt, denn die Süßigkeiten sehen im Panel alle gleich groß aus. Eventuell könnte eine Art Feingebäck gemeint sein; das Diminutiv wäre so auch als Zeichen hoher Qualität anzusehen. Folgt man dieser Interpretation, so hätte das Diminutiv intensivierenden Wert. Nicht auszuschließen bleibt jedoch, dass hier lediglich von Keksen die Rede ist und das Diminutiv einer kindlichen Sprechweise entspringt.

Die letzten drei Beispiele *papelito*, *chanchito* und *sellito* (M 48, 54, 89) weisen keinen erkennbaren affektiven Wert auf, sodass sie als objektiv verkleinernd gelten müssen. Das Wort *papelito* bezeichnet einen kleinen Zettel. *Chanchito* ist das Diminutiv zu *chanchó* und bedeutet im Argentinischen 'Sparschwein', d.h. ein – im Gegensatz zum echten Tier – kleines Schwein, wobei das Wort einen gewissen Grad an Lexikalisierung erreicht hat (cf. DRAE 2014, s.v. CHANCHITO 1., online). Mit *sellito* ist lediglich ein kleines *made-in-Japan*-Gütesiegel gemeint. Obwohl an dieser Stelle wegen des Mangels einer affektiven Lesart von einer rein diminuierenden Funktion

³² Das scheint schon allein deshalb eine logische Interpretation zu sein, weil es kaum vorstellbar ist, dass die Kinder einen ganzen Käselaib kaufen.

der Suffixe gesprochen werden kann, ist zu beachten, dass deren Verwendung oftmals nicht nur durch die Kleinheit des Bezeichneten, sondern auch durch sozio-linguistische Faktoren wie Kindersprache motiviert ist.

4. Fazit und Ausblick

Mit insgesamt 59 Diminutiven weist der Comic aufgrund der Textsorte und der gegebenen außersprachlichen Faktoren eine relativ hohe Anzahl an Verkleinerungsformen auf, die hinsichtlich ihrer Ausprägung auf das in Argentinien präferierte *-ito* beschränkt sind. Die Verwendung der Suffixe ist damit mit derjenigen in „authentischen“ nächstsprachlichen Kontexten vergleichbar. In Bezug auf sozio-linguistische Aspekte ist eine Abhängigkeit von Alter und Geschlecht der Sprecher festzustellen. Diminutive werden in der (fingierten) Kindersprache (s. Kap. 3.1), Sprache mit oder über Kinder(n), in der Sprache älterer Leute und insgesamt häufiger von weiblichen Personen verwendet. Ferner kommen sie in Zusammenhang mit Tieren und sog. „Leckerbissen“ zum Einsatz, die positive Affekte erzeugen.

Im Gegensatz zu *-illo* weist *-ito* i.d.R. eine positive Wertung auf, was sich auch in der Mehrzahl der aufwertenden Verwendungsweisen des Suffixes im Korpus zeigt (49 positive vs. 7 negative). Was Diminutive in ihrer Funktion der Abwertung betrifft, sind verschiedene Bedeutungsnuancen vertreten (‘bescheiden, geringfügig, lächerlich (klein), verächtlich, minderwertig, bemitleidenswert’ und ‘ironisch’). Obwohl die verkleinernde Bedeutung umstritten ist, spielt sie – aufgrund der gegebenen soziolinguistischen Faktoren – bis auf wenige Ausnahmen im untersuchten Comic eine wesentliche Rolle. Die affektiven Verwendungsweisen der Diminutive herrschen zwar in familiärer Sprache vor, aber selten, ohne auch ihre rein objektiv verkleinernde Wirkung zu entfalten. Die in meliorativer Verwendung auftretenden Hypokoristika haben dagegen aufgrund fehlender Möglichkeit zur objektiven Verkleinerung eine ausschließlich affektive Funktion und enthalten als einzige Beispiele keinen Verweis auf Kleinheit. Sie werden als Angebot von Versöhnung, Milderung eines Vorwurfs oder in der *función activa* benutzt und gelten für gewöhnlich als Ausdruck einer engen Beziehung zwischen vertrauten Personen, die auch bei vergleichbaren Koseformen vorliegt. Hier ist – zumindest in der Anrede von Kindern – von einem zusätzlichen Bezug auf deren geringe Größe/junges Alter auszugehen. Bei Unbekannten dient die Diminuierung zur Herstellung des Gefühls von Vertrautheit.

Ferner kommen die Diminutive in der Funktion der Abschwächung einer Beleidigung bzw. einer als negativ empfundenen Eigenschaft (auf Abtönung basierende Höflichkeitsstrategie) oder der Betonung bzw. Hervorhebung im Sinne einer Intensivierung vor. Zu beobachten sind auch Konnotationen wie ‘klein’ + ‘niedlich/zierlich/schön’ oder ‘lecker’. Die rein notionelle Funktion begegnet nur dreimal bei neutral verwendeten Diminutiven; i.d.R. weisen die Suffixe eine Kombination aus objektiv diminuierender und affektiver Lesart auf, sodass für das untersuchte Korpus nicht behauptet werden kann, dass der *valor apreciativo* durch die häufige

Verwendung der Suffixe verlorengegangen wäre, wie De Bruyne (²2002, 606) es für das hispanoamerikanische Spanisch angibt (s. Kap. 2.2).

Generell ist zu beachten, dass Diminutive meist von bzw. gegenüber Kindern eingesetzt werden, was immer eine zusätzliche Motivation für deren Gebrauch darstellt. Die Diminutivsuffixe werden folglich nicht nur zur Verkleinerung und/oder Vermittlung von Affekten gebraucht, sondern stellen im Allgemeinen eine typische Sprechweise im Umgang mit Kindern dar (*child-directed-/child-centered speech*). Mit Abstand am häufigsten ist deshalb auch die Verwendung der Verkleinerungsformen zum oben erwähnten Ausdruck von Zuneigung/Vertrautheit, die eben solchen sprachexternen Faktoren (Kommunikation zwischen Familienmitgliedern oder Freunden) geschuldet ist und darüber hinaus den positiven Wert von *-ito* unterstützt. Obwohl die Analyse der Textstellen eine eindeutige Dominanz dieser Bedeutung bestätigt, kann sie nicht ohne einen letzten Verweis auf die beschränkte Korpusgröße auskommen, die möglicherweise bestimmte Lesarten benachteiligt oder bevorzugt.

Mit Blick auf zukünftige Forschungsvorhaben erscheint ein Übersetzungsvergleich spanischer und deutscher *Mafalda*-Ausgaben in Ergänzung zu bereits vorgenommenen Untersuchungen der fingierten Mündlichkeit im Bereich der Translationswissenschaft³³ als lohnenswert. Da spanische Diminutive aufgrund fehlender Ausdrucksmöglichkeiten im Deutschen oft nur schwer oder z.T. gar nicht („direkt“) übersetzbar sind (s. Kap. 2.1), stellt sich die Frage, mit welchen syntaktischen oder lexikalischen Mitteln eine Lösung des Übersetzungsproblems gelingt und welche morphosemantischen/-pragmatischen Funktionen bei der entsprechenden Translation möglicherweise verloren gehen.

In der Übersetzung von André Höchmer (Quino 2021) werden diminuierte Hypokoristika des spanischen Originals beispielsweise nicht konsequent ins Deutsche übertragen, wobei sich die Frage stellt, inwiefern die Funktion spanischer Diminutivsuffixe bei Beibehaltung im Deutschen für die anvisierte Zielgruppe (deutsche Leser?) überhaupt transparent ist: *Ehrlich, Felipe... Ich werde den Mund halten. Ich schwöre es... Felipito...* (Quino 2021, 147). Nichtsdestotrotz ist hier irgendeine Form von Kosenamen unverzichtbar,³⁴ möchte man wie *Mafalda* einen persuasiven Effekt erzeugen (sie versucht Felipe dazu zu überreden, ihr Schach zu erklären, obwohl sie ihn ständig dabei unterbricht, s. Kap. 3.2). Als *Mafalda* ihren Vater an anderer Stelle dazu bringt, endlose Geschichten vom Wehrdienst zu erzählen, was Raquel offensichtlich nervt (s. Kap. 3.2), erfolgt wiederum keine Übertragung des spanischen Hypokoristikums ins Deutsche, was dazu führt, dass der Vorwurf hier keine Abschwächung erfährt. Die Verwendung des nichtdiminuierten Eigennamens verleiht ihrem Ärger in Anbetracht ihres wütenden Gesichtsausdrucks im Gegenteil eher noch Nachdruck:

³³ Cf. spezifisch zu *Mafalda* Sinner (2014, 274-276; 2019, 170-173; 2020, 61; 63-68) und Sinner/Morales Tejada (2015, 119-122), s. auch Kap. 1 und 2.1.

³⁴ Zollna (2005, 295) wählt in ihrer Analyse des Comics *Mafalda* beispielsweise eine „direkte“ Übersetzung von span. *Miguelito* zu dt. *Michi*. Eine (ansatzweise) vergleichbare Kurz-, wenn auch keine Koseform wäre für *Philipp* ebenfalls denkbar (z.B. *Phil*).

¡El que no era mal tipo, era el gordito Peruzzi! ¡Resulta que una vez, va el gordito Peruzzi a la guardia y se / Hasta mañana, Mafaldita / Perdona-me mamá, ¡yo qué sabía!... (M 86)

vs.

Ach ja, der dicke Peruzzi war ein feiner Kerl! Einmal sollte er Wache halten, hat aber ... / Bis morgen, Mafalda. / Sorry. Konnte ich ja nicht wissen. (Quino 2021, 28)

Ohne eine Beurteilung der Übersetzung vornehmen und im Detail auf Übersetzungspraktische Aspekte eingehen zu wollen, sollte hier nur kurz exemplifiziert werden, dass die Translation spanischer Diminutive ins Deutsche aufgrund verschiedener Faktoren kein einfaches Unterfangen ist: Die eigentliche Äquivalenzproblematik, aber auch interkulturelle und interlinguale Differenzen in Vielfalt und Gebrauchsfrequenz der Suffixe sowie ihre Polyvalenz stellen den Übersetzer vor eine Herausforderung, zumal sich durch Letztere immer neue Übersetzungsmöglichkeiten ergeben.³⁵

Eine solche Untersuchung der spanischen Diminutivsuffixe könnte außerdem noch durch die Analyse der Übersetzungsmöglichkeiten mittels Modal- und Abtönungspartikeln im Deutschen ergänzt werden, um die funktionale Äquivalenz dieser Formen – wie sie Waltereit (2006) postuliert – insbesondere beim Ausdruck von Höflichkeit zu überprüfen.

Bibliografie

- ALBELDA MARCO, Marta & Maria Estellés Arguedas. 2021. „Mitigation revisited. An operative and integrated definition of the pragmatic concept, its strategic values, and its linguistic expression.“ *Journal of Pragmatics* 183, 71-86.
- ALONSO, Amado. ²1961. „Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos.“ In *Estudios lingüísticos. Temas españoles*, ed. Alonso, Amado, 161-189, Madrid: Gredos.
- ÁLVAREZ NAZARIO, Manuel. 1990. *El habla campesina del país: orígenes y desarrollo del español en Puerto Rico*. Río Piedras: Universidad de Puerto Rico.
- BAKEMA, Peter & Dirk Geeraerts. 2004. „Diminution and augmentation.“ In *Morphologie. Ein internationales Handbuch zur Flexion und Wortbildung*. 2. Halbband, eds. Booij, Geert et al., 1045-1052, Berlin/New York: de Gruyter.
- BEERBOM, Christiane. 1992. *Modalpartikeln als Übersetzungsproblem. Eine kontrastive Studie zum Sprachenpaar Deutsch-Spanisch*. Frankfurt am Main: Lang.
- BERNAL, Elisenda & Carsten Sinner. 2013. „Neología expresiva: la formación de palabras en *Mafalda*.“ *Actas del XXVI Congreso Internacional de Lingüística y de Filología Románicas* 3, 479-496.

³⁵ Schöntag (2020) untersucht die Übersetzungsproblematik kultureller Implikationen anhand dreier deutscher Übersetzungen jeweils eines bekannten französischen, italienischen und spanischen Werkes der Literatur und zeigt verschiedene, u.a. externe Faktoren (z.B. Vorgaben eines Verlags) auf, die für eine bestimmte Übersetzung verantwortlich sein können. Erst nach Berücksichtigung aller Faktoren können Äquivalenzen bzw. die Adäquatheit einer Übersetzung sinnvoll beurteilt werden (cf. Schöntag 2020, 61).

- BERSCHIN, Helmut, Julio Fernández-Sevilla & Josef Felixberger. ⁴2012. *Die spanische Sprache. Verbreitung, Geschichte, Struktur*. Hildesheim/Zürich/New York: Olms.
- BISHOP, Ann. 1974. „A semantic analysis of diminutives in Spanish with their comparatives in English.“ *Lenguaje y ciencias* 14, 35-46.
- BROUWER, Dédé. 1982. „The Influence of the Addressee’s Sex on Politeness in Language Use.“ *Linguistics* 20 (11/12), 697-711.
- BROWN, Penelope & Stephen Curtis Levinson. 1987. *Politeness. Some universals in language usage*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Brumme, Jenny (ed.). 2008. *La oralidad fingida: descripción y traducción. Teatro, cómic y medios audiovisuales*, con la colaboración de Resinger, Hildegard & Amaia Zaballa. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- BUßMANN, Hadumod. ⁴2008. *Lexikon der Sprachwissenschaft*. Stuttgart: Kröner.
- CARTAGENA, Nelson & Hans-Martin Gauger. 1989. *Vergleichende Grammatik Spanisch–Deutsch/2: Nominal- und Pronominalphrase. Wortbildung. Zusammenfassung der wichtigsten grammatischen Unterschiede. Vom Inhalt zu den Formen. Falsche Freunde*. Mannheim/Wien/Zürich: Dudenverlag.
- COSSE, Isabella. 2019. *Mafalda. A Social and Political History of Latin America’s Global Comic*. Durham: Duke University Press.
- DE BRUYNE, Jacques. ²2002. *Spanische Grammatik*. Übersetzt von Dirko-J. Gütschow. Tübingen: Niemeyer.
- DEBUS, Friedhelm. 2012. *Namenkunde und Namengeschichte. Eine Einführung*. Berlin: Schmidt.
- DONADON, Lia Roxana. 2021. *Mafalda. Quinos Comicstrip als Gesellschaftskritik im Argentinien der 1960er und 70er Jahre*. Siegen: Universitätsverlag Siegen.
- DRAE = Real Academia Española/Asociación de Academias de la Lengua Española. 2014. *Diccionario de la lengua española*. Versión 23.^a en línea. <<https://dle.rae.es/>> 22.01.23.
- DRESSLER, Wolfgang Ulrich & Lavinia Merlini Barbaresi. 1994. *Morphopragmatics. Diminutives and Intensifiers in Italian, German, and Other Languages*. Berlin/New York: Mouton de Gruyter.
- ETTINGER, Stefan. 1974. *Diminutiv- und Augmentativbildung: Regeln und Restriktionen. Morphologische und semantische Probleme der Distribution und der Restriktion bei der Substantivmodifikation im Italienischen, Portugiesischen, Spanischen und Rumänischen*. Tübingen: Narr.
- ETTINGER, Stefan. ²1980. *Form und Funktion in der Wortbildung. Die Diminutiv- und Augmentativmodifikation im Lateinischen, Deutschen und Romanischen (Portugiesisch, Spanisch, Italienisch und Rumänisch). Ein kritischer Forschungsbericht 1900-1975*. Tübingen: Narr.
- GOETSCH, Paul. 1985. „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen.“ *Poetica* 17, 202-218.
- GONZÁLEZ OLLÉ, Fernando. 1962. *Los sufijos diminutivos en castellano medieval*. Madrid: Gomez.
- GOOCH, Anthony. ²1970. *Diminutive, Augmentative and Pejorative Suffixes in Modern Spanish (A Guide to their Use and Meaning)*. Oxford: Pergamon.
- GRICE, Herbert Paul. 1975. „Logic and conversation.“ In *Syntax and Semantics. Vol. 3: Speech Acts*, eds. Cole, Peter & Jerry L. Morgan, 41-58, New York: Academic Press.
- GRICE, Herbert Paul. 1989. *Studies in the way of words*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- GRÜNEWALD, Dietrich. 2000. *Comics*. Tübingen: Niemeyer.
- GUMPERZ, John Joseph. 1982. *Discourse strategies*. Cambridge: Cambridge University Press.

- HASSELROT, Bengt. 1957. *Études sur la formation diminutive dans les langues romanes*. Uppsala: Lundequist/Wiesbaden: Harrassowitz.
- HUMMEL, Martin. 1995. „Diminutive als Apreziativa. Zur Theorie der Diminutive im Spanischen.“ *Romanistisches Jahrbuch* 45, 243-261.
- KOCH, Peter & Wulf Oesterreicher. ²2011. *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York: de Gruyter.
- LÁZARO MORA, Fernando A. 1999. „La derivación apreciativa.“ In *Gramática descriptiva del español. Vol. 3: Entre la oración y el discurso. Morfología*, eds. Bosque, Ignacio & Violeta Demonte, 4648-4682, Madrid: Espasa Calpe.
- LÖFFLER, Heinrich. 1969. „Die Hörigennamen in den älteren St. Galler Urkunden.“ *Beiträge zur Namenforschung* 4, 192-211.
- MEISNITZER, Benjamin & David Paul Gerards. 2016. „Außergewöhnlich: Modalpartikeln im Spanischen? Ein Beschreibungsansatz für spanische Modalpartikeln auf der Grundlage des Sprachvergleichs Spanisch-Deutsch.“ In *Angewandte Linguistik. Iberoromanisch – Deutsch. Studien zur Grammatik, Lexikographie, interkultureller Pragmatik und Textlinguistik*, eds. Robles i Sabater, Ferran, Daniel Reimann & Raúl Sánchez Prieto, 133-152, Tübingen: Narr Francke Attempto.
- MENCLOVÁ, Hana. 2019. *Diminutiva im Deutschen und Tschechischen. Eine Studie am Beispiel von Märchen des 19. Jahrhunderts und der Gegenwart*. Berlin: Frank & Timme.
- MOLINER, María. ³2007. *Diccionario de uso del español. Vol. 1: A-I*. Madrid: Gredos.
- MONTES GIRALDO, José Joaquín. 1972. „Funciones del diminutivo en español: ensayo de clasificación.“ *Thesaurus Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 27 (1), 71-88.
- NÁÑEZ FERNÁNDEZ, Emilio. 1973. *El diminutivo: historia y funciones en el español clásico y moderno*. Madrid: Ed. Gredos.
- PIETRINI, Daniela (ed.). 2012. *Die Sprache(n) der Comics. Kolloquium in Heidelberg, 16.-17. Juni 2009*. München: Meidenbauer.
- QUINO. 2011. *Mafalda. Todas las tiras*. Barcelona: Lumen.
- QUINO. 2021. *Die Bibliothek der Comic-Klassiker: Mafalda*. Aus dem Spanischen von André Höchemer. Hamburg: Carlsen.
- RAINER, Franz. 1993. *Spanische Wortbildungslehre*. Tübingen: Niemeyer.
- SÁNCHEZ DÍAZ, Anibal. 1966. „Sobre el diminutivo en la Sierra Peruana.“ *Lenguaje y Ciencia* 24, 23-26.
- SANMARTÍN SÁEZ, Julia. 1999. „A propósito de los sufijos apreciativos en la conversación coloquial: sus valores semánticos y pragmáticos.“ *Oralia* 2, 185-220.
- SCHMID, Hans Ulrich. 2012. *Bairisch. Das Wichtigste in Kürze*. München: Beck.
- SCHÖNTAG, Roger. 2020. „Kulturelle Implikationen und Probleme sprachlicher Äquivalenz. Ein Vergleich deutscher Übersetzungen von Jules Vernes *Michel Strogoff: Moscou – Irkoutsk*, Miguel de Cervantes' *Don Quijote* und Alessandro Manzoni's *I promessi sposi*.“ *trans-kom* 13 (1), 39-67.
- SCHPAK-DOLT, Nikolaus. ²2012. *Einführung in die Morphologie des Spanischen*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- SINNER, Carsten. 2014. *Varietätenlinguistik. Eine Einführung*. Tübingen: Narr Francke Attempto.
- SINNER, Carsten. 2019. „Translatología perceptiva. La percepción como reto.“ In *Realitäten, Herausforderungen und Reflexionen. Ein interdisziplinärer Blick auf die zeitgenössische Germanistik*, eds. Cáceres Würsig, Ingrid, Carmen Gómez García & Lorena Silos, 155-187, Berlin: Frank & Timme.
- SINNER, Carsten. 2020. „Zur Übersetzung der fingierten defektiven Mündlichkeit.“ In *Translation 4.0. Dolmetschen und Übersetzen im Zeitalter der Digitalisierung*, eds. Sinner, Carsten, Christine Paasch-Kaiser & Johannes

- Härtel, 35-79, Frankfurt am Main: Lang.
- SINNER, Carsten & Beatriz Morales Tejada. 2015. „Translatologische Perzeptionsstudien als Grundlage der Bestimmung gelungener Übersetzungen.“ *Lebende Sprachen* 60 (1), 111-123.
- VERA-MORALES, José. 2013. *Spanische Grammatik*. München: Oldenbourg.
- WAGNER, Max Leopold. 1952. „Das ‚Diminutiv‘ im Portugiesischen.“ *Orbis* 1, 460-476.
- WALSH, Donald D. 1944. „Spanish Diminutives.“ *Hispania* 27 (1), 11-20.
- WALTEREIT, Richard. 2006. *Abtönung. Zur Pragmatik und historischen Semantik von Modalpartikeln und ihren funktionalen Äquivalenten in romanischen Sprachen*. Tübingen: Niemeyer.
- WEYDT, Harald. 1969. *Abtönungspartikel. Die deutschen Modalwörter und ihre französischen Entsprechungen*. Bad Homburg: Gehlen.
- WIERZBICKA, Anna. 1991. *Cross-cultural Pragmatics: The Semantics of Human Interaction*. Berlin/New York: de Gruyter.
- ZAMORA ELIZONDO, Hernán. 1945. „Los diminutivos en Costa Rica.“ *Thesaurus* 1 (3), 541-546.
- ZEHETNER, Ludwig G. 1985. *Das bairische Dialektbuch*. Unter Mitarbeit von Eichinger, Ludwig M. et al. München: Beck.
- ZOLLNA, Isabel. 2005. „Der Gebrauch der Diminutive im Spanischen als Kontextualisierungsverfahren.“ In *Linguistik am Text. Beiträge aus Argentinien und Deutschland*, eds. Ciapuscio, Guiomar, Konstanze Jungbluth & Dorothee Kaiser, 287-307, Berlin: Inst. für Romanische Philologie der Freien Universität Berlin.
- ZULUAGA OSPINA, Alberto. 1970. „La función del diminutivo en español.“ *Thesaurus Boletín del Instituto Caro y Cuervo* 25 (1), 23-48.

Zusammenfassung

Der vorliegende Beitrag beschäftigt sich mit pragmatischen Funktionen von Diminutivsuffixen im argentinischen Comic *Mafalda* des Zeichners Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). Als Zeichen der gesprochenen Umgangssprache finden sich Diminutive häufig in der Nähesprache bzw. im schriftsprachlichen Bereich in der sog. fingierten Mündlichkeit. Besonders in Comics begegnet man dieser besonderen Form der graphischen Realisierung konzeptioneller Mündlichkeit (Koch & Oesterreicher ²2011). Aus Perspektive der Diminutivforschung sprechen zudem diverse soziolinguistische Aspekte für die Auswahl von *Mafalda* als Analysegegenstand. Hinzu kommt, dass bislang nur wenige Untersuchungen zur fingierten Mündlichkeit in spanischsprachigen Comics vorliegen. Aus diesem Grund befasst sich der vorliegende Beitrag eingehend mit der Analyse der einzelnen Lesarten der Suffixe. Die textnahe Interpretation der Diminutive zeigt eine Mehrzahl meliorativer Verwendungsweisen, was mit dem ausschließlichen Gebrauch des in Argentinien präferierten und vorwiegend positiv konnotierten Suffixes *-ito* im Einklang steht. I.d.R. besteht eine Kombination aus objektiv diminuierender und affektiver Lesart, was sich v.a. durch außersprachliche Faktoren ergibt. Zu einer typischen Sprechweise im Umgang mit Kindern fügt sich auch die Feststellung einer dominierenden Verwendung der Suffixe zum Ausdruck von Zuneigung bzw. Vertrautheit.

Abstract

This article examines the pragmatic functions of diminutive suffixes in the Argentinean comic *Mafalda* by Joaquín Salvador Lavado Tejón (Quino). As a sign of spoken colloquial language, diminutives are often found in the language of proximity or in the written language in the so-called fictional orality. Especially comics contain this particular form of graphical realization of conceptual orality (Koch & Oesterreicher ²2011). From the perspective of diminutive research, various sociolinguistic aspects support the decision of choosing *Mafalda* as the subject of analysis. In addition, so far only a few studies have been dedicated to fictional orality in Spanish comic books. For this reason, the present paper deals with the analysis of the different readings of the suffixes. The close-to-text interpretation of the diminutives shows a majority of meliorative uses, which is consistent with the exclusive use of the suffix *-ito*, preferred in Argentina and predominantly positively connoted. Usually, there is a combination of objectively diminishing and affective reading, which happens mainly due to extra-linguistic factors. The dominant use of suffixes to express affection or familiarity also fits well into the typical way of speaking with children.

Bayerische Tapas

Bapas

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer
2023

10

Teresa Gruber & Elissa Pustka

Essen und Trinken in der Romania

Eine kulinarische Entdeckungsreise durch die romanische Sprachgeschichte¹

Teresa Gruber

ist Wissenschaftliche Mitarbeiterin für spanische, portugiesische und italienische Sprachwissenschaft an der LMU München.

teresa.Gruber@romanistik.uni-muenchen.de

Elissa Pustka

ist Professorin für Romanische Sprach- und Kommunikationswissenschaft an der Universität Wien.

elissa.pustka@univie.ac.at

Keywords

Romanische Sprachen – Vulgärlatein – Etymologie – Wortschatz – Essen und Trinken

1. Einleitung

Liebe geht durch den Magen, Liebe zu Sprachen auch. Gerade Romanist*innen haben das Glück, ihre Forschungsfelder schlemmend bereisen zu können – nicht nur quer durch die Romania, sondern auch metaphorisch: Gerade die auf viele altbacken wirkende Sprachgeschichte kann man sich und anderen schmackhaft machen, indem man sie durch eine kulinarische Brille betrachtet. Wir wollen im Folgenden bekannte Etymologien² und Schlüsselquellen der romanischen Sprachgeschichte zum Thema Essen und Trinken herausgreifen, um diese für Einsteiger*innen in die Sprachwissenschaft leicht verdaulich darzustellen, aber auch um mit einer Neuperspektivierung romanistischen Basiswissens bereits bewandertere

¹ Wir danken Beate Kern und Helga Auer für ihre kritische Lektüre, Verbesserungsvorschläge und finale Korrekturen.

² Der Begriff *Etymologie* bezeichnet die Herkunft eines Wortes. Für die romanischen Sprachen stehen verschiedene Wörterbücher zur Verfügung, in denen man Etymologien nachschlagen kann, zum Beispiel im *Romanischen etymologischen Wörterbuch* (REW) von Meyer-Lübke [1935] (³2009). Im Sinne der besseren Lesbarkeit verzichten wir darauf, jeden einzelnen Beleg im Text anzugeben. Stattdessen verweisen wir an dieser Stelle auf die *(Online-)Wörterbuchliste* in unseren Referenzen, wo alle Werke verzeichnet sind, mit denen wir gearbeitet haben.

sprachwissenschaftliche Gourmets zum Schmunzeln zu bringen. Dabei soll der Vergleich der romanischen Sprachen dazu anregen, über den eigenen Tellerrand hinauszublicken und sprachlich und kulturell immer wieder Neues zu entdecken.

Was zeichnet nun die Küche in der Romania aus? Sie ist unglaublich innovativ! Neben ihren Eigenkreationen ist sie berühmt für die Fusion von Einflüssen aus der ganzen Welt. Nicht nur die französische *haute cuisine* und die katalanische Molekularküche, auch Risotto und Paella, Pasta und Pommes waren den Römern noch unbekannt. Erst durch Kultur- und Sprachkontakte mit Nordafrika und Amerika kamen diese 'Sachen'³ und mit ihnen zum Teil auch die Wörter dafür nach Europa.⁴ Auch die Essenszeiten waren ständig in Bewegung, was beim Reisen durch die Romania zu Verwirrung führen kann: Während die Belgier beim *déjeuner* frühstücken, essen die Franzosen schon zu Mittag (cf. Abschnitt 6)! Nicht einmal ein gemeinsames Wort für ESSEN blieb erhalten. Sp./pt. *comer* geht auf das vulgärlateinische Wort für AUFESSEN zurück, fr. *manger*, it. *mangiare* und rum. *a mânca* auf das Konzept MAMPFEN (cf. Abschnitt 2.2). Eine der wenigen kulinarischen Konstanten der Romania ist der Käse, der uns in seinen Variationen von Frisch- über Weich- bis hin zu Hartkäse einen wunderbaren Einblick in die romanische Dialektologie gibt (cf. Abschnitt 3). Auch die *Nodicia de Kesos* ('Käsenotiz'), eines der ältesten romanischen Sprachzeugnisse, beschäftigt sich mit Käse (cf. Abschnitt 3.1). Beginnen wir aber mit den lustvollen Orgien der Römer, denn diese geben uns Aufschluss über das damals gesprochene 'Küchenlatein' (cf. Abschnitt 2)!

2. Essenskult und *Foodies* im Alten Rom

2.1. Eine Schlemmerorgie am Golf von Neapel: das „Gastmahl des Trimalchio“ als Quelle des Vulgärlateins

Wer wissen will, was und vor allem wie die Römer schlemmten, der sollte einen Blick auf die „Cena Trimalchionis“ werfen – oder sich die oscar-nominierte italienische Verfilmung *Fellinis Satyricon* ansehen (Fellini 1969). Das „Gastmahl des Trimalchio“ ist ein Fragment des satirischen Romans *Satyricon* von Titus Petronius Arbiter, auch *Petron* genannt (1. Jh. n. Chr.). Darin geht es um eine wahrhaftige Orgie, die im Haus des freigelassenen Sklaven Trimalchio in einer Villa am Golf von Neapel stattfindet. Allein schon zum ersten Gang, einem Themenessen zu den Sternzeichen, lässt der Gastgeber unter anderem mit Honig und Mohn bestreute Haselmäuse servieren, Heuschreckenkrebst, Seebarben, Wildschwein und Gans mit Oliven, Datteln, Feigen, Pflaumen und Granatapfelkernen, daneben Innereien wie Hoden, Gebärmutter, Euter und Nieren. Bei musikalischer Umrahmung fließt

³ 'Wörter' und 'Sachen' werden seit über 100 Jahren insbesondere in Sprachatlanten erforscht, wo unter anderem landwirtschaftliche Geräte oder Haushaltsgeräte mit Zeichnungen und Fotografien zusammen mit ihren Bezeichnungen dokumentiert sind. So kann man z.B. im *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz* (AIS) nicht nur nachschlagen, wie sich die Wörter für 'Bratpfanne' von Dorf zu Dorf ändern, sondern auch Abbildungen der dort verwendeten Pfannentypen ansehen (cf. Karte 961 im AIS von Jaberg/Jud 1933 <<https://navigais-web.pd.istc.cnr.it?map=961>>).

⁴ Wir beschränken uns in diesem Essay fürs Erste auf die 'Alte Romania' und geben im Schlusskapitel noch einen Ausblick auf die 'Neue Romania'.

der Honigwein aus Schläuchen: „*pisces natate oportet*“ ‘Fisch muss schwimmen’ (wörtl. ‘Fische’), prostet Trimalchio dabei seinen Gästen zu. Als später ein 100 Jahre alter Falerner auf den Tisch kommt (ein im Alten Rom berühmter halbtrockener Wein aus Kampanien), ruft er zum Toast:

„Eheu [...] ergo diutius vivit vinum quam homuncio. Quare tangomenas faciamus. Vinum vita est.“ ‘Ach Gott, also lebt der Wein länger als ein Menschskind. Darum wollen wir Prosit machen. Wein ist Leben.’ (Petronius ¹²2008, 24–25)

Sprachwissenschaftlich ist die Party des ungebildeten Neureichen ein wahrer Glücksfall: Denn der Autor Petron legte den Feiernden nicht klassisches Schriftlatein (klat.), sondern ‘Küchenlatein’ in den Mund: gesprochenes ‘Vulgärlatein’ (vlat.) (cf. Kiesler/Noll ²2018, Müller-Lancé ³2020).

<p>(1) „Videris mihi, Agamemnon, dicere: ‘Quid iste argutat molestus?’ Quia tu, qui potes <i>loquere</i>, non loquis. Non es nostrae fasciae, et ideo <i>pauperorum</i> verba derides. Scimus te prae litteras fatuum esse. Quid ergo est? Aliqua die te persuadeam, ut <i>ad villam</i> venias et videas <i>casulas</i> nostras. Inveniemus quod <i>manducemus</i>, pullum, ova: <i>belle</i> erit, etiam si omnia <i>hoc anno</i> tempestas dispare pallavit. Inveniemus ergo unde saturi fiamus. Et iam tibi discipulus crescit cicaro meus. Iam quattuor partis dicit; si vixerit, habebis ad latus servulum. Nam quicquid illi vacat, caput de tabula non tollit. Ingeniosus est et bono filo, etiam si in aves morbosus est. Ego illi iam tres cardeles occidi, et dixi quia mustella <i>comedit</i>.“</p>	<p>Du siehst mir so aus, Agamemnon, als ob du sagen wolltest: ‘Was <i>schwätzt</i> der lästige Mensch da?’ Weil du, der’s Reden versteht, nicht redest. Du bist von anderem Kaliber als wir, und deshalb lachst du über dem <i>Plebs</i> seine Worte. Wir wissen, du hast vor lauter gelehrtes [sic !] Zeugs einen Klaps. Wie stehst also? Ob ich dich eines schönen Tages herumkriege, dass du <i>meinen Landsitz</i> besuchst und die <i>Buden</i> meiner Wenigkeit besichtigst? Wir finden schon etwas zu <i>beißen</i>, ein Hähnchen, Eier; es wird <i>nett</i> werden, obschon das Wetter <i>heuer</i> alles verdorben hat; also, wir finden schon etwas zum Sattwerden. Übrigens gibt es bald einen Schüler für dich, mein Butzelmann wächst heran. Er kann schon durch vier teilen; wenn er am Leben bleibt, wirst du an ihm einen Pikkolo zur Seite haben. Denn jede freie Stunde sitzt er mit der Nase über seiner Tafel. Er ist gescheit und kreuzbrav, obschon er einen Tick auf Vögel hat. Ich habe ihm schon drei Stieglitzen umgebracht und gesagt, ein Wiesel hat sie <i>gefressen</i>.</p>
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Petronius ¹²2008, 50–51, Herv. der Verf.)

Typisch vulgärlateinisch ist in diesem Ausschnitt u.a. Folgendes (cf. Kiesler/Noll ²2018, 140–143):

- Morphosyntax:
 - vlat. *loquere* ‘sprechen’ statt klat. LOQUI: aktives Verb statt Deponens (Verb mit passiven Formen und aktiver Bedeutung)
 - vlat. *pauperorum* ‘über die Armen/den Plebs’ statt klat. PAUPERUM: regularisierter Genitiv Plural

- vlat. *ad villam* ‘zu meinem Landsitz’ statt klat. VILLAM: Präpositionalphrase statt Akkusativ der Richtung
- Lexikon:
 - vlat. *casula* ‘Häuschen’: expressiver Diminutiv
 - vlat. *manducare* und *comedere* neben klat. EDĒRE ‘essen’ (cf. Abschnitt 2.2), die in der deutschen Übersetzung entsprechend expressiv als *beißen* und *fressen* wiedergegeben werden (cf. Müller-Lancé ³2020, 270)
 - vlat. *hoc anno* statt klat. HÖRNŌ ‘dieses Jahr/heuer’: (cf. auch sp. *hogaño* ‘dieses Jahr’ cf. Abschnitt 3.1) (cf. Stein 2008, 3102)

Natürlich handelt es sich hierbei nicht um eine authentische Aufzeichnung des gesprochenen Lateins der damaligen Zeit, sondern um fingierte Mündlichkeit (cf. Goetsch 1985), wie man sie auch heute in Dialogen von Drehbüchern, Comics und Werbeslogans findet. Solche Imitationen, Inszenierungen und Karikaturen geben die Sprechsprache nicht eins zu eins wieder, sondern übertreiben besonders auffällige Merkmale und vernachlässigen andere – sie stereotypisieren. Da bis Ende des 19. Jahrhunderts aber keine Tonaufnahmen existierten und selbst moderne audiovisuelle Sprachdaten nie 100% ‘authentische’ Sprache enthalten (da wir uns beim Sprechen immer auch ein bisschen in ‘Szene setzen’; cf. Goffman 1956), können solche literarische Quellen unter Berücksichtigung ihrer Besonderheiten für die Sprachwissenschaft sehr nützlich sein (cf. Tagliavini ²1998, 160–163, Kiesler/Noll ²2018, 39–40).

Den Schauplatz des Gastmahls identifizierte Theodor Mommsen, einer der bedeutendsten Altertumsforscher des 19. Jahrhunderts, der 1902 den Literaturnobelpreis für seine *Römische Geschichte* erhielt: das im 8. Jh. v. Chr. gegründete griechische Städtchen *Cumae* (< gr. *Κύμη*), etwa 25 Kilometer von Neapel entfernt. Heute befindet sich dort eine archäologische Ausgrabungsstätte. Hier stößt man zwar weder auf Trimalchios Haus – die „Cena Trimalchionis“ ist schließlich ein fiktionaler Text – noch auf bedeutende ‘linguistische Funde’ wie in Pompeji und Herculaneum, die nicht weit entfernt im Golf von Neapel liegen. Ein Besuch lohnt sich dennoch, weil man hier Spuren der griechischen Kultur finden kann. Diese hatte Süditalien geprägt, bevor es römisch wurde. Ein Highlight ist die Grotte der Wahrsagerin Sibylle von Cumae, die bereits in Vergils *Aeneis* (III, 440–452) erwähnt wird.

2.2. FUTTERN, MAMPFEN, SCHMATZEN: expressive Innovationen im Vulgärlatein

Das „Gastmahl des Trimalchio“ enthält gleich drei Wörter für ESSEN: klat. EDĒRE sowie vlat. *comedere* und *manducare*. Im klassischen Latein hieß ESSEN EDĒRE. Dieses Wort hat sich in keiner romanischen Sprache erhalten: pt./sp. *comer* gehen auf vlat. *comedere* ‘aufessen’ zurück, fr. *manger*, it. *mangiare* und rum. *a mânca* auf vlat. *manducare* ‘kauend, lautstark und gierig essen’ (cf. u.a. Tagliavini ²1998, 176; Kiesler/Noll ²2018, 100; Müller-Lancé ³2020, 270). Man sieht die Bewegung des Kiefers und der Backen, hört das Zermahlen mit den Zähnen und das Schmatzen von Zunge und Lippen, bei halboffenem Mund zeigt sich ein ekelerregender Brei.

Dieses emotionsauslösende sprachliche 'Heranzoomen' an das Geschehen nennt man in der Sprachwissenschaft *Expressivität* (cf. Pustka 2015). Diese ist typisch für die gesprochene Sprache im Allgemeinen (so sagt man auch auf Deutsch *futtern* für ESSEN) und besonders wichtig für die Entstehung der romanischen Sprachen. Neben MAMPFEN ist auch AUFESSEN eine Stufe gieriger als ESSEN. Während die französischen, italienischen und rumänischen Fortsetzungen von vlat. *manducare* heute die ganz normalen Wörter für ESSEN geworden sind, finden sich im Spanischen und Portugiesischen mit *comer* als Normalwort zusätzlich sp./pt. *manducar* mit expressiver Markierung.

3. So ein Käse!

3.1. Lager-Buchhaltung als Motor der romanischen Schriftlichkeit

Das älteste romanische Dokument der Iberischen Halbinsel ist nicht etwa ein Gedicht oder ein Gesetzestext, sondern eine Auflistung von Käselieferungen und somit eine Art mittelalterlicher Vorläufer der Excel-Tabelle: die *Nodicia de Kesos*. Um 980 n. Chr. vermerkte Pater Semeno die Anzahl der Käselaibe, die das Kloster als Gegenleistung für die Mitarbeit in den Weinbergen an andere Abteien verteilte. Der Mönch kritzelte diese rudimentäre Buchhaltung auf die Rückseite einer lateinischen Schenkungsurkunde aus dem Jahr 959 n. Chr. Er hatte wohl vor, auf Latein zu schreiben. Allerdings beherrschte er diese Gelehrtensprache so schlecht, dass er im Wesentlichen so schrieb, wie er sprach. Da sich zu diesem Zeitpunkt noch keine romanischen Sprachen und Dialekte herausgebildet hatten, sollte man vorsichtigerweise von einem *protoiberoromanischen Idiom* sprechen.⁵ Die *Nodicia de Kesos* ist daher auch nicht das älteste Sprachdenkmal des Spanischen, denn das Kloster *Monasterio de los Santos Justo y Pastor* lag in León und das Spanische hat seinen Ursprung im Kastilischen des kantabrischen Berglands. Die *Nodicia de Kesos* ist aber das älteste romanische Sprachdenkmal der Iberischen Halbinsel (cf. Bollée/Neumann-Holzschuh²2017, 56).

⁵ In der Hispanistik sind dafür die Begriffe *romance primitivo* oder *protoromance* etabliert (cf. Schäfer-Prieß/Schöntag 2012, 39). Koch/Oesterreicher (²2011, 224–226) nennen fünf konkurrierende *romances peninsulares*, die bis zur Konsolidierung des Kastilischen als überregionale Distanzsprache die sprachliche Landschaft der Iberischen Halbinsel prägten, nämlich das Galegisch(-Portugiesische), das Asturisch-Leonesische, das Kastilische, das Navarro-Aragonesische und das Katalanische.

(2) <i>(Christus) Nodicia de</i> / <i>kesos que</i> / <i>espisit frater</i> / <i>Semeno: jn labore</i> / <i>de fratres jn ilo ba-</i> / <i>celare</i> / <i>de cirka Sancte lus-</i> / <i>te, kesos U; jn ilo</i> / <i>alio de apate,</i> / <i>II kesos; en qu[e]</i> / <i>puseron ogano,</i> / <i>kesos IIII; jn ilo</i> / <i>de Kastrelo, I;</i> / <i>jn ila uinia majore,</i> / <i>II;</i>	(Christus) Notiz über die Käselaibe, die ausgeteilt hat Bruder Semeno: für die Arbeit der Brüder in dem Wein- berg um San Justo 5 Käse, in dem anderen des Abtes, 2 Käselaibe, in dem, den sie heuer anlegt haben, 4 Käselaibe, in dem von Castrillo, 1, in dem größeren Weinberg, 2;
----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

(Quelle: Arroyo et al. 2010, 42; Übers. der Verf.)

In der *Nodicia de Kesos*, von der wir hier die erste von zwei Spalten abgebildet haben, finden sich zahlreiche typisch romanische (rom.) Merkmale:

- Phonologie: Schwächung der intervokalischen Plosive, z.B. rom. *nodicia* statt lat. *nōtitia*, *-ae* (sp. *noticia* ‘Nachricht’ ist ein Latinismus⁶)
- Morphosyntax: Präpositionen statt Kasusmarkierung, z.B. rom. *nodicia de kesos* statt der im klassischen Latein möglichen Konstruktion *NOTITIA CASEORUM
- Lexikon: rom. *ogano* (cf. sp. *hogaño*) < vlat. *hoc anno* statt klat. HÖRNŌ ‘dieses Jahr’ (cf. Abschnitt 2.1)

Gleichzeitig enthält die *Nodicia de Kesos* – wie alle Texte dieser frühen Zeit – klassisch lateinische Merkmale. Das Nebeneinander von klassischem Latein und Protoromanisch ist typisch für die frühe romanische Schriftlichkeit (cf. Lüdtkke 1964, 3). Klassisch lateinische Lexeme in der *Nodicia de Kesos* sind etwa *labore* < klat. LABOR, -IS statt vlat. *tripalium* (> sp. *trabajo* ‘Arbeit’; cf. Koch 2005). Daneben finden sich auch Hyperkorrekturen⁷. So schreibt der Mönch beispielsweise *apate* (‘Abt’) für klat. *ABBAS*, *ABBATIS*. Da er sich bewusst ist, dass er oft fälschlicherweise statt klat. <p> schreibt (weil er nämlich [b] ausspricht), schreibt er hyperkorrekt <p>, auch wenn in diesem Fall in der klat. Form tatsächlich <bb> vorliegt. Dagegen ist *keso* ein romanisches Erbwort, denn sp. *queso* steht im Gegensatz zu fr. *fromage* und it. *formaggio* in Kontinuität zu klat. *CĀSEUS*, -ŪS (cf. Abschnitt 3.2).

Wer zum Ursprungsort der Käsenotiz reisen möchte, wird leider enttäuscht: Das Kloster und die Ortschaft Rozuela gibt es heute nicht mehr. Aber die Kathedrale von

⁶ Ein *Latinismus* ist ein Lehnwort aus dem Lateinischen. Die romanischen Sprachen setzen nicht nur das gesprochene Vulgärlatein fort, sondern übernahmen immer wieder Elemente aus dem klassischen Latein als gelehrte Kontaktsprache. So hat sich lat. *NŌTITIA*, -AE ‘Kenntnis’ einerseits erbwörtlich zu rom. *nodicia* ‘Notiz, Liste’ weiterentwickelt, andererseits wurde sp. *noticia* ‘Nachricht’ später direkt aus dem Lateinischen entlehnt.

⁷ Mit *Hyperkorrektur* bezeichnet man das Phänomen, dass Sprecher*innen besonders gut sprechen wollen und dadurch aus normativer Sicht falsche Formen produzieren (cf. Labov 1964).

Léon kann besichtigt werden, in deren Archiv das Originalmanuskript (ACL n°852) aufbewahrt wird. Sie liegt auf dem Pilgerweg nach Santiago de Compostela, noch gut 300 Kilometer vor dem Ziel.

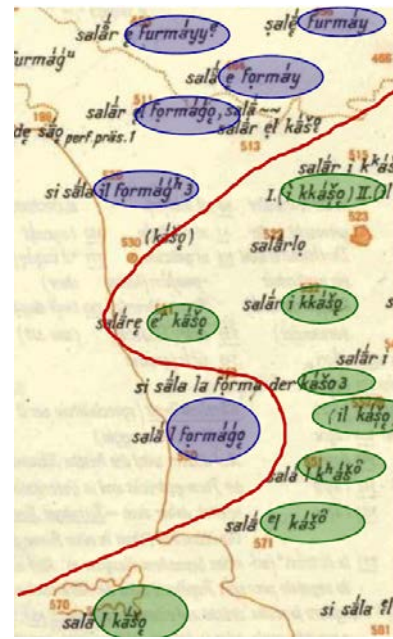
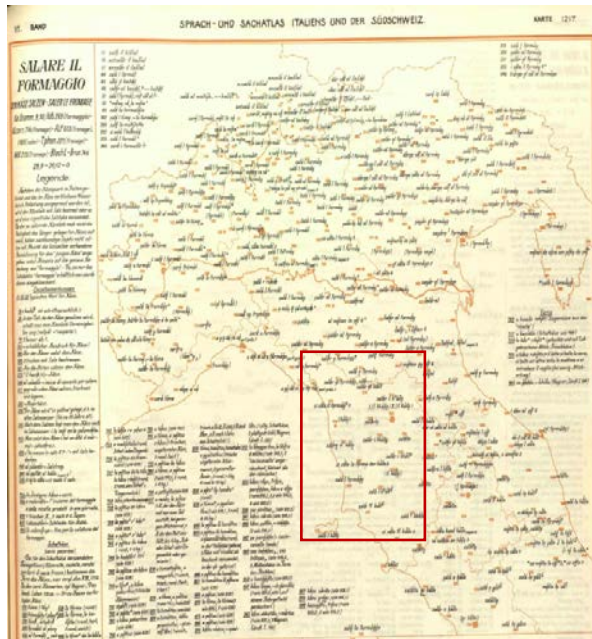
3.2. Frischkäse, Weichkäse, Hartkäse: Käse-Isoglossen durch die Romania

Käse gab es schon im alten Rom: Man mixte frischen Quark (klat. COĀGULUM LACTIS ‘Geronnenes der Milch’) mit Öl, Salz, Koriander und Walnüssen zu einem Brotaufstrich namens klat. MORETUM, -I und aß ihn auf Fladenbrot zum Frühstück. Aus Quark wiederum stellte man Hartkäse her (klat. CĀSEUS, -ŪS ‘gepresster Quark, Käse’), zum Beispiel Pecorino, den es tatsächlich seit rund 2.000 Jahren gibt. Die Legionäre nahmen ihn als Proviant mit. Auch mit dem spanischen Wort *queso* ist in erster Linie Hartkäse wie der *queso manchego* gemeint (cf. auch pt. *queijo*); Quark und Frischkäse hingegen bezeichnet man als sp. *requesón*. Dagegen ist rum. *caş* Frischkäse, der nach ein paar Wochen Reifung zu *telemea* wird und dann an den griechischen Feta erinnert.

Zu den weltweit größten Käseproduzenten und -konsumenten gehören heute die Franzosen und die Italiener, die zum Käse fr. *fromage* bzw. it. *formaggio* sagen (cf. Abschnitt 3.1). Auch diese Wörter gehen auf klat. CĀSEUS, -ŪS zurück, allerdings auf die Kombination (CĀSEUM) FORMATICUM ‘geformter Käse’. Es handelt sich also um eine metonymische Übertragung von der Form auf den Inhalt, da es sich um Käse handelt, der in einer Form hergestellt wird. Die Idee der Form findet sich auch im Namen des französischen Edelschimmelkäses *Fourme d’Ambert* wieder. Dabei hat sich *fourme*, die Bezeichnung für ‘Form’ in der *langue d’oïl*⁸, erbwörtlich aus klat. FORMA, -AE entwickelt, wohingegen fr. *forme* ‘Form’ ein Latinismus ist. Daneben findet man auch in den süd- und zentralitalienischen Dialekten das Wort *cacio*, das klat. CĀSEUS, -ŪS fortsetzt. Eine Kostprobe bietet die römische Pasta *Cacio e Pepe*: mit frisch geriebenem Pecorino und schwarzem Pfeffer. Daneben hat CĀSEUS, -ŪS auch in it. *caciotta* ‘Käselaiab’ überlebt. Die Grenze zwischen *formaggio* und *cacio* verläuft in der Toskana. Wo genau diese *Isoglosse*⁹ liegt, kann man im Sprachatlas von Jaberg/Jud (1933) nachsehen, der mittlerweile digitalisiert wurde und über die Navigationssoftware NavigAIS (cf. Tisato 2010) im Web frei zur Verfügung steht (cf. Abb. 1).

⁸ Die Galloromania auf dem Gebiet des heutigen Frankreichs lässt sich nach Dante in *oïl*-Dialekte im Norden und *oc*-Dialekte im Süden aufteilen. *Oïl* ist das Wort für ‘ja’ im Norden (Pikardisch, Normannisch etc.), *oc* das Wort für ‘ja’ im Süden (Okzitanisch) (cf. Cerquiglini 2003).

⁹ *Isoglossen* sind Linien, die in Sprachatlanten die Grenzen zwischen zwei Varianten einer Variablen darstellen (cf. Glück 2016, 310).



1 | Käse-Isoglossen in der Karte 1217 „Salare il Formaggio“ im *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz (AIS)* von Jaberg/Jud (1933) (cf. <<https://navigais-web.pd.istc.cnr.it/?map=1217>>).

In Norditalien und Südostfrankreich existiert aber noch ein weiteres Käsewort unbekanntes Ursprungs: it. *toma* bzw. fr. *tome/tomme*. Die französische *tome fraîche* ist die wichtigste Zutat des legendären *aligot* aus dem Aubrac im französischen Zentralmassiv, Kartoffelbrei mit Crème fraîche, Knoblauch und Käse. Dabei heißt *tome fraîche* wörtlich ‘frischer Frischkäse’, da okz. *toma* bereits ‘Frischkäse’ bezeichnet, dies aber von den Franzosen nicht verstanden wurde. Solche Doppelungen kommen in der Sprachgeschichte häufig vor (cf. auch den Fall *Chai-Tee* in Abschnitt 4.1). Alle drei romanischen Käsebezeichnungen – *caesus*, *formaticum*, *toma* – treffen in Italien aufeinander.

Wer sich also auf einen Streifzug durch die romanische Käselandschaft begibt, bekommt einen Eindruck, wie sich innerhalb einer semantischen Domäne Wandelprozesse vollziehen. Im Laufe der Jahrhunderte hat sich nämlich nicht nur kulinarisch, sondern auch terminologisch eine wahre Käsevielfalt entwickelt. So entwickelten sich neben den Gattungsnamen, die entweder *CĀSEUM* oder *FORMATICUM* fortsetzen, neue Bezeichnungen für Frischkäse bzw. Quark, den man sp. *quesón*, pt. *queijão* oder *quejo branco*, rum. *brânza* (mit umstrittener Etymologie), it. *ricotta* und fr. *fromage blanc* nennt. Auf die größte Bezeichnungsvielfalt stößt man jedoch bei den ganz speziellen Käsesorten.

So ist der italienische *caciocavallo* wörtlich ein ‘Pferdekäse’ – jedoch nicht, weil er aus Pferdemilch gewonnen würde, sondern weil seine birnenförmigen Laibe traditionell zu Paaren zusammengebunden und wie Satteltaschen über den Rücken der Pferde gelegt wurden. Es handelt sich damit um eine Metonymie vom Transportmittel auf das Transportgut. Im Rumänischen ist *cașcaval* die Bezeichnung für ganz normalen Hartkäse geworden. Metonymien sind im Käsebereich keine Seltenheit: Besonders typisch ist die Übertragung vom Ortsnamen auf den Käsenamen (z.B. *Roquefort*, *Brie*). Eine Metapher liegt dagegen bei dem italienischen *Fior di*

latte vor – der Kuhmilchvariante des *Mozzarella di Bufala*. Dieser Ausdruck ist im wahrsten Sinne des Wortes ‘blumig’, denn *Fior di latte* bedeutet wörtlich ‘Blüte der Milch’ und steht damit für das Beste aus der Milch, nämlich entweder den Rahm oder eben diese spezielle Käsesorte.

Neben der Semantik liefert auch die Morphologie Möglichkeiten, neue Käsenamen zu kreieren, zum Beispiel für den spanischen *requesón* (‘Frischkäse, Hüttenkäse’). Diesen gewinnt man – ähnlich wie italienischen Ricotta – durch die Weiterverarbeitung der Molke, die bei der Verkäsung von Milch übrigbleibt. Das spanische Wort *requesón* wird durch einen Derivationsprozess abgeleitet: Dem Stamm *ques-* wird das Präfix *re-* vorangestellt, das die Bedeutungsnuancen *Iteration* und *Intensivierung* beinhaltet; hinten wird das Suffix *-ón* angefügt, das eine augmentative, d. h. vergrößernde Funktion hat. Bei it. *ricotta* erfolgte die Derivation schon im Lateinischen: klat. *RECOCTA* ‘wiedergekocht’. Auf den Wortbildungstyp der Komposition stößt man im Französischen und Portugiesischen mit *fromage blanc* bzw. *queijo branco* (wörtlich ‘weißer Käse’): Dort ergibt die Verbindung der Konzepte KÄSE + WEIß die Bedeutung ‘Frischkäse’. Südtalienisch *mozza* ‘Frischkäse’ ist übrigens, kombiniert mit dem Diminutivsuffix *-ella*, die Basis für den Mozzarella.

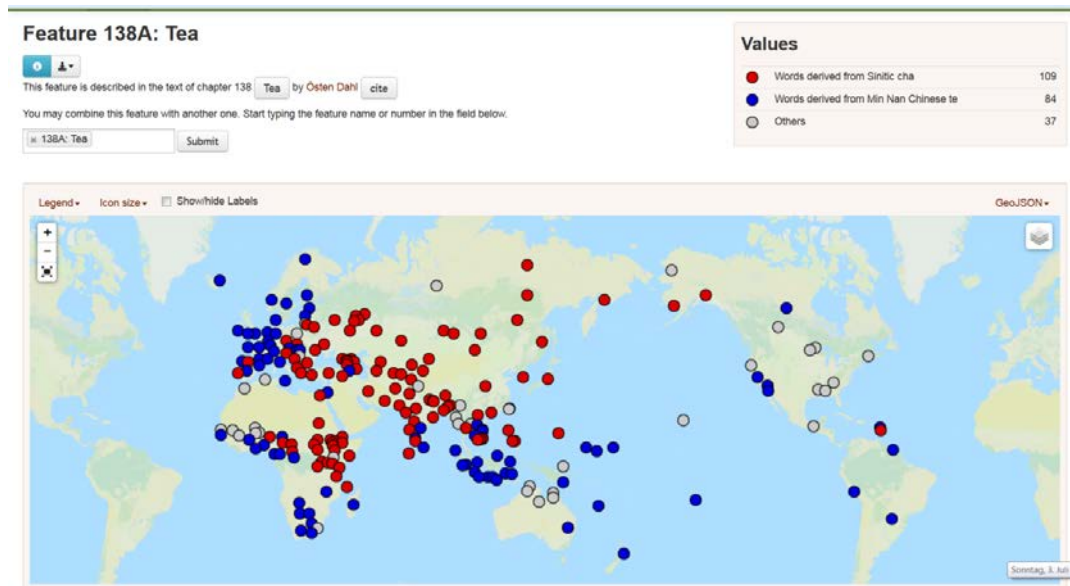
4. Orientalische Heißgetränke *to go*

4.1 *Chai* oder *Tee*?

Portugiesische und niederländische Wort-Importe nach Europa

Warum sagt man auf Spanisch *té*, auf Französisch *thé* und auf Italienisch *tè* – aber auf Portugiesisch *chá* und auf Rumänisch *ceai*? Die Antwort ist, dass der Tee aus China über zwei Routen nach Europa gelangte: Portugiesische Seefahrer brachten im 16. Jahrhundert als erste den Tee aus Nordchina mit und mit ihm das Mandarin-Wort *chá*. Nach Rumänien kam dieses über den russischen Landweg. Im übrigen Europa wurde das neue Heißgetränk dagegen erst durch die niederländischen Tee-Importeure verbreitet, die den Tee in Südchina einkauften, wo die Aussprache des Min-Nan-Dialekts *tê* vorherrschte. Aus demselben chinesischen Tee-Wort entstanden damit verschiedene Typen von Tee-Wörtern in den romanischen Sprachen – und den Sprachen der Welt (cf. Abb. 2). Man spricht hier von einer *Dublette*¹⁰. Als *Chai-Tee* wird heute in deutschen Supermärkten und Cafés häufig die typisch indische Gewürzmischung aus Kardamom, Zimt, Ingwer etc. angeboten, die mit Zucker und Milch zu einem warmen Getränk aufgeköcht wird. Aus Sicht der historischen Sprachwissenschaft handelt es sich dabei um eine ganz banale Doppelung des Wortes für TEE, also ‘Tee-Tee’ (cf. bereits fr. *tome fraîche* ‘frischer Frischkäse’ in Abschnitt 3.2).

¹⁰ In den romanischen Sprachen finden sich viele *Dubletten*. Darunter versteht man Paare von zwei Wörtern, die beide aus dem Lateinischen stammen: Das eine ist ein Erbwort, das sich in 2.000 Jahren Sprachgeschichte in Form und Inhalt verändert hat, das andere ist ein Lehnwort aus dem im Mittelalter in den romansichsprachigen Ländern als Bildungssprache immer noch sehr präsenten Latein. So stammen etwa fr. *chose* ‘Sache’ und fr. *cause* ‘Ursache’ beide vom Etymon klat. *CAUSAM* ‘Ursache’ ab (cf. Stein 2014, 133).



2 | Tee-Karte in *The World Atlas of Language Structures* WALS
(<https://wals.info/chapter/138>; Dahl 2013)

4.2. Vom Orient in den Okzident: Der Weg des Kaffees in die Romania

Wo gibt es den besten Kaffee in der Romania? – Eine einfache Antwort auf diese ‘Glaubensfrage’ lässt sich kaum finden. Viele Kenner schwören auf Italien, die Heimat von Espresso, Cappuccino und Latte Macchiato. Aber auch in Frankreich, Spanien, Portugal und Rumänien gehört der Kaffee zur Nationalkultur. Der Ursprung des Getränks liegt allerdings im Vorderen Orient. Avicenna erwähnte bereits im 11. Jahrhundert die anregende Wirkung der Bohnen, die wahrscheinlich aus der Region Kaffa in Äthiopien stammen (vgl. Kaltenstadler 2011, 2652). Nach Europa gelangte der Kaffee über die Araber und die Türken. Im 16. Jahrhundert brachten europäische Reisende die dunklen Bohnen erstmals aus dem Osmanischen Reich mit. Über das Türkische gelangte auch das Wort für Kaffee im 17. Jahrhundert ins Italienische und Rumänische: it. *caffé*, rum. *cafea* < türk. *kahve* (< arab. *qahwa* قهوة). Die übrigen romanischen Sprachen entlehnten das Wort aus dem Italienischen, mit Umweg über das Französische (fr. *café* > pt./sp. *café*). Doch schon bevor diese Wörter allgemein bekannt waren, kursierten bereits einige abschätzig Spitznamen für das auf türkische Art zubereitete Heißgetränk. Auf Deutsch schimpfte man abschätzig über den ‘Türkentrunk’, und Papst Clemens VIII musste die *bevanda del diavolo* (‘Teufels-trank’) gegenüber einigen skeptischen Kardinälen verteidigen. Schon bald entstanden für das Trendgetränk eigene Lokale: Nach Konstantinopel (1554) eröffnete 1645 am Markusplatz in Venedig das erste Kaffeehaus auf romanischem Boden. Es folgten London (1652), Marseille (1659) und Paris (1672). Später, im 18. Jahrhundert, eröffneten Kaffeehäuser in Madrid und Lissabon. Über Frankreich und Portugal fand der Kaffee auch seinen Weg in die ‘Neue Romania’: 1723 und 1730 wurden auf Martinique und Guadeloupe Kaffeeplantagen angelegt; die Portugiesen führten 1727 die ersten Kaffeepflanzen in Brasilien ein, und im 19. Jahrhundert

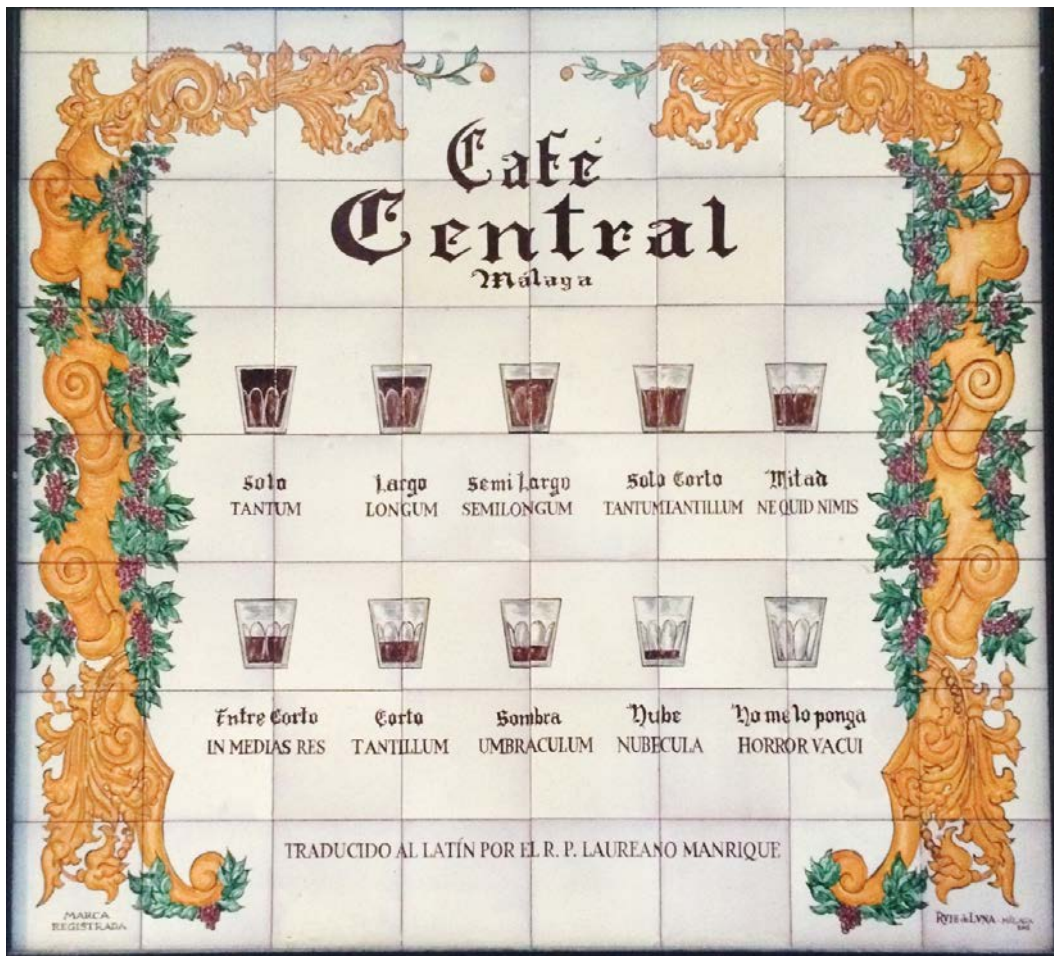
wurde der Kaffee zu einem wichtigen Exportprodukt.¹¹ Die Verbreitung des Kaffeeekults in der Romania und über ihre Grenzen hinaus ist auch aus linguistischer Perspektive höchst interessant, denn man kann hier eine Verkettung von Entlehnungen und metonymischen Bedeutungsübertragungen beobachten.

Im Französischen wurde der Name des Getränks metonymisch auf den Ort übertragen, in dem man es üblicherweise zu sich nahm. So kommt für fr. *café* zur Bedeutung 'koffeinhaltiges Heißgetränk' auch 'Lokal, in dem man Kaffee trinkt' hinzu. Auch der Blick ins Deutsche lohnt sich, denn hier stößt man auf eine Dublette: Neben dt. *Kaffee*, das bereits vollständig an das deutsche Graphiesystem angepasst ist (und in den meisten Varietäten typisch deutsch auf der ersten Silbe betont wird), existiert auch die jüngere Entlehnung *Café*, die graphisch – abgesehen vom Großbuchstaben – mit <c> und *accent aigu* noch als Fremdwort erkennbar ist (und – wie im Französischen – auf der letzten Silbe betont wird).

In Portugal macht die Liebe zur Kaffeevariation besonders erfinderisch. Wer in Lissabon in ein *café* geht, muss wissen, was sich hinter den zahlreichen Metaphern und Metonymien auf der Speisekarte verbirgt: Eine pt. *bica* 'Schnabelvoll' ist ein 'Espresso' (< pt. *bico* 'Schnabel'), ein pt. *pingado* 'Getropfter' ähnelt dem Espresso Macchiato, ein pt. *garoto* 'Junge' ist ein 'kleiner Milchkaffee' (weil Kinder noch keinen starken Kaffee trinken dürfen), Erwachsene hingegen vertragen auch einen pt. *galão* 'Gallone', einen großen Milchkaffee.

Ähnlich kreativ ist man im spanischen Málaga. Wer dort einen schwarzen Kaffee trinken möchte, muss sich zwischen neun verschiedene Größen entscheiden: der sp. *café solo* 'nur Kaffee (ohne Milch)', entspricht einem kleinen Glas Espresso. Man kann aber noch diverse andere Portionen bestellen: sp. *largo* ('Langer'), *semi largo* ('Halblanger'), *solo corto* ('Kurzer ohne Milch'), *mitad* ('Hälfte'), *entre corto* ('Zwischenkurzer'), *corto* ('Kurzer'), *sombra* ('Schatten') und *nube* ('Wolke'). Um seinen Gästen die Entscheidung zu erleichtern, brachte der Inhaber des *Café Central*, Don José Prado Crespo, 1954 eine Tafel an, auf der die verschiedenen Größen abgebildet sind. Dort findet man sogar eine zehnte Möglichkeit: das leere Glas für sp. *no me lo ponga* ('servieren Sie ihn mir nicht'). Heute kann man die Tafel – inklusive lateinischer Übersetzungen – an der Seitenwand des Cafés bewundern (cf. Abb. 3).

¹¹ Die Kulturgeschichte des Kaffees und seine Verbreitung in Europa beschreibt Menninger 2008.



3 | *Café Central* in Málaga: Calle Santa María Ecke Plaza de la Constitución (Foto: Teresa Gruber).

5. 2.000 Jahre Sprachkontakt: Die Schichtung des kulinarischen Wortschatzes in der Romania

Pommes oder Pasta, Risotto oder Paella – was ist typischer für die Romania? Die Römer, das ist sicher, kannten alle diese Speisen nicht. Die Kartoffel für die *Pommes* (von fr. *pommes frites*, die ‘frittierten (Erd-)Äpfel’) importierten die Spanier erst im 16. Jahrhundert aus den südamerikanischen Anden. Die Nudeln brachte Marco Polo im 13. Jahrhundert aus China nach Italien und auch der Reis für das italienische Risotto und die spanische Paella gelangte als Speisepflanze erst im 10. Jahrhundert über die Araber nach Spanien und im 15. Jahrhundert mit den Aragonesen nach Süditalien (cf. André 1998, 45; Muthukumarán 2014, 2 und 7).¹² Der Safran, der beiden Gerichten seine gelbe Farbe verleiht, war allerdings schon im alten Rom bekannt – und wird sogar im „Gastmahl des Trimalchio“ erwähnt (cf. Abschnitt 2). Er hieß damals allerdings noch *crocum*, denn die roten Safranfäden entstammen

¹² Als Heilpflanze war der Reis dagegen bereits im Römischen Reich durch das Traktat *De materia medica* (‘Über Arzneistoffe’) des Dioskurides bekannt, vgl. Dioscorides 2005.

den Blütenstempeln einer Krokusart. Die heutigen Wörter für SAFRAN (u.a. it. *zafferano*, sp. *azafrán*) stammen aus dem Arabischen (cf. Abschnitt 5.3).

5.1. Kelten

Was wurde in der Romania gegessen und getrunken, bevor die Römer kamen? Aus *Asterix*-Comics wissen wir: Wildschwein, Ziegenmilch und Bier. Das ist gar nicht so falsch. Aus der Kulturgeschichte der Milchprodukte (nicht nur des Käses; cf. Abschnitt 3.2) und des Bieres lässt sich auch einiges über die Geschichte des romanischen Wortschatzes erfahren. Beginnen wir mit der Milch: Während pt. *leite*, sp. *leche*, fr. *lait*, it. *latte* und rum. *lapte* sich aus klat. LAC, LACTIS entwickelt haben, stammt das altfranzösische Wort für Buttermilch *mesgue* aus dem Keltischen. Auch in anderen Fällen behalten die Rohstoffe aus der keltischen Landwirtschaft die Substrat¹³-Bezeichnung bei, während die veredelten und zum Gebrauch bestimmten Produkte der römischen Stadtkultur lateinische Bezeichnungen haben (cf. Geckeler/Dietrich ⁵2012, 191). So ist beispielsweise auch fr. *ruche* 'Bienenstock' keltischen Ursprungs, *miel* 'Honig' dagegen stammt aus dem Lateinischen. Die französischen Wörter für 'brauen' (*brasser*), 'Fass' (*tonne*, *tonneau*) und 'Bodenhefe' (*lie*) stammen ebenfalls aus dem Keltischen, und afr. *cervoise* 'Bier' ist aus *Asterix* bekannt (cf. auch pt. *cerveja*, sp. *cerveza*). Das heutige fr. *bière* hingegen, wie auch it. *birra* und rum. *bere*, ist Ergebnis einer kulinarischen Innovation in den Niederlanden: Die Beigabe von Hopfen machte das Bier herber und haltbarer.¹⁴

5.2. Römer

Neben Käse (cf. Abschnitt 3) sind Oliven und Wein nicht nur bis heute typisch romanisch, sondern auch typisch römisch. Oliven wurden als Früchte gegessen und zu Öl gepresst – heute führt Spanien hierbei den Weltmarkt an.¹⁵ Wein wurde in großen Mengen getrunken (ca. 1 Liter pro Tag) jedoch nicht pur, sondern mit Wasser verdünnt, wie der österreichische *Gespritzte* oder *Spritzer* (cf. auch it. *spritz*, rum. *șpriț*) (cf. André 1998, 140–152). Hauptnahrungsmittel war jedoch der heute in Vergessenheit geratene Dinkelbrei (PULS oder PULMENTUM), der z.B. mit Öl und Gemüse verfeinert wurde – ein Vorläufer der italienischen *polenta* und der rumänischen *mămăligă*. An Gemüse kannten die Römer u.a. Lauch und Spargel. Fleisch stand aufgrund seines hohen Preises selten auf der Speisekarte, häufiger waren Fisch (gebraten oder zu Aufläufen und Frikassee verarbeitet) und Meeresfrüchte

¹³ *Substrat* bedeutet wörtlich 'Daruntergestreutes'. Mit dieser Geologie-Metapher bezeichnet man in der Linguistik eine zwischenzeitlich ausgestorbene Sprache, die bereits auf einem bestimmten Territorium gesprochen wurde, bevor die betrachtete Sprache (später *Stratum* genannt) dazu kam, also z.B. das Keltische in Frankreich (cf. Krefeld 2003).

¹⁴ Cf. André 1998, 155–156. Einen detaillierten Überblick über die Geschichte des Biers und seiner Bezeichnungen in der Galloromania bietet Moulin 1981.

¹⁵ Cf. <https://agriculture.ec.europa.eu/system/files/2020-03/factsheet-olive-oil_en_0.pdf> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

wie Tintenfisch und Austern. Zum Nachtisch, aber auch als Beilage zu Fleisch, war Obst beliebt, u.a. Äpfel, Birnen, Feigen und Aprikosen.

Viele der entsprechenden Bezeichnungen in den romanischen Sprachen sind Erb­wörter aus dem Lateinischen; es gibt aber auch Ausnahmen (cf. Tab. 1).

	Latein	Portugiesisch	Spanisch	Französisch	Italienisch	Rumänisch
APFEL	MĀLUM, -I	<i>maçã</i>	<i>manzana</i>	<i>pomme</i>	<i>mela/ pomo</i>	<i>măr</i>
BIRNE	PIRUM, -I	<i>pera</i>	<i>pera</i>	<i>poire</i>	<i>pera</i>	<i>pară</i>
FEIGE	FICUS, -ŪS	<i>figo</i>	<i>higo</i>	<i>figue</i>	<i>fico</i>	[<i>smochină</i>]
LAUCH	PORRUM, -I	<i>alho-porro</i>	<i>puerro</i>	<i>poireau</i>	<i>porro</i>	[<i>praz</i>]
SPARGEL	ASPARAGUS, -I	EP <i>espargo</i> / BP <i>aspargo</i>	<i>espárrago</i>	<i>asperge</i>	<i>asparago</i>	<i>sparanghel</i>

Tab. 1 | Romanische Obst- und Gemüsewörter im Erbwortschatz.

Der Apfel ist ein schönes Beispiel für taxonomische Verschiebungen im Lauf der Sprachgeschichte. Nur it. *mela* und rom. *măr* setzen lat. MĀLUM, -I ‘Apfel’ fort (cf. Tab. 1). Fr. *pomme* geht dagegen auf das allgemeine Wort PŌMUM, -I für Frucht zurück (auch in Italien existiert in manchen Regionen *pomo*). Sp. *manzana* und pt. *maçã* gehen hingegen auf eine Ellipse¹⁶ und eine besondere Apfelsorte zurück, nämlich auf die Sorte MATTIĀNA (MALA), die ‘Äpfel von Matius’. Diese Sorte wurde nach Caius Matius benannt, dem eine Abhandlung über Landwirtschaft aus dem 1. Jahrhundert v. Chr. zugeschrieben wird.¹⁷ Fortgesetzt wurde im Spanischen und Portugiesischen aber nur die Sortenbezeichnung MATTIĀNA, der Oberbegriff ‘Apfel’ fiel im Laufe der Zeit weg, weshalb man in der Sprachwissenschaft von einer *elliptischen Bildung* spricht. Übrigens wurden vom Konzept APFEL – die in Europa prototypische Frucht – immer wieder neue Wörter abgeleitet, z.B. für Importe aus Amerika wie die Kartoffel (fr. *pomme de terre*) oder die Tomate (it. *pomodoro*) (cf. Abschnitt 5.4).

Die Römer schreckten auch nicht vor süß-salzigen Kombinationen zurück. Sie aßen gern Innereien mit Trockenfrüchten, eine besondere Spezialität war Stopfleber: *iecur ficatum* ‘mit Feigen gefüllte Leber, Feigenleber’. Der Name geht darauf zurück, dass die Römer Masttiere mit Feigen stopften – ähnlich wie für die Herstellung der berühmten französischen Delikatesse *foie gras*. Sprachwissenschaftlich interessant ist nun, dass die Wörter für ‘Leber’ in den romanischen Sprachen allesamt nicht auf klat. IECUR, -IS ‘Leber’ zurückgehen, sondern auf *ficatum* ‘mit Feigen gefüllt’: pt. *fígado*, sp. *hígado*, fr. *foie*, it. *fegato*, rum. *ficat*.¹⁸ Aus dieser Feigenleber wurde

¹⁶ Unter einer *Ellipse* versteht man die ‘Auslassung’ einer sprachlichen Einheit (cf. Glück ⁵2016, 173).

¹⁷ Cf. z.B. DLE ²³2014; <<https://dle.rae.es/manzana?m=form>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

¹⁸ Cf. z.B. DLE ²³2014; <<https://dle.rae.es/h%C3%ADgado?m=form>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

sogar Leberwurst gemacht! Ein Rezept dafür findet sich in Apicius' *De re coquinaria* („Über die Kochkunst“), das älteste überlieferte Kochbuch der Welt (vermutlich aus dem 3. oder 4. Jahrhundert):

- (3) „ficatum praecidis ad cannam, infundis in liquamine piper, ligusticum, bacas lauri duas, involves in raticu et in raticule assas et inferes.“

‘Schneide die Feigenleber mit einem Rohrmesserchen, weiche Pfeffer, Liebstöckel und zwei Lorbeeren in Liquamen (Gewürzsauce) ein, wickle sie damit in Wursthaut und grille sie auf einem Rost und serviere.’ (Apicius 1991, 102–103)

5.3. Araber

Nach Zusammenbruch des Römischen Reichs im 5. Jahrhundert n. Chr. waren die Araber die nächste Großmacht, die den Mittelmeerraum beherrschte. Der zum Islam konvertierte Berber Tariq ibn Ziyad überquerte mit seinen Truppen 711 die Meerenge von Gibraltar; wenige Jahrzehnte später war fast die gesamte Iberische Halbinsel besetzt (bis auf eine kleine Region im Kantabrischen Bergland, von der aus sich später das Kastilische verbreitete). Im Herrschaftsgebiet Al-Andalus lebten nun Araber und Romanen in engem Kultur- und Sprachkontakt miteinander. Im 9. Jahrhundert eroberten die Araber auch Sizilien und Sardinien, z.T. auch das süditalienische Festland (cf. Ineichen 1997, Bossong 2007).

Sprachwissenschaftlich ist nun interessant, dass der Sprachkontakt in den Gebieten des heutigen Spaniens und Italiens nicht auf dieselbe Weise abgelaufen sein kann. Denn in Spanien wurden die Wörter inklusive des arabischen Artikels *al-* entlehnt, im Italienischen hingegen ohne (cf. Tab. 2) (cf. Noll 2006). So wurde z.B. aus arab. *al-ḥaršūf[a]* ‘Artischocke’ im Spanischen *alcachofa*, während es im Italienischen *carciofo* heißt (cf. auch arab. *za‘farān* > it. *zafferano*, sp. *azafrán*). Dies wird auf einen intensiveren Sprachkontakt auf der Iberischen Halbinsel zurückgeführt, wo Araber und Romanen miteinander im Alltag kommunizierten. In der fließenden Rede erkannten die Romanen den bestimmten Artikel *al* nicht als solchen, sondern hielten ihn für den Beginn des Wortes – entsprechend entlehnten sie die Wörter mit agglutiniertem (‘angefügtem’) *a(l)*-. Dagegen war der Sprachkontakt in Süditalien im Wesentlichen auf Handelssituationen beschränkt, wo die Waren mit Einzelwörtern benannt wurden und es daher nicht zu dieser Reanalyse kam. Das Französische übernahm die Wörter entweder aus dem Spanischen oder aus dem Italienischen, das Rumänische aus den Kontaktsprachen Türkisch, Neugriechisch und Bulgarisch.

	Portugiesisch	Spanisch	Französisch	Italienisch	Rumänisch
REIS	<i>arroz</i>	<i>arroz</i>	<i>riz</i>	<i>riso</i>	<i>orez</i>
SAFRAN	<i>açafrão</i>	<i>azafrán</i>	<i>safran</i>	<i>zafferano</i>	<i>șofran</i>
ZUCKER	<i>açúcar</i>	<i>azúcar</i>	<i>sucre</i>	<i>zucchero</i>	<i>zahăr</i>
KAPER	<i>alcaparra</i>	<i>alcaparra</i>	<i>câpre</i>	<i>cappero</i>	<i>caperă</i>
ARTISCHOCKE	<i>alcachofra</i>	<i>alcachofa</i>	<i>artichaut</i>	<i>carciofo</i>	<i>[anghinare]</i>

Tab. 2 | Essensvokabular mit/ohne arabischen agglutinierten Artikel *a(l)*-.

Neben der berühmten Agglutination des arabischen Artikels *al-* im Spanischen finden sich Uminterpretationen von Wortgrenzen auch in vielen anderen Sprachkontaktsituationen. Das Französische liefert uns zwei kulinarische Beispiele für sprachliche Missverständnisse: *choucroute* ‘Sauerkraut’ und *griotte* ‘Sauerkirsche’. Sauerkraut gilt als deutsches Nationalgericht – daher auch der englische Spitzname für die Deutschen: *krauts*. In Frankreich findet man Sauerkraut vor allem im Elsass, wo es mit Würsten, Pökelfleisch und Kartoffeln serviert wird. Im dortigen alemannischen Dialekt heißt es *surkrut*, also ‘saurer Kraut’, denn es handelt sich um durch Milchsäuregärung konservierten Weißkohl. Auch beim ähnlich klingenden französischen *choucroute* ist klar, dass es sich um ein Kohlgericht handelt: *chou* heißt ‘Kohl’. Dieser findet sich jedoch an anderer Stelle im Wort wieder als das ursprüngliche *Kraut* bzw. *krut*. Das wiederum wurde zu *croute* umgedeutet, wie in der Zwischenmahlzeit *casse-croûte* (wörtl. ‘Brechen der Kruste’). Der ‘Kohl’ wurde in Folge in den ersten Teil des Wortes – *sur* – hineininterpretiert, das aber eigentlich ‘sauer’ bedeutet. Solche Fälle, in denen Sprecher die Zusammensetzung eines Wortes nicht verstehen, und sie ausgehend von ihrer Lautgestalt und ihrer Bedeutung so uminterpretieren, dass alles für sie wieder Sinn macht, nennt man *Volks-etymologie* (cf. Olschansky ²2017).

Bei der Sauerkirsche hat der okzitanisch-französische Sprachkontakt zu einer Umformung geführt. Der Ursprung der Wörter für ‘Sauerkirsche’ in beiden Sprachen ist klar. ACER ‘sauer’. Daraus entwickelte sich zunächst im Okzitanischen das Wort *agre* ‘sauer’ und daraus *agriota* ‘Sauerkirsche’. Dies wurde im Französischen als *agriotte* entlehnt. Zusammen mit dem bestimmten Artikel sprach man dies [lagɔiot(ə)] aus. Wer das Fremdwort nicht kannte, konnte nicht wissen, ob dahinter *l’agriotte* oder *la griotte* steckte. Die Franzosen entschieden sich für das (etymologisch falsche) *la griotte*. Im Gegensatz zu den *al*-Reanalysen in Al-Andalus handelt es sich hier nicht um eine *Agglutination* (‘Hinzufügung’) des bestimmten Artikels an das Wort, sondern um eine *Deglutination* (‘Wegnahme’) des Wortanfangs.

5.4. Inka, Maya und Azteken

Nach der arabischen Herrschaft führte die ‘Entdeckung’ Amerikas zu einer kulinarischen Revolution Europas. Eine herausragende Rolle spielte dabei die Kartoffel, die zum neuen Grundnahrungsmittel wurde. Die Spanier brachten sie im 16. Jahrhundert aus den südamerikanischen Anden mit. Im direkten Kontakt mit der indigenen Bevölkerung übernahmen sie das Quechua-Wort *papa*. Verwirrung stiftete jedoch die *batata* (dt. *Süßkartoffel*) von der Insel La Hispaniola (heute Haiti und Dominikanische Republik): Diese ähnelt der Kartoffel zwar, ist mit ihr aber sehr viel weniger verwandt als etwa die Tomate. Die Kreuzung der beiden Wörter ergab sp. *patata* (cf. auch pt. *batata*, it. *patata*).¹⁹ Auch im Französischen existiert *patate* als Nicht-Standard-Wort, ansonsten benannten die Franzosen das neue Gemüse nach

¹⁹ Cf. DLE ²³2014; <<https://dle.rae.es/patata?m=form>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

der prototypischen Frucht APFEL als *pomme de terre* 'Erdapfel'. Die Lehnübersetzung *Erdäpfel* ist in einigen Regionen Süddeutschlands und in Österreich verbreitet (in der deutschsprachigen Schweiz bezeichnet man die Knolle mit den Varianten *Herdäpfel* und *Härdäpfel*). Das Wort dt. *Kartoffel* (> rum. *cartof*) dagegen stammt von it. *tartufo* 'Trüffel' ab (< lat. *terrae tuber* 'Erdknolle').²⁰ Die Idee, Kartoffeln in heißem Öl zu garen, entstand im Belgien des 17. Jahrhunderts: fr. *pommes frites* 'frittierte (Erd-) Äpfel'. Auf Deutsch sind durch Kürzung entweder des ersten oder des zweiten Teils des Kompositums die Bezeichnungen *Pommes* und *Fritten* entstanden.²¹

Zahlreiche andere Wörter für Nahrungsmittel aus der 'Neuen Welt' haben es – meist über das Spanische oder das Portugiesische, häufig über das Französische – bis ins Deutsche geschafft. Dabei stammen die Wörter aus ganz unterschiedlichen Sprachen: dem in Mexiko gesprochenen Nahuatl, dem Quechua in Peru, dem Guaraní in Paraguay, dem Tupi im brasilianischen Amazonas sowie heute ausgestorbenen Sprachen wie dem Taíno auf der Karibikinsel La Hispaniola (cf. Tab. 3).

Konzept	Romanisches Wort	Etymon
TOMATE	sp. <i>tomate</i>	náhuatl <i>tomatl</i>
AVOCADO	sp. <i>aguacate</i>	náhuatl <i>ahuacatl</i>
CHILI	sp. <i>chile</i>	nahuatl <i>chilli</i>
SCHOKOLADE	sp. <i>chocolate</i>	náhuatl <i>xocoatl</i> < <i>xoco</i> 'dunkel' + <i>atl</i> 'Wasser'
QUINOA	sp. <i>quinua</i>	quechua <i>kinúwa/kínua</i>
ANANAS	port. <i>ananás</i>	guaraní <i>naná</i>
MARACUJA	port. <i>maracujá</i>	tupí <i>mboruku'ya</i>
MAIS	sp. <i>maíz</i>	taíno <i>mahís</i>

Tab. 3 | Romanische Obst- und Gemüsegewörter aus den indigenen Sprachen Amerikas.

Wie bei der Kartoffel lassen sich auch hier nicht nur Entlehnungen zurückverfolgen, sondern auch morphologische und semantische Innovationen auf Basis des eigenen Wortmaterials. Fälle von Komposition liefern z.B. it. *pomodoro* (wörtl. 'Apfel aus Gold') für die Tomate (cf. auch österreichisch *Paradiesapfel* oder *Paradeiser*) und für die Maracuja fr. *fruit de la passion*, sp. *fruto de la pasión*, it. *frutto della passione* 'Passionsfrucht' (neben fr. *maracu(d)ja*, sp. *maracuyá*, pt. *maracujá* und it./rum. *maracuja*; vgl. Tab. 3). In selteneren Fällen kann ein Neologismus auch von einem Eigennamen abgeleitet sein, wie die *Clementine* vom Namen des Mönchs Frater *Clément*, der die kernlose Frucht 1892 im französisch besetzten Algerien durch eine Kreuzung aus Mandarine und Bitterorange schuf. Eine Metapher liegt bei sp. *piña* wörtl. 'Kiefernzapfen' für 'Ananas' vor (neben lateinamerikanisch sp. *ananás*). Die Avocado hieß im Deutschen übrigens zunächst *Eierfrucht* (wie auch die Aubergine).

²⁰ Eine Karte mit der Verteilung der Bezeichnungen für Kartoffel im deutschsprachigen Raum kann man im *AdA*, dem digitalen *Atlas der deutschen Alltagssprache*, nachschlagen; cf. *AdA* = Elspaß/Möller 2003ff.

²¹ „Pommes“, bereitgestellt durch das *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS); <<https://www.dwds.de/wb/Pommes>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

Im 19. Jahrhundert entdeckte die niederländische Firma *Verpoorten* das brasilianische Erfrischungsgetränk *Abacate* (pt. *abacate* 'Avocado'), fügte ihm Rum und Zucker bei, ersetzte die Avocado durch Eigelb – und erfand damit den Eierlikör *Advocaat*.

6. Ausschlafen und Brunchen durch die Jahrhunderte: Sprachwandel durch Kulturwandel²²

Wussten Sie, warum die Belgier zum Mittagessen Abendessen sagen (fr. *dîner*)? Die Antwort ist, dass sich diese Frage nur aus französischer Sicht stellt. Sprachgeschichtlich ist es vielmehr verwunderlich, dass die Franzosen ihr *déjeuner* erst mittags einnehmen, geht es doch darum, sich von einem nach der Nacht nüchternen Magen zu befreien (fr. *jeûne* 'nüchtern') – wie auch bei engl. *breakfast*. Und in der Tat war bis zum 18. Jahrhundert mit *déjeuner* das Frühstück gemeint (cf. auch sp. *desayuno*). Nun aß die Pariser Aristokratie immer später zu Mittag, weswegen Sie ein *déjeuner à la fourchette* 'Gabelfrühstück' als Zwischenmahlzeit einschob. Als dieses zu *déjeuner* abgekürzt wurde, nannte man das Frühstück Ende des 19. Jahrhunderts in *petit-déjeuner* um, wörtl. 'kleines Mittagessen' (cf. auch pt. *pequeno-almoço* zu *almoço* 'Mittagessen' und rum. *mic dejun* zu *dejun* 'Mittagessen'). An den Belgiern, Schweizern und Kanadiern war diese Brunchmode vorbeigegangen und damit auch die Verschiebung der Wörter für die Mahlzeiten.²³

Eine ähnliche Verschiebung der Mahlzeiten hatte bereits im alten Rom stattgefunden: Die wohlhabenderen sozialen Schichten nahmen ihr Mittagessen, die *CENA*, immer später ein. Je nach Anlass und Aufwand konnte sich eine *CENA* bis in die späten Abendstunden ausdehnen, wie wir am Beispiel des Gastmahls des Trimalchio gesehen haben (cf. Abschnitt 2). Darauf geht auch sp./it. *cena* und rum. *cină* 'Abendessen' zurück (cf. Tab. 4) und nicht auf klat. *VESPERNA*, -AE (daher süddt. *Vesper*). Zur Mittagszeit wurde daraufhin eine Zwischenmahlzeit eingeführt, das *PRANDIUM*, das it. *pranzo* und rum. *prânz* seinen Namen gab. Pt. *almoço* und die in Lateinamerika verbreitete Variante sp. *almuerzo* (beide 'Mittagessen') sind dagegen hybride Wortbildungen aus dem arabischen Artikel *al-* und lat. *morsus* 'Bissen'; es handelt sich also um eine unvertreibende Metonymie wie dt. *einen Happen essen*. Das im europäischen Spanisch übliche Wort für Mittagessen lautet *comida* und ist seinerseits eine Neubildung aus *comer* 'essen'. It. *colazione* 'Frühstück' schließlich geht auf auf klat. *COLLATIO(NE)* zurück, was ursprünglich 'Zusammentragen, Sammlung' bedeutete. Im Kontext des klösterlichen Lebens im Mittelalter kam dann die Bedeutung 'gemeinsames Essen' hinzu, während dem aus den Sammlungen (*Collationes*) der Leben der Kirchenväter vorgelesen wurden (cf. DELI

²² Eine anhand zahlreicher Beispiele illustrierte Darstellung zum Bedeutungswandel in den romanischen Sprachen liegt in Blank 1997 vor. Vgl. auch das Kapitel „Semantik und Pragmatik“ in Pustka 2022.

²³ Zur heutigen Verbreitung des Worts fr. *dîner* für 'Mittagessen' in Europa cf. <<https://francaisdenosregions.com/2016/08/30/diner-ou-souper/>>.

²⁴2002, 356).²⁴ Als sich die Essenszeiten wieder verschoben, wurde durch Wortbildung hinter die *prima colazione* 'Frühstück' eine *seconda colazione* 'Mittagessen' gesetzt. Der *pranzo* wurde zum Festessen, das vom Mittag bis in die Abendstunden dauern kann, zum Beispiel ein *pranzo di nozze* 'Hochzeitsessen'. Entsprechend verschob sich die *cena* zum 'Nachtessen'. Die größte Verschiebung hat das Portugiesische mitgemacht: pt. *jantar* 'abendessen' < klat. IENTARE '(früh am Morgen) frühstücken'.

	Latein	Portugiesisch	Spanisch (Europa)	Französisch		Italienisch	Rumänisch
				Frankreich	Belgien		
morgens	<i>ientaculum</i>	<i>pequeno-almoço</i>	<i>desayuno</i>	<i>petit-déjeuner</i>	<i>déjeuner</i>	<i>colazione</i>	<i>dejun</i>
mittags	<i>cena</i>	<i>almoço</i>	<i>comida/almuerzo</i>	<i>déjeuner</i>	<i>diner</i>	<i>pranzo</i>	<i>prânz</i>
früher Abend/ Spätnachmittag	<i>vesperna</i>	<i>merenda</i>	<i>merienda</i>	<i>diner</i>	<i>souper</i>	<i>merenda/aperitivo</i>	<i>cină</i>
später abends/nachts		<i>jantar</i>	<i>cena</i>	<i>souper</i>		<i>cena</i>	

Tab. 4 | Mahlzeiten-Vokabular in den romanischen Sprachen.

7. Tapas essen in der Mensaria: Romanismen und Pseudoromanismen in unserer gastronomischen Landschaft

Beenden wir unsere kulinarische Reise in die Romania mit einem Streifzug durch ein angesagtes Viertel einer beliebigen Stadt im deutschsprachigen Raum. Der romanische Einfluss ist dort aus der gastronomischen Landschaft nicht mehr wegzudenken. Während *Pizzeria* oder *Bistro* gar nicht mehr als Entlehnung aus dem Italienischen bzw. Französischen auffallen, weil sie bereits im deutschen Wortschatz integriert sind²⁵, locken neuerdings auch immer mehr lateinamerikanische Gastronomiekonzepte mit Köstlichkeiten aus der 'Neuen Romania': Die Bandbreite reicht von Streetfood bis hin zum Nobelrestaurant. In der *Taquería* kann man mexikanische Tacos probieren, die peruanische *Cevichería* bietet Gerichte mit mariniertem Fisch (sp. *ceviche*) an und wer in eine brasilianische *Churrascaria* geht,

²⁴ Bekannt ist beispielsweise die Sammlung *Unterredungen mit den Vätern – Collationes Patrum* von Johannes Cassianus, die um 426–428 entstand; cf. Cassianus 2011–2015.

²⁵ Im Duden Wörterbuch gibt es jeweils einen Eintrag für *Pizzeria* und *Bistro*; cf. <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Pizzeria>> und <<https://www.duden.de/suchen/dudenonline/Bistro>> (Zugriff: 19.01.2023).

dem wird dort Grillfleisch serviert. Dabei prägen diese Gasthäuser mit ihren italienischen, französischen, spanischen und portugiesischen Schildern und Werbetafeln nicht nur die gastronomische, sondern auch die sprachliche Landschaft.²⁶

Wer sich für die Sichtbarkeit und Wahrnehmung romanischer Sprachen im deutschsprachigen öffentlichen Raum interessiert, der wird bald feststellen, dass ein 'Romanismus' besonders produktiv ist: nämlich das Suffixtyp *-eria* (z.B. it. *pizzeria* 'Pizzeria'). Dabei handelt es sich um ein Wortbildungsmorphem, das hinten an einen Wortstamm angehängt wird, zum Beispiel an it. *pizza* oder *gelato* ('Pizza', 'Eis'). In der Kombination ergeben Stamm und Suffix dann die Bezeichnung für den Ort, an dem man das entsprechende Produkt kaufen bzw. essen kann, also die it. *pizzeria* oder die *gelateria* ('Pizzeria', 'Eisdiele'). Dieses Wortbildungsschema ist mittlerweile auch im Deutschen zu einer fruchtbaren Quelle für so genannte Scheinentlehnungen geworden: Kombinationen aus deutschen Wortstämmen mit *-eria* wie in *Käseria*²⁷ oder auch der Variante *-aria* wie in *Mensaria*²⁸ aber auch crossromanische Bildungen wie *Melangerie*²⁹ & *Caffeteria*³⁰ (cf. Abb. 4) oder *Champagneria*³¹, die es weder im Französischen noch im Italienischen so gibt, sind einerseits als Konzept transparent, andererseits stehen die romanisch klingenden Namen verheißungsvoll für Genuss und ein kulinarisches Erlebnis. Solche Pseudoentlehnungen oder hybriden Wortspiele sind keine Seltenheit, man kann zum Beispiel bei *Bapas*³² in München bayerische Tapas essen (cf. Abb. 5), in der *Santos-Bar*³³ in Wien in der „Happy Hora“ günstig Cocktails schlürfen, und McDonalds bietet in regelmäßigen Abständen bei der *los Wochos*-Aktion im deutschsprachigen Raum TexMex-Gerichte an (cf. Platen 1999).

²⁶ Ein relativ junges Forschungsgebiet der Linguistik sind die *Linguistic Landscape Studies*, die sich für die Sichtbarkeit von Sprachen im öffentlichen Raum interessieren (cf. Landry/Bourhis 1997: 23).

²⁷ Cf. <<http://kreativundkulinarisch.de/2015/11/01/sabrina-am-markt/>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

²⁸ Cf. <<https://www.studierendenwerk-mainz.de/essentrinken/universitaetscampus/mensaria>> (letzter Zugriff: 19.01.2023).

²⁹ Die Neuschöpfung *Melangerie* leitet sich vom Wort *Melange* (< fr. *mélange* 'Mischung') im Wienerischen Deutsch ab, das für eine Art Cappuccino steht. Neben dem Wiener Lokal in Abb. 4 nennt mittlerweile auch Austrian Airlines seine Speisekarte so.

³⁰ Cf. <<https://www.melangerie.wien/>> (Zugriff: 19.01.2023).

³¹ Cf. <<http://champagneria-muenchen.de/>> (Zugriff: 19.01.2023).

³² Cf. <<https://bapas-muenchen.de/>> (Zugriff: 19.01.2023).

³³ Cf. <<https://www.santos-bar.com/>> (Zugriff: 19.01.2023).



Abb. 4 | *Bistro – Melangerie – Caffeterie* in Wien (Foto: Elissa Pustka, 2022).



Abb. 5 | *Bapas – Bayerische Tapas* in München (Foto: Teresa Gruber, 2022).

8. Ausblick

Mit diesem kleinen sprachwissenschaftlich-kulinarischen Reiseführer von Rom aus durch die 'Alte Romania' wollten wir demonstrieren, wie man zeitlich fernliegende Themen der romanischen Sprachgeschichte Studierenden und auch anderen Interessierten hochschuldidaktisch näherbringen kann. Neben dem Trendthema Esskultur und Essenskult lässt sich diese metaphorische Übertragung auch in andere aktuell attraktive Domänen herstellen: von *social media* bis zum Klimaschutz. Auch für die geographisch fern liegende 'Neue Romania' liegt hier Potential. So lassen sich zum Beispiel spannende Wort-Wanderungen zwischen dem romanischen und dem englischen Wortschatz beobachten: Wussten Sie, dass das Wort für das kanadische Nationalgericht *poutine* (Pommes Frites mit Bratensoße und Reibekäse) vom englischen *pudding* abstammt (der nichts mit dem deutschen Vanillepudding zu tun hat, z.B. *black pudding* 'Blutwurst') und dies wiederum vom französischen *boudin* 'Blutwurst'? Gleichzeitig muss man gar keine Fernreisen unternehmen, um romanische Speisen und kulinarischen Wortschatz zu ent-

decken. Direkt vor unserer Haustür wimmelt es von *Cafés*, *Tapas-Bars* und *Pizzerien* – deren Ladenschilder und Menükarten mit ihren *Code-Switchings* und Hybridbildungen Schmankerl für sprachwissenschaftliche Analysen sind.

Bibliografie

- ANDRÉ, Jacques. 1998. *Essen und Trinken im alten Rom*, Übersetzung aus dem Französischen v. Ursula Blank-Sangmeister. Stuttgart: Philipp Reclam jun.
- APICIUS. 1991. *Das römische Kochbuch des Apicius. Vollständige zweisprachige Ausgabe*. Stuttgart: Reclam.
- ARROYO, Paloma et al. 2010. *Introducción a la historia de la lengua española*. Barcelona: Publicacions i Edicions Universitat de Barcelona.
- BLANK, Andreas. 1997. *Prinzipien des lexikalischen Bedeutungswandels am Beispiel der romanischen Sprachen*. Tübingen: Niemeyer.
- BOLLÉE, Annegret & Ingrid Neumann-Holzschuh. ²2017. *Spanische Sprachgeschichte*. Stuttgart: Klett.
- BOSSONG, Georg. 2007. *Das maurische Spanien: Kultur und Geschichte*. München: Beck.
- CERQUIGLINI, Bernard. 2003. *Les langues de France*. Paris: PUF.
- CASSIANUS, Johannes [um 426–428]. 2011–2015. *Unterredungen mit den Vätern – Collationes Patrum*, Band 1–3, übersetzt und erläutert von Gabriele Ziegler. Münsterschwarzach: Vier-Türme-Verlag.
- DAHL, Östen. 2013. „Tea.“ In: *The World Atlas of Language Structures Online*, ed. Dryer, Matthew S. & Haspelmath, Martin, Leipzig: Max Planck Institute for Evolutionary Anthropology.
<<http://wals.info/chapter/138>>, Zugriff: 19.01.2023.
- DIOSCORIDES, Pedanius. 2005. *De materia medica*. Übersetzt ins Englische von Lily Y. Beck, mit einer Einführung von John Scarborough, Hildesheim: Olms-Weidmann.
- FELLINI, Frederico. ²2018 [1969]. *Fellinis Satyricon. DVDm digital remastered*. Berlin: Studiocanal.
- GECKELER, Horst & Wolf Dietrich. ²2012. *Einführung in die französische Sprachwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt.
- GLÜCK, Helmut & Michael Rödel. (ed.) ⁵2016. *Metzler Lexikon Sprache*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- GOETSCH, Paul. 1985. „Fingierte Mündlichkeit in der Erzählkunst entwickelter Schriftkulturen.“ *Poetica* 17, 202–218.
- GOFFMAN, Erving. 1956. *The presentation of self in everyday life*. London: Penguin.
- INEICHEN, Gustav. 1997. *Arabisch-orientalische Sprachkontakte in der Romania: Ein Beitrag zur Kulturgeschichte des Mittelalters*. Tübingen: Niemeyer.
- JABERG, Karl & Jacob Jud. 1928–1940. *Sprach- und Sachatlas Italiens und der Südschweiz*. Zofingen: Ringier.
- KALTENSTADLER, Wilhelm. 2011. „Kaffee – ein Geschenk der Araber an Europa.“ *Deutsche Medizinische Wochenschrift* 136, 2652–2656.
- KIESLER, Reinhard & Volker Noll. ²2018. *Einführung in die Problematik des Vulgärlateins*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- KOCH, Peter. 2005. „Sprachwandel und Sprachvariation.“ In *Historische Pragmatik und historische Varietätenlinguistik in den romanischen Sprachen*, ed. Schrott, Angela & Harald Völker, 229–254, Göttingen: Universitätsverlag.
- KOCH, Peter & Wulf Oesterreicher. ²2011. *Gesprochene Sprache in der Romania. Französisch, Italienisch, Spanisch*. Berlin/New York: De Gruyter.
- KREFELD, Thomas. 2003. „Methodische Grundlagen der Strataforschung.“ In *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschi-*

- chte der romanischen Sprachen*, Band 23.1., ed. Ernst, Gerhard, 555–568, Berlin/New York: De Gruyter.
- LABOV, William. 1964. „Hypercorrection by the Lower Middle Class as a Factor in Linguistic Change.“ In *Sociolinguistics: Proceedings of the UCLA Sociolinguistics Conference*, ed. Bright, William, 84–113, The Hague: Mouton.
- LANDRY, Rodrigue & Richard Y. Bourhis. 1997. „Linguistic Landscape and Ethnolinguistic Vitality An Empirical Study.“ *Journal of Language and Social Psychology* 1 (16), 23–49.
- LÜDTKE, Helmut 1964. „Die Entstehung romanischer Schriftsprachen.“ *Vox Romanica* 23, 3–21.
- MENNINGER, Annerose. ²2008. *Genuss im kulturellen Wandel. Tabak, Kaffee, Tee und Schokolade in Europa (16.–19. Jahrhundert)*. Stuttgart: Steiner.
- MOULIN, Léo. 1981. „Bière, houblon et cervoise.“ *Bulletín de l'académie royale de langue et littérature françaises* 59, 111–148.
- MÜLLER-LANCÉ, Johannes. ³2020. *Latein für Romanist*innen: Ein Lehr- und Arbeitsbuch*. Tübingen: Narr.
- MUTHUKUMARAN, Shobha. 2014. „Between Archaeology and Text. The Origins of Rice Consumption and Cultivation in the Middle East and the Mediterranean.“ *Papers from the Institute of Archaeology* 24 (1), 1–7.
DOI: <<http://dx.doi.org/10.5334/pia.465>>.
- NOLL, Volker. 2006. „La aglutinación del artículo árabe al en el léxico español.“ In: *Cosmos Léxico. Contribuciones a la lexicografía y a la lexicología hispánicas*, ed. Arnold, Rafael & Jutta Langenbacher-Liebgott, 35–49, Frankfurt am Main: Lang.
- OLSCHANSKY, Heike. ²2017. *Täuschende Wörter: Kleines Lexikon der Volksetymologien*. Stuttgart: Reclam.
- PETRONIUS. ¹²2008 [1979]. *Cena Trimalchiois. Gastmahl bei Trimalchio*. Lateinisch-deutsche Ausgabe von Konrad Müller und Wilhelm Ehlers. München: dtv.
- PLATEN, Christoph. 1999. „‘Vivan Los Wochos!’ Romanismen in der bundesdeutschen Alltagskultur.“ In: *Kulturelle und sprachliche Entlehnung: die Assimilierung des Fremden*, ed. Bierbach, Mechthild & Barbara von Gemmingen, 138–154, Bonn: Romanistischer Verlag.
- PUSTKA, Elissa. 2015. *Expressivität: eine kognitive Theorie angewandt auf romanische Quantitätsausdrücke*. Berlin: Erich Schmidt.
- PUSTKA, Elissa. 2022. *Französische Sprachwissenschaft. Eine Einführung*. Tübingen: Narr.
- SCHÄFER-PRIEB, Barbara & Roger Schöntag. 2012. *Spanisch/Portugiesisch kontrastiv*. Berlin/Boston: De Gruyter.
- STEIN, Achim. ⁴2014. *Einführung in die französische Sprachwissenschaft*. 4. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart/Weimar: J. B. Metzler.
- STEIN, Peter. 2008. „Interne Sprachgeschichte des Spanischen: Morphosyntax und Syntax.“ In *Romanische Sprachgeschichte. Ein internationales Handbuch zur Geschichte der romanischen Sprachen*, Band 23.3, ed. Ernst, Gerhard, 3079–3106, Berlin/New York: De Gruyter.
- TAGLIAVINI, Carlo. ²1998. *Einführung in die romanische Philologie*. Tübingen: Narr.
- TISATO, Graziano. 2010. „NavigAIS – AIS Digital Atlas and Navigation Software.“ In *‘Parlare con le persone, parlare alle macchine: la dimensione interazionale della comunicazione verbale’*. *Atti del VI Convegno Nazionale AISV – Associazione Italiana di Scienze della Voce*, Università di Napoli, 3–5 febbraio 2010, ed. Cutugno, Francesco, 451–461, Torriana (RN): EDK Editore.

(Online-)Wörterbücher

DELI = Cortelazzo, Manlio & Paolo Zolli. ²2002. *Il nuovo etimologico. Dizionario etimologico della lingua italiana*. Bologna: Zanichelli.

Dicionário infopédia da Língua Portuguesa online.

<<https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa>> (Zugriff: 19.01.2023).

DLE = Real Academia Española. ²³2014. *Diccionario de la lengua española*, Madrid: Real Academia Española [Online-Version 23.5]

<<https://dle.rae.es>> (Zugriff: 19.01.2023).

Duden Wörterbuch online:

<<https://www.duden.de>> (Zugriff: 19.01.2023).

Pons online (Französisch, Spanisch, Italienisch, Portugiesisch, Rumänisch).

<<https://de.pons.com/>> (Zugriff: 19.01.2023).

DWDS – *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache. Das Wortauskunftssystem zur deutschen Sprache in Geschichte und Gegenwart*, hrsg. v. d. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften.

Online-Version: <<https://www.dwds.de/>> (Zugriff: 19.01.2023).

PR = *Le nouveau Petit Robert de la langue française*. 2022. Paris: Dictionnaires le Robert (mit CD-ROM).

TLFi = *Trésor de la Langue Française informatisé*.

<<http://atilf.atilf.fr/>>.

García de Diego, Vicente. ³1989. *Diccionario etimológico español e hispánico*, Madrid: Espasa-Calpe.

REW = Meyer-Lübke, Wilhelm. ³2009 [1935]. *Romanisches etymologisches Wörterbuch*. Heidelberg: Winter.

RDW1/RDW2/ RDW3 = Tiktin, Hariton. ³2001–2005. *Rumänisch-deutsches Wörterbuch*, 3 Bände, 3. neubearbeitete Auflage, ed. Miron, Paul & Elsa Lüder, Wiesbaden: Harrassowitz.

(Online-)Sprachatlant

AdA = Elspaß, Stephan & Robert Möller. 2003ff. *Atlas zur deutschen Alltagssprache* (AdA).

<<https://www.atlas-alltagssprache.de>> (Zugriff: 19.01.2023).

Verba Alpina.

<<https://www.verba-alpina.gwi.uni-muenchen.de>> (Zugriff: 19.01.2023).

WALS = *The World Atlas of Language Structures*.

<<https://wals.info>> (Zugriff: 19.01.2023).

NavigAIS = AIS Digital Atlas and Navigation Software.

<<https://navigais.pd.istc.cnr.it>> (Zugriff: 19.01.2023).

Webseiten

Bapas – Bayrische Tapas.

<<https://bapas-muenchen.de>> (Zugriff: 19.01.2023).

Bistro Melangerie – Caffeteria.

<<https://www.melangerie.wien>> (Zugriff: 19.01.2023).

Champagneria München.

<<http://champagneria-muenchen.de/>> (Zugriff: 19.01.2023).

Factsheet Olive Oil.

<https://agriculture.ec.europa.eu/system/files/2020-03/factsheet-olive-oil_en_0.pdf> (Zugriff: 19.01.2023).

Kreativ und Kulinarisch.

<<http://kreativundkulinarisch.de/2015/11/01/sabrina-am-markt/>> (Zugriff: 19.01.2023).

Santos Bar.

<<https://www.santos-bar.com/>> (Zugriff: 19.01.2023).

Zusammenfassung

Von römischen Orgien zu TexMex bei McDonalds – dieser Beitrag führt vor, wie man romanische Sprachgeschichte und Etymologie anhand der Trendthemen Essenskultur und Essenskult entdecken kann. Er stellt die *Cena Trimalchionis* als Quelle des Vulgärlateins und die *Nodicia de Kesos* als frühes iberoromanisches Sprachdenkmal mit ihren phonologischen, morphosyntaktischen und lexikalischen Charakteristika vor. Die Geschichte der Wörter für ESSEN und KÄSE zeigt jeweils, wie expressive Innovationen und Wortbildungsprozesse auf der Grundlage von Metapher, Metonymie, Komposition und Derivation funktionieren. Anhand der Bezeichnungen für Kaffee, Tee, Obst- und Gemüsesorten wird die Bedeutung des Sprachkontakts deutlich, die Geschichte der Bezeichnungen für unterschiedliche Mahlzeiten veranschaulicht die Bedeutung des Kulturwandels. Zum Abschluss unterstreicht ein Ausblick auf (Pseudo-)Romanismen in der Sprachlandschaft des deutschsprachigen Raums, wie präsent der romanische Essens- und Gastronomiewortschatz vor unserer Haustür ist.

Abstract

From Roman orgies to Tex-Mex cuisine at McDonald's, this paper demonstrates what the trending topics of food culture and the foodie cult can reveal about the history of Romance languages and etymology. It presents the *Cena Trimalchionis* as a source of Vulgar Latin and the *Nodicia de Kesos* as an early monument of Ibero-Romance with its phonological, morphosyntactic and lexical characteristics. The history of the expressions for TO EAT and CHEESE shows how expressive innovations and word formation processes work on the basis of metaphor, metonymy, composition and derivation. The terms for coffee, tea, fruits and vegetables illustrate the importance of language contact, and the history of the expressions for different meals shows the importance of cultural change. Finally, a look at (pseudo)-romance expressions in the linguistic landscape of German-speaking countries underlines the international presence of Romance vocabulary in gastronomy and the food industry.

son *Décameron* (1353) ou de Guillaume de Machaut dans son *Jugement du roi de Navarre* (1349) ou encore aux fameuses « danses macabres » qui ont envahi l'Europe au xv^e siècle. Il en est de même durant l'époque moderne puisque, parmi les œuvres majeures de la période, se détachent par exemple le *Journal de l'année de la peste* de Daniel Defoe (1722), qui narre l'épisode de peste survenu à Londres en 1665, entre fiction et livre d'histoire, ou encore le célèbre tableau de Nicolas Poussin intitulé *La Peste d'Asdod* (1630-1631).

Depuis le xix^e siècle, qui est aussi le siècle du choléra et de la tuberculose, la métaphore meurtrière qu'est la peste s'incarne sous différentes formes en littérature et dans les arts. Citons par exemple le roman historique d'Alessandro Manzoni, *Les Fiancés*, publié pour la première fois en 1827, qui se déroule dans la Lombardie des années 1628-1630 et qui contient une description minutieuse de la peste qui a alors ravagé Milan. Le roman gothique de Mary Shelley *Le Dernier Homme* (1826), qui narre quant à lui une prophétie selon laquelle le monde sera dévasté par la peste au xix^e siècle, est probablement le premier roman dystopique et postapocalyptique ; il trouve son pendant dans *La Peste écarlate* de Jack London (1912) qui met également en scène un monde futur décimé par une mystérieuse maladie, dans lequel ne subsistent que quelques individus ayant perdu leur passé et leur culture. Et bien sûr, *La Peste* d'Albert Camus (1947) reste une référence incontournable, d'autant que l'analogie avec le fascisme, relativement claire, a eu un fort retentissement.

Mais, au bout du compte, les œuvres réellement médiévalistes en lien avec la peste noire proprement dite ne sont pas si nombreuses : Une nouvelle d'Edgar Allan Poe publiée en 1842, *Le Masque de la mort rouge*, conte l'histoire du prince Prospéro,

retranché dans une abbaye médiévale avec sa cour pour fuir une épidémie qui le rattrapera finalement. Cette nouvelle a été adaptée à plusieurs reprises au cinéma, notamment en 1964 par Roger Corman tandis que Fritz Lang s'en est également inspiré pour le scénario d'un film muet sorti en 1919, *La Peste à Florence*. Le film le plus célèbre sur la peste noire demeure toutefois sans doute *Le Septième Sceau* d'Ingmar Bergman (1957). La mise en scène de la partie d'échecs entre la Mort et un chevalier revenu des croisades dans un pays frappé par l'épidémie est une réflexion philosophique sur la nature de la mort et l'existence de Dieu, qui se termine par une danse macabre étourdissante. Pour sa part, *Le Joueur de flûte* de Jacques Demy (1972) est une adaptation de la légende allemande du joueur de flûte de Hamelin qui attire les rats hors de la ville pour les noyer dans la rivière. Cette légende date en fait du xiii^e siècle, mais est ici relocalisée en 1349, en lien avec les dates de l'épidémie du xiv^e siècle. Le film interroge notamment la place des minorités par l'intermédiaire d'un vieux médecin juif qui finit sur le bûcher pour avoir tenté de mettre au point un remède contre la maladie. Plus récemment, *Peste noire* de Christopher Smith (2010), situé au xiv^e siècle en Angleterre, mélange conséquences de l'épidémie et sorcellerie dans le genre du film d'action.

Dans le domaine littéraire, le roman contemporain médiévaliste le plus célèbre est sans doute *Un monde sans fin* de Ken Follett (2007), dont l'action est située dans la ville fictionnelle de Kingsbridge, et qui est en partie une réflexion sur les capacités d'innovation de l'humanité, en l'occurrence dans le domaine médical. Mais il faut également citer *Le Grand Livre* de Connie Willis (1992), œuvre de science-fiction qui met en parallèle une Oxford du futur frappée par une épidémie et une Angleterre médiévale frappée par

la peste noire dans laquelle se retrouve coin- cée une historienne voyageuse du temps ; ou encore *La Chronique des années noires* de Kim Stanley Robinson (2002), une uchronie selon laquelle la peste de 1347 aurait anéanti la quasi-totalité de l'Europe, laissant place aux luttes acharnées entre la Chine, l'Inde et l'Islam. Là encore, la dimension postapoc- alyptique est très forte.

LA MATRICE DES PANDÉMIES APOCALYPTIQUES

Comme l'a montré Justine Breton, la peste – ou toute autre forme d'épidémie – apparaît régulièrement dans des séries médiévalistes, mais souvent de manière ponctuelle (par exemple dans la série *Vikings*, 2013-2020), généralement pour mettre en avant le « côté obscur » du Moyen Âge, en particulier son supposé manque d'hygiène caractéristique d'une société perçue comme « arriérée ». Il en va de même dans certaines fêtes médié- vales où se pressent parfois des cortèges de pestiférés (mais aussi de lépreux, autre mala- die « médiévale »). Toutefois, un événement inattendu survenu dans *World of Warcraft* (Blizzard, 2004), l'un des plus célèbres jeux de rôle de fantasy en ligne (MMORPG), a démontré que nos contemporains peuvent avoir des réactions tout aussi « obscures ». Le célèbre épisode du « sang vicié » (ou « peste du sang corrompu »), survenu en 2005 à la suite d'une erreur de programmation, a transformé le monde peuplé d'Azeroth en un vaste charnier, ce qui a suscité l'intérêt de scientifiques qui ont étudié les réactions des joueurs, souvent irrationnelles et parfois franchement égoïstes, face à une épidémie qui s'est propagée en quelques heures.

La peste noire apparaît donc, par bien des aspects, comme la matrice des pandé- mies apocalyptiques, dans leurs déclinaisons modernes autant que médiévales.

Pourtant, nombre de sources de toutes provenances indiquent que la vie a continué.

Il faut souligner que la peste noire n'a pas, comme cela a souvent été dit, fait implo- ser la société médiévale occidentale. Elle n'a été qu'un facteur parmi d'autres, certes important, des transformations de la fin du Moyen Âge. Elle a, par exemple, contribué à la constitution de véritables politiques de santé publique, traduites par la mise en place de quarantaines (dès 1348 à Venise), prolégomènes d'une société fondatrice, hygiéniste, sous surveillance – comme si la vraie peste noire avait plus accouché de notre modernité qu'incarné le Moyen Âge obscur et sale du médiévalisme...

AURIE MAHREY

Bibliographie :

- BOUQUINON Patrick, « La peste noire », cours au Collège de France, 2021.
- BARON Justine, « Epidémies dans un monde sans science : affronter la maladie dans les séries médié- vales », in Moez Lahmiel, Kamel Fekr (dir.), *Virus, épi- démies et pandémies dans la littérature, le cinéma et les séries. Imaginaire épidémique, modalités et enjeux*, à paraître.
- CASTEX Dominique, KACI Sacha, « Commémorer les épidémies dans un monde changeant : microsociali- sation de la peste et autres fléaux infectieux du Moyen Âge à nos jours », *L'Esprit politique*, vol. 2, n°41, 2020, en ligne.

○ Obscurantisme / Postapocalyptique

Philologie

Dans la brève histoire de la linguistique sur laquelle débute son *Cours de linguistique générale* (1915), Saussure situe la philologie entre la grammaire et la linguistique. Certes, précise-t-il, « il existait déjà à Alexandrie une école "philologique", mais ce terme es- surtout attaché au mouvement scientifique

Beate Kern

Rezension

SÄHN, Thomas. 2022. *Analyse sémiologique des personnages dans les récits graphiques*. Berlin et al.: Peter Lang.

Beate Kern

ist Lehrbeauftragte für Romanische Sprachwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Rostock.
beate.kern@uni-rostock.de

Keywords

Comic – Semiotik – Figuren – Erzählstruktur – Frankreich/Belgien – DDR – Elfenbeinküste

Immer wieder begegnet man in der Comic-Forschung der Idee einer „Sprache“ des Comics – titelgebend beispielsweise für Saracenis *Language of Comics* (2003) oder das Kapitel *The Vocabulary of Comics* aus McClouds (1994) bekannter Einführung in Comic-Form. Bei der Lektüre derartiger Arbeiten stellt sich jedoch heraus, dass es sich eher um die Beschreibung bildlicher Darstellungskonventionen im Comic anhand von Einzelbeispielen oder um einzelne Fallstudien handelt, nicht aber um eine systematische Beschreibung eines sprachähnlichen Konstrukts oder eines universalen Codes, aufgebaut aus minimalen Bedeutungseinheiten. Dennoch werden Leser*innen – selbst bzw. gerade wenn sie in Sachen Comic nicht allzu bewandert sind und hauptsächlich Klassiker wie Astérix, Tintin oder Lucky Luke kennen – intuitiv merken, dass diese graphischen Erzählungen viele gemeinsame Gestaltungsprinzipien auf textueller, bildlicher wie auch narrativer Ebene aufweisen. So machen bestimmte grafische und sprachliche Merkmale Figurenidentitäten und Rollen erkennbar: Dass beispielsweise Astérix schlanker ist als sein kräftig gebauter Freund Obélix, ist kein Zufall. Schlankheit, so legt Sähn in der vorzustellenden Untersuchung dar, ist ein Merkmal, das typischerweise über die Astérix-Serie hinaus den Helden eines Comics kennzeichnet, wohingegen ein dickerer Körperbau den helfenden, häufig etwas trägen Begleiter kenntlich macht (cf. Sähn 2022, 16-19, 472-484, 541). Es ist also durchaus plausibel anzunehmen, dass Comics gemeinsame sprachliche und graphische Codes zugrunde liegen.

Die Herausforderung besteht allerdings darin, diese gemeinsamen Codes zur Konstruktion von Figuren offenzulegen und empirisch nachzuweisen. Dafür ist eine Methode zu finden, die über relativ spekulative Aussagen anhand exemplarischer

Beobachtungen hinausgeht und Figuren als komplexe, zerlegbare Zeichen erfassen kann. Ebenso ist zu prüfen, ob diese Codes stabil sind oder über längere Zeiträume Entwicklungen aufweisen und sich je nach Entstehungsort unterschiedlich manifestieren. Allein die diachrone Betrachtung von Comics ist methodisch nicht einfach zu gestalten, wenn man über anekdotische Aussagen hinauskommen möchte. Da sowohl die textuelle als auch die bildliche Komponente berücksichtigt werden muss, ist es für Comics ungleich schwieriger und aufwendiger ein Korpus, zumal ein diachrones, auszuwerten als für reine Texterzeugnisse, die sich inzwischen recht gut automatisiert untersuchen lassen. Selbst nur auf die sprachliche Ebene zentrierte und keinen gesamtsemiotischen Anspruch verfolgende diachrone Analysen von Comics sind rar (eines der wenigen Beispiele für eine systematische diachrone Analyse liefert etwa Meesters 2012). Die von Thomas Sähn 2021 in einem Cotutelle-Verfahren als Dissertation (Universität Leipzig/ Université de Paris) vorgelegte und 2022 im Peter Lang Verlag erschienene Arbeit mit dem Titel *Analyse sémiologique des personnages dans les récits graphiques* greift diese nicht geringe Herausforderung mit Fokus auf den Aspekt der Personenstruktur von Comics auf und – dies sei vorweggenommen – legt einen äußerst überzeugenden Ansatz vor, dem es gelingt, dem spezifischen multimodal codierten Gebilde des Comics gerecht zu werden.

Die Untersuchung gliedert sich nach einer beispielreichen und anschaulichen Einführung in die Problematik in drei große Teile: die Beschreibung des Comics aus semiotischer Perspektive und Erläuterung des für die folgende Analyse notwendigen semiotischen Handwerkszeugs; die Vorstellung des semiotischen Beschreibungsapparats zur Erfassung der Figurenstrukturen in graphischer Literatur; die eigentliche, strukturalistische Analyse der Figuren im hierfür zusammengestellten Korpus. Ergänzt wird die Untersuchung durch Abstracts zu Beginn jedes der drei großen Kapitel und durch eine ausführliche Zusammenfassung als Schlussteil. Diese orientierenden Elemente sind sinnvoll, denn sie helfen, sich in der sehr umfangreichen Arbeit zurechtzufinden und die Resultate der Studie in knapper Form konsultieren zu können.

Der erste der drei Hauptteile trägt den Titel *Une approche sémiologique de la bande dessinée* (cf. Sähn 2022, 37-160). In diesem Teil wird zunächst sehr gut nachvollziehbar dargelegt, dass die Analyse von Comics, die sogenannte *stripologie*, einer fundierten semiotischen Untermauerung bedarf, wenn sie nicht mit allzu vagen Begriffen operieren will: Die Übertragung linguistischer Konzepte erweist sich oft als nicht passend. Ohne eine adäquate semiotische Methodik laufen Comic-Analysen jedoch Gefahr, etwa in soziologischen Analysen auf extratextuelle Faktoren gestützt zu subjektiven Interpretationen zu werden oder nur für Einzelwerke Gültigkeit beanspruchen zu können. Um diesen Gefahren zu begegnen, schlägt Sähn eine streng strukturalistische Analyse der Comics vor und erarbeitet in diesem Kapitel ein grundlegendes Begriffsinventar. Die Figurenidentitäten und -rollen sollen anhand der Zerlegung der Comics und insbesondere der Figuren in einzelne Merkmale herausgearbeitet werden. Durch die Opposition dieser Merkmale innerhalb eines Comics, aber auch im Vergleich mit anderen

Comics können Codes, also Regelsysteme zur Dechiffrierung von Zeichen, sichtbar gemacht werden. So sind die grafischen und sprachlichen Merkmale der Figuren im Sinne der Formel *aliquid stat pro aliquo* als Zeichen aufzufassen. Sähn wendet hierbei semiotische Ansätze etwa der Gruppe μ oder nach Hjelmslev auf Comics an. Er hebt hinsichtlich der Analyse der Comicfiguren v.a. ikonische – auf einer Reproduktion bestimmter visueller Stimuli beruhende – Zeichen, plastische Zeichen wie Form, Farbe oder Textur und sprachliche Zeichen hervor. Diese werden in ihrer Funktionsweise in Comics, insbesondere zur Darstellung von Figuren, genau beschrieben. Auch die gesamte Narration, so Sähn, ist ebenfalls als ein komplexes Zeichen aufzufassen. Dabei muss sie sich aus mindestens zwei Elementen bestehen, die eine Transformation zwischen zeitlich aufeinander folgenden Situationen darstellen. Für die Analyse legt der Verfasser das Aktantenmodell von Greimas als Grundstruktur jeder Erzählung zugrunde, bei dem ein Subjekt nach einem Objekt strebt und dabei von Helfern bzw. Opponenten Unterstützung bzw. Widerstand erfährt. Die Anwendung dieses universellen Modells erlaubt später den Vergleich zwischen unterschiedlichsten Figurentypen und Handlungsrollen.

Diese allgemeinen Überlegungen werden im zweiten Kapitel, *la structuration des personnages des récits graphiques* (cf. Sähn 2022, 161-352), in Bezug auf die Figurenidentitäten und -rollen konkretisiert und zu einem detaillierten Beschreibungsmodell weiterentwickelt. Grundlegend ist in der strukturalistischen Herangehensweise das Prinzip der Opposition: Merkmale von Figuren erlangen nur in ihrer Unterscheidbarkeit zu anderen Ausprägungen dieser Merkmale eine Bedeutung als Zeichen. Derartige Codes können z.B. nach Ort oder Zeit variieren. Dies zeigt sich etwa, wenn die spätere Analyse unter Stützung auf einzelne Codes anschaulich belegt, dass sich der Typus des Helden in den französischen und belgischen Comics im Laufe der Zeit von zunächst stark einheitlichen, stereotypen Darstellungsweisen zu diverseren und komplexeren Charakteren entwickelt hat (vgl. Kapitel 3). Um zu diesen und weiteren Erkenntnissen zu gelangen, werden auf drei Analyseebenen – denotative, figurative, narrative Ebene – detailliert Merkmalsoppositionen beschrieben, die Zeichencharakter erlangen und durch deren spezifische Kombination für den Leser verschiedene Figurenidentitäten erkennbar werden, die die fiktiven Charaktere als Personen in einer fiktionalen Welt lebendig werden lassen. Auf denotativer Ebene relevant sind bestimmte sprachliche Merkmale (z.B. Nachahmung oraler Strukturen oder Varietäten durch die Aktualisierung einzelner, besonders prägnanter sprachlicher Eigenschaften), die Absenz/Präsenz von Artefakten, wie beispielsweise von Kleidungsstücken, und die Ausprägung von Körpern oder Körperteilen (z.B. kurze und lange Haare, dicke und dünne Personen). Auf figurativer Ebene sind die Codes abstrakter und deshalb instabiler und umfassen Oppositionen bzgl. sozialer, organischer, psychischer und handlungsorientierter Paradigmen (etwa gesellschaftlicher Status, Alter, Geschlecht, Emotionen, Aktivität/Passivität, konstruktives/destruktives Verhalten). Die uneindeutigste Codierung liegt auf der abstraktesten, der narrativen Ebene vor, die die Rollen und Funktionen der Figuren für die Handlung (u.a. *sujet opérateur*, *sujet adjuvant*, *sujet opposant*) erfasst. Die Analyse wird zeigen, dass bestimmte Figurentypen dazu tendieren, spezifische narrative Funktionen zu erfüllen. So

verweisen etwa auf denotativer Ebene die Oppositionen zwischen Abwesenheit und Präsenz bzw. die unterschiedlich starke Ausprägung von Wimpern, vollen Lippen, längeren Haaren, kleinerer Nase, weniger Körperbedeckung durch Kleidung und hellere Farbgebung der unterschiedlichen Figuren auf figurativer Ebene auf den Gegensatz zwischen männlichen und weiblichen Figurenidentitäten. Bart und größerer Körperumfang ist auf figurativer Ebene als ein Zeichen für fortgeschrittenes Alter zu lesen. Auf narrativer Ebene tendieren die Comics dazu, weibliche Figuren eher als passiv darzustellen. Der zweite Teil der Untersuchung mündet in der Erläuterung, wie die erarbeiteten Oppositionen tabellarisch anhand numerischer Codierungen für jede einzelne Figur erfasst werden, um anschließend sowohl intra- als auch intertextuelle Vergleiche zur Feststellung zeitlich, räumlich oder gesellschaftlich bedingter Variationen der Codes zu ermöglichen. In einem letzten Schritt sollen auch extratextuelle Faktoren (etwa historische Umbrüche oder die Gründung eines Comic-Magazins für Erwachsene) herangezogen werden, die die Änderung von Codes erklären können. Am Schluss von Kapitel 2 wird das transkulturelle Korpus vorgestellt: Es umfasst insgesamt 55 Comics unterschiedlichster Art, aus denen 419 Figuren analysiert werden. Ausgewählt werden die auflagenstärksten Comics (bei Serien jeweils nur das erste Album) der repräsentierten Zeiträume und Länder. Das Korpus deckt drei Kulturräume ab: Frankreich/Belgien, DDR, Elfenbeinküste. Die zeitliche Staffelung des Korpus umfasst drei Phasen (1943-1960, 1970-1990, 1991-2010) für den franko-belgischen Comic, zwei Phasen (1954-1958, 1971-1987) für die Comics der DDR und eine Phase (1999-2018) für die Comics der Elfenbeinküste.

Während die ersten beiden Teile v. a. die Entwicklung der Methodik in den Vordergrund stellen, präsentiert der dritte Teil (cf. Sähn 2022, 353-554), *Analyse structurale des personnages des récits graphiques*, die Ergebnisse der Analyse. Ziel ist es, Codes zur Darstellung der Figuren in den Comics herauszufiltern und Variationen je nach örtlichem Produktionskontext und zeitlicher Einordnung festzumachen. Diese werden empirisch belegt durch die quantitative Auswertung des detailreich analysierten Comic-Korpus. Hierzu werden Figurentypen mit ähnlich ausgeprägten Merkmalen gruppiert und charakterisiert und zudem untersucht, ob sich Korrelationen zwischen Typen auf denotativer, figurativer und narrativer Ebene erkennen lassen. Die präsentierten Ergebnisse werden jeweils anhand von Diagrammen, die die quantitative Korpusauswertung veranschaulichen, diskutiert und an einzelnen Comic-Beispielen illustriert. So ist z.B. auf figurativer Ebene festzustellen, dass weibliche Charaktere generell unterrepräsentiert sind, Kinder/Jugendliche häufiger vorkommen oder dass höchstes soziales Prestige meist mit der Kategorie männlich verbunden ist, die Emotion der Traurigkeit verhältnismäßig oft mit Frauen assoziiert wird, die darüber hinaus eher als passiv dargestellt werden. Auf narrativer Ebene lässt sich z.B. erkennen, dass die Hauptpersonen häufig mobiler sind als andere, und dass bestimmte Rollen, wie der Typus des (kanonischen) Helden oder seine Unterstützer meist eine positive Bewertung z.B. durch die Erzählinstanz oder die anderen Figuren erfahren. Besonders interessant ist nun die Frage, ob sich derartige Zusammenhänge für alle im Korpus repräsentierten Kultur- und Zeiträume gleichermaßen nachweisen lassen oder ob

jeweils unterschiedliche Codes existieren. Tatsächlich können derartige Variationen nachgewiesen werden. Z.B. lässt sich zeigen, dass in den frühesten franko-belgischen Comics (erste Untersuchungsphase von 1943-1960) besonders der Unterschied zwischen sozial dominanteren vs. dominierten Charakteren betont wird, was in den neuesten Comics dieses Raums einer ausgewogeneren Figurenstruktur in sozialer Hinsicht weicht. Eine ähnliche Entwicklung lässt sich auch für die DDR-Comics erkennen. Auch die sprachliche Markierung der Charaktere nimmt mit der Zeit zu, wobei außerdem zunächst eher soziale/ wirtschaftliche Unterschiede, später eher Altersunterschiede durch sprachliche Merkmale repräsentiert werden. Je häufiger solche Korrelationen in Comics aktualisiert werden, desto mehr festigen sich diese Codes. In Bezug auf die räumliche Variation ist z.B. die Interpretation der denotativen Merkmale, die auf figurativer Ebene weibliche Identitäten codieren, aufschlussreich. So werden diesbezüglich grundlegende Codes durchaus in allen Kulturräumen geteilt. Es stellt sich jedoch heraus, dass die Opposition zwischen „weiblich“ und „männlich“ in den DDR-Comics am wenigsten stark ausgeprägt, in den Comics der Elfenbeinküste am deutlichsten ist. Manche Codes, wie etwa die Zuordnung von Schnurrbart und Brille zu Charakteren mit hohem ökonomischem und sozialem Status scheinen sich hauptsächlich in einem Kulturraum, in diesem Fall in der Elfenbeinküste, zu ergeben. Auch die Aktantenrollen können variieren: So zeigt sich, dass im franko-belgischen Comic die Hauptfiguren in aktuelleren Comics seltener dem Bild des kanonischen Helden entsprechen und stärker ambivalente Charaktere repräsentieren. Hinzu kommt, dass die Figuren aufgrund ihrer Merkmale unterschiedliche Bewertungen (etwa durch die Erzählerinstanz oder andere Figuren) erfahren und damit unterschiedlich großes Identifikationspotential für die Leserschaft bieten. So werden etwa im franko-belgischen Kontext Figuren mit hellerer Haut anfangs positiver bewertet. Erst in jüngster Zeit ergibt sich hier eine größere Diversifizierung. Deutlich feminin dargestellte Figuren unterliegen v.a. in den Comics der Elfenbeinküste und in den neueren franko-belgischen Comics positiven Bewertungen, wohingegen in der DDR die weniger deutlich feminin markierten weiblichen Figuren besonders gut angesehen waren. Durchaus können auch komplexe Bewertungsmuster entstehen, indem die auf denotativer, figurativer und narrativer Ebene ausgeprägten Merkmale unterschiedliche Bewertungen hervorrufen. Die hier in knappster Form zusammengefassten Ergebnisse können natürlich nur einen Bruchteil der von Sähn herausgearbeiteten Zusammenhänge streifen. Insgesamt sieht Sähn darin, dass sich die Codes in den Comics mit der Zeit entwickeln und eingefahrene Muster z.T. aufgebrochen werden – wie etwa bzgl. der bereits erwähnten Darstellung der Helden im franko-belgischen Comic –, ein „double jeu de reprise et remise en question des codes“ (Sähn 2022, 552), das jegliches künstlerisches Schaffen auszeichnet und u.U. dazu führen könnte, dass die häufig belächelte und im Vergleich zu anderen Kunstformen geringer geschätzte *neuvième art* an Prestige gewinnen könnte.

Die vorausgegangene Zusammenfassung kann nur einen groben Überblick über die Inhalte des vorgestellten Bands geben. Mit knapp 600 Seiten ist die Untersuchung sehr umfang- und detailreich; die interessierten Leser*innen sollten also etwas Zeit

mitbringen, wenn sie sich der Arbeit in ihrer Gänze widmen möchten. Vorweggenommen sei, dass sich die Lektüre des Bandes auf jeden Fall lohnt, da die Untersuchung äußerst fundiert durchgeführt wird und auf allen Ebenen der Analyse reich an Erkenntnissen ist – zur Anwendung semiotischer Grundprinzipien auf graphische Erzählungen, zu methodischen Fragen intratextueller und vergleichender Comic-Untersuchung sowie zur semiotischen Analyse des Comic-Korpus. Die wenigen anzuführenden Kritikpunkte sind eher formaler Natur, tun der Qualität der Arbeit keinen Abbruch und sollen im Folgenden nur kurz umrissen werden: An einigen Stellen ist die Darstellung etwas redundant, die Absätze recht lang und nicht ganz lesefreundlich. Störend ist zuweilen, dass explizite Quellenangaben unter den Comic-Abbildungen fehlen. Diese wären sinnvoll, um die abgebildeten Comicausschnitte besser zuordnen zu können. Schließlich hätte in Kapitel 2.3.1, das die Anwendung des Analysemodells an einem Ausschnitt aus dem ivoirischen Comic *Djossy City* demonstriert, die Notierung der intratextuellen Merkmalsoppositionen noch klarer werden können, wenn der eine oder andere Tabellenausschnitt des Analyserasters exemplarisch abgebildet und genauer erläutert worden wäre. Zwar werden die gesamten Analysetabellen über die Internetseite des Peter Lang-Verlags als pdf zum Download bereitgestellt, was aus Transparenzgründen auf jeden Fall lobenswert ist. Jedoch sind diese Tabellen so groß, dass sie in Form einer pdf-Datei – ohne fixierbare Kopfzeilen – schwer zu handhaben sind, sodass man die betreffenden Stellen kaum findet. Wie bereits gesagt, fallen diese kleineren Monita, kaum ins Gewicht. Hervorzuheben sind vielmehr die zahlreichen Verdienste der Studie, die auf allen Ebenen reich an Einsichten in die Funktionsweise der in Comics auftretenden semiotischen Codes ist.

Die äußerst umfassende und fundierte Entwicklung einer systematischen semiotischen Herangehensweise an Comics bleibt dadurch, dass semiotische Grundbegriffe und Modelle knapp erläutert werden, sogar für diejenigen gut nachvollziehbar, die nur über semiotisches Basiswissen verfügen. Dem multimodalen Charakter von Comics, die Text und Bild vereinen, wird hierbei auf gelungene Weise Rechnung getragen, indem verschiedene Zeichentypen unterschieden werden. Sprachliche Zeichen werden als eine spezifische Art von Zeichen aufgefasst, was die Analyse sowohl sprachlicher als auch ikonischer und plastischer Zeichen, die besonders im Fokus der Analyse stehen, anhand desselben methodischen Apparats erlaubt. Zudem wäre dieser dadurch auch für schwerpunktmäßig linguistische Analysen nutzbar.

Beachtlich ist des Weiteren das sehr große, mit Bedacht ausgewählte Korpus – dies ist besonders erwähnenswert, da in der Comicforschung häufig nur einzelne Comics oder Reihen exemplarisch analysiert werden. Dennoch weist der Verfasser immer wieder umsichtig – angesichts des großen Korpus fast bescheiden – darauf hin, dass die von ihm erarbeiteten Codes Erkenntnisse nur in Bezug auf das vorliegende Korpus aussagekräftig sind und darüber hinaus nur Hinweise auf ähnliche Zusammenhänge in weiteren Comics liefern können (cf. Sähn 2022, 354, 571). Verschiedene Probleme, die sich bei der Zusammenstellung eines Comic-Korpus ergeben, werden elegant gelöst. So stellt sich immer die Frage, wie aus der

Vielzahl thematisch und formal äußerst heterogener Publikationen (Strips, Albumserien, Graphic Novels, Abenteuercomics, Autobiographien uvm.) eine Auswahl zu treffen ist, zumal wenn das Korpus eine diachrone Dimension und Comics aus verschiedenen Ländern/Publicationsorten beinhalten soll. So erlaubt die Beschränkung auf die erfolgreichsten, auflagenstärksten Comics aus den jeweiligen Ländern eine sinnvolle Begrenzung des Umfangs, da so sichergestellt ist, dass das Korpus ein möglichst großes Publikum repräsentiert. Dies ist relevant, da ja verbreitete, usualisierte Codes herausgefiltert werden sollen, die der Rezeptionshaltung vieler Leser*innen entsprechen bzw. diese beeinflussen. Die zeitliche Staffelung für die diachrone Untersuchung, die zugleich bzgl. des Umfangs handhabbar bleiben muss, wird durch die Betrachtung geschichtlich begründbarer Etappen realisiert.

Die Analyse selbst ist durch die sorgfältige Auswertung des Korpus empirisch sehr gut abgesichert. Die Zahlen der Makroanalyse, die die den Comics gemeinsamen Codes herausarbeitet, sind in Graphiken anschaulich aufbereitet und werden auf plausible Weise interpretiert. Ergänzend werden diese allgemeinen Ergebnisse immer wieder durch einen vertiefenden Blick auf im jeweiligen Zusammenhang besonders interessante, einzelne Beispiele und Comics illustriert. Durch diese geschickte Verzahnung von Makro- und Mikrobetrachtungen gelingt es, weder zu abstrakt noch zu sehr an Einzelfällen verhaftet zu argumentieren.

Abschließend ist zu betonen, dass Thomas Sähn nicht nur eine sehr schlüssige, empirisch untermauerte Analyse der Personenstrukturen in den zugrunde liegenden Comics liefert, sondern hierfür auch ein ausgefeiltes Analysemodell entwickelt. Dieses Modell kann, so gibt es auch der Verfasser selbst als ein Ziel seiner Studie an, als Vorlage für weitere Untersuchungen (z.B. an einem noch größeren Korpus oder bezüglich spezifischerer Fragestellungen) dienen (cf. Sähn 2022, 354, 571). Angesichts der interessanten Erkenntnisse, die sich bereits aus der vorliegenden Studie ergeben, wäre es absolut begrüßenswert, wenn die entwickelte Methode aufgegriffen und in weiteren Arbeiten zum Einsatz käme.

Bibliografie

- McCLOUD, Scott. 1994. *Understanding Comics: The Invisible Art*. New York: HarperPerennial.
- MEESTERS, Gert. 2012. „To and Fro Dutch Dutch: diachronic language variation in Flemish comics.“ In: *Linguistics and The Study of Comics*, ed. Bramlett, Frank, 163–182, New York: Palgrave Macmillan.
- SARACENI, Mario. 2003. *The Language of Comics*. London/New York: Routledge.

Elisa Goudin

Compte rendu

PIRWITZ Anne & Dorothee Röseberg (ed.). 2022. *Frankreich – DDR: zwischen Ideologie, Bücherwissen und persönlichen Begegnungen. Leibniz Online 47, Zeitschrift der Leibniz-Sozietät der Wissenschaften zu Berlin.*

Elisa Goudin

est Maîtresse de conférences HDR en
histoire et civilisation contemporaine
au département d'études
germaniques de l'Université Paris 3
Sorbonne nouvelle.

elisa.goudin-steinmann@sorbonne-nouvelle.fr

Mots-clés

RDA – relations franco-allemandes – individus – société civile – transferts culturels

En France, quand on pense aux relations franco-allemandes, le plus souvent on pense spontanément au traité de l'Élysée, au couple De Gaulle/Adenauer, à Mitterrand et Kohl se tenant la main à Verdun, etc., et l'on oublie les liens très particuliers qui unissaient la France et la RDA malgré l'appartenance à deux blocs opposés dans un monde bipolaire. Les projets artistiques conjoints dans le domaine du cinéma par exemple, les relations diplomatiques, les jumelages, ont déjà été étudiés, mais les liens individuels demeuraient largement sous-éclairés. Grâce à ce dossier, cette lacune peut commencer à être comblée : plusieurs contributions proposent une plongée dans des expériences individuelles, un regard qui permet de sortir de l'histoire officielle et de lire une histoire incarnée des relations RDA-France. A l'origine de ce dossier¹, il y a le projet de recherche conjoint du département de *Romanistik* de l'Université de Potsdam et des études germaniques de l'Université de Bordeaux sous la direction d'Anne Pirwitz et Charlotte Metzger. C'est dans ce cadre qu'a eu lieu le 06.12.2021 au *Bildungsforum* de Potsdam la manifestation *Frankreich und die DDR - Zivilgesellschaft und Kulturtransfer* (France et RDA - société civile et transfert culturel), à laquelle ont participé une centaine de personnes, dont certaines en ligne. Début 2022, les étudiants ont tourné des reportages pour l'émission *Kulturen im Fokus*, un projet télévisé en coopération

¹ Accessible ici : <<https://leibnizsozietat.de/internetzeitschrift-leibniz-online-nr-47-2022/>>.

avec le *Medieninnovationszentrum* de Babelsberg disponible sur YouTube.² L'objectif du projet était de faire dialoguer des étudiants français et allemands avec des témoins de l'époque : mettre en évidence le rôle des individus, les souvenirs, les traces laissées. Il reste en effet du travail : seuls 4% des participants aux projets de rencontres de jeunes soutenus par l'OFAJ viennent de l'Est de l'Allemagne et seuls 7% des jumelages avec des villes françaises concernent des villes de l'ex-RDA.

Dans leur très riche introduction, Anne Pirwitz et Dorothee Röseberg remettent en cause l'idée que la société de RDA aurait été paralysée, figée (*stillgelegt* : le terme vient de l'historienne Sigrid Meuschel, cf. Meuschel 2013) et aurait été un État dominé de part en part, entièrement sous la coupe du SED (« ein von der SED durchherrschter Staat », selon le concept de Jürgen Kocka, cf. Kocka 1994). On sait, en effet, que la dictature de l'État-parti n'a pas été totale. Et, si personne ne met en doute le caractère dictatorial de la RDA, les chercheurs ont été amenés dès le début des années 2000 à reformuler leurs hypothèses sous l'influence des récits des anciens habitants de la RDA, dont les témoignages ne convergent pas uniformément vers le récit d'une terreur politique qui aurait hanté et déterminé entièrement leur quotidien, ne leur laissant aucune marge de manœuvre. La réalité est nettement plus complexe que ce que le concept de « société paralysée » laisse entendre. Le présent dossier en fournit une nouvelle illustration très convaincante.

Les autrices reviennent également sur l'utilisation du concept de société civile, qui, appliqué à la RDA, pose question, car il est lié à une fonction critique exercée par des citoyen.nes autonomes, engagé.e.s politiquement et socialement. En RDA, il existait des niches³ dans lesquelles un tel engagement social, ou sociétal, était possible, mais il devait rester apolitique :

Un engagement autonome de la société civile en faveur des relations franco-est-allemandes, totalement indépendant du niveau politique, n'était pas possible en RDA, mais les liens entre la France et la RDA ne peuvent pas être réduites au niveau de l'État ou du parti. (p. 7)

Il était donc utile d'écouter des histoires, de recueillir les souvenirs de ces rencontres franco-est-allemandes. Le jeu sur l'échelle, le choix de la perspective individuelle, prennent ainsi tout leur sens. Le but est de comprendre les motivations, les dynamiques qui ont incité les individus à s'intéresser à l'autre pays, à sortir du savoir livresque, à nouer des amitiés, même après la disparition de la RDA en tant qu'État. Jutta Nest explique par exemple que la France était, du temps de la RDA, comme une « fenêtre ouverte sur un autre monde » (p. 74), puis la frontière s'est ouverte et la France est devenue accessible :

Un rêve était devenu réalité ! J'avais l'impression de flotter au-dessus de la Tour Eiffel et du Louvre avec mes lunettes roses et rouges ! Mais mes hôtes m'ont aussi emmenée dans des banlieues parisiennes et ce que j'y ai vu a provoqué en moi de l'appréhension, et même de la peur. (p. 76)

² <<https://www.youtube.com/watch?v=GGex3MRepJw>>.

³ Le terme de *Nischengesellschaft* (« société de niches »), a été inventé dès 1983 par Günter Gaus (cf. Gaus 1983).

Corinne Cartron-Schmidt raconte elle aussi sa rencontre avec sa correspondante Cosette qui ne se passe pas comme prévu après la disparition de la RDA (p. 99).

L'étude se fonde d'un point de vue méthodologique sur le concept de *Eigen-Sinn* forgé par Alf Lüdtke et Thomas Lindenberger, afin d'interpréter les récits de vie à la lumière des mécanismes d'adaptation individuels, de saisir la construction du sens entre idéologie officielle et valeurs propres. On traduit le plus souvent ce concept d'*Eigensinn* par le « quant à soi ». Cette notion rend compte de la coexistence possible entre une conformité apparente envers les attentes du SED et ce qui est pratiqué dans le cercle privé, c'est-à-dire les arrangements quotidiens pour tirer profit des failles du système⁴, faire valoir d'autres normes, d'autres comportements qui échappent au parti, se réalisent dans ce « quant à soi » donc dans le dos du pouvoir.

La RDA a été plus ouverte sur l'extérieur que ce que l'on croit souvent, comme le souligne Sylvie Mutet dans sa contribution. La *Gesellschaft für kulturelle Verbindung mit dem Ausland* (Société de liaison culturelle avec l'étranger) et ensuite la *Liga für Völkerfreundschaft* (Ligue de l'amitié entre les peuples), fondée en février 1961, en témoignent : il y avait des liens culturels avec de nombreux pays d'Afrique, des pays scandinaves, le Japon, le Canada, etc. Sylvie Mutet décrit en détail le fonctionnement du Centre culturel français de Berlin-Est ouvert en 1984 grâce à son expérience personnelle. Tout le monde pouvait y entrer, lire la presse française, emprunter des livres, voir des films, écouter des philosophes, des concerts, prendre des cours de langue. Il représentait donc réellement un lieu à part à Berlin-Est. Anne Pirwitz dresse quant à elle un inventaire plus global de tous les contacts entre la France et la RDA : citoyens français installés en RDA, anciens résistants émigrés, diplomates, prisonniers de la Wehrmacht, engagés est-allemands dans la légion étrangère. Pour la plupart, l'état actuel des connaissances sur ces personnes est très réduit.

On connaît davantage le rôle des EFA (Échanges franco-allemands), qui ont organisé la venue en RDA de 12000 à 15000 Français environ, et dont le rôle est souligné dans plusieurs contributions du dossier. De même, les jumelages de villes ont été décisifs, même si le ministère français des affaires étrangères a tenté ponctuellement de mettre des barrières en refusant des visas. Des enfants français ont pu par ce biais passer des vacances en RDA. Pour beaucoup, comme le note Gabrielle Robein, c'était le premier voyage à l'étranger (p. 102). Le programme travail-loisirs évoqué par Agnès Wittner (p. 100) a également joué un rôle important. Enfin, les écoles d'été pour les enseignant.es de français et les partenariats entre universités étaient très appréciés en RDA, en tant que possibilité de rencontrer des locuteur.ices natif.ves, mais aussi par les Français, comme le montre l'exemple de Françoise Bertrand qui a profité du partenariat entre l'Université de Vincennes

⁴ Alf Lüdtke le formule de la façon suivante : « Deutungsweisen, in denen Verpflichtungen gegenüber Kollegen, Nachbarn wie Verwandten, aber auch gegenüber dem ‚großen Ganzen‘ mit individueller Distanz gegenüber allen und allem – mit ‚Eigensinn‘ austariert wurden, verschwanden nicht mit der Niederlage des faschistischen Regimes 1945. Im Gegenteil –, sie sicherten das alltägliche ‚Durchkommen‘, insbesondere in den ersten Monaten und Jahren des gesellschaftlich-politischen Neuanfangs » (Lüdtke 1994, 189).

Paris VIII et celle de Marburg. Dans sa contribution, Gerda Haßler décrit, elle aussi en grande partie sur la base de son expérience personnelle, la formation des professeurs de français à l'université Martin-Luther de Halle-Wittenberg entre 1971 et 1990, l'importance des deux grands romanistes Werner Krauss et Victor Klemperer, ainsi que les échanges avec les scientifiques français : à partir des années 1980, certains ont même pu se rendre en France, ce qui fait écho aux développements de Sylvie Mutet sur le cas particulier de l'orchestre du *Gewandhaus* de Leipzig où les échanges ont également été réciproques, avec des voyages possibles pour les musiciens vers la France.

Les témoignages d'acteurs et d'actrices des relations France-RDA, donc l'histoire orale, occupent une grande partie de ce dossier, toute la seconde partie. Ces sources ont par définition un statut incertain en histoire, car elles sont fortement marquées par le présent et le caractère faillible de la mémoire. Toutefois, l'intérêt heuristique de telles sources ne réside pas dans la vérité, mais plutôt dans le « statut de vérité » dont jouit un récit aujourd'hui : que l'on travaille avec des sources orales ou non, on étudie toujours le passé à travers des traces qui existent *hic et nunc*. Et les souvenirs sont, de ce fait, intéressants en eux-mêmes, aussi bien pour comprendre le passé que pour comprendre le présent.

Comme l'a montré Florence Descamps (Cf. Descamps 2005), les témoignages peuvent être déformés par l'oubli, transformés par l'illusion rétrospective, trop informés par le discours historique, mais ils demeurent un outil irremplaçable pour les historien.nes. Le matériau recueilli par le témoignage – relatif par définition à une vie singulière – permet de passer à une compréhension sociologique d'un phénomène social, car on peut mettre en évidence la répétition d'expériences relativement similaires. Cela a été théorisé par Bernard Lahire (cf. Lahire 2002). Jean Peneff défend même l'idée que le sujet de la méthode biographique est toujours un collectif et non un individu (cf. Peneff 1990, 1994). Et cela se vérifie dans ce dossier. Au-delà de la diversité des vécus, on retrouve des expériences communes : sentiment de familiarité avec l'autre pays ou au contraire expérience des malentendus interculturels de la part des Français, curiosité pour la France comme pays rêvé, fantasmé, et idéalisé de la part des Allemands. Cela illustre de façon très concrète le propos de Dorothee Röseberg qui explique, dans sa contribution, comment les représentations de la France officiellement transmises en RDA se distinguaient de celles que les individus pouvaient se faire de ce pays. Elle dissèque aussi le lien entre l'antifascisme en RDA et les expériences d'exil en France. Elle montre enfin que la littérature a joué un rôle central dans l'intérêt pour la France. Ses sources sont très diverses, incluant des enquêtes menées auprès d'enseignants et d'étudiants de français entre 1989 et 1995.

Ce recours aux témoignages est récent pour l'étude des relations entre la France et la RDA, mais il est un outil ancien pour les historien.nes. Suite aux travaux de Jan et Aleida Assmann, la mémoire communicative a fait l'objet d'une attention particulière depuis plusieurs décennies : les témoignages de « simples » citoyen.nes ont gagné un intérêt public et scientifique. Notons ici que de nombreux programmes de recherche en histoire orale de la RDA, financés par la Fédération, ont pu voir le jour à partir de 2017, car le ministère allemand de la recherche voulait tenter, suite au

succès électoral de l'AfD notamment à l'Est, d'écouter les citoyen.nes qui ont vécu en RDA, ce qui devait avoir des répercussions positives sur le plan sociopolitique⁵. Le ministère a débloqué 40 millions d'euros pour financer pendant quatre années, renouvelables pour deux ans, 14 groupes de recherche intégrant plus de 30 instituts. La « violence symbolique de non-reconnaissance qui pèse sur l'Est de l'Allemagne », comme l'écrit très justement Carola Hähnel-Mesnard (cf. Hähnel-Mesnard 2020), due en partie au fait que les Allemands de l'Ouest se sentent loin de cette histoire, est donc en train d'évoluer vers une phase d'apaisement que seule une écoute attentive des expériences faites à l'Est peut accompagner. Nous sommes au début d'une analyse scientifique des apports de l'histoire orale pour l'écriture de l'histoire de la RDA (cf. Arp 2017, Obertreis & Stephan 2009)⁶, et ce dossier s'inscrit dans cette avancée scientifique. Recueillir des témoignages est en effet incontournable, car l'image de la RDA qui y est véhiculée est très différente des études basées sur les sources écrites faisant davantage saillir la violence du régime, qui retranscrivent parfois uniquement une logique de contrôle et de répression. La répression n'est pas pour autant absente des témoignages : ainsi Gabrielle Robein se souvient que l'un des encadrants d'un camp de vacances qu'elle appréciait beaucoup, H., n'était plus là une année car il était en prison pour avoir tenté de quitter la RDA illégalement (p. 104).

Les récits d'expériences de rencontres entre la RDA et la France publiés dans ce dossier permettent de comprendre les effets sur le long terme de ces échanges, comment les individus en ont été marqués, quels problèmes se sont posés pour eux. On comprend, en filigrane, comment l'individu s'adapte dans un univers saturé de discours idéologique pour créer du sens d'une façon différente, individuelle. Il me semble qu'il aurait été fécond d'utiliser, pour l'analyse de ces récits de vie, le concept de l'« infrapolitique des subalternes » de James Scott (cf. Scott 2009). Ce concept est un outil pour penser la domination sans l'aliénation, pour mettre en lumière les actions de résistance fragmentaires, dissimulées hors du champ de vision du pouvoir, c'est-à-dire ce que Scott nomme le « texte caché » (*hidden transcript*) qui désigne l'ensemble des pratiques sociales et des discours qui se développent dans le dos du pouvoir, et qui sont en contradiction avec le « texte public » (*public transcript*) qui désigne les interactions directes entre les « dominants » et les « subalternes », donc tout ce qui contribue à « donner le change » au pouvoir en place. En parallèle avec la notion de *Eigen-Sinn*, cela aurait permis de montrer comment les individus se distanciaient du « texte public », du discours officiel sur la France, grâce aux amitiés nouées avec des Français, aux échanges que par définition le pouvoir ne pouvait pas contrôler.

⁵ Bundesministerium für Bildung und Forschung (BMBF), décision 048/2018. « Wissenslücken über die DDR schließen. Ministerin Karliczek: Wer seine Vergangenheit kennt, kann Zukunft gestalten ». <<https://www.bmbf.de/de/wissensluecken-ueber-die-ddr-schliessen-6346.html>>. La ministre de la Recherche Anja Karliczek (CDU) a annoncé en 2018 qu'elle comptait être attentive à ce que les résultats de la recherche soient diffusés le plus largement possible dans la société. Voir la liste détaillée des 14 projets sur le site du ministère.

⁶ Cf. également pour la Roumanie Ursu (2019).

Un paradoxe a déterminé la politique du SED pendant toutes les années d'existence de la RDA : d'une part, il fallait encourager un intérêt pour la France, d'autre part, un tel intérêt était considéré comme un danger, justement parce que le SED était conscient qu'il était impossible de tout contrôler. Une vraie fascination pour la France ne pouvait donc pas s'exprimer librement, sauf dans ce que Scott appelle le « texte caché ». La France constituait ainsi un point focal pour une idéologie contradictoire ami/ennemi et les récits d'expériences permettent de comprendre par en bas comment s'est formulée cette contradiction, comment les individus se la sont appropriée. Nicole Bary développe par exemple l'idée intéressante que la RDA était proche grâce à la littérature mais lointaine, étrangère, inaccessible dans les visites touristiques organisées par le régime pour les étrangers (p. 73). Ce paradoxe explique aussi peut-être, au moins en partie, une autre idée essentielle soulignée par Dorothee Röseberg : la politique du SED vis-à-vis de la France ne disposait pas d'un concept cohérent, n'était pas linéaire, elle suivait des intérêts politiques flexibles. Cette politique n'était pas réductible à l'application d'un programme prédéfini, il y avait une certaine opacité, imprévisibilité.

De ce fait, les relations entre la France et la RDA sont aussi un angle d'approche très riche pour comprendre le fonctionnement de la RDA elle-même, les tâtonnements, les ajustements. A cet égard, les passages sur les manuels de français utilisés par les enseignant.es sont très instructifs. Le premier manuel scolaire, *Ici la France*, est l'œuvre de Georg Wintgen, réémigré communiste et juif, et de son épouse active au sein de la Fédération de la jeunesse communiste française, Madeleine Belland, qu'il avait rencontrée en exil en France. L'influence de l'idéologie a ensuite pris des formes parfois paradoxales : ainsi les manuels *Bonjour les amis* transmettent finalement plus de connaissances sur la RDA que sur la France, jusqu'à écrire « le fasciste De Gaulle » (p. 25) ! L'image officielle de la France en RDA était celle de la Révolution française, des sans culottes, des luttes ouvrières de la Commune de Paris, de la résistance, et pas du tout des camps d'internement ou de la collaboration avec la Gestapo. Dorothee Röseberg analyse d'ailleurs les amitiés franco-allemandes nées dans les KZ ou dans le milieu de la résistance, et qui ont ensuite pu permettre des jumelages de villes par exemple. Elle montre que ceci était cohérent avec l'image de la France dans la littérature d'après-guerre : un pays peuplé par des héros de la résistance, du combat contre le fascisme aux côtés des Allemands exilés.

Jusqu'à la chute du Mur, l'intérêt réciproque de la France et de la RDA était fort, contrairement à ce que l'on croit souvent. La littérature française, de même que le cinéma français, étaient très demandés en RDA comme substitut de voyage vers la France, souvent vue comme un paradis, un contre-point à la RDA, car il n'y avait pas de confrontation possible avec la réalité. Après la chute du Mur, les témoignages montrent là encore la diversité des vécus : l'émotion de la découverte du pays, la rage contre le temps perdu, l'émerveillement ou au contraire la déception et la peur. De même, l'intérêt des Français pour la RDA ne s'est pas démenti jusqu'à aujourd'hui : de nombreux doctorats d'histoire sur la RDA ces vingt dernières années ont été rédigés par des Français, il y a souvent des cours de littérature et d'histoire qui traitent de la RDA dans les universités françaises, et jusqu'à l'année

dernière, Sarah Kirsch était au programme de l'agrégation d'allemand. Ce riche dossier mériterait, pour cette raison, d'être traduit rapidement vers le français pour devenir accessible à toutes et tous.

Bibliographie

- ARP, Agnès. 2017. « Tour d'horizon de l'histoire orale en Europe centrale et orientale : la République tchèque. » *Bulletin de l'AFAS* [En ligne], 43.
DOI : <https://doi.org/10.4000/afas.3054>
<<http://journals.openedition.org/afas/3054>>.
- DESCAMPS, Florence. 2002. *L'historien, l'archiviste et le magnétophone, De la constitution de la source orale à son exploitation*. Paris : Institut de la gestion publique et du développement économique, Comité pour l'histoire économique et financière de la France.
- GAUS, Günter. 1983. *Wo Deutschland liegt. Eine Ortsbestimmung*. Hamburg: Hoffmann & Campe Verlag.
- HÄHNEL-MESNARD, Carola. 2020. « La RDA dans le (rétro)viseur. Plaidoyer pour une autre perception. » *Symposium* (2), 33-39.
DOI: <https://doi.org/10.2478/sck-2019-0012>
<<https://sciendo.com/de/article/10.2478/sck-2019-0012>>.
- KOCKA, Jürgen. 1994. « Eine durchherrschte Gesellschaft. » In: *Sozialgeschichte der DDR*, ed. Kaelble, Hartmut, Jürgen Kocka & Hartmut Zwahr, 547-553, Stuttgart: Klett Cotta.
- LAHIRE, Bernard. 2002. *Portraits sociologiques. Dispositions et variations individuelles*. Paris : Nathan.
- LÜDTKE, Alf. 1994. « Helden der Arbeit – Mühen beim Arbeiten. Zur missmutigen Loyalität von Industriearbeitern in der DDR. » In: *Sozialgeschichte der DDR*, ed. Kaelble, Hartmut, Jürgen Kocka & Hartmut Zwahr, 188-213, Stuttgart: Klett Cotta.
- MEUSCHEL, Sigrid. 1993. *Legitimation und Parteiherrschaft. Zum Paradox von Stabilität und Revolution in der DDR 1945-1989*. Francfort/Main: Suhrkamp.
- OBERTREIS, Julia & Anke Stephan (éd.). 2009. *Erinnerungen nach der Wende. Oral History und (post)sozialistische Gesellschaften/Remembering after the Fall of Communism. Oral History and (Post-)Socialist Societies*. Essen: Klartext Verlag.
- PENEFF, Jean. 1990. *La méthode biographique. De l'école de Chicago à l'histoire orale*. Paris : Armand Colin.
- PENEFF, Jean. 1994. « Les grandes tendances de l'usage des biographies dans la sociologie française. » *Politix*, vol. 7 (27), 25-31.
- SCOTT, James C. 2009. *La Domination et les arts de la résistance. Fragments du discours subalterne*. Traduction d'Olivier Ruchet. Paris : Editions Amsterdam.
- URSU, Ioana. 2019. « Two Decades of Making Oral History in Romania. », *Bulletin de l'AFAS* [En ligne], 45.
DOI : <https://doi.org/10.4000/afas.3318>
<<http://journals.openedition.org/afas/3318>>.

ATURA HISPANOAMERICANA
O
ELA

Brief an A. Dessau aus Venezuela (Institut für Romanistik, Rostock) / Bild: J. Lehnert



Prof. Dr. A. DESSAU
DURERPLATZ 3
DDR - 25 ROSTOCK
R.D.A. ALEMANIA.-



Die hispanische Welt zwischen
Ost- und West-Deutschland

Rezensionen

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

Sommer
2023

10

José M. Faraldo

Reseña

LAFUENTE, Víctor Manuel. 2022. *Die Beziehungen zwischen Argentinien und der DDR 1945-1990. Internationale Akteure im Spannungsfeld des Kalten Krieges.* Wien/Köln: Böhlau Verlag.

José M. Faraldo

es profesor titular de la Universidad Complutense de Madrid (UCM), departamento de Historia Moderna y Contemporánea.

jm.faraldo@ghis.ucm.es

Palabras clave

República Democrática Alemana – Argentina – relaciones diplomáticas – Guerra Fría – Servicios secretos

En las dos últimas décadas hemos visto la publicación de un cierto número de libros acerca de las relaciones bilaterales de la RDA con algún país occidental (Francia, Gran Bretaña, Suecia, Bélgica...). Sin embargo, el ámbito latinoamericano ha tardado más en ser reflejado en la academia -México, Chile y Cuba son los países que han recibido mayor atención-. Es por ello que el presente libro, producto de una tesis doctoral leída en la Universidad de Colonia que versa sobre las relaciones entre Argentina y la RDA, se despliega como una investigación pionera. Como toda obra que inaugura un tema, al libro le resulta imposible cerrar todos los huecos y escudriñar todas las posibilidades de la investigación. Pero como apreciación preliminar hay que decir de antemano que se trata, sin embargo, de un trabajo enormemente sólido y que se ha convertido de inmediato en un clásico y una obra esencial sobre la RDA -y no solo sobre sus intercambios con Argentina-. El libro abarca mucho más de lo que su título promete. No se trata solo de un trabajo sobre las relaciones diplomáticas -que están también-, sino que se intenta ofrecer un panorama mucho más amplio de lo que significan los contactos entre los dos países. Se puede comprender también en algunos aspectos como una introducción a los contactos entre los dos mundos -el germánico y el argentino- más allá de la época que abarca.

Las relaciones entre los dos países que terminaron -lógicamente- con el hundimiento de la RDA y la reunificación alemana en 1990 pasaron por diversas

etapas. Desde la primera delegación comercial de la RDA en Argentina, que sirvió para firmar convenios comerciales entre 1953 y 1962 (cuando fue clausurada tras el golpe militar) hasta el establecimiento de relaciones plenas siguiendo la *Ostpolitik* de Alemania Occidental en 1973, ambos Estados desarrollaron contactos en varios niveles, aunque para la RDA las prioridades siempre fueron dos: los intercambios comerciales -vitalmente necesarios para un país industrial y relativamente aislado- y el reconocimiento internacional -algo que solo llegó en el momento en el que Alemania Occidental, un aliado clave y de prestigio, comenzó a normalizar las relaciones con la otra Alemania.

El libro comienza describiendo la emigración alemana y su asentamiento en la Argentina moderna. Dado que Argentina es eminentemente un país de inmigración, no es de extrañar que durante el siglo XIX -el gran siglo de la emigración económica alemana- también se decidieran a asentarse en el Río de la Plata un número importante de migrantes de habla alemana. Unos 100.000 había en 1914 (pero solo 10.000 procedentes del Kaiserreich), para una población de 7,8 millones de habitantes. La fuente explica brevemente la forma en que esa emigración se expresaba a través de periódicos y sociedades. Los siguientes emigrantes llegaron huyendo de Hitler a partir de 1933 y se encontraron allí con una división de la colonia entre partidarios y enemigos del Tercer Reich. Una parte de esta emigración regresó a Alemania después del final de la guerra, incluyendo los que acudieron a la Zona de Ocupación Soviética -después de 1949, la RDA-.

También se examinan las relaciones bajo el primer peronismo, un régimen nada fácil en principio para los contactos con los comunistas alemanes, dado el anticomunismo original del proyecto de Juan Domingo Perón. El capítulo es también una historia breve pero extraordinariamente compacta del comienzo del peronismo y del contexto en el que se producían las relaciones internacionales de este. En general, durante la Guerra Fría, Argentina intentó no tomar partido por ninguno de los dos lados -aún manteniendo su vinculación con Occidente, que ya le había perdonado sus escarceos con los nazis-, manteniéndose dentro de la estrategia de la Tercera Vía. Por ello, Argentina, durante todo el periodo, pudo comerciar tanto con unos como con otros. Argentina estableció relaciones y luego firmó tratados de comercio con la Unión Soviética, lo que abrió la puerta a contactos con el resto de países del ámbito comunista con los que, poco a poco, durante los años cuarenta y primeros cincuenta se fueron cerrando acuerdos. Más difícil fue el comienzo de las relaciones comerciales con la Zona de Ocupación Soviética de Alemania, puesto que no existían cauces para acuerdos ni posibilidades de intercambiar el pago de divisas.

El subsiguiente desarrollo de las relaciones comerciales, con el establecimiento de la RDA, resultó ser poco productivo para esta porque Argentina no necesitaba las producciones industriales que los germanoorientales podían ofrecerles y el comercio durante todo el periodo fue relativamente escaso. Este aspecto de las relaciones, que era constante para la RDA en su búsqueda de asegurarse materias primas, quedó insatisfecho y permite afirmar que, en ese campo, las relaciones entre los dos países no fueron muy profundas.

Tras el fin del primer peronismo, las relaciones se volvieron mucho más difíciles, pues el anticomunismo -que se unía al antiperonismo- se hizo doctrina oficial en Argentina, lo que influyó negativamente en el contacto con la RDA. Sin embargo, se consiguió establecer una delegación comercial y hubo toda una serie de desarrollos y contactos de tipo económico -bancario, por ejemplo-. El crecimiento de los contactos durante estos años no se pueden extraer del contexto cada vez más intensivo de las relaciones con otros países del Este, algo de lo que la diplomacia argentina pareció ser cada vez más consciente.

En el ámbito de las relaciones entre los Estados, la investigación también explora la sorda lucha de los servicios secretos, elemento esencial de la Guerra Fría. No solo la Stasi, sino también los de otros países socialistas (especialmente Checoslovaquia, Cuba y Bulgaria) intentaron influir en el país enfrentándose a la CIA y a los servicios secretos de la Alemania Occidental. También los servicios secretos argentinos tuvieron en su visor a los visitantes de la RDA, de forma reforzada a partir del momento del intercambio de embajadores y del establecimiento del personal diplomático en el país.

La constante inestabilidad e irregularidad de la política interior argentina afectó en gran medida a las relaciones con la RDA. Con los incesantes cambios de gobierno, e incluso de sistema, con los golpes militares y las purgas en la administración, la necesaria estabilidad de los cuadros administrativos precisos para mantener las relaciones con otros países sufrían enormemente por los vaivenes. Esto se demostró también durante la dictadura militar a partir de 1976. Aunque liderada por militares de extrema derecha, la Junta mantuvo una actitud pragmática hacia el bloque del Este y no prohibió el Partido Comunista. Por ello, la RDA actuó con Argentina de manera diferente a la forma en que lo había hecho con el golpe de Pinochet en Chile. El total desarrollo de las relaciones, sin embargo, solo llegó después de la dictadura y ya con el primer gobierno democrático. Los años 80 supusieron el intento de sobrepasar las meras relaciones comerciales y desarrollar contactos más profundos, de índole política y cultural. Un hallazgo interesante del autor es que la RDA -como otros países socialistas- no se mostró muy contenta con el proceso de democratización e incluso no apoyó abiertamente los intentos primeros de reparación de injusticias cometidas durante la dictadura. Esto muestra hasta qué punto la RDA se había implicado en las relaciones con la Junta hasta su caída. El final de la RDA significó por supuesto el final de las relaciones.

El libro examina de forma exhaustiva no solo los lazos entre la RDA y Argentina, que es lo que promete su título, sino de hecho toda la relación triangular entre la Argentina, la RFA y la RDA, situándola además en el contexto de la Guerra Fría y de las relaciones de Argentina -es donde se pone el foco- con Estados Unidos y con la URSS. El bagaje de fuentes es extraordinario, exhaustivo y, en el contexto de una investigación sobre la RDA y sus relaciones bilaterales, enormemente complejo y variado. El enfoque mayormente descriptivo del libro -necesario por su labor pionera-, no oculta la complejidad analítica del objeto y extrae resultados muy acertados. La conclusión que deja el libro es -en realidad- no muy diferente de la que estamos acostumbrados para otros países similares: el interés de la RDA en Argentina fue económico y político (reconocimiento), se mantuvo en un nivel

medio, ya que no había intereses comunes extensos. Para Argentina, la RDA no era un socio preferente en ningún caso. Tampoco el papel argentino en la Guerra Fría justificaba un interés político profundo del bloque del Este en el Cono Sur.

María Eugenia O'Higgins

Reseña

REISINGER, Carmen. 2021. *Schachzüge im translatorischen Feld. Zur Rezeption von Alejo Carpentier im deutschsprachigen Verlagswesen*. Berlín: Verlag Walter Frey.

María Eugenia O'Higgins

es docente e investigadora en el
Instituto de Filología Románica de la
Universität Rostock.

maria.ohiggins2@uni-rostock.de

Palabras claves

Alejo Carpentier – Literatura mundial – Suhrkamp – traducción – literatura latinoamericana

¿Qué ha hecho posible la recepción de las obras de Alejo Carpentier en idioma alemán? Esta es la pregunta que se propone responder Carmen Reisinger en *Schachzüge im translatorischen Feld. Zur Rezeption von Alejo Carpentier im deutschsprachigen Verlagswesen*, partiendo del presupuesto de que la mediación de los/as agentes editoriales y el proceso de traducción son fundamentales para la circulación de las literaturas locales a nivel internacional.

La monografía sorprende no solo por el volumen de documentos que Reisinger sometió a análisis, sino también por la hondura de sus conclusiones. Creo que esta tesis merece ser incluida en la profusa y valiosa serie de trabajos sobre circulación mundial de literaturas latinoamericanas que se viene desarrollando en Alemania desde hace ya algunos años – en particular son de destacar las contribuciones de Gesine Müller (2014, 2021), Jorge Locane (2019), Benjamin Loy (2021) y Katharina Einert (2018).

La densidad del trabajo es el resultado –en parte– de la metodología que emplea Reisinger para interrogar y ordenar los materiales; a saber, la teoría del campo de Pierre Bourdieu, y las conceptualizaciones de Michaela Wolf und Norbert Bachleitner derivadas de esta. Este marco conceptual, aplicado al caso, pondera – como bien se desarrolla en el primer capítulo– el rol que juegan los distintos actores involucrados en la industria editorial. En este sentido, tiene en cuenta no solo sus intereses sino además sus posibilidades, aquellas que el capital (tanto el económico, como el simbólico y el cultural) facilita o dificulta –según el caso– para la consecución de sus objetivos: en el campo editorial, esto es la adquisición de derechos de obras literarias y la posterior publicación.

Para esto, Reisinger retoma la metáfora del juego que propuso el sociólogo francés. Pensar la circulación y la recepción de las obras de Carpentier en el espacio de lengua alemana en términos de juego, concretamente del ajedrez, resulta muy fructífero para explicar los avatares de su recepción en lengua alemana (los vaivenes entre el éxito, el fracaso y la consagración), el rol de cada uno de los/as participantes (autores/as, traductores/as, agentes literarios, público) y las maniobras e intrigas que urden estos/as para ganar la apuesta. Que la metáfora propuesta sea el ajedrez y no el ludo, explica la autora al final del estudio, se debe a que en el campo editorial «Es brauchte, wie im Schach, Strategie, Taktik und unterschiedliche Spielfiguren mit unterschiedlichen Reichweiten und Möglichkeiten». (158-159)

Si bien las tácticas y estrategias que emplean las editoriales alemanas para adquirir los derechos de las obras de Carpentier están en el centro de los tres capítulos nodales de la monografía, la argumentación alcanza su mayor elocuencia, en mi opinión, en el capítulo 3.3.5. Aquí Reisinger reconstruye las pugnas, las maniobras y las idas y vueltas entre las editoriales Fischer y Suhrkamp por preservar (en el caso del primero) y adquirir (en el caso del segundo) los derechos de *El recurso del método*. Me parece que este (sub)capítulo es clave porque a partir de un caso muy breve y puntual capta con lucidez una serie de características generales de la circulación internacional de literaturas. A saber, 1) que el capital económico no siempre es el que determina la suerte de las publicaciones; pues, los contactos personales (vínculos de amistad, gestos de camaradería) muchas veces pueden ser tan decisivos como la remuneración al momento en que el autor o la autora y su agente eligen con quién publicar; 2) que el capital cultural y simbólico de los/as lectores/as y traductores/as es decisivo para asegurar la recepción, en cuanto que una traducción puede enaltecer o degradar la calidad literaria de un/a autor/a; 3) que la crítica literaria y la prensa operan activamente otorgando o restando capital simbólico.

En concreto, en este subcapítulo Reisinger repone los efectos que tuvo en la recepción alemana de la obra de Carpentier una primera «mala» traducción de *El recurso del método*, a cargo de Heidrun Adler. La crítica fue tan dura con su trabajo, que llevó por un lado a que la viuda del escritor cubano pidiera a Fischer (la casa editorial a cargo de esta edición) que se retiraran los ejemplares del mercado y, además, se transfirieran los derechos a Suhrkamp. A pesar del ofrecimiento de la directora de Fischer –Monika Schoeller– de realizar una nueva traducción, Lilia Carpentier se negó. Esta negativa obedecía no sólo a la necesidad de preservar la calidad de la escritura de Carpentier –como alegaba la viuda del autor–, sino además a la confianza que ella y su esposo ya fallecido tenía(n) en Michi Strausfeld y Siegfried Unseld (121-122). Como señala Reisinger, en este punto cobran relevancia los encuentros personales que previamente habían tenido entre Carpentier y Unseld en París, y los muchos y afectuosos intercambios que aquel había tenido también con Strausfeld (estos son estudiados en los subcapítulos 3.3.3 y 3.3.4). No es casual, pues, que antes de morir Alejo Carpentier hubiera expresado el deseo de que su obra completa en alemán fuera publicada por Suhrkamp. En suma, creo que una de las virtudes de este trabajo radica justamente en mostrar

que estos conflictos que se suscitaron en torno a la traducción no son en absoluto anecdóticos, sino que dan cuenta de lógicas propias del campo editorial.

A través de este estudio de caso, en consecuencia, se hace evidente que el trabajo de los/as traductores/as es tan crucial como la mediación de los *scouts* y agentes editoriales para la circulación de obras literarias. Así pues, traducción es el otro concepto nodal –junto con el de campo– sobre el cual se erige sólida y convincentemente la investigación de Reisinger. Si hasta no hace mucho los estudios sobre recepción tendían a eclipsar –o por lo menos a restarles importancia– a estas figuras, la propuesta de *Schachzüge...* consiste, por el contrario, en reconocer su rol activo y el alcance y los efectos de su práctica – a veces muy resonantes como muestra el «escándalo» de *El recurso...*. En este sentido, la monografía continúa y expande las conclusiones a las que por ejemplo arriba Katharina Einert en *Die Übersetzung eines Kontinents: die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*. El caso de Annalise Botond, la traductora de Carpentier para la editorial Suhrkamp (que es mencionada por Einert (2018, 131-133), pero no estudiada en detalle como otros de sus colegas), muestra, por un lado, cómo el capital cultural de Botond –su idoneidad en temas latinoamericanos, no solo traductológicos– contribuyó en gran medida a la consagración del cubano como «autor literario en la década de los 70» (3.3.7) ; y por el otro, cómo Suhrkamp se benefició de su traducción que, muy reverenciada por la crítica (a diferencia de la de H. Adler), se transmutó en capital simbólico tanto para la editorial como para la traductora.

El arco temporal que abarca el libro es amplio, comienza en 1958 con las primeras traducciones al alemán de Carpentier y culmina a comienzos de los 2000, con el declive del interés del público germanoparlante (y, por consiguiente, de las editoriales) en las literaturas latinoamericanas. Como bien observa Reisinger, este alejamiento de «lo latinoamericano» no es propio del espacio que ella estudia, sino más bien de un contexto internacional cada vez más atraído en las culturas asiáticas y del Cercano Oriente. En todo caso, lo que vuelve interesante a la recepción alemana es que se produjo antes, durante y luego del aclamado *boom*. A partir de esta observación Reisinger propone un recorrido cronológico estructurado en cuatro fases, en cada una de las cuales una editorial diferente cumple el rol protagónico. De este modo, parte del trabajo pionero de Piper, continúa con el de Insel, se adentra en el caso de Suhrkamp y cierra con la (conflictiva) publicación de la editorial suiza Ammann.

Si bien la monografía tiene por objeto el estudio de la recepción en todo el espacio de habla alemana –Alemania, Austria, la República Democrática Alemana (RDA) y Suiza–, el foco principal está puesto en Alemania, particularmente en la República Federal. La desigualdad en el tratamiento se debe posiblemente al repertorio de documentos con los cuales trabaja Reisinger; a saber, los materiales disponibles en el Archivo de Literatura alemana de Marbach (*Deutsches Literatur Archiv*, DLA). Esto se hace especialmente evidente en las consideraciones finales, donde solo se hacen referencias al caso alemán y no se establecen comparaciones entre los distintos países; sobre todo teniendo en cuenta que por sus características particulares (la censura y la instrumentación política de la literatura), el caso de la RDA suscita otros

problemas; o para retomar, la analogía propuesta, las reglas del juego son otras. Este desbalance, no obstante, no oblitera en absoluto lo valioso de esta contribución. En efecto, el libro constituye un importante aporte a los estudios sobre recepción y circulación de literaturas latinoamericanas en Alemania: o sólo porque se trata del primer estudio pormenorizado dedicado a la presencia de la obra de Alejo Carpentier en el circuito editorial en lengua alemana, sino además porque logra desplazar la atención del –ya muy indagado– problema del «exotismo» de las literaturas latinoamericanas restituyéndole a la recepción su dimensión material e inscribiéndola en una teoría bourdiana de los campos como espacios de poder.

Literatura

- EINERT, Katharina. 2018. *Die Übersetzung eines Kontinents: die Anfänge des Lateinamerika-Programms im Suhrkamp Verlag*. Berlín: Verlag Walter Frey.
- LOCANE, Jorge. 2019. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores*. Berlín/Nueva York: De Gruyter.
- LOY, Benjamin. 2021. *World Editors. Dynamics of Global Publishing and the Latin American Case between the Archive and the Digital Age*. Berlín/Boston: De Gruyter
- MÜLLER, Gesine (ed.). 2014. *Verlag Macht Weltliteratur. Lateinamerikanisch-deutsche Kulturtransfers zwischen internationalem Literaturbetrieb und Übersetzungspolitik*. Berlín: Verlag Walter Frey.
- MÜLLER, Gesine. 2021. *How is World Literature made?: The Global Circulations of Latin American Literatures*. Berlín: De Gruyter.

Carla Steinbrecher

Rezension

QUINTEROS OCHOA, Leonor. 2020. *Exilkind: Briefe und Erinnerungen aus Chile und Deutschland*. Berlin/Tübingen: Schiler & Mücke.

Carla Steinbrecher

promoviert an der Rheinischen
Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn
und University of St Andrews
(Schottland).

cms27@st-andrews.ac.uk

Keywords

Erinnerungskultur – Exil – Chile – Nachkriegsdeutschland

In *Exilkind: Briefe und Erinnerungen aus Chile und Deutschland*, 2020 erschienen bei Schiler & Mücke, unternimmt die in Chile geborene Sozialwissenschaftlerin Leonor Quinteros Ochoa eine dokumentarische Rekonstruktion ihrer Familiengeschichte in den 70er und 80er Jahren im westdeutschen Exil. Es handelt sich um die von der Autorin ins Deutsche übersetzte Fassung des spanischen Originals *Un exilio para mí. Cartas y memorias del exilio chileno*, die bereits 2011 bei Mutante in Santiago de Chile erschien. Der Band ist ein Beitrag zur bislang wenig thematisierten Alltagsgeschichte chilenischer Exilanten in der BRD.¹

Die Erinnerungen beginnen mit dem Brief der Mutter an den anfangs noch in Chile inhaftierten Vater im November 1973, umfassen das vorübergehende Exil in Brüssel, die Zeit in Tübingen und enden mit der vorläufigen Rückkehr nach Chile im März 1985. Der Briefwechsel zwischen Leonor, ihren Eltern und den in Chile zurückgebliebenen Großeltern wechselt sich ab mit von der jungen Leonor Quinteros verfassten Tagebucheinträgen, die teilweise nachträglich rekonstruiert wurden. Weiterhin ergänzen Fotografien, Presseartikel und Dokumente wie Gefängnisakten des Vaters das gezeichnete Bild.

Die abwechslungsreiche Montage der Perspektiven dreier verschiedener Generationen wird durch eine Einführung und einen Epilog der Autorin gerahmt. Darin

¹ Als Ausnahme zu nennen ist Holtz 2004. Zur Flucht und Emigration von Chilenen in die DDR, siehe Jost 2005 und Koch 2017. Zu den Beziehungen zwischen Chile und der DDR und der ostdeutschen Solidaritätsbewegung liegen Krämer 2004 und Emmerling 2013 vor.

legt sie zum einen die erinnerungspolitische Motivation für das Buchprojekt dar. Die Erfahrungen im Exil aufgewachsener Chilen*innen sowie die generationenübergreifenden Nachwirkungen des chilenischen Exils auf die aktuelle chilenische Gesellschaft hätten der Autorin zufolge lange nicht genügend Aufmerksamkeit erfahren. Das Buch erwachse zudem aus dem Gefühl einer „moralischen Verantwortung“ gegenüber aktuellen Flüchtlingsschicksalen (10). Zum anderen stellt Quinteros das Buch im Epilog in den Kontext ihrer sozialwissenschaftlichen Beschäftigung mit den Kindern ehemaliger Exilchilen*innen. Ihr Dissertationsprojekt an der Universität Münster widmet sich der *Familialen Lebensführung im Exil – Zur Herstellung von Familie bei chilenischen Exilkindern*. Durch die Rahmung erscheinen die in *Exilkind* abgedruckten Selbstzeugnisse immer schon als Objekte potenzieller wissenschaftlicher Auswertung. Trotz der Irritation, die sich zuweilen aus der Vermischung emotionaler, moralisierender und sozialwissenschaftlicher Sprachregister ergibt, fügt sich das Buch in das Profil des Verlags Schiler & Mücke, dessen Autor*innen oft an der Schnittstelle zwischen Wissenschaft und Literatur arbeiten.

Das Projekt ist weder ein im engeren Sinne autobiografisches noch ein rein dokumentarisches Projekt. Tagebucheinträge, die nachträglich von der Autorin rekonstruiert werden, rücken das Buch in die Nähe autofiktionaler Schreibweisen. Medienübergreifend betrachtet, ähnelt Quinteros' Buch der im angloamerikanischen Raum gängigen Praxis des *academic filmmaking*. Im Dokumentarfilm *Hidden Films: A Journey from Exile to Memory* (2016) beispielsweise beschäftigen sich die Filmhistorikerin Claudia Sandberg und der argentinische Filmemacher Alejandro Areal Vélez ausgehend von Sandbergs Herkunft aus Mecklenburg-Vorpommern mit deutsch-chilenischen DEFA-Produktionen und fragen, welche Rolle diese Filme im aktuellen chilenischen, aber auch im gesamtdeutschen Erinnerungsdiskurs spielen können. Quinteros' Buch lässt sich als selbstreflexives akademisches Selbstzeugnis lesen, das die Bedingungen der eigenen wissenschaftlichen Arbeit ausleuchtet.

Exilkind legt den Fokus nicht primär auf die erwachsenen Entscheidungsträger, sondern auf die Erfahrungswelt des im Exil aufwachsenden Kindes. Verhalten und Äußerungen der Erwachsenen werden durch die kindliche Perspektive gespiegelt und reflektiert. Dieser Fokus wird im deutschen Titel *Exilkind* deutlicher als im spanischen, der lediglich auf das „chilenische Exil“ verweist – eine Präzisierung, bzgl. der interessant wäre zu erfahren, ob sie sich aus der inzwischen begonnenen wissenschaftlichen Beschäftigung mit ‚Exilkindern‘ ergab.

In den Tagebucheinträgen der jungen Leonor Quinteros manifestiert sich eine doppelte sprachliche und kulturelle Zugehörigkeit. Chile bleibt Herkunfts- und Sehnsuchtsort. Gleichzeitig wird Deutschland zur zweiten Heimat und Teil der persönlichen Identität, was die junge Leonor 1983 mit der naiven wie originellen Formulierung „Ich habe hier ein neues Herz geboren.“ (84) beschreibt. Eine besondere Stärke des Buchs besteht in der unkommentierten Wiedergabe der kindlich-lakonischen Darstellung und ihrem Kontrast zu den Briefen der Erwachsenen. Es ist gerade die zum Ausdruck kommende Kontingenz persönlicher Erfahrung,

die gegenüber der auf Repräsentativität ausgerichteten Generalisierung wissenschaftlicher Darstellung besteht. Die Abschnitte zu den Erfahrungen und Schicksalsschlägen von Verwandten und Bekannten verweisen auf die Heterogenität der Schicksale chilenischer Migrant*innen. Die durch die Montage von Tagebucheinträgen und brieflichen Korrespondenzen erzeugte Multiperspektivität macht deutlich, welche Widersprüche, Sehnsüchte, Entscheidungskämpfe das individuelle Erleben des Exils kennzeichnen. Passagen über Figuren wie den suizidalen Chilenen Raúl, genannt ‚El Condor Pasa‘, oder den Patenonkel und Pechvogel ‚Negrito‘ weisen auf die extremen psychischen Belastungen des Exils hin und muten in der Weise, in der sie unterhalten und erschüttern, nahezu literarisch an.

Die Tragikomik, Depressions- und Suizidthematik sowie der Rückgriff auf die Briefwechsel nach Chile lassen das Buch in Dialog mit früheren fiktionalen Werken der chilenischen Exilliteratur treten. So arbeitet der Roman *Blonder Tango* (Aufbau 1983) des Autors Omar Saavedra Santis (1944-2021) mit dem Korrespondenzmedium Brief. Es ermöglicht zum einen, auch das Leiden der in Chile Zurückgebliebenen einzufangen. Zum anderen zeigen Saavedras fiktive und Quinteros‘ reale Briefwechsel, wie Erlebtes zu Geschichten gerinnt, in denen Dinge ausgelassen, ausgeschmückt oder hinzuerfunden werden.

Quinteros Buch dokumentiert westdeutsche Alltagsgeschichte und populärkulturelle Trends aus Sicht des chilenischen ‚Exilkinds‘. Es gewährt Einblicke in die politische Aktivität der Exilchilenen sowie in die bislang wissenschaftlich wenig aufgearbeitete Solidaritätsbewegung in der BRD, insbesondere in die Rolle der Chile-Komitees an den Universitäten und die Vermittlerrolle prominenter Persönlichkeiten der westdeutschen Linken wie Ernst Bloch. So streift man mit der jungen Autorin durch das Haus der Eheleute Bloch und stolpert *en passant* über einen schlafenden Rudi Dutschke.

Verblüffender Weise findet die deutsch-deutsche Teilung trotz der Tatsache, dass sich das chilenische Exil in „Deutschland“ nach 1973 vor diesem Hintergrund vollzog, erst im Nachwort kurz Erwähnung. Diese Leerstelle ist jedoch nicht als Fehler, sondern vielmehr als Tatsache zu sehen: Im Alltag der Quinteros scheint die deutsch-deutsche Teilung eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben. Die ausbleibende Thematisierung der deutschen Teilung entlarvt möglicherweise gerade, dass das Bedürfnis, das chilenische Exil a priori innerhalb einer systemischen Ost-West-Differenz kontextualisieren zu wollen, aus einer spezifisch deutschen oder europäischen Perspektive erwächst. Andererseits haben Quinteros Beschreibungen fiktionale ostdeutsche Pendants wie den DEFA-Film *Isabel auf der Treppe* (1984) von Hannelore Unterberg. Auch dort warten Tochter und Mutter auf den in Chile vermissten Vater. Das Musizieren und der Erhalt des Erbes des ‚Neuen chilenischen Lieds‘² im Exil wird in beiden Fällen zum Kernstück kultureller und

² Das ‚Neue chilenische Lied‘ (*Nueva canción chilena*) bezeichnet die chilenische Form der *Nueva canción*, eine links-gerichtete, sozial engagierte musikalische Bewegung in Lateinamerika und der iberischen Halbinsel der 1960er und 1970er Jahre. In Chile wandte sie sich gegen die Kommerzialisierung traditioneller Folklore-Musik und indigenen musikalischen Traditionen zu, verbunden mit Elementen des American Folk Music Revival. Ihre

politischer Selbstbehauptung, die immer wieder durch Fremdenfeindlichkeit und Ignoranz herausgefordert wird. Die Diskrepanz zwischen öffentlich bekundeter und gelebter Solidarität, aber auch der Frust von Akademikern wie Quinteros Vater darüber, zunächst oft nicht in ihrem eigentlichen Beruf, sondern z. B. als Reinigungskraft Geld verdienen zu müssen, spiegelt sich in den Selbst- und Fremddarstellungen chilenischer Emigrant*innen in der DDR, die außerhalb der kulturellen Zentren trotz der staatlichen Solidaritätskampagne oft in Großbetrieben eingesetzt wurden.³

Die Passagen zu Belgien eröffnen nicht zuletzt auch einen Blick auf ‚europäische Verhältnisse‘, z. B. die in Belgien und der BRD thematisierte Ausländerfeindlichkeit unter Erwachsenen und Kindern. Gerade in Belgien entstehen interessante Solidaritätsdynamiken zwischen chilenischen und nicht näher spezifizierten „Frauen mit Tüchern auf dem Kopf“ (21). In diesen Passagen blitzt ein multidirektionales Erinnerungspanorama auf, das die Verschränktheit der Erinnerungsdiskurse verschiedener europäischer Migrantengruppen im Sinne von Michael Rothbergs *multi-directional memory* andeutet (Rothberg 2009).

Exilkind hätte allerdings durch größere bibliografische und editorische Genauigkeit gewonnen. Um den dokumentarischen Wert der im Original überlieferten (Selbst-) Zeugnisse zu sichern, müssten die nachträglich rekonstruierten Tagebucheinträge als autofiktional ausgewiesen und z. B. typografisch markiert werden. Im Vor- oder Nachwort wäre darauf hinzuweisen, ob die Tagebucheinträge ursprünglich auf Deutsch oder Spanisch verfasst wurden. Der ungenauen oder fehlenden Beschriftung der Fotos und visuellen Dokumente könnte ein Abbildungsverzeichnis Abhilfe schaffen. Das Geburtsjahr der Autorin wäre hilfreich, um das Buch biografisch einzuordnen. Schließlich hätte ein sorgfältiges Lektorat ungelenke Formulierungen in der deutschen Übersetzung, syntaktische Ungenauigkeiten sowie Satzungsfehler leicht beheben können. Fußnoten könnten interessante Hintergründe erschließen, z. B. zu den Gründen des Fluchtwegs über Belgien in die BRD.

Insgesamt erfordert die intensive innerfamiliäre Rechercharbeit und das sorgfältige wie liebevolle Kuratieren der zum Teil sehr intimen Dokumente jedoch höchste Anerkennung.

prominentesten Vertreter unterstützten 1970 den Wahlkampf der Unidad Popular. Wichtige Vertreter sind Violeta Parra und Víctor Jara.

³ Siehe Langner (2020) und die mit dem Grimme Online Award 2020 ausgezeichnete, interaktive Online-Dokumentation *Eigensinn im Bruderland* von Isabel Enzenbach, Mai-Phuong Kollath und Julia Oelkers.

Bibliografie

- AREAL Velez, Alejandro und Claudia Sandberg. 2016. „Hidden Films: A Journey from Exile to Memory.“ *Screenworks*.
<doi.org/10.37186/swrks/8.1/5>. [Zuletzt aufgerufen: 12.02.2023].
- EMMERLING, Inga. 2013. *Die DDR und Chile (1960-1989): Außenpolitik, Außenhandel und Solidarität*. Berlin: Ch. Links Verlag.
- ENZENBACH, Isabel, Mai-Phuong Kollath & Julia Oelkers. *Eigensinn im Bruderland*.
<bruderland.de> [Zuletzt aufgerufen: 12.02.2023].
- HOLTZ, Menja. 2004. *Aufnahme, Integration und Rückkehr von MigrantInnen: Das chilenische Exil in Hannover 1973-94*. Stuttgart: ibidem.
- JOST, Maurin. 2005. „Flüchtlinge als politisches Instrument: Chilenische Emigranten in der DDR 1973-1989.“ *Totalitarismus und Demokratie* 2, 345-374
- KOCH, Sebastian. 2017. *Zufluchtsort DDR?: Chilenische Flüchtlinge und die Ausländerpolitik der SED*. Paderborn: Ferdinand Schöningh.
- KRÄMER, Raimund. 2004. „Chile und die DDR. Die ganz andere Beziehung.“ In: *Chile heute: Politik - Wirtschaft – Kultur*, ed. Imbusch, Peter, Dirk Messner & Detlef Nolte, 809-820, Frankfurt a. M.: Vervuert.
- LANGNER, Carsta. 2020. „‘Ich habe bis Frankreich geweint‘. Erfahrungen chilenischer Migrant*innen in der späten DDR.“ Jena: Forschungsverbund Diktatur + Transformation.
<verbund-dut.de/einblicke/dr-carsta-langner-ich-habe-bis-frankreich-geweint-erfahrungen-chilenischer-migrant-innen-in-jena-in-der-spaeten-ddr/2/>
[Zuletzt aufgerufen: 21.01.2023]
- ROTHBERG, Michael. 2009. *Multidirectional Memory: Remembering the Holocaust in the Age of Decolonization*. Redwood City: Stanford University Press.
- SAAVEDRA SANTIS, Omar. 1983. *Blonder Tango*. Berlin: Aufbau.
- UNTERBERG, Hannelore. 1983. *Isabel auf der Treppe*. DEFA-Studio für Spielfilme (DDR).

Anna Catharina Hofmann

Rezension

FARALDO, José M. & Carlos Sanz Díaz (ed.). 2022. *La otra Alemania. España y la República Demócrata Alemana (1949-1990)*. Granada: Comares.

Anna Catharina Hofmann

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin an
der Martin-Luther-Universität Halle-
Wittenberg.

anna-catharina.hofmann@geschichte.uni-halle.de

Keywords

Spanien – DDR – Spanischer Bürgerkrieg – Francodiktatur – Kalter Krieg

Am 11. Januar 1973 nahmen mit Franco-Spanien und der DDR zwei Länder diplomatische Beziehungen miteinander auf, die geradezu als ideologische Antipoden bezeichnet werden können. Die strikt antikommunistische Francodiktatur hatte bis zu diesem Zeitpunkt die westdeutsche Politik der Nichtanerkennung des „Pankow-Regimes“ befolgt und pflegte mit keinem der sozialistischen Staaten diplomatische Beziehungen. Für die DDR wiederum war das Francoregime der Inbegriff einer faschistischen Diktatur, die dem „spanischen Volk“ von einer Gruppe „konterrevolutionärer Generäle“ aufgezwungen worden sei. Die DDR-Presse, die jahrzehntelang gegen Francos „faschistisches Terrorregime“ agitiert hatte, griff angesichts dieses Ereignisses zu einem Trick: Sie informierte erst zwei Tage später, und in einem Atemzug mit dem am 12. Januar erfolgten Botschafteraustausch mit Dänemark, über die außenpolitische Kehrtwende (*Neues Deutschland*, 13.1.1973). In Spanien hingegen titelten die Zeitungen schon am 12. Januar mit der Nachricht und versorgten ihre Leserinnen und Leser mit Informationen über die DDR, „eines der kommunistischen Länder mit dem höchsten Pro-Kopf-Einkommen“, das trotz seiner geringen Größe „in großem Maßstab Maschinen exportiert und viele Medaillen bei den Olympischen Spielen gewinnt“ (Gozalo, *ABC Madrid*, 12.1.1973, eigene Übersetzung). Offenkundig fühlte sich die spanische Presse bemüßigt, den mit der Vertragsunterzeichnung vollzogenen Tabubruch zu rechtfertigen. In der Tageszeitung *ABC Madrid* verwies ein Journalist in seinem Leitartikel auf die wachsende „Entideologisierung“ der internationalen Beziehungen und die Ostpolitik der Regierung Brandt, die einen Prozess der „diplomatischen Normalisierung“ mit den sozialistischen Ländern Europas eingeläutet habe. Um die Lesart eines Prinzipienbruchs zu verhindern, unterstrich er ferner, dass Spanien bereits

seit geraumer Zeit konsularische und handelstechnische Beziehungen mit dem „Ostblock“ unterhalte. Schließlich machte er noch ein „europäisches Argument“ stark. So habe sogar Griechenland Verhandlungen über einen Botschafteraustausch mit der DDR aufgenommen und damit ein Land, „das mit dem Kommunismus einen nicht minder blutigen Krieg wie den unsrigen ausgefochten hat“ (*ABC Madrid*, 14.1.1973, eigene Übersetzung). Knapp zwei Jahre später war es mit der diplomatischen Entspannung allerdings vorbei: Aus Protest gegen die letzten Hinrichtungen der Francodiktatur im September 1975 brach die DDR die Beziehungen zu Spanien ab. Zu einer Wiederaufnahme kam es erst im März 1977, als der spanische Demokratisierungsprozess bereits in vollem Gange war.

Die wechselvollen Beziehungen zwischen Spanien und dem „anderen Deutschland“ zwischen 1949 und 1990 sind Thema eines jüngst erschienenen Sammelbandes, der von José M. Faraldo und Carlos Sanz Díaz herausgegeben wurde. Beide haben in Deutschland geforscht und gelehrt, und beide sind eminente Kenner der Materie: Während Faraldo für seine zahlreichen Studien zu den kommunistischen Regimes des 20. Jahrhunderts bekannt ist, hat sich Sanz Díaz vor allem mit seinen Arbeiten über die sogenannten spanischen Gastarbeiter in der Bundesrepublik, aber auch mit seinen Veröffentlichungen zur Geschichte der internationalen Beziehungen und des Kalten Kriegs einen Namen gemacht. In ihren einleitenden Bemerkungen benennen es die Herausgeber als Ziel, dem spanischen Publikum die Geschichte der DDR und der spanisch-ostdeutschen Beziehungen bekannt zu machen. Dabei ginge es sowohl darum, die Wichtigkeit Spaniens und des Bürgerkriegs in der DDR herauszuarbeiten als auch darum, „den franquistischen Antikommunismus zu entmythologisieren“ (S. XV, eigene Übersetzung). Die Einzelbeiträge beleuchten die Beziehungen zwischen beiden Ländern mit einem eindeutigen Schwerpunkt auf den Jahrzehnten bis zum Zusammenbruch der Francodiktatur im Jahr 1975. Zwei Perspektiven dominieren: Im ersten Teil werden die zwischenstaatlichen Beziehungen, die handelspolitischen Verflechtungen sowie die partei- und gewerkschaftspolitische Kooperation zwischen der SED und dem *Partido Comunista de España* (PCE) bzw. dem Freien Deutschen Gewerkschaftsbund (FDGB) und den in den 1960er Jahren entstandenen oppositionellen Arbeiterkommissionen (*Comisiones Obreras*, CCOO) in klassisch diplomatie- und beziehungsgeschichtlicher Manier untersucht. José M. Faraldo ergänzt diese Beiträge mit einem Aufsatz zur, wie er selbst betont, wenig bedeutsamen Tätigkeit der Stasi im Umfeld dieser Beziehungen. Im zweiten Teil des Bandes stehen dann die kulturellen Repräsentationen „Spaniens“ und der Mythos des Spanischen Bürgerkriegs in der DDR im Mittelpunkt. Abschließend informiert Carolina Labarta das spanische Lesepublikum über die Archiv- und Quellenlage zur Geschichte der DDR.

Zu Beginn liefert mit Sanz Díaz einer der Herausgeber einen konzisen Überblick über die Geschichte der bilateralen Beziehungen zwischen Franco-Spanien und der DDR. Er zeigt, dass das Francoregime in der „deutschen Frage“ der Außenpolitik der Bundesrepublik Deutschland folgte und damit dem Staat, der in den 1960er Jahren zu den dezidiertesten Befürwortern einer Aufnahme der Diktatur in die EWG

gehörte und diese mit „Entwicklungshilfe“ unterstützte. Die „absolute Identifikation [...] mit den Bonner Interessen“ (S. 11, eigene Übersetzung) zeigte sich dem Autor zufolge auch auf der Ebene der politischen Propaganda und Sprache: Die spanischen Medien reproduzierten wortwörtlich das von der bundesdeutschen Botschaft in Madrid bereitgestellte Informationsmaterial und übernahmen mit Bezeichnungen wie „Pankow-Republik“ und „Schandmauer“ die westdeutsche Sprachregelung. Die diplomatische Schützenhilfe war jedoch keineswegs einseitig. Seit den 1950er Jahren ersuchte die Bonner Regierung immer wieder spanische Unterstützung, um für ihre Politik der Nichtanerkennung der DDR auf internationaler Bühne Rückendeckung zu erhalten. Auch wenn die tatsächlichen Effekte dieser Einflussnahme Sanz Díaz zufolge eher begrenzt blieben, zeigte sich das Francoregime durchgehend bereit, im Sinne des westdeutschen Bündnispartners auf die lateinamerikanischen und arabischen Länder einzuwirken. Angesichts dieser engen außenpolitischen Kooperation ist es wenig überraschend, dass die Francodiktatur auch den bundesdeutschen Kurswechsel ab Ende der 1960er Jahre mitvollzog, der nur drei Wochen nach der Unterzeichnung des Grundlagenvertrags in den bereits erwähnten Botschafteraustausch mit der DDR mündete. Dass diese Annäherung hauptsächlich symbolischer Natur war, wird im Beitrag von Xavier María Ramos Díez-Astrain zu den Handelsbeziehungen zwischen der DDR und Spanien deutlich. Obwohl sich der Warenaustausch ab Anfang der 1970er Jahre leicht intensivierte und 1974 ein Handelsabkommen zwischen den beiden Staaten unterzeichnet wurde, blieb der Außenhandel zwischen Spanien und der DDR marginal.

Auf einer anderen Ebene, nämlich der Zusammenarbeit zwischen der SED und dem exilierten *Partido Comunista de España*, sorgte die erwähnte diplomatische Kehrtwende für eine deutliche Verschärfung der Spannungen in einer ohnehin konfliktreichen Beziehung. Wie Sebastian Seng in seinem aufschlussreichen Beitrag darlegt, hatte die SED ihre spanische „Bruderpartei“ schon seit 1968 mit Argusaugen beobachtet und ihr antisowjetisches Abwechlertum vorgeworfen, da der PCE den Einmarsch der Warschauer-Pakt-Staaten in Prag verurteilt hatte. Die Aufnahme diplomatischer Beziehungen zwischen Franco-Spanien und der DDR wurde wiederum auf spanischer Seite als enormer Affront aufgefasst. In einem Brief an das ZK der SED von Mai 1973 warf Santiago Carrillo, Generalsekretär des PCE, seinen ostdeutschen Genossen vor, unter dem Deckmantel der „Politik der friedlichen Koexistenz“ dem Francoregime den Rücken zu stärken. Nur wenig später brandete ein neuer Konflikt auf, den Andreas Baumer in seinem Aufsatz über die Beziehungen zwischen der Kommunistischen Partei Spaniens und der SED im Kontext der Eurokommunismus-Debatte behandelt. Nachdem der einst moskautreue Carrillo 1977 sein einflussreiches Werk „Eurokommunismus und Staat“ veröffentlicht und sich darin dezidiert für einen demokratischen Sozialismus ausgesprochen hatte, kam es Baumer zufolge geradezu zu einem „offenen Krieg mit der UdSSR“ (S. 97, eigene Übersetzung). Auch die Beziehungen zur SED sollten bis zum Kollaps der DDR unterkühlt bleiben. Andreas Jüngling weist schließlich darauf hin, dass bei der Kooperation zwischen dem FDGB und den oppositionellen *Comisiones Obreras* nicht so sehr die vielbesungene internationale Solidarität,

sondern vor allem pragmatische Erwägungen im Vordergrund standen, die sich in der Formel „die CCOO brauchten Geld und der FDGB Legitimität“ zusammenfassen ließen (S. 100, eigene Übersetzung). Die finanzielle und materielle Unterstützung der ab 1967 illegalen spanischen Gewerkschaftsorganisation belief sich Jüngling zufolge bis 1975 auf etwa zwei Millionen Ostmark; für den FDGB bot sie die Möglichkeit, die „internationale proletarische Solidarität“ unter Beweis zu stellen und auf diese Weise die antifaschistische Legitimation der DDR zu stärken.

Nach dieser informativen Rekonstruktion der politischen und gewerkschaftlichen Beziehungen geht es im zweiten Teil des Bandes um Repräsentationen „Spaniens“ in Literatur, Film und Musik in der DDR. Die herausragende Bedeutung der Erinnerung an den „Spanienkrieg“ und die deutsche Beteiligung an den Internationalen Brigaden für die Konstruktion eines antifaschistischen Gründungsmythos in der DDR sind von der Forschung bereits eingehend untersucht worden (vgl. insb. Asholt 2009, McLellan 2004, Uhl 2004). Daher bieten die hier versammelten Aufsätze nur wenig neue Erkenntnisse, sondern eher weitere Illustrationen des ostdeutschen Spanien-Mythos. Nichtsdestotrotz sind Beiträge wie derjenige von Fernando Ramos Arenas durchaus lesenswert: In seiner überzeugenden Analyse der Bürgerkriegs-Thematik in den Filmen des DDR-Staatsunternehmens DEFA legt er dar, wie das tragische Ende des Spanischen Bürgerkriegs als „erste Schlacht gegen Hitler“ in eine Erfolgsgeschichte umgedeutet wurde, von der eine klare Linie zum Sieg der Roten Armee und dem Aufbau eines antifaschistischen deutschen Staates gezogen wurde.

In methodischer Hinsicht am innovativsten ist ein Beitrag, der sich in der Mitte des Sammelbandes verbirgt, nämlich eine Teilstudie aus der mittlerweile fertiggestellten Doktorarbeit von José Luis Aguilar López-Barajas, der die Urlaubs-, Freizeit- und Tourismuspolitik der DDR und Franco-Spaniens vergleichend in den Blick nimmt. Nach einleitenden Überlegungen zur Funktion von Freizeit in faschistischen und in sozialistischen Diktaturen und dem Wandel des Verständnisses von Freizeit in der Nachkriegszeit geht der Autor auf die gesetzlichen und institutionellen Grundlagen der staatlich gesteuerten Urlaubs- und Freizeitpolitik beider Regimes ein. Anschließend zeigt er am Beispiel des DDR-Ferienstes und der franquistischen *Obra Nacional de Educación y Descanso* (Nationales Werk für Bildung und Erholung) die Gemeinsamkeiten und Unterschiede in den Freizeitkonzeptionen und -politiken beider Diktaturen auf. In diesem Zusammenhang hebt er besonders hervor, dass der Ferienstes in der DDR durchgehend mit einem sehr hohen Budget ausgestattet war und gezielt zur Legitimation der Diktatur eingesetzt wurde. Der von Beginn an unterfinanzierte Staatstourismus im Francoregime spielte hingegen ab der zweiten Hälfte der 1960er Jahre im Vergleich zum privaten Tourismusangebot kaum noch eine Rolle.

Der Beitrag von Aguilar López-Barajas wird hier deswegen besonders hervorgehoben, da der vorliegende Sammelband vor allem eines deutlich macht: Offenbar sind nicht nur die ostdeutsche Mythologisierung des Bürgerkriegs, sondern auch die Beziehungen zwischen Spanien und der DDR im Schatten des Kalten Krieges mittlerweile auf einer breiten Quellenbasis erforscht (vgl. auch Baumann 2023 sowie das an der Forschungsstelle Osteuropa der Universität Bremen

angesiedelte Promotionsprojekt von Laura Haloschan). Innovative Impulse und neue Erkenntnisse sind folglich vor allem aus dem Diktaturenvergleich zu erwarten. Die vergleichende Untersuchung der sozialistischen europäischen Diktaturen und des Francoregimes, aber auch der portugiesischen Salazardiktatur, scheint besonders vielversprechend. Denn es handelt sich um Regimes, deren Wurzeln in die politisch-ideologischen Konfliktlagen der Zwischenkriegszeit zurückreichen und die nach 1945 die autoritären Alternativen zur liberalen Demokratie darstellten. Eine komparative Perspektive kann dazu beitragen, neue Erkenntnisse über Fragen wie die Entstehungsgründe, den institutionellen Aufbau und die Organisation verschiedener Politikfelder, die Herrschaftsstruktur und -praxis, die gesellschaftlichen Ordnungsvorstellungen und diktatorischen Legitimationsmuster sowie die soziale Basis bzw. die Akzeptanz in der Bevölkerung zu erlangen und den Charakter der europäischen Diktaturen der Nachkriegszeit deutlicher zu profilieren. Die sich wandelnden Beziehungen dieser Regimes untereinander, und das zeigt der vorliegende Sammelband, verweisen auf die ideologischen Konfliktlinien, aber auch auf die pragmatische Anpassungsfähigkeit politisch verfeindeter Staaten im Kontext des Kalten Krieges.

Bibliografie

- ASHOLT, Wolfgang et al. (ed.). 2009. *Der Spanische Bürgerkrieg in der DDR. Strategien intermedialer Erinnerungsbildung*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- BAUMANN, Jenny. 2023. *Ideologie und Pragmatik. Die DDR und Spanien 1973-1990*. Berlin: De Gruyter.
- GOZALO, Miguel Ángel. 1973. „Relaciones diplomáticas entre España y Alemania Oriental.“ *ABC Madrid*, 12.1., 13.
- HALOSCHAN, Laura. „Die diplomatischen Beziehungen der DDR und Franco-Spaniens als ‚Kulturgeschichte der Diplomatie‘, 1973-1975“. Universität Bremen (Promotionsprojekt).
<https://www.forschungsstelle.uni-bremen.de/de/4/20110606112638/20170314085533/Die_diplomatischen_Beziehungen_der_DDR_und_Franco-Spanien.html>.
- MCLELLAN, Josie. 2004. *Antifascism and memory in East Germany: Remembering the International Brigades 1945-1989*. Oxford: Clarendon Press.
- o.N. 1973. „Diplomatische Beziehungen mit Dänemark und Spanien.“ *Neues Deutschland*, 13.1., 1.
- o.N. 1973. „La diplomacia con el Este.“ *ABC Madrid*, 14.1., 16.
- Uhl, Michael. 2004. *Mythos Spanien. Das Erbe der Internationalen Brigaden in der DDR*. Bonn: J.H.W. Dietz Nachf.

Nächste Nummer

Der Bauer als Schriftsteller

hrsg. von Fabien Conord & Timo Obergöker

11

Winter
2023