

Marina O. Hertrampf
Hannah Nohe (ed.)

Wie Worte
Berge versetzen

Spielarten literarischer
Raum-Präsenzen
in narrativen Texten
vom 19.-21. Jahrhundert

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

14
2025

hosted by Hamburg University Press

Impressum



apropos [Perspektiven auf die Romania] 2025, Nr. 14
ISSN: 2627-3446
DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.14>

Herausgeber*innen

Beate Kern, María Teresa Laorden, Joris Lehnert

Dossier-Herausgeber*innen für dieses Heft

Marina O. Hertrampf & Hannah Nohe

Autor*innen dieser Ausgabe

Berit Callsen, Serena Cianciotto, Gerhild Fuchs, Albert Göschl, Marina O. Hertrampf, Florian Homann, Joris Lehnert, Sophia Mehrbrey, Tommaso Meozzi, Diana Mistreanu, Hanna Nohe, Karolin Schäfer, Ricardo Steiner, Juliane Tauchnitz, Marcel Vejmelka, Laura Wiemer

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 (Bonn), 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

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

Bilderüberlagerung von *“Going down! Cable car to Bogotá from Monserrate”* (Autor: [Paul/CC BY 2.0](#)) und OpenStreetMap-Kartenansicht von Bogotá (© openstreetmap, ODbL, openstreetmap.org/copyright), hergestellt mit <https://overlay.imageonline.co>

Copyright



Kontakt

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

Nachruf auf Timo Obergöker (1973–2025) 5

Joris Lehnert & Marcel Vejmelka

Dossier

Einführende Überlegungen zu Spielarten literarischer Raum-Präsenzen in narrativen Texten vom 19.-21. Jahrhundert 10

Hanna Nohe & Marina O. Hertrampf

Der utopische Raum zwischen Virtualität und Präsenz im 19. Jahrhundert am Beispiel von Étienne Cabets *Voyage en Icarie* (1840) 15

Albert Göschl

El signo de las formas en *Facundo, civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento 29
Acerca de la primera recepción del texto y su producción de presencia, desde la sugestión del paisaje a la materialidad del texto

Ricardo Steiner

Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfos 42

Juliane Tauchnitz

Verso casa: lo spazio domestico nei romanzi multigenerazionali dell'Ottocento e del Duemila in Italia 55

Serena Cianciotto

Wandern, Beobachten, Erinnern und Schreiben in der Poebene *Raum und Präsenz bei Celati, Mozzi und Trevisan* 66

Gerhild Fuchs

L'ossatura di Europa 78
Raumtheoretische Überlegungen zur Erinnerungsliteratur des Alpenraums

Sophia Mehrbrey

Attraversamento di sottospazi simbolici: esempi di letteratura italiana sulla pandemia di Covid-19 91

Tommaso Meozzi

Die Präsenz der Vergangenheit in Bogotá bei Juan Gabriel Vásquez 99

Florian Homann

La présence virtuelle avant la naissance et après la mort : mémoire, identité et espace de vie dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi et *Le Fils* de Michel Rostain 115

Laura Wiemer

« Autobiographier » l'enfance dans la Grande Région : liminalité, ekphraseis cognitives et images matérielles chez Carla Lucarelli (2020) et Nina del Tragheto & Robert Jung (2014) 127

Diana Mistreanu

Dal salto associativo alla metaforizzazione dello spazio. Strategie narrative e paratestuali in Kaha Mohamed Aden 138

Hanna Nohe

«se tu vuoi confrontarti con l'altro, passi dall'assoluto al relativo» *Intervista con Kaha Mohamed Aden sullo spazio nella sua scrittura* 150

Hanna Nohe

Varia

Literarische Zensur im Franquismus *Rezeption und Zensur von Ernest Hemingways For Whom the Bell Tolls (1940)* 158

Karolin Schäfer

Abwesenheiten, Echos, Fülle – Körperpoetiken bei Esther Seligson und Clarice Lispector 182

Berit Callsen

Nachruf auf Timo Obergöker (1973–2025)

Am 8. April dieses Jahres ist Timo Obergöker nach kurzer und schwerer Krankheit kurz vor seinem 52. Geburtstag verstorben. Mit diesem Nachruf wollen wir uns nicht nur von ihm als Dozenten und Wissenschaftler verabschieden, sondern auch einige persönliche Erinnerungen an einen sehr guten Freund teilen.

Timo wuchs zweisprachig zwischen Französisch und Deutsch und seinen beiden Heimatländern Deutschland und Belgien auf. Als Jugendlicher sog er die englische Sprache und (Pop)Kultur durch den *British Forces Broadcasting Service* (BFBS) auf und eignete sie sich als dritte Sprache und Heimat an. Diese internationale Ausrichtung hat ihn sein gesamtes Leben lang begleitet und geprägt. Er besaß eine beeindruckende mimetische Fähigkeit, Sprachen mit großer Leichtigkeit zu erlernen und mit außergewöhnlicher Natürlichkeit zu sprechen und sich in den unterschiedlichsten Ländern und Räumen zu bewegen. So war er im Flämischen ebenso zu Hause wie im Französischen, im Deutschen oder im Englischen und lernte zudem als Romanist auch noch Italienisch und Spanisch. Im Studium in Nancy und Saarbrücken verband er die Welt der romanischen Literaturen und Sprachen mit der Allgemeinen und Vergleichenden Literaturwissenschaft sowie der Interkulturellen Kommunikation.

Marcel verbrachte mit ihm erste gemeinsame Jahre als Büronachbar am Institut für Romanistik der Universität Potsdam (Campus Golm), wo Timo ab 2003 als wissenschaftlicher Mitarbeiter tätig war und im selben Jahr seine deutsch-französische Promotion unter der Betreuung von Brigitte Sändig abschloss (co-tutelle de thèse Université de Nancy 2/Universität Potsdam¹). 2007 wechselte Timo als wissenschaftlicher Mitarbeiter ans Romanische Seminar der Johannes Gutenberg-Universität Mainz, und Anfang 2013 erhielt er an der Université Blaise Pascal Clermont-Ferrand II die *Habilitation à diriger des recherches (HDR)* in Literaturwissenschaft (*Lettres Modernes*); die Habilitationsschrift erschien 2016 in Buchform².

Im Herbst 2013 überquerte Timo den Ärmelkanal und trat eine Stelle als *Senior Lecturer in French Studies* an der University of Chester in Großbritannien an, die 2016 in eine Professur für *French and Francophone Studies* umgewandelt wurde. In Chester fand Timo ein sehr inspirierendes Umfeld und wunderbare KollegInnen, und so lehrte und forschte er voller Enthusiasmus bis zuletzt am dortigen *Department of Languages and Cultures*. Seinen privaten Lebensmittelpunkt verlegte er ungefähr zur selben Zeit ins nordfranzösische Lille, wo er sich niederließ, heiratete und eine Familie gründete und schließlich zusätzlich zur deutschen auch die französische Staatsbürgerschaft annahm.

¹ Obergöker, Timo. 2014. *Écritures du non-lieu. Topographies d'une impossible quête identitaire : Romain Gary, Patrick Modiano et Georges Perec*. Bern et al.: Peter Lang.

² Obergöker, Timo. 2016. *Prise de possession. Storytelling, culture populaire et colonialisme*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

Timo hat viele Forschungsprojekte zur Literatur vor allem Frankreichs und Québecs, zur Populärmusik, zu Filmen oder Serien verfolgt und hatte auch weitere in Planung. Dabei sollte es u.a. um den Zerfall der Französischen Republik in voneinander unabhängige „Inseln“ gehen, die die Grenzen des Nationalstaatsprojekts kontinuierlich ausloten und die zugleich wie durch ein Vergrößerungsglas die zentralen Konfliktlinien der postkolonialen Welt illustrieren. Auch eine begonnene Monografie über Migration und *roman national* im zeitgenössischen Frankreich – angesiedelt im Rahmen eines von Timo zusammen mit KollegInnen aus Kanada geleiteten und ihm besonders wichtigen Forschungsprojekt über „Heimat and belonging in French and German speaking literature“ – war in Vorbereitung. Er war nicht nur ein hervorragender Literaturwissenschaftler mit Bezug zum zeitgenössischen Frankreich – dies beweisen seine zahlreichen Publikationen in renommierten Zeitschriften oder Sammelbänden –, sondern auch ein Forscher mit einem ausgeprägten Sinn und Interesse für das Soziopolitische.

So zeichnete seine Arbeit besonders die Verbindung von Populärkultur und -musik, Zeitgeschichte sowie Politik aus. Unvollendet bleibt in dieser Forschungsrichtung auch und vor allem ein von ihm lange verfolgtes Großprojekt zum Chanson in der Fünften Republik Frankreichs, in dem er seine Interessen für Musik, Populärkultur, Geschichte und Politik intensiv miteinander verband. Denn das französische Chanson nahm für ihn eine ganz spezielle Stellung ein und hat ihn entscheidend geprägt: Schon von Kind auf hatte er dadurch einen ganz besonderen identitären Bezug zur französischen Sprache und Kultur herausgebildet, und vor diesem Hintergrund siedelte er dann seine wissenschaftlichen Analysen und Reflexionen an.

Timo hat sich für *apropos* besonders engagiert. Noch im vergangenen Jahr hatten wir die Freude, gemeinsam mit ihm ein Dossier zum Thema „Pop. Kultur. Literatur. Frankreich in den 1990er Jahren“³ herauszugeben, das auf der mit ihm zusammen organisierten Sektion desselben Titels auf dem Frankoromanistentag 2022 in Wien gründete – eine Sektion, an die wir uns lange erinnern werden, denn sie war ein Abbild von Timos Persönlichkeit: voller Lebensfreude, feinem Humor und menschlicher Wärme, aber gleichzeitig von hoher Scharfsinnigkeit und Intelligenz begleitet. Dieses Dossier war auch für *apropos* wichtig, denn es steht exemplarisch für eine Romanistik, die wir uns wünschen und die – wie Timo auch der Überzeugung war – die Zukunft der Romanistik sein sollte: aktuell, offen, relevant und herausfordernd.

Und auch die vorherige Ausgabe von *apropos* enthält ein von Timo gemeinsam mit Fabien Conord herausgegebenes Dossier zum Thema „Bauern als Schriftsteller (20./21. Jhdt.)“⁴. Als Fabien Conord ein solch richtungsweisendes Thema vorschlug, erschien die Zusammenarbeit mit Timo als Romanist – der so selbstverständlich über (Fach)Grenzen hinweg arbeitete und sich auch für die Thematik der Ruralität interessierte – ganz natürlich, und rasch entstanden weitere Projekte zu dritt mit Fabien Conord und Joris Lehnert, darunter ein gemeinsames Lehr- und Handbuch

³ Obergöker, Timo & Marcel Vejmelka (ed.). 2024. „Pop. Kultur. Literatur. Frankreich in den 1990er Jahren.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 12 (Juli 2024). DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.12>

⁴ Conord, Fabien & Timo Obergöker (ed.). 2023. „Bauern als Schriftsteller (20./21. Jhdt.)“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 11 (Dezember 2023). DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.11>

zum zeitgenössischen Frankreich. Dieses lag ihm auch besonders am Herzen, denn die grundlegende Idee, die uns dabei verband, war vor allem der Wille, im Dienste der Studierenden zu agieren und ihnen dadurch ein tiefgreifendes Verständnis der Herausforderungen und Konfliktlinien der modernen französischen Gesellschaft zu ermöglichen. Timo war nicht nur Forscher, er war auch ein leidenschaftlicher Lehrer, der die Studierenden in den Vordergrund stellen wollte.

Für *apropos* war Timo nicht nur Dossier-Herausgeber, sondern auch ein wahrhafter Freund, der gern und oft im Sinne der Zeitschrift und ihrer Notwendigkeit in der romanistischen Landschaft sprach – vielleicht weil er sich darin so gut selbst erkannte: „Résolument transculturel, faisant fi des cloisons disciplinaires, il scrute la France contemporaine dans tous ses aspects“, so eine gängige und sehr passende Vorstellung von ihm, wenn er ein Buch veröffentlichte. So auch z.B. in seinem Buch über die Republik in der französischen Literatur⁵ oder im von ihm zuletzt herausgebenden Sammelband zur Ruralität und Literatur in Frankreich⁶. Ihm war es wichtig, dieses letzte Buch noch fertigzustellen, und dass es Ende letzten Jahres endlich erscheinen konnte, war für ihn ein sehr glücklicher Moment. Als die Idee der neuen *apropos* Forum-Rubrik „Perspektiven auf die Romanistik“ entstand, war Timo begeistert. Vor dem Hintergrund seiner Weltoffenheit und -erfahrung (er war nicht nur in der französischen, deutschen und englischen akademischen Landschaft zu Hause, er war auch regelmäßig Gastwissenschaftler oder -dozent u.a. in Kanada und den USA, in Spanien und Rumänien) war seine Perspektive wichtig, und Timos Forum-Beitrag über die versteckte Botschaft eines „Fälschers“ in der Literaturwissenschaft und die daraus sich ergebenden Schlussfolgerungen sind sehr lesenswert⁷.

Mit Timo verlieren wir einen Forscher, der seine vielfältige Neugier nie stillen konnte und wollte und immer wieder neue Themen und Wissensgebiete erkundet und somit auch für uns eröffnet hat – auch um uns, wann immer möglich, dazu zu ermuntern, ihn mit eigenen Initiativen und Projekten in neue Gefilde zu begleiten. Die angelsächsischen *French and Francophone Studies* sowie die deutsche Romanistik verlieren einen Dozenten, der nie müde wurde, seine Studierenden für die faszinierende Welt der französischsprachigen Literatur, Populärkultur und Zeitgeschichte zu begeistern, und dabei nicht von oben herab „dozierte“, sondern immer den direkten und intensiven Dialog suchte. Zu seinen großen Qualitäten gehörte eindeutig, die Studierenden begeistern zu können, weshalb er auch ein beliebter Gastprofessor war. Wir persönlich verlieren nicht zuletzt einen wunderbaren Menschen, der Freude und Genuss am Leben zelebrierte und vor allem auch das akademische Leben mit Menschlichkeit erfüllte. Wissenschaftlich interessierte sich Timo sehr für die Macht der „liens faibles“, persönlich wusste er aber starke

⁵ Obergöker, Timo. 2020. *La place de la République dans la littérature française contemporaine*. Bern et. al.: Peter Lang.

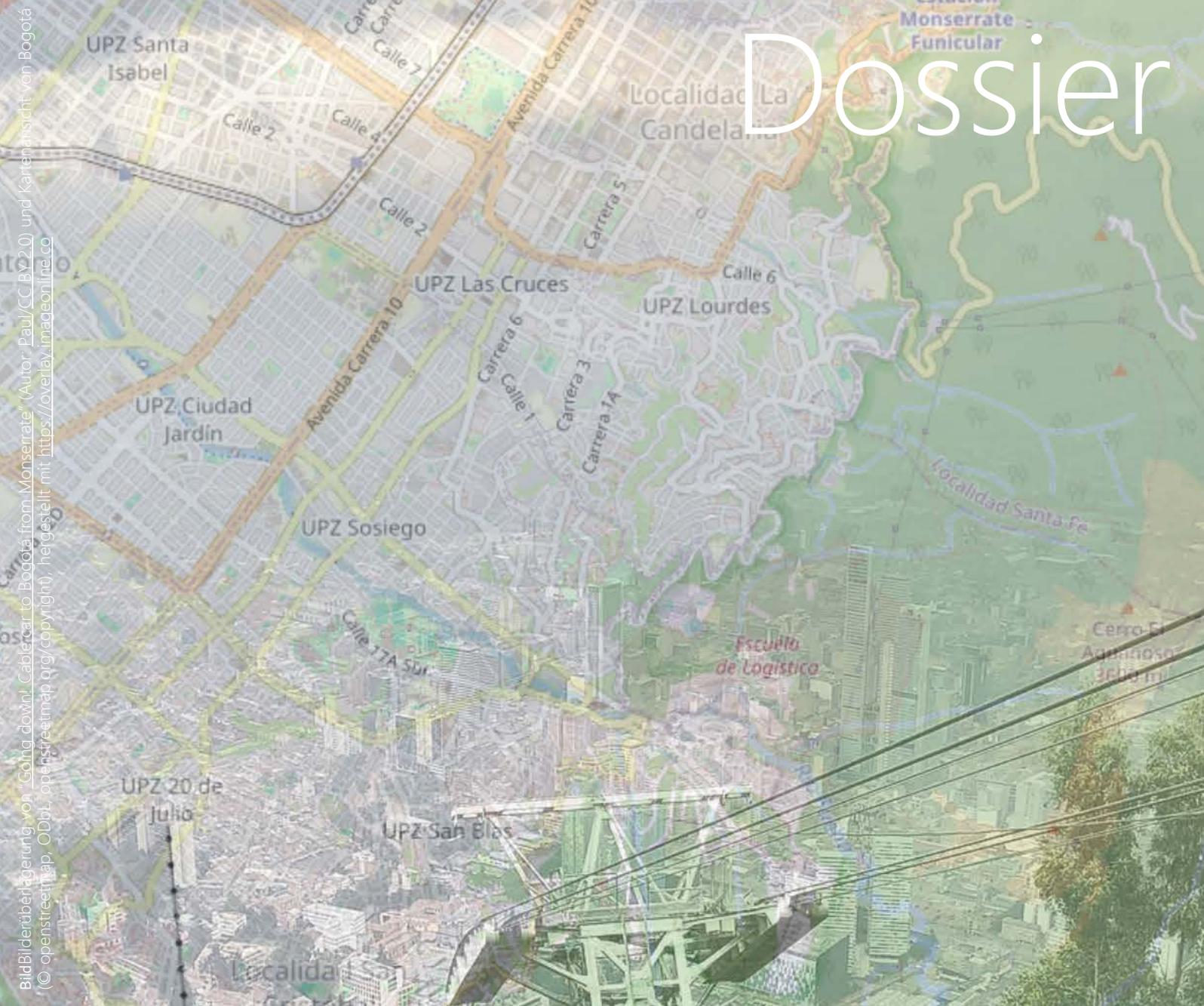
⁶ Obergöker, Timo (ed.). 2024. *Les cartes et les territoires. Les ruralités dans les fictions françaises des XXe et XXIe siècles*. Würzburg: Königshausen & Neumann.

⁷ Obergöker, Timo. 2021. „Ce que Barnett veut dire : Un faussaire, des études littéraires et la Romanistique.“ *apropos [Perspektiven auf die Romania]* 7 (Dez. 2021), 107–114.
DOI: <https://doi.org/10.15460/apropos.7.1843>.

Bindungen zu schaffen. Wir verlieren einen geliebten Freund, den wir so sehr vermissen werden.

Joris Lehnert und Marcel Vejmelka

Berlin und Landau im Mai 2025



Bildüberlagerung von "Going down" Cablecar to Bogotá from Monserrate" (Autor: Paul/CC BY 2.0) und Kartenansicht von Bogotá (© openstreetmap, ODbL, openstreetmap.org/copyright), hergestellt mit <https://overlay.imagoonline.co>

Marina O. Hertrampf & Hannah Nohe (ed.)

Wie Worte Berge versetzen Spielarten literarischer Raum-Präsenzen in narrativen Texten vom 19.-21. Jahrhundert

apropos

[Perspektiven auf die Romania]

www.apropos-romania.de

14
2025

ISSN: 2627-3446



Hanna Nohe & Marina O. Hertrampf

Einführende Überlegungen zu Spielarten literarischer Raum-Präsenzen in narrativen Texten vom 19.-21. Jahrhundert

Hanna Nohe

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für Romanistische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Justus-Liebig-Universität Gießen.

hanna.nohe@uni-giessen.de

Marina O. Hertrampf

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

marina.hertrampf@uni-passau.de

Keywords: Literatur – Raum – Präsenz – Fotografie – Fiktion
 literature – space – presence – photography – fiction

In memoriam Kaha Mohamed Aden

À quelques milliers de kilomètres de mon salon, à l'autre bout de la Terre, au Sénégal, là-bas, sur cette île à peine assez grande pour héberger un stade, j'imagine un jeune homme rivé devant une télévision de fortune pour suivre le même match que moi. Je le sens près de moi.

(Diome: *Le ventre de l'Atlantique*, 14)

Präsenz ist ein theoretisch facettenreich erfasster Begriff, der mit Blick auf die Literatur- und Medienwissenschaften vor allem von Hans Ulrich Gumbrecht (2012) und Dieter Mersch (2002) vielfältig anschlussfähige Theoretisierungen erfuhr. Gemeinsam ist den unterschiedlich fokussierenden Ansätzen die Grundannahme, dass Präsenz neben der temporalen Dimension (Gegenwärtigkeit) immer auch eine physische Dimension (Anwesenheit) und eine mediale Ebene (Unmittelbarkeit) aufweist. Dabei spielen die Möglichkeiten, das Präsenz-Erleben ästhetisch zu vermitteln, sowohl in der literatur- und bildwissenschaftlichen Reflexion als auch in der literarischen Darstellung selbst eine wesentliche Rolle.

Bei der Frage nach dem Verhältnis von Präsenz und Darstellung ist zum einen das Ästhetische, d.h. die Vielfalt an Wahrnehmungsformen von Präsenz, relevant. Präsenz von fernen Räumen kann beispielsweise imaginiert, erträumt oder geträumt werden. In Julio Cortázers *Rayuela* (1963) etwa lässt Horacios Vorstellungskraft teils die Grenzen zwischen Buenos Aires und Paris verschwimmen, und in Fatou Diomes *Le ventre de l'Atlantique* (2003) transportiert Salies Imagination beim Betrachten eines Fußballspiels im Fernsehen in Frankreich die Rezipierenden auf die senegalesische Insel Niodior.

Zum anderen sind verbal wie ikonisch abbildende Verfahren wesentlich, mit denen narrative Texte Präsenzeffekte erzeugen können. So schafft typographische Nähe von real entfernten Räumen textuelle Gegenwärtigkeit im Sinne von Jurij Lotmans „räumliche[m] Kontinuum“ (1993: 329), beispielsweise in Igiaba Scego's *La mia casa è dove sono* (2010), wo die mentale Kartierung zu einer Überlagerung Roms und Mogadischus führt. Ottmar Ette (2020) wiederum präsentiert verschiedene geometrische Formen wie Pendel, Kreis und Stern zum Wiedergeben von (Reise)Bewegungen. In Benito Pérez Galdós' *Doña Perfecta* (1876) etwa symbolisiert der Zug die pendelartige Verbindung von Stadt und Land, welche sich im Roman diametral gegenüberstehen. Zugleich generieren eingefügte Abbildungen wie Fotografien – beispielsweise in *Bruges-la-Morte* (1892) von Georges Rodenbach – auch visuelle Präsenz.

Dieser Band setzt sich unter dem nachwirkenden Einfluss des *spatial turn* mit dem Spannungsverhältnis von Präsenz und Virtualität auseinander. Ist hier von Präsenz die Rede, so ist dabei die narrativ erzeugte Gegenwärtigkeit von Räumen und Orten in literarischen Texten gemeint. Just an dieser Stelle kommt auch die Frage der Authentizität und des Realitätsgehaltes bzw. der Fiktionalität oder Virtualität des evozierten Raumes auf. Basiert ein im Sinne von Roland Barthes ‚geschaffener *effet de réel*‘ (1968) eines bestimmten Raumes oder Ortes auf einer realweltlich vorgefundenen Räumlichkeit oder wird ein rein fiktiver Raum trotz seiner Virtualität unmittelbar erfahrbar gemacht? Es geht folglich um die Reziprozität zwischen realen und fiktionalen, zwischen real gemachten und rein virtuellen Räumen. Dabei kommt der Bewegung im Raum und deren narrativer Abbildung eine ebenso große Bedeutung wie den durch Worte bewegten und transformierten Räumen zu. Es geht also um die Auslotung unterschiedlicher Verfahren der textuellen Vergegenwärtigung erinnelter, bereister, erlebter, erlittener oder konstruierter, imaginierter und virtueller Räume.

Um auch die diachronische Vergleichbarkeit des Untersuchungskorpus zu gewährleisten, werden ausschließlich erzählende Textgattungen im weitesten Sinne in den Blick genommen. Das Spektrum möglicher Untergattungen ist dabei weit gefächert und reicht u.a. von Reiseberichten und Regionalromanen über Utopien und Dystopien bis hin zu Science-Fiction-Romanen und umfasst zugleich die Untersuchung ikonischer, speziell fotografischer Raum-Vergegenwärtigung im Spannungsverhältnis zu rein sprachlich aufgespannten Räumen. Der Bedeutung der Fotografie bei der medialen Integration eines seinerseits ambivalenten Verhältnisses von Präsenz und Absenz des Abgebildeten Rechnung tragend, setzt der Untersuchungszeitraum mit dem 19. Jahrhundert ein und setzt sich bis in die unmittelbare Gegenwart fort.

Die Beiträge in diesem Themenheft untersuchen die textuellen und narrativen Verfahren in Werken auf Französisch, Italienisch und Spanisch, anhand derer Reziprozität zwischen präsenten und gedachten Räumen erreicht wird. Sie fragen nach den sprachlichen und literarischen Techniken, durch die Bewegung im Raum geschaffen wird. Auch die Funktion fiktionaler oder exotischer Räume zur Deutung realer Räume wird in den Blick genommen. Die Gegenüberstellung kultureller und räumlicher Blickpunkte – aus Lateinamerika, Afrika und Europa – erweisen sich als aufschlussreich über Ähnlichkeiten und Unterschiede dessen, was als imaginär und

exotisch dargestellt wird. Anhand eines intermedialen Zugriffs, insbesondere hinsichtlich der Fotografie, wird ausgelotet, wie Intermedialität zur Schaffung von Präsenz beiträgt und wie durch die visuelle Einarbeitung realer oder imaginer Räume textuelle Präsenz von real entfernten bzw. gar nicht existierenden Räumen geschaffen werden bzw. Illusion erzeugt werden kann.

Die einzelnen Aufsätze sind zugunsten der Verdeutlichung einer diachronischen Entwicklung chronologisch angeordnet.¹ Beginnend mit dem 19. Jahrhundert in der französischen Literatur untersucht **Albert Göschl** in „Der utopische Raum zwischen Virtualität und Präsenz im 19. Jahrhundert am Beispiel von Étienne Cabets *Voyage en Icarie* (1840)“ das Wechselspiel zwischen literarischer Utopie und gelebter Realität. Einerseits ruft das Werk anhand detaillierter Beschreibungen konkrete Vorstellungen einer imaginierten Idealwelt hervor. Andererseits führt es dazu, dass auf Grundlage dessen ein reales Ikarien geschaffen wird, das letztlich durch die Realisierung seinen utopischen Charakter verliert.

Mit einem räumlichen Sprung über den Atlantik fragt **Ricardo Steiner** in „El signo de las formas en *Facundo, civilización y barbarie*, de Domingo F. Sarmiento“ danach, wie das 1845 in Chile veröffentlichte Werk des dort im Exil lebenden Autors geografische und ideologisch-politische Landschaften Argentinien suggeriert. Er zeigt, wie im Text Bedeutung sowohl durch Referenzialität als auch durch formale und materielle Aspekte der Textzirkulation konstruiert wird.

Juliane Tauchnitz' Beitrag, „Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfos“, bewegt sich nicht nur räumlich – nach Mexiko – und zeitlich – ins 20. Jahrhundert –, sondern auch medial, indem er sich der Fotografie eines insbesondere als Schriftsteller bekannten Künstlers widmet. Diese analysiert Tauchnitz zugleich intermedial, da sie die textuellen Verfahren in den Blick nimmt, die spukhafte Elemente auf visueller wie auditiver Ebene generiert.

Serena Cianciotto verbindet das 19. Jahrhundert mit der Gegenwart, indem sie in „Verso casa: lo spazio domestico nei romanzi multigenerazionali dell'Ottocento e del Duemila in Italia“ den Topos des Hauses im italienischen multigenerationalen Roman des 19. Jahrhunderts – anhand von Giovanni Vergas *Malavoglia* (1881) und Federico de Robertos *Viceré* (1894) – mit jenem des 21. Jahrhunderts – *Fra due mari* (2002) von Carmine Abate, *Conta le stelle, se puoi* (2008) von Elena Loewenthal und *Canale Mussolini* (2010) von Antonio Pennacchi – vergleicht. So stellt sich das Haus im 19. Jahrhundert neben dem physischen Raum auch als Metapher für die Abstammung und deren Schicksal heraus, während es zu Beginn des neuen Jahrtausends in seiner zeitlichen und räumlichen Entfernung in Erscheinung tritt. Somit erhält dieses neue Bild die symptomatische Funktion der Spaltung des Individuums und der Genealogie.

Gerhild Fuchs' Beitrag, „Wandern, Beobachten, Erinnern und Schreiben in der Poebene: Raum und Präsenz bei Celati, Mozzi und Trevisan“, bleibt in der italienischen Gegenwartsliteratur, begibt sich jedoch vom Inneren des Hauses in die äußeren

¹ Hinsichtlich einer gendergerechten Sprache haben wir im Sinne von Pluralität die Autor*innen individuell entscheiden lassen.

Weiten, um – ausgehend vom städtisch geprägten Konzept des Flaneurs und des Spaziergängers – das Umherwandern zu beleuchten. Dabei arbeitet Fuchs anhand der Kombination von Wandern, Wahrnehmen und Erinnern neue Konzepte heraus, wie etwa das des ‚Spaziersehers‘ in Gianni Celatis ‚Wandertagebuch‘ *Verso la foce* (1989) sowie jenes des Erinnerungsflaneurs in den autofiktionalen Romanen *Fantasmia e fughe* (1999) von Giulio Mozzi und *I quindicimila passi* (2002) von Vitaliano Trevisan.

Auch **Sophia Mehrbrey** bewegt sich im Freien, in der italienischen Literatur und widmet sich der Frage der Erinnerung, verschiebt mit ihrem Beitrag „L’ossatura di Europa. Raumtheoretische Überlegungen zur Erinnerungsliteratur des Alpenraums“ den Fokus jedoch ins Gebirge und in die *Postmemory*-Generation, die keine persönlichen Erinnerungen an die Weltkriege hat. Anhand von vier Werken – *Eva dorme* (2010) von Francesca Melandri, *Le due chiese* (2015) von Sebastiano Vassalli, *Resto qui* (2018) von Marco Balzano und *Lo chiamavano Alpe Madre* (2022) von Loris Giuriatti – arbeitet sie die vielseitige Verflechtung von Raum und Erinnerung heraus.

Tommaso Meozzi wendet sich in „Attraversamento di sottospazi simbolici: esempi di letteratura italiana sulla pandemia di Covid-19“ mit der Untersuchung italienischer Literatur über die Covid-19-Pandemie der äußersten Gegenwart und damit erneut den Innenräumen zu. Dabei betrachtet er gerade das Verhältnis zwischen öffentlichem und privatem Raum, indem er zwei Romane über den ersten Lockdown in Italien analysiert: *C’era una volta adesso* (2020) von Massimo Gramellini sowie *Reality* (2020) von Giuseppe Genna. Anhand des Konzepts des literarischen Raums nach Lotman zeigt er auf, wie die Texte es ermöglichen, verschiedene symbolische Unterräume zu durchqueren.

Mit **Florian Homanns** Beitrag, „Die Präsenz der Vergangenheit in Bogotá bei Juan Gabriel Vásquez“, begibt sich der Band noch einmal über den Atlantik – diesmal nach Kolumbien – und greift erneut die Dimension der Erinnerung und damit die zeitliche Vergegenwärtigung auf. Anhand des Großstadt-Romans *La forma de las ruinas* (2015) lotet Homann aus, wie durch die körperliche Wahrnehmung des hauptstädtischen Raums auch traumatische Erfahrungen erinnert werden.

Laura Wiemers Aufsatz „La présence virtuelle avant la naissance et après la mort : mémoire, identité et espace de vie dans *Marx et la poupée* de Maryam Madjidi et *Le Fils* de Michel Rostain“ kehrt erneut in den französischsprachigen Raum zurück. Wiemer arbeitet die Narrativierung des Raums heraus, indem sie anhand von Schlüsselpassagen zwei Romane gegenüberstellt, die – 2017 bzw. 2011 – mit dem Prix Goncourt ausgezeichnet wurden und deren autodiegetische Erzählerfiguren sich beide durch ein besonderes und zugleich diametral entgegengesetztes Verhältnis zum Leben auszeichnen: Während Maryam noch nicht lebt, weil sie sich im Mutterleib befindet, ist Lion bereits tot. Auf diese Weise entsteht eine Verschränkung von Gegenwärtigkeit und Virtualität, die durch diese beiden besonderen Erzählsituationen erzeugt wird.

Auch **Diana Mistreanu** beschäftigt sich in „« Autobiographier » l’enfance dans la Grande Région : liminalité, ekphraseis cognitives et images matérielles chez Carla

Lucarelli (2020) et Nina del Tragheto & Robert Jung (2014)“ mit den *écritures du moi*, indem sie zwei autobiographische Texte analysiert, die eine Kindheit in der Großregion – dem Kooperationsraum SaarLorLux-Trier-Westpfalz zuzüglich der belgischen Grenzregionen – ins Zentrum stellen: *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom* (2014) von Nina del Tragheto und Robert Jung sowie *Enfance, instantanés. À l'aube de la mémoire* (2020) von Carla Lucarelli. Mistreanu zeigt, wie in diesen Texten Erinnerungen anhand von mentalen und fotografischen Bildern rekonstruiert werden und dieser Grenzraum zugleich Reflexionen über die individuelle und kollektive Identität ebenso wie über narrative und technische Mechanismen in Gang setzt.

Hanna Nohe schließlich kehrt in „Dal salto associativo alla metaforizzazione dello spazio. Strategie narrative e paratestuali in Kaha Mohamed Aden“ noch einmal zur italienischen Literatur zurück und öffnet den Raum zugleich zum afrikanischen Kontinent, indem sie narrative und paratextuelle Strategien in Kaha Mohamed Adens Werk untersucht. Anhand von Konzepten zur Analyse literarischer und kultureller Räume hebt sie nicht nur die räumlich-literarischen Techniken und ihre Wirkung hervor, sondern zeigt auch eine diachronische Entwicklung auf: Die starke Präsenzialisierung Somalias in *Fra-intendimenti* (2010) wandelt sich in *Dalmar. La disfavola degli elefanti* (2019) zu einer stärker abstrahierenden Konzeption des sozialen Raums.

In diesen Zusammenhang ist auch das abschließend folgende Interview einzuordnen, das Hanna Nohe mit **Kaha Mohamed Aden** am 15. September 2023 zum Thema der Räumlichkeit in ihren beiden Werken virtuell durchgeführt hat. Die Autorin hatte der Veröffentlichung zugestimmt, bevor sie am 12. Dezember 2023 unerwartet verstarb. Insofern steht dieser Band ganz besonders im Andenken an diese Schriftstellerin, die eigentlich noch viele literarische Projekte hatte, welche sie leider nicht mehr umsetzen konnte. Wir danken ihr ganz herzlich für ihr Engagement und ihre Großzügigkeit, selbst in den letzten Monaten ihres Lebens.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1994 [1968]. „L'effet de réel.“ In *Œuvres complètes II*, ed. Marty, Eric, 479–484, Paris: Seuil.
- CORTÁZAR, Julio. 2008 [1963]. *Rayuela*. Madrid: Cátedra.
- DIOME, Fatou. 2005 [2003]. *Le ventre de l'Atlantique*. Paris: Librairie Générale Française.
- ETTE, Ottmar. 2020. *ReiseSchreiben*. Berlin: De Gruyter.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2012. *Präsenz*. Frankfurt/M.: Suhrkamp.
- LOTMAN, Jurij M. 1993 [1972]. *Die Struktur literarischer Texte*. München: Fink.
- MERSCH, Dieter. 2002. *Was sich zeigt, Materialität – Präsenz – Ereignis*. München: Fink.
- PÉREZ GALDÓS, Benito. 2017 [1876]. *Doña Perfecta*. Madrid: Cátedra.
- RODENBACH, Georges. 2020 [1892]. *Bruges-la-Morte*. Paris: Gallimard.
- SCEGO, Igiaba. 2012 [2010]. *La mia casa è dove sono*. Torino: Loescher.

Albert Göschl

Der utopische Raum zwischen Virtualität und Präsenz im 19. Jahrhundert am Beispiel von Étienne Cabets *Voyage en Icarie* (1840)

Albert Göschl

ist Lehrbeauftragter für italienische und französische

Literaturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Graz.

albert.goeschl@uni-graz.at

Zusammenfassung

Literarische Utopien, wie Étienne Cabets *Voyage en Icarie*, basieren auf virtuellen Raumbeschreibungen und kreieren nichtexistierende, ideale Welten. Dabei werden verschiedene Darstellungsformen wie Raumskizzen und schein-geographische Karten genutzt, um die räumliche Ordnung einer utopischen Gesellschaft zu vermitteln. Die literarische Utopie ist ein wesentliches Mittel, um gesellschaftliche Visionen zu veranschaulichen und zu verbreiten. Ihre Beschreibungen dienen nicht nur als Selbstzweck, sondern symbolisieren soziale Gegebenheiten und verorten durch die Raumbeschreibung den Platz des Individuums in der Gesellschaft. Seit Anbeginn utopischen Denkens steht immer auch die Frage nach ihrer Realisierbarkeit zur Debatte. Cabets *Voyage en Icarie* zeigt eindrucksvoll, dass Utopien auch außerhalb des literarischen Systems den realen Raum verändern können. Tatsächlich diente das Werk als Grundlage für die Schaffung eines realen Ikariens, indem das Konzept des virtuellen Möglichkeitsdenkens in den faktualen Raum zu übertragen versucht wurde.

Keywords: Französische Literatur – Literarische Utopie – Raumdarstellung – Literatur des 19. Jahrhunderts

Abstract

Literary utopias create virtual depictions of non-existent spaces to illustrate ideal worlds. Various forms of representation, such as spatial sketches and geographical maps, are used to convey the spatial order of a utopian society. The literary utopia is thus an essential means of illustrating and disseminating social visions. These descriptions not only serve as an end in themselves, but also symbolize social conditions and locate society. Ever since utopian thinking began, the question of whether it could be realised arose. Étienne Cabet's *Voyage en Icarie* impressively demonstrates that utopias not only develop meaning within the literary system, but can also change real space. In fact, the work served as the basis for the creation of a real Icaria by transferring the concept of virtual possibility thinking into space.

Keywords: French literature – literary utopia – space – 19th century

1. Kontinuität und Disruptivität utopischer Raumpräsenzen

Präsenz hat viele Gesichter: Sie ist das, was ständig geboren wird,¹ sie ist gewalttätig,² räumlich und doch zeitlich.³ Man möchte meinen, das Konzept der Präsenz sei alles, nur nicht intuitiv nachvollziehbar, obgleich jede Theorie zur Präsenz genau das Gegenteil in ihr sieht: direkte Zugänglichkeit. Was präsent ist, existiert räumlich als *prae-esse* vor uns und in Reichweite unseres Körpers (cf. Gumbrecht 2010, 33).⁴ Unabhängig von der materiellen Präsenz im realen Raum, kann sie aber auch durch Imagination, vermittelt durch ästhetische Illusion über die Entfernung sowie über den ontologischen Status der betreffenden Räume hinweg, erzeugt werden.⁵ Dies geschieht durch Sprache, die sich wiederum in Texten und Erzählungen manifestiert. Um Präsentifikations- und damit auch Realitätseffekte in Texten zu erzielen, bedienen sich Utopien gerne intermedialer Darstellungsweisen (wie Raumskizzen, Gebäuderisse oder scheingeographischer Karten), die sowohl sprachlich als auch graphisch die räumliche Ordnungsstruktur der noch nicht existierenden Gesellschaft beschreiben.⁶ Neben intermedialen Wechselwirkungen kann es aber auch zu Wechselwirkungen zwischen inner- und außerfiktionalen Räumen kommen. Realer Raum wirkt sich auf fiktionalen aus und umgekehrt, wodurch ein transzendentes Raumgewebe entsteht. Die Paradegattung der *Raumvertextung* und gleichzeitig *Textverräumlichung* ist die Utopie, die genau dieses Dilemma schon in ihrer Gattungsbezeichnung trägt: *U*-topie, also *Nicht*-Raum, der nichtexistierende Raum,⁷ der durch die literarische Beschreibung jedoch in der Imagination präsentischen Status erlangt und von der Präsenz in der Imagination in eine Präsenz im realen Raum umschlagen kann. Die Utopie trägt als Potential die Umkehr des ontologischen Status in sich und erschafft dadurch eine Negation im doppelten Sinn. Die *U*-topie wird durch den Versuch ihrer Realisierung zur *U*-Utopie, überwindet sich gleichsam dialektisch selbst und ist vielleicht deshalb auch schon *a priori* zum Scheitern verurteilt.⁸

Seit Anbeginn ihrer Existenz erschaffen literarische Utopien durch explizite und implizite Raumbeschreibungen per definitionem real nichtexistierende, fiktive Räume, um ihren Leser:innen die mögliche Existenz einer idealen Welt vor Augen

¹ Im Kapitel „Naître à la présence“ bezeichnet Jean-Luc Nancy Präsenz als dasjenige, was beständig geboren wird, wodurch der produktive Charakter des Konzepts in den Vordergrund gerückt wird: „la présence est cela qui naît, et ne cesse de naître. Elle est cela de quoi et à quoi il y a naissance, et seulement naissance“ (Nancy 1991, 130).

² Gewalt wird in der Konzeption Gumbrechts als dasjenige verstanden, das Raum einnimmt, weswegen sie als ein Merkmal der Präsenz gilt (cf. Gumbrecht 2010, 103).

³ Marin Seel (2003) richtet sein Augenmerk besonders auf die Gegenwärtigkeit der Präsenz.

⁴ Eine aktuelle Überblicksdarstellung über allgemeine Theorien der Präsenz bietet Siegmund (2022). Der Abriss ist zwar vorrangig auf das Theater ausgerichtet, betrifft aber auch sämtliche andere Kunstrichtungen.

⁵ Wolf (2018, 401) definiert ästhetische Illusion als ein „wirkungsästhetisches Phänomen, das unter bestimmten Bedingungen bei der Rezeption von darstellenden Artefakten im Rezipientenbewusstsein entstehen kann.“

⁶ Unter Präsentifikation, einem Begriff, der vorrangig in der Psychologie, aber auch der Theologie verwendet wird, versteht Gumbrecht „Verfahren, die den Eindruck (oder vielmehr die Illusion) hervorrufen, vergangene Welten könnten erneut greifbar werden“ (cf. Gumbrecht 2010, 115).

⁷ Zum Utopie-Begriff und seiner Entwicklung cf. v.a. Funke (2003).

⁸ Marin (1973, 346) hierzu: „l’utopie n’est pas réalisable et ne se réaliserait qu’en se niant elle-même, de même son lieu n’est pas ailleurs, mais ici et maintenant, comme autre ; ici et maintenant comme différent.“

zu führen. Dabei ist der Ausgangspunkt der Erschaffung utopischer Gedanken zumeist die Kritik an gegenwärtigen Zuständen. Der *in* die und *durch* die Utopie forschend Reisende muss, um die Wahrhaftigkeit seiner Beschreibung zu gewährleisten, auf das Detail achten. Spätestens mit den großen Utopien der Renaissance besteht ein wesentlicher Aspekt der utopischen *écriture* darin, den nichtexistierenden Raum akribisch zu vermessen. Kaum eine Utopie, die nicht mit genauen Längen- und Höhenmaßen auskommt, um die Leserschaft davon zu überzeugen, dass der Erzähler tatsächlich vor Ort im Raum zugegen war (cf. z.B. Göschl 2019b).

Dabei sind Raumbeschreibungen in der Utopie nie Selbstzweck, sondern Symbol oder Allegorie gesellschaftlicher Idealvorstellungen, die ihrerseits wiederum als Reaktion auf real existierende gesellschaftliche Missstände zu verstehen sind (cf. Dethloff 1993, 102). Im utopischen Text werden Gesellschaftsstrukturen räumlich verortet und durch den Ort sozial determiniert. Allen Utopien bis ins 19. Jahrhundert ist eines gemein: Der platonische Idealismus, der der Utopie zugrunde liegt, erlaubt den Bewohner:innen kaum Bewegung im Raum. Wozu auch? Das Individuum, das in der idealen Gesellschaft aufgeht, benötigt keine räumliche Veränderung in dem Moment, in dem es seinen idealen Platz gefunden hat. Der statische Charakter literarischer Utopien hält sich bis ins 19. Jahrhundert, als sich Raumdarstellungen in Utopien, v.a. in ihrer Unter- oder Nebenform der Dystopie, zu dynamisieren beginnen.⁹

Im utopischen Raum wird die Gesellschaft sprachlich verortet, definiert und zugleich hervorgebracht. Sozialistisch-egalitär gedachte Gesellschaften bringen andere Raumbeschreibungen und damit andere fiktionale Raumpräsenzen hervor als hierarchisch oder streng libertär geprägte Gesellschaftsideale. Utopien werden in dieser Sicht im wahrsten Sinne des Wortes, passend zum 19. Jahrhundert, zu Raum-Maschinen, die in Einklang mit der Industrialisierung auch massiv ihre Produktivität steigern.

In der Frühen Neuzeit, v.a. in der Renaissance, werden Raumbeschreibungen in den Literaturen der Romania noch sehr schematisch vorgenommen; spätestens im 19. Jahrhundert jedoch löst sich dieses relativ starre Korsett auf. Dennoch ist der Nachhall des frühneuzeitlichen Schemas in der Mikrostruktur der Raumbeschreibungen bis heute noch wahrnehmbar (cf. Göschl 2024). Grund für die tendenzielle Auflösung ebengenannter Schemata ist vorrangig eine veränderte narratologische Grundposition, nämlich die Ablöse von heterodiegetisch extern fokalisierten hin zu homodiegetisch intern fokalisierten Erzählungen, in der ein als Subjekt wahrnehmbares Ich tatsächlich in den Raum eintaucht und so etwas wie ästhetische Illusion im klassischen Sinne herstellt. Es wird also nicht mehr *über* Raum gesprochen, sondern der Raum selbst erlebbar gemacht. Implizite Raumbeschreibungen beginnen über explizite zu dominieren, wodurch der Raum in Beziehung zu einem Subjekt gesetzt wird und sich zwangsläufig perspektiviert. Einen solchen Bruch in

⁹ Zur gattungstheoretischen Debatte sowie dem Verhältnis von Utopie und Dystopie vgl. u.a. Sargent (1994)

der utopischen *écriture* lässt sich unter anderem bei Étienne Cabet's *Voyage en Icarie* nachweisen.¹⁰

2. Ikarischer Utopismus¹¹

Als Cabet im Jahr 1834 zu einer Haftstrafe verurteilt wurde, die ihn fünf Jahre lang ins Londoner Exil zwang – damals ein sicherer Hafen für mehr als 20.000 französische Exilant:innen (cf. Bensimon 1996, 155) –, kam er mit den Ideen von Thomas Mores *Utopia* und Robert Owens *New World Order* in Berührung (cf. Sutton 1994, 20). Die mittlerweile zu den utopischen Klassikern zählenden Werke inspirierten ihn zu eigenen visionären Vorstellungen einer idealen Gesellschaft. 1839 kehrte Cabet nach Frankreich zurück und begann seine Ideen zu propagieren, die dort rasant Verbreitung fanden. Nach seiner Rückkehr nach Frankreich veröffentlichte er seinen Roman, 1839 zunächst anonym, 1840 unter dem Titel *Voyage et aventures de Lord William Carisdall en Icarie*, in dem er seine utopischen Ideen erstmals darlegte.¹²

Wie gestaltet sich nun aber der Text? *Le Voyage en Icarie* ist ein 600 Seiten starker Roman, bestehend aus drei Teilen, die unterschiedliches Gewicht haben. Im ab der zweiten Auflage ergänzten Vorwort schreibt Cabet:

Dans la 1^{re} partie, nous racontons, nous décrivons, nous montrons une grande nation organisée en Communauté : nous la faisons voir en action dans toutes ses situations diverses ; nous conduisons nos lecteurs dans ses villes, ses campagnes, ses villages, ses fermes. (Cabet 1848 [1840], 4 IV; eigene Hervorh.)

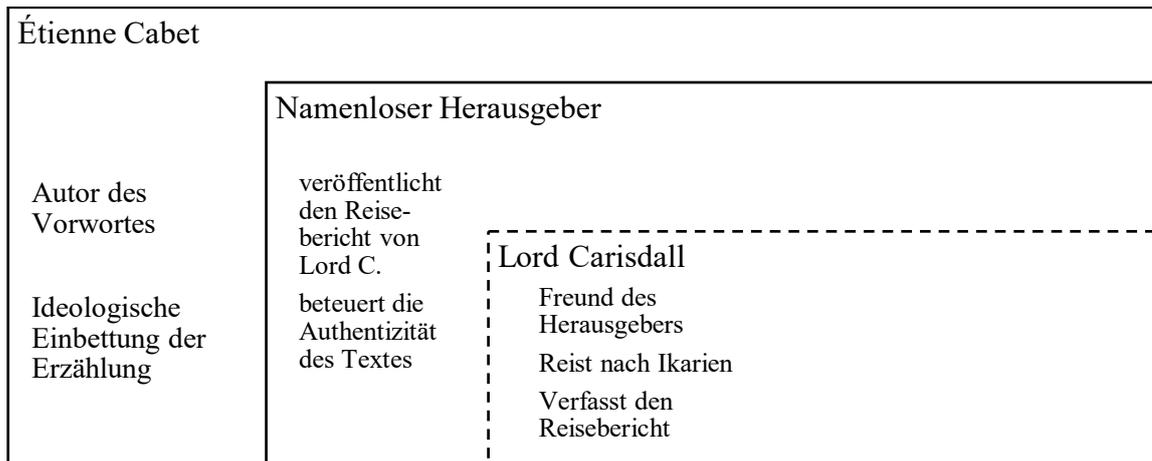
In diesem Zitat zeigt sich der aktive Part der Raumkreierung. Raum wird nicht nur wie in frühneuzeitlichen Utopien beschrieben und vermessen, sondern soll den Leser:innen auch gezeigt werden; sie sollen durch ihn geführt werden, so der Anspruch des Autors.

In diesem ersten Teil erfährt man von den Reisen des Erzählers, Lord Carisdall, nach Ikarien in Form fiktiver Reiseaufzeichnungen. Wie viele utopische Texte aus der Frühen Neuzeit basiert auch dieser auf einer klassischen Herausgeberfiktion. In der Tat scheint am Titelblatt der Erstausgabe Cabet nicht einmal als Autor selbst auf. In der Ausgabe von 1840 wird als Autor der fiktive Lord Carisdall angegeben. Zudem wird im Paratext vorgetäuscht, dass der Text aus dem Englischen von einem gewissen Francis Adams ins Französische übersetzt wurde. All das ist Teil des fiktionalen Spiels. Erst durch das in der zweiten Auflage ergänzte Vorwort werden Sinn und Zweck des Romans geklärt sowie die Autorschaft auf dem Titelblatt offengelegt.

¹⁰ Zur Theorie der dargestellten Raumdynamik in der Literatur cf. Dünne (2015, 41–54).

¹¹ Zur Unterscheidung von Utopie und Utopismus cf. Sargent (1994, 1–37).

¹² Detailliertere Abrisse zu Cabets Biographie finden sich in Sutton (1994) oder Labbé (2019).



1 | Aufbau der Rahmenhandlung

Cabet kreiert für seine Herausgeberfiktion also zunächst einen namenlosen Erzähler ersten Grades, der in Form einer Ich-Erzählung behauptet, von einem Reisenden ein ikarisches Wörterbuch erhalten zu haben. Einer seiner Freunde, der nämlich Lord Carisdall, sieht dieses Wörterbuch und ist begeistert davon. Die Grammatik der utopischen Sprache sei ideal, elegant und intuitiv erfassbar, die Worte von einer nie dagewesenen Schönheit. Carisdall zeigt sich dermaßen enthusiastisch, dass er sich dazu entscheidet, noch vor seiner geplanten Hochzeit nach Ikarien zu reisen; gewissermaßen als seine letzte Junggesellenreise. Während dieser Reise führt Carisdall ein Tagebuch, das er nach seiner Rückkehr dem Erzähler ersten Grades übergibt. Dieser ist von Carisdalls Aufzeichnungen so gerührt, dass er beschließt, sie der Öffentlichkeit zugänglich zu machen:

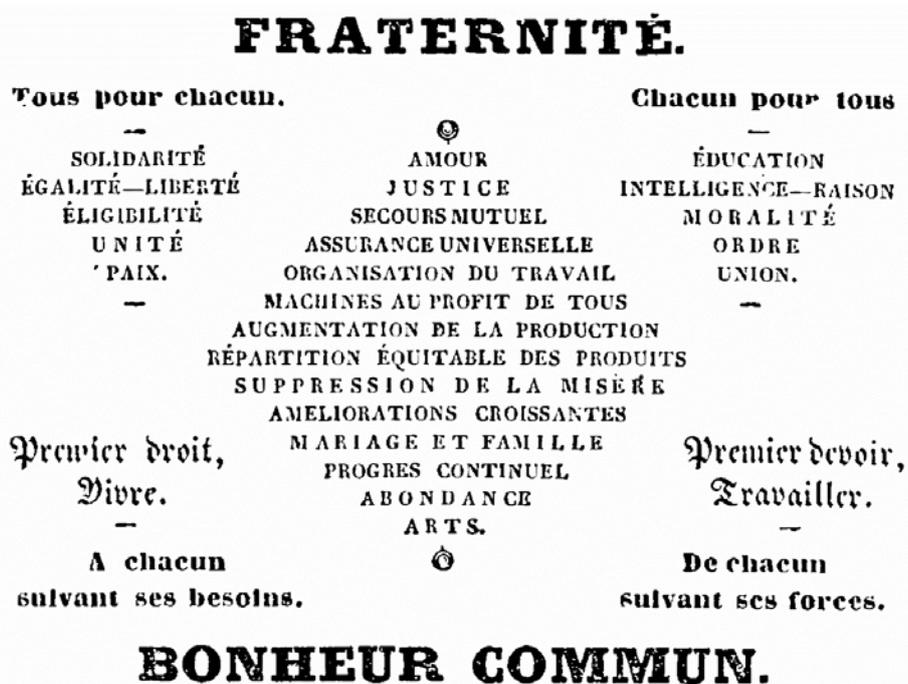
Je trouvai son journal (car il avait tenu parole) si intéressant, et ses aventures si touchantes, que je le pressais de le publier. Il y consentit : mais trop souffrant pour pouvoir s'en occuper lui-même, il m'abandonna son manuscrit, en me laissant maître d'y faire toutes les suppressions que je jugerais convenables, et en me priant même de corriger les négligences de style que la précipitation avait multipliées. J'ai cru pouvoir supprimer, en effet, quelques détails, qui paraîtront probablement plus tard : mais je me suis bien gardé de faire aucune autre correction, préférant laisser quelques fautes plutôt de changer le récit original. (Cabet⁵1848 [1840], 4; eigene Hervorh.)

Es handelt sich hierbei um ein für das Genre prototypisches Narrativ: Der eigentliche Erzähler berichtet nicht von seinen Erfahrungen in Utopia, sondern lässt eine ihm bekannte Figur sprechen, wodurch sich der Autor der Verantwortung für den Text entledigt, ja sogar die Fehler scheinbar aufrecht erhält, um gleichzeitig die Vertrauenswürdigkeit und die Authentizität der fiktiven Quelle zu erhöhen.

Ab dem zweiten Kapitel des ersten Teils ändert sich die Erzählperspektive. Lord Carisdall wird nun zum homodiegetischen, intern fokalisierten Erzähler, der gemeinsam mit seinem Diener John die Reise nach Ikarien antritt. Alle Umstände, Daten und Details werden zur Steigerung der Realitätseffekte akribisch wiedergegeben: Am 22. Dezember des Jahres 1835 machen sich die beiden Briten auf den Weg in die Fremde, um vier Monate später, am 24. April, ihr Ziel zu erreichen. Die tatsächliche Erfahrung des narrativen Reise-Frames – der in frühneuzeitlichen Utopien ein nahezu notwendiges Gattungselement darstellt – wird hier bewusst

auf ein Minimum reduziert. Stattdessen werden die schrecklichen Reiseerfahrungen nur in einer Enumeratio des Grauens zusammengefasst: „Je ne raconterai pas les mille accidents qui m’arrivèrent pendant la route : volé dans presque toutes les auberges ; presque empoisonné dans une autre ; persécuté par les gendarmes ou les autorités [...]“ (Cabet⁵1848 [1840], 4). Überfälle, Raubüberfälle, Vergiftungsversuche, Verfolgung durch die Polizei und vieles mehr widerfuhr den Forschenden auf ihrem Weg nach Ikarien; dies alles zum Zweck, die verrohte Gesellschaft der scheinrealen Welt des Erzählers darzustellen.

Am Grenzübergang von Ikarien angekommen, wird die Intention des Protagonisten überprüft. Reise er aus Interesse oder aus wirtschaftlichem Eigennutz? Wolle er Handel betreiben oder Wissen sammeln? Wolle er von den Erkenntnissen der ikarischen Gesellschaft profitieren oder sich nur amüsieren? Ikarien versteht sich als Vorbildrepublik. Anders als klassische Utopien öffnet sie sich bewusst, um lernwillige Nicht-Ikarier:innen von der utopischen Wahrheit zu überzeugen. Lord Carisdall wird dazu aufgefordert, einen Eintrittspreis zu bezahlen, welcher der ikarischen Bevölkerung zugutekommen würde; all sein weiteres Hab und Gut solle er aber den Grenzbeamten überlassen. In Ikarien selbst nämlich benötige er kein Geld mehr. Ikarien schließt *a priori* Personen aus, die nur geschäftliche Interessen haben und gesteht nur denjenigen Menschen den Eintritt zu, die das Streben nach ikarischer Weisheit in sich tragen (cf. Manguel et al. 2010, 302). Der Erzähler fasst all seinen Mut zusammen, entledigt sich seiner noch verbliebenen Besitztümer und schreitet nun als Mittelloser über die Grenze. Ihm zur Seite wird ein Ikarier abgestellt, der ihn fortan durch die utopische Welt führt, wie Dante von Vergil an die Hand genommen wird. Das Titelblatt der fünften Auflage (1848) fasst die Ideale der ikarischen Gesellschaft graphisch zusammen (Abb. 2).



2 | Die Werte der ikarischen Gesellschaft (Auszug aus dem Titelblatt von 1848) © BNF

Ikarien ist also eine vergleichsweise offene Utopie, die Kontakt mit der Außenwelt zulässt, jedoch mit stark kontrollierten Grenzen, die es ermöglichen, die inneren Regeln beizubehalten, nicht aber durch wirtschaftliche Profiteure übervorteilt zu werden.

3. Ikarische Räume

Wie genau ist der ikarische Raum nun aber beschaffen? Im Kapitel „Description d’Icarie“ wird der kartographische Blick auf Ikarien bei Cabet explizit gemacht: „Jetons d’abord, dit-il, un coup d’œil sur cette carte d’Icarie, contenant seulement ses frontières, ses provinces et ses communes.“ Die geheimnisvolle Nation soll sich in der Nähe des Mittelmeers befinden und grenzt an das Land „Marvols“, das nur durch einen Meeresstreifen von Ikarien getrennt ist (cf. Cabet ⁵1848 [1840], 4). Auf die Beschreibung der geographischen Karte hin verengt sich das Gesichtsfeld und es beginnt die Beschreibung einer typischen Provinz: „Voici maintenant la carte d’une province, et chaque ville communale au centre de sa commune“ (Cabet ⁵1848 [1840], 20). Die Raumbeschreibungen werden immer detaillierter. Nach der Beschreibung der Landschaft folgt die ichnographische Beschreibung der Hauptstadt:¹³ „Voyez ! la ville, presque circulaire, est partagée en deux parties à peu près égales par le Tair (ou le Majestueux), dont le cours a été redressé et enfermé entre deux murs en ligne presque droite, et dont le lit a été creusé pour recevoir les vaisseaux arrivant par la mer“ (Cabet ⁵1848 [1840], 20). Beschreibungen wie diese sind starke Genremerkmale und könnten – neben vielleicht rein sprachlichen Änderungen – eins zu eins aus einer italienischen Idealstadtutopie der Renaissance stammen (cf. Göschl 2018 u. 2019a). Die Straßen sind gerade und breit, alles symmetrisch und gut einsehbar, alles ist homogen nach sogenanntem hippodamischem Muster angelegt, also wie eine römische Militärsiedlung im Schachbrett. Jedes Haus hat seinen eigenen Garten, vieles ist auch schon bei Cabet zu hygienischen Zwecken gebaut, um den Schrecken der großen Krankheiten wie Malaria oder Cholera zu entgehen. Die Hauptattraktion von Ikarien ist zweifellos die Hauptstadt *Icara*. Diese wurde von ikarischen Architekten entworfen und basiert auf der Idee der schönsten Städte der Welt, gleich einem urbanistischen Florilegium (cf. Manguel et al. 2010, 302–303).

Anders als in früheren Utopien ändert sich nun aber die Art der schematischen Raumbeschreibung; nämlich genau in dem Moment, als Lord Carisdall mit seinem Führer Eugène sein Haus verlässt und aus der Karte heraus gleichsam den körperlich erlebbaren Raum betritt. Eugène fragt Carisdall: „Vous devez avoir maintenant une idée d’Icara : voulez-vous examiner encore le plan d’une maison et d’un monument, ou bien sortir un peu?“ (Cabet ⁵1848 [1840], 22; eigene Hervorh.)¹⁴ Cabet verlässt den klassischen Weg – in den meisten früheren Utopien

¹³ Utopische Raumdarstellung lassen sich im Wesentlichen auf vier Klassen reduzieren: kartographische, ichnographische, orthographische sowie scaenographische Deskriptionen. Zur näheren Definition vgl. Göschl 2024, 35.

¹⁴ Spätestens hier setzt die für das Genre bis dahin unübliche Dynamisierung der Utopie ein, wo – ähnlich wie bei Dünne (2015, 41–54) beschrieben, das „stabile Haus“ zugunsten eines „fluiden Stadtraums“ verlassen wird

würde jetzt nämlich tatsächlich die Beschreibung des Hauses folgen, des Interieurs und der Möblierung;¹⁵ hier aber entscheiden sich die Figuren dazu, die Abstraktion der Kartenansicht hinter sich zu lassen und in die Schein-Empirie der Utopie einzutauchen. Über Raum wird nicht mehr gesprochen, Raum wird wahrgenommen und durch die Bewegung des Erzählers im Raum erlebbar gemacht: „*Nous entrâmes presque aussitôt, par un magnifique portique sans un de ces vastes jardins, et je reconnus avec plaisir ceux que j’avais vus à Tyrama*“ (Cabet ⁵1848 [1840], 22; eigene Hervorh.). Präsenzeffekte werden nicht mehr durch Längenmaße hergestellt, sondern durch die Tatsache, dass wir durch die Augen des Erzählers die utopische Welt sehen und dessen Wahrnehmungen auch als Wahrnehmungen explizit gemacht werden.

Aus narratologischer Sicht ist die Tatsache, dass sich die Erzählperspektive auf den dargestellten Inhalt auswirkt, keineswegs überraschend, aber für die klassische Form der Utopie ändert sich hier viel. Nicht nur, dass durch die Sinnesorgane des Erzählers Raum präsent wird, auch die Art des Raumes ändert sich im Vergleich zu früheren Utopien drastisch.

Der Erzähler ist davon begeistert, wie der technische Fortschritt von Dampffahrzeugen unterschiedlichster Art (Schiffe, Züge, Omnibusse) der Gesellschaft kostenfrei zu Verfügung gestellt wird. Im Unterschied zu klassischen Utopien, in denen die Zeit still zu stehen scheint, haben wir es hier mit dynamischen Darstellungen zu tun. Während frühere Idealstadtutopien häufig menschenleer sind, ist der Bruch in der Darstellung von Menschenmassen, der mit der französischen Revolution einhergeht, auch hier deutlich wahrnehmbar.¹⁶ Der Erzähler ist umgeben von ständiger Bewegung. Massen bewegen sich um ihn herum, die Verkehrsmittel flitzen an ihm vorbei, die gesamte Gesellschaft scheint sich ständig fortzubewegen. Der Erzähler tritt in Kontakt mit den Bewohner:innen. Er ist kein unbeteiligter Beobachter, wie früher, sondern wird in Gespräche involviert, lernt Bekannte von Bekannten kennen, verliebt sich letztlich in eine der Ikarierinnen und wird so seiner ihm Angetrauten, die in der fernen Heimat auf ihn wartet, untreu.

4. Ikarischer Entopismus

Neben der narratologischen Frage nach der literarischen Modellierung dieser virtuellen Räume ist aus kulturwissenschaftlicher Perspektive bemerkenswert, dass Utopien aber nicht nur Räume literarisch beschreiben, sondern immer wieder auch tatsächlich für die Veränderung von Raum in unserer als real bezeichneten Welt verantwortlich sein können. Immer wieder gibt es Versuche, literarische Utopien zu verwirklichen. So auch in Etienne Cabets *Voyage en Icarie*. Der in zahlreiche Sprachen übersetzte Roman wurde nicht nur schnell zum Bestseller, sondern diente

und die prototypische Bewegungsform des *wayfaring* einsetzt. Dynamik ist innerhalb des Genres bis dahin dem narrativen Rahmen im Sinne von Ingolds *transport*-Metapher vorbehalten, also der direktionalen Bewegung des Erzählers von seinem gewohnten Umfeld in die utopische Gesellschaft (cf. Göschl 2024).

¹⁵ Eine Ausnahme hierzu bildet beispielsweise Cyrano de Bergeracs frühe Science-Fiction-Erzählung, *L’Autre Monde*, in der das auch räumliche Erleben der anderen Welt stark inszeniert wird.

¹⁶ Zum Dispositiv der Masse und deren historischer Umwertung cf. Doetsch/Wild (2020).

wenige Jahre nach seinem Erscheinen auch als Grundlage für die Schaffung eines Ikariums in der nicht-fiktionalen, extratextuellen Welt. Auf diese Weise transzendieren die utopischen *Jeux d'espaces* (Marin 1973) sprachliche Grenzen und konstruieren Raum sowohl im literarischen Möglichkeitsdenken als auch im realen Raumgefüge. Virtuelles Möglichkeitsdenken *präsentiert* sich und stellt sich damit gleichermaßen den Leser:innen wie der außerfiktionalen Wirklichkeit. Wo besteht nun aber der Zusammenhang zwischen Präsenz in der Imagination und der Präsenz in der realen Welt?

Nach Gifford (2007, 561) kann dem Begriff der U-topie derjenige der En-topie gegenübergestellt werden. Die Entopie ist der Versuch, die Utopie Realität werden zu lassen. Die Entopie kann also als der Moment bezeichnet werden, in dem sich der utopische Raum materialisiert und Teil der außerfiktionalen Wirklichkeit wird. Der gumbrechtschen Präsenztheorie folgend könnten Entopien überspitzt formuliert als Epiphanien des Utopischen betrachtet werden. Sie üben Gewalt in der realen Welt aus, in dem sie durch den Akt der Verräumlichung Raum für sich beanspruchen, oft aber nur für kurze Dauer anhalten. Entopien können damit als Sehnsucht nach Präsentifikation eines vorrangig auf Sinneffekten ausgerichteten literarischen Genres angesehen werden (vgl. Gumbrecht 2010, 132-143).

Cabets Erzählung entfaltete nicht nur seine Wirkung innerhalb des literarischen Systems, sondern stimulierte auch eine ganze Bewegung, die sich im Frankreich des 19. Jahrhunderts im Anschluss an die Romanveröffentlichung zu einer politischen Vereinigung, *les Icaris*, zusammenschloss. Diese ikarische Bewegung gewann anfangs stark an Dynamik und entwickelte bald das Ziel, den Roman in die Praxis umzusetzen.¹⁷ Unter den Anhängern fanden sich insbesondere Personen, die in der bestehenden Gesellschaftsordnung keine Sicherheit für ihre Zukunft sehen konnten. Die Mitglieder der ikarischen Bewegung waren hauptsächlich Handwerker, wie Schuhmacher oder Schneider, die ihre berufliche Zukunft bedroht sahen. Es handelte sich mehrheitlich um verheiratete Männer zwischen 30 und 50 Jahren, die christliche Moralvorstellungen teilten (cf. Sutton 1994, 38). Vor dem Hintergrund sozialer und wirtschaftlicher Unsicherheit boten die ikarischen Ideen von Gemeinschaft und Solidarität eine attraktive Alternative (cf. Johnson 1974, 16). Im Jahr 1846 hatte die ikarische Bewegung tatsächlich eine Anhängerschaft von über 100.000 Menschen erreicht (cf. Sutton 1994, 38).¹⁸

In dieser Periode, in der sich Frankreich in einer tiefen Depression befand, entwickelte Cabet den Plan, seine utopischen Vorstellungen in die Praxis umzusetzen (cf. Sutton 1994, 45). Um dieses Ziel zu erreichen, holte er sich Unterstützung von Persönlichkeiten wie Robert Owen und dem Unternehmer William Smalling Peters. Nachdem die Finanzierung sichergestellt werden konnte und ein

¹⁷ Überraschenderweise stand Cabet ursprünglich dem Plan einer praktischen Umsetzung des Ikarismus skeptisch gegenüber. Er änderte jedoch seine Meinung, als seine politische Arbeit in Frankreich stagnierte.

¹⁸ Die ikarischen Ideen wurden dabei nicht nur in Frankreich, sondern auch in Italien und Deutschland verbreitet. In Deutschland wurde eine Übersetzung des Werkes veröffentlicht, die von deutschen Kommunisten vorangetrieben und als realisierbare Utopie propagiert wurde. Die Mitschriften der ausgewanderten Ikarier bieten wertvolle Einblicke in die Umsetzung der Utopie und dokumentieren die Herausforderungen und Konflikte, die im Prozess der Verwirklichung auftraten.

Territorium in den Vereinigten Staaten wartete, rief Cabet am 9. Mai 1847 in *Le Populaire* seine Anhänger:innen mit dem berühmten Artikel „Allons en Icarie!“ zur Auswanderung auf. Er verlangte von den Interessierten einen Beitrag von 600 Francs, immerhin das durchschnittliche Jahresgehalt eines der besagten Handwerker (cf. Vincent 1998, 163). Und so brachen 1846 an die hundert Begeisterte von Le Havre nach Texas auf, um die im Roman beschriebene Gesellschaft aufzubauen. Überliefert sind uns bis heute sogar die Gesänge der ersten Ikarier:innen als sie in die Ferne zogen:

Chant de départ Icarien

Lève-toi, Travailleur, courbé dans la poussière,
L'heure du réveil a sonné.
Aux bords américains voit flotter la bannière
De la Sainte Communauté.
Plus de vice, plus de souffrance,
L'Auguste égalité s'avance ;
Prolétaire, sèche tes pleurs.
Allons fonder notre Icarie,
Le bonheur de l'Humanité ! [...] (Cabet 1848, 210)

5. Epilog: Vom Scheitern der ikarischen Entopie

In dieser Zeit zogen also die ersten ikarischen Auswanderer:innen nach Texas, wo Land zu erschwinglichen Preisen erworben werden konnte, zumal Texas erst 1845 Teil der USA wurde (cf. Leucht 2016, 152). Die Erfahrung der ikarischen Gemeinschaft in Texas erwies sich jedoch als desaströs. Die ersten Probleme entstanden bereits noch, bevor Cabet selbst nach Amerika zog. Das Land, das angekauft wurde, entsprach nicht den Träumen der Ikarier:innen. Sie erhielten kein zusammenhängendes Gebiet, sondern einzelne Parzellen, die schwer zu bewirtschaften waren (cf. Sutton 1994, 47). Das Land war voller Sümpfe, weswegen sich die Malaria in der Kolonie ausbreitete (cf. Sutton 1994, 58). Die erste Kolonie konnte nichts erwirtschaften und zerbrach innerhalb von zwei Jahren in kleinere Gruppen. Die hygienischen Zustände waren untragbar und den Ikarier:innen, die eine Gesellschaft ohne Geld aufbauen wollten, ging das Geld im Umgang mit den Nicht-Ikarier:innen aus. Die Beobachter und externen Kommentatoren berichteten mit Staunen, v.a. aber mit Belustigung. Die französische Presse publizierte zahlreiche Karikaturen in Wort und Bild, die sich über Cabet und seine Gefolgsleute köstlich amüsierten (s. Abb. 3 u. 4).



3 und 4 | Die zusammengehörigen Karikaturen stammen von Amadée de Noé (alias Cham) aus der Satirezeitschrift *Le Charivari*, 3. Dezember 1848, © BNF

Neue Siedler kamen Ende der 1840er Jahre nach Amerika und zogen mit denjenigen, die weiterhin von der Idee überzeugt waren, nach Illinois. In der Stadt Nauvoo, ausgelegt für 15.000 Einwohner:innen, fanden sie eine Geisterstadt vor, die erst kurz davor von den Mormonen in einem großen Exodus verlassen worden

war.¹⁹ Alte und neue Ikarier:innen ließen sich dort nieder. Als Cabet 1848 endlich die Kolonie erreichte, wurde er zum Ikar ernannt, also dem Roman folgend zum ranghöchsten Funktionär, der alle Entscheidungen bündelt. Dabei legte er jedoch immer stärkere diktatorische Züge an den Tag. Der Eintritt in die ikarische Gesellschaft war strikt geregelt, indem man beweisen musste, alle ikarischen Quellentexte gelesen zu haben sowie auf die Verfassung der ikarischen Gesellschaft zu schwören (vgl. Cabet 1854, 5–6). Die ikarische Bevölkerung entwickelte zunehmend Widerstände gegen ihren eignen Gründer; ein weiteres Schisma folgte und hunderte Ikarier:innen wandten sich von Cabet und seinen Ideen ab. Cabets Utopie scheiterte letztlich an strukturellen Schwächen, aber das Engagement und der Realisierungswille der Ikarier:innen zeigen die starke Verbindung zwischen literarischer Utopie und Realität (cf. Leucht 2016, 153–155). Ikarien wurde im Laufe der Zeit zunehmend von einem puritanischen Despotismus geprägt, der zu inneren Konflikten führte und schließlich Cabet dazu zwang, seine eigene Gemeinschaft zu verlassen. Im Jahr 1856 kam es zu einem erneuten Bruch innerhalb der Gemeinschaft (vgl. Roberts 1991, 91). Ein Jahr später verstarb Cabet. Eine hart gesottene Kerngruppe von ca. 40 Personen zog weiter nach Corning (Iowa) und gründete ein neues Ikarien, das diesmal tatsächlich mehrere Jahrzehnte erfolgreich überlebte (cf. Labbé 2019, 117–118). Die Überalterung der kleinen Gemeinschaft, sowie der Drang nach Modernität bei den Jungen konnte jedoch auch diese Gemeinschaft nicht bestehen lassen.

Insgesamt illustriert Cabets *Voyage en Icarie* auf faszinierende Weise die Konflikte zwischen utopischen Idealen und ihrer praktischen Realisierung. Trotz des letztlichen Scheiterns bleiben die ikarischen Bemühungen ein beeindruckendes Beispiel für das Streben nach sozialem Wandel und die Umsetzung utopischer Ideale, die zunächst nur in der Imagination der literarischen Gattung zur Geltung kommen (cf. Leucht 2016, 156). Darüber hinaus hinterließ der Roman Spuren in der außertextuellen Realität, denen bis heute nachgegangen werden kann. So ist bis heute der bei Corning befindliche See *Lake Icaria* nach Cabets Gemeinschaft benannt. An den Orten der Kolonien finden sich Gedenksteine, erklärende Raumskizzen, tatsächlich erhaltene Gebäude sowie Museen mit ikarischen Artefakten. Mit der Auflösung der letzten ikarischen Kolonie wird die Entopie wieder zu Utopie, die räumliche Präsenz in der realen Welt zieht sich zurück und macht der virtuellen Präsenz durch die ästhetische Illusion wieder Platz. Das Scheitern der Realisierung hat sich jedoch unvermeidlich auf die Rezeption des Textes niedergeschlagen. Zwar geriet er nicht in Vergessenheit, doch verblasste die Erinnerung an das ikarische Erlebnis. Ikarien ist heute wieder ein literarischer Traum, der allerdings Spuren im realen Raum hinterlassen hat. Abschließend bringt Abb. 5 dieses Dilemma auf den Punkt: Ein Reisender auf der Suche nach Ikarien trifft auf Cabet und stellt konsterniert fest: „C’est un horreur, monsieur, j’ai parcouru toute l’Amérique et je

¹⁹ 1844 wurde der Anführer der Gemeinschaft, Joseph Smith ermordet. Die äußerlichen Anfeindungen nahmen gegenüber den Mormonen zu und zwangen sie, die Region zu verlassen. Davis (1844) berichtet in einer aus mormonischer Perspektive verfassten zeitgenössischen Quelle von dem Exodus.

n'ai jamais pu trouver l'Icarie". Cabet antwortet: „Elle existe pourtant, monsieur“.
„Où ça !“ „Dans mon imagination, monsieur“.



5 | Karikatur von Amadée de Noé (alias Cham) aus der Satirezeitschrift *Le Charivari*, 18. Mai 1848.
© BNF

Literaturverzeichnis

- BENSIMON, Fabrice. 1996. „The Exile and the Citizen: Reflections on the 1848 Revolution.“ *Art Journal* 55 (4), 152–162.
- CABET, Étienne. 1840. *Voyage et Aventures de Lord Villiam Carisdall*. Traduit de l'anglais de Francis Adams par Th. Dufruit, maître de langues. Paris: Hippolyte Souverain.
- CABET, Étienne. ⁵1848 [1840]. *Voyage en Icarie*. Paris: Au Bureau du Populaire.
- CABET, Étienne (ed.). 1848. *Almanach Icarien*. Paris: Au Bureau du Populaire.
- CABET, Étienne. 1854. *Réception et admission dans la communauté icarienne des 38 icariens partis du Havre le 8 Septembre 1853*. Paris: Chez l'auteur.
- DAVIS, George T. 1844. *An Authentic Account of the Massacre of Joseph Smith, the Mormon Prophet, and Hyrum Smith, His Brother, Together With a Brief History of the Rise and Progress of Mormonism, and all the Circumstances Which Led to Their Death*. St Louis: Chambers & Knapp.
- DETHLOFF, Uwe. 1993. „Literarische Utopie ' oder ‚utopische Intention ' ? Die Utopiediskussion vor dem Hintergrund der Genese utopischer Literatur in der französischen Renaissance.“ *Archiv für Begriffsgeschichte* 36, 95–116.
- DOETSCH, Hermann & Cornelia Wild (ed.). 2020. *Im Gedränge: Figuren der Menge*. Paderborn: Fink.
- DÜNNE, Jörg. 2015. „3. Dynamisierungen: Bewegung und Situationsbildung.“ In *Handbuch Literatur & Raum*, ed. Dünne, Jörg & Andreas Mahler, 41–54, Berlin: De Gruyter.
- FUNKE, Hans-Günter. 2003. „Die semantische Entwicklung des Utopiebegriffs vom XVI. bis zum XX. Jahrhundert.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 113 (2), 131–50.
- GIFFORD, Robert. ⁴2007. *Environmental Psychology: Principles and Practice*.

- Colville: Optimal Books.
- GÖSCHL, Albert. 2018. „Utopographische Perspektiven: Eine Untersuchung zur literarischen Raumdarstellung bei Filarete, Doni und Campanella.“ *Romanische Forschungen* 130 (3), 341–57.
- GÖSCHL, Albert. 2019a. „Die ideale Metropole in der Literatur der Frühen Neuzeit: ‚Filaretes libro architetonico‘ und Donis ‚I mondi‘.“ In *Italien als Vorbild? Ökonomische und kulturelle Verflechtungen europäischer Metropolen am Vorabend der „ersten Globalisierung“ (1300–1600)*, ed. Oberste, Jörg & Susanne Ehrich, 101–16, Regensburg: Schnell & Steiner.
- GÖSCHL, Albert. 2019b. „Utopische Vermessungsversuche.“ *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur*, 129 (2), 141–61.
- GÖSCHL, Albert. 2024. „Utopische Beschreibungen: Zur grundlegenden Bedeutung der literarischen Deskription insbesondere für die Utopie der Frühen Neuzeit.“ In *Descriptio: Potentiale literarischen Beschreibens*, ed. Hahn, Kurt, Steffen Schneider & Julia Zimmermann, Freiburg i. B.: Rombach, 341–357.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2010. *Diesseits der Hermeneutik: Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- JOHNSON, Christopher H. 1974. *Utopian Communism in France: Cabet and the Icarians, 1839–1851*. London: Cornell University Press.
- LABBE, Yves. 2019. *Allons en Icarie! Étienne Cabet et le rêve américain*. Paris: L’Harmattan.
- LEUCHT, Robert. 2016. *Dynamiken politischer Imagination*. Berlin: De Gruyter.
- MANGUEL, Alberto et al. (ed.). 2010. *The Dictionary of Imaginary Places*. New York: Houghton Mifflin Harcourt.
- MARIN, Louis. 1973. *Utopiques: Jeux d’espaces*. Paris: Les Editions de Minuit.
- NANCY, Jean-Luc. 1991. „Naître à la présence.“ In *Le poids d’une pensée*, ed. Nancy, Jean-Luc, 129–35, Sainte-Foy: Éd. le Griffon d’Argile,
- ROBERTS, Leslie J. 1991. „Étienne Cabet and his Voyage en Icarie, 1840.“ In *Utopian Studies* 2 (1/2), 77–94.
- SARGENT, Lyman Tower. 1994. „The Three Faces of Utopianism Revisited.“ *Utopian Studies* 5 (1), 1–37.
- SEEL, Martin. 2003. *Ästhetik des Erscheinens*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- SIEGMUND, Gerald. 2022. „Präsenz.“ In *Handbuch Kunstphilosophie*, ed. Siegmund, Judith, 439–454, Bielefeld: transcript.
- SUTTON, Robert P. 1994. *Les Icarians: The Utopian Dream in Europe and America*. Urbana: University of Illinois Press.
- VINCENT, K. Steven. 1998. „Between Communism and Utopia: The Cabetists in Search of a Second Republic.“ *French Historical Studies* 21 (1), 149–170.
- WOLF, Werner. 2018. „Ästhetische Illusion.“ In *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Erzählen*, ed. Huber, Martin & Wolf Schmid, 401–417, Berlin: De Gruyter.

Ricardo Steiner

El signo de las formas en *Facundo, civilización y barbarie*, de Domingo Faustino Sarmiento

Acerca de la primera recepción del texto y su producción de presencia, desde la sugestión del paisaje a la materialidad del texto

Ricardo Steiner

se desempeña como profesor de Historia, Lengua y Literatura y como profesor de Metodología de investigación en Problemáticas Sociales Contemporáneas en el Ciclo Superior de escuelas Medias de Buenos Aires.

ricardo.a.steiner@gmail.com

Resumen

Facundo, civilización y barbarie, ha suscitado una larga lista de estudios en los que la catalogación genérica, los recursos retóricos y el contexto histórico, son el centro desde el cual se intenta echar luz sobre lo estético y sobre el valor historiográfico del texto. Más allá de esto, lo que interesa en este trabajo es enfocarnos en la sugestión de paisajes, geográficos e ideológico-políticos. Intentamos exponer la construcción de sentido que se operó en el texto, pero no únicamente por su valor referencial verbal, sino desde los aspectos formales y el objeto de circulación. Es decir, que el discurso porta con un sentido propio, lo literario, novelado, que además conlleva una significación que es expresada y profundizada desde lo formal y el soporte material; cuestiones que confluyen en lo que la obra comunica más allá de su referencialidad concreta y que se impone como presencia.

Palabras clave: Facundo – Presencia – Materialidad del texto – Paisaje – Sugestión

Abstract

Facundo, Civilization and Barbarism, has prompted a long list of studies in which genre classification, rhetorical devices, and historical context are the central axes from which scholars attempt to shed light on the aesthetic and historiographic value of the text. Beyond this, however, the focus of this work is on the evocation of landscapes—both geographical and ideological-political. We aim to explore the construction of meaning within the text, not only through its verbal referential value, but also through its formal aspects and the medium through which it circulates. That is to say, the discourse carries its own intrinsic meaning—literary, novelistic—which also entails a significance that is expressed and deepened through its formal structure and material medium. These elements converge in what the work communicates beyond its concrete referentiality, asserting itself as a presence.

Keywords: Facundo – Presence – Materiality of text – Landscape – Suggestion

1. Introducción

Quiero comenzar este trabajo comentando dos hechos, dos anécdotas, que resultan más que interesantes para el análisis que pretendo llevar adelante. La primera de ellas ocurrió a comienzos del siglo XIX cuando el poeta inglés Percy Shelley invocó a la rebelión popular antimonárquica con su documento *Una declaración de derechos*, texto que elevó a los cielos en globos luminosos y que también entregó al mar en pequeñas naves de madera selladas con cera. El segundo hecho nos lo ofrece Heródoto y refiere al mensaje en forma de rebus que los escitas enviaron a Darío y que constaba de un ratón, una rana, un pájaro y cinco flechas. Este mensaje, que en realidad se ofreció como un obsequio que debía descifrar el enemigo obsequiado, fue distintamente interpretado por quienes lo recibieron: ya sea como gesto de amistad o como amenaza. Al margen de la interpretación de los persas, podemos concluir en dos cuestiones que confluyen: la decodificación semiótica de estos símbolos, de estos elementos obsequiados, y el acto de presencia que implicó el mensaje.

Del mismo modo, arribamos casi a la misma conclusión si nos preguntamos por Shelley y su gesto de vanguardia romántica. ¿Qué significan esos globos luminosos elevándose en la noche y esos pequeños barcos irradiando poesía entre las olas? Por un lado, la percepción física, su imposición a los cuerpos observantes de entonces, de ese presente único, irrepetible e inalterable en que se dio ese hecho mágico, efímero y casi intangible. Y por otro lado, asociado a esto, las múltiples lecturas, interpretaciones, y el consecuente otorgamiento de sentido sobre este evento. Traigo estos ejemplos, justamente porque en ellos se implica la decodificación o descifrado del contenido del mensaje, de su referencialidad, y la intención comunicativa, ya sean aquel regalo de los persas o un poema político que se entrega al viento, iluminando la noche, los cielos y el mar.

Sarmiento, en su obra *Facundo, civilización y barbarie*, como intento reflexionar y demostrar en este trabajo, también está elevando al cielo balones luminosos y surcando el mar con palabras e ideas, con toda la magia del romanticismo, pero combinado además con las ranas, los pájaros, flechas y ratones con los que los escitas codificaron el mensaje para su enemigo. En la obra de Sarmiento hay un sentido directo y referencial, explícito de la obra, y hay sentidos que acompañan eso que se expresa verbalmente y lo refuerzan desde aspectos metaliterarios como lo formal, material y de género.

1.1. Contexto histórico

En un principio, el texto se propone como biografía; su autor decide revisar la vida y obra de Facundo Quiroga, caudillo federal de la provincia de La Rioja asesinado diez años antes de la escritura del libro en 1845, para comprender el presente (presente de la enunciación) en el que otro caudillo, el gobernador de Buenos Aires Juan Manuel de Rosas, está llevando adelante las mismas atrocidades que Quiroga en sus años. Más allá de esta biografía que se desarma en múltiples formas narrativas y temáticas, lo esencial del libro se ancla en la fórmula de su subtítulo:

«civilización y barbarie». Esta dicotomía funciona como modelo discursivo, es decir que se explora a lo largo de todo el texto en otras ecuaciones igualmente antagónicas en las que el autor toma posición por una concepción de la civilización hija de la cultura europea, en particular francesa, y lleva adelante su exaltación hasta en los mínimos detalles. La barbarie, en cambio, estaba para el autor relacionada con la vida rural y en especial con los hombres y mujeres que habitaban en dichas zonas, aferrados a sus costumbres.

Durante la composición del texto su autor se encontraba exiliado en Santiago de Chile ya que era perseguido por Rosas, su acérrimo enemigo. Esta situación se da en un contexto histórico en el que, terminadas las guerras de la independencia, el país entró en las guerras civiles o internas entre los grupos antagónicos que bajo el nombre de Unitarios o Federales pretendían organizar el Estado en función de ciertos patrones económicos, políticos y sociales. De esa pugna, esa lucha en el campo de batalla pero también en el plano discursivo, nace el *Facundo* como emergente de un modelo determinado de nación. La civilización se debe organizar desde Buenos Aires (la más europea y adelantada ciudad del país) y bajo una república democrática que supere la antinomia unitarios-federales. Desde esa premisa, y con el texto como herramienta para la constitución de un *estado de situación*¹, Sarmiento opera un discurso detractor a través de un interesante desgrane de pequeñas oposiciones presentes en la obra que surgen de la base civilización y barbarie: campo y ciudad, europeo y americano², letrados e iletrados, indios y criollos, entre otros, llevando incluso estas dicotomías a aspectos culturales como la forma de vestir, la arquitectura o el conocimiento de idiomas.

A la vez, Sarmiento, crea con su obra un retrato de su propia figura, se presenta como un libre pensador, escritor romántico muy influido por pensadores tan diversos como Alexis de Tocqueville, Jeremy Bentham o François Chateaubriand. De allí sus ideales filosóficos y políticos, de corte liberal y democrático, pero con ciertas restricciones. Se interesaba especialmente por una visión moderna de la sociedad, con un rol fundamental puesto en la educación y en el progreso técnico. Sin embargo, siguiendo los principios de Tocqueville en particular, consideraba la libertad como un ideal superior a la igualdad, ya que propicia una sociedad más justa; así, la libertad política se debe sostener en el largo plazo, aun cuando no beneficie a toda la sociedad; incluso si eventualmente horada las relaciones democráticas y perjudica a las minorías raciales, de género o a grupos desplazados económicamente. En relación con esto, Halperin Donghi reflexiona del modo siguiente:

[...] una difusión excesiva de la instrucción corre el riesgo de propagar en los pobres nuevas aspiraciones [...] puede ser más directamente peligrosa si al enseñarles a leer pone a su

¹ Se trata de formas verbales y no verbales, con las que el autor intentó imponer la presencia de un discurso, o un discurso como presencia, y cómo, a través de ello, instaló una *visión del mundo*, un recorte epistemológico, que intentó validar y naturalizar el modelo económico político que proyectaba para el país.

² Americano refiere en este caso a la visión del autor sobre América del Sur y, en particular, tanto a sus habitantes originarios como a los gauchos y los españoles.

alcance toda una literatura que trata de persuadirlos de que tienen, también ellos, derecho a participar [...]. (Halperin Donghi 1982, 37)

Como podemos ver, Sarmiento hace equilibrio entre el Romanticismo y la Ilustración; desde allí inventa –ficcionaliza– al «indio», al caudillo y a la Pampa, pero, sobre todo, se inventa a sí mismo.

1.2. El mundo como creación literaria

Dicho lo anterior, me quiero detener ahora en una cuestión muy presente en la obra y que se relaciona con las formas de sugestión³, me refiero a la sugestión de espacios, tanto geográficos como político-ideológicos, que se dan particularmente en la literatura, no sólo a través del contenido que se verbaliza, sino también de su soporte material y formal. La palabra, como codificación formal de lo conceptual, y la presencia del discurso, como entidad más allá de su significado.

Me interesa la perspectiva enfocada en la sugestión, por tratarse de un texto literario; como postulara Ricardo Piglia, el *Facundo* es ficción literaria, ya que su autor lo compuso sin conocer el espacio descrito, la vasta Pampa y las dilatadas zonas rurales y desérticas del país, y apelando a sus lecturas y vivencias personales en el ámbito de su propia provincia, San Juan, pero en especial a su imaginación:

Todo lo que hay de imaginación literaria en el *Facundo* viene de ese intento de hacer entrar el mundo de *Facundo Quiroga* y de los bárbaros. Sarmiento hace ficción pero la encubre y la disfraza en el discurso verdadero de la autobiografía o del relato histórico. Por eso su libro puede ser leído como una novela donde lo novelesco está disimulado, escondido, presente pero enmascarado. (Piglia 1993, 9-10)

Esta idea acerca de la obra ha encontrado la oposición de algunas perspectivas historiográficas que sostienen que se trata de un texto de historia (cf. Halperin Donghi 1982), ya que los textos históricos de la época se componían del modo en que Sarmiento lo hizo en el *Facundo*. Lo que sí queda claro es el poco rigor técnico con que, según él mismo lo admite en su *Advertencia del autor*, el texto fue concebido:

[...] consultando a un testigo ocular sobre un punto, registrando manuscritos formados a la ligera, o apelando a las propias reminiscencias, no es extraño que de vez en cuando el lector

³ Entiéndase por sugestión una influencia tan intensa que la persona sugestionada resulta incapaz de pensar por sí misma (Cf. Ferrater Mora 2009, 3410-3411). El pensador español define el término en función de una perspectiva filosófica/psicológica. En ésta, realiza una tipificación y plantea diferencias en los modos de operar: sea interna o externa, sobre una persona o de un individuo sobre grupos o masas; en este último caso, y considerado sociológicamente, el carisma ocupa un rol fundamental. Si bien esta perspectiva puede resultar un tanto extrema, la traemos al texto porque, más allá de la eficacia discursiva de la sugestión en la obra de Sarmiento, se ajusta a sus intenciones comunicativas. Otras teorías comunicacionales como la «Teoría de la influencia», o la «Teoría de la dominación» (entre otras), tienen una especificidad que preferimos obviar en este análisis, por lo que tomamos un concepto más genérico y aplicable a la dimensión literaria del texto analizado y a las condiciones de producción, en las que el rol de escritor romántico y sus estrategias narrativas se encuentran muy ligadas al carisma. En este sentido, la sugestión opera en la intersección entre la función diegética propia del texto y la dimensión política-ideológica del mismo.

argentino eche de menos algún nombre propio, una fecha, cambiados o puestos fuera de lugar. (Sarmiento 2018, 33)

Juan Rulfo ha referido alguna vez que sus paisajes no tienen una existencia real, que son invenciones, escenarios poetizados, que se trata de *sugestiones de paisajes* (cf. Soler Serrano 1986, 267). De allí la elección del término y su importancia. Es por esto, que me interesa en particular la idea de sugestionar, en tanto que imponer una idea o realidad⁴.

Rulfo escribe, sugestiona con un valor y una intención estética. Sarmiento lo hace desde una urgencia política y con fundamentos ideológicos⁵. Un recorte epistemológico que, sin dejar de lado la calidad literaria, direcciona su función al servicio de sus intereses. Sarmiento impone un discurso sobre la realidad, una ficción, en la que además de lo narrado aparecen elementos de significación no verbal: el soporte material del diario y sus elementos particulares y de género, como el folletín; todo ello confluye, en suma, para una sugestión que se impone como presencia, la presencia entre lo dicho y lo no dicho.

Esto obedece a la creación de un mundo con una perspectiva dada, como respuesta a un sistema de valores. Se trata del artista-escritor, que organiza el mundo en función del «punto de vista de la forma y el contenido; además, se trata de un *hombre dado* en su existencia valorativa del mundo» (Bajtín 2008, 160). En el caso de Sarmiento, desde su formación autodidacta (cf. Sarmiento 2011), opera con una visión extranjerizante en la que las potencias europeas y la Ilustración son modelo y regla a imponer.

Esa presencia, realidad sugerida, está ligada a ideales económicos, políticos y culturales estrechamente vinculados con las potencias dominantes de corte colonial de la época. En este sentido, resulta interesante la posición de Edward Said respecto de la retórica imperial y cómo ésta genera un decorado en el cual se produce una sensación de benevolencia (cf. Said 2018, 14-22). Del mismo modo, y a través de determinadas marcas textuales, nuestro autor impone la idea de que cuando se erradica el mal, cuando se controla/mata al animal –la barbarie, que se corporiza en un *ellos*, en sus enemigos políticos– deviene el orden y el progreso, que son factibles y representan el bien natural que a un *nosotros* nos es dado. Si se elimina la barbarie, se justifica la violencia, con lo que se naturaliza la sensación de merecer ser dominado. Sarmiento enfatiza la posición de una élite con derecho natural, devenido de una vinculación entre el progreso y lo moral. «[...] una lucha ingenua, franca y primitiva entre los últimos progresos del espíritu humano y los rudimentos de la vida salvaje, entre las ciudades populosas y los bosques sombríos» (Sarmiento 2018, 37).

Este «decorado» al que refiere Said, y del cual la cita anterior es un acabado ejemplo, encuentra en el binomio civilización-barbarie un interesante y efectivo

⁴ Según cuenta la anécdota, un grupo de fotógrafos de una revista viajaron buscando retratar lo narrado por Rulfo, quien simplemente dijo que aquello era ficción, una pura invención; una sugestión.

⁵ Ambos crean una presencia, un espacio narrado desde la imaginación. Sin una conexión temporal, los autores definen con sus textos ese ámbito marginal de la ruralidad.

instrumento para intentar imponer y validar la dominación desde los discursos hegemónicos de corte colonial provenientes de Europa. En ocasiones, la imposición de ese ideario se realizó desde el plano local. Es el caso de Sarmiento, quien, desde una Argentina independiente, carga de valor semántico y peso simbólico una fórmula que lleva en su raíz las huellas profundas del sistema colonial.

Este instrumento categorial, que supo estar presente en los discursos tempranos de justificación de la conquista, lejos de ser desestimado durante el periodo de emancipación política y la construcción de las imágenes nacionales para las nuevas Repúblicas, devino en topos recurrente desarrollado de manera paradigmática como clave interpretativa de la realidad social. (Aguerre 2022, 149)

Lo que hay detrás de ese tema recurrente, de esas profundas huellas discursivas, es la persistencia del modelo colonial, que sólo tiene un desplazamiento del centro de poder. Para ello, a las ideas liberales, democráticas y «[...] a la influencia teórica del pensamiento francés [...] se debe anteponer un imaginario de desvalorización de las culturas nativas» (Aguerre 2022, 156)

En las antípodas del uso sarmientino de la oposición, encontramos a José Martí, quien plantea la superación de esta falsa dicotomía desde una posición antiimperialista y latinoamericanista. Postula que la concepción europea de civilización se encontraba descontextualizada de la realidad americana y que, por lo tanto, resultaba inviable. En línea con esto, consideraba que el gobierno debe nacer del país, en función del espíritu del país, en una relación de equilibrio con los elementos naturales. Considera indispensable la emergencia de un nuevo sujeto político, que

[...] comprende asimismo la figura del «buen gobernante», dirigente que conoce la conformación social de su país y en virtud de ello desarrolla los métodos e instituciones más adecuadas para su contexto histórico. (Aguerre 2022, 158)

En todo caso, y más allá de la carga histórica y los contextos e intenciones en la enunciación de esta fórmula y sus derivaciones, en el siglo XVIII y en particular en el XIX, cobra una centralidad insoslayable en los discursos que promueven y validan los estados nacionales desde una perspectiva eurocéntrica. Además, subyace en esta construcción de un escenario dicotómico la cuestión racial y la opresión de grandes grupos dominados. En este sentido, la variedad de interpretaciones ideológicas de la oposición civilización-barbarie encuentra a comienzo del siglo XIX en Haití una de las primeras voces en señalar la falsedad de la antinomia bárbaro-civilizado; o, incluso, yendo más allá, en plantear la inversión de la ecuación en cuanto a quiénes representan a los bárbaros y quiénes a los civilizados. Jean Louis Vastey, revolucionario, intelectual y político haitiano, escribe en 1814

La posteridad se asombrará de que un sistema tan horrible, cuya base está establecida sobre la violencia, el robo, el saqueo y la perfidia, y al final, sobre todo lo que el vicio tiene de infamia e impureza, haya encontrado en la claridad de las naciones de Europa fervorosos apologistas. (Vastey 2024, 96)

Sarmiento es considerado en general como maestro, político, militar y escritor; siempre en ese orden. Sin embargo, el eje de su vida fue la escritura y desde allí traccionó los demás aspectos e inclinaciones personales. Puede pensarse incluso

que llegó a ser presidente de la nación no tanto por sus cualidades políticas, sino por las de escritor; como militar fue boletínero (escritor de boletines, de partes de guerra); como maestro, centró su esfuerzo en la alfabetización. Siempre la palabra, siempre la escritura en el primer plano de su vida. Sus proyectos personales, incluida su carrera política, se dieron en y desde el espacio virtual de la escritura, de la literatura, la narración y sus posibilidades. Sarmiento crea un espacio que no necesariamente existe, unos antagonistas dotados de males y virtudes que, quizá, como señalara Vastey, sean muy parecidos a los propios, pero cuya adjudicación al oponente político resulta muy efectiva para sus aspiraciones.

2. Análisis y consideración de algunos aspectos formales de la obra

Los aspectos formales que consideramos en este análisis remiten al uso de la lengua y la retórica, el género y el soporte material del discurso. Estos elementos se suman a la referencia verbal y construyen con su confluencia la presencia de una imagen respecto de la realidad, un significado (cf. Gumbrecht 2005), en el que los espacios rurales y urbanos se definen por oposición. El escenario para el devenir político, en el ideario de Sarmiento, cobra una relevancia central y en especial la geografía y los accidentes naturales.

2.1. Sobre el uso de la lengua

El fragmento más relevante en cuanto al lenguaje de la obra, ya que conjuga su significación entre el valor verbal y el acto de presencia, y sintetiza profundamente su ideología y sus intenciones, es la anécdota que Sarmiento presenta al comienzo de la obra y que cuenta cómo, escapando de sus enemigos camino del exilio chileno en 1840, escribió en la pared de un baño público, con carbón y en francés, la frase «las ideas no se matan»:

A fines del año 1840, salía yo de mi patria, desterrado por lástima, estropeado, lleno de cardenales, puntazos y golpes recibidos el día anterior en una de esas bacanales sangrientas de soldadesca y mazorqueros. Al pasar por los baños de Zonda [...], escribí con carbón estas palabras: On ne tue point les idées. El Gobierno [...], mandó una comisión encargada de descifrar el jeroglífico, que se decía contener desahogos innobles, insultos y amenazas. Oída la traducción, «¡y bien! —dijeron—, ¿qué significa esto?...» [...]

Significa, simplemente, que venía a Chile, donde la libertad brillaba aún, y que me proponía hacer proyectar los rayos de las luces de su prensa hasta el otro lado de los Andes. (Sarmiento 2018, 34)

La sentencia escrita en la pared, esa marca indescifrable para algunos es, como los globos de Shelley, una presencia que se impone y que comunica algo más allá de su sentido. Abre una brecha, impone un límite entre quienes saben leer y quienes no, y en segundo término entre quienes comprenden el francés y el resto. Esta marca, de élite en términos europeos de la época, y la cita acerca de ese evento al comienzo del libro, implica una primera delimitación entre civilización y barbarie, que no sólo se ejerce desde la imposibilidad de comprender un idioma, sino desde

lo que impone este idioma aun para los que lo comprenden.⁶ Por eso la pregunta de las autoridades luego de la traducción: «¿qué significa esto?» En este sentido Sarmiento, de formación filosófica, histórica y política autodidacta, entra sin embargo en una insalvable contradicción en aquella anécdota de la frase en francés escrita con carbón, con que el autor abre el *Facundo*. Su racionalismo, su mirada positivista y pragmática, dejan entrever en aquel acto una posición ligada a la omnipotencia con que el autor se autoconcibe. Las ideas no se matan; porque mi cuerpo se exilia pero no mis ideas. De alguna forma ese signo con que marca la pared toma un valor simbólico en tanto que funciona como índice de aquello ausente.

Su autor se impone discursivamente como sobreviviente de aquella persecución, pero también casi inmortal desde el plano de sus ideas, a través de lo que piensa. Estas ideas, este conjunto de ideas que no se matan, son el bien superior, casi sacralizado que confluyen y toman carnadura en el autor de la frase. De este modo, Sarmiento cruza toda su racionalidad con lo divino mesiánico.

2.2 Aspectos retóricos, el uso de la metáfora y otros recursos

Lo formal participando del sentido se puede observar en el uso de recursos y figuras retóricas; por ejemplo, la proyección de esas ideas, que implican su programa político, se esgrime desde una metáfora (para nada inocente), que merece ser contemplada. En el final de la anécdota que citamos, el autor refiere «me proponía proyectar los rayos de las luces de la prensa». Una vez más, se condensa aquí el valor simbólico, por un lado el de la luz, identificada con lo espiritual, el espíritu y su superioridad, la intelectualidad⁷ y la virtud y, por el otro, el aparato mediático de la prensa escrita. Nuevamente hace confluir lo espiritual con lo racional. La modernidad, y el progreso identificados con la cultura letrada y la técnica de la prensa escrita, como irradiadora de conocimiento y valores, se ve reforzada con el hecho de *iluminar* la zona oscura donde su oponente gobierna con la ignorancia y el atraso como instrumentos de dominación. Todo esto no está dicho, está connotado en la forma, en el uso del lenguaje.

Sin lugar a duda Sarmiento elige comenzar la obra con la referida anécdota porque con ella sintetiza lo que en el *Facundo* va a desarrollar y que es el espejo de su programa político: la negación del oponente a través de antinomias que elevan su propia figura. La construcción de un ambiente a través de la sugestión.

⁶ En el siglo XIX la cultura francesa en el Río de la Plata era considerada culta y elevada por excelencia, pero, además de esto, se trata de una cita que implica un mínimo conocimiento filosófico, que permita contextualizar y ubicar al lector dentro de una corriente de pensamiento.

⁷ Es interesante notar la vinculación entre la razón y la luz, que se expresa explícitamente en la nominación «El Siglo de las Luces».

2.3 Primera publicación del texto, el soporte material⁸

Como hemos visto, la obra de Sarmiento se corresponde con un recorrido que no es únicamente literario, o periodístico, sino que su escritura —o en su escritura—, se implica un itinerario político, un proyecto de nación que no se separa nunca de su proyecto personal. Por este motivo es que el factor de la sugestión operada en sus lectores resulta tan relevante en términos culturales y lingüísticos. En tal sentido resulta interesante la noción de *estructuras de sentimiento*, creada por Raymond Williams. Sobre este concepto debemos decir que dichas estructuras se construyen a través de elementos intangibles, sensaciones que se perciben en la experiencia cotidiana, en la relación con el presente y los otros y, de algún modo, constituyen el sentimiento, el afecto y sentir que nos une con la experiencia y el contacto con la realidad; lo que podríamos definir como un *estado de situación*, ligado a cómo se siente el presente y cómo esto influye en los procesos y cambios culturales de una sociedad (cf. Williams 2009, 168). Los escritores y artistas entran en una relación dialéctica en la que además de tomar las estructuras del sentir para su trabajo, las modifican y construyen desde sus producciones.

Podría decirse que el primer paso para dicha sugestión se produce desde la publicación en el diario. La figura del intelectual, del hombre de vasta cultura, que busca imponer Sarmiento, se debe configurar en el imaginario colectivo, en la conciencia social y el sentido común como la imagen del hombre letrado, racional, capaz de indagar en las complejas relaciones de la realidad para extraer la verdad y echar luz para aquellos incapaces de llevar adelante este proceso. Es con y desde este procedimiento que se construye e instala su autoridad moral.

Por otro lado, resulta sugestivo ver que la instalación de la figura del letrado se busca desde la paradoja de delinear, desde un medio escrito, una imagen, un paisaje de la realidad, para quienes no tienen acceso a ese medio (en particular a la decodificación de la escritura): tengamos en cuenta que para la época apenas algo más del 10 % de la población estaba alfabetizada⁹. Podríamos decir que hay una interpretación que encarna, casi como una metáfora, la decodificación de las Escrituras. Ese hombre es quien posee la verdad revelada y en él confluyen además los más elevados conocimientos racionales —es el gran lector de los *universales* Voltaire, Rousseau, Hugo, Montaigne—. Porque, una vez más, como ocurre con la sentencia en francés, se establece una diferencia substancial entre quienes siendo incapaces de leer, son incapaces de comprender, y por ende de discernir acerca de sus propios intereses. Esta cuestión materializa una nueva contradicción, y es que el autor interpela a sus lectores alfabetizados, pero apela también a la utilización de ciertos textos: leyendas y mitos; es él mismo, quien proyecta y postula la cultura letrada y el valor de la difusión de la prensa escrita como entidades superiores,

⁸ Tomamos la primera publicación de la obra porque las variables de análisis recaen sobre la generación de una visión de la realidad; es en tal sentido que la obra opera como presencia, la diferencia sustancial con las ediciones posteriores reside en el efecto que causó en los lectores contemporáneos.

⁹ El dato es estimado, ya que surge como resultado del promedio entre los censos de Chile 1843 y Argentina en 1869.

dotadas de una autoridad *per se*, quien entra sin embargo en el terreno de la oralidad y se nutre de sus posibilidades.

En este proceso, como hemos visto, la circulación oral resulta un mecanismo muy efectivo. Entroniza la cultura letrada, pero también apela a la leyenda y la mitología popular. Son ejemplos de esto los episodios del tigre y del enterramiento de las armas, que veremos más adelante.

Hay que tener en cuenta que el modelo que expresa y representa Sarmiento, se autoconcibe como superador de todas las diferencias, ya que su elevada posición le permite ver en el otro su condición de irracionalidad, de estar por debajo de la capacidad de entenderse a sí mismo. Esta forma de pensar –y obrar– termina por eliminar a su oponente; esto implica que si el *otro* no es absorbido hacia los ideales propios, se lo excluye.

2.4 Primera publicación del texto: la trama informativa

La publicación en el diario, y por entregas, tiene además una doble intención material/formal. En primer lugar, busca instalar el discurso particular en una trama mayor, en un contexto discursivo que refiere a la realidad inmediata, a aquello que acontece en el mundo de los lectores. Tengamos en cuenta que en el periódico El Progreso se publicaba información muy diversa, desde el movimiento marítimo del puerto de Valparaíso, informes meteorológicos, crónicas del Congreso chileno, avisos de las más variadas empresas. El debate ideológico estaba en primer plano, pero inserto en un universo de información más amplio y, a la vez, de menor intensidad. El lugar central, el foco de atracción, lo ocupaba el folletín. Con este procedimiento se valida el discurso político, disolviéndolo en una verdad narrada: la realidad. La catalogación genérica del texto ha tenido una dilatada discusión acerca de su anclaje, ya sea en lo ficcional, ficcional factual o historiográfico, entre otras. Suscribimos aquí a la consideración de la obra como una ficción literaria, pero sin desconocer su pretensión científica, su orientación descriptiva de orden sociológico y sus aspiraciones como relato histórico; todas estas características, son las que consideramos funcionales dentro de los aspectos formales, orientados a una significación muy determinada.

La familiaridad con el soporte, el periódico diario, pero sobre todo con el contenido y sus modos verbales, son el instrumento elegido para que esa *imagen del mundo*, esa presencia, tome cuerpo y sea absorbida y naturalizada como parte de la realidad concreta. Por otro lado, es interesante tener en cuenta que con su texto en la prensa, de algún modo responde o apunta a dos públicos, a dos ejes muy distantes para la interpretación: el público lector culto, a quien presenta una realidad política negativa y una promesa realizable en el porvenir, de allí la inclinación utópica del texto; y el público no culto, quien recibe la obra en lecturas fragmentadas, comentarios orales, casi un rumor para los más alejados de los centros urbanos, para quienes la obra es, ante todo, propagadora del miedo presente.

2.5 Primera publicación del texto, algunos temas y efectos: el miedo

En línea con esto último, cabe destacar el episodio del tigre, que persigue y acecha a Quiroga, en el cual podemos encontrar la representación literaria de ese miedo al que aludimos, y del componente irracional del temor:

[...] el tigre marchaba a paso precipitado, oliendo el suelo y bramando con más frecuencia, a medida que sentía la proximidad de su presa. [...] «Entonces supe lo que era tener miedo» —decía el general don Juan Facundo Quiroga, contando a un grupo de oficiales, este suceso. (Sarmiento 2018, 104-105)

Debemos tener en cuenta, además, que la anécdota culmina con la muerte del animal y con el caudillo absorbiendo casi mágicamente la fiereza y bestialidad del felino, la cual caracterizará en adelante, en la ficción de Sarmiento, las acciones del líder riojano, quien con este procedimiento es animalizado. Es interesante remarcar las referencias simbólicas, psicológicas y religiosas que conlleva este fragmento y desde las cuales se puede analizar; en particular las obras de: Carl Jung (cf. Jung, 1976) acerca de la naturaleza primitiva e instintiva del hombre y de Sir James Frazer (cf. Frazer, 1981) en relación con el valor simbólico de lo animal en las culturas primitivas.

El miedo aporta la suspensión de la razón. Conlleva, indirectamente, un avance en ese sentido y proporciona especialmente una forma de naturalizar el presente y sus rasgos negativos. El miedo, en el citado episodio, se transforma en una presencia que se deriva del discurso, no es un miedo que emerja de la ficción sin más, sino que se presenta, toma cuerpo en el lector. La experiencia de lectura es el miedo.

El temor de la leyenda que genera aquella fusión hombre-animal, sumado además, al tono melodramático que aporta el folletín en cuanto a su formato, se cruzan con la firma, la rúbrica que representa la autoridad letrada del autor, que surge del solo hecho de publicar y que le imprime a lo dicho/escrito una validación como verdad. Así surge, de la impronta intelectual y la autoridad moral de quien escribe, y del ámbito de lo cotidiano del soporte material, el proceso con el cual se erige la verdad. Una construcción simbólico-discursiva de una verdad que se nutre de antagonismos y oposiciones y que, sin embargo, se configura desde numerosas contradicciones hacia el interior del propio discurso. Una de ellas se observa al comienzo del texto, en el hecho extremo de que Quiroga deba volver de la muerte para dar respuesta sobre sus acciones:

¡Sombra terrible de Facundo, voy a evocarte, para que, sacudiendo el ensangrentado polvo que cubre tus cenizas, te levantes a explicarnos la vida secreta y las convulsiones internas que desgarran las entrañas de un noble pueblo! Tú posees el secreto: ¡revélanoslo! (Sarmiento 2018, 35)

Nada racional, nada positivo justifica la invocación de un espectro. Sí lo hace el efecto literario, lo comunicativo de la narración, y de allí su razón de ser.

Otro ejemplo del miedo que se propaga en la obra es el del enterramiento de armamento:

A su paso por La Rioja, ha dejado escondidos en los bosques, todos los fusiles, sables, lanzas y tercerolas que ha recolectado en los ocho pueblos que ha recorrido; pasan de doce mil

armas. [...] A la menor señal, el arsenal aquel proveerá de elementos de guerra a doce mil hombres. Y no se crea que lo de esconder los fusiles en los bosques es una ficción poética. Hasta el año 1841, se han estado desenterrando depósitos de fusiles, y créese todavía, aunque sin fundamento, que no se han exhumado todas las armas escondidas bajo de tierra, [...]. (Sarmiento 2018, 222-223)

En este caso, el miedo procede de lo secreto, lo oculto que genera y se conecta con lo mágico en su formulación legendaria. Situación que podríamos definir como de fondo y que, sin embargo, aparece de modo tangencial en el texto. Esto no hace sino reforzar desde lo formal –en tanto que elección del modo de enunciar: breve y casual– la significación más profunda que su incorporación tiene.

El enterramiento de las armas responde a una estructura simbólica de mucho peso, que se vincula con elementos mítico-religiosos, místicos, antropológicos, que son ancestrales y atávicos. Por un lado, el enterramiento de los muertos, la inhumación de los cuerpos; por otro, el enterramiento de las cosas, los objetos en su aspecto positivo y de valor material: los tesoros. También debemos tener en cuenta el tema de la fertilidad, el enterramiento de la semilla, la siembra que dará sus frutos y que se relaciona con la vida; los ciclos vitales que se completan y multiplican: del nacimiento al crecimiento, la muerte y el renacer, y el recomenzar. Ciclos que se potencian a través de las estructuras simbólicas de la siembra, cosecha, etc.

Además, en el hecho de enterrar las armas, se implica enterrar un tesoro, por su valor económico y su poder, por un lado; pero, también, enterrar algo que va a crecer y se va a multiplicar. Entonces, si Facundo Quiroga enterró armamento, maquinaria de muerte, sembró simbólicamente algo que se va a reproducir. El propio caudillo cosechará esta multiplicación para llevar adelante sus maniobras de dominación con la extrema crueldad con que Sarmiento lo caracteriza. Lo que resulta interesante de este pasaje es que, además de la referencia directa de lo narrado, se completa el sentido con un peso psicológico muy fuerte, en el que se apela a las estructuras arquetípicas de la psique (cf. Anastasio 2021, 44).

3. Conclusión: imponer el signo, el signo de las formas

Sarmiento tuvo plena consciencia del peso de cada uno de los elementos que acabamos de mencionar, y del valor simbólico que pueden cargar los mismos y sus alcances en el nivel social. Es así que el folletín como formato para la publicación de su trabajo no está exento de esa mirada estratégica con que el autor concibió su carrera política y los destinos del país. Apegado a los valores de la cultura francesa, conocedor pleno de los atributos de la prensa y la literatura, traza con el folletín la línea perfecta para su literatura. Es desde allí que procura la imposición de valores ideológicos, que se expresan en el *Facundo* como construcción literaria de una concepción y modelo de país. El propio Sarmiento lo reconoce en el siguiente fragmento de su *Diario de viaje a Francia (1849)*:

El *Folletín* es como Ud. sabe la filosofía de la época aplicada a la vida, el tirano de las conciencias, el regulador de las aspiraciones humanas. Un buen *folletín* puede decidir de los destinos del mundo dando una dirección a los espíritus. (Sarmiento 2001, 98)

Podemos concluir que de entre los pliegues de ambos públicos –letrados y analfabetos– desde la lengua, la metáfora, el género y la forma de publicación, se encuentra el factor común: la producción de presencia, que Sarmiento busca imponer como una realidad. Se trata de dar cuerpo a «Las materialidades de la comunicación [...] aquellos fenómenos y condiciones que contribuyen a la producción de significado, sin ser significado ellos mismos» (Gumbrecht 2005, 23).

Sarmiento escribió el *Facundo* y con ello elevó a los cielos globos luminosos y entregó a sus enemigos y oponentes políticos las flechas y ratones de los persas, signos que aún siguen siendo interpretados. El signo de su discurso no está únicamente en las palabras, Sarmiento impuso otro signo, el signo de las formas.

Bibliografía

- AGUERRE, Lucía. 2022. «Civilización y barbarie en Sarmiento y Martí. Continuidades y rupturas en la búsqueda del nuevo sujeto político». En *Ideas y Valores*, 71 (180), 147-171.
- ANASTASIO, Luisa. 2021. *Tierra genitrix*. Buenos Aires: Ánder Ediciones.
- BAJTÍN, Mijaíl. 2008. *Estética de la creación verbal*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- FERRATER Mora, José. 2009. *Diccionario de filosofía*. Barcelona: Ariel.
- FRAZER, J. G. 1981. *La rama dorada*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- GUMBRECHT, Hans U. 2005. *Producción de presencia: lo que el significado no puede transmitir*. México: Universidad Iberoamericana.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. 1982. *Una nación para el desierto argentino*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- JUNG, Carl G. 1976. *El hombre y sus símbolos*. Barcelona: Caralt.
- PIGLIA, Ricardo. 1993. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- SAID, Edward W. 2018. *Cultura e imperialismo*. Barcelona: Debate.
- SARMIENTO, D. F. 2018. *Facundo, civilización y barbarie*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- SARMIENTO, D. F. 2011. *Recuerdos de provincia. Mi defensa*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- SARMIENTO, D. F. 2001. *Viajes por Europa, África y América (1843-1847)*. Buenos Aires: Universidad Nacional de La Matanza.
- SOLER SERRANO, Joaquín. 1986. *Escritores a fondo*. Madrid: Planeta.
- VASTEY, Jean Louis. 2024. *El sistema colonial develado*. [edición y estudio preliminar de Juan Francisco Martínez Peria]. Buenos Aires: Batalla de Ideas.
- WILLIAMS, Raymond. 2009. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las Cuarenta.

Juliane Tauchnitz

Das (Zusammen-)Spiel von Raum und spektraler Präsenz in der Fotografie Juan Rulfos

Juliane Tauchnitz

vertritt aktuell die Professur für
französische Literatur- und Kultur-
wissenschaft an der Bergischen
Universität Wuppertal.

tauchnitz@uni-wuppertal.de

Zusammenfassung

Durch Juan Rulfos Narrationen spuken so viele Geister, dass die Figuren selbst mitunter kaum noch ermessen können, ob sie zu den Lebenden oder der Welt der bereits Verschiedenen zählen. Dies ist bekannt und hinlänglich untersucht worden. Doch dass das Spektrale ebenso Einzug in das weit weniger erforschte Bildwerk Rulfos gehalten hat und dabei maßgeblich seinen fotografischen Raum (aus)gestaltet – verengt oder dehnt –, erfährt bislang höchstens marginal Berücksichtigung. Dabei erhält das Foto bei Rulfo eine ganz andere Dimensionalität und Plastizität; es geht stets über das Abbild hinaus: Das *Un-Sichtbare* wird präsent. Im vorliegenden Beitrag werden jene Techniken bei Juan Rulfo analysiert, durch die spukhafte Elemente – auf visueller wie auditiver Ebene – in seinen Fotografien vergegenwärtigt werden. Dabei soll auch einbezogen werden, wie der Blick der Betrachtenden gelenkt und die Täuschung des scheinbar Gesehenen von vornherein im Bild angelegt sind. Dies geschieht jedoch nicht nur mittels bildmedialer Praktiken, sondern – so meine These –, durch textuelle Verfahren, die zur Folie visueller „Trugbilder“ werden.

Keywords: Fotografie – Juan Rulfo – Spektralität/spektral – Schwellenzone – Raum

Abstract

Juan Rulfo's narrations are haunted by so many ghosts that the characters themselves can sometimes hardly distinguish whether they belong to the living or the world of the dead. This is well known and has been sufficiently analyzed. However, the spectral has also found its way into Rulfo's far less researched photographic work and thereby decisively shapes – narrows or extends – its pictorial space. Nonetheless, Rulfo's photographs take on a completely different dimensionality and plasticity; they constantly go beyond any kind of mere reproduction: the *in-visible* becomes present. This article studies the techniques that Juan Rulfo uses to visualize ghostly elements in his photographs (on a visual and auditive level). It will also include how the viewer's gaze is directed and how the illusion of what is presumedly seen is inherent to the image. Yet, this is not just generated through specific medial methods, but also – that is my argument – through textual techniques that become a model for visual 'phantasmagoric images.'

Keywords: photography – Juan Rulfo – spectrality/spectral – threshold – space

Vorüberlegungen

Dass die rationale, aufgeklärte Moderne das Gespenstische verdrängt hat, mag aus heutiger Perspektive eine folgerichtige, fast schon banale Feststellung sein. Und doch: unsere „Gegenwart ist voller Gespenster“, wie Baßler, Gruber und Wagner-Egelhaaf feststellen (2005, 9).¹ Das Spektrale ist in all seiner Uneindeutigkeit präsent. Es bricht aus der Vergangenheit wieder und wieder hervor und erstreckt sich auch heute noch über alle Künste. Doch reicht es nicht aus, Spektralität in ihrem Konnotationsspektrum einzig auf das Spukbehaftete zu verkürzen, wie ich im vorliegenden Beitrag zeigen möchte.

Unter dem Gesichtspunkt des Spektralen werde ich das bildmediale Werk des mexikanischen Schriftstellers, Fotografen und Drehbuchautors Juan Rulfo neu betrachten und darauf eingehen, mit welchen Methoden Rulfo im Bild Unbehagen erzeugt, Schaurig-Abwesendes sichtbar macht und es dadurch in seiner Räumlichkeit *inszeniert*. Für eine bessere Einordnung meiner Fragestellung begründe ich zunächst meinen Deutungsansatz des Spektralitätsbegriffs, um anschließend darzulegen, dass sich das Spektrale in Rulfos fotografischem Werk insbesondere auf den Ebenen des Visuellen und Auditiven realisiert – und zwar nicht nur mittels bildmedialer Praktiken, sondern – so meine These –, durch textuelle Verfahren, die zur Folie visueller „Trugbilder“ werden.

Juan Rulfo (1917–1986) zählt fraglos zu den bedeutendsten Schriftstellern Lateinamerikas – trotz seines überschaubaren Œuvres mit etwa zwei Dutzend Kurzerzählungen (v.a. *El Llano en llamas*, 1953), einem Roman (*Pedro Páramo*, 1955) und einer Novelle (*El gallo de oro*, 1958). Dem gegenüber wirkt das fotografische Werk des Autors beinahe abundant. Mehr als 6000 Aufnahmen umfasst das Bildarchiv, das Rulfo hinterlassen hat; fast alle schwarz/weiß, zum Großteil zwischen 1940 und Mitte der 1950er Jahre geschaffen (Figueroa Flores 1999, 51; s. auch G de la G 2012). Angesichts der heutigen Flut an visuellen Augenblicks-Reproduktionen und der konstanten Verfügbarkeit fototechnischer Apparate mag diese Zahl gering erscheinen. Historisch kontextualisiert, bezeugt sie hingegen Rulfos unermüdlichen Einsatz der Kamera: einer Rolleiflex, bei der Filme mit lediglich sechs, später zwölf Bildern zur Verfügung standen.²

Trotz dieser Materialfülle und der Heterogenität seiner fotografischen Inhalte von Portraitierungen über Landschafts- und Architekturablichtungen bis zu Momentaufnahmen an Filmsets, richtet sich das Augenmerk der Forschung bis heute mehrheitlich auf die Gegenüberstellung von Fotografie und Literatur (z.B. Borsò/Schmidt-Welle 2021). Dabei jedoch werden die Bilder häufig auf „bloße Illustrationen der kanonischen Texte“³ reduziert (Finnegan 2020 [2016], 2; Zepeda

¹ Wittmayer geht sogar so weit zu unterstellen, dass die Geisteswissenschaften aufgrund ihrer Beschäftigung mit dem Symbolisch-Zeichenhaften auch *Geisterwissenschaften* seien (2018: 19).

² Das Gewicht dieser Vielzahl an Fotografien verdeutlicht sich auch über ökonomische Restriktionen, die diese kostspielige Kunst für Rulfo mit sich brachte (s. Zepeda 2020 [2016], 43).

³ „Nevertheless, critical reception of the photography has tended to focus on presenting the pictures as mere illustrations of the canonical texts [...]“ (Finnegan 2020 [2016], 2).

2020 [2016], 32; De Luigi 2013, 16), was ihnen den Status einer supplementären Informationsquelle zuweist.

Dass solche Untersuchungsansätze einer aktualisierenden Akzentverschiebung bedürfen, dafür plädiert der Band *Rethinking Juan Rulfo's Creative World* (Brennan/Finnegan 2020 [2016]) und dies ist auch der Ansatz meines Beitrags. Damit ist es auch mein Ziel, die von der Forschung wiederholt vorgenommene Hierarchisierung der Literatur über das Bildwerk Rulfos zu entkräften.⁴

Das Spektrale erzeugt seinen Raum – theoretische Grundlagen

Im ersten Schritt möchte ich erläutern, welches Verständnis von Spektralität meinen Überlegungen zugrunde liegt und weshalb ich diese als einen entscheidenden Aspekt im bildmedialen Œuvre Rulfos erachte. Meine Annäherung an den Begriff entwickle ich ausgehend von Freuds Theorie des „Unheimlichen“, den Ausführungen zur Fotografie vor allem von Roland Barthes, aber auch von Susan Sontag und Walter Benjamin sowie María del Pilar Blancos Verknüpfungen von „Haunting“ und Raumdimensionen. Dabei werde ich meine Reflexionen zum Spektralen aus einer Fotografie Rulfos ableiten, die die Notwendigkeit meiner Ausgangsfrage offenlegt. Es handelt sich um ein Bild, das auf verschiedenen Ebenen ein hohes Maß an Uneindeutigkeit aufweist. Jedwede Form von primärer Zentralität wird aufgehoben, wodurch es zu Verlagerungen des Bildmittelpunkts kommt, die ein unwahrscheinliches, verstörendes Moment freilegen (Abb. 1):

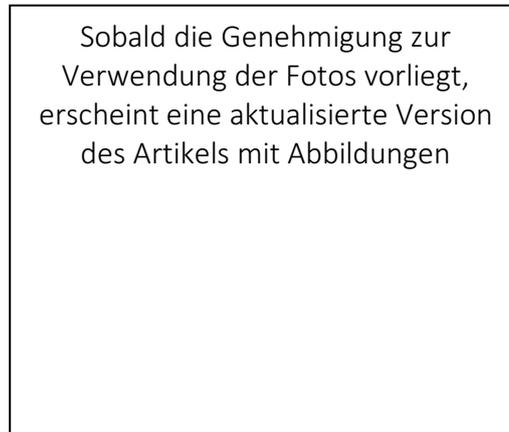
Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

1 | „Puerta del cementerio de Janitzio“ (in Garcés 2013, 59)

Das Foto „Puerta del cementerio de Janitzio“ verwehrt dem betrachtenden Auge ein identifizierbares Zentrum. Am ehesten könnte noch das Tor als solches erkannt werden. Doch statt selbst den Fokus zu markieren, gibt es den Blick frei auf den leeren Landschaftsraum dahinter und darüber und fungiert gleichzeitig als begrenzender räumlicher Rahmen für die Figuren am unteren rechten Rand. Auch

⁴ Es sei angemerkt, dass ich die filmischen Erzeugnisse, in deren Entstehung Rulfo involviert war, ausklammere, weil ich sie nicht vordergründig als sein eigenständiges Werk erachte, da er an der Genese nur mittelbar (über seine Erzählungen/Roman) oder als nur eine wirkende Instanz (über Drehbücher) beteiligt war.

diese weisen eine eigentümliche Deplatziertheit auf: Gesäumt sind durch das Tor nur zwei der drei abgelenkten Menschen – zwei Kinder in teils heller Kleidung. Vor ihnen läuft eine Frau, dunkel vor den dunklen Steinen des Portals und seitwärts gerichtet, so dass ihr Gesicht nicht erkennbar ist. Sie ist nicht gerahmt, ja, sie scheint aus dem Bild zu fallen. Und nicht nur das. Amit Thakkar bezeichnet sie als „ghostly woman“ (2020 [2016], 89), da es wirkt, als schwebte sie, als berührten ihre Füße nicht den Boden. Ihre schmale Schattenlinie verstärkt diesen Eindruck, denn, anders als bei den Kindern, gibt es keine wahrnehmbare Verbindung zwischen Schatten und Körper; es klafft eine Lücke zwischen beiden (Abb. 2).



2 | Detail aus „Puerta del cementerio de Janitzio“

Das beschriebene Foto schafft, was ein Foto eigentlich nicht zu schaffen vermag: Es macht das Nicht-Zeigbare sichtbar. Doch gerade das ist unmöglich. Fotografien liefern Beweise, konstatierte einst Susan Sontag (1973, 5).⁵ Denn das Foto beglaubigt, dass „das, was ich sehe, gewesen ist“ (Barthes 1980, 129, Übersetzung J.T.),⁶ wie Roland Barthes mit Referenz auf Sontag in *La chambre claire* präziserte. Das wiederum generiert eine eigentümliche Spannung, die der Fotografie immanent ist: Das Foto bildet ein Objekt ab, das zum Zeitpunkt der Aufnahme war, im Moment des Betrachtens also auch noch wirklich ist, da das Bild es festhält, aber zugleich nicht mehr ist: „le réel à l'état passé: à la fois le passé et le réel“ (Barthes 1980, 130). Rulfos Foto thematisiert geradezu diese Spannung, indem alles an dem Foto in ephemerer Bewegung ist.

Barthes Ausführungen sind hier aber noch in anderer Weise erhellend, denn sie bekräftigen nicht nur die Tatsache, dass ein Foto auf einen realen Referenten in seiner Zeitlichkeit und Vergänglichkeit verweist (cf. Barthes 1980, 120). Überdies ist für meine Fragestellung auch seine bekannte Unterscheidung von *studium* und *punctum* hilfreich, um die Einzigartigkeit in Rulfos Foto(s) zu benennen. Das Verhältnis beider Begriffe lässt sich so beschreiben, dass das *studium*, das

⁵ „Photographs furnish evidence“ (Sontag 1977 [1973], 5). Und: „A photograph passes for inconvertible proof that a given thing happened. The picture may distort; but there is always a presumption that something exists, or did exist, which is like what's in the picture“ (Sontag 1977 [1973], 5).

⁶ „L'effet qu'elle [la photographie] produit sur moi n'est pas de restituer ce qui est aboli (par le temps, la distance), mais d'attester que cela que je vois, a bien été“ (Barthes 1980, 129).

Geordnete, lediglich Interessante (Barthes 1980, 50–51), durch einen kleinen Stich, etwas Zufälliges, aus der Balance gebracht wird, das ein begehliches Interesse beim Betrachter weckt (Barthes 1980, 49).

Das *punctum* im gezeigten Bild ist just diese geisterhafte, unheimliche Frau, die nicht im Zentrum steht, sondern als störend-betörendes Detail aus dem Rahmen tritt (cf. Barthes 1980, 93) und so zum Zentrum wird.

Dieses Unheimliche wiederum, das von der nicht greifbaren Figur ausgeht, ist der erste Teilbereich, den ich unter dem Begriff des Spektralen zu fassen suche: „[...] daß es nämlich oft und leicht unheimlich wirkt, wenn die Grenze zwischen Phantasie und Wirklichkeit verwischt wird, wenn etwas real vor uns hintritt, was wir bisher für phantastisch gehalten haben“ (Freud 1970 [1919], 267). Das Unheimliche ist mit Freud also das, „was im Verborgenen hätte bleiben sollen und hervorgetreten ist“ (Freud 1970 [1919], 264).⁷

Indem nun die „ghostly woman“ zum zentralen Element des Bildes wird, obgleich sie das Abseitige desselben markiert, biegt sie seinen Raum und verbreitert dadurch ihren eigenen; diese Spukfigur, die erst im Verlauf des Betrachtens zum Blickfang gerät, erfährt so prozesshaft eine Verräumlichung. Dies ist der zweite wesentliche Aspekt, der Spektralität ausmacht: das Raumschaffen, das in seiner Zeitlichkeit wahrnehmbar wird.

Das Spektrale umschließt also das Geisterhafte, das Phantasma, das Gespenstische, den Wiedergänger (*revenant*), ohne ihnen synonym zu sein (cf. Derrida 1993, 25). Es ist mit Derrida die „Sichtbarkeit des Unsichtbaren“, das, was man imaginiert (Derrida 1993, 165).⁸ Das Bild von Rulfo erweist sich damit zum Teil auch als selbstreferentiell: Es weist zwar über seinen Rahmen hinaus, zeigt aber gleichzeitig seine eigene Konstruiertheit auf, denn so wird der Bildrahmen überhaupt erst bemerkbar. Ebenso führt es damit den Betrachter vor, der nur zu bereitwillig an das Unmögliche glauben möchte – es bedeutet ihm, dass er projiziert, statt zu sehen (cf. Derrida 1993, 165). Wenn Rulfos Foto also durch die Einführung einer gespenstischen Unsicherheit andeutet, dass sich das Bild nicht vor dem sehenden Auge, sondern im Geist des *spectator* ereignet, dann wird die Verschränkung von Produktions- und Rezeptionsseite offenbar: Das Spektrale ist nämlich im Bild angelegt, ermöglicht aber erst durch aktives Lesen/Betrachten eine Annäherung an das Werk. Das Spektrale ist also nicht Selbstzweck, sondern delegitimiert vorschnelle, einfache Schlussfolgerungen von vornherein.

So ist es auch Schwellenzone (Philipsen 2008, 13); es ist und bleibt ambivalent. Der Begriff der Schwellenzone öffnet seine räumliche Dimension. María del Pilar Blanco konzentriert sich in ihrem Band *Ghost-Watching American Modernity* auf eben

⁷ Dass ein massehaltiger Körper schweben kann, ist durch physikalische Gesetze hinreichend widerlegt. Wenn Rulfo jedoch genau diese Unmöglichkeit hier abzulichten scheint, dann setzt er im Sinne Baudrillards damit das Zeichen als Wert außer Kraft; es handelt sich um eine *Simulation* statt einer Repräsentation (cf. Baudrillard 1981, 16).

⁸ „Le spectre, comme son nom indique, c’est la *fréquence* d’une certaine visibilité. Mais la visibilité de l’invisible. [...] Le spectre, c’est aussi, entre autres choses, ce qu’on imagine [...]“ (Derrida 1993, 165).

diesen Zusammenhang des Spukenden und seines Raumwerdens und denkt das Gespenstische als „commentaries on how subjects conceive present and evolving spaces and localities“ (Blanco 2012, 6).

‚Textuelle‘ Schwarz-weiß-Nuancen: Visuelle Spektralität

Bereits zu Anfang hatte ich angedeutet, dass ich mich auf zwei Bereiche in Rulfos Werk konzentriere: die visuellen und auditiven Qualitäten, über die er das Spektrale erfahrbar macht. Es sind diejenigen Sinneswahrnehmungen, die bei Rulfo nicht nur rekurrent angesprochen werden, sondern deren Spezifika beständig von der einen auf die jeweils andere Perzeptionsebene übergehen. Das *Hören* und *Sehen* sind bei Rulfo nicht getrennt lesbar, sondern erst in ihrer Verbindung produktiv, weil sie den Zugang zu Rulfos Fotografie steuern.

Rulfos Bildmedialität ist dominant in Schwarz-Weiß gehalten; kaum eine farbige Aufnahme ist bekannt. Umso erstaunlicher tritt in seinen Fotografien die Dominanz der gleißenden Mittagssonne Mexikos zutage – und mit ihr einher geht etwas Unwirkliches.

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

3 | „Doorway of the Church of Sanctorum“ (1940er Jahre; in Garcés 2013, 62)⁹

⁹ Da nicht alle originalsprachlichen Titel der Fotografien Rulfos bekannt sind und Rulfo einen Teil seines Bildwerks nicht selbst benannt hat, variieren die in diesem Beitrag angeführten Titel zwischen englisch- und spanischsprachigen Bezeichnungen. Daher werden diese hier entsprechend der Angaben der jeweiligen Ausgabe der Bilder wiedergegeben.

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

4| „Conjunto de ahuehuetes“ (in Jiménez 2002, 95)

Das Prinzip, im für die Fotografie ungünstigsten Lichteinfall Bilder zu machen, bewirkt den härtestmöglichen Kontrast von Hell und Dunkel und hebt so einerseits bestimmte Elemente hervor, verschleiert aber zugleich andere (cf. Borsò 2007, 211). Dies lässt sich an zwei sehr unterschiedlichen Fotos nachvollziehen. In „Doorway of the Church of Sanctorum“ (Abb. 3) wird der Innenraum der Kirche in solch starke Dunkelheit getaucht, dass er verschwindet – und mit ihm teilweise der Mann, der dabei ist, die Kirche zu verlassen. Er wird eine Figur der Schwelle, halb innen – halb außen, halb im Schatten – halb im Licht – nur halb sichtbar. Die Kirche als Raum verengt sich hier zur Fläche, wodurch allerdings das Eingangsportal umso mehr akzentuiert wird – es ist das Element, das sich verräumlicht, indem es insbesondere durch den Schattenwurf auf der linken Seite in seiner Struktur erfahrbar wird: Es tritt heraus.

Wir werden in diesem Bild gewahr, dass die Fotografie festlegt, was eine räumliche Dimension entfalten soll und was nicht – wie eine textuelle Leerstelle, die den Blick lenkt. Diese setzt den abgelichteten Mann erst auf eine Schwelle – hier schafft nicht das Unheimliche Raum, sondern durch den Bildraum wird sein spukbehaftetes *punctum* geschaffen. „[...] die exakteste Technik kann ihren Hervorbringungen einen magischen Wert geben, wie für uns ihn ein gemaltes Bild nie mehr besitzen kann“, äußerte Walter Benjamin in seiner „Kleinen Geschichte der Photographie“ (Benjamin 1991 [1977], 371). Das lässt sich an diesem Foto gut nachvollziehen: Es übertritt die Grenze des *Abbilds*.

Auch die „Gruppe von Sumpfyypressen“ (Abb. 4) ist in stechem Tageslicht aufgenommen. Doch im Gegensatz zum vorherigen Foto, brechen sich die Sonnenstrahlen hier nur an einigen Stellen ihren Weg durchs Geäst und fallen diagonal ins Bild. Der Schatten ist damit ebenso wenig total wie das Licht. Sie durchdringen sich. Während die Mittagssonne zuvor eine Verkürzung zum Flächigen bewirkte, schafft sie nun gerade eine Dreidimensionalität, die eine gewöhnliche Baumreihe auf unheimliche Weise konnotiert.

Ein drittes Beispiel, das ich hier anführe, zeigt einen „Friedhof in Süd-Jalisco“ (Abb. 5).

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

5 | „Cemetery in southern Jalisco“ (1961; in Garcés 2013, 93)

Die Wirkmechanismen des Fotos sind jenen der geisterhaften Frau vom ersten Bild vergleichbar. Doch ist die Aussage nun eindeutiger, weil die Raumachsen leichter auszumachen sind: Das Kreuz ist das Zentrum des Bildes und ordnet den Bildraum. Es scheint zu schweben, was durch das senkrecht von oben einfallende, blendende Licht erfolgt, das einen höchst reduzierten Schatten bildet (cf. Tatard 1999, 176 ff.) – man könnte sogar meinen, sein Schatten sei jener vor dem Kreuz. Das Unheimliche in seiner mythisch-religiösen Entfaltung (cf. Monsiváis 1980, 39) zieht in die Aufnahme ein und strahlt auf den Ort zurück, den es dadurch ausgestaltet: Es hebt die Trostlosigkeit dieses verlassenem Friedhofs hervor und vergrößert durch das übernatürlich anmutende Element die Distanz zwischen *Spectator* (Barthes 1980, 72) und Referent. So entfaltet sich die Wirkung des Fotos: Welt wird als traurige, leere Einöde dargestellt, in der Farbe keinen Platz mehr hat.

Zwischen Ton und Stille – auditive Spektralität

Nachdem ich auf spezifische visuelle Besonderheiten in Rulfos Fotografien eingegangen bin, möchte ich im letzten Teil meines Beitrags Spektralität fokussieren, die durch auditive Marker entsteht. Es geht dabei um Ton bzw. dessen Abwesenheit. Dies mag befremdlich klingen: Denn dass in Literatur Laute eine fundamentale Rolle spielen können, das ist bekannt und wurde auch hinlänglich in Rulfos Texten untersucht (cf. z.B. Mansour 2021; Schmidt-Welle 2021). Ich möchte aber zeigen, dass partiell auch in seinem bildmedialen Werk das Hörbare – und dessen Absenz – bedeutsam sind.

Natürlich denkt man bei akustischen Besonderheiten bei Rulfo wohl zuvorderst an *Pedro Páramo*. Der Roman ist voller tönender, toter, *jenseitiger* Geister, die die Schwelle zum Diesseits überschreiten und so die Raum- auch zu einer Vergangenheitsachse machen: Es tönt aus dem jenseitigen und damit vergangenen Raum herüber.

Für meine Annäherung an die Frage nach auditiv erzeugter Spektralität im Bild ist jedoch noch ein anderer Gesichtspunkt substantiell: die synästhetische Verbindung von Hören und Sehen sowie ihre Abwesenheit, das heißt die Stille, die *visuell* wird. Wie ich folgend zeigen werde, entsteht dadurch eine Wahrnehmungsüberlagerung,

die wiederum eine Unschärfe einführt, das heißt, es werden nicht nur zwei distinkte Sinneskanäle in Relation gesetzt, sondern der eine verformt die Perzeptibilität des anderen, so dass beide ihre „Wahrnehmungsreinheit“ verlieren.

Viele von Rulfos Fotos sind gespenstisch bedrückend, weil sie große Stille *zeigen*. Sie wird durch visuelle Effekte wie Landschaftstotalen oder menschenleere Ortschaften ausgelöst, in denen häufig nur einzelne Individuen in all ihrer Verlassenheit zu sehen sind (Abb. 6 und 7): Stille wird zum Stillstand.

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

6 | „Campesino in Cardonal“ (1959, Dreharbeiten zu *El despojo*; in: Garcés 2013, 98)

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

7 | „Little girl running along a portico in Jalisco“ (1961; in: Garcés 2013, 89)

Beide Fotos zusammen betrachtet, zeugen von der methodischen Breite und Komplexität in Rulfos Bildwerk; so droht der Mann mit Holzbein durch seine im Verhältnis zur Landschaft disproportionale Übergröße den Rahmen des Fotos zu sprengen, wodurch der weite Landschaftsraum zur unwirklich-flächigen Kulisse verkommt. Das Mädchen aber, das durch den mächtigen Arkadengang hüpfet, ist unverhältnismäßig klein dargestellt. Auf diese Weise wird das Abgebildete räumlich in die Länge gezogen und gewinnt eine Tiefendimension. Diese gegensätzlichen Perspektivierungen zielen nichtsdestotrotz auf eine vergleichbare Wirkung ab: die beklemmende Darstellung des singulären Subjekts in äußerster Isolation. Beiden Orten wurde das Lebhaftes, das Geräuschvolle entzogen – sie sind zur undurchdringlichen Stille verdammt. Selbst das lebendig wirkende Mädchen in Bewegung

vermag diese Grabesruhe, die von beiden Fotografien ausgeht, nicht zu durchbrechen.

Neben der Inszenierung jener Lautlosigkeit, möchte ich abschließend noch auf zwei Fotografien eingehen, die eine unheimliche Spannung auslösen, weil sie zugleich lautlos *und* geräuschvoll sind. Es handelt sich um Aufnahmen einer Fotoserie von Musikern und Blasinstrumenten (Abb. 8 und 9):

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

8 | „Músicos en Tlahuitoltepec“ (1955; in Garbuno 2018, 128)

Sobald die Genehmigung zur Verwendung der Fotos vorliegt, erscheint eine aktualisierte Version des Artikels mit Abbildungen

9 | „Instrumentos musicales“ (1955; in Garbuno 2018, 126)

Bei beiden Aufnahmen wirkt der Lärm wie eingefroren, doch wieder geschieht dies aus gegenläufiger Perspektive. Der Sousaphon-Spieler (Abb. 8) bringt Unruhe in den Ausschnitt – das Instrument, die Haltung des Musikers, die partielle Überdeckung der anderen Personen – all das hindert das Auge des Betrachters am Verweilen. Nur das direkte Schauen in die Kamera des Trommlers im Vordergrund, mit seinem stechenden Blick, beruhigt die Szenerie. Das Bild ist voller Reibungen und kaum ein Detail desselben passt mit anderen zusammen; die durch den wolkenlosen Himmel fast portraithafte Ablichtung zeigt Stille und zugleich deren Störung.

Wie eine schaurige Steigerung dieser Fotografie liest sich die zweite, in der nur noch die Instrumente zu sehen sind (Abb. 9). Zwar gibt es Musiker, ganz klein im Hintergrund, doch für die Bildkomposition spielen sie nur noch eine untergeordnete Rolle.

Die Instrumente bilden paradoxerweise eine Art *naturaleza muerta* – ich benutze diesen Ausdruck statt der deutschen Entsprechung des *Stillebens*, weil diese die Konnotation der *toten Natur* in ihr Gegenteil verkehrt. Die *naturaleza muerta* in diesem quintessentiell für Rulfos Werk stehenden Foto enthält ein im ursprünglichen Wortsinn makabres Element und nähert sich so an die Vanitas-Motivik an – ähnlich dem Foto des Kreuzes –, weil das Ende des Musizierens die Abwesenheit der Kapelle bedrückend herausstellt. Die Töne sind verklungen, die Instrumente aber, die für Lautstärke stehen – Trommel, Becken, Tuben – halten sie fest. Sie machen die Abwesenheit von Leben sicht- und hörbar. Das Absente bleibt unentrinnbar gegenwärtig.

Die Notenständer wirken wie skelettartige Schreckgespenster und heben das Fehlen des Menschlichen hervor. Die Instrumente werfen die langen Schatten des endenden Tages. Verlassenheit und Auflösung werden verbildlicht und gerade diese sonst schallenden Instrumente bringen eine schauerhafte Stille und Stillstand hervor, die den Raum ausdehnen: Es gibt auf dem Foto nichts als diese Instrumente; alles andere verschwimmt in jenem Nebel, den Rulfo so häufig in Bild und Wort thematisiert hat.

Das raumgreifend Unheimliche ist in Rulfos gesamtem Œuvre omnipräsent – auch jenseits der Geisterfiguren, die seine Erzählungen und Romane besiedeln und dem Humanen seinen Lebensraum entziehen. Spektralität zeigt sich in der Farblosigkeit, in der Darstellung stiller Einsamkeit, in der Friktion von Krach und seiner absoluten Absenz, zeigt sich an Menschlichem, aber ebenso an Objekten, Architektur. Dieser Einbruch des Spektralen in Rulfos Fotografie ist dabei gekennzeichnet durch transmediale Verschiebungen. Das heißt, auditive und visuelle Merkmale lassen sich im Bild nicht mehr auseinanderhalten – das Sehbare kann gehört werden, während man Stille mit dem Auge erkennen kann.

Bibliografie

Primärtexte

- RULFO, Juan. ¹⁴2003 [1953]. *El Llano en llamas*. Madrid: Cátedra.
 RULFO, Juan. ³²2020 [1955]. *Pedro Páramo*. Madrid: Cátedra.
 RULFO, Juan. 2016 [1958]. *El gallo de oro y otros relatos*. Barcelona: RM.

Sekundärtexte

- BARTHES, Roland. 1980. *La chambre claire. Note sur la photographie*. Paris: Cahiers du Cinéma/Gallimard Seuil.
 BARLER, Moritz, Bettina Gruber & Martina Wagner-Egelhaaf (eds.). 2005. *Gespenster. Erscheinungen – Medien – Theorien*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
 BAUDRILLARD, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée.
 BENJAMIN, Walter. 1991 [1977]. „Kleine Geschichte der Photographie.“ In *Gesammelte Schriften*, Band II 1, ed. Tiedemann, Rolf & Hermann Schweppenhäuser, 368–385, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
 BLANCO, María del Pilar. 2012. *Ghost-Watching American Modernity. Haunting, Landscape, and the Hemispheric Imagination*. New York: Fordham University Press.
 BORSÒ, Vittoria. 2007. „*Rulfo intermedial: passages entre textos, fotografía y*

- cine.“ In *Intermedialität in Hispanoamerika: Brüche und Zwischenräume. Intermedialidad en Hispanoamérica: rupturas e intersticios*, eds. Felten, Uta & Isabel Maurer Queipo, 203–220, Tübingen: Stauffenburg.
- BORSÒ, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle (eds.). 2021. *La contemporaneidad de Juan Rulfo*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- BRENNAN, Dylan & Nuala Finnegan (eds.). 2020 [2016]. *Rethinking Juan Rulfo's Creative World. Prose, Photography, Film*. Oxfordshire/New York: Routledge.
- DE LUIGI, Daniele. 2013. „Where There Are No Words.“ In *100 photographs by Juan Rulfo*, ed. Garcés, Isabel, 16–19, Mexico D.F.: RM.
- DERRIDA, Jacques. 1993. *Spectres de Marx. L'état de la dette, le travail du deuil et la nouvelle Internationale*. Paris: Galilée.
- FIGUEROA FLORES, Gabriel. 1999. „Juan Rulfo: sein Land in einer Schachtel.“ In *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, ed. Middelanis, C. Hermann, 51–62, Kassel: Reichenberger.
- FINNEGAN, Nuala. 2020 [2016]. „Introduction.“ In *Rethinking Juan Rulfo's Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 1–8, Oxfordshire/New York: Routledge.
- FREUD, Sigmund. 1970 [1919]. „Das Unheimliche.“ In *Studienausgabe. Psychologische Schriften*, Band IV, 243–274, Frankfurt am Main: Fischer.
- GARBUNO, Mara (ed.). 2018. *El fotógrafo Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM.
- GARCÉS, Isabel (ed.). 2013. *100 photographs by Juan Rulfo*. Ciudad de México: RM.
- G DE LA G, Enrique. 2012. „Juan Rulfo para turistas.“ In *Letras Libres* 12/4/2012, <<https://letraslibres.com/revista-espana/juan-rulfo-para-turistas/>> [28/10/2022].
- JIMÉNEZ, Víctor. 2002. *Juan Rulfo. Letras e imágenes*. Ciudad de México: RM.
- MANSOUR, Mónica. 2021. „La veracidad de la memoria.“ In *La contemporaneidad de Juan Rulfo*, eds. Borsò, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle, 101–115, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- MIDDELANIS, C. Hermann (ed.). 1999. *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*. Kassel: Reichenberger.
- MONSIVAIS, CARLOS. 1980. „Sí, tampoco los muertos retoñan. Desgraciadamente.“ In *Juan Rulfo. Homenaje nacional*, ed. Bremer, Juan José, 49–60, Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 35–44.
- PHILIPSEN, Bart. 2008. „Literatur und Spektralität: zur Einführung.“ In *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung und memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*, eds. Winde, Arne de & Anke Gilleir, 13–21, Amsterdam/New York: Rodopi.
- RIVERA GARZA, Cristina. 2017 [2016]. *Había mucha neblina o humo o no sé qué*. Barcelona: Penguin Random House Grupo.
- SCHMIDT, Friedhelm. 1996. *Stimmen ferner Welten. Realismus und Heterogenität in der Prosa Juan Rulfos und Manuel Scorzas*. Bielefeld: Aisthesis.
- SCHMIDT, Friedhelm. 1999. „Sprechende Bilder, hörbare Schrift. Zum Verhältnis von Literatur, Film und Photographie bei Juan Rulfo.“ In: *Lichtblicke: Mexikanisch. Photographische Notizen des Dichters Juan Rulfo*, ed. Middelanis, C. Hermann, 99–113, Kassel: Reichenberger.
- SCHMIDT-WELLE, Friedhelm. 2021. „Oralidad y escritura, murmullos y miradas. Nexos y diferencias entre Juan Rulfo y Julio Llamzars.“ In *La contemporaneidad de Juan Rulfo*, eds. Borsò, Vittoria & Friedhelm Schmidt-Welle, 117–129, Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- SONTAG, Susan. 1977 [1973]. *On Photography*. New York: Picador/Farrar, Straus and Giroux.
- TATARD, Béatrice. 1999. „L'imaginaire visuel de Juan Rulfo : synthèse comparative entre iconographie et œuvre littéraire.“ In *América: Cahiers du CRICCAL* 23, 175–192.

- THAKKAR, Amit (2020 [2016]). „Studium and Punctum in Juan Rulfo’s ‘Puerta del Cementerio de Janitzio’ [Gate of Janitzio Cemetery].“ In *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 82–101, Oxfordshire/New York: Routledge.
- WITTMAYER, Björn. 2018. *Geisterwissenschaften. Von der Spektralität der Zeichen*. Wien: Passagen.
- ZEPEDA, Jorge. 2020 [2016]. „Fixing the Boundaries: Juan Rulfo – Writer and Photographer.“ In *Rethinking Juan Rulfo’s Creative World. Prose, Photography, Film*, eds. Brennan, Dylan & Nuala Finnegan, 32–50, Oxfordshire/New York: Routledge.

Serena Cianciotto

Verso casa: lo spazio domestico nei romanzi multigenerazionali dell'Ottocento e del Duemila in Italia

Serena Cianciotto

è dottoranda in Filologia e Critica –
Letterature Moderne presso
l'Università di Siena, in cotutela con
l'Università di Lipsia.
s.cianciotto@student.unisi.it

Riassunto

La casa costituisce un *topos* centrale del romanzo multigenerazionale così come lo conosciamo dalla fine del XIX secolo. Nei *Malavoglia* (1881) di Giovanni Verga e nei *Viceré* (1894) di Federico de Roberto, per esempio, la dimora di famiglia non si riduce solamente allo spazio fisico in cui si muovono e interagiscono i personaggi, ma è anche metafora della discendenza stessa e del suo destino. Tale paradigma spaziale è mutato notevolmente nei romanzi multigenerazionali degli anni Duemila in Italia, come *Fra due mari* (2002) di Carmine Abate, *Conta le stelle, se puoi* (2008) di Elena Loewenthal e *Canale Mussolini* (2010) di Antonio Pennacchi. In questi testi, l'unità della casa, intesa come spazio originario della stirpe, è stata sostituita dalla sua lontananza nel tempo e nello spazio: ciò è sintomatico della divisione interna all'individuo, ma anche della ricerca intrapresa per trovare la propria identità e il proprio spazio nella genealogia familiare e nella Storia.

Parole chiave: casa di famiglia – romanzo multigenerazionale – genealogia – memoria – ritorno

Abstract

The house constitutes a central *topos* of the multigenerational novel as we have known it since the late 19th century. In *I Malavoglia* (1881) by Giovanni Verga and *I Viceré* (1894) by Federico de Roberto, for instance, the family house is not only reduced to a physical space where characters act and socialize, but is also a metaphor for the lineage itself and its destiny. This spatial paradigm has changed considerably in the multigenerational novels of the 2000s in Italy, such as *Fra due mari* (2002) by Carmine Abate, *Conta le stelle, se puoi* (2008) by Elena Loewenthal, and *Canale Mussolini* (2010) by Antonio Pennacchi. In these novels, the unity of the home, understood as the original place of ancestry, has been replaced by its remoteness in space and time: this is symptomatic of the individual's internal fragmentation, but also of their search for their own identity and their own space in the family genealogy and in history.

Keywords: family house – multigenerational novel – genealogy – memory – return

La casa e l'abitare in famiglia

La casa rappresenta un *topos* irrinunciabile del romanzo multigenerazionale, ovvero di quel sottogenere del romanzo in cui il protagonista è di natura collettiva ed è costituito dai rappresentanti di almeno tre generazioni della stessa famiglia (cf. Polacco 2004, 116-118). In opposizione all'ampia estensione temporale coperta dal tempo della storia, in queste narrazioni prevale tendenzialmente una dimensione spaziale piuttosto ristretta, ovvero quella della casa o delle case di famiglia, che non di rado può coincidere anche con lo spazio di lavoro della famiglia e rappresentare, quindi, una dimensione totalizzante per i personaggi, come si vedrà per alcuni dei romanzi analizzati.

Dal punto di vista psicologico e simbolico, d'accordo con Bachelard va anzitutto riconosciuta la primitività dell'abitare, che non è solo reale, ma anche virtuale attraverso il pensiero e i sogni (Bachelard 1957, 33); questa «funzione prima» (1957, 32) è fondamentale per l'essere umano e, di conseguenza, anche per la sua rappresentazione letteraria *Homo Fictus*, ovvero per il personaggio del testo letterario (cf. Stara 2004). Si può anzitutto individuare una sovrapposizione fra lo spazio abitato e la personalità dei suoi abitanti, dal momento che la casa è un luogo che trae origine dai legami di intimità familiare e, al tempo stesso, è da questi nutrito:

L'espace domestique est une construction. Celle-ci peut être le fait des habitants eux-mêmes (autoconstruction, architecture vernaculaire) ou non, mais, même si la maison est édifée par un autre, ses habitants y mettent leur marque (décor, mobilier, etc.). L'espace domestique est donc toujours porteur des normes et des valeurs qui ont présidé à sa constitution : canons esthétiques, règles morales, structures sociales (par exemple, maîtres vs domestiques) et familiales (par exemple homme vs femme), économiques et politiques (Staszak 2001, 344).

Bisogna inoltre tenere a mente che abitare lo spazio della casa è un'esperienza archetipica che ricorre in tutta la vita dell'uomo, naturalmente con significati e ripercussioni differenti per ogni fase dell'esistenza, a partire dal ruolo giocato nella crescita del bambino, attraverso l'isolamento adolescenziale fra le mura della propria stanza, fino all'età adulta e poi alla vecchiaia (cf. Giordano 1997). Va da sé che la ricorrenza dell'elemento domestico durante tutta l'esistenza umana comporta uno strettissimo legame fra abitazione e memoria, perché i ricordi individuali si legano, spesso, agli spazi vissuti, in particolare quelli della casa natia (cf. Bachelard 1957, 36-45; Giordano 1997, 152).

L'ambiente domestico diviene dunque protagonista della memoria individuale e di quella collettiva della famiglia, premesso che, oggi come in passato – naturalmente secondo le tendenze e le regole del proprio tempo – l'abitare sotto lo stesso tetto non significa automaticamente appartenere allo stesso nucleo familiare, né che i membri della stessa famiglia debbano per forza convivere (cf. Zanatta 2008).

In merito alla memoria collettiva della famiglia, un aspetto da tenere in considerazione è quello illustrato da Green e Luscombe, ovvero che anche la casa, così come altri manufatti che fanno parte della vita del gruppo e vengono trasmessi fra le generazioni, può appartenere a quella categoria di oggetti identificabili non

semplicemente come *objects*, bensì come *things* cariche di significato identitario per l'intero gruppo familiare, specialmente in riferimento alle generazioni più anziane e a quanto apparteneva loro ed è andato perduto con il procedere delle decadi verso il compimento del destino, spesso del declino, della famiglia. In questo senso, le *things*, fra cui appunto l'abitazione, danno origine alla narrazione di memorie familiari e, di conseguenza, fungono da ponte di collegamento fra la cultura materiale e la storia della genealogia. Di questa relazione si nutre l'immagine che chi racconta ha di sé e del proprio gruppo parentale. Frequentemente, quest'immagine vuole compensare la frammentarietà delle relazioni e lo svantaggio economico per tendere, invece, all'ideale di unità e benessere socioeconomico incarnato dalla proprietà, nello specifico della casa che apparteneva anticamente alla famiglia:

The stories about things emerged most strongly in contemporary family contexts of economic disadvantage, emotional instability or geographical transience, all of which conflict with contemporary value-laden public discourses around home ownership, stable families and cultural identities. The lost house [...] may [...] function as a private talisman or symbol of personal and family identity and status that is derived not from the present but from memory or genealogical knowledge of past generations (Green e Luscombe 2017, 657).

La trasmissione dei ricordi di famiglia, spesso legati allo spazio della casa, fornisce naturalmente prezioso materiale letterario per la stesura di romanzi multigenerazionali. Questi testi, che hanno una notevole predisposizione al realismo (cf. Ru 2001; Dell 2005), introiettano all'interno del loro mondo fittizio gli aspetti sociali e culturali relativi all'abitare di cui si è parlato, ma, come si vedrà attraverso l'analisi di cinque opere, gli esempi contemporanei degli anni Duemila presentano accenti piuttosto differenti rispetto a quelli pubblicati alla fine dell'Ottocento, ovvero durante l'epoca di consolidamento di questo sottogenere del romanzo. A più di cent'anni di distanza, ad essere mutata non è solo l'immagine dello spazio domestico e della sua capacità di rappresentare il gruppo, ma anche la concezione dell'identità individuale e della necessità di ricercare se stessi attraverso il tempo e lo spazio delle origini.

La casa come simbolo

Se è indubbio che, nel romanzo, lo spazio domestico ricopre un ruolo centrale per la vita familiare attraverso il tempo e le generazioni, questo è ancor più vero per le opere pubblicate alla fine dell'Ottocento, che risentono ampiamente degli stimoli realisti e naturalisti, da un lato, e delle suggestioni simboliste, dall'altro¹. È sufficiente pensare alle pagine d'apertura di *Buddenbrooks* (1901), *I Malavoglia* (1881) o *I Viceré* (1894) per capire quanto e come lo spazio della casa sia significativo: tutti iniziano con minuziose descrizioni dell'edificio o degli edifici che costituiscono le proprietà della famiglia e ne simbolizzano lo status e il carattere.

¹ Cf. fine del presente paragrafo.

D'altro canto, le dimore fungono da vero e proprio palcoscenico per le azioni che i personaggi svolgono e per i sentimenti che provano soprattutto al loro interno: che si tratti della lettura del testamento di Teresa Uzeda nel salotto di famiglia (De Roberto 2006, 71-75) o della proposta di matrimonio di compare Alfio a Mena sulla soglia della casa del nespolo (Verga 2017, 302), gli avvenimenti e gli scambi di maggior rilievo fra i personaggi si verificano proprio nel loro spazio abitativo. Si può addirittura dire che sono le mura domestiche a mantenere coeso l'insieme dei rapporti familiari orizzontali – ovvero fra parenti conviventi – e verticali – ossia quelli fra generazioni diverse che potrebbero anche non essersi mai incontrate fra loro. Si può dedurre, quindi, che l'abitazione nel romanzo multigenerazionale svolge una funzione "contenitiva" che si oppone alla dispersione delle relazioni interpersonali attraverso diverse decadi, dal momento che l'estensione temporale è tipica di questo sottogenere (Ru 1992, 2). È proprio all'interno degli appartamenti che si svolge la maggior parte dei rituali e delle celebrazioni – inaugurazioni, funerali, matrimoni, feste o semplici pasti intorno alla tavola comune – che ricoprono un ruolo di primo piano nel romanzo multigenerazionale e ne costituiscono una delle caratteristiche fondanti (cf. Ru 1992; 2001); infatti, tali riti permettono ai membri della famiglia di incontrarsi e interagire all'interno della finzione letteraria, cosicché possano emergere i legami e i conflitti che sono oggetto della narrazione (Ru 1992, 28-36). Un esempio lampante è quello offerto dalla scena che apre *I Viceré*, il funerale di Teresa Uzeda, ove non solo vengono presentati i membri della famiglia, ma divengono chiari anche i rapporti di potere vigenti fra loro e i rispettivi interessi.

Nei romanzi multigenerazionali della fine dell'Ottocento, la dimora di famiglia generalmente simbolizza la genealogia stessa che la abita e il suo destino. Questo fatto è particolarmente marcato nel romanzo tedesco *Buddenbrooks*, in cui, come nota Detering (2011, 28), esiste una relazione diretta fra casa, famiglia e impresa: la decadenza a cui si fa riferimento nel titolo, infatti, si riferisce contemporaneamente al clan, all'impero economico fondato dal vecchio Johann Buddenbrook e all'abitazione stessa: al momento dell'acquisto, la facciata appare ben conservata, ma la struttura retrostante ha già subito notevoli modifiche e, qualche anno dopo, i segni del tempo si palesano con maggior evidenza specialmente nella sala da biliardo (Mann 2012, 642).

Nei *Malavoglia*, la casa del nespolo rappresenta il paradiso perduto dell'umile famiglia di pescatori di Aci Trezza. Per quanto misera, l'abitazione è simbolo dell'unità familiare e dei tempi sereni in cui riuscivano a guadagnarsi il tanto necessario a vivere onestamente. La perdita della casa in seguito all'insolvenza del debito contratto con lo zio Crocifisso per il carico di lupini, perduto nel nubifragio in cui è morto Bastianazzo (Verga 2017, 44-51), rappresenta l'apice della decadenza familiare: non solo i Malavoglia hanno perso anche quel minimo che occorreva loro per vivere dignitosamente, ma si sono anche irrimediabilmente disgregati, dal momento che l'assenza del primogenito per il servizio militare ha indebolito la forza-lavoro della famiglia e che il padre e il secondogenito Luca sono morti rispettivamente in mare e in battaglia. Il momento di abbandonare la casa del nespolo, pur avendo rilevanza collettiva, è percepito in modo diverso da ciascun

membro della famiglia, come spiega Baldini (2010, 149-150): il nonno padron 'Ntoni tocca la porta rotta e la associa all'unità e all'onore della famiglia, altrettanto frantumati (Verga 2017, 149): «nel toccare la porta rotta il nonno sente che l'unità e l'onore familiari di cui è il garante sono distrutti» (Baldini 2010, 150). La nuora, invece, convoca alla memoria i morti che hanno abitato quello spazio e non torneranno più:

Maruzza guardava la porta del cortile dalla quale erano usciti Luca e Bastianazzo, e la stradiciuola per la quale il figlio suo se ne era andato coi calzoni rimboccati, mentre pioveva, e non l'aveva visto più sotto il paracqua d'incerata (Verga 2017, 149).

Mena, infine, nota che anche «la finestra di compare Alfio Mosca era chiusa» (Verga 2017, 149) dopo la partenza di lui in cerca di fortuna; ciò le duole ancor più dello sfumare del matrimonio con Brasi Cipolla:

Mena non pensa al telaio, al padre e al fratello morti, al luogo dove è nata e cresciuta; per lei lasciare la casa del nespulo vuol dire non vedere più la casa di fronte, dove abitava Alfio Mosca. Il suo matrimonio combinato dal nonno non sarà celebrato e la sua famiglia ha perso i suoi beni e il suo onore (Baldini 2010, 150).

Ciascuno dei Malavoglia lotta duramente per anni per mettere da parte anche solo pochi centesimi, con l'obiettivo utopico di poter riscattare la casa di famiglia. Infine, molti anni dopo, il figlio più piccolo, Alessi, ci riuscirà, si sposerà e darà continuità alla discendenza (Verga 2017, 304). Tuttavia, la poetica disincantata di Verga non lascia intravedere speranze nella condizione drammatica della famiglia ormai completamente disgregata² e in quella altrettanto tragica della realtà siciliana; anzi, secondo Pellini (2004, 217), anche il recupero della casa del nespulo nel finale non è un fatto positivo di per sé, ma è piuttosto allusivo della coazione a ripetere caratteristica dell'esistenza umana secondo la visione verista e naturalista.

Il palazzo che funge da residenza principale della famiglia Uzeda di Francalanza a Catania, nei *Viceré* (1894), è simbolicamente e materialmente il risultato dell'indole egoista di ciascuno dei membri della famiglia di antichi viceré di Sicilia, i rappresentanti del re di Spagna nel XVI secolo. Gli Uzeda sembrano infatti essere tutti colti da una forma genetica di «pazzia», come la definisce Don Blasco (De Roberto 2006, 98-99), che follia non è affatto, bensì consiste in un miscuglio di smania di potere, capricci futili e deliberato dissenso rispetto alla volontà di chi li ha preceduti, «in sintesi, desiderio sfrenato e prepotente di dominare e di godere» (Polacco 1999, 164). Questo egocentrismo spinge da sempre ogni nuovo capofamiglia a costruire, murare o abbattere ciò che i predecessori «avevano uno dopo l'altro fatto e disfatto a modo loro» (De Roberto 2006, 99-100). A causa delle continue ristrutturazioni, con aggiunte di nuove ali ed eliminazioni di altre, il palazzo si trasforma negli anni in un'accozzaglia grottesca di epoche e stili differenti, strutture asimmetriche che non si sposano le une con le altre. Come precisa Pellini

² Al momento del tanto anelato riscatto della casa, Maruzza è morta di colera; il nonno è deceduto all'ospedale pubblico; il primogenito è stato condannato per omicidio e, anche dopo aver espiato la pena, non può fare ritorno in paese per via del disonore; Lia è caduta in disgrazia e si prostituisce a Catania, mentre la sorella maggiore, Mena, ha rinunciato definitivamente a sposarsi per la vergogna della cattiva fama della sorella.

(2004, 235), l'indole e gli atteggiamenti dei membri della genealogia tematizzano nel romanzo di De Roberto in modo già lucidissimo, ma non ancora esplicitamente psicanalitico, il disfacimento dei rapporti padre-figlio al passaggio dal secolo XIX al XX. Nascondendosi dietro al tratto genetico della «pazzia» per alludere in modo indiretto al conflitto generazionale, De Roberto anticipa, di fatto, ciò che i nuovi studi scientifici, pochi anni dopo, avrebbero spiegato come la rottura del meccanismo di successione fra le generazioni che per la prima volta si manifestava così diffusamente in quell'epoca sia nella società che in letteratura, come mostreranno più chiaramente le opere di Franz Kafka, Italo Svevo o Federigo Tozzi, fra gli altri³.

Il viaggio e il ritorno verso casa

Anche nei romanzi multigenerazionali scritti in Italia un centinaio d'anni dopo questi primi esempi, agli inizi del nuovo millennio⁴, la casa rimane un *topos* centrale, ma la sua funzione si discosta da quella avuta in passato. In particolare, lo spazio domestico non funge più tanto da cornice materiale e simbolica per le azioni e per i dialoghi descritti minutamente secondo l'estetica naturalista e verista, quanto piuttosto rappresenta un luogo perduto, o addirittura mai conosciuto, a cui gli ultimi discendenti della famiglia sentono il bisogno di fare ritorno. In questo modo, seguendo una forza opposta rispetto a quella della lotta per la l'autoaffermazione personale di ciascuno degli Uzeda, i personaggi contemporanei cercano di ricomporre i pezzi della propria storia individuale attraverso quella collettiva della famiglia, del passato storico di cui le generazioni precedenti hanno fatto esperienza e della realtà sociale che hanno vissuto e contribuito a plasmare o a cambiare⁵. In questo senso, nei romanzi multigenerazionali contemporanei la casa diviene spazio dell'assenza, più che della presenza, ovvero spazio della frammentarietà e della nostalgia. Capita spesso, come in *Tra due mari*, che un personaggio si trovi nella condizione di fare la spola fra due o più abitazioni – fuor di metafora, fra diversi luoghi a cui sente di appartenere – oppure affronti un lungo viaggio alla ricerca della casa delle sue radici o di quelle dei suoi avi, come in *Conta le stelle, se puoi*. Lo spazio statico della casa fa da contrappunto, allora, alla

³ Per approfondire il tema del conflitto generazionale al passaggio del secolo, si vedano Bruno 2003, Papadia 2013, Tarantino 2013.

⁴ Dopo l'età dorata del genere intorno alla fine dell'Ottocento, il romanzo multigenerazionale, così come quello familiare, sembra vivere un nuovo momento di grande diffusione in Europa proprio a partire dagli anni Novanta, quando vengono alla luce una serie di opere che volgono lo sguardo all'indietro per ripercorrere i fatti del Novecento, intrecciando fra loro il motivo del ritorno alle origini e della ricerca di nuove strade. Cf. Eigler 2005, 11 e Abignente 2021, 125.

⁵ Si noti che questo motivo sembra essersi affermato nella letteratura contemporanea almeno a partire dalla pubblicazione di *Austerlitz* (Sebald 2001). Nel fotoromanzo, a un certo punto della sua vita, il personaggio sente la necessità di intraprendere la ricerca delle proprie origini dimenticate, e quindi della propria identità, peregrinando attraverso l'Europa alla ricerca dei luoghi, delle storie e delle persone che possono rivelargli qualcosa del suo passato. Premessa la rilevanza in generale delle architetture sia esteriori che interiori nel testo, l'incontro con la vecchia balia e la visita all'antica casa di famiglia, rimasta quasi immutata, risvegliano nel protagonista la memoria dei primi anni di vita a Praga, prima che i genitori ebrei lo mettessero su un convoglio per bambini diretto in Inghilterra e fossero deportati in un campo di sterminio.

dinamicità del viaggio e della ricerca di sé, che sono motivi particolarmente frequenti nei testi scritti alla soglia del XXI secolo e fino ai giorni nostri.

Mi soffermo in primo luogo sul romanzo di Antonio Pennacchi, *Canale Mussolini* (2010), perché è il più antico per ambientazione. Protagonista è una famiglia di mezzadri del nordest italiano che viene sfrattata dai terreni che coltivava da generazioni a causa della crisi conseguente alla rivalutazione della lira, la cosiddetta “quota 90” del 1926, e deve lasciare la terra natia. I Peruzzi, che progressivamente passano dall’essere socialisti a fascisti, dal 1932 entrano a far parte, come molti conterranei, di quella massa di coloni che andarono a popolare e lavorare i terreni dell’Agro Pontino, la pianura a sud di Roma la cui bonifica veniva completata proprio in quegli anni per opera del governo fascista di Mussolini. Le condizioni di lavoro e di vita erano drammatiche a causa del pericolo costituito dalla zanzara anofele, che trasmetteva la malaria, ma la povertà spingeva molte famiglie numerose – il numero minimo di dieci persone nel nucleo familiare era requisito per richiedere l’attribuzione di un podere – e spostarsi nel Lazio dalle regioni del nordest, anche per inseguire il sogno della casa e della terra di proprietà: i poderi attribuiti, infatti, potevano essere riscattati nel corso degli anni, pagando una quota annuale (Pennacchi 2010, 127). Come racconta a distanza di molto tempo il narratore e ultimo discendente dei Peruzzi nel ricomporre i pezzi della storia familiare dalla fine dell’Ottocento fino alla fine della seconda guerra mondiale, anche i suoi avi abbandonano il Polesine nel 1932, nonostante questo significhi essere strappati alle proprie origini e alla propria identità:

...un deserto, un deserto di fango. «Dove me gavè portààà!», scoppiò a strillare come un’ossessa la nonna Toson: «Riportatemi indriò!» e voleva risalire sopra il camion. Malediceva se stessa per essere scesa [...]

«Riportème a Zero Branco», piangeva la nonna Toson. E piangevano aggrappati a lei tutti quanti i suoi nipotini: «Nona, nona!», le tiravano le gonne (Pennacchi 2010, 139).

La disperazione di fronte al panorama desolato che è l’Agro Pontino ancora deserto si trasmette immediatamente dalla matriarca di una delle famiglie di coloni ai più giovani. Inoltre, lo straniamento vissuto dagli immigrati aumenta ancora nel conflitto che presto si apre con i nativi dei Monti Lepini circostanti e che passa attraverso incomprensioni linguistiche – dal momento che ciascuno parla solo il proprio dialetto –, spazi divisi e insulti reciproci, come «cispadani» e «marocchini». Ciononostante, quella che i Peruzzi e le altre famiglie di coloni vivono come un’impresa tanto faticosa quanto grandiosa permette loro di inaugurare il proprio personale mito fondativo attraverso l’epica del viaggio, della fecondazione della terra e dell’acquisizione della casa di proprietà.

L’edificio attribuito ai Peruzzi, circondato da zanzariere per proteggere i suoi inquilini, è il sogno realizzato della famiglia, e la cucina, dove non tutti i membri del nutrito gruppo riescono a sedersi contemporaneamente al tavolo per mangiare, diviene il cuore pulsante della vita collettiva. Anche la stalla rappresenta un luogo nevralgico per il mito fondativo della storia familiare, dal momento che in essa si perpetua la tradizione del *filò* che i coloni hanno portato con loro dal nord e che consiste nel radunarsi la sera nello spazio riscaldato dagli animali, svolgendo piccoli

lavori manuali o di filatura e raccontandosi a vicenda storie del passato o d'invenzione⁶. Il *filò* costituisce, dunque, un rito, un'occasione di interazione e, al tempo stesso, un momento educativo per le nuove generazioni che apprendono insegnamenti dalla bocca dei più anziani: attraverso l'atto del racconto, nello spazio domestico si intrecciano sia il presente dell'enunciazione che il passato dei ricordi narrati.

Se gli ambienti condivisi della cucina e della stalla rappresentano lo spazio dell'unione e della formazione dell'identità familiare, altrettanto non si può dire di quelli individuali: l'intromissione della zia Armida nella stanza al piano superiore, dove il nipote Paride ha il privilegio di dormire da solo perché ormai è cresciuto ed è tornato in licenza dal servizio militare, sta alla base dell'incesto che causa l'espulsione della donna dalla casa di famiglia e l'allontanamento forzato dai suoi figli.

Nel testo di Carmine Abate, *Tra due mari* (2002), l'appartenenza a due luoghi è condizione esistenziale sia della "casa", il Fondaco del Fico collocato in una posizione strategica che permette di guardare ai mari Tirreno e Ionio, sia del rappresentante dell'ultima generazione della famiglia Bellusci, Florian. Il ragazzo, infatti, ha madre italiana e padre tedesco; è cresciuto ad Amburgo e ha sempre trascorso l'estate dai nonni in Calabria. Da adolescente, l'appartenenza a due realtà così diverse destabilizza Florian e il motivo della ricerca della propria identità si intreccia a quello della storia della propria famiglia e al dramma del crimine organizzato in Calabria. Il Fondaco del Fico, infatti, storica locanda in cui sostò Alexandre Dumas durante un suo viaggio⁷, appartiene da generazioni alla famiglia, ma il sogno del nonno Giorgio Bellusci di ricostruire l'antico albergo, avallato da tutta la famiglia e soprattutto da sua figlia Rosanna, viene ostacolato dalla 'ndrangheta che pretende il pagamento del pizzo. Nello stare vicino al nonno, che coraggiosamente non piega il capo di fronte ai ricatti, Florian riesce a capire un po' più a fondo se stesso, la sua famiglia e la Calabria. Proprio lui prende in gestione l'albergo al Fondaco del Fico, infine aperto, e comprende che la sua doppia identità è una ricchezza; per questo, decide di non rinunciare alla sua patria tedesca, che rappresenta l'altra "casa" e, in quanto tale, fa parte di lui, proprio come l'essenza e il punto di forza del Fondaco del Fico consiste nel trovarsi in una posizione intermedia fra due mari:

Quattro mesi li passo nell'altra casa, ad Amburgo, dove sono nato. Ne ho bisogno per non perdere pezzi miei di passato e forse di futuro. Vivendo in due posti diversi come il sole e la luna mi illudo di vivere due volte (Abate 2002, 212).

L'albergo del Fondaco del Fico, che è per eccellenza luogo dell'ospitalità, diviene anche spazio abitativo per Florian e la sua futura moglie. Rappresenta, quindi, un posto in cui membri della famiglia, amici e turisti vengono accolti, ma costituisce al

⁶ Nella descrizione data da Andrea Zanzotto, poeta celebre per la sua raccolta di liriche scritte integralmente in dialetto veneto, intitolata *Filò* per l'appunto, si tratta di una «veglia di contadini, nelle stalle durante l'inverno, ma anche interminabile discorso che serve a far passare il tempo e a nient'altro». Zanzotto 2012, 52.

⁷ Il Fondaco del Fico fu una locanda realmente esistente in cui sostarono Dumas e altri noti viaggiatori durante il loro Grand Tour in Italia. Cf. Teti 2009; 1995.

tempo stesso l'eredità materiale – il terreno e il rudere antico – e soprattutto immateriale – il sogno di ricostruzione che passa dal nonno alla figlia e al nipote, e riguarda l'intero gruppo parentale – che viene trasmessa attraverso le generazioni. Come dice il nonno Giorgio Bellusci, infatti «tutti questi sacrifici non li ho fatti per me, per farmi bello. Li ho fatti per tutti noi, per il futuro di questa nostra terra così bella» (Abate 2002, 195).

Il Fondaco, insomma, incarna il lavoro e le lotte del passato per il rinnovamento e la ricostruzione del futuro. Per Florian, questo si traduce nel trovare il proprio posto nel mondo attraverso i legami familiari e l'impegno nell'inseguire i propri sogni; per la comunità, significa non perdere la speranza e non arrendersi all'illegalità.

Come si è visto nel romanzo di Abate, la coincidenza della casa con il negozio, ovvero gli spazi, rispettivamente, dell'abitare e del lavorare, fa sì che il carattere e il destino del gruppo si leghino indissolubilmente a quelli dell'attività che svolgono. Ciò avviene anche in *Conta le stelle, se puoi* (2008) di Elena Loewenthal. Questo romanzo si apre, infatti, con l'erranza senza una meta precisa del giovane ebreo venditore di stracci – conosciuto in famiglia come «nonno Moise» – fra il suo paesino d'origine Fassano e la grande città di Torino, alla fine dell'Ottocento. Con molto lavoro e un po' di fortuna, il giovane riesce a dare vita a un piccolo impero tessile, e si trasferisce con la famiglia all'interno dell'antico ghetto di Torino, in un edificio che ospita al pianterreno l'azienda e a quelli superiori l'abitazione. Nella Storia immaginaria e utopica di Loewenthal, in cui nel 1924 «a Mussolini prende un colpo e crepa» (Loewenthal 2008, 256), questo ambiente continua a fungere da teatro per tutti i piccoli e grandi eventi che riguardano l'esistenza di nonno Moise e dei suoi discendenti fino ai giorni nostri: i lutti, i due matrimoni, le nascite delle figlie, le circoncisioni dei figli, le ripartizioni dello spazio in nuovi appartamenti in cui vengono al mondo e crescono i nipoti, fino al servizio in guerra e alla morte di Moise: tutto avviene nel palazzo torinese e il destino della genealogia rimane indissolubilmente legato a quello dell'azienda nel cuore della città, nonostante i viaggi di lavoro continui che portano il capofamiglia ad assentarsi spesso. La centralità di questo luogo fondativo fa sì che, anche se le figlie si allontanano – Esterina alla periferia della città, Ida addirittura in Palestina – così come le nipoti dopo di loro, i discendenti continuano a ruotare intorno alla forza magnetica del patriarca della famiglia e della casa-azienda torinese – che passa poi nelle mani del figlio Donato. Persino molte generazioni dopo, quando l'impresa non esiste più e i numerosi discendenti di Moise si sono moltiplicati nel mondo, come predetto dal Signore ad Abramo nel libro della Genesi, è in direzione di Torino che la giovane Maya, nata in Israele, si dirige alla ricerca della casa di cui ha sentito raccontare dal padre, dalla nonna e dalla bisnonna Ida nelle loro memorie; in un certo senso, lo fa per ricercare una parte di se stessa attraverso il passato e ciò che di questo passato rimane nel presente, ovvero i luoghi e i parenti che finora ha conosciuto solo nelle parole degli avi. Spinta dai ricordi orali e dall'intuito, la giovane riesce effettivamente a identificare il palazzo di via Maria Vittoria e ad allacciare i rapporti con i discendenti di nonno Moise che abitano a Torino. Anche in questo caso, lo spazio materiale della casa e dell'azienda che attraversa il tempo consente di ripercorrere il passato per ritrovarsi nel presente e immaginare il futuro.

Spazio e tempo della ricerca identitaria negli anni Duemila

In conclusione, si può dire che sia nel romanzo multigenerazionale del passato che in quello del presente lo spazio della casa ricopre un ruolo centrale per la genealogia e per lo svolgimento del *plot*, e rappresenta l'origine e l'unità familiari al di là del disfacimento dei rapporti parentali. Tuttavia, se nei testi pubblicati verso la fine del XIX secolo i dettagli forniti nelle descrizioni realiste dell'ambiente domestico fungono da metafore per alludere al carattere e al destino, sempre decadente, della famiglia-protagonista, non si può dire che questo avvenga per i romanzi pubblicati all'inizio del XXI secolo. Nei testi contemporanei prevale, invece, la costante tensione dei personaggi verso lo spazio originario dell'abitazione e, di conseguenza, il continuo spostamento da e in direzione di un altrove anche distante. La dimensione dello spazio risulta così caratterizzata dall'intersecarsi del motivo del viaggio verso la casa di cui si percepisce la mancanza con quello del mito di fondazione di un luogo "originario" e con il motivo della ricerca di luoghi e parenti conosciuti solo attraverso i ricordi. Per quanto riguarda la dimensione del tempo, la conservazione attraverso le decadi della struttura architettonica della casa di famiglia – che spesso coincide con l'impresa – dà origine al percorso a ritroso nella memoria che si traduce nella ricerca della storia della propria genealogia e della o delle comunità in cui questa è inserita per storia vissuta, per appartenenza religiosa o per collocazione geografica. In tutti i casi, questo nuovo cronotopo del romanzo multigenerazionale (cf. Bachtin 2001, 372-383), da un lato, apre la strada ai rappresentanti dell'ultima generazione per la ricerca della propria identità, mentre dall'altro li induce a riflettere e ad accettare la non-unitarietà di tale identità, dei luoghi da cui provengono e di quelli che abitano.

Bibliografia primaria

- ABATE, Carmine. 2002. *Tra due Mari*. Milano: Mondadori.
DE ROBERTO, Federico. 2006 [1894]. *I Viceré*. In *Federico De Roberto I Viceré, Antonio Fogazzaro Piccolo mondo antico*, a cura di Nunzio Zago, 6-536, Milano: Fabbri Editori.
LOEWENTHAL, Elena. 2008. *Conta le stelle, se puoi*. Torino: Einaudi.
MANN, Thomas. 2012 [1901]. *Buddenbrooks: Verfall einer Familie*. Frankfurt am Main: Fischer Verlag.
PENNACCHI, Antonio. 2010. *Canale Mussolini – Parte Prima*. Milano: Mondadori.
SEBALD, Winfried Georg. 2001. *Austerlitz*. München: Carl Hanser Verlag.
VERGA, Giovanni. 2017 [1881]. *I Malavoglia*. Treviso: B.I.I. ONLUS.
ZANZOTTO, Andrea. 2012 [1976]. *Filò*, Torino: Einaudi.

Bibliografia secondaria

- BACHELARD, Gaston. 1957. *La poetica dello spazio*. Bari: Edizioni Dedalo.
BACHTIN, Michail. 2001 [1975]. «Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo.» In *Estetica e Romanzo*, 231-405, Torino: Einaudi.
BALDINI, Alessio. 2010. «Dal punto di vista degli altri. I Malavoglia come romanzo moderno.» In *Per Romano Luperini*, a cura di Cataldi, Pietro, 193-217, Palermo: Palumbo.
BRUNETTI, Bruno. 2003. *La figura del padre nella scrittura letteraria. L'identità*

- difficile nel tempo moderno*. Roma-Bari: Laterza.
- DELL, Kerstin. 2005. *The Family Novel in North America from Post-War to Post-Millennium. A Study in Genre*. Universität Trier.
- DETERING, Heinrich. 2011. «The Fall of the House of Buddenbrook: "Buddenbrooks" und das phantastische Erzählen.» *Thomas Mann Jahrbuch* 24, 25-41.
- EIGLER, Friederike. 2005. *Gedächtnis und Geschichte in Generationenromane seit der Wende*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- GIORDANO, Giovanna. 1997. *La casa vissuta: Percorsi e dinamiche dell'abitare*. Milano: Giuffrè Editore.
- GREEN, Anna & Kayleigh Luscombe. 2017. «Family Memory, Things, and Counterfactual Thinking.» *Memory Studies* 12 (6), 646-659.
- PAPADIA, Elena. 2013. *Di padre in figlio. La generazione del 1915*. Bologna: il Mulino.
- PELLINI, Pierluigi. 2004. *In una casa di vetro. Generi e temi del naturalismo europeo*. Firenze: Le Monnier.
- POLACCO, Marina. 2004. «Romanzi di famiglia. Per una definizione di genere.» *Comparatistica* 13, 95-125.
- POLACCO, Marina. 1999. «I Viceré (1894).» In *Quindici episodi del romanzo italiano (1881-1923)*, a cura di Bertoni, Federico & Daniele Giglioli, 149-174, Bologna: Pendragon.
- RU, Yi-Ling. 1992. *The Family Novel. Toward a Generic Definition*. New York: Peter Lang.
- RU, Yi-Ling. 2001. «The Family Novel: Toward a Generic Definition.» *Comparative Literature: East & West* 3 (1), 99-133.
- STARA, Arrigo. 2004. *L'avventura del personaggio*. Firenze: Le Monnier Università.
- STASZAK, Jean-François. 2001. «L'espace domestique : pour une géographie de l'intérieur.» *Annales de Géographie* 110 (620), 339-363.
- TARANTINO, Viviana. 2013. «Il conflitto generazionale in scena: L'incalco di Federigo Tozzi.» *Critica Letteraria* 161, 861-878.
- TETI, Vito. 1995. «Taverne, locande e alberghi in Calabria (fine Settecento – prima metà del Novecento).» *I viaggi di Erodoto* 27, 80-101.
- TETI, Vito. 2009. «La Calabria e le rovine: abbandono, memoria e costruzione identitaria.» *Dialoghi Mediterranei* 37, <<https://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-calabria-e-le-rovine-abbandonamento-memoria-e-costruzione-identitaria/>>.
- ZANATTA, Anna Laura. 2008. *Le nuove famiglie*. Bologna: il Mulino.

Gerhild Fuchs

Wandern, Beobachten, Erinnern und Schreiben in der Poebene Raum und Präsenz bei Celati, Mozzi und Trevisan

Gerhild Fuchs

ist ao. Professorin für italienische und französische Literatur- und Kulturwissenschaft am Institut für Romanistik der Universität Innsbruck.

Gerhild.Fuchs@uibk.ac.at

Zusammenfassung

Ausgehend von den Topoi des Spaziergängers und des Flaneurs als den bekanntesten literarischen Figurationen von Präsenz bzw. Fortbewegung im Außenraum wird anhand von drei ausgewählten Texten der italienischen Gegenwartsliteratur die spezifische Thematisierung des Umherwanderns in peripheren, suburbanen Gegenden der Poebene, die weder Garten- oder Parklandschaft (wie im Spaziergang) noch Großstadt (wie beim Flanieren) sind, beleuchtet. So lässt sich der umherwandernde, fast dokumentarisch seine Beobachtungen notierende Ich-Erzähler von Gianni Celatis ‚Wandertagebuch‘ *Verso la foce* (1989) als ‚Spazierseher‘ definieren, während in den autofiktionalen Romanen *Fantasmie e fughe* (1999) Giulio Mozzi und *I quindicimila passi* (2002) Vitaliano Trevisans, in denen das Durchwandern des padanischen Außenraums einen Gedächtnisprozess hervorrufen oder begleiten soll, von ‚Erinnerungsflaneuren‘ gesprochen werden kann. An diese Texte, ganz besonders an Celatis *Verso la foce*, können Konzepte der Posthermeneutik Gumbrechts und Merschs angelegt werden, da die literarische Verarbeitung räumlicher Präsenz auch bei Celati von der Gumbrechtschen Prämisse einer „Selbstentbergung der Welt“ geleitet wird und sich bevorzugt entlegenen Orten und marginal erscheinenden Dingen zuwendet, was mit dem „Unabgegoltene“, laut Mersch zentraler Gegenstand der Posthermeneutik, korreliert werden kann.

Keywords: Flaneur – Spaziergänger – Poebene – Ortslosigkeit – Posthermeneutik

Abstract

Based on the topoi of the ‘wanderer’ (*Spaziergänger*) and the *flâneur* as the best-known literary figurations of presence and locomotion in outdoor space, the specific thematization of wandering in peripheral, suburban areas of the Po Valley, which are neither garden or parkland (as in the *Spaziergang*) nor urban (as in the *flânerie*), will be examined on the basis of three selected texts from contemporary Italian literature. Thus the wandering, almost documentary-like first-person narrator of Gianni Celati’s ‘Poe Valley diary’ *Verso la foce* (1989) can be defined as a *Spazierseher*, while in the autofictional novels *Fantasmie e fughe* (1999) by Giulio Mozzi and *I quindicimila passi* (2002) by Vitaliano Trevisan, where the wandering through the Padanian exterior is intended to evoke or accompany a memory process, we can speak of *Erinnerungsflaneure*. To these texts, in particular to Celati’s *Verso la foce*, the concepts of Gumbrecht’s and Mersch’s post-hermeneutics can be applied since Celati’s literary processing of spatial presence is guided by very similar premises to Gumbrecht’s “Selbstentbergung der Welt” and turns preferentially to remote places and things that appear marginal, which can be correlated with the “Unabgegoltene”, according to Mersch the central object of post-hermeneutics.

Keywords: flaneur – wanderer – Po Valley – placelessness – posthermeneutics

Einleitung

Für den Zusammenhang zwischen Schreiben und Gehen oder Wandern, um welchen die folgenden Ausführungen kreisen werden, existiert eine literarische Tradition, die insbesondere in den Modellen des Spaziergangs und der Flanerie ihre Bezugspunkte findet. Mit Jean-Jacques Rousseaus *Rêveries du promeneur solitaire* (1776-78) auf der einen Seite und den Werken Edgar Allan Poes und Charles Baudelaires in der Lektüre durch Walter Benjamin auf der anderen haben sich hierfür literarische Topoi mit relativ klar definierten Merkmalszuschreibungen ausgeprägt. So drückt Rousseau dem genuin „bürgerliche[n] Verhaltensmuster“ (Albes 1999, 16) des Spaziergangs, als zumeist im Grünen stattfindenden, der körperlichen und geistigen Erholung dienenden, häufig geselligen Rundgangs (cf. Albes 1999, 13), einen deutlich intellektuellen Stempel auf, da das Gehen seinem *promeneur solitaire* zur Hervorbringung von Reflexionen vor allem philosophischer und poetologischer Natur dient. Im solcherart definierten Spaziergänger hat der Flaneur, wie von Harald Neumeyer präzisiert wurde, durchaus „seinen historischen ‚Vor-Gänger‘“ (Neumeyer 1999, 11), denn noch mehr als das Spazieren stellt das Flanieren „ein vom Zufall bestimmtes Gehen“ dar, d.h. laut Neumeyer „ein Gehen, das, was das Erreichen eines bestimmten Ortes oder das Durchschreiten eines festgelegten Raumes angeht, als richtungs- und ziellos zu verstehen ist“ (Neumeyer 1999, 11); zugleich ein Gehen, das „frei über die Zeit verfügt, [diese] mithin keiner Zweckrationalität unterwirft“ (Neumeyer 1999, 11). Ein noch markanterer Unterschied zwischen Spazieren und Flanieren besteht jedoch im Raum, der begangen wird, denn während das Spazieren sich üblicherweise auf Alleen oder Wanderwegen, in Gärten oder Parks abspielt, ist das Flanieren an den Raum der Großstadt gebunden und besitzt sein Anschauungsobjekt in deren Warenwelt, deren Menschenmassen und technischen Attraktionen (cf. Neumeyer 1999, 11-13). Ist der Spaziergänger daher Ausdruck einer bürgerlich-romantischen Geisteshaltung, kann der Flaneur, wie Benjamin ihn beschrieben hat, als „zentrale Figur der Moderne“ (Neumeyer 1999, 14) betrachtet werden.

Eine nochmals ganz anders beschaffene Art des Außenraums – und damit der Präsenz und Fortbewegung in diesem – rückt mit der Poebene, die im Folgenden fokussiert werden soll, in den Blick. Das Umherstreifen der Protagonisten¹ situiert sich in den zu analysierenden Texten nämlich weder in einem natur- oder parkähnlichen Landschaftsambiente wie beim Spazieren noch in der Großstadt wie bei Benjamins Flaneur, sondern fast durchwegs in den ausgedehnten suburbanen Zonen oder den pseudo-ländlichen, von Straßen und Hochspannungsleitungen durchzogenen Gegenden des norditalienischen Tieflandes, das außerhalb der Städte massiv durch Zersiedelung, Industrialisierung und industrielle Landwirtschaft geprägt ist. Der italienische Humangeograph Eugenio Turri hat diese Gegend, die kaum noch unbebaute Flächen aufweist, in seiner 2000 erschienenen gleichnamigen Abhandlung treffend als *megalopoli padana* bezeichnet, angelehnt an das

¹ Da diese durchwegs männlich sind, wird auf Formen geschlechtergerechter Sprache verzichtet.

globale Phänomen zusammenwachsender Megalopolen mit ihren endlosen Peripherien, die, so Turri, quasi zu „Nicht-Städten“ werden (Turri 2004, 23). Das bei Turri anklingende Theorem postmoderner Ortslosigkeit, wie es unter anderem durch Marc Augés „non-lieux“ oder Sloterdijks „Transitorte“ bzw. „Niemandsorte“ ausdifferenziert wurde (cf. Augé 1992 und Sloterdijk 1999), ist nicht nur für die hier zu behandelnden Texte in hohem Maße relevant. Wie ich in meiner 2014 erschienenen Monographie *Von ‚Spaziersehern‘, ‚Erinnerungsflaneuren‘ und ‚pikaresken Wanderern‘. Literarische Topographien der Poebene bei Celati, Cavazzoni, Benati und anderen* an einem breiten Textkorpus aufzeigen konnte, bringt die primär ökonomisch determinierte Transformation der Landschaft, die in der Poebene seit Jahrzehnten im Gange ist, Aufenthaltsorte bar jeder ‚Wohnlichkeit‘ hervor, in denen stattdessen die Stimuli der Konsumwelt regieren (cf. Fuchs 2014, 376) und die zu einem ständigen ‚Auf-der-Achse-Sein‘ animieren.

Von den diversen Dynamiken und Relationen zwischen Individuum und Außenraum, die in dieser großangelegten Studie beleuchtet wurden, sollen für die vorliegende Fragestellung vor allem zwei spezifische Typen von ‚schreibenden Ebenenwanderern‘ herausgestellt werden. Erstens der Typus des ‚Spaziersehers‘: Er steht als beobachtender und die beobachteten Phänomene reflektierender sowie aufzeichnender Ich-Erzähler im Mittelpunkt dokumentarisch ausgerichteter Werke wie Guido Ceronettis „diari di bordo“ seiner Italienreisen mit dem Titel *Viaggio in Italia* (1983) und *Albergo Italia* (1985), Gianni Celatis Poebenen-Tagebuch *Verso la foce* (1989), Ermanno Reas Dokumentation einer Reise entlang des Po-Damms *in // Po si racconta* (1996) oder auch den literarischen Ortserkundungen Giulio Mozzi und Dario Voltolinis in *Sotto i cieli d'Italia* (2004). Zweitens der Typus des ‚Erinnerungsflaneurs‘: Statt dem dokumentarischen Ansatz steht hier zumeist ein autofiktionaler Gestus im Vordergrund, da das Gehen einen auf die eigene Vergangenheit bezogenen Erinnerungsprozess auslöst. Diese Erzählanlage tritt ganz besonders in Giulio Mozzi's *Fantasmie e fughe* (1999) sowie in Vitaliano Trevisans Romanen *I quindicimila passi* (2002) und *Un mondo meraviglioso* (2003 [1997]) hervor.

Den folgenden, notgedrungen exemplarischen Ausführungen werden lediglich drei dieser Werke zugrunde gelegt; dafür erfolgt ihre Betrachtung durch einen in der Monographie noch nicht erprobten Zugriff, nämlich jenem der Präsenzthematik aus einer noch darzulegenden posthermeneutischen Perspektive. Die Frage nach der Verbindung von Präsenz bzw. Fortbewegung im Raum der Poebene mit den Vorgängen des Beobachtens, Wahrnehmens, sinnlichen wie auch affektiven Fühlens oder Erinnerns, gemeinsam mit der Frage nach den entsprechenden Mustern der literarischen Umsetzung, wird in zwei Schritten beleuchtet: zunächst am Beispiel von Celatis Wandertagebuch *Verso la foce* mit Blick auf die literarische Verarbeitung räumlicher Präsenz, anschließend anhand von Mozzi's *Fantasmie e fughe* und Trevisans *I quindicimila passi* mit Blick auf die räumliche Vergegenwärtigung von Erinnerung.

Die literarische Verarbeitung räumlicher Präsenz in Celatis *Verso la foce*

Auf die umfangreiche Tätigkeit des 2022 verstorbenen Gianni Celati als Schriftsteller, Filmemacher, Übersetzer und Literaturwissenschaftler kann hier freilich nicht eingegangen werden.² Zumindest kurz hingewiesen sei auf seine literarische Schaffensperiode der 1980er Jahre, in der die beiden Erzählbände *Narratori delle pianure* (1985) und *Quattro novelle sulle apparenze* (1987) sowie das Reise- und Wandertagebuch *Verso la foce* (1989) entstehen, die in der Forschung als seine ‚padanische Trilogie‘ bezeichnet werden.³ Auch in den beiden Erzählbänden spielt das Durchstreifen der Poebene, gemeinsam mit dem ‚Erzähltbekommen‘ von Geschichten, eine zentrale Rolle. Für die vorliegende Fragestellung ist jedoch primär *Verso la foce* relevant. Tatsächlich kann den Beschreibungen und Reflexionen, die den Text konstituieren, ein Präsenzbegriff zugrunde gelegt werden, wie er etwa durch Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* umrissen wird. So wird bei Celati, um vorweg die wichtigsten Indizien hierfür zu nennen, nicht nur dem räumlichen Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen auf programmatische Weise der Vorrang vor dem zeitlichen gegeben (cf. Gumbrecht 2004, 10–11), sondern überdies der Beschreibung dieses Verhältnisses mittels intellektueller „Weltinterpretation“ (Gumbrecht 2004, 102) eine dezidierte Absage erteilt, um sich stattdessen an Gegebenheiten heranzutasten, die Celati als „apparenze“ (Celati 1989a, 32–33) beschreibt und wo mit Gumbrecht von einer „Selbstentbergung der Welt“ (Gumbrecht 2004, 102) gesprochen werden könnte. Auf die hiermit angerissenen Thesen wird im Folgenden sukzessive eingegangen.

Obwohl *Verso la foce* auf der Mikroebene als ein Reise- oder Wandertagebuch anmutet, da die einzelnen Einträge mit Tag, Monat und Jahr datiert sind, folgt Celati auf der Makroebene mit den vier großen Kapiteln oder Abschnitten des Textes, die sich auf drei zeitlich getrennte ‚Poebenenwanderungen‘ des Autors beziehen, bewusst *keiner* chronologischen Abfolge, wie sie für ein Tagebuch charakteristisch wäre. Während der erste Abschnitt („Un paesaggio con centrale nucleare“) mit dem Monat Mai des Tschernobyl-Jahres 1986 datiert ist, geht der zweite („Esplorazione sugli argini“) auf den Mai 1983 zurück, situiert sich der dritte („Tre giorni nelle zone della grande bonifica“) im Mai 1984 und schließt der vierte („Verso la foce“) an die Wanderung von 1983 an, die sich hier bis Anfang Juni fortsetzt. Diese Zerschlagung der zeitlichen Chronologie, durch die sogar der Tagebuchteil von 1983 in zwei Abschnitte zertrennt wird, erfolgt zugunsten einer räumlichen Progression, denn durch die vier genannten Abschnitte wird in ihrer Reihenfolge eine kontinuierliche Fortbewegung dem Tal des Po entlang von Piacenza in Richtung Flussmündung, eben „verso la foce“, nachgezeichnet, wobei die wiederholte Situierung der Handlung im Monat Mai den Eindruck zeitlicher Stagnation noch unterstreicht. Man könnte von einer fast kartographischen Anordnung sprechen,

² Zu einer ausführlicheren Information siehe etwa Fuchs 2024.

³ Die Bezeichnung *trilogia padana* für die besagten drei Werke Celatis hat Giulio Iacoli (2002, 63) geprägt.

welcher Celati im Übrigen auch in der vier Jahre zuvor erschienenen Kurzgeschichtensammlung *Narratori delle pianure* (1985) folgt: Dort verorten sich die Handlungsschauplätze der Reihe nach entlang des West-Ost-Verlaufs des Flusses Po, was sogar durch eine im Band abgedruckte Karte illustriert wird.

Quasi analog dazu besitzt in *Verso la foce* die räumliche Textfunktion der Deskription⁴ eine Vorrangstellung gegenüber dem zeitlichen Prinzip der Narration. Celati selbst signalisiert dies bereits auf paratextueller Ebene dadurch, dass er in der als Vorwort vorangestellten „Notizia“ von „racconti d’osservazione“ – „Beobachtungserzählungen“ – spricht (Celati 21993 [1989], 9). Tatsächlich findet sich in diesen Tagebüchern auf fast exemplarische Weise ausgestaltet, was auch einen Großteil der anderen Werke aus Celatis in den 1980er Jahren einsetzender Schaffensphase prägt und charakterisiert, nämlich eine enge, in den Texten selbst immer wieder betonte Verschränkung von Beobachtung und Beschreibung, von explizit thematisiertem Wahrnehmungsprozess und sprachlicher (Re-)Konstruktion des Wahrgenommenen, wobei ebendiese Verschränkung die Narration konstituiert.⁵ In *Verso la foce*, wo sich dieser bis zu einem gewissen Grad autoreferentielle Gestus am deutlichsten ausgeformt findet, wird mithin immer wieder der Eindruck erweckt, als vollziehe die Niederschrift des Beobachteten sich unmittelbar vor Ort, etwa wenn es heißt: „Scivo in corriera, costeggiando un canale che scorre tra due spallette di cemento, con l’acqua a livello della strada. Questo è il regno dei canali“ (Celati 21993 [1989], 93). Mario Moroni (1992, 307) stellt in diesem Zusammenhang fest, dass die „fase avantestuale“, die dem narrativen Textprodukt normalerweise vorausgeht, von Celati dezidiert in den fertigen Text mit hineingenommen wird: „Celati sembra comunicare i processi che sono all’origine della sua scrittura attraverso la scrittura stessa [...]“. Durch diese in *Verso la foce* besonders ausgeprägte Schreibstrategie verleiht Celati dem Text in manchen Passagen – durchaus gewollt – eine Wirkung des Unfertigen, ja Unliterarischen, auch wenn dies in anderen Passagen mit sehr suggestiven poetischen Formulierungen kontrastiert. Wie Moroni diesbezüglich in seinem Artikel von 1992 betont, bindet Celati das für *Verso la foce* programmatische „paradigma dell’osservazione“ an den unpräzisen Standpunkt eines „uomo preso a caso [che] guarda qualcosa“ (Moroni 1992, 310), eine Aussage, die klar konform geht mit von Celati selbst vertretenen Sichtweisen in seinem 1996 erschienenen Essay „Le posizioni narrative rispetto all’altro“. Celati artikuliert darin eine dezidierte Absage an pseudo-objektive, intellektuelle Herangehensweisen beim Verfassen von Erzähltexten, da auf diese Weise

⁴ ‚Beschreibung‘ im hier verwendeten Sinn kann gefasst werden als „zentraler literarischer Modus zur Erfassung und Darstellung jener räumlichen Gegebenheiten [...], die sich als punktuelle Ansichten (und nicht z.B. als Parcours) präsentieren“ (Fuchs 2014, 115). Es gelten für die Beschreibung, wie Pellini in einer einschlägigen Abhandlung festhält, die Merkmale der Synchronität, der Darstellung eines Zustands (also nicht einer von Dynamik geprägten Handlung) und der Ausdehnung im Raum (also nicht in der Zeit). (Cf. Pellini 1998, 15)

⁵ Wie sehr auch im Modus der Beschreibung das narrative Prinzip der Sukzession eine Rolle spielt, hat etwa Genette aufgezeigt: „La différence la plus significative serait peut-être que la narration restitue, dans la succession temporelle de son discours, la succession également temporelle des événements, tandis que la description doit moduler dans le successif la représentation d’objets simultanés et juxtaposés dans l’espace: [...]“ (Genette 1969, 60)

vorgefasste, absolut gesetzte Meinungen und Beurteilungen entstünden und folglich bestimmte, als ‚anders‘ empfundene Haltungen oder Eigenschaften ausgegrenzt würden. Ganz generell kann, wie von Iacoli treffend auf den Punkt gebracht wurde, hinsichtlich Celatis Werken ab den 1980er Jahren von einem Vorrang des „descrivere“ gegenüber dem „interpretare“, also dem Deuten oder Urteilen, gesprochen werden (Iacoli 2002, 51). Hierbei liegen nun neuerlich literarische Positionierungen vor, die sich mit jenen der Posthermeneutik decken, etwa wenn es bei Gumbrecht heißt, „daß wir den Versuch machen sollten, unseren Kontakt zu den Dingen der Welt außerhalb des Subjekt/Objekt-Paradigmas [...] wiederherzustellen und die Interpretation zu meiden“ (Gumbrecht 2004, 76).

Celatis Erkenntnisinteresse am Außenraum der Poebene, so kann man festhalten, situiert sich abseits eines wissenschaftlich objektivierenden Zugangs, durch den das Beobachtete zum distanzierteren – zu interpretierenden – Gegenstand geraten würde. Fundamental ist bei ihm die grundlegende Funktion der Visualität, auf der sowohl Beobachtung als auch Beschreibung beruhen, denn sie macht die Raumerfahrung für Celati zu einem von Affektivität geprägten Ereignis, das notwendigerweise einhergeht mit der Begegnung des Anderen – den anderen Menschen, aber auch den Dingen. Wie er bereits in einem Essay von 1989 betont hat, sieht Celati in der Hinwendung zur Beobachtung des Außenraums eine Möglichkeit, das alltägliche Leben der Menschen ‚erzählbar‘ zu machen. Er spricht in diesem Zusammenhang von „finzioni a cui credere“; im selben Kontext verwendet er für die visuellen Phänomene, die er beobachtend und beschreibend zu erfassen sucht, den Begriff der „apparenze“ (Celati 1989a, 32–33). Mit diesem nun ist in der Tat ganz Ähnliches gemeint wie mit dem Begriff des „Erscheinens“ des Philosophen Martin Heidegger, auf den Gumbrecht in *Diesseits der Hermeneutik* hinweist: Das „Erscheinen“, so Gumbrecht, subsumiert die Bedingungen, „durch die uns die Welt gegeben ist und sich den menschlichen Sinnen präsentiert“ bzw. durch die „uns die Dinglichkeit der Welt wieder zum Bewusstsein“ gebracht wird (Gumbrecht 2004, 83). Gerade ein solches Verhältnis der Unmittelbarkeit zu den „Dingen dieser Welt“ (Gumbrecht 2004, 11) in ihrer materiellen Präsenz widersetzt sich jedoch der diskursiven Darstellbarkeit, wie auch Celati in der folgenden Textstelle aus *Verso la foce* implizit hervorhebt:

Per scrivere devo sempre calmarmi, sedermi o appoggiarmi da qualche parte, e non fare resistenza al tempo che passa. Posso anche scrivere camminando, ma dopo ritrovo nel quaderno solo liste di cose che ho visto, senza l'apertura dello spazio in cui le ho viste. (Celati ²1993 [1989], 93)

Worum es ihm primär geht, ist nicht die Aufzählung der gesehenen Dinge, sondern eine bestimmte Eigenschaft des sie umgebenden Raums, die „apertura dello spazio“. Diesem sich öffnenden Raum, der in *Verso la foce* zu einem regelrechten Leitmotiv wird, spürt er immer wieder nach, wird dabei aber genauso oft auf die Unzulänglichkeit menschlicher Sprache und Interpretationsfähigkeit zurückverwiesen, wie beispielsweise die folgenden Textstellen zeigen:

Campagne vuote. Tutto questo mi dà voglia di scrivere, come se le parole seguissero qualcosa fuori di me. Se guardo in distanza, prima di tutto c'è una grande apertura nello

spazio là fuori, il vuoto che accoglie tutte le cose [...]; lo spazio che accoglie le cose non possiamo capirlo se non confusamente. (Celati ²1993 [1989], 54–55)

Pretese delle parole; pretendono di regolare i conti con quello che succede là fuori, di descriverlo e definirlo. Ma là fuori tutto si svolge non in questo o in quel modo, c'entra poco con ciò che dicono le parole. Il fiume qui sfocia in una distesa senza limiti, i colori si mescolano da tutte le parti: come descrivere? (Celati ²1993 [1989], 134)

Ein Anschluss an die Posthermeneutik ist des Weiteren auch durch die Vorliebe von Celatis Ich-Erzähler für entlegene Orte und marginal erscheinende Dinge gegeben. Die Erkundungen seines in der *megalopoli padana* umherwandernden Ich-Erzählers folgen einer differenzierten Poetik der Archäologie, die er, teilweise im Rückgriff auf ästhetische Vorgaben des Fotografen Luigi Ghirri,⁶ in seinem Essay „Il bazar archeologico“ entwickelt hat (cf. Celati 1986 [1975]). Es ist eine Poetik, die sich einem historisch-musealen Blick mit seinen Hierarchisierungen und seiner Suche nach Identifikationsmodellen verwehrt, um stattdessen das Prinzip des Bazars, des Sammelns ohne vorausgehende Wertungsnormen walten zu lassen. Davon ausgehend lässt sich, das sei abschließend in diesem Kapitel zumindest angedeutet, eine direkte Verbindungslinie ziehen zu dem, was Dieter Mersch in seiner philosophischen Schrift *Was sich zeigt* als zentralen Gegenstand der Posthermeneutik darlegt: nämlich „das Unabgegoltene“, also „die *Materialität der Dinge*, die *Leiblichkeit der Körper*, aber auch das Übriggelassene, die untilgbaren *Reste*, derer wir nicht Herr werden, der *Verfall*, das *Altern* oder die *zeitliche Erosion*, die nicht erfasst, begriffen oder berührt werden können“ (Mersch 2010, 13; Kursivierungen wie im Original).

Die räumliche Vergegenwärtigung von Erinnerung

Die enge Verwobenheit, ja Aufeinander-Bezogenheit von Raum und Erinnerung ist in der Literatur- und Kulturwissenschaft spätestens seit Maurice Halbwachs' einschlägigen Studien zum kollektiven Gedächtnis ein hinlänglich bekannter Topos. Wie für den engeren Bereich der literarischen Analyse etwa auch Hillebrand hervorhebt, lagert sich der Raum durch seine Bildhaftigkeit bevorzugt der Erinnerung ein und macht „die Raumerinnerung [...] zum Transportmittel menschlicher Ereignisse“ (Hillebrand 1971, 24). In literarischen Werken repräsentiert der Raum daher, so Hillebrand (1971, 6), „das konstituierende Moment der Erinnerung“ (Kursivierung wie im Original). Wie des Weiteren Rebecca Solnit betont, besitzt insbesondere die

⁶ In dem von Luigi Ghirri (1943-1992) mitkuratierten Bild- und Textband *Viaggio in Italia* (Ghirri & Celati 1984), mit dem eine neue fotografische Ikonographie Italiens vorgestellt wurde, erschien 1984 eine Rohfassung von *Verso la foce*. Es folgten weitere Kooperationen Celatis und Ghirris für Bildbände und ab Ende der 1980er Jahre auch eine produktive Zusammenarbeit an Dokumentarfilmen wie etwa *Strada provinciale delle anime* (1988). Durch seinen frühen Tod 1992 konnte Ghirri ein weiteres Filmprojekt nicht mehr fortführen, das für den hier behandelten Kontext einige Relevanz besitzt, nämlich ein Dokumentarfilm über die verlassenen und dem Verfall preisgegebenen Bauernhöfe der Poebene. Celati stellte ihn einige Jahre später alleine fertig und veröffentlichte ihn 2003 unter dem Titel *Visioni di case che crollano*. Wie sehr Ghirris fotografischer Blick für Celatis eigene Poetik maßgeblich war, zeigt etwa seine folgende Einschätzung: „[Ghirri] ci ha fatto vedere uno sguardo che non spia un bottino da catturare, [...] ma scopre che tutto può avere interesse perché fa parte dell'esistente.“ (Celati 1989b: 32)

Bewegung im oder durch den Raum häufig eine Erinnerungen zurückholende Funktion und gerät auf diese Weise quasi zu einem Sich-Bewegen in der Zeit, wobei das Schauen (*observations*) und das Erinnern (*recollections*) Hand in Hand gehen (Solnit 2001, 5).

Wie anhand von Giulio Mozzis *Fantasma e fughe* (1999) und Vitaliano Trevisans *I quindicimila passi* (2002) – notwendigerweise gerafft – dargelegt werden soll, gerät in beiden Texten, wenn auch auf unterschiedliche Weise und mit unterschiedlichen Genre-Implicationen, die wandernde Fortbewegung im Raum, jenem der Poebene, zu einem Motor der Vergegenwärtigung von Vergangenen im Akt der Erinnerung. Der posthermeneutische Präsenzbegriff kann auch hierbei angelegt werden, da es um „Ereignisse und Prozesse“ geht, „bei denen die Wirkung ‚präsen-ter‘ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird“ (Gumbrecht 2004, 11). Ähnlich wie bei Prousts bekanntem Prinzip der *mémoire involontaire* wird auch bei Mozzi und Trevisan der Erinnerungsprozess durch eine sinnliche Erfahrung ausgelöst, welche in diesem Fall aber nicht in einem Geschmackserlebnis besteht, sondern primär in der visuellen wie auch motorischen, durch das Gehen konstituierten Raumerfahrung.

Mozzis *Fantasma e fughe* signalisiert bereits durch seinen Untertitel, *Un libro di storie*, dass es keinem vorgefertigten Gattungsbegriff entsprechen will, was sich durch die hybride Textstruktur weiter bestätigt: Das Werk besteht aus acht Kapiteln, die mit *Primo passo dietro al toro* bis *Ottavo passo dietro al toro* überschrieben sind und sich jeweils aus Textteilen zusammensetzen, die als *Meditazione*, *Racconto* und *Poesia* bezeichnet werden. Der *toro*, der wiederholt auch als Handlungsakteur eine Rolle spielt, verweist dabei auf einer Metaebene auf die autofiktionale Verfasstheit des Textes, da durch ihn der für Autobiographie-Debatten wesentliche Essay *La littérature considérée comme une tauromachie* von Michel Leiris implizit aufgerufen wird.⁷ Die Erinnerung, zentrales Element jeder Autobiographie, ist bei Mozzi zunächst aber durch ihr Gegenstück, das Vergessen, präsent: Der an Amnesien leidende Ich-Erzähler des Textes stößt auf den Reisen, die er als *scrittore ambulante* – wie er selbst sich bezeichnet – durch einige Gegenden der östlichen Padania unternimmt, immer wieder auf Orte (manchmal sind es nur Außenansichten von Gebäuden), die in ihm ein *Déjà-vu* auslösen, ja fast den Charakter einer Epiphanie haben, und ihn zu der Überzeugung gelangen lassen, am besagten Ort – eben in einer seiner Amnesien – bereits gewesen zu sein. Er kann sich dessen jedoch nie sicher sein, denn durch den Zustand der Amnesie wird für ihn die Unterscheidung zwischen tatsächlich Erlebtem, das dem Vergessen anheimfiel, und imaginiertes Erinnerung obsolet (was ihn trotzdem nicht zu einem unzuverlässigen Erzähler werden lässt, da er diese Unterscheidung auf einer Metaebene laufend reflektiert). Als er den Plan fasst, einen mehrwöchigen Fußmarsch durch Friaul,

⁷ Im Rahmen des Stier-Gleichnisses, das Michel Leiris in besagtem Essay seinem autobiographischen Roman *L'âge d'homme* (1939) vorgelagert hat, vergleicht der Autor den autobiographischen Zugriff mit einem Kampf, bei dem der Schriftsteller die Rolle des Toreros innehat, während das sich ständig entziehen wollende und zur Wehr setzende erinnerte „Ich“ mit einem monströsen Stier gleichgesetzt wird (cf. Leiris 1998).

Emilia, Romagna und Marche zu unternehmen, sollte daraus ursprünglich schlichtweg „un libretto di viaggio, un po' interessante e un po' divertente“ (Mozzi 1999, 13) werden; letztendlich gerät es jedoch zu einem Erinnerungsbuch, denn das Aufsuchen und insbesondere das Beschreiben bestimmter Orte durchbricht die Amnesie und löst einen – wenn auch anfänglich nur fragmentarischen – Erinnerungsprozess aus.

Invece è successo che un giorno di novembre, mentre ero lì a scrivere, e cercavo di descrivere un certo posto, improvvisamente ho ricordato. Non tutto, naturalmente, ma qualcosa ho ricordato. È stato bellissimo e tremendo. Così questo libro è diventato una cosa diversa da quella che avevo progettato. (Mozzi 1999, 13)

Ab diesem Moment geht es dem Ich-Erzähler primär darum, eben jene Orte aufzusuchen, an denen er verschüttete Erinnerungen vermutet, und (be)schreibend herauszufinden, warum sie ihm etwas bedeuten. Auf diese Weise wird der geplante Fußmarsch, wie es im Text selbst in Form einer metanarrativen Feststellung heißt, zu einer Reise in die Vergangenheit sowie in die eigene Innerlichkeit.

Questo ho fatto. Ho messo i piedi nelle mie stesse orme. Sono tornato indietro di un tot, e ho rifatto il percorso. Che è poi semplicemente il mestiere di raccontare. (Mozzi 1999, 29)

Ähnlich wie bei Celati gibt es auch hier eine enge Verschränkung zwischen der Bewegung im Raum und dem Schreiben, wobei in Mozzi's Fall erst durch das Beschreiben von Orten der Vergangenheit die Erinnerung an das, was dort passierte, vergegenwärtigt werden kann.

Ein „Erinnerungsflaneur“ der ganz besonderen Art steht als Protagonist und Ich-Erzähler auch im Mittelpunkt von Vitaliano Trevisan's *I quindicimila passi* (2002), einem Kurzroman, in dem sich beschaulich-kontemplative Textpassagen mit Thriller-Elementen vermischen. Thomas, so sein Name, entlarvt sich selbst durch seine Rückblicke in die Vergangenheit nach und nach als psychotisch-schizophrene Persönlichkeit und als Mörder an der eigenen Schwester, ein Verbrechen, das der Ich-Erzähler zunächst einem fiktiven Bruder zugewiesen hatte. Als Motor für diesen Erinnerungsprozess, der die Romanhandlung metanarrativ spiegelt, fungiert ein Rundgang zwischen Vicenza und Cavazzale; zugleich ist aber auch die Erinnerung an zahlreiche weitere, derselben Route folgende Rundgänge in die mentalen Rückblicke eingelassen. Der Protagonist gibt sich damit als obsessiver ‚Spaziergänger‘ zu erkennen, der aus dem stetigen Gehen nicht nur seine Denk- und Erinnerungsfähigkeit bezieht („pensavo camminando“ heißt es mit einer fast stereotyp wiederholten Formel⁸), sondern tatsächlich seine ureigene Lebensfähigkeit darauf zurückführt. Das Gehen, so erfährt man nämlich, bewahrt ihn vor dem Selbstmord:

Camminare in lungo e in largo e camminando contare i miei passi, è un'abitudine che mi ha salvato. Sono sopravvissuto, solo, per tutto questo tempo, pensavo, grazie a queste passeggiate chilometriche in lungo e in largo [...]. Mi sono salvato dall'idea del suicidio e in definitiva

⁸ Trevisan 2002, z.B. 27, 36, 48, 132.

dal suicidio vero e proprio, solo grazie a questo continuo camminare, solo spostandomi in continuazione seguendo le rotte più disparate [...]. (Trevisan 2002, 24-25)

Wie im Zitat anklingt, spielt dabei auch das den Romantitel begründende Zählen der Schritte eine zentrale Rolle. Der Zählzwang ist jedoch nicht nur neurotischer Tick, er dient in diesem Fall primär dazu, die Dimension des gegenwärtigen Erlebens auszuschalten und sich ausschließlich in die Gedanken und Erinnerungen zu versenken. Anders als bei Mozzi und insbesondere bei Celati wird das Gehen in Trevisans Roman, auch wenn es die körperliche Präsenz im durchwanderten Raum voraussetzt, gewissermaßen zu einer raum- und zeitenthobenen, fast abstrakten Tätigkeit, die nur ihrem eigenen, körperimmanenten – und in dieser Hinsicht doch wieder ‚präsentischen‘ – Rhythmus folgt. Die Ambivalenz dieses ‚In-der-Welt-Seins‘, um einen auch von Gumbrecht (2004, 91) herangezogenen Begriff Heideggers zu verwenden, wird zusätzlich durch die Überlegungen unterstrichen, die der Ich-Erzähler zu dem von ihm durchquerten suburbanen Raum anstellt, denn dieser erscheint ihm auf die bloße Funktionalität des Menschen- und Warenverkehrs reduziert, und die Straße, auf der er geht, mutet ihn anonym und ubiquitär an: „È sempre la stessa strada, pensavo, [...] che porta in tutti i posti, che in fondo, a guardar bene, è sempre lo stesso posto [...]“ (Trevisan 2002, 29).

Konklusion

Mit dem ‚Spazierseher‘ Celatis und den ‚Erinnerungsflaneuren‘ von Mozzi und Trevisan wurden anhand der wandernden Fortbewegungen durch den Raum der Poebene, die in allen drei Texten eine zentrale Rolle spielt, unterschiedliche Relationen zwischen Präsenz im Raum und räumlicher Wahrnehmung bzw. Raumbeschreibung vorgestellt. In Celatis *Verso la foce* geht das Bestreben des seine Beobachtungen dokumentierenden Ich-Erzählers deklariertmaßen dahin, „di apprezzare le apparenze per quello che valgono“ (Celati 1989a, 33), also das Gesehene und Betrachtete in seiner präsentischen Wirkung, gegebenenfalls auch in seiner Unerklärbarkeit oder Intransparenz abzubilden, anstatt es durch einen voreingenommenen Blickpunkt zu verfälschen. Bei Mozzi und Trevisan hingegen stehen zunächst nicht die räumlichen Phänomene selbst bzw. deren beschreibende Erfassung im Zentrum, sondern es geht um ihre Wirkung auf das wandernde Subjekt, insbesondere in Form einer Vergegenwärtigung von in der Vergangenheit Erlebtem mittels Raumwahrnehmung oder Raumerleben. Insofern wird also nicht das Raumerleben selbst durchleuchtet und problematisiert, wie es bei Celati geschieht, sondern die Innerlichkeit des Subjekts ist es, die der Klärung bedarf. Als Grundlage oder Bedingung für diesen Prozess haben jedoch auch bei Mozzi und Trevisan die Materialität des Raums und die körperliche Präsenz in diesem einen zentralen Stellenwert, auch wenn dies mit jeweils unterschiedlicher Zielsetzung geschieht: Während der Ich-Erzähler Mozzis durch das Aufsuchen und Betrachten von Örtlichkeiten seine Amnesie durchbrechen, durch den präsentischen Kontakt mit den Dingen Vergangenes aufleben lassen möchte, ist das obsessive Wandern und Schritte-Zählen von Trevisans Protagonisten mit dem ambivalenten Unterfangen verbunden, ganz für sich seiend Vergangenes zu erinnern und zu reflektieren, zugleich aber vor den Abgründen der eigenen Innerlichkeit zu fliehen. Alle

drei untersuchten Werke, so könnte man abschließend nochmals mit Gumbrecht (2004, 76 und 86) formulieren, thematisieren unterschiedliche Möglichkeiten, in Abwendung vom überkommenen Subjekt/Objekt-Paradigma, das auf der Divergenz zwischen menschlichem Dasein und Welt beruht, den Kontakt zu den Dingen und ihrer Materialität wiederherzustellen.

Bibliographie

- ALBES, Claudia. 1999. *Der Spaziergang als Erzählmodell. Studien zu Jean-Jacques Rousseau, Adalbert Stifter, Robert Walser und Thomas Bernhard*. Tübingen-Basel: Francke.
- AUGÉ, Marc. 1992. *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la sur-modernité*. Paris: Seuil.
- BENJAMIN, Walter. 1974. „Charles Baudelaire. Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus.“ In *Gesammelte Schriften. Band 1/2*, ed. Benjamin, Walter unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno & Gershom Scholem, herausgegeben von Tiedemann, Rolf & Hermann Schweppenhäuser, 509–690, Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- CELATI, Gianni. 1986 [1975]. „Il bazar archeologico.“ In *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, ed. Celati, Gianni, 195–227, Torino: Einaudi.
- CELATI, Gianni. 1989a. „Finzioni a cui credere, un esempio – Fictions to believe in, an example.“ In *Paesaggio italiano – Italian Landscape*, ed. Ghirri, Luigi, 32–33, Milano: Electa.
- CELATI, Gianni. 1989b. „Commenti su un teatro naturale delle immagini.“ In *Il profilo delle nuvole. Immagini di un paesaggio italiano*, ed. Ghirri, Luigi, Testi di Gianni Celati, s.p., Milano: Feltrinelli.
- CELATI, Gianni. ³1991 [1985]. *Narratori delle pianure*. Milano: Feltrinelli.
- CELATI, Gianni. ²1993 [1989]. *Verso la foce*. Milano: Feltrinelli.
- CELATI, Gianni. ⁴1995 [1987]. *Quattro novelle sulle apparenze*. Milano: Feltrinelli.
- CELATI, Gianni. 1996. „Le posizioni narrative rispetto all’altro.“ *Nuova Corrente* 43, 3–18.
- CERONETTI, Guido. 1983. *Un viaggio in Italia 1981-83*. Torino: Einaudi.
- CERONETTI, Guido. 1985. *Albergo Italia*. Torino: Einaudi.
- FUCHS, Gerhild. 2014. *Von ‚Spaziersehern‘, ‚Erinnerungsflaneuren‘ und ‚pikaresken Wanderern‘. Literarische Topographien der Poebene bei Celati, Cavazzoni, Benati und anderen*. Heidelberg: Winter.
- FUCHS, Gerhild. 2024. „Gianni Celati (aktualisierte Fassung).“ *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, München: edition text+kritik.
- GENETTE, Gérard. 1969. *Figures II. Essais*. Paris: Éd. du Seuil.
- GHIRRI, Luigi, Gianni Leone & Enzo Velati (ed.). 1984. *Viaggio in Italia*. Torino: Il Quadrante.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Diesseits der Hermeneutik. Die Produktion von Präsenz*. Übersetzt von Joachim Schulte. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- HILLEBRAND, Bruno. 1971. *Mensch und Raum im Roman. Studien zu Keller, Stifter, Fontane. Mit einem einführenden Essay zur europäischen Literatur*. München: Winkler.
- IACOLI, Giulio. 2002. *Atlante delle derive. Geografie da un’Emilia post-moderna: Gianni Celati e Pier Vittorio Tondelli*. Reggio Emilia: Diabasis.
- LEIRIS, Michel. 1998. *L’âge d’homme. De la littérature considérée comme une tauromachie*. Paris: Gallimard.
- MERSCH, Dieter. 2010. *Posthermeneutik*. Berlin: Akademie Verlag.
- MORONI, Mario. 1992. „Il paradigma dell’osservazione in *Verso la foce* di

- Gianni Celati.“ *Romance Language Annual* 4, 307–313.
- MOZZI, Giulio. 1999. *Fantasmî e fughe. Un libro di storie*. Torino: Einaudi.
- MOZZI, Giulio & Dario Voltolini. 2004. *Sotto i cieli d’Italia*. Milano: Sironi.
- NEUMEYER, Harald. 1999. *Der Flaneur. Konzeptionen der Moderne*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- PELLINI, Pierluigi. 1998. *La descrizione*. Roma-Bari: Laterza.
- REA, Ermanno. 1996. *Il Po si racconta. Uomini, donne, paesi, città di una Padania sconosciuta*. Milano: Il Saggiatore.
- ROUSSEAU, Jean-Jacques. 2010 [1778]. *Rêveries du Promeneur Solitaire*. Paris: Flammarion.
- SLOTERDIJK, Peter. 1999. *Sphären. Makrosphärologie. Band II: Globen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- SOLNIT, Rebecca. 2001. *Wanderlust. A History of Walking*. London: Verso.
- TREVISAN, Vitaliano. 2003 [1997]. *Un mondo meraviglioso*. Torino: Einaudi.
- TREVISAN, Vitaliano. 2002. *I quindicimila passi. Un resoconto*. Torino: Einaudi.
- TURRI, Eugenio. ²2004 [2000]. *La megalopoli padana*. Venezia: Marsilio.

Sophia Mehrbrey

L'ossatura di Europa.

Raumtheoretische Überlegungen zur Erinnerungsliteratur des Alpenraums

Sophia Mehrbrey

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für italienische und französische Literatur- und Medienwissenschaft am Romanischen Seminar der Universität Heidelberg.

sophia.mehrbrey@rose.uni-heidelberg.de

Zusammenfassung

Seit den 2000er Jahren erschienen zahlreiche Romane und Erzählungen über die europäischen Weltkriegserfahrungen. Diese sekundären Erinnerungstexte legen den Fokus häufig auf regionale, bislang wenig beleuchtete Geschehnisse, darunter auch Kampfhandlungen und Grenzverschiebungen im Alpenraum. Aufbauend auf unterschiedlichen Raumtheorien untersucht der vorliegende Beitrag, wie die Berge in ausgewählten italienischen Romanen konstruiert werden und welche Funktionen die literarisch imaginierten Berge in der Verhandlung europäischer Erinnerung zwischen Vergangenheit, Zukunft und Antizipation erfüllen. Entscheidend erscheint die Verschränkung einer horizontal-topographischen Achse und einer vertikal-chronologischen Achse. Die geologische Beschaffenheit der Berge wird so narrativ fruchtbar gemacht, um transeuropäische Erinnerungsprozesse anzustoßen; ihre räumliche Kontinuität dient dabei als Brücke zwischen der erzählten, nicht länger erinnerten Vergangenheit und dem gegenwärtigen Moment des Erzählens. Die mediatisierten Alpen verweisen dabei immer auf den realen Alpenraum, jedoch nicht immer mit der gleichen geographischen Präzision. Im Gegenteil siedelt sich die oft gezielt vage Referenzialität geschickt zwischen Subjektivität und universeller Bergerfahrung, zwischen authentischem Erleben und virtuellem Erschreiben an.

Keywords: Italienische Literatur – Gebirge – Weltkrieg – Raumtheorie – Gedächtnis

Abstract

Since the 2000s, numerous novels and stories have been published about the European experience of the Second World War. These post memory texts often focus on regional events that have so far received little attention, including combat operations and border shifts in the Alpine region. Building on various spatial theories, this article examines how the mountains are constructed in four Italian novels and what functions the textually imagined mountains fulfil in the negotiation of European memory between past, future, and anticipation. The interweaving of a horizontal-topographical axis and a vertical-chronological axis appears to be decisive in this context. The geological nature of the mountains is thus investigated to initiate trans-European memory processes; their spatial continuity serves as a bridge between the narrated, no longer remembered past and the present moment of narration. The mediatised Alps always refer to the real Alpine region, but not always with the same geographical precision. On the contrary, the often deliberately vague referentiality is skilfully positioned between subjectivity and universal mountain experience, between authentic experience and virtual description.

Keywords: Italian literature – mountains – World War – spatial theory – memory

Seit der Frühen Neuzeit haben sich die Alpen zu einem für Europas Geschichte sinnstiftenden kulturhistorischen Konstrukt entwickelt. Die seit der Romantik vornehmlich positiv konnotierten, kollektiven Vorstellungen des Alpenraums werden in den beiden Weltkriegen auf die Probe gestellt: Wahnwitzige Gebirgsfronten erscheinen als Potenzierung einst kaum relevanter Grenzziehungen; unbeachtete Bergregionen werden zur umkämpften Zone, ethnische Minderheiten und ihre alpinen Heimatdörfer national okkupiert; der Gotthardtunnel als Transitzone für Deportationsbewegungen wird zum Prüfstein der Schweizer Neutralität und gleichzeitig zu einem makabren Negativbeispiel transeuropäischer Zusammenarbeit. Seit der Jahrtausendwende nehmen fiktionale Erzählungen, die sich mit den Weltkriegsjahrzehnten in den Alpenregionen auseinandersetzen, zu. Diese Tendenz muss freilich in ein generell steigendes Interesse für die literarische Behandlung der Weltkriege eingeordnet werden, das sich für den Ersten Weltkrieg durch den hundertsten Jahrestag und für den Zweiten Weltkrieg durch das nahende Ableben der letzten Zeitzeug*innen erklären lässt. Darüber hinaus lässt sich jedoch auch ein spezifisches Interesse an der Thematisierung der bislang oft vernachlässigten Aufarbeitung der Weltkriege in den Alpenregionen erkennen.

Ziel des vorliegenden Aufsatzes ist es, einen theoretischen Rahmen zu skizzieren, mit dem die Funktionen literarisch imaginerter Berge in der europäischen Erinnerungsliteratur untersucht werden können. Die Überlegungen entstammen einem komparatistisch angelegten Projekt, das alle Kultur- und Sprachzonen der Alpen einschließt. Im Folgenden werde ich mich jedoch auf vier ausgewählte Texte des italienischen Raums beschränken: *Eva dorme* (2010) von Francesca Melandri, *Le due chiese* (2015) von Sebastiano Vassalli, *Resto qui* (2018) von Marco Balzano und *Lo chiamavano Alpe Madre* (2022) von Loris Giuriatti. Die Kontinuität der Berge ermöglicht in diesen Narrativen der *Postmemory-Generation*¹ eine Verschränkung von kulturellem Gedächtnis und gesellschaftlicher Antizipation: Raum und Erinnerung werden so vielseitig miteinander verflochten. Reminiszenzen lokaler Traditionen und Lebenswelten verknüpfen sich mit gesellschaftsreflexiven Projektionen der Gegenwart. Nach einigen Überlegungen zu den literarischen Verschränkungen von Raum und Erinnerung, werden anhand der ausgewählten Texte drei poetische Verfahren vorgestellt, die virtuelle Alpenräume zum Motor literarischen Erinnerens machen.

Alpine Raumkonstruktionen im Spannungsfeld von Präsenz und Virtualität

Etablierte literarische Raumtheorien

In Bezug auf die Alpen, die seit der Romantik einen der meist erschriebenen Naturräume der europäischen Literatur darstellen, existieren diverse Studien, die sich mit dem *Wie* literarischer Alpenkonstruktionen auseinandersetzen. Man kann hier

¹ Als *Postmemory-Generation* begreift man Autor*innen, die selbst keine persönlichen Erinnerungen an einen der Weltkriege haben (Hirsch 2012; Ebbrecht 2011).

z.B. die Dissertation von Katrin Geist anführen, die ein umfangreiches theoretisches Kapitel zur Anwendung verschiedener Raumtheorien auf literarische Alpenbeschreibungen vorschlägt. Beginnend mit den Überlegungen von Jurij Lotman, gibt Geist einen Überblick über die Konzepte der perspektivischen, relationalen und performativen Raumkonstruktion und deren Bedeutung für Bergerfahrungen seit der Romantik (Geist 2018, 26–30) sowie über die Unterscheidung zwischen hartem und weichem Raum (32–41).

Grundsätzlich lässt sich sagen, dass sich die verschiedenen theoretischen Raumansätze für die europäische Literatur in vier ästhetische Konstruktionsmodelle unterteilen lassen, die sich oftmals überlagern und verschränken. Der erhabene Berg, wie ihn Caspar David Friedrich mit seinem „Watzmann“ (1824/25) inszeniert, bildet die erste Form der ästhetischen Alpenbegeisterung (Reichler 2005, 19; Stremlow 1998, 31–33). Der menschliche Blick von unten in Richtung eines transzendental aufgeladenen Gipfels, der zwar erklimmen werden kann, wirft dennoch die Frage auf, inwiefern hierbei eine tatsächliche Raumvorstellung dominiert. Erscheint die hohe Erhebung, auf einer noch mittelalterlichen Tradition aufbauend, oft mehr als Objekt im Raum (Lecouteux 2008), wird der Berg in der Literatur seit der Romantik und später auch im Bergfilm regelmäßig nicht nur als landschaftliche Kulisse, sondern als Subjekt oder Akteur der Handlung gedacht (Rapp 1997). Die zweite Kategorie bildet das Gebirge als begehbarer Naturraum. Spätestens seit Jean-Jacques Rousseaus Einbettung der Liebesgeschichte zwischen Julie und Abaelard in die westlichen Alpen (Paige 2008, 131) werden die Gebirge regelmäßig als von externen ‚Eroberern‘ durchschrittener Naturraum literarisch inszeniert (Bätzing 2015, 20). Gleichzeitig skizzieren die Bergketten einen allzu nahen Horizont, der den Blick auf die Welt außerhalb des Alpenkosmos verschließt und den diegetischen Raum somit zu einem scheinbar von der Außenwelt gekappten, abgeschlossenen Raum macht (Elsas 1998, 36). Diese Eigenschaft der Alpenkette als Grenzwall bildet die dritte Raumkategorie. Schlussendlich, jedoch weniger dominant, etabliert sich die vierte Kategorie: ein kartographischer Blick auf den Gebirgsbogen aus der Vogelperspektive (Stockhammer 2001, 275), der insbesondere in Prologen und Epilogen, in nullfokalisierten Erzählpassagen oder bei der Thematisierung von Flucht- und Transitbewegungen zur Geltung kommt. In den Literaturen des 21. Jahrhunderts kommt es zu poetischen Neuordnungen bei der literarischen Auseinandersetzung mit den Alpenregionen, die auch zu einer erneuten theoretischen Beschäftigung mit der Konstruktion von Räumlichkeit zwischen Authentizität, Universalität und Intermedialität einladen.

Raum und Gedächtnis

Das Korpus, auf das sich die folgenden Überlegungen stützen, besteht aus historischen Romanen und Erinnerungstexten, deren Handlung sich im Alpenraum ansiedelt und die beiden Weltkriege thematisiert. Oft sind diese Erzählungen in

Rahmendienegen der Gegenwart eingebaut, weshalb die Verhandlung von Geschichte und Gedächtnis eine zentrale Rolle spielt.² Die theoretische Erfassung des fiktionalisierten Alpenraums darf sich somit nicht darauf beschränken, wie Räumlichkeit im literarischen Text konstruiert wird, sondern muss auch danach fragen, wie Bilder vergangener Räume im Text wieder vergegenwärtigt und teils übereinander gelagert werden. Räumliche und zeitliche Vergegenwärtigung ergänzen sich in diesem Sinn. Dass diese beiden Achsen sich überlagern, da bestimmte Orte als Katalysatoren für Erinnerung fungieren und beim Erinnern regelmäßig Räume evoziert werden, kann wohl für die meisten literarischen Erinnerungstexte angenommen werden. Geht es darum, kulturtheoretisch genauer zu erfassen, in welcher Beziehung Raum und Erinnerung zueinander stehen, erscheint es interessant, dass das menschliche Gedächtnis regelmäßig mit Räumlichkeit assoziiert wird (Kostopoulos 2017, 37–44). In diesem Sinn rekurren Kulturtheoretiker auf metaphorische Raumbegriffe, um ihre Konzeption von kulturellen und kollektiven Erinnerungsprozessen zu beschreiben. So spricht Pierre Nora von *lieux de mémoire*, Maurice Halbwachs von Erinnerungslandschaften und Aleida Assmann von Erinnerungsräumen. Dabei wird jedoch schnell klar, dass sich die Raummetaphorik im Kontext des Erinnerns seit den antiken Mnemotechnikern derartig verselbstständigt hat, dass sie kaum noch auf die konkreten Beschaffenheiten und Definitionslinien von Räumlichkeit Bezug nimmt. So werden die Begriffe ‚Raum‘ und ‚Ort‘ beispielsweise häufig als Synonyme verwendet, während gleichzeitig *lieux de mémoire* schon seit ihrer theoretischen Skizzierung durch Pierre Nora eben keinen materiellen, räumlich situierbaren Ort beschreiben müssen, sondern auf symbolischer Ebene der nationalstaatlichen Kohäsion dienen (Nora 1997, 23–25). Auch Halbwachs‘ Erinnerungslandschaft rekurren kaum auf die Thesen zur Landschaft als ästhetisch wahrgenommene Konstruktion eines Natur- (oder Kultur-)Raums, sondern verdichtet lediglich die Raummetaphorik im Sinne einer Ansammlung oder Verknüpfung von Erinnerungsorten (Halbwachs 2003).

Auch Aleida Assmann stellt ihrer Studie *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses* (1999) keine Definition des Raumbegriffs voran. Auffällig ist insbesondere die Dichotomie von Titel und einem Unterkapitel zu ‚Orten‘, das im zweiten Teil ‚Medien‘ neben weiteren Kapiteln zu Metaphorik, Schrift, Bild und Körper steht. In diesem Unterkapitel zu Erinnerungsorten fasst Assmann die Definition des Begriffs Ort jedoch wesentlich enger als Nora. Das Kapitel bringt dadurch interessante Überlegungen darüber an, wie Orte sich mit Geschichte aufladen, Erinnerung evozieren oder zu Gedenkstätten werden, Überlegungen, die auch auf literarisch konstruierte Orte angewandt werden können. Assmann unterscheidet u.a. zwischen Generationenort, Heiligem Ort/Mystischer Landschaft, Gedenkort und Traumatischem Ort. Diese Kategorien eignen sich mitunter für die Erfassung intradiegetischer Alpenräume. Als Generationenort kann

² Aleida Assmann definiert in diesem Sinn die Erinnerung als Prozess, der erst einsetzt, „wenn die Erfahrung, auf die sie sich bezieht, abgeschlossen im Rücken liegt“ (Assmann 1999, 11). Die Betrachtung der Vergangenheit aus einer Gegenwartsperspektive heraus ist so konstitutiv für das literarische Erinnern und Gedenken.

in vielen Alpenromanen, insbesondere denen, die als Familien- oder Generationenromane zu kennzeichnen sind, wie *Resto qui* (Balzano 2018) oder *Eva dorme* (Melandri 2010), das jeweilige Heimatdorf gesehen werden, das nicht nur zentraler Handlungsort, sondern auch über Generationen hinweg Ankerpunkt mit hohem Identifikationspotenzial ist.

Als traumatische Orte definiert Assmann (1999, 328) Orte, die „mit Blut geschriebene Einträge wie Verfolgung, Demütigung, Niederlage und Tod [...] im mythischen, nationalen und historischen Gedächtnis verankern“, sich im Gegensatz zu Gedenkortern jedoch „einer affirmativen Sinnbildung versperren“. In der Literatur geht die Thematisierung traumatischer Orte oft einher mit ihrer Unbeschreibbarkeit und dem Unverständnis der Erzählinstanz angesichts der den Ort prägenden Traumata. Bedingt durch die oft persönliche Erfahrung von Geschichte, zentral für die meisten Gattungen von Erinnerungsliteratur, werden traumatische Orte in der Literatur – und das unterscheidet sie grundlegend von der kollektiven Dimension bei Assmann – subjektiv aufgeladen. Im Kontext der Alpennarrative ist das Trauma meist verbunden mit der Tatsache, dass es sich bei den entsprechenden Orten ebenfalls um Generationenorte handelt. In *Resto qui* zum Beispiel sind die Protagonist*innen pathologisch mit ihrem versunkenen Heimatdorf Graun im Vinschgau verbunden. Nachdem das Dorf zum Erbau eines Stausees geflutet wird, stirbt der Gatte der Ich-Erzählerin Erik an einer Art Lebensverdross:

Si muore solo per la stanchezza. [...] Non aveva piú [sic] le sue bestie, il suo campo era stato sommerso, non era piú [sic] un contadino, non abitava piú [sic] il suo paese. Non era piú [sic] niente di quello che voleva essere e la vita, quando non la riconosci, ti stanca in fretta. (Balzano 2018, 172)

Die Wiederholung der syntaktischen Konstruktion ‚non [...] piú‘ unterstreicht hier Erics Entfremdung vom eigenen Leben. Seine Frau Trina, in das neue Graun umgesiedelt, bleibt wie schicksalhaft mit dem alten Ort verwurzelt, dessen Geschichte sie im Roman erzählt.

So lassen sich Aleida Assmanns Ansätze anführen, um intradiegetische Gedächtnisorte genauer zu beschreiben, sie reichen jedoch bestenfalls für eine motivgeschichtliche Thematisierung der Alpen als intradiegetische Erinnerungslandschaft. Keinen Aufschluss hingegen geben sie darüber, wie textuell konstruierte Räumlichkeit am Schreiben von Erinnerung oder Geschichte mitwirkt, oder wie durch das Erzählen vergangene Räume konturiert werden. Im Folgenden möchte ich daher einige Überlegungen dazu vorstellen, wie literarische Räume das Erzählen ermöglichen oder gar Einschreibungen der Vergangenheit in Form einer Erzählung freigeben.

Spielarten vergangener Alpenräume

Kartografische Verortungen im Alpenraum

Zentral für die Texte ist die Frage, inwiefern das Verhältnis des Menschen zum Raum die Vergegenwärtigung von Erinnerung ermöglicht und inwiefern gerade der Alpenraum von einer bestimmten Aura durchwirkt ist, die die Vergegenwärtigung

vergangener Zeiten erleichtert. In den ausgewählten Texten scheint es, dass das literarische, intradiegetische Begehen des Alpenraums es erst ermöglicht, auf den Spuren der Geschichte zu wandeln. In *Lo chiamavano Alpe madre* (Giuriatti 2022) z.B. markieren fiktive Postkarten der Alpen aus dem Ersten Weltkrieg den intradiegetisch beschrifteten Raum. Der Roman verfolgt zwei Handlungsstränge auf unterschiedlichen zeitlichen Ebenen: Der erste spielt an der Dolomitenfront, wo der österreichische Soldat Eugen selbstgemalte Postkarten seiner Geliebten erhält. Um die Zensur zu umgehen, adressiert diese sie an die gesamte Truppe und wählt als Motive generische Alpen-Panoramen. Der zweite Handlungsstrang spielt in der unmittelbaren Gegenwart, in der mehrere Protagonist*innen anhand dieser Postkarten versuchen, das Leben des Liebespaars zu rekonstruieren und deren Geheimnisse zu lüften. Diese Postkarten sind über die gesamte Region des Monte Grappa verteilt: Sie werden somit Anlass für eine Art Schnitzeljagd durch die Region. Jede neu erstiegene Station verbindet, über das Postkarten-Motiv, einen gegenwärtigen alpinen Ort mit einem geschichtlichen Ereignis.

In *Resto qui* spiegelt sich die Bewegung im alpinen Raum noch einmal symbolträchtiger in der narrativen Struktur wider: Der Roman ist in drei, chronologisch direkt aufeinanderfolgende, Teile untergliedert, die sich von der Machtergreifung Mussolinis bis in die Gegenwart erstrecken: „Gli anni“ – „Fuggire“ – „L’aqua“. Im zweiten Teil fliehen die Protagonisten Trina und Erik in die hochalpinen Regionen nahe der Schweizer Grenze, da Erik der Einberufung für das Deutsche Reich entkommen möchte. Die Kapitelstruktur evoziert eine narrative Gipfelbesteigung, da die Flucht in die Hochalpen im zweiten Teil auch den dramatischen Höhepunkt der Erzählung darstellt – mit dem Verschwinden der Tochter des Paares, Eriks Einberufungsbefehl und den entbehrungsreichen Wochen im hochalpinen Winter. Dies ist insofern wichtig für den Roman, da die Ich-Erzählerin Trina dadurch ihr eigenes Trauma über das allgemeine Trauma der Dorfgemeinschaft stellt, die Flutung des Dorfs, die erst im letzten Teil erzählt wird. Auf unterschiedliche Art und Weise greifen die Erzählungen so das Mäandern im Raum auf; die Raumdurchquerungen regen dabei den Prozess des Erinnerns an, stoßen ein erneutes Erfahren der Vergangenheit an oder ahmen auf der meta-literarischen Ebene die vertikale Bewegung nach und strukturieren so das Erzählen von der Vergangenheit.

Ein weiterer wichtiger Aspekt der spatio-temporellen Verortung betrifft die generische Ungenauigkeit vieler Lokalisierungen. In *Le due chiese* (Vassalli 2015) verweist der ‚Macigno Bianco‘ nur uneindeutig auf den Monte Rosa auf der Grenze zwischen Schweiz und Italien, während weitere Orte und Berggipfel fiktive generische Namen tragen, wodurch eine genaue kartographische Verortung der Handlung unmöglich wird. In *Eva dorme* werden die Städte Bozen und Merano zwar häufig genannt, die Franzenfeste jedoch ausschließlich mit „la cittadina“ betitelt, wodurch auch hier der Eindruck entsteht – obwohl der Roman die Geschichte Südtirols zum Thema hat –, die Geschichte könnte in einer beliebigen Alpengemeinde nahe einer mittelalterlichen Burg spielen. Diese universelle Repräsentativität des Handlungsraums wird zum Merkmal vieler alpiner Erinnerungstexte. Am eindeutigsten lokalisiert und vielleicht auch am bekanntesten ist Graun im Vinschgau, Handlungsort von *Resto qui*, doch auch hier werden die Gipfel um den See herum nie genauer benannt. Dies

erklärt sich zum Teil aus der Erzählperspektive: In allen drei Romanen fokussiert die Erzählung den Blick der Einheimischen. Das genaue Erfassen und Benennen jedoch ist – so will es zumindest der literarische Topos – eine Eigenart der externen Alpinisten. Am prägnantesten bringt dies wohl der Geißenpeter in Johanna Spyris *Heidi* mit seiner klaren Aussage „Berge heißen nicht“ (Spyri 2005 [1880]) auf den Punkt.

Bedeutsamer erscheint mir jedoch die Tatsache, dass durch diese ungenauen, sehr allgemeinen Verortungen das Bild eines generischen Alpenraums entsteht, der weder national vereinnahmt wird noch spezifisch regional geprägt ist, sondern dazu einlädt, europäisch und transkulturell bewertet zu werden (Mehrbrey & Nesselhauf 2022, 103). In diesem Sinn beschreibt Vassalli die Alpenkette als „ossatura di Europa“ (Vassalli 2015, I). Ähnlich wie auf den Postkarten in *Lo chiamavano Alpe madre* entsteht vor dem inneren Auge der Lesenden ein universelles Alpenbild. Die exakte kartographische Verortung des Handlungsraums in einem spezifischen nationalen oder regionalen Teilraum tritt so in vielen Handlungen in den Hintergrund. Vielmehr steht die Geschichte der unterschiedlichen Alpendörfer sinnbildlich für die Geschichte des Alpenraums generell und die transeuropäische Erinnerung an die erste Hälfte des 20. Jahrhundert.

Das Gebirge als historisches Archiv Europas

Unter den vielen gebräuchlichen Erinnerungsmetaphern ist die Idee des Palimpsests womöglich diejenige, die sich am besten auf literarische Gebirgsimaginationen transponieren lässt. Ursprünglich in Bezug auf Schrift und Archivierung entworfen (Assmann 1999, 151-157), birgt der Palimpsest immer eine räumliche Dimension, die die Tiefe eines Raums, seine vertikale Achse evoziert. Julian Osthues beschreibt das Phänomen des Palimpsests wie folgt:

Insofern sich diese Beziehung übereinander geschichteter Bedeutungssedimente als Interferenz denken lässt, erlaubt das Palimpsest unterschiedliche Möglichkeiten, diese Beziehung als dialogisches oder dialektisches Spannungsverhältnis zu fokussieren, das neben der räumlichen eine zeitliche Vorstellung evoziert. Kennzeichnend für diese Beziehung ist der Aspekt der ‚Präsenz‘, der das Vergangene im Gegenwärtigen, das Alte im Neuen, das Originale bzw. Ursprüngliche in der Neuschrift bzw. Wiederbeschreibung aktualisiert. Neben den semantischen Merkmalen von ‚Dauerpräsenz‘ und ‚Interferenz‘, ‚Interaktion‘ koinzidieren in der Metapher des Palimpsests sowohl räumliche Vorstellungen der Kopräsenz als auch zeitliche Vorstellungen der Sukzession. (Osthues 2017, 15)

Diese Art, Geschichte zu vergegenwärtigen, ergibt sich aus einem, wie Jacob und Nicklas (2004, 12) es in „Der Palimpsest und seine Lesarten“ bezeichnen, „veränderte[n] Geschichtsverständnis, [das] nicht mehr rein linear ist, sondern die simultane Präsenz von Vergangenenem und Gegenwärtigem durch Erinnerung“ erlaubt. Genau dies geschieht beim literarischen Mäandern durch die Bergwelt, und die topographische Beschaffenheit des Gebirges bietet sich dafür besonders an. Literarische Berge strotzen vor intertextuellen Ablagerungen und Einschreibungen. Aber auch innerhalb der Erzählung werden verschiedene Palimpsest-Bilder fruchtbar gemacht: Gesteins- und Erdschichten, Gletscherschmelzen, die die Erinnerungen freigeben, Rodungen und Steinbrüche als Einschreibungen, die Geschichte

lesbar machen. Ein gutes Beispiel ist der Reschensee, unter dessen Oberfläche das Dorf Graun darauf wartet, dass seine Geschichte erzählt wird:

I villeggianti ci passano all’inizio stupiti e dopo poco distratti. Si scattano le foto con il campanile della chiesa alle spalle e fanno tutti lo stesso sorriso deficiente. Come se sotto l’acqua non ci fossero le radici dei vecchi larici, le fondamenta delle nostre case, la piazza dove ci radunavamo. Come se la storia non fosse esistita. (Balzano 2018, 174)

Das Gebirge, im konkreten Fall der Bergsee, trägt die Spuren der europäischen Geschichte, die im literarischen Erzähltext freigegeben und Schicht für Schicht zu Tage gefördert werden. Vergangenheit und Gegenwart, virtuell erinnertes und materiell erfahrbarer Alpenraum können dabei simultan präsent gemacht werden.

Einen anderen symbolischen Umgang mit den Alpen als Archiv der Geschichte findet Sebastiano Vassalli. Sein Roman *Le due chiese* präsentiert sich als märchenhafte Chronik eines italienischen Alpendorfs nahe der Schweizer Grenze (Mehrbrey 2022). In seinem Vorwort bezeichnet Vassalli den Macigno Bianco als geografischen Fixpunkt seiner Geschichte:

Questa storia, come tutte le storie, si svolge nello spazio e nel tempo. Nello spazio, il suo punto di riferimento è una grande montagna, che si vede per centinaia di chilometri dalla pianura sottostante e che un poeta, tanti anni fa, chiamò «il Macigno Bianco». Il Macigno Bianco fa parte di un sistema montuoso, quello delle Alpi, che è al centro della nostra vecchia Europa e ne costituisce, per così dire, la struttura portante. L’ossatura. (Vassalli 2015, I)

Der Hauptgipfel des Monte Rosa, die Dufourspitze, zweithöchster Gipfel der Westalpen nach dem Mont Blanc, dient hier als geographischer „punto di riferimento“ (Vassalli 2015, 43). Den zeitlichen Anker bildet nach Vassalli die *Internationale*, eine ‚Alpenhymne‘, die immer wieder in der Narration Erwähnung findet und die das Geschehen in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts verorten lässt. Für die Erzählung wiederum erscheint entscheidend, dass der Berg die Zeit überdauert und somit sowohl in der erzählten Vergangenheit als auch in der Gegenwart der Erzählung als Beobachter der historischen Ereignisse fungiert. Als vertikaler wie auch horizontaler Raum wird der Berg somit zum Ankerpunkt der Erzählung, zum Erinnerungsspeicher: Während die beiden von Menschen erbauten Kirchen, die Vassalli in seinem Titel erwähnt, vergänglich und am Ende der Erzählung bereits wieder zerstört sind, überdauert der Berg die Zeit und bildet somit gewissermaßen sowohl den geographischen Fixpunkt als auch die chronologische Achse des Romans.

Intermediale Alpengeschichten

Um diesen Alpenraum literarisch zu vergegenwärtigen, so die These, greifen viele Autor*innen jedoch nicht mehr auf ausführliche Naturbeschreibungen zurück. Die Gründe für diesen Rückgang an Beschreibungen, wie man sie bei Jean-Jacques Rousseau ebenso findet wie bei Luis Trenker, sind vielfältig. Einerseits sind ästhetische Alpendarstellungen seit der Romantik weitgehend zum Allgemeinplatz verkommen (Drath 2022, 160–162). Autor*innen scheinen diese zu vermeiden, um nicht allzu leicht Gefahr zu laufen, den Stempel der Trivilliteratur aufgedrückt zu bekommen. Andererseits scheint es, als seien zeitgenössische Leser*innen weit

vertrauter mit visuellen als mit textuellen Vergegenwärtigungen von Landschaftsräumen, sodass insbesondere Beschreibungen von Gebirgstopografien leicht ungelent, umständlich und wenig nachvollziehbar wirken können. An die Stelle dieser Beschreibungen – und dies trifft für den Alpenraum womöglich mehr als für jede andere Naturlandschaft zu – ist seit Mitte des 20. Jahrhunderts progressiv eine Flut medial unterschiedlich vermittelter Bilder getreten (Schnetzer 2009, 77–80). Zunächst durch Fotografien in Fernsehreportagen, Reiseführern und Magazinen verbreitet, avancierten die Alpenpanoramen bald zum Sinnbild von Heimatidylle oder, im Gegenteil, Extremsportlicher Selbstüberwindung (Sextl 2023, 270–271). Seit Einführung des Internets mit Online-Zeitschriften, Reiseblogs und insbesondere verschiedenen Social-Media-Kanälen ist die Verbreitung und Multiplizierung von professionellen Aufnahmen, aber auch Schnappschüssen und Selfies vor Alpenpanoramen explodiert. Millionenfach werden die gleichen Einstellungen imitiert und über das Internet verbreitet und erwecken, entgegen dem mit dem Alpinismus verbundenen Hype um einen Hyper-Individualismus (Moraldo 2021), eher den Eindruck eines generischen, repetitiven Klischees.

Genau solche Schablonen werden auch im Kopf der Lesenden evoziert, wenn im literarischen Text die Alpen als topographische Erhebung Erwähnung finden. Meist begnügen sich Autor*innen mit knappen Erwähnungen wie “la montagna è ancora nera contro il cielo opalescente” (Melandri 2010, 25), um die alpine Topographie ins Gedächtnis ihrer Rezipient*innen zu rufen. Diese generischen Kurzdeskriptionen basieren auf etablierten Ästhetiken der Bergliteratur, wie der Personifizierung, dem Motiv der Stille, der Einfachheit (Kopf 2016, 29–64). Der bloße Verweis auf die Berge, so die These, reicht aus, um im Kopf der Rezipierenden ein meist generisches und intermedial vermitteltes Alpenbild heraufzubeschwören. Dazu passt, dass die Berge zwar eine zentrale Rolle im Text einnehmen, jedoch oft nur vage auf ein außerdiegetisches Äquivalent verweisen und, wenn sie dies tun, dann nicht auf zum Symbol avancierte Gipfel, wie das Matterhorn, die Dolomiten oder den Triglav, sondern auf weniger berühmte, oft niedrigere Erhebungen wie den Monte Grappa oder den Monte Sabatino.

Manche Autor*innen spielen darüber hinaus ganz explizit mit dieser intermedialen Dimension der europäischen Alpenvorstellungen. Das eindrücklichste Beispiel der hier behandelten Texte ist Marco Balzanos *Resto qui*: Bereits auf dem Cover figuriert das bekannte Bild des Grauner Kirchturms. Im Epilog stellt der Autor klar, dass seine erste Konfrontation mit dieser Kulisse Aufhänger für die Erzählung war:

La prima volta che sono stato a Curon Venosta (Graun im Vinschgau, in tedesco) è stato un giorno d'estate del 2014. [...] C'è un pontile che è il luogo ideale per fotografarsi col campanile alle spalle. Lì la coda per farsi un selfie è sempre piuttosto lunga. (Balzano 2018, 177)

Ein medienwirksames und weit bekanntes Bild rahmt die Erzählung, deren Endpunkt es darstellt: Ein idyllisches Bild einer Touristenattraktion, das in zynischem Gegensatz zur erzählten Geschichte steht, soll auch bei den Lesenden jenes Erstaunen hervorrufen, das den Motor für das literarische Erinnern bildet. Die genannten Selfies referieren dabei nicht auf eine bestimmte Fotografie, die den

Leser*innen als Kunstwerk bekannt ist, sondern auf ein Modell, das in vielfältiger Ausprägung existiert und durch eine einfache Recherche als Post auf zahlreichen Blogs und sozialen Kanälen zu finden ist.

Francesca Melandri evoziert die Remediation der immergleichen Alpenklischees in einem ironischen Register. In *Eva dorme* überlagern sich eine chronologische Achse, die das Leben in Südtirol von 1919–1970 beschreibt, und eine geographische Achse, in der die Ich-Erzählerin und Protagonistin Eva in den 2000er Jahren von Brixen nach Sizilien reist. Die historische Erzählachse deckt die Entstehungsperiode des Alpen-Tourismus ab. In der Region von Brixen angesiedelt, sieht sich der Skiliftbetreiber Paul Staggl in den frühen siebziger Jahren mit dem Fehlen der heiß begehrten und medial vermarkteten Dolomiten-Kulisse konfrontiert:

Negli anni Trenta qualcuno ci aveva provato, a disegnare cartoline con le guglie rosa dei Monti Pallidi che si stagliavano dietro il profilo del castello medievale. Un clamoroso falso geografico ancora possibile ai tempi preistorici del turismo di montagna, ma ormai fuori questione. I turisti ora guardavano la televisione, erano informati, potevi più turlupinarli così. (Melandri 2010, 250)

Paul Staggl muss andere Lösungen finden, um seine Region attraktiver zu machen als billige Fotocollagen. Der Abschnitt jedoch verdeutlicht die Konstruiertheit medial vermittelter Alpenpanoramen und die Fokussierung auf wenige immer gleiche Bilder mit Wiedererkennungs-Charakter.

Nicht immer dienen die generischen Alpenbilder dazu, einen materiell präsenten diegetischen Raum zu konstruieren. Ebenso kommen sie zum Einsatz, um die Alpen als virtuell erinnerten Raum oder als Sehnsuchtsraum zu thematisieren. Durch den Rückgriff auf intermediale Alpenbilder wird so auch die Präsenz der Absenz des Alpenraums adressiert. Ein Beispiel hierfür sind die Postkarten in Loris Giuriattis *Lo chiamavano Alpe madre*. Von den kleinen Aquarell-Bildern braucht es keine genauen Beschreibungen. Sie evozieren vielmehr ein generisches Bild des Alpenraums aus einer gewissen Entfernung, in dem eine pastellige Idylle vorherrscht, die von der Zeit verwaschen wird:

La carta acida dell'opera di Giacomo aveva un tono diverso, giallognolo, a causa dell'esposizione alla luce.

I tanti anni cominciavano a lasciare segni indelebili. Anche se protetti dal vetro e dalla cornice, i colori sbiaditi molto presto sarebbero diventati completamente trasparenti e il foglio nuovamente bianco. (Giuriatti 2022, 51)

Eigentlich erscheint es kurios, Postkarten der Alpen an die Dolomitenfront, also nicht aus, sondern in die Alpen zu schicken. So spielt der Autor auch hier mit einem Gegensatz, indem er Bilder der Idylle mit dem von der Absurdität des Krieges bestimmten Alpenraum konfrontiert. Die Postkarten vermitteln einerseits ein Bild des intradiegetischen Alpenraums, andererseits dienen sie als Artefakt aus der Vergangenheit. Über die räumliche Konstante wird so auch eine zeitliche Kontinuität konstruiert. Gleichzeitig wird hierbei eine Metareflexion über die Mediation der Alpen seit der Romantik angeführt.

Fazit

Bei der Beschäftigung mit literarischen Alpentexten des 21. Jahrhunderts sticht zunächst ins Auge, was die literarischen Alpen nicht (mehr) ausmacht. Im Gegensatz zu Texten früherer Epochen werden die Berge nur selten eingehend beschrieben. Ausführliche Deskriptionen der Berge wurden seit der Romantik zu häufig wiederholt, um heute nicht als Allgemeinplätze gelesen zu werden, die dem jeweiligen Text allzu schnell den Stempel der Trivilliteratur aufdrücken. An die Stelle charakteristischer, oft national vereinnahmter Gipfel sind weniger symbolträchtige Erhebungen getreten, die oft nur vage kartographisch verortet werden und so einen Universalitätsanspruch erheben, der ein transalpines Identifikationspotenzial enthält. So vollzieht sich in zeitgenössischen Texten ein entscheidender Wandel in der Art und Weise, wie Naturräume und Landschaft gedacht, wahrgenommen und abgebildet werden. Diese Wahrnehmung ist weitestgehend visuell geprägt, durch photographische und bildnerische Modellierungen, aber auch als kartographische Vorstellung. Die so imaginierten virtuellen Räume fungieren im literarischen Text als Erinnerungsanker, als beständiger transkultureller Raum, der literarisch begangen wird, um Elemente der Vergangenheit neu zu erzählen. Entscheidend für den Alpenraum ist dabei, dass er zwar immer noch als Naturraum an der Peripherie der Nationalstaaten skizziert wird, in dem die Naturgewalten auf besonders radikale Weise auf den Menschen einwirken, gleichzeitig jedoch im Rahmen der Erinnerungsliteratur immer auch als Kulturraum im Sinne eines von menschlichen Einschreibungen gezeichneten Raums inszeniert wird. Durch die intra- und extradiegetischen intermedialen Verweise auf unterschiedliche Alpenbilder wird eine Brücke geschlagen zwischen vergangenen Alpenräumen, deren Geschichte erzählt wird, und gegenwärtigen Projektionen, die zur Reflexion über die gegenwärtigen Entwicklungen des alpinen Raums in Bezug auf Tourismus und die Bedeutung des Alpenraums zwischen Regionalität und europäischem Bewusstsein einladen.

Bibliographie

Primärliteratur

- BALZANO, Marco. 2018. *Resto qui*. Milano: Einaudi.
GIURIATTI, Loris. 2022. *Lo chiamavano Alpe Madre*. Milano: Mandadori.
MELANDRI, Francesca. 2010. *Eva dorme*. Milano: Mandadori.
SPYRI, Johanna. 2005 [1880]. *Heidis Lehr- und Wanderjahre*. Hg. von Mike Pullen and Juliet Sunderland. Project Gutenberg.
<<https://www.gutenberg.org/cache/epub/7500/pg7500-images.html>> [30.04.2024].
VASSALLI, Sebastiano. 2015. *Le due chiese*. Milano: BUR.

Sekundärliteratur

- ASSMANN, Aleida. 1999. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck.
BÄTZING, Werner. 2015. *Die Alpen. Geschichte und Zukunft einer europäischen Kulturlandschaft*. München: C.H. Beck.
DRATH, Marie. 2022. „Die Schweiz als Idylle. Mediale Wandergemeinschaften und (neo-)koloniale Praktiken.“ In *Paradigmen des Idyllischen. Ökonomie*

- Ökologie Artikulation – Gemeinschaft*, ed. Jablonski, Nils & Solvejg Nitzke, 159–181, Bielefeld: transcript.
- EBBRECHT, Tobias. 2011. *Geschichtsbilder im medialen Gedächtnis. Filmische Narrationen des Holocaust*. Bielefeld: transcript.
- ELSAS, Christoph. 1998. „Kultort.“ In: *Handbuch religionswissenschaftlicher Grundbegriffe*, ed. Cancik, Hubert, Burkhard Gladigow & Karl-Heinz Kohl, Band IV: Kultbild – Rolle, 32–43, Stuttgart: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- GEIST, Kathrin. 2018. *Alpen-Sehn-Sucht. Der Alpenraum in der deutschsprachigen Literatur*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Halbwachs, Maurice. 2003. *Stätten der Verkündigung im Heiligen Land. Eine Studie zum kollektiven Gedächtnis*. Konstanz: UVK.
- HIRSCH, Marianne. 2012. *The Generation of Postmemory. Writing and Visual Culture after the Holocaust*. New York: Columbia University Press.
- JACOB, Joachim & Pascal Nicklas. 2004. „Der Palimpsest und seine Lesarten.“ In *Palimpseste. Zur Erinnerung an Norbert Altenhofer*, ed. Jacob, Joachim & Pascal Nicklas, 7–31, Heidelberg: Winter.
- KOPF, Martina. 2016. *Alpinismus – Andinismus. Gebirgslandschaften in europäischer und lateinamerikanischer Literatur*. Stuttgart: J.B. Metzler.
- KOSTOPOULOS, Katharina. 2017. *Die Vergangenheit vor Augen: Erinnerungsräume bei den attischen Rednern*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag.
- LECOUTEUX, Claude. 2008. „Der Berg: sein mythischer Aspekt im Mittelalter.“ In *Burgen – Länder – Orte*, ed. Müller, Ulrich & Werner Wunderlich, 109–120, Konstanz: UVK.
- MEHRBREY, Sophia. 2022. „Le due chiese (Sebastiano Vassalli).“ *Lexikon Traumkultur. Ein Wiki des Graduiertenkollegs »Europäische Traumkulturen«*.
<[http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_due_chiese%22_\(Sebastiano_Vassalli\)](http://traumkulturen.uni-saarland.de/Lexikon-Traumkultur/index.php?title=%22Le_due_chiese%22_(Sebastiano_Vassalli))> [12.3.2025].
- MEHRBREY, Sophia & Jonas Nesselhauf. 2022. „»Ci eravamo abituati a non essere più noi stessi« – Shifting borders and identities in the transalpine region.“ In: *UniGR-CBS Borders in Perspective thematic issue. B/Orders are (not) everywhere (for everyone): On the multivalence of borders in a flee(t)ing Europe. Zur Multivalenz von Grenzen in einem flüchtigen Europa*, vol. 8, 101–116.
<<https://zenodo.org/record/7377468#.ZAHfeHbMK3A>> [12.3.2024].
- MORALDO, Delphine. 2021. *L’esprit de l’alpinisme – une sociologie de l’excellence, du XIXe au XXIe siècle*. Lyon : ENS Lyon.
- NORA, Pierre. 1997. *Les Lieux de mémoire*. t. I : La république, la nation. Paris: Gallimard.
- OSTHUES, Julian. 2017. *Literatur als Palimpsest. Postkoloniale Ästhetik im deutschsprachigen Roman der Gegenwart*. transcript.
- PAIGE, Nicholas. 2008. „Rousseau’s Readers revisited: The Aesthetics of la Nouvelle Heloise.“ *Eighteenth-century Studies* 42, 1, 131–154.
- REICHLER, Claude. 2005. *Entdeckung einer Landschaft. Reisende, Schriftsteller, Künstler und ihre Alpen*. Aus dem Französischen von Rolf Schubert. Zürich: Rotpunktverlag.
- RAPP, Christian. 1997. *Höhenrausch. Der deutsche Bergfilm*. Wien.
- SCHNETZER, Dominik. 2009. *Bergbild und Geistige Landesverteidigung. Die visuelle Inszenierung der Alpen im massenmedialen Ensemble der modernen Schweiz*. Zürich: Chronos Verlag.
- SEXL, Martin. 2023. „Bergsehnsucht oder: der Traum von der Freiheit. Mythen im Dokumentarfilm FREE SOLO.“ In *Der Traum vom Berg. Bergvisionen zwischen Symbolik und Erfahrungsraum*, ed. Mehrbrey, Sophia, 267–281, Paderborn: Fink.

- STOCKHAMMER, Robert. 2001. „An dieser Stelle'. Kartographie und die Literatur der Moderne.“ *Poetica* 3, 273–306.
- STREMLow, Matthias. 1998. *Die Alpen aus der Untersicht. Von der Verheißung der nahen Fremde zur Sportarena. Kontinuität und Wandel von Alpenbildern seit 1700*. Bern: Haupt.

Tommaso Meozzi

Attraversamento di sottospazi simbolici: esempi di letteratura italiana sulla pandemia di Covid-19

Tommaso Meozzi

è professore tenure-track all'Istituto di Romanistica dell'Università di Vienna.

tommaso.meozzi@univie.ac.at

Riassunto

Partendo dalla considerazione che la pandemia di Covid-19 ha dato origine ad un inedito rapporto tra spazio privato e spazio pubblico, l'articolo si concentra su due romanzi scritti in Italia che hanno al centro la pandemia di Covid-19 e in particolare il primo lockdown: *C'era una volta adesso* (2020) di Massimo Gramellini e *Reality* (2020) di Giuseppe Genna. Attraverso il concetto di "spazio letterario" teorizzato da Jurij Lotman, si mostra come i testi presi in esame consentano un attraversamento tra diversi sottospazi simbolici: se *C'era una volta adesso* si focalizza sullo spazio privato del protagonista, che tuttavia in seguito assume un significato politico, *Reality* tende verso la scomparsa del narratore-protagonista, che diventa un "occhio" rivolto verso l'esterno, in grado di attraversare gli spazi tabuizzati della pandemia.

Parole chiave : Covid-19 – spazio letterario – geografia immaginaria – Giuseppe Genna – Massimo Gramellini

Abstract

Starting from the consideration that the Covid-19 pandemic has given rise to a new relationship between private and public space, the article focuses on two novels written in Italy which centre on the Covid-19 pandemic and in particular the first lockdown: Massimo Gramellini's *C'era una volta adesso* (2020) e Giuseppe Genna's *Reality* (2020). Through the concept of "literary space" theorised by Jurij Lotman, the article will establish how the texts examined allow for a crossing between different symbolic subspaces: if *C'era una volta adesso* focuses on the protagonist's private space, which nevertheless later takes on a political significance, *Reality* tends towards the disappearance of the narrator-protagonist, who becomes an "eye" turned outwards, capable of crossing the tabooed spaces of the pandemic.

Keywords: Covid-19 – literary space – imaginative geography – Giuseppe Genna – Massimo Gramellini.

1. Introduzione

Durante il primo lockdown – dal 9 marzo 2020 al 4 maggio 2020 – gli italiani si sono trovati per primi in Europa in una situazione inedita per quanto riguarda la relazione tra spazio privato e spazio sociale: da una parte costretti, per la maggior parte, a rimanere chiusi in casa, da soli o con il proprio nucleo familiare, dall'altra esposti alle notizie dei *mass media* che consentivano, in tempo reale, di seguire il progressivo ampliarsi della pandemia di Covid-19. Come sottolineato dal gruppo di ricerca *Pandemic Fictions*, la pandemia si è infatti sviluppata in un mondo globalizzato in cui non solo i virus, ma anche le notizie possono viaggiare in tempi brevi da una parte all'altra del pianeta¹. All'isolamento fisico, si è in definitiva associata una partecipazione senza precedenti al destino globale. I *mass-media* hanno iniziato a trasmettere ed archiviare immagini e notizie sulla pandemia a cui era impossibile sentirsi estranei, e che tuttavia spesso, soprattutto durante il lockdown, non potevano essere messe alla prova dell'esperienza diretta. L'individuo si è venuto a trovare in una situazione di estrema ricettività e al tempo stesso di impotenza, soprattutto se si considera che, lontano dal fornire un'impossibile visione oggettiva, lo spazio dei *media* è quello in cui si confrontano visioni contrastanti della realtà, sottoposte a un grado maggiore o minore di elaborazione e, talvolta, di volontaria deformazione². L'uso dei social e in generale dei mezzi di comunicazione interattivi, se da una parte ha consentito agli individui di mantenere una certa *agency*³ e di superare l'isolamento, dall'altra ha moltiplicato esponenzialmente il flusso di informazioni non sempre affidabili.

L'esperienza del lockdown, tuttavia, non ha solo messo l'individuo nella condizione di spettatore più o meno passivo del mondo esterno, ma ha anche portato ad un'improvvisa interruzione delle consuetudini sociali e ad una complementare concentrazione su se stessi talvolta dagli esiti positivi⁴.

Lo scopo del presente contributo è analizzare in che modo, in due romanzi pubblicati in Italia nel 2020 e ambientati durante il primo lockdown, *C'era una volta adesso* di Massimo Gramellini e *Reality* di Giuseppe Genna, la relazione tra spazio privato e spazio sociale venga rinegoziata. Per far questo si utilizzerà il concetto di "spazio letterario" teorizzato da Jurij Lotman. L'autore sottolinea come ogni spazio letterario possa essere suddiviso in sottospazi, ognuno dei quali è caratterizzato da un diverso campo semantico. In questa prospettiva Lotman descrive l'"evento"

¹ Cfr. Research Group *Pandemic Fictions* 2020, 321: «In our interconnected and globalized world, not only viruses can spread within a matter of hours, but also images, videos, and texts regularly 'go viral' and reach out to a massive audience [...]».

² Cfr. Neiger et al. 2011, 2: «the ease with which conflicting representations of the past can now be evaluated and compared, alongside the ease with which distorted or even fabricated versions of the past can now be created and disseminated – all require a comprehensive inquiry into the ever-changing relations between mass media and the recollection of the past».

³ Per un'analisi di alcuni esempi della letteratura italiana sulla pandemia di Covid-19 attraverso il concetto di *agency*, cfr. Meozzi 2023, 257-275.

⁴ Cfr. Research Group *Pandemic Fictions* 2020, 332: «[S]ocial isolation forces the protagonists to change their perspective, which can result in a positive focus on oneself».

(*Ereignis*) come il superamento, da parte di un personaggio, del confine che separa due sottospazi⁵.

Quali “eventi”, nel senso di Lotman, sono resi possibili dai due romanzi analizzati? Come vengono elaborate, attraverso lo sguardo del personaggio, le immagini dello spazio esterno diffuse dai *media*, e come viene simbolicamente superato il confine tra spazio privato e spazio sociale? L’ipotesi di lavoro è che i due romanzi seguano due direzioni complementari: mentre *C’era una volta adesso* si focalizza sullo spazio privato del protagonista bambino, Mattia, che, nel clima di insicurezza causato dalla pandemia, è costretto a mettere in discussione il suo rapporto con l’autorità paterna, *Reality* tende al contrario verso la “sparizione” del narratore-protagonista, il cui scopo è quello di diventare un “occhio” proiettato verso l’esterno in grado di vedere, oltre le immagini dei *media*, le molteplici conseguenze sociali della pandemia. Si mostrerà come entrambe le prospettive, elaborando attraverso uno sguardo alternativo l’esperienza della pandemia, assumano un significato politico. Se, nel caso di *C’era una volta adesso* è ancora assente una bibliografia critica, in quello di *Reality* ci si potrà confrontare con alcuni contributi scientifici già esistenti.

2. Massimo Gramellini, *C’era una volta adesso*

Nel romanzo di Gramellini, lo spazio dei *media* diventa non solo rappresentazione del mondo esterno e del diffondersi della pandemia, ma anche metafora di un intrattenimento passivo a cui viene contrapposta la reale, difficile convivenza all’interno del nucleo familiare durante il lockdown:

Prima che io nascessi, il mondo era già impazzito per un programma televisivo intitolato “Grande Fratello”, dove alcuni sconosciuti venivano rinchiusi in una casa sotto lo sguardo petulante delle telecamere e uscivano uno alla volta quando il pubblico li eliminava. La clausura imposta dal virus replicò l’impazzimento nella vita reale, ma con due differenze decisive: i concorrenti si conoscevano tutti benissimo, o almeno così credevano, e non era possibile sbattere fuori di casa nessuno. (Gramellini 2022 [2020], 93)

Attraverso questo brano il valore simbolico di spazio esterno e spazio privato viene rovesciato: lo spazio esterno è rappresentato come spazio mediatico chiuso, che attira lo sguardo degli spettatori dando loro l’illusione di poter decidere cosa guardare e cosa rimuovere. Lo spazio privato viene al contrario descritto come un mondo complesso, nel quale si interagisce in prima persona e in cui diverse, ineliminabili prospettive si incontrano e si scontrano. Una simile complessità dello spazio privato è evidenziata dalla struttura stessa del romanzo, che suddivide la casa in ulteriori sottospazi, a ognuno dei quali è dedicato un capitolo: «La nostra cucina/ I balconi/ Il garage/ Il cortile/ L’ascensore/ Camera mia ecc.» (Gramellini 2022, 281). L’antefatto di *C’era una volta adesso* è il seguente: Mattia, un bambino di nove anni, vive a Milano in casa con la madre e la sorella, dopo che i genitori si sono separati. La pandemia di Covid-19 sorprende il padre, che è in viaggio, proprio a Milano. La madre accetta allora di ospitare il padre di nuovo in casa, convinta che il problema si risolverà in pochi giorni. Lo spazio della casa diventa così il luogo

⁵ Cfr. Lotman 1973 [1970], 344-350: «Zum wichtigsten typologischen Merkmal des Raumes wird in diesem Fall die Grenze. Die Grenze teilt den ganzen Raum im Text in zwei disjunkte Unterräume [...]. Ein Ereignis in einem Text ist die Versetzung einer Figur über die Grenze des semantischen Feldes hinaus».

simbolico in cui si sviluppa il conflitto/l'avvicinamento tra il protagonista e il padre. Nella finzione del romanzo, il momento della narrazione è proiettato in un futuro non ben specificato in cui Mattia, ormai anziano, decide di ripercorrere i giorni del lockdown vissuti da bambino che hanno costituito una tappa fondamentale nella sua vita portandolo ad una crescita psicologica – «Sono diventato grande da piccolo» (Gramellini 2022 [2020], 11).

Inizialmente, quando il padre non è ancora arrivato, Mattia vive con euforia il lockdown, che gli consente di godere in solitudine del proprio spazio privato e dei propri giochi: «All'inizio il virus non mi stava [...] antipatico [...]. Non sopportavo l'idea che degli estranei invadessero la mia stanza e trattassero i miei giocattoli come fossero stati i loro» (Gramellini 2022, 15). L'arrivo imminente del padre, Andrei, costituisce un primo *Ereignis* – nel senso di Lotman – traumatico ed è conseguentemente vissuto come ansia di un'invasione territoriale, sentimento ben espresso attraverso il termine «sbarco»: «soltanto un miracolo avrebbe potuto scongiurare il suo sbarco sul nostro pianerottolo» (Gramellini 2022, 35). Dopo l'arrivo, i sottospazi della casa vengono rigorosamente separati, per contenere la presenza tanto concreta quanto simbolica della figura paterna: «Andrei ottenne il permesso di usare il bagno [...]. Ai vestiti era espressamente vietato uscire dalla cucina» (Gramellini 2022, 59). Nonostante questo tentativo di separazione, l'equilibrio della costellazione familiare non può che cambiare, comunicando a Mattia un sentimento di estraneità che egli proietta sulla casa stessa: «All'improvviso, casa mia era diventata un'estranea» (Gramellini 2022, 61). Al tempo stesso la presenza di Andrei si carica di ambivalenza, nel momento in cui Mattia si accorge del desiderio che ha, in mezzo alla crisi pandemica, di essere amato e riconosciuto dal padre. Solo questo riconoscimento sembra in grado di vincere il sentimento d'ansia per la pandemia e di ristabilire un'armonica continuità tra spazio privato e spazio esterno: «Sentirmi riconosciuto da lui come figlio mi avrebbe finalmente permesso di considerarmi al posto giusto ovunque fossi» (Gramellini 2022, 73). Andrei non rispecchia però l'ideale di padre che Mattia proietta su di lui: elabora infatti l'insicurezza del tempo pandemico da una parte contrapponendo la propria presunta razionalità all'irrazionalità di paesi lontani, così come viene dipinta in alcune notizie⁶, dall'altra costruendo complesse teorie che spiegano la causa della pandemia e a cui Mattia guarda con ironia: «sui complotti aveva le idee chiare [...]. [I]l virus era stato portato in Cina da un soldato americano pagato da una fabbrica di medicinali» (Gramellini 2022, 95).

Il figlio rifiuta dunque le teorie del padre. La crescente angoscia causata dalle conseguenze della pandemia, può essere tuttavia elaborata da Mattia solo grazie al filtro dell'immaginazione e all'aiuto di spazi metaforici, come quello in cui gli infermieri che trasportano una salma vengono paragonati ad astronauti: «Dopo una pausa insopportabile, vedemmo uscire i due astronauti di prima. Trasportavano una barella, ma sopra non c'era più un uomo, solo la sagoma di un corpo avvolto dentro un sacco nero» (Gramellini, 2022, 244).

⁶ Cfr. Gramellini 2022, 126: «in India un poliziotto ha fermato un tizio che non aveva l'autocertificazione e lo ha costretto a scrivere cinquecento volte su un quaderno mi dispiace. In Indonesia, chi si azzarda ad uscire lo condannano a passare la notte dentro una casa piena di fantasmi».

Alla fine del romanzo, la pacificazione tra Mattia e la figura paterna è segnata da un ultimo *Ereignis*, o superamento del confine tra sottospazi simbolici, che rappresenta al tempo stesso un attraversamento dello spazio privato in direzione di quello esterno: Mattia impara a conoscere suo padre, lo accetta e supera insieme a lui l'albero che segna il confine tra il condomino e la strada fuori – l'«Albero del Coraggio»: «Ci lasciamo l'Albero del Coraggio dietro di noi, e siamo davanti al portone che dà sulla strada. Io e lui, insieme» (Gramellini 2022, 276).

La focalizzazione del romanzo sullo spazio privato del protagonista assume dunque implicitamente un significato politico: il riconoscimento della propria insicurezza e la relativizzazione della figura paterna, che non può offrire la sicurezza sperata, sono la premessa per lo sviluppo di una solidarietà condivisa che consente di attraversare insieme il confine tra spazio privato e spazio esterno.

3. Giuseppe Genna, *Reality*

Rispetto al romanzo di Gramellini, *Reality* di Giuseppe Genna si sviluppa, come già accennato, in una direzione complementare: non si ha più il preliminare ripiegarsi della narrazione sullo spazio privato del protagonista, che solo in seguito assume una dimensione politica, ma uno sguardo direttamente protesico verso l'esterno, ovvero verso le molteplici manifestazioni sociali della pandemia. Come indicano Gavinelli, Maggioli e Tanca il romanzo offre così un esempio di *chased landscape*, continuamente inseguito da un *flâneur* contemporaneo che non resta sospeso nell'evocazione di spazi immaginari nostalgici ma che è animato da un intento testimoniale⁷. Il narratore in prima persona, un *alter ego* dello scrittore, cerca di annullare se stesso e si trasforma in un "occhio" che vuole osservare e riportare gli spazi tabuizzati della pandemia, generalmente rimossi dai *mass media*: «Lo scrittore va e vede, lo scrittore sono io» (Genna 2020, 10); «Devo vedere tutto, riportare tutto [...], restituire il senso della morte» (Genna 2020, 137). In questa prospettiva, il testo non sviluppa una trama lineare, ma offre piuttosto una gamma di descrizioni sociali che spaziano dalla movida milanese ai palazzi del potere, dai reparti di terapia intensiva a quelli di psichiatria.

Il sottotitolo del romanzo, «Cosa è successo», coincide dunque con una dichiarazione di poetica che problematizza il titolo *Reality*, ambiguamente riferito tanto al concetto di realtà che a quello di messa in scena⁸. Come in *C'era una volta adesso* di Gramellini, in cui si fa riferimento alla trasmissione del «Grande Fratello» (cfr. paragrafo precedente), lo spazio letterario si pone come alternativa alle immagini mediatiche. In questa prospettiva, il romanzo di Genna intende superare, come scrive Diego Salvadori, la «carenza a livello narrativo-discorsivo» provocata

⁷ Cfr. Gavinelli, Maggioli e Tanca 2022, 91: «the author is neither concerned with houses and denied landscapes nor interested in recalling a faraway landscape through memories and imagination [...]. On the contrary, like a new *flâneur*, the author is an eyewitness deliberately ignoring confinement rules to chronicle the impact that the spread of the virus had on our lives».

⁸ Sul carattere necessariamente "mediato" della rappresentazione della pandemia di Covid-19, cfr. Salvadori 2021, 152: «D'altronde, già Marshal McLuhan aveva ribadito come l'azione principale dei media fosse quella di far accadere le cose piuttosto che darne notizia, il che ci autorizza a considerare il Covid-19 alla stregua di una narrazione mediale e mediata [...]».

dalla pandemia (Salvadori 2021, 153) e il «trauma da inveramento» (Salvadori 2021, 158) causato da un immaginario apocalittico⁹.

Nel corso della narrazione, gli *Ereignisse*, “eventi” testuali, sono costituiti da una continua sovrapposizione tra gli spazi rappresentati dai *mass media* e quelli tabuizzati, rivelati dal narratore, o che il narratore intende rivelare: «Vedo: a distanza il video dell’arcivescovo milanese [...], siamo in migliaia a osservare la sua sagoma nera e porporata [...]» (Genna 2020, 16); «Non vedo: i morti [...]. [L]e sfilate degli appestati, i bubboni che suppurano» (Genna 2020, 19). Attraverso il confronto con la peste („i bubboni“), si indica come i sintomi causati dal Covid-19 restino, nonostante la globalizzazione e la dimensione mediatica di quest’ultima pandemia, perlopiù invisibili nella sfera pubblica. Come nel caso di *C’era una volta adesso*, la malattia e la morte possono essere rappresentate solo attraverso il filtro dell’immaginazione, e uno spazio metaforico che questa volta paragona non gli infermieri, ma i malati in terapia intensiva ad astronauti: «I pazienti sono chiamati così: “le insufficienze”. Con i vari tubi che portano ossigeno ed espellono i gas cattivi [...]. Cosmonauti ottocenteschi [...]. [I]l tempo non passa, tutto è immobile [...]. [G]li “intensivi” che non mostrano da nessuna parte, rari lacerti video e nessuna foto» (Genna 2020, 30-31).

La rimozione della malattia e della morte avviene, all’inizio del romanzo, quando ancora l’Italia non è diventata il focolaio della pandemia, attraverso la contrapposizione di due sottospazi simbolici (cfr. Lotman): la Cina, luogo in cui viene proiettata la presenza di un misterioso virus, e Milano, città del benessere che rappresenta metonimicamente l’Occidente. Questa contrapposizione, destinata a rivelarsi presto illusoria, riflette quella che, nella terminologia di Said, può essere definita una “geografia immaginaria” (*imaginative geography*). È interessante notare come Said costruisca la sua critica ad una visione eurocentrica dell’Oriente partendo dalla “poetica dello spazio” di Gaston Bachelard, che identifica proprio nello spazio della “casa”, al centro del romanzo di Gramellini, il luogo simbolico in cui si proietta una sicurezza non necessariamente reale:

The French philosopher Gaston Bachelard once wrote an analysis of what he called poetics of space. The inside of a house, he said, acquires a sense of intimacy, secrecy, security, real or imagined [...]. [T]here is no doubt that imaginative geography and history help the mind to intensify its own sense of itself by dramatizing the distance and difference between what is close to it and what is far away. (Said 1979 [1978], 55-56)

Se in *C’era una volta adesso* la “casa” è lo spazio che il protagonista, all’inizio della pandemia, vuole proteggere da ogni intrusione, così in *Reality* Milano può essere considerata la casa simbolica da cui si cerca di rimuovere la minaccia della pandemia: «La Cina è un’idea lontanissima, molto vaga e monolitica [...]. [I] Cinesi mangiano i pipistrelli [...]. [V]ogliamo percorrere Milano come un branco di lupi sazi, vogliamo conoscerla tutta ma solo a metà, la metà che ci interessa [...]». (Genna

⁹ Cfr. Meozzi 2023, 264: «L’esigenza di “restare piantati a terra” risponde alla difficoltà di realizzare ciò che sta accadendo, e alla sensazione di vivere come in un romanzo o un film catastrofico. Significativa, a questo proposito, la frequenza dei rimandi al genere della distopia. Federica Bosco, ad esempio, apre così il suo racconto: “Se c’è un genere di film che detesto, sono quelli che nel trailer recitano in un “futuro distopico” (Bosco 2020, 95)».

2020, 39). L'evento che, nel romanzo di Genna, rompe il confine tra i due sottospazi simbolici – Milano e la Cina – si ha nel momento in cui Milano diventa il nuovo focolaio della pandemia, causando una migrazione di massa dal nord al sud Italia che inverte il flusso della migrazione interna dovuta al boom economico degli anni Sessanta: «Il deserto era dunque dentro la città [...]. La corsa al treno notturno per Salerno, che passa da Roma: vogliono fuggire verso le regioni pulite dal contagio» (Genna 2020, 119). La critica a una società industriale miope, che in nome del profitto ha ritardato il contenimento della pandemia, continua attraverso la decostruzione che il narratore compie di un'Italia eroica. Alla descrizione idealizzata di medici e infermieri nei *mass media*, viene infatti contrapposta la rappresentazione tabuizzata dei loro corpi duramente messi alla prova dall'emergenza: «medici e infermieri non possono pisciare, per sei, dieci ore [...]. [S]ono homeless, non hanno casa» (Genna 2020, 32). Il termine «casa» è qui associato ad un'assenza, a una condizione di spaesamento che vuole evocare l'empatia del lettore e che si contrappone alla proiezione di un'illusoria sicurezza privata o nazionale. Nello spazio del testo, il sottospazio in cui si descrive il reparto di terapia intensiva, dove i malati di Covid-19 muoiono soli senza poter raccontare a nessuno la propria storia – «L'anziano appariva come [...] una cosa inservibile [...]. [A]veva visto il dopoguerra bambino e ora restituiva tutto il principio vitale» (Genna 2020, 104-105), viene implicitamente accostato al sottospazio testuale del reparto di psichiatria, epifania della società industriale, in cui i pazienti vivono soli con la loro storia incomunicabile: «Le avevano affidato un'anoressica [...]. Sia maledetta la performance, la distrazione di massa, la velocità tecnologica, il deserto degli affetti» (Genna 2020, 264-267).

4. Conclusioni

Attraverso il concetto di “spazio letterario” teorizzato da Lotman, l'articolo ha analizzato il superamento dei sottospazi simbolici e la rinegoziazione tra spazio privato e spazio sociale in due romanzi italiani ambientati durante il primo lockdown che hanno al centro le conseguenze sociali della pandemia.

C'era una volta adesso di Massimo Gramellini si concentra sulla dimensione privata del protagonista, che, durante la convivenza familiare forzata causata dal lockdown, esce dalla condizione di spettatore passivo e rinegozia il proprio rapporto con l'autorità paterna. Questo sviluppo personale assume un significato politico: l'accettazione della propria insicurezza e la relativizzazione della figura paterna diventano la premessa di una solidarietà condivisa che consente infine al protagonista di superare l'«Albero del Coraggio», confine tra il giardino condominiale e lo spazio esterno. In *Reality* di Giuseppe Genna si ha invece la riduzione del protagonista ad «occhio» rivelatore, che rinuncia a narrare la propria storia personale per oltrepassare il confine degli spazi sociali tabuizzati della pandemia, non mostrati dai *mass media*. Le molteplici, individuali manifestazioni della malattia e della morte vengono così portate in primo piano, mentre, al di là dell'immagine mediatica degli eroi-infermieri, vengono sottolineate le responsabilità di una società industriale che identifica se stessa con il benessere proiettando altrove la minaccia pandemica. Il flusso migratorio dal nord al sud Italia,

creando un collegamento tra due sottospazi simbolici e invertendo la tendenza del boom economico, rappresenta uno dei momenti chiave di questa prospettiva critica. Entrambi i romanzi tendono, in definitiva, ad un superamento del ruolo di spettatore passivo e alla creazione di una solidarietà condivisa.

Di fronte ad un evento globale come quello pandemico, impossibile da ignorare ma al tempo stesso difficile da metabolizzare, resta da vedere quali forme di rinegoziazione simbolica tra spazio privato e spazio sociale verranno elaborate nella letteratura dei prossimi anni.

Bibliografia

- GAVINELLI, Dino, Maggioli, Marco & Tanca, Marcello. 2022. „The pandemia landscape. Experiences from the Italian fiction“. *J-Reading. Journal of Research and Didactics in Geography* 2 (11), 85-95.
- GENNA, Giuseppe. 2020. *Reality. Cosa è successo*. Milano: Rizzoli.
- GRAMPELLINI, Massimo. 2022 [2020]. *C'era una volta adesso*. TEA: Milano.
- LOTMAN, Jurij M. 1973 [1970]. *Die Struktur des künstlerischen Textes*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- MEOZZI, Tommaso. 2023. „Protagonisti in cerca di una nuova agency: la pandemia di Covid-19 nella letteratura italiana“. In *Pandemic Protagonists*, ed. Yvonne Völkl et al, 257-275, Bielefeld: Transcript.
- NEIGER, Motti, et al. 2011. „On Media Memory: Editors' Introduction“. In *On media memory: Collective memory in a new media age*, ed. Neiger, Motti, et al., 1-24, London: Palgrave Macmillan.
- Research Group Pandemic Fictions. 2020. „From Pandemic to Corona Fictions: Narratives in Times of Crises“. *PhiN-Beiheft* 24, 321-344.
- SAID, Edward W. 1979 [1978]. *Orientalism*. New York: Random House.
- SALVADORI, Diego. 2021. «Narrare il contagio», in *Medical Humanities & Medicina Narrativa* 2 (1), 151-160.

Florian Homann

Die Präsenz der Vergangenheit in Bogotá bei Juan Gabriel Vásquez¹

Florian Homann

ist wissenschaftlicher Mitarbeiter im
Bereich Iberoromanische Literatur-
wissenschaft am Romanischen
Seminar der Universität Münster.
fhomann@uni-muenster.de

Zusammenfassung

Präsenz beruht nach traditioneller Auffassung auf Unmittelbarkeit sowohl auf räumlicher als auch auf zeitlicher Ebene. Doch auch die Vergangenheit kann durch eine (inszenierte) Vergegenwärtigung und dank einer physischen Anwesenheit an bestimmten Orten präsent gemacht und als gegenwärtig erfahrbar dargestellt werden. In diesem Sinne wird der als Erinnerungsliteratur lesbare und in Bogotá spielende Roman *La forma de las ruinas* des zeitgenössischen kolumbianischen Schriftstellers Juan Gabriel Vásquez hinsichtlich der literarischen Strategien und Effekte der Vergegenwärtigung und Präsenzproduktion analysiert. Um das Greifbarmachen der Vergangenheit durch aktives erlebendes Erinnern, insbesondere im Kontext von Gewalt und ihren traumatisierenden Auswirkungen auf die Figuren, detailliert zu untersuchen, werden methodologisch die neueren Gedächtnisstudien mit spezifischen Konzeptualisierungen wie den *effets de mémoire* sowie Forschungen über Präsenz und die Rolle der Präsentifikation bei der Traumabewältigung kombiniert.

Keywords: Erinnerungsliteratur – Präsenz– Präsentifikation – Literatur und Trauma – Gewalt in Bogotá

Abstract

Traditionally, presence has been defined by immediacy, encompassing both spatial and temporal dimensions. However, the past can also be reintroduced into the present through a (fictionally constructed) representation of presence: physical presence in specific locations can transform the past into a tangible, present experience. This study focuses on the novel *La forma de las ruinas* by contemporary Colombian writer Juan Gabriel Vásquez, approaching it as memory literature set in Bogotá. The analysis explores the literary strategies employed by this author and the effects of representation, emphasizing the production of presence. Methodologically, the study combines recent memory studies with specific conceptual frameworks, such as *effets de mémoire*, and delves into research on presence and the role of presentification in coping with trauma. The aim is to provide a detailed examination of how the past becomes palpable through the active experience of remembering, particularly in the context of violence and its traumatizing impact on the characters.

Keywords: memory literature – presence – presentification – literature and trauma – violence in Bogotá

¹ Dieser Beitrag ist im Rahmen der Mitarbeit in der Forschungsgruppe Grupo de Estudios Literarios (GEL) der Universidad de Antioquia, Medellín (ES 2023, CODI UdeA) entstanden.

Die Präsenz von Erinnerungen und Gewalt in kolumbianischer Literatur

Der vielen Definitionen von Präsenz zugrunde liegende Ausdruck *hic et nunc* drückt logischerweise eine unmittelbare Gegenwärtigkeit in seiner räumlichen sowie zeitlichen Dimension aus. Doch obwohl die Präsenz, neben dem Raum ‚Hier‘ eigentlich temporal untrennbar mit dem ‚Jetzt‘ verbunden ist, können auch Vergangenheit und Gedächtnis mit einem Präsenzerleben in Verbindung stehen. Denn durch aktives Erinnern – besonders in einem spezifischen Raum – kann relevantes Vergangenes für den gegenwärtigen Moment wieder erlebbar gemacht werden. In der Erzählliteratur können bestimmte Strategien genutzt werden, die analoge Effekte erzielen und dabei nicht nur für das selbst aktiv erinnernde Subjekt, sondern auch für die Rezipierenden wirken.

Allgemein betonen Forscher wie etwa Hans Ulrich Gumbrecht (2004) die entscheidende Rolle der räumlichen Dimension, um eine unmittelbare Präsenzerfahrung vor Ort zu ermöglichen. Eine Vergegenwärtigung kann aber auch durch Zeigen und Zur-Schau-Stellen von Dingen erreicht werden, um das Präsenzerlebnis anzubieten. In diesem Beitrag steht das Erinnern der Vergangenheit im Fokus. In diesem Kontext wird mithilfe der (emotionalen) Wirkung eines tatsächlich unmittelbar für den Körper präsenten Raums die Möglichkeit geschaffen, Vergangenes erneut zu erleben. Für einen Körper ist ein Raum tatsächlich präsent, wenn er sich physisch in diesem Raum befindet und ihn sowie seine Objekte berühren kann. In literarischen Texten, in denen kontinuierlich fiktive Welten erschaffen und den Lesenden präsentiert werden, können also Erinnerungsräume und Orte dargestellt werden. Dank der über die literarischen Räume vermittelten Präsenzerfahrungen erscheint auch die Vergangenheit wieder greifbar nah. Diese Vergegenwärtigung wird durch bestimmte Verfahren wie etwa die so genannten *effets de mémoire* bewirkt.

Um eine solche Produktion von Präsenz und die potenzierte Wirkung präsenter Gegenstände auf menschliche Körper zu erreichen, lässt der 1973 in Bogotá geborene Juan Gabriel Vásquez seine Erzählerfiguren bevorzugt zentral gelegene Erinnerungsorte, im engeren räumlichen Sinne bewandern: Sie nehmen die Lesenden oft mit auf eine Stadtführung durch Bogotá, die sich als Reise durch die (Gewalt-)Geschichte der kolumbianischen Hauptstadt entpuppt. So auch im Roman *La forma de las ruinas* (2015)², in dem die Stadt bis zum letzten Satz eine Protagonistenrolle innehat. Die Funktion der Vergegenwärtigung von Gewalt in der Literatur, insbesondere als traumatisierende Erfahrungen, fällt besonders in der neueren kolumbianischen Narrativik auf. Neben dem literarischen Spielen mit räumlicher Präsenz bildet somit die literarisch produzierte Präsentifikation der Vergangenheit mit ihrer Gewalt in der lateinamerikanischen Großstadt den Schwerpunkt dieses

² Dieser Roman steht im Zentrum der vorliegenden Untersuchung, auch wenn die genannten Stadtführungen durch Bogotá von den Erzählerfiguren auch in anderen Romanen, wie dem bekanntesten Werk, *El ruido de las cosas al caer*, durchgeführt werden. Anzumerken ist, dass sich zahlreiche autointertextuelle Verweise zwischen beiden Texten finden lassen. Im Folgenden wird der hier untersuchte Roman als *La forma* abgekürzt.

Beitrags. Als konkreter Fall wird Bogotá betrachtet – sowohl mit Konflikten aus jüngerer Vergangenheit als auch Ereignissen wie dem *Bogotazo*, dem gewaltvollen Aufstand nach der Ermordung Jorge Eliécer Gaitáns am 9. April 1948, der einschneidende politische Konsequenzen hatte und oft als Ausgangspunkt des bewaffneten Konfliktes genannt wird. Präsentifikation bezieht sich hier vor allem auf literarische Techniken, vergangene Ereignisse so lebendig darzustellen, dass sie für die Lesenden unmittelbar und intensiv erfahrbar werden.

Daher wird in diesem Beitrag das als „Erinnerungsliteratur“ (Erl 2017, 70) lesbare Werk *La forma* untersucht, das in neun Kapiteln den aktuellen sozialen Umgang mit länger zurückliegenden Ereignissen des kulturellen Gedächtnisses Kolumbiens wie den vieldiskutierten Morden an den liberalen Politikern Rafael Uribe Uribe 1914 und eben Gaitán 1948 aufarbeitet. Dies geschieht über eine Rahmenerzählung des autofiktionalen Erzählers – der sich bis April 2014 mit verschiedenen mit diesen Morden intensiv beschäftigenden Figuren auseinandersetzt. In dieser Rahmen-erzählung erinnert sich Vásquez ständig an Momente der jüngeren Vergangenheit und erklärt, warum er als Schriftsteller von der fiktiven Hauptfigur Carlos Carballos gedrängt wird, dessen Geschichte über seinen während des Bogotazos verstorbenen Vater literarisch in Worte zu fassen. Im Rahmen eines metafictionalen Spiels mit mehreren intradiegetischen Erzählungen realisiert er dieses Ansinnen schließlich, indem er das dafür bestimmte Manuskript Carballos neben Aufzeichnungen über den ebenfalls nicht vollständig geklärten Mord Uribe Uribes im Roman wiedergibt.

Folgende Fragestellungen bzgl. narrativ erzeugter Gegenwärtigkeit von Räumen und Orten sowie vergangenen Zeitdimensionen stehen im Mittelpunkt: Wie werden Präsenz und Präsenzeffekte in der Literatur erzeugt? D.h., welche literarischen Strategien und Effekte einer Präsentifikation sind im Text zu beobachten und welche Wirkungen haben diese auf die Lesenden? Welche Bedeutung hat Erinnern im Zusammenhang mit der Vergegenwärtigung? Was bewirkt gerade die räumliche Präsenz im Zentrum Bogotás und ein Vergegenwärtigen der dortigen Vergangenheit? Können wir daher, dank der von der Erzählinstanz erlebten Gegenwärtigkeit Bogotás, insgesamt von einer ‚Produktion von Präsenz der Vergangenheit‘ sprechen? Welche Funktionen können das Produzieren und Darstellen der Präsenz einer von Gewalt geprägten Vergangenheit allgemein übernehmen?

Hierfür wird gerade die kollektive und soziale Dimension des Erinnerns in bestimmten Räumen relevant. Da Gedächtnisse, auf individueller wie auf kollektiver Ebene, nicht naturgegeben sind, sondern aktiv und dynamisch diskursiv konstruiert werden (cf. Erl 2017, 5), ist beim Erinnern das tatsächliche Vergegenwärtigen der Vergangenheit durch Erzählen grundlegend notwendig. Können vergangene Erfahrungen in einem logisch zusammenhängenden kohärenten Narrativ eingepflegt und ausgesprochen werden, gelten die Prozesse der Gedächtnisphänomene in der Regel positiv als funktionstüchtig und gesund. Demgegenüber stehen negative psychische Ausnahmesituationen wie etwa Traumata, die sowohl mit einer Fragmentierung der Erinnerungen sowie der fehlenden Fähigkeit zu ihrer Vergegenwärtigung und damit auch mit Verdrängung und Schweigen in Verbindung

stehen. Dadurch wird ebenso relevant, inwieweit im vorliegenden Roman das Erinnern und Erzählen in Beziehung zu individuellen und sozialen Traumata stehen. Um diese Fragen zu beantworten, werden zuerst in einem konzeptuellen Teil Erinnern und Trauma im Zusammenhang mit Begriffen wie Präsenz, deren literarischer Darstellung sowie schließlich der Präsentifikation definiert, bevor die entsprechenden Prozesse konkret im Primärwerk untersucht werden.

Produktion von Präsenz, erzählendes Erinnern und Präsentifikation bei Traumata

Präsenz kann definiert werden „als (akzidentelle) zeitliche und räumliche Gegenwart und Unmittelbarkeit, aber auch als ‚inszenierte Präsenz‘ im Sinne einer Präsentifikation, d.h. als ein geplantes präsentatives In-Szene-Setzen [sic] und Zur-Schau-Stellen“ (Lösch & Paul 2013, 152). Einerseits beruhen beide Dimensionen – Präsenz und Präsentifikation – damit zwar tatsächlich auf ihrer jeweiligen Unmittelbarkeit, andererseits kann etwas aber auch lediglich als unmittelbar präsentiert werden, wobei bei der Vergegenwärtigung eine möglichst geringe Mittelbarkeit bemerkbar sein sollte. Präsenz impliziert demzufolge auch verschiedene Formen und Mechanismen des Erlebens von Präsenzeffekten und Körpererfahrungen, deren Unmittelbarkeit aber auch nur inszeniert sein kann.

Gumbrecht gibt der räumlichen Dimension ein hohes Gewicht und versteht somit auch unter Produktion von Präsenz den Akt, etwas räumlich präsent zu machen, um unmittelbar hier zu sein: „Das Wort ‚Präsenz‘ bezieht sich nicht (jedenfalls nicht hauptsächlich) auf ein zeitliches, sondern auf ein räumliches Verhältnis zur Welt und zu deren Gegenständen. Was ‚präsent‘ ist, soll für Menschenhände greifbar sein, was dann wiederum impliziert, dass es unmittelbar auf menschliche Körper einwirken kann“ (Gumbrecht 2004, 10). Lesende von Vásquez' Roman sollen also den Eindruck bekommen, ganz präsent ‚Hier in Bogotá‘ durch die vermittelten Erlebnisse der Erzählinstanz, aus der unmittelbar wirkenden Perspektive der ersten Person Singular in Szene gesetzt, etwas greifbar erfahren und *er-fassen* zu können. Das Verb „produzieren“ leitet Gumbrecht hierfür vom lateinischen *producere* ab, einen Gegenstand im Raum vorzuführen bzw. zu *präsentieren*: Produktion von Präsenz geschieht daher durch „Ereignisse und Prozesse, bei denen die Wirkung ‚präsender‘ Gegenstände auf menschliche Körper ausgelöst oder intensiviert wird“ (Gumbrecht 2004, 11), wobei Gumbrecht auf die Alltäglichkeit aller in ihrer Präsenz verfügbaren Objekte verweist. Gumbrecht plädiert dafür, neben die Interpretation von Literatur einen anderen Zugang zu den Dingen der Welt zu stellen, nämlich das ästhetische Erleben von Präsenz. Er betont, dass all diese Dinge kontinuierlich zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten oszillieren (cf. 2004, 127). So geben sie uns die „Möglichkeit, Sinn- und Präsenzeffekte in ihrer Gleichzeitigkeit zu erleben“ (Gumbrecht 2004, 128). Sie können einen Sinn haben, aber sind trotzdem in erster Linie einfach *präsent* und stimulieren uns dazu, genau dies tatsächlich zu erleben: Die Dinge und wir *präsentieren* uns hier. In der Literatur ist es daher vor allem die von den Erzählinstanzen immer wieder individuell praktizierte Präsentifikation, die die Einmaligkeit des ästhetischen Erlebens ermöglicht und die es hier zu untersuchen gilt. Das, was Gumbrecht (2004, 115) dabei „am meisten interessiert,

nämlich die Präsentifikation vergangener Welten – also Verfahren, die den Eindruck (oder vielmehr die Illusion) hervorrufen, vergangene Welten könnten erneut greifbar werden – [...]“, hebt die Zeitlichkeit als einen ebenso relevanten Aspekt hervor und lässt die Präsenzeffekte eng verknüpft mit der Konzipierung von Erinnerungs- und Gedächtniseffekten erscheinen.

Bojić (2017) konzeptualisiert den Begriff *effet de mémoire*, der auf Roland Barthes' Konzept des *effet de réel* aufbaut. Letzteres bezieht sich auf die Schaffung eines Realitätseffekts in der Literatur, indem scheinbar überflüssige Details präsentiert werden, die nicht zur Handlung beitragen, sondern dazu dienen, eine referentielle Illusion des Realen zu erzeugen. Davon abgeleitet ist der Begriff *effet de mémoire*. Dieser wird u.a. von Erll in ihrer Beschreibung der Eigenschaften eines auf direkter Erfahrung beruhenden literarischen Registers benutzt, das die Vergangenheit zu präsentieren sucht. Erlls (cf. 2017, 191-210) *Rhetorik des kollektiven Gedächtnisses* verarbeitet Assmanns Unterscheidung zwischen einem kulturellen Gedächtnis einer fernen Vergangenheit, und einem kommunikativen Gedächtnis im nahen sozialen Horizont in zwei Verfahrensweisen, Gedächtnis literarisch darzustellen: Sie vergleicht einen monumentalen Modus der entfernten Vergangenheit mit einem erfahrungshaftigen Modus, der, neben weiteren Kriterien zur Behandlung kommunikativer Gedächtnisse, auf der Unmittelbarkeit des Ich-Erzählers beruht, wobei der hier untersuchte Roman mit seinem Zeitsprung vom kommunikativen ins kulturelle Gedächtnis beiden Registern entspricht.

Detailliert legt Bojić die Wirkungen der *effets de mémoire* dar: Kombiniert mit der Darstellung der literarischen Strategien der Gedächtnisrepräsentation kann mithilfe dieser Konzeptualisierung gezeigt werden, wie in einem Werk eine *mimesis of memory*, also die Illusion einer authentischen Wiedergabe von Erinnerung, erzeugt wird, dank der es so scheint, als würde der Erinnerungsprozess exakt so abgebildet, wie er in der außerfiktionalen Realität stattfindet³. Unter den vielen Weisen, auf denen Texte diesen Gedächtniseffekt erzielen, befinden sich erneut die Verweise auf scheinbar unbedeutende Details mit ihrer Hauptfunktion, konkrete Realitäten anzuzeigen. Diese vermitteln die Illusion einer unmittelbaren Präsenz der erinnerten Vergangenheit, typisch für den erfahrungshaftigen Modus, der ein kommunikatives Gedächtnis möglichst unmittelbar literarisch inszeniert: „By representing the immediate experience (that belongs to the present moment), an effect of ‚true memories‘ is achieved – the memories seem less distant, mediated and distorted“ (Bojić 2017, 48). Damit bezieht sich nicht nur Bojić auf die zeitliche Dimension von Präsenz mit dem Spannungsverhältnis zwischen Jetzt und Gestern: Laut den *Memory Studies* ist das Gedächtnis von der Fähigkeit abhängig, die Vergangenheit in der Gegenwart narrativ wieder aufleben zu lassen (cf. Erll 2017, 80), d.h. erinnernde Subjekte erzeugen die Präsenz – auch die der Vergangenheit – durch die hervorgerufene Lebendigkeit der Erinnerung, die ein neues Erleben ermöglicht.

³ Auch wenn Erinnerungen gezwungenermaßen eine andere Qualität als die vor langer Zeit stattgefundenen Ereignisse haben, kann die Vergangenheit somit neu erlebt und auch als solche dargestellt werden.

Gedächtnis ist zudem eng mit Traumata verbunden und Erinnerungsprozesse spielen eine wesentliche Rolle bei der Verarbeitung von extrem belastenden und traumatisierend wirkenden Ereignissen. Auch indirekte Opfer von Gewalt, die Zeugen von Gewalttaten sind, können eine Form von sekundärer Traumatisierung erfahren: Konkret wird im Falle von Augenzeugen von einem stellvertretenden Trauma gesprochen, abgeleitet von dem auf McCann und Pearlman (cf. 1990, 133) zurückgehenden Begriff *vicarious traumatization*. Neben großen Ängsten derjenigen, die Gewalt nicht als direkte Opfer erfahren, sowie primären Traumata nimmt diese Art von Traumatisierung im behandelten Roman einen signifikanten Platz ein. Der in diesem Beitrag zentrale Begriff der Präsentifikation bezieht sich in der Psychologie als integrativer mentaler Vorgang auf die Art und Weise, wie Menschen gegenwärtige Gedanken und Emotionen mit spezifischen vergangenen Ereignissen oder Zeitabschnitten in ihrem Leben verknüpfen und diese in aktuelle Wahrnehmungen einbeziehen, um in der Gegenwart adaptiv handeln zu können. Hart, Niejenhuis & Steele (2008, 192) definieren die Präsentifikation im Rahmen dieses psychologischen Prozesses bei strukturellen Dissoziationen der Persönlichkeit konkret als das Bemühen, „auf stark reflektierende Weise im Augenblick gleichzeitig zu *sein* und zu *handeln*“, was das Erleben von Präsenz in Form eines Gefühls von aktivem Präsentsein einschließt. Drei zentrale Bausteine der Integration der vergangenen Erfahrungen zum erfolgreichen Anwenden von Bewältigungsstrategien von Traumata sind 1) die Synthese der traumatischen Erfahrungen, 2) deren Präsentifikation mit der Differenzierung von Gegenwart, Vergangenheit, Zukunft und 3) die Personifikation als spezielle Form der narrativen Realisation aus der Ich-Perspektive (cf. Hart, Niejenhuis & Steele 2008, 185-196). Präsentifikation ist daher mehr als ein passives Erleben des Augenblicks. Es wird erneut betont, dass wir den einzelnen Moment selbst erzeugen: Präsentifikation ist demzufolge „unsere Konstruktion des *Kontexts* und der *Bedeutung* des gegenwärtigen Augenblicks innerhalb unserer persönlichen Geschichte“ (Hart, Niejenhuis & Steele 2008, 192). Wir schreiben dem Moment oder Augenblick eine spezielle Bedeutung und einen besonderen Sinn zu, um ihn intensiv zu erleben. Dieses intensive Erleben bestimmter Augenblicke aus der im gegenwärtigen Moment rekonstruierten Vergangenheit, erzeugt mithilfe der räumlichen Präsenz an bestimmten Orten, spielt bei Vásquez eine zentrale Rolle.

Die unmittelbare Anwesenheit an Erinnerungsorten in *La forma de las ruinas*

In *La forma* spielt die Präsentifikation als literarische Technik der als unmittelbar erlebt empfundenen Darstellung einer auch weit entfernten Vergangenheit eine wichtige Rolle: Indem er die Lesenden durch Bogotá führt und Orte zeigt, die mit gewaltsamen, traumatischen Ereignissen der kolumbianischen Geschichte verbunden sind, ‚präsentifiziert‘ der autofiktionale Erzähler diese Erinnerungen. So stechen in Vásquez‘ monumentalem Roman als literarisch erzeugte Präsenzeffekte besonders die realitätsgetreuen Beschreibungen der Räume und der physischen Anwesenheit an zentralen Orten des kulturellen Gedächtnisses in Bogotá heraus,

wenn der Erzähler seine Stadt bewandert. Neben der Gewaltgeschichte Kolumbiens thematisiert der Roman öffentlich als Verschwörungstheorien stigmatisierte und deshalb verschwiegene Erinnerungen, indem er über den fiktiven Protagonisten Carlos Carballo eine erneute Auseinandersetzung mit zentralen historischen Ereignissen anstößt. Dabei verkörpert diese polemische und stark traumatisierte Figur ein transgenerationelles Familiengedächtnis, das den offiziellen Geschichtsversionen widerspricht und damit einen alternativen Zugang zur Vergangenheit präsentiert. Der Roman unterstreicht die Wichtigkeit einer ständigen Neuverhandlung des kulturellen Gedächtnisses, indem er zeitlich voneinander entfernte, weit zurückliegende und scheinbar kaum gegenwartsrelevante Ereignisse – wie den Mord an Uribe Uribe 1914 sowie die Ermordung Gaitáns und den darauffolgenden Bogotazo 1948 – verknüpft und ihnen neue Bedeutungen zuweist. Diese Herangehensweise knüpft an Maurice Halbwachs' Überlegungen zum kollektiven Gedächtnis an, die eine Unterscheidung zwischen dem Konzept von Geschichtsschreibung als Darstellung abgeschlossener und damit vergangener Ereignisse und den äußerst dynamischen und heterogenen Generationengedächtnissen aufzeigen: Letztere sind lebendige, ständig aktualisierte Phänomene, die stark von gegenwärtigen Erinnerungsakten abhängen und die Vergangenheit so immer wieder neu konstruieren (vgl. Ertl 2017, 14).

In Verbindung mit den für Vásquez typischen ständigen intertextuellen Verweisen auf literarische Klassiker Lateinamerikas (Vervaeke 2023, 27), die als Referenzen auf das kulturelle Gedächtnis zu deuten sind, betont er so insbesondere die Möglichkeit – im Spannungsverhältnis mit der Einzigartigkeit der Momente –, Geschichte und Gewalt Kolumbiens in der Gegenwart erneut zu erleben, wenn er z.B. die zuvor während seines Jurastudiums zu Beginn der 90er willkürlich unternommenen Spaziergänge als praktisch rituelle Routine wiederholt:

[D]el Chorro de Quevedo al Palomar del Príncipe, de las bancas del parque Santander a las escaleras de la Catedral Primada; en esas épocas las caminatas habían sido desordenadas y arbitrarias, entregadas voluntariamente a la casualidad y al capricho de los días (que nunca son iguales), pero a partir de un momento comenzó a imponerse un orden sobre ellas, y ese orden, que se había afinado con mis sucesivas temporadas en Colombia, ahora era una rutina fija. Dibujado sobre el mapa del barrio, mi recorrido era un paralelogramo cuyos vértices, como en *La muerte y la brújula*, estaban dados por hechos violentos, salvo que los del cuento de Borges son el artificio consciente y meditado de un bandolero de literatura, y los míos no respondían más que a las despiadadas contingencias de la historia. (Vásquez 2015⁴, 115)

Seine rituellen Spaziergänge, auf denen scheinbar funktionslose Details als *effets de mémoire* den Eindruck unmittelbaren Erinnerens verstärken, führen ihn also immer wieder zu den Orten gewaltsamer Ereignisse als unerbittliche ‚Zufälligkeiten‘ der kolumbianischen Geschichte und somit in das kulturelle Gedächtnis zurück. Diese erinnerte räumliche Präsenz im Zentrum Bogotá, wo die besuchten Orte eine dort vor längerer Zeit stattgefundenen aber bis heute nachwirkende Gewalt verkörpern, weckt beim Erzähler Vásquez das Interesse an der Geschichte seiner

⁴ Im Folgenden beziehen sich einfache Seitenzahlangaben immer auf diesen Roman.

Stadt und vermittelt dabei den Lesenden, dass die Vergangenheit Bogotás keineswegs abgeschlossen oder als bedeutungslos im Geschichtsarchiv konserviert ist.



1 | Kartenausschnitt von Bogotá mit dem Gebiet der Spaziergänge, © openstreetmap, ODbL, openstreetmap.org/copyright

Diese Spaziergänge leiten damit über die unmittelbare Anwesenheit und emotionale Wirkung des Raumes eine Präsentifikation von für die Gegenwart relevanten Ereignissen der Vergangenheit ein, wenn der Erzähler dann tiefergehender beschreibt, wie er genau die Stadt bewandert. Die detailliert beschriebene Anwesenheit an den Orten aus der im erfahrungshaftigen Modus erzählten Rahmen-erzählung, gespickt mit exakten zeitlichen Daten und Verweisen auf dortige Tätigkeiten kulturell relevanter Figuren wie etwa Simón Bolívar sowie Uribe Uribe und Gaitán, ist bestimmt von der Präsenz von alltäglichen „Dingen dieser Welt“ (Gumbrecht 2004, 11) wie z.B. den konsumierten Getränken, die sowohl als direkte Erinnerungstimulatoren funktionieren als auch den *effet de mémoire* erzeugen, da sie keine Rechtfertigung benötigen und einfach vorhanden sind, weil sie erinnert wurden:

Solía comenzar en el café Pasaje, tomándome un carajillo, y [...] terminaba [...] en el lugar que ocupaba en 1931 la tienda de ultramarinos donde el caricaturista Ricardo Rendón, cuyos dibujos yo había admirado sin entenderlos desde que era niño, hizo un croquis de una cabeza en la que entra una bala, se tomó una última cerveza y se descerrajó un tiro en la sien por razones que nadie ha sabido confirmar nunca. (116)

Die Faszination für die Zeichnungen – wie jene Skizze, die den Selbstmord ihres Künstlers vorwegnimmt – verweist unverkennbar auf die Gewalt, die in den Details der präsent gemachten Gegenstände latent steckt, aber erst durch die direkte Anwesenheit am Ort in ihrer vollen Bedeutung wahrnehmbar wird. Bereits zu Beginn des Romans, in der erzählten Gegenwart im April 2014, reflektiert Vásquez über die Verbindung zwischen der Präsenz der Vergangenheit, die durch kontinuierliches Erzählen und aktives Erinnern geschaffen wird, und dem Besuchen von realen oder auch imaginären Erinnerungsorten, indem er die Unaufgeklärtheit wichtiger Ereignisse des kulturellen Gedächtnisses und deren – von ihm als Erklärungsversuch vorgestellte – Verwandlung in einen virtuell ständig erneut begehbaren Raum thematisiert:

Hay gente igual en todo el mundo, me imagino yo, gente que responde así a las conspiraciones de sus países: convirtiéndolas en un relato que se cuenta y se vuelve a contar [...] y también en un lugar de la memoria o la imaginación, un lugar virtual al que vamos para hacer turismo, revivir nostalgias o tratar de encontrar algo que se nos ha perdido. (26)

Dieser Ort kann als eine Art emotionales oder mentales Refugium betrachtet werden, in dem die Erinnernden und von der Gewalt möglicherweise Traumatisierten die Auswirkungen von historischen Ereignissen verarbeiten und einen persönlichen Bezug zu ihrer eigenen Geschichte herstellen. Das Wiederfinden von etwas Verlorenglaubtem entspricht der erneuten Vergegenwärtigung der Vergangenheit. Vásquez' Erzähler beklagt dabei öfters ebenso wie Gumbrecht den „Verlust der Präsenzdimensionen in unserer heutigen Kultur“ (2004, 165), indem er mit gewisser Selbstkritik den alltäglichen Umstand thematisiert, dass wenige Menschen achtsam an den besuchten Orten sind und die meisten sich nicht mit der durch sie vermittelten Vergangenheit beschäftigen, sondern – wie er bisher ebenfalls – einfach vorbeigehen, ohne diese Orte und die evozierten vergangenen Welten wirklich zu erleben. Sichtbar wird dies an der retrospektiven Erzählung einer Anekdote aus dem Jahr 1991, bei der neben exakten Orts- und Zeitangaben zur Steigerung der Authentizität die Präsenz einer als *effet de mémoire* detailhaft beschriebenen Blutlache bedeutsam wird:

Caminé por el callejón de la calle 14, que siempre está frío porque el sol le llega sólo en la mañana y nunca después de las nueve, y crucé la carrera séptima a la altura de la Panamericana. La mancha de sangre brillaba en el andén como un objeto perdido; los transeúntes la rodeaban, la esquivaban, y uno hubiera podido creer que la sangre fresca de aquel hombre herido era un accidente del pavimento, y que la gente del centro lo había frecuentado desde tiempos inmemoriales, acostumbrándose a él, evitándolo al caminar sin darse cuenta. La mancha era del tamaño de una mano abierta. (30)

Diese Passage gewinnt besondere Relevanz als eine von vielen Ekphrasen eigener Erlebnisse in Bogotá sowie Begegnungen mit Orten und Dingen, die Erinnerungen an im kollektiven Gedächtnis verankerte Ereignisse im Erzähler hervorrufen. Dadurch, dass die Mechanismen des Erlebens von unmittelbaren Körpererfahrungen und Präsenzeffekten zwischen Präsenzeffekten und Sinneffekten oszillieren, wird dem Erzähler erst der Sinn des Erinnerns in der Gegenwart klar. Durch die Vergegenwärtigung der Vergangenheit wird sein persönliches Gedächtnis in ein Präsenzerleben überführt, wobei das aktive Erinnern in der Gegenwart ermöglicht,

dass der Raum im literarischen Text als hier und jetzt auf den Körper wirksames Element erfahrbar gemacht wird. Nicht ohne Gewissensbisse durch die seltsam anmutende Erfahrung mit einem Todesfall zu empfinden, versucht er, die Blutlache haptisch – wenn auch mit dem Fuß⁵ – zu erfassen und achtsam zu erfahren, im Sinne davon, jeden Ort bewusst wahrzunehmen und sich seine Geschichte wachzurufen:

Me acerqué hasta tenerla [mancha] entre mis pies, como para protegerla de las pisadas de los otros, y entonces hice exactamente eso: la pisé. Lo hice con cuidado, con la puntera apenas de mi zapato, como un niño que mete los dedos al agua para probar la temperatura. El contorno limpio y bien definido de la mancha quedó estropeado. Entonces debí de sentir una súbita vergüenza, porque levanté la cara para ver si alguien me observaba y condenaba en silencio mi comportamiento (que algo tenía de irrespetuoso o profano), y me alejé de la mancha tratando de no hacer movimientos que llamaran la atención. (30)

Die Widersprüche des Erzählers in Bezug auf den eigenen Umgang mit Gewalt und Erinnerung⁶ sowie seine Scham können dahingehend interpretiert werden, dass er zu diesem Zeitpunkt in der erzählten Vergangenheit als junger Mensch noch kein ausgeprägtes Bewusstsein für die symbolische Bedeutung der Erinnerungsorte hatte, das er später ausprägen beginnt. Der tatsächlich für den Körper unmittelbar präsent – also für Menschenhände greifbar – wirkende Raum erzeugt das für dieses Bewusstwerden der Notwendigkeit des Erinnerns notwendige räumliche Verhältnis vom Erzähler zur Welt und ihren Dingen, das sich jedoch erst nach und nach einstellt. Denn, nachdem er daraufhin die anwesenden Marmorplatten und ihre Memorationsfunktion wahrnimmt, die an die an diesem Ort Verstorbenen erinnern, wie den 1948 ermordeten Gaitán, scheint er diesen Gedenksteinen auch zuerst weniger Relevanz zu geben als seinem exakt beschriebenen weiteren Fußweg und dem metaphorischen Verwischen seiner Spuren durch das Putzen der Schuhe:

A pocos pasos de allí estaban las placas de mármol que conmemoran el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Me detuve a leerlas o a fingir que las leía; luego crucé la séptima por el andén de la Jiménez, le di la vuelta a la cuadra, entré al café Pasaje, pedí un tinto y usé la servilleta de papel para limpiarme la punta del zapato. (30)

Die Spuren der Gewalt zu beseitigen, wie er dies mit dem Blut an seinen Schuhen tut, bedeutet, die unangenehme Erinnerung an den Todesfall auszulöschen. Im Zusammenhang mit dem in der politischen Geschichte Bogotás und Kolumbiens zentralen Ereignis der Ermordung Gaitáns ist in diesem Sinne der Zusatz bedeutend,

⁵ Der Umstand, dass er stehen bleibt und die Blutlache, deren Form im Zitat mit der einer Hand verglichen wird, lediglich mit dem Fuß erspürt, anstatt sich hinunter zu beugen, um sie mit der Hand zu erfassen, lässt hier jedoch auf einen gewissen Hochmut und Missachtung des Erinnerungsortes schließen, da der Erzähler zu diesem Zeitpunkt noch nicht bereit scheint, sich dem Erfassen des Ortes auf der Straße und seiner Bedeutungen wirklich zu widmen.

⁶ Hier lassen sich mehrere Widersprüche finden: Obwohl er die Blutlache als Erinnerung an den Getöteten vor anderen Menschen schützen möchte, die die Lache nicht als Erinnerungsort beachten und sich nicht zum Erinnern animieren lassen möchten, begeht er selbst eine Form von Gewalt, indem er darauf tritt und ihren Umriss beschädigt. Damit beeinträchtigt er auch die Funktion des Erinnerungsortes. Dies führt zum nächsten Widerspruch, wenn er bezüglich seiner eigenen Gewaltanwendung erst von Vorsicht spricht und dann direkt seine eigene Respektlosigkeit verurteilt.

dass der Erzähler das Interesse an den Plaketten erst nur vortäuscht, da er sich noch nicht mit der Geschichte befassen möchte. Anstatt an den Erinnerungsorten passiv vorbei zu gehen, funktioniert wirkliches Erinnern nur über das aktive Wieder-Erleben der Vergangenheit durch Menschen, wie auch er dann begreift. Die vom Erzähler für eine wirksame Produktion von Präsenz der Vergangenheit zunehmend als wirklich erlebt dargestellte Gegenwärtigkeit des Raumes in Bogotá wird an seiner eigenen Entwicklung deutlich. Erst tut er nur so, als ob er sich mit der Vergangenheit beschäftige, bevor er am nächsten Tag versucht, die Bedeutung der Plaketten zu erfahren und die vergangene Welt tatsächlich präsent zu erleben⁷. Das erst jetzt erfahrene Präsenzerleben dieser Dinge motiviert ihn zu einer intrinsischen Auseinandersetzung mit der Vergangenheit und dazu, seinen Professor Pacho Herrera um ein Treffen zu bitten. Beide durchleben für ihre individuelle Erinnerungsarbeit die kolumbianische Geschichte erneut, eben genau durch die Anwesenheit an denselben Orten in Bogotá: „Quiero saber cómo fue exactamente, le dije. Cómo fue el asesinato de Gaitán. Ah, entonces ni nos sentemos, dijo él. Venga y le damos la vuelta a la cuadra“ (32). Durch die Bewegung beim Gehen, anstatt sitzen zu bleiben, wird das aktive Erinnern nun angeregt und die Vergangenheit lebendig erfahrbar gemacht⁸. Dazu passend wird hier auf eine alternative taktile Weise die Geschichte greifbar und spürbar gemacht:

Llegamos al espacio que en ese año de 1948 ocupaba el edificio Agustín Nieto (me di cuenta de que estábamos a pocos pasos del lugar donde el día anterior había estado la mancha de sangre y hoy sólo quedaba su fantasma y su recuerdo) y Pacho me condujo a la puerta de vidrio de un local comercial. Tóquela, me dijo. Me tomó un instante entender lo que me decía. ¿Que toque la puerta? Sí, toque la puerta, insistió Pacho, y yo obedecí. (33)

Die Vergegenwärtigung gelingt, da der Erzähler die Aussage Herreras verinnerlicht, dass er mit seiner Hand und seinem Tastsinn für sich an dem Ort anwesend ist, an dem Gaitán unmittelbar vor seiner Ermordung das Haus verließ, obwohl es sich inzwischen weder um das originale Gebäude noch um dieselbe Tür handelt: „Claro, no era esta misma puerta, porque tampoco era el mismo edificio: hace rato que demolieron el Agustín Nieto para construir este adefesio. Pero en este momento, aquí, para nosotros, esta puerta es la puerta por donde salió Gaitán, y usted la está tocando“ (33). Durch die *effets de mémoire* – hier mithilfe einer bloßen Tür erreicht –, die eine Illusion unmittelbarer Präsenz der erinnerten Vergangenheit erzeugen, wird die erinnerungstechnische Wirkung von sich im Raum befindlichen Gegenständen auf die präsenten Körper hervorgerufen und intensiviert. Indem er Gegenstände berührt und anfasst, um sich dadurch mit dem Ort zu verbinden, kann der

⁷ Gerade die Erkenntnis, dass er dies zuvor noch nie getan hat, macht das Lesen der Inschriften so bedeutsam, da er ab diesem Moment sein eigenes Interesse an der Vergangenheit erst herausbildet: „Igual que el día anterior, di un par de pasos en dirección de la avenida Jiménez y me detuve frente a las placas de mármol, pero esta vez las leí enteras, cada leyenda de cada una de las placas, y me di cuenta de que nunca lo había hecho antes“ (30).

⁸ Das Erstaunen des Erzählers darüber, dass nun auf dem Spaziergang die Plaketten gar nicht beachtet werden, regt zum Nachdenken über den tatsächlichen Wert von offiziellen Gedenkstätten an, wenn diese nicht berührt werden bzw. die Vorbeigehenden nicht emotional berühren: „Pasamos frente a las placas de mármol, y me sorprendió un poco que Pacho no se detuviera a mirarlas, que ni siquiera diera constancia de conocerlas con un movimiento de la cabeza, con una mano extendida“ (33).

Erzähler den für ihn sonst unerreichbaren Moment im kulturellen Gedächtnis, den er literarisch in Szene setzt, erneut erleben.

Schon der Romanbeginn und die im Fernsehen berichtete Straftat Carballos steht ganz im Sinne eines taktilen Kommemorationsprozesses. Carballo zerbricht das Glas einer Vitrine im Museum, um den Anzug Gaitáns anzufassen, den dieser am Tag seiner Ermordung trug. Der Beginn bildet den Rahmen für die gesamte zirkulare Erzählung mit ihrem Ende, an dem der Erzähler die außergewöhnliche Rolle von greifbaren präsenten Reliquien als Kommunikationsmittel mit der eigenen Vergangenheit versteht: „Las reliquias son también eso, pensé frente al televisor, una manera de comunicarnos con nuestros muertos“ (547). Interpretiert werden kann das offiziell kriminelle Handeln von Carballo demnach als schlichten Wunsch nach „Präsentifikation“ der Vergangenheit, also die Möglichkeit, mit den Toten zu ‚sprechen‘ oder die Gegenstände ihrer Welt zu ‚berühren‘, wie dies Gumbrecht (2004, 144) formuliert. Die Anwesenheit und der Kontakt mit Dingen wie einem Anzug bringt das erinnernde Subjekt – in diesem Fall durch den Verlust des eigenen Vaters direkt von der Gewalt des Bogotazos betroffen – mit der Vergangenheit zusammen und soll helfen, diese auch im Hinblick auf die Bewältigung entstehender Traumata zu verstehen.

Die Gegenwärtigkeit der Vergangenheit durch Anfassen von Objekten wird im Roman auch von weiteren Figuren erlebt. Ein signifikantes Beispiel für die Produktion von Präsenz, die durch die Wirkung der in Bogotá anwesenden Gegenstände auf die menschlichen Körper intensiviert wird, ist das einer Frau, die die Schienen der im Bogotazo symbolträchtigen Straßenbahn wie ein verletztes Lebewesen berührt, wie dies der den Erzähler aufsuchende Arzt Benavides auch tut⁹:

[E] doctor me confesó que había sido esa escena – una mujer de edad bajando a la calzada frente al lugar donde Gaitán cayó abaleado y tocando los rieles del tranvía extinto como si le tomara el pulso a un animal herido – la que lo llevó a buscarme. Es que yo también he hecho eso, me dijo. [...] Ir al centro. Pararme frente a las placas. Hasta agacharme para tocar los rieles. (23)

Das Fühlen des Pulses eines verwundeten aber noch lebenden Tieres kann metaphorisch als die Erfahrung der in der Gegenwart immer noch sehr lebendigen und äußerst relevanten Vergangenheit Bogotá verstanden werden, repräsentativ für ein Gedächtnis, das durch die Kommunikation der Erinnerungen fortlebt und noch heute die Gewalt und kollektiv traumatisierenden Wunden des Bogotazo spürbar macht, als u.a. Straßenbahnen zerstört und in Brand gesetzt wurden. Der Kontakt zu Benavides, der nach einer Einladung auf eine Feier entstanden ist – während der der Erzähler in einer Meinungsverschiedenheit Carballo die Nase bricht und anschließend bedeutende Reliquien von 1948 sieht¹⁰ – regt den Erzähler an, die Vergangenheit intensiv zu besuchen und davon zu erzählen:

⁹ Der fiktive Arzt Benavides sucht den Kontakt zum Erzähler aufgrund eben der literarischen Darstellung der taktilen Erfahrung von Erinnerungsorten, die Vásquez in einem vorherigen und hier autointertextuell eingearbeiteten Roman beschreibt.

¹⁰ Dieses Verhältnis zwischen einer vom Erzähler direkt ausgeführten Gewalt und dem Erinnern ist wieder dahingehend zu deuten, dass dieser sich noch nicht mit dem kollektiven Gedächtnis befassen möchte.

[T]ampoco hice el más mínimo esfuerzo para desterrar esas imágenes y esas informaciones de mi memoria, sino que me entretuve flirteando con ellas, enriqueciéndolas con mi propia imaginación, construyendo historias en la mente para darles un comienzo de forma verbal. (115)

Der genannte Versuch, Geschichten imaginär im Kopf aufzubauen und ihnen einen passenden narrativen Anfang zu geben, verweist auf die in diesem Roman intensiv eingesetzten literarischen Strategien. Ihr Ziel ist es, durch Effekte und Wirkungen der Präsentifikation der Vergangenheit über die räumliche Unmittelbarkeit im Text auch die Lesenden emotional zu berühren und zum aktiven Erinnern und kritischen Beschäftigen mit den verschiedenen Versionen der Vergangenheit anzuregen. Die Lesenden erleben die Stadt Bogotá nicht nur als Kulisse, sondern als einen Raum, der die Gewaltgeschichte des Landes verkörpert, denn durch die Präsenz dieser Orte und das Einfühlen in die Erzählperspektive wird die Vergangenheit lebendig und unmittelbar in die Gegenwart geholt. Da Präsentifikation über räumliche Anwesenheit helfen kann, Vergangenheit und Gegenwart in ihrer Verbindung verstehen und narrativ ausdrücken zu können, bewandert Vásquez erneut erinnerungsrelevante Orte und besucht nach über zehn Jahren bewusst den mit seinem Professor als präsent erfahrenen Ort der Ermordung Gaitáns im geschichtsträchtigen Altstadtviertel La Candelaria¹¹. Im Idealfall erreichen erinnernde Subjekte einen Augenblick subjektiven Erlebens im Erscheinen eines konkreten Moments. Laut Hart, Niejenhuis & Steele heißt dies, in dem Moment, „wenn wir uns präsent erleben, sind unsere Vergangenheit und unsere Zukunft mit dem Hier und Jetzt verbunden“ (2008, 192). Auf seinen Wanderungen besucht Vásquez aktiv und achtsam die gleichen Teile des Zentrums, in denen er 1993 auf der Suche nach Cortázars Roman *Último round* nur durch Zufall einem Attentat mit 25 Todesopfern entgeht und sich nun einem stellvertretenden Trauma durch das erneute Durchleben der Momente stellt, wobei die dynamischen Veränderungen der Stadt und das Verschwinden von Orten zugleich die Schwierigkeit des Erinnerns symbolisieren:

Y ahora, llegando al lugar donde estalló la bomba según mi falible memoria^[12], buscando la papelería a la que había querido entrar (y encontrando que había desaparecido ya, como muchas cosas en mi ciudad inconstante), recordé ese día, el dolor en el tímpano y la revelación, que asumí sin grandilocuencias ni romanticismos, de que yo hubiera podido ser uno de los muertos. Y reviví las dificultades de esos primeros meses de 1993. (117)

Bei erlittenen Traumata ist es hilfreich, das Erlebte nicht zu verdrängen, sondern durch Präsentifikation erneut zu durchleben (cf. Hart, Niejenhuis & Steele 2008, 185). Zudem soll das ästhetische Erleben eines bestimmten Augenblicks helfen, „die räumliche und körperliche Dimension unseres Daseins wiederzugewinnen“

¹¹ Hier wird relevant, dass er nun einen einzigen Grund für seinen Spaziergang nennt: „El martes en la mañana salí temprano para el barrio de La Candelaria, en el centro de Bogotá, sin otro motivo que pararme en el lugar donde cayó Gaitán y recordar el relato que Pacho Herrera me había regalado una tarde de 1991.“ (115)

¹² Hier wird deutlich, dass sich Vásquez, trotz der hohen Realitätsnähe, kontinuierlich mit der jedem Erinnern inhärenten Subjektivität und über zahlreiche Verweise auf sein eigenes trügerisches Gedächtnis mit der menschlichen Unfähigkeit einer absolut exakten Erinnerung auseinandersetzt. Wie Vásquez in mehreren Interviews erklärt, ist ihm diese Geschichte tatsächlich so widerfahren und er ist nur durch Glück dem bekannten und dem Medellín Kartell zugeschriebenen Attentat am 30. Januar 1993 entgangen.

(Gumbrecht 2004, 136). Dafür konstruiert der sekundär traumatisierte Erzähler durch seine Erzählung selbst die Bedeutung des gegenwärtigen Augenblicks für seine persönliche Geschichte, indem er erneut an den Orten des Traumas anwesend ist, um seine Ängste zu überwinden¹³.

Im letzten Satz des Romans sucht er das Zimmer seiner schlafenden Töchter auf, um die spezifische Gewaltgeschichte Bogotás als Erbe für zukünftige Generationen zu reflektieren,

jugando a oír su respiración callada entre los ruidos de la ciudad: esa ciudad que comenzaba del otro lado de la ventana y que puede ser tan cruel en este país enfermo de odio, esa ciudad y ese país cuyo pasado heredarán mis hijas como lo he heredado yo: con su cordura y sus desmesuras, sus aciertos y sus errores, su inocencia y sus crímenes. (547)

Die Vererbung der Bogotá innewohnenden Gewalt, von der Familie nur durch eine Fensterscheibe getrennt, deutet auf eine sekundäre Traumatisierung auf kollektiver Ebene hin, die Vásquez als Erzähler im ganzen Text literarisch in Szene setzt, um ihre gemeinsame Aufarbeitung anzugehen – zunächst durch Erzählen diverser Erinnerungen¹⁴.

Im Roman wird die „Nichtrealisation“ (Hart, Niejenhuis & Steele 2008, 197) der Präsentifikation und des zur Überwindung seiner Traumata notwendigen Erzählens von Carballo verkörpert. Die Figur kann nicht erzählen, da die Gedanken als obsessive Verschwörungstheorien stigmatisiert sind, wodurch die Stimme des Schriftstellers Vásquez nötig wird, sowohl in der extratextuellen als auch in der erzählten Welt. Diese Erinnerung, die eine kollektive Dimension repräsentiert, kann durch ihre öffentliche Nichtausdrückbarkeit als ein sich sprachlichen Ausdrücken entziehendes implizites Wissen gesehen werden, das wiederum in direkter Interdependenz mit Präsenzerfahrungen steht und diese benötigt (Lösch & Paul 2013, 151). Die fehlenden Möglichkeiten zur narrativen Darstellung in der Gesellschaft und damit Carballos Unfähigkeit zur Vergegenwärtigung der Vergangenheit resultieren aus kollektivem Verdrängen und Schweigen: Soziale Tabus wie die polemischen Hintergründe der Ermordung Gaitáns wurden bisher nur durch Schriftsteller wie Gabriel García Márquez angesprochen, dessen konfliktive Passage aus *Vivir para contarla* explizit im Roman von Vásquez (cf. 2015, 58) intertextuell diskutiert wird, was die herausragende Funktion der Literatur in diesem Kontext verdeutlicht.

Fazit

In *La forma* werden die Effekte des Präsenzerlebens größtenteils durch literarische Strategien erzeugt, die Unmittelbarkeit inszenieren. Die zur Schau gestellte Präsentifikation als Vergegenwärtigung der Vergangenheit und Illusion eines neuerlebten

¹³ Zusätzlich zu den Ängsten kommen noch weitere Emotionen, die der Erzähler nun durch das Erzählen verarbeitet. So deutet er etwa teilweise Schuldgefühle den Toten gegenüber an, dass er selbst überlebt hat – und damit auch nicht in Vergessenheit geraten ist.

¹⁴ Dies geschieht in beiden Dimensionen des kollektiven Gedächtnisses, zuerst auf der Ebene des kommunikativen Gedächtnisses aber zugleich auch schon auf der des kulturellen Gedächtnisses, da das Erzählen hier schriftlich stattfindet und somit kollektiv über den rein mündlichen Rahmen hinaus rezipiert werden kann.

und möglichst realitätsnah erzählten Gedächtnisses wird durch spezifische *effets de mémoire* intensiviert, die den Eindruck einer exakten Erinnerung erwecken. Das Zusammenspiel von Raum und Gedächtnis zeigt sich in der Gegenwärtigkeit der erinnerten Vergangenheit, die durch die direkte Anwesenheit an für die Erinnerung bedeutenden Orten im Zentrum Bogotás verstärkt wird als einem Raum, in dem zentrale historische Ereignisse stattfanden. Die Figur Vásquez berührt diesen Raum erzählend, wobei ihre Erfahrungen ein aktives Erinnern fördern.

So kann im Zusammenhang mit einer vom Erzähler als wirklich erlebt inszenierten Präsenz Bogotás von einer ‚Produktion von Präsenz der Vergangenheit‘ gesprochen werden, was zur fingierten Authentizität dieses sehr erfahrungshaftigen Erinnerungsrromans beiträgt. Die räumliche Präsenz an geschichtsträchtigen Orten Bogotás bewirkt eine individuelle Auseinandersetzung mit der Gewaltgeschichte der Stadt und des gesamten Landes. Die unmittelbare Anwesenheit bezieht sich damit auf das literarische Erzeugen des Gefühls, dass die Geschichte nicht nur erzählt oder erinnert wird, sondern die Erinnerungen förmlich anwesend sind, als ob sie physisch greifbar oder spürbar wären, was besonders durch die Erzählung von emotional sehr intensiv erlebten Besuchen an Orten erzeugt wird, an denen historische Ereignisse stattgefunden haben. Vásquez schafft so eine Form der Erinnerungsliteratur, die durch Präsenz und Präsenzwirkung die Tragweite vergangener Gewalt greifbar macht und gleichzeitig aufzeigt, wie die kolumbianische Gesellschaft bis heute im Umgang mit diesen Erinnerungen steht.

Beim Erzähler kann von stellvertretender Traumatisierung gesprochen werden, nachdem er in verschiedenen Situationen nur durch glückliche Zufälle dem Tod entgangen ist. Die soziale Dimension des Erinnerns und besonders der narrativen Darstellung der Erfahrungen wird bei den individuellen und kollektiven Traumata zentral: Traumata entstehen u.a., wenn das Erzählen verhindert wird und das Erlebte nicht durch Präsentifikation vergegenwärtigt und aufgegriffen wird, wozu die Literatur ihren Teil beitragen kann.

Die komplexe Traumatisierung der Hauptfigur Carballo nach dem Verlust des Vaters noch vor der Geburt als individuelles Beispiel für ein kollektives Trauma bietet, auch im Rückgriff auf Konzepte wie *Postmemory*, vielversprechende Forschungsperspektiven für die Zukunft.

Bibliographie

- BOJIC, Majda. 2017. „From ‚Effet de Réel‘ to ‚Effet de Mémoire‘.“ *Philologica Jassyensia* XIII, 1 (25), 39-50.
- ERLL, Astrid. 2017. *Kollektives Gedächtnis und Erinnerungskulturen*. Stuttgart: Metzler.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich. 2004. *Diesseits der Hermeneutik – Die Produktion von Präsenz*. Frankfurt: Suhrkamp.
- HART, Onno Van Der, Ellert Nijenhuis & Kathy Steele. 2008. *Das verfolgte Selbst*. Paderborn: Junfermann.
- LÖSCH, Klaus & Heike Paul. 2013. „Präsenz, implizites Wissen und Fremdheit aus kulturwissenschaftlicher Perspektive.“ In: *Präsenz und implizites Wissen*, ed. Ernst, Christoph & Katharina Gerund, 151-183, Bielefeld: transcript.
- MCCANN, Lisa & Laurie Pearlman. 1990. „Vicarious traumatization.“ *Journal*

- of Traumatic Stress* 3 (1), 131-149.
- VÁSQUEZ, Juan Gabriel. 2015. *La forma de las ruinas*. Bogotá: Alfaguara.
- VERVAEKE, Jasper. 2023. *Juan Gabriel Vásquez: la distorsión deliberada*. Madrid: Verbum.

Laura Wiemer

**La présence virtuelle avant la naissance et après la mort :
mémoire, identité et espace de vie dans *Marx et la poupée* de Maryam
Madjidi et *Le Fils* de Michel Rostain**

Laura Wiemer

est enseignante-chercheuse en
littérature et études culturelles
françaises et espagnoles à l'Université
de Wuppertal (Allemagne).

wiemer@uni-wuppertal.de

Résumé

Les voix narratives dans l'autofiction *Marx et la poupée* (2017) de Maryam Madjidi et la biofiction *Le Fils* (2011) de Michel Rostain partagent une particularité, à savoir leur présence virtuelle dans les mondes racontés : l'une, non née, prend la parole dans le ventre de sa mère, tandis que l'autre, déjà morte, vient de l'au-delà. De cette manière, les deux jettent un « autre » regard sur les traumatismes du passé, la mémoire individuelle et collective, la (re-)construction de l'identité, ainsi que la vie humaine en général. Cet article étudie la réciprocity spatiale entre la présence et la virtualité dans les deux œuvres, qui ont remporté le Prix Goncourt du Premier Roman, notamment en raison de leur voix narrative distinctive.

Mots clés : voix narrative/narrateur – mémoire – identité – exil – deuil

Abstract

The narrative voices in Maryam Madjidi's autofiction *Marx et la poupée* (2017) and Michel Rostain's biofiction *Le Fils* (2011) share a special feature, namely their virtual presence in the narrated worlds: one, unborn, speaks in her mother's womb, while the other, already dead, comes from beyond. In this way, both take a "different" look at past trauma, individual and collective memory, the (re-)construction of identity, and human life in general. The article examines the spatial reciprocity between presence and virtuality in the two works, each of which won the Prix Goncourt du Premier Roman, not least because of their narrative voice.

Keywords: narrative voice/narrator – memory – identity – exile – grief

1. La présence virtuelle couronnée par le Prix Goncourt du Premier Roman

Le Prix Goncourt est considéré comme le prix littéraire le plus renommé en France, décerné dans différentes catégories, dont le Prix Goncourt du Premier Roman pour les écrivain.e.s novices. Parmi les lauréat.e.s des 15 dernières années, figurent, entre autres, Maryam Madjidi, récompensée pour *Marx et la poupée* (2017), et Michel Rostain, honoré pour *Le Fils* (2011). Ce sont avant tout les instances narratives des deux romans – Maryam, l'*alter ego* de Maryam Madjidi, et Lion, le fils de Michel Rostain – qui se prêtent à une analyse comparative en raison de leur condition particulière, voire localisation en dehors du monde raconté à la première personne : dans les premiers chapitres de *Marx et la poupée*, Maryam prend la parole dans le ventre de sa mère en tant que fœtus de sept mois, tandis que dans *Le Fils*, la voix de Lion, mort d'une méningite à l'âge de 21 ans, vient de l'au-delà.¹ Cela implique que Maryam et Lion, tout en étant des voix narratives autodiégétiques, n'existent pas vraiment dans les mondes qu'ils construisent dans leurs récits. Toutefois, les deux y trouvent leur place et jouent d'un point de vue narratologique avec cette présence fictive ou imaginaire, voire virtuelle, au sens où ils se trouvent « ailleurs » au moment de la narration.²

Cet article a pour objectif d'étudier et de comparer la narrativisation de l'espace dans lequel Maryam, non-née, n'agit pas encore, alors que Lion, mort, n'y vit plus. L'intérêt est porté sur le niveau microtextuel et une approche qualitative. Cela signifie que l'analyse des œuvres et leur comparaison se réfèrent intentionnellement à quelques passages clé au lieu de commenter de manière quantitative les romans entiers. Dans *Marx et la poupée* ces passages ponctuels se situent surtout dans les premiers chapitres d'une vingtaine de pages, mais marquent toute l'histoire, ce qui justifie leur mise en relief et mise en relation avec *Le Fils* où le dispositif virtuel occupe tout le récit.

Le roman *Marx et la poupée* est considéré comme une autofiction³, qui mélange la vie réelle de l'auteure Maryam Madjidi avec des éléments fictifs comme la présence virtuelle de sa grand-mère, qu'elle ressent à ses côtés en France bien qu'elle soit toujours en Iran (cf. Soto 2019, 410). Par contre, le roman *Le Fils* représente une

1 Bien que *Le Fils* ait remporté le Prix Goncourt du Premier Roman, il n'existe que très peu d'études sur le texte, peut-être en raison du sujet lourd et intime de la mort du fils réel de l'auteur ou par respect pour le défunt et sa famille.

2 Le terme *virtuel* est utilisé comme synonyme de *fictif* et *imaginaire* et se réfère à l'absence physique de Maryam et Lion dans la réalité des mondes narratifs, bien qu'ils en parlent à la première personne. De plus, l'adjectif *virtuel* reflète la genèse du présent article dans le cadre du 38e Congrès de l'Association allemande des Romanistes à Leipzig en 2023 sur le thème « Présence et virtualité ».

3 Le terme d'autofiction remonte à Serge Dubrovsky qui a qualifié son roman *Fils* (1977) de « [f]iction d'événements et de faits strictement réels ; si l'on veut, autofiction » (texte sur la jaquette du livre). Il s'en est suivi un débat de recherche de plusieurs années pour définir plus précisément l'autofiction et pour la distinguer de l'autobiographie. On s'accorde à dire que les autofictions fictionnalisent les expériences personnelles de leurs auteur.e.s, mais la question de savoir si les personnages principaux doivent porter le même nom que les auteur.e.s et se présenter comme des voix homo- ou autodiégétiques avec une focalisation interne reste toujours controversée (cf. Wiemer 2025, 54).

biofiction⁴, étant donné que la voix narrative homo-, voire autodiégétique n'est pas celle de l'auteur Michel Rostain, mais celle de son fils Lion, décédé en 2003 (cf. Angelo 2019, 100). Force est de constater que ni *Marx et la poupée* ni *Le Fils* ne représentent des autobiographies. Certes, les deux œuvres sont basées sur la vie réelle de Madjidi et Rostain, mais les choix énonciatifs reposent sur deux instances fictives, non-née ou morte, sans pacte autobiographique, mais romanesque (cf. Lejeune 1975, 35).

Suite à la remise du Prix Goncourt, les deux romans ont été traduits dans plusieurs langues, dont l'allemand. Contrairement aux titres originaux français, les titres allemands focalisent explicitement la présence virtuelle des voix narratives auto-diégétiques : *Marx et la poupée* ne s'intitule pas *Marx und die Puppe*, mais *Du springst, ich falle* (2018) (trad. *Tu sautes, je tombe*).⁵ C'est pareil pour *Le Fils*, traduit comme *Als ich meine Eltern verließ* (2012) (trad. *Quand j'ai quitté mes parents*) au lieu de *Der Sohn*, de sorte que le titre allemand précise que c'est l'enfant (mort) qui nous parle.⁶

Concernant le niveau narratologique de l'histoire, *Marx et la poupée* aussi bien que *Le Fils* s'inscrivent dans des paradigmes narratifs récurrents de la littérature française contemporaine, comme la vie en exil, la mémoire collective, la construction identitaire et l'accompagnement du deuil.⁷ Pourtant, ce qui distingue les deux

4 La biofiction présente des parallèles aussi bien avec l'autofiction qu'avec la biographie. Comme cette dernière, la biofiction raconte à la troisième personne le parcours de vie d'une personne réelle, mais elle le fictionnalise, c'est-à-dire qu'elle le modifie par certaines techniques narratives, constellations de personnages ou changements de décor comme le fait l'autofiction à la première personne par rapport à la propre histoire de vie des auteur.e.s (cf. Buisine 1991, 7–13).

5 Dans le titre français, Marx fait référence au communiste prussien qu'admirent les parents de Maryam, militants communistes contre le régime iranien pendant la Révolution islamique du pays (1979), qui les contraint à s'exiler en France. En conséquence, la poupée représente l'enfance perdue de Maryam, obligée à l'âge de cinq ans de donner, sous les idéaux communistes, ses poupées et d'autres jouets aux enfants pauvres du quartier avant de quitter le pays avec ses parents (cf. Čečović 2020, 99 ; Soto 2019, 410–411). Par contre, le titre allemand fait allusion au premier chapitre du roman, intitulé « Il était une fois le ventre de la mère », dans lequel la mère rebelle de Maryam s'engage, malgré sa grossesse avancée, dans des manifestations universitaires contre le régime iranien. Menacée par deux soldats, elle se jette du second étage de l'Université de Téhéran, mais c'est sa fille non née, le *ich (je)* du titre allemand qui a le sentiment de tomber : « Elle saute et je tombe. Tu es suspendue en l'air et c'est moi qui tombe » (Madjidi 2017, 16). Quand même, les deux survivent (cf. Esmaili & Mazari 2021, 69).

6 En comparaison, le père-écrivain dans *Le Fils* est plus présent dans le texte que la mère fictive dans *Marx et la poupée*. Cela est déjà souligné par le premier mot dans *Le Fils* qui commence par *papa* : « Papa fait des découvertes » (Rostain 2011, 9). De plus, la présence des personnages dépend du rôle des écrivain.e.s dans la constellation familiale : Rostain assume le rôle du père dans *Le Fils*, alors que Madjidi représente la fille dans *Marx et la poupée*. Selon le point de vue des études de genre, il convient également de noter les différents rôles des sexes (père et fils dans le roman de Rostain vs. mère et fille dans celui de Madjidi). Pour des raisons d'espace, cet aspect ne sera pas pris en considération dans l'analyse qui suit, mais pose des questions socio-culturelles pertinentes, par exemple sur les attentes vers le père orphelin, qui est souvent considéré comme plus fort qu'une mère en deuil, vue comme plus fragile et émotive (cf. Angelo 2019, 88).

7 C'est la raison pour laquelle *Marx et la poupée* ressemble, entre autres, à la trilogie autofictionnelle de Laura Alcoba, composée de *Manèges* (2007), *Le bleu des abeilles* (2013) et *La danse de l'araignée* (2017), qui raconte la vie de la narratrice-enfant, fille des militant.e.s argentin.e.s contre la dictature militaire (1976–1983), qui vit en clandestinité avant de s'exiler en France. Dans la banlieue parisienne, elle grandit désormais avec deux langues, deux cultures et une (post-)mémoire traumatisante, tout comme Maryam dans *Marx et la poupée* et les protagonistes dans d'autres œuvres de Madjidi, tel que son livre pour enfants *Je m'appelle Maryam* (2019), qui adapte et visualise l'histoire de *Marx et la poupée* pour les plus petit.e.s lecteur.rice.s, et son deuxième

romans, c'est le niveau narratologique du discours, étant donné que Maryam et Lion représentent des voix narratives non nées ou mortes qui racontent leur propre histoire de vie sans y être réellement présentes. En conséquence, les voix de Maryam et de Lion seront analysées à plus en profondeur et en détail à un niveau microtextuel. Suivant le cycle de la vie, l'article commencera par le récit prénatal de Maryam dans le ventre de sa mère avant de passer à celui post mortem de Lion dans l'au-delà. D'une part, il s'agira de l'analyse du témoin-fœtus dans le ventre de sa mère comme espace corporel et de la grossesse linguistique dans *Marx et la poupée* ; d'autre part, il sera question d'étudier l'accompagnement du deuil dans *Le Fils* en relation avec la mémoire inscrite dans l'espace.

2. Dans le ventre de la mère : le témoin-fœtus et la grossesse linguistique dans *Marx et la poupée*

Outre le titre neutre *Marx et la poupée* au lieu de *Marx et ma poupée* (selon le point de vue de la narratrice Maryam), les titres de certains chapitres, comme « Il était une fois le ventre de la mère » et « Il était une fois la voix de la grand-mère », inspirés de la formule d'ouverture du conte, emploient également, de manière impersonnelle, des articles définis. Cela illustre l'alternance entre la voix homodiégétique et la focalisation interne de Maryam, d'un côté, et une voix hétérodiégétique adulte de focalisation zéro, de l'autre (cf. Cravageot 2021, 190). La voix de Maryam dépend de cette dernière parce qu'elle perçoit l'espace raconté seulement de manière indirecte à travers le corps de sa mère. En raison de cette dépendance et restriction, son récit contient plusieurs blancs et indéterminations que la voix hétérodiégétique remplit pour elle. Dû à son statut de fœtus, il est impossible pour Maryam d'être témoin « oculaire » (présent) des événements historiques racontés ; toutefois, elle en est témoin « auditif » (virtuel), tout comme le narrateur-fœtus dans *Nutshell* (2016) d'Ian McEwan. Maryam reconstruit donc plutôt une post-mémoire dans son récit qui va au-delà de ses propres souvenirs (cf. Hirsch 2008, 106), puisqu'elle met en scène des conflits de la génération de ses parents auxquels elle n'assiste que virtuellement.

Pour ce qui est de la perception prénatale, de nombreuses études démontrent que le fœtus vit les sentiments de sa mère et qu'il entend et retient sa voix réelle, ainsi que d'autres mélodies, qu'il reconnaîtra après la naissance (cf. Siegler et al. 2021 [2011], 57). Par conséquent, le roman de Madjidi contient plusieurs déclencheurs, soit émotifs soit auditifs, qui provoquent le changement des voix narratives afin de donner la parole au fœtus. L'un des déclencheurs émotifs est la peur de la mère pendant les manifestations universitaires, qui ne l'empêche pourtant pas de

roman *Pour que je m'aime encore* (2021). En revanche, *Le Fils* s'apparente à d'autres romans (auto-)biographiques et (auto-)fictionnels, tels que *Philippe* (1995) de Camille Laurens, *La Mort de Lara* (2006) de Thierry Consigny, *Elle s'appelait Emma* (2014) d'Alain Thiesse et *La Gloire d'Inès* (2016) de Philippe Delaroche, qui abordent également la perte d'un enfant et le deuil des parents (cf. Angelo 2019, 88). Toutefois, la biofiction *Le Fils* représente le seul texte qui donne la parole à l'enfant décédé qui joue avec sa présence virtuelle dans la vie de ses parents orphelins. Cela va avec les caractéristiques du récit du deuil selon Pierre-Louis Fort, qui examine les différents choix énonciatifs originaux dans ce type d'écriture (cf. Fort 2023, 28).

s'engager dans la lutte communiste (cf. Esmaili & Mazari 2021, 68–69). Cette peur se transmet à Maryam dans le ventre de sa mère, car elle y sent le danger et la mort à l'extérieur : « J'ai peur, je sens le danger et je me recroqueville un peu plus au fond du ventre mais ce ventre va vers la mort, poussé par une force irrésistible » (Madjidi 2017, 14).

Dans le deuxième chapitre « Il était une fois la voix de la grand-mère », cette dernière s'impose et ne laisse plus sortir sa fille en fin de grossesse. Leur dispute déclenche de nouveau le récit de Maryam qui entend dans le ventre de sa mère la voix protectrice de sa grand-mère et qui la reconnaît après sa naissance dans le monde réel : « Au début, elle est une voix, seulement une voix pour moi. [...] J'aime déjà ma grand-mère, ma grande protectrice. Je reconnais immédiatement le timbre de sa voix du fond de ce ventre agité » (Madjidi 2017, 18–19).

La voix de la grand-mère revêt une importance primordiale pour le roman entier, divisé en trois parties, caractérisées par la première, deuxième et troisième naissance de Maryam dans différents espaces culturels (cf. Cravageot 2021, 192 ; Esmaili & Mazari 2021, 63). Dans la première partie (chapitres 1–20) jusqu'à la naissance biologique de Maryam à Téhéran en 1980 (chapitre 3), elle parle en tant que fœtus dans le ventre de sa mère, tandis que dans les autres parties elle saute entre son enfance et sa jeunesse dans l'exil français et la banlieue parisienne, ainsi que sa vie adulte comme « citoyenne du monde » dans différents pays (TV5Monde 2017, 07:36–07:38). Toutefois, le *leitmotiv* de la naissance marque aussi la deuxième et la troisième partie du roman : « [...] « naître » n'est pas seulement entrer dans la vie, mais s'étend également comme vivre une nouvelle étape marquante de sa vie » (Cravageot 2021, 192). De ce fait, la deuxième naissance de caractère symbolique (chapitres 21–40) représente l'arrivée et l'intégration de Maryam en France, alors que la troisième naissance (chapitres 41–49) évoque son retour pour trois mois en Iran, qu'elle désigne plusieurs fois de « pays natal » (Madjidi 2017, 195) au lieu de « pays d'origine ». Cette manière de désigner l'Iran reprend le *leitmotiv* du roman, soit la naissance, qui sert de passage entre la virtualité et la présence de la voix narrative de Maryam dans l'espace raconté.

En Iran, Maryam revoit sa grand-mère après 17 ans d'absence, qui est, pour l'auteure Madjidi, la personnification de son pays natal (cf. Cooke 2022, 220). Là-bas, la narratrice-protagoniste, l'*alter ego* de Madjidi, arrive à réconcilier sa première et sa deuxième naissance, c'est-à-dire la langue et la culture persanes, d'un côté, et la langue et la culture françaises, de l'autre. À cet égard, elle fait partie de la « génération 1.5 », qui a émigré elle-même (1ère génération), mais à un très jeune âge, de sorte qu'elle a passé plus de temps dans le pays d'accueil que dans le pays d'origine et vit au carrefour de langues et de cultures (2e génération) (cf. Rumbaut 2012, 983).

Dans la deuxième partie du roman, Maryam, exilée en France, entend la voix virtuelle de sa grand-mère, qui l'a déjà calmée comme fœtus, à chaque fois qu'elle se sent isolée, étrangère ou dépassée, par exemple lors du premier jour d'école. L'impossibilité de comprendre la langue française et la désorientation culturelle sont la raison pour laquelle, à la fin de la récréation, elle ne comprend pas l'appel

et reste toute seule dans la cour (cf. Cooke 2022, 218). Désespérée et isolée, elle se met à pleurer jusqu'à ce qu'elle entende la voix de sa grand-mère qui la console et qui l'encourage : « J'entends une voix qui m'appelle. Je la cherche. La voix devient de plus en plus claire. C'est sa voix. Je reconnais le timbre de ma grand-mère. Je tourne la tête et je la vois assise sur un banc, à côté de moi, là, sur le trottoir. Elle est là » (Madjidi 2017, 127). De cette manière, la voix virtuelle de la grand-mère iranienne se matérialise et devient très présente pour Maryam dans l'exil français et la banlieue parisienne, alors que sa mère, avec qui elle y vit réellement, lui semble souvent mentalement absente : « Absente, longtemps je t'ai vue absente. Absentée de la vie, de la maternité, du désir » (Madjidi 2017, 22). Maryam souffre de cette absence émotionnelle de sa mère et prend ses distances, et ce déjà comme fœtus, bien que dans le ventre de sa mère comme espace corporel elle soit physiquement plus proche d'elle qu'elle ne le sera plus jamais après l'accouchement.

Cependant, c'est la voix (virtuelle) de sa grand-mère qui lui donne un sentiment de sécurité, et non le corps (réel) de sa mère, qui en Iran ne se soucie ni de sa grossesse ni de la santé de sa fille non née. En conséquence, le narrateur-fœtus lui fait des reproches, surtout après le saut dangereux par la fenêtre lors d'une manifestation étudiante, auquel le titre allemand *Du springst, ich falle* fait allusion. À partir de ce moment, le ventre de la mère possède une autre signification, puisque cet espace corporel ne sert plus de refuge, mais paraît un tombeau (cf. Madjidi 2017, 16). C'est la première rupture de confiance entre Maryam et sa mère bien qu'elles ne se connaissent pas encore en personne ou en présence : « Mon premier abandon. Ma première blessure d'amour » (Madjidi 2017, 16). Désormais, Maryam est consciente du manque de responsabilité et d'affection de sa mère et décide elle-même de terminer cette vie de dépendance et de virtualité (cf. Esmaeili & Mazari 2021, 69) en initiant l'accouchement qui lui donne une propre présence dans le monde raconté : « [...] je farfouille dans ton ventre pour y trouver le secret de ma naissance » (Madjidi 2017, 23).

Dans la deuxième partie du roman, qui raconte la deuxième naissance de Maryam, à savoir son arrivée et son intégration en France, un autre espace culturel, c'est elle-même qui tombe symboliquement enceinte de la langue française (cf. Čečović 2020, 93). Intimidée et embarrassée par son accent, le manque de mots et des fautes linguistiques, elle n'ose pas parler en français avec d'autres personnes. Au contraire, elle préfère le pratiquer en cachette dans sa chambre, un espace privé. Dans ces moments-là, elle imagine le français comme un fœtus qui grandit dans son ventre avec chaque nouveau mot appris et qu'elle nourrit et entoure de soins maternels : « Je vais bientôt mettre au monde mon français comme un enfant qui va naître, je le sais, je le ferai quand ce sera prêt. La langue prend forme dans le secret de ma bulle, de mon monde intérieur, mon placenta à moi » (Madjidi 2017, 132).

Après la naissance du français (son deuxième enfant linguistique), le persan (son enfant aîné), se rebelle dans l'espace de l'exil. Dans le chapitre « La lutte des langues », les deux se disputent comme voix virtuelles dans l'imagination de Maryam, qui, dans son rôle de mère, doit régler le conflit :

- Je triomphe. Je suis la langue des Lumières et de Molière.
 - Je suis la langue de tes premières années.
 - Ne l’écoute pas. Cette langue est celle du passé qui n’est plus.
 - Souviens-toi de ton terreau.
 - Apprends-moi et oublie le reste.
- [...]. (Madjidi 2017, 153)

La dispute illustre la crise d’identité de Maryam qui s’aggrave au cours des années, étant donné que dans les deux espaces culturels elle est constamment perçue comme « l’autre », tant par la société d’accueil en France que par celle d’origine en Iran (cf. Cooke 2022, 218 ; Soto 2019, 412). En conséquence, elle vacille tout le temps et ne se sent chez elle nulle part : « En France, on me dit que je suis iranienne. En Iran, on me dit que je suis française » (Madjidi 2017, 170). C’est seulement la visite en Iran après 17 ans d’absence qui lui permet de se réconcilier avec sa double culture et de devenir « une citoyenne du monde » (TV5Monde 2017, 07:36–07:38). Une fois de plus, c’est la grand-mère, désormais âgée et fragile, qui représente un soutien émotionnel pour Maryam, mais cette fois-ci en tant que personne réelle : « Je plonge ma tête dans ton cou et je respire mon enfance. Nous sommes toutes les deux debout et c’est toi qui me soutiens » (Madjidi 2017, 198).

En conclusion, c’est la grand-mère protectrice, consolatrice et médiatrice comme personnification du pays natal iranien qui relie les trois parties du roman, voire les trois naissances de sa petite-fille entre deux espaces culturels, et qui, dans l’imagination de Maryam, est tant présente que virtuelle. De plus, dans le premier chapitre de *Marx et la poupée*, le saut de la mère enceinte et la chute de la fille non-née, qui préoccupent la grand-mère, démontrent que la naissance et la mort sont très proches l’une de l’autre. C’est également le cas dans le deuxième roman en question, à savoir *Le Fils* de Michel Rostain.

3. Dans l’au-delà : l’accompagnement du deuil dans *Le Fils*

Le narrateur dans *Le Fils* au nom de Lion Rostain (fils réel de l’auteur) est mort à l’âge de 21 ans à l’hôpital, où ses parents reçoivent son acte de décès qui leur rappelle l’acte de naissance, d’autant plus qu’ils se trouvent dans le même hôpital. C’est la raison pour laquelle Lion renaît dans leur imagination où ils le revoient comme bébé. Dans ses paroles : « Bébé de dix ou quinze mois, joie de revenance, je suis ressuscité. Bébé à la peau nu et si doux, bébé qui rit, papa qui rit, il me caresse, il danse avec moi, je suis là, bébé en plus ! » (Rostain 2011, 125)

Tout comme la structure des trois naissances dans *Marx et la poupée*, le récit-cadre dans *Le Fils* présente l’action principale dans un ordre chronologique. La voix narrative est celle de Lion décédé qui observe et commente les actions de ses parents sans que ceux-ci le voient, c’est-à-dire à la manière d’un *voice over*, comme

dans un film ou une pièce de théâtre.⁸ Le récit commence le onzième jour après la mort de Lion et accompagne les parents pendant six ans à travers les différentes phases et tâches du deuil que le psychologue William Worden définit comme l'acceptation de la réalité de la perte, la gestion de la douleur après la perte, l'adaptation à l'environnement sans l'être aimé et la continuation de la vie en connexion avec la personne décédée (cf. Worden 2011, 45–58). Afin d'accomplir ces tâches quelques mois après la perte de leur fils, les parents voyagent en Islande, où Lion voulait passer un semestre d'études, pour répandre ses cendres sur un volcan. À partir de ce moment-là, ils y retournent chaque année pour rester proches de leur fils. À cet égard, dans l'au-delà, Lion remarque que dans l'imagination de ses parents il maintient ses qualités humaines et il comprend qu'il reste, malgré son absence, un membre présent de sa famille : « Maman ne dit pas « emporter les cendres avec nous » ; elle dit « emmener Lion » » (Rostain 2011, 76).

Ensuite, le récit-cadre qui résume les six ans après la mort de Lion contient plusieurs récits intercalés qui sautent entre différents moments du passé, tout comme les chapitres de chacune des trois naissances dans *Marx et la poupée*. Par exemple, Maryam, dans le ventre de sa mère, écoute en cachette les conversations des adultes, et Lion fait pareil dans l'au-delà. Ainsi, d'un point de vue narratologique, les échanges de ses parents forment des analepses qui se situent avant le début du récit quand Lion était encore avec eux. Puis, dans l'au-delà, sa voix se superpose à ces analepses et crée des prolepses qui anticipent sa mort que son père ne voit pas du tout venir, car il n'est pas conscient de la gravité de la maladie de son fils. En conséquence, la présence virtuelle de Lion dans l'espace familial est basée en quelque sorte sur des processus intermédiaires et audio-visuels du film et du théâtre comme le *voice over*. Ceux-ci lui donnent plus de liberté dans son récit dans lequel il saute en avant et en arrière pour revivre l'histoire de sa vie et de son agonie jusqu'au moment de sa mort dans lequel son père n'est pas à ses côtés.

Alors que Maryam fait des reproches à sa mère d'être souvent absente, Lion le fait à son père : « Je serai mort dans quatre heures et papa consomme au supermarché » (Rostain 2011, 37). À ce propos, une différence importante entre les romans de Madjidi et Rostain se réfère au fait que c'est le père de Lion qui a écrit le roman et qui exprime sa mauvaise conscience dans les entretiens que le fils-narrateur écoute dans l'au-delà. Cela crée une polyphonie parce qu'en observant ses parents Lion leur donne la parole. Ainsi, son père avoue : « J'étais un papa heureux. Maintenant, bien sûr, ça fait frémir : Lion allait mourir dans cinq jours et je ne voyais rien venir » (Rostain 2011, 88).

En analysant *Le Fils* avec les concepts de Paul Ricœur, on peut constater que l'auteur construit sa propre identité narrative, ainsi que celle de son fils décédé, en racontant l'histoire de la vie et de la mort de ce dernier (cf. Ricœur 1988). Cette identité narrative l'aide à accepter sa nouvelle identité personnelle de « papa orphelin » (Rostain 2011, 18) et réorganiser sa vie sans enfant dans l'espace familial

⁸ *Le Fils* est le premier roman de Michel Rostain, qui est plutôt connu comme metteur en scène. C'est la raison pour laquelle l'auteur est familiarisé avec des processus intermédiaires et audio-visuels comme le *voice over*.

(cf. Angelo 2019, 90). En conséquence, l'acte de narrer remplit la fonction d'une catharsis et constitue un élément fondamental du deuil, y compris la mémoire, l'oubli et l'acceptation de l'inversion de l'ordre naturel des choses selon lequel les parents décèdent normalement avant les enfants (cf. Karsten 2018 [1982], 208). Aux funérailles dans *Le Fils*, le père prévoit donc de raconter les derniers jours de la vie de Lion qui remarque d'une façon métaphorique dans le cercueil comme espace parallèle :

Moi là maintenant dans le cercueil : mon cercueil et moi plus là dans trois heures, brûlés. [...] À l'instant même surgit pourtant l'évidence : il faut raconter. Pas le vide, mais le plein. Ils vont tout dire, les derniers jours de ma vie, de quoi je suis mort, comment je suis mort, chacun veut savoir, c'est cela qu'il faut dire. (Rostain 2011, 86)

Lion est mort en 2003, mais *Le Fils* n'est paru que huit ans plus tard en 2011. Peut-être cette attente a-t-elle donné la distance émotionnelle nécessaire au père-écrivain, de même que la voix narrative fictive et virtuelle de l'au-delà, afin de surmonter la mort de son fils et de gérer la douleur. C'est ce que révèle aussi le remerciement à la fin du roman que l'auteur considère comme « forme d'un récit, mi-réalité, mi-fiction » (Rostain 2011, 153). Dans ce récit, il met en évidence que « la mort fait partie de la vie » (Rostain 2011, 152) et il conclut : « On peut vivre avec ça » (Rostain 2011, 152). Dans l'au-delà, Lion est bien d'accord, alors que sa mère en souffre toujours beaucoup : « Au fil des années, il faut bien le constater, la douleur s'est un peu calmée. – Pas vrai ! récrie maman » (Rostain 2011, 150). Cela démontre que chaque parent gère la perte de son enfant différemment (cf. Worden 2011, 216).

À part l'identité du père orphelin et du fils décédé, le roman aborde également la mémoire individuelle de chacun des deux ainsi que leur mémoire collective. Comme les grands classiques de la poétique de l'espace et de la mémoire, tels que Gaston Bachelard, Maurice Halbwachs et Pierre Nora, l'ont expliqué à plusieurs occasions, la mémoire s'inscrit dans l'espace qui la comprime, la conserve et la protège contre l'oubli (cf. Bachelard 1967 [1957], 36–37 ; Halbwachs 1950, 236 ; Nora 1992 [1984], 20). C'est la raison pour laquelle l'espace joue un rôle primordial pour la présence virtuelle du narrateur décédé dans *Le Fils*.

En effet, le roman juxtapose plusieurs lieux chargés de signification, comme la chambre mortuaire de Lion dans laquelle une machine le maintient en vie : « En fait, je suis déjà mort, une machine fait semblant que je respire » (Rostain 2011, 58). Cette scène soulève la question éthique sur le début et la fin de la vie (cf. Braun 2019, 240) qui s'applique également au statut de Maryam dans le ventre de sa mère, surtout après le saut dangereux par la fenêtre. Pour ce qui est de Lion dans la chambre mortuaire, son corps y est encore présent physiquement, mais mentalement il est déjà parti vers l'au-delà. Cela se répète aux funérailles puisque son père se dirige vers le cercueil comme si son fils y vivait encore bien qu'il soit déjà mort : « Excuse-moi, Lion » (Rostain 2011, 92).

À part cela, Lion lui-même présente quelques stations intermédiaires avant son entrée dans l'au-delà, tel que le cimetière dans l'attente de son incinération : « le cimetière de Ploaré [...] où j'habiterai la semaine prochaine » (Rostain 2011, 40). Le

verbe *habiter* personnifie ici la voix morte qui reste vivante et présente tout au long de la narration. Dans ce contexte et selon la foi bouddhique, l'âme d'une personne décédée rompt définitivement avec la terre le 49^e jour après sa mort (cf. Rostain 2011, 132). Pourtant dans le cas de Lion, son récit et sa présence virtuelle ne changent pas ce jour-là, mais restent aussi dynamiques qu'avant.

Enfin, un autre espace significatif est la chambre de Lion dans la maison de ses parents. Certes, Lion ne s'y trouve plus, mais il y a toujours ses affaires comme objets de mémoire que les parents commencent à ranger après les funérailles. Selon Worden, cela fait partie de la troisième tâche du deuil (s'adapter à l'environnement sans l'être aimé) (cf. Worden 2011, 52). De plus, en rangeant la chambre de leur fils, les parents refont sa connaissance et découvrent sa vie sous un autre angle. Par exemple, ils apprennent qu'il était un peu perdu dans ses études et qu'il est allé voir une psychologue pour en parler au lieu de se confier à eux. Cela complique leur deuil et augmente leurs doutes parce qu'ils ne savent pas trop quoi faire avec ces nouvelles informations inattendues : « Téléphoner au psy, mais pour dire quoi ? » (Rostain 2011, 16).

En outre, la chienne de la famille porte aussi le deuil. À cet égard, de nombreuses études démontrent que les chiens et d'autres animaux domestiques sont capables de ressentir des émotions comme le chagrin et le deuil et qu'ils remarquent les bouleversements émotionnels de leurs maîtres (cf. Poschmann 2014, 10). Dans le roman, la chienne ne comprend pas pourquoi Lion n'est plus là. Elle le cherche donc constamment dans la maison, puisqu'elle reconnaît ses odeurs, et elle joue avec ses affaires, comme ses pantoufles : « De retour à la maison, il [papa] trouve la chienne en train de mordiller mes pantoufles. Là aussi il y a mes odeurs. [...] Jusqu'à quand la chienne reconnaîtra-t-elle mon odeur ? » (Rostain 2011, 10–11). En conséquence, la maison des parents et le comportement de la chienne illustrent très bien la présence virtuelle du narrateur décédé.

4. Un « autre » regard sur le passé

En conclusion, l'interrelation entre la présence et la virtualité dans *Marx et la poupée* et *Le Fils* se caractérise par les deux voix narratives singulières, à savoir, celle de Maryam qui n'est pas encore née et celle de Lion qui est déjà mort. Leur présence virtuelle leur permet de jeter un « autre » regard propre à eux sur le passé, qui semble authentique et fiable malgré leur absence physique dans le monde raconté. Les récits de Maryam et de Lion sont à la fois humoristiques, ludiques et naïfs, mais aussi critiques et réflexifs. Les deux voyagent du monde narratif présent aux espaces de la mémoire individuelle et collective, comme ceux des années de la Révolution iranienne et ceux des derniers moments en famille. De cette façon, Maryam et Lion abordent des traumatismes du passé, reconstruisent leurs identités ainsi que celles de leurs proches et fictionnalisent le début et la fin de la vie humaine que, dans la réalité, on ne peut pas percevoir ni se rappeler de la même manière. À un niveau microtextuel cela crée un mélange entre réalité et fiction, typique pour les auto- et biofictions, ainsi qu'entre la présence et la virtualité dans des espaces de vie et des espaces de mémoire, comme le ventre de

la mère de Maryam et la cour de l'école dans *Marx et la poupée*, d'un côté, et le cercueil et la chambre de Lion dans *Le Fils*, de l'autre. Cette réciprocité, vue dans l'ensemble des moyens narratifs utilisés par Madjidi et Rostain, est d'autant plus remarquable qu'il s'agit, dans les deux cas, de leur premier roman.

Bibliographie

- ALCOBA, Laura. 2007. *Manèges. Petite histoire argentine*. Paris : Gallimard.
- ALCOBA, Laura. 2013. *Le bleu des abeilles*. Paris : Gallimard.
- ALCOBA, Laura. 2017. *La danse de l'araignée*. Paris : Gallimard.
- ANGELO, Adrienne. 2019. « Orphaned Fathers in Contemporary French Literature : Writing Child Loss from a Paternal Perspective ». *Irish Journal of French Studies* 19, 87–106.
- BACHELARD, Gaston. 1967 [1957]: *La poétique de l'espace*. Paris : Presses Universitaires de France.
- BRAUN, Michael. 2019. « Jenseits der Literatur? Tote Erzähler im Gegenwartsroman ». *Quaderns de Filologia : Estudis Literaris XXIV*, 237–251.
- BUISINE, Alain. 1991. « Biofictions ». *Revue des Sciences Humaines – Le Biographique* 224, 7–13.
- ČEKOVIĆ, Svetlana. 2020. « Une approche du transculturalisme. Négociations identitaire et langagière chez deux écrivaines françaises d'origine iranienne : Chahdortt Djavann et Maryam Madjidi ». *Lendemains. Études comparées sur la France* 177, 87–99.
- CONSIGNY, Thierry. 2006. *La Mort de Lara*. Paris : Flammarion.
- COOKE, Dervila. 2022. « Entretien avec Maryam Madjidi sur *Marx et la poupée* et *Pour que je m'aime encore* ». *Contemporary French and Francophone Studies* 2, 217–225.
- CRAVAGEOT, Marie. 2021. « Écriture féminine de l'exil : esthétique de l'intime des espaces traversés ». *Au carrefour des mondes. Récits actuels de femmes migrantes. An der Schnittstelle der Welten. Aktuelle Narrative von migrierenden Frauen*, ed. Hertrampf, Marina Ortrud M., Hanna Nohe & Kirsten von Hagen, 185–208, Munich : AVM.
- DELAROCHE, Philippe. 2016. *La Gloire d'Inès*. Paris : Stock.
- DUBROVSKY, Serge. 1977. *Fils*. Paris : Galilée.
- ESMAEILI, Zahra & Negar Mazari. 2021. « *Marx et la poupée* : Analyse psychosociale des obstacles à la formation de l'identité-rhizome ». *Plume* 32, 61–84.
- FORT, Pierre-Louis. 2023. *Les deuils sans noms. Écritures contemporaines de la perte*. Paris : Garnier.
- HALBWACHS, Maurice. 1950. *La mémoire collective*. Paris : Presses Universitaires de France.
- HIRSCH, Marianne. 2008. « The Generation of Postmemory ». *Poetics Today* 29 (1), 103–128.
- KARSTEN, Verena. 2018 [1982]. *Trauern. Phasen und Chancen des psychischen Prozesses*. Fribourg en Brisgau : Herder.
- LAURENS, Camille. 1995. *Philippe*. Paris : P.O.L.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Éditions du Seuil.
- MADJIDI, Maryam. 2017. *Marx et la poupée*. Paris : J'ai lu.
- MADJIDI, Maryam. 2018. *Du springst, ich falle*. Berlin : Blumenbar.
- MADJIDI, Maryam. 2019. *Je m'appelle Maryam*. Paris : L'école des loisirs.
- Madjidi, Maryam. 2021. *Pour que je m'aime encore*. Paris : Le Nouvel Attila.
- MC EWAN, Ian. 2016. *Nutshell*. Londres : Jonathan Cape.
- NORA, Pierre. 1992 [1984]. « Comment écrire l'histoire de France ? ». Dans : *Les lieux de mémoire. III. Les France. 1. Conflits et partages*, ed. Nora,

- Pierre. Paris : Gallimard, 9–34.
- RICŒUR, Paul. 1988. « L'identité narrative ». *Esprit : comprendre le monde qui vient* 140, 295–304.
- POSCHMANN, Daniela. 2014. « Der trauernde Hund ». *Tierwelt* 22, 10–12.
- RUMBAUT, Rubén G. Rumbaut. 2012. « Generation 1.5, Educational Experiences of ». *Encyclopedia of diversity in education* 1, ed. Banks, James A., 983, Thousand Oaks : SAGE Publications.
- ROSTAIN, Michel. 2011. *Le Fils*. Paris : Oh ! Éditions.
- ROSTAIN, Michel. 2012. *Als ich meine Eltern verließ*. Munich : C. Bertelsmann Verlag.
- SIEGLER, Robert et al. 2021 [2011]. *Entwicklungspsychologie im Kindes- und Jugendalter*. Berlin : Springer.
- SOTO, Ana Belén. 2019. « Le parcours identitaire au sein des xénographies francophones : Maryam Madjidi, un exemple franco-persan ». *Çédille. Revista de estudios franceses* 16, 407–426.
- THIESSE, Alain. 2014. *Elle s'appelait Emma*. Paris : Éditions Jacob Duvernet.
- TV5 MONDE. 2017. « Littérature : La mémoire, la nostalgie, l'identité... l'exil en question », <<https://youtu.be/rJO2HgpxuQQ>>.
- WIEMER, Laura. 2025. *Großstädte transkulturell erzählen. Die Textstadt Buenos Paris Aires in argentinischen und französischen Stadttexen*. Berlin/Boston : De Gruyter.
- WORDEN, William J. 2011. *Beratung und Therapie in Trauerfällen. Ein Handbuch*. Bern : Huber.

Diana Mistreanu

« Autobiographier » l'enfance dans la Grande Région : liminalité, ekphraseis cognitives et images matérielles chez Carla Lucarelli (2020) et Nina del Tragheto & Robert Jung (2014)

Diana Mistreanu

est actuellement chercheuse postdoctorale et candidate à l'obtention de l'habilitation à diriger des recherches à l'Université de Passau.

diana.mistreanu21@gmail.com

Résumé

Cet article propose une lecture cognitivo-anthropologique de deux textes autobiographiques centrés sur l'enfance et appartenant à la Grande Région – un espace de coopération transnationale regroupant le Grand-Duché de Luxembourg et ses territoires frontaliers belge (la Wallonie), français (la Lorraine) et allemands (la Sarre et la Rhénanie Palatinat). Nous montrons que dans *Enfance, instantanés. À l'aube de la mémoire* de l'écrivaine luxembourgeoise Carla Lucarelli, et dans *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom* de Nina del Tragheto et Robert Jung, l'espace régional ne se contente pas du statut de matrice de la diégèse, mais constitue également le moteur du projet d'écriture. Centrés sur la reconstruction d'une expérience mentale (Lucarelli) et d'une époque historique (del Tragheto & Jung) par le biais de la mémoire autobiographique, d'images mentales et de photographies documentaires, les deux ouvrages sont nés en tant que réponses à des interrogations posées par l'appartenance à un espace liminal, multilingue et multiethnique. Cet espace aux frontières poreuses donne lieu aussi bien à des réflexions sur l'identité personnelle et collective que sur les mécanismes narratifs et esthétiques qui sous-tendent sa mise en scène.

Mots-clés : la Grande Région – écriture autobiographique – espace – enfance – cognition

Abstract

This article proposes a cognitivo-anthropological reading of two autobiographical texts about childhood in the Greater Region – a transnational cooperation area encompassing the Grand Duchy of Luxembourg and its Belgian (Wallonia), French (Lorraine) and German (Saarland and Rhineland-Palatinate) bordering regions. Through an analysis of Carla Lucarelli's *Enfance, instantanés. À l'aube de la mémoire* and Nina del Tragheto and Robert Jung's *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom*, we demonstrate that the regional space is not only the matrix of the diegesis, but also the driving force behind the writing project. Focusing on the reconstruction of personal experience (Lucarelli) and a historical period (del Tragheto & Jung) via autobiographical memory, mental images, and documentary photographs, the two works emerged as responses to questions posed by belonging to a liminal, multilingual and multiethnic space. This space and its porous borders give rise both to reflections on personal and collective identity, and on the aesthetics and narrative mechanisms that underpin its depiction.

Keywords: the Greater Region – life writing – space – childhood – cognition

Si je n'y mettais sans cesse bon ordre, ce livre tomberait dans l'autobiographie pure et simple. Or, c'est bien autre chose que je désire. Je me propose de regarder là où je n'ai jamais tourné les yeux que par hasard, je veux tâcher de voir clair dans cette partie de la conscience qui demeure si souvent obscure à mesure que nous nous éloignons de notre enfance. (Julien Green, *Partir avant le jour*, 1963, 97–98)

1. Introduction

Faisant écho au principe d'écriture autobiographique décrit par Julien Green dans la citation mise en exergue ci-dessus, les deux textes contemporains mettant en scène une enfance passée dans la Grande Région au XX^e siècle, à savoir *Enfance, instantanés. À l'aube de la mémoire* (2020) de l'écrivaine luxembourgeoise Carla Lucarelli (n. 1969) et *Notre enfance en Lorraine* (2014) de Nina del Tragheto (n. 1980) et Robert Jung (n. 1943) recentrent l'écriture de soi sur les premières années de la vie, l'inscrivant aussi bien dans un contexte socioculturel, politique et historique, que dans un contexte affectif particulier. Que signifie être enfant dans la Grande Région, cet espace d'échange et de coopération transfrontalière formé par le Grand-Duché de Luxembourg et ses régions limitrophes allemandes (la Sarre et la Rhénanie-Palatinat), française (la Lorraine, aujourd'hui intégrée à la région administrative Grand Est) et belge (la Wallonie), au XX^e siècle ? Comment y vit-on les premières années de sa vie, entouré de quels objets, de quelles pratiques, de quelles langues, et que ressent-on au long de cette expérience ? Voici les questions qui structurent chacun de ces deux ouvrages se présentant aussi bien comme des artefacts de la mémoire culturelle (Cave 2022) que comme réceptacles d'une expérience subjective éminemment difficile à appréhender – à en croire Simona Ginsburg et Eva Jablonka (2019, ix). Dans cette optique, notre corpus constitue aussi bien un témoignage sur une époque que sur l'intimité des protagonistes, illustrés au croisement entre leur individualité et la culture de leur époque – au sens anthropologique du terme, c'est-à-dire comme système de connaissances, croyances, relations, langues, langages et pratiques matérielles et immatérielles caractérisant une société à un moment donné de son histoire (Nanda & Warms 2020). En même temps, ces deux ouvrages sont des espaces de problématisation du fonctionnement de la mémoire biographique et de sa capacité à restituer le vécu ; ils interrogent ainsi le pouvoir de l'écriture à représenter l'expérience passée à travers le prisme des souvenirs et du langage.

À la lumière de ces observations, notre analyse est répartie en trois volets. Les deux premiers examinent le rôle de l'espace culturel et régional dans la création de ces projets littéraires, argumentant que celui-ci n'est pas uniquement le cadre du récit et de la diégèse, mais qu'il représente aussi le moteur ayant engendré le texte. Le dernier volet quant à lui, interroge le rôle des images mentales et des images matérielles dans la spatialisation de l'écriture.

2. Le Grand-Duché de Luxembourg comme matrice et catalyseur de l'écriture

Les deux ouvrages de notre corpus subvertissent les principes de l'écriture autobiographique énoncés par Philippe Lejeune (1975) ; ils ne constituent pas des récits

rétrospectifs sur l'histoire de la personnalité de leur aïeules et auteurs, mais des reconstructions, à la chronologie non linéaire, des aspects culturels, sociologiques et affectifs d'une enfance passée dans une région liminale située au cœur de l'Europe de l'Ouest, au carrefour de mouvements migratoires et d'influences culturelles, nationales, régionales et linguistiques multiples. Ainsi, la genèse de ces textes et leurs particularités stylistiques et thématiques s'expliquent aussi bien par les choix esthétiques et le projet d'écriture personnel des écrivains que par le contexte culturel, social, historique et géographique dans lequel ils ont été produits. Les deux livres font partie des littératures de la Grande Région, qui sont souvent multilingues (notamment la littérature luxembourgeoise, cf. Glesener 2013) et traversées par la problématisation du nationalisme méthodologique comme principe de construction identitaire, de même que par une tension entre l'appartenance à une culture régionale (ou nationale dans le cas du Grand-Duché de Luxembourg) et une littérature ayant une visée européenne ou mondiale. Il devient ainsi important de comprendre ces textes à la lumière du lien qu'ils entretiennent avec la Grande Région.

Le projet politique et économique de la Grande Région est né d'une coopération lancée lors du sommet franco-allemand de mars 1969, fruit d'une collaboration du chancelier Kiesinger avec Charles de Gaulle. Ayant une superficie d'un peu plus de 65 000 km² et une population d'environ 12 millions d'habitants, la Grande Région a depuis sa création constamment renforcé les liens politiques, économiques et culturels entre les territoires qu'elle englobe, se constituant – sans pourtant jamais remettre en question l'utilité et la légitimité des frontières politiques – en une entité transnationale ; elle représente de nos jours un espace d'échanges doté d'une identité particulière et se proposant de faire en sorte que son histoire et son passé, résultats de siècles de contacts et d'agressions au cours desquels les frontières ont souvent été retracées, portent aujourd'hui des fruits capables d'améliorer la vie de tous ses habitants. La coopération, la pratique du multilinguisme et l'ouverture vers l'Autre sont ainsi parmi les valeurs se trouvant au cœur de ce projet, qui a également engendré une identité régionale (Crenn, Deshayes & Kmec 2010) ne serait-ce que sur le plan de l'imaginaire et sur celui des mentalités.

Or, comme le montrent Sylvie Freyermuth et Jean-François Bonnot dans leur histoire sociale de la frontière (2017), être né à proximité d'une frontière (les auteurs se penchent sur celle entre la France et l'Allemagne, en particulier sur la région du Doubs) n'est pas un fait anodin. Au contraire, la frontière est génératrice d'un certain rapport au monde qui rend sensible aux nuances et s'avère propice aux interrogations, façonnant ainsi des destinées individuelles qui influenceront à leur tour leur région natale, au niveau sociologique et culturel. C'est le cas des auteurs et aïeules de notre corpus, qui appartiennent toutefois à des générations distinctes, ne s'adressent pas au même type de lecteur, et confèrent à leur texte une dimension esthétique différente : Nina del Tragheto et Robert Jung se servent des mémoires autobiographiques de ce dernier pour créer un ouvrage de vulgarisation, destiné à un public large, accompagné de nombreuses photos et pouvant être lu comme une incursion touristique dans le passé de la Lorraine.

L'écrivaine Carla Lucarelli, quant à elle, confère à son projet la même valeur esthétique qu'à ses autres textes littéraires publiés auparavant. Malgré leurs différences, les deux livres interrogent le même sujet, à savoir la manière dont l'espace a modelé les premières années de la vie de leurs auteurs ou autrices, et a influencé leur parcours.

Carla Lucarelli examine ainsi la façon dont le fait d'être née au Luxembourg, dans une famille d'origine italienne immigrée dans la région au lendemain de la guerre, a influencé sa vie, sa personnalité et ses horizons culturels. Elle y problématise des notions s'inscrivant dans l'isotopie de la migration et de l'identité, en l'occurrence à la fois transnationale et éminemment régionale et – chose intéressante – perçue comme différente de celle de ses propres parents, qui ne sont pas nés dans un contexte migratoire, mais ont choisi ce dernier à l'âge adulte pour des raisons économiques. Retraçant au niveau de la diégèse le parcours de ses ancêtres, elle commence son texte par l'évocation de l'Ombrie italienne d'où est originaire sa famille et qu'elle visitait régulièrement lorsqu'elle était enfant :

Je pourrais entrer dans ce village perché dans les Apennins d'Ombrie et y déposer ma mémoire, circuler dans ses rues désertes et interroger la poussière. Je pourrais repeupler ces chemins avec ce qu'on m'a raconté, remettre dans chaque maison ses personnages. Ses cris d'enfants, ses prières de vieillards. [...] Je suis revenue ici sentir ce qu'a valu une vie dans ces contrées, dans ces ruelles, quelle graine a pu pousser pour me faire éclore. [...] C'est dans ce hameau qu'est née ma mère. (Lucarelli 2020, 11)

L'entrée dans le village se superpose à l'entrée dans l'ouvrage et dans la biographie de l'autrice, qui se fait par l'évocation des paysages et du milieu originaire de sa mère. Le début de la vie n'est donc pas conçu comme sa propre naissance au Luxembourg, suivie de son enfance dans un village de la région industrielle de Minette, dans le sud du pays, à côté de la frontière française, où son père est venu travailler dans l'industrie minière, mais par le cheminement qui y a mené ses parents, composé entre autres de déplacements et de traversées de frontières, aussi bien nationales que linguistiques. La mise en scène de l'espace acquiert dès lors un effet de poupée cigogne, des souvenirs de la campagne italienne faisant constamment irruption à l'intérieur du récit d'une enfance passée dans le milieu rural luxembourgeois, où le multilinguisme fait par ailleurs écho au décentrement spatial. En effet, on s'y exprime, à côté de l'italien parlé en famille et du luxembourgeois maîtrisé par la protagoniste dès le début de sa scolarisation, en français et en allemand.

Notons que, chez Lucarelli, la mémoire autobiographique est accompagnée de réflexions concernant la notion d'identité, sur laquelle l'autrice s'attarde notamment dans la seconde partie de son ouvrage (2020, 55–69). Elle s'interroge par exemple sur la relation entre le sol et le sang et, en outre, sur la disjonction entre sa propre perception de soi et son statut légal : « Le sang. Italienne, comme papa. Carte d'identité d'étranger. Qui es-tu ? Une étrangère » (2020, 60), et d'ajouter : « Classification imposée. Inclusion/exclusion. Dedans mais dehors » (2020, 60). Qui plus est, elle souligne également le caractère fortuit de sa nationalité, étant consciente que si son père avait choisi de travailler dans une autre mine située dans la même région, elle aurait été non pas luxembourgeoise, mais française :

« Quelque kilomètres plus loin et il [son père] se retrouvait en France. Mais le type, un certain Moroni, faisait des contrats pour le Luxembourg. [...] Quelques kilomètres plus loin et je naissais française. Droit du sol contre droit du sang » (2020, 60). De telles interrogations sur le caractère partiellement fortuit de ce qui crée l'identité personnelle, ancrées dans la logique de la Grande Région, résonnent également dans l'ouvrage de Jung et del Tragheto sur l'enfance passée « quelques kilomètres plus loin » (Lucarelli 2020, 60), de l'autre côté de la frontière, mais une génération auparavant.

3. Écrire la Lorraine, entre régionalisme et transnationalisme

L'ouvrage *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom* de Nina del Tragheto et Robert Jung est né d'un projet éditorial accordant une importance particulière aux realia franco-allemandes. En effet, loin d'être littéraire au sens restreint du terme, c'est-à-dire né dans un contexte lié aux belles-lettres et possédant une littérarité et une dimension esthétique capables de l'inscrire dans une définition élitiste de la littérature, cet ouvrage est, au contraire, un livre destiné au grand public, qui se fixe pour objectif d'informer sur ce que signifie être né en Lorraine au cours et au lendemain de la Seconde Guerre mondiale. Pour emprunter à Carla Lucarelli l'expression qu'elle utilise afin de décrire sa propre entreprise littéraire, del Tragheto et Jung visent à montrer « ce qu'a valu une vie dans ces contrées » (Lucarelli 2020, 11) de 1939 à 1968, dans une période incarnant « les décennies qui scellent – enfin – la fortune de la Lorraine », « l'époque où [...] les dés de son sort sont jetés » (del Tragheto & Jung 2014, 3). Il s'agit, en effet, d'une période cruciale du XX^e siècle, caractérisée par la destruction massive entraînée par la guerre, suivie d'efforts de reconstruction de l'Europe au sein desquels la Lorraine et ce qui deviendra plus tard la Grande Région jouent un rôle central, en tant que berceau de la naissance d'un nouveau projet politique européen.

Les souvenirs de Robert Jung, né en 1943 à Sarreguemines, dans une Lorraine qu'il quittera pour faire des études à l'École Polytechnique puis consacrer sa vie à sa carrière au sein de la RATP, qu'il décrit dans un autre ouvrage (2004), servent ainsi de matière première à un texte à caractère informatif, possédant une importante dimension anthropologique par sa mise en scène de la vie des Lorrains à l'époque. Accompagnée de photographies d'archive, de documents et de tableaux chronologiques, la reconstruction des décennies marquant la moitié du XX^e siècle n'est cependant pas dépourvue de liens avec la littérature, si l'on accepte, avec la critique littéraire cognitive, que les principes et les pratiques développés dans les textes littéraires sont universels à l'espèce humaine (Gottschall 2013 ; Turner 1994), et que les deux auteurs les utilisent aussi, sans pour autant prétendre à aucun degré de sophistication. L'étude des liens entre l'activité mentale et la littérature ont en effet pu montrer que la seconde mobilise des processus et des fonctions universellement humaines, comme les affects et les émotions, le besoin de se construire des représentations cohérentes du monde ou le désir de partager son expérience personnelle (cf. Freyermuth & Mistreanu, 2023 ; Mistreanu 2022 ; Mistreanu 2023). Qui plus est, le même élan de s'intéresser à ce qui se passe dans l'esprit de l'Autre – élan qui serait, selon Lisa Zunshine (2006), le moteur du désir

de lecture de fiction – se trouve également à la base de l'acte de lecture. Il nous amène ainsi à parcourir cet ouvrage, rédigé justement pour faciliter l'accès à l'Autre et à son monde. Or il n'est pas insignifiant, dans ce contexte, de souligner que, bien que portant sur la Lorraine et en dépit de sa rédaction en français, cet ouvrage n'est pas publié en France, mais en Allemagne, par les Éditions Wartberg situées à Gudensberg, dans le nord du *land* de Hesse et fondées en 1984, avec comme objectif la création d'ouvrages contribuant à la vulgarisation de l'histoire locale française et allemande. La devise de la maison d'édition est, par ailleurs, « des souvenirs prêts à offrir »¹.

Les souvenirs, matière première de l'écriture autobiographique, doivent pourtant faire l'objet d'une sélection et d'une organisation, d'une mise en forme et d'une mise en œuvre, pour constituer un ouvrage. À l'instar de Lucarelli, del Tragheto et Jung évoquent ainsi la genèse de leur livre, mettant en évidence, dès l'incipit, le rôle joué par l'espace dans le cadre de ce processus :

Qui sommes-nous, enfants de Lorraine ? Ballotés d'une nationalité à l'autre, parlant tantôt le français, tantôt l'allemand, tantôt nos patois selon les rivages et les âges, que nos aïeux y aient bâti leurs fermes depuis des lustres ou qu'ils soient arrivés récemment d'Italie ou de Pologne, nous ressentons profondément l'appartenance à notre chère Lorraine. Sans doute parce que ce pays européen avant les autres, placide et rompu à la guerre, cosmopolite depuis toujours et pourtant replié entre ses forêts épaisses et ses basses montagnes, est une contrée unique dont l'identité mystérieuse, sans doute compréhensible par nous seuls, nous détermine à jamais. (del Tragheto & Jung 2014, 3).

Par l'histoire qu'il a hébergée et en raison de son caractère liminal, l'espace n'est donc pas uniquement foyer et berceau, mais aussi source de questionnements de soi et de permanente réflexion sur son rapport au monde. Ce n'est pas l'identité nationale, par ailleurs peu évoquée dans ce texte, qui prime dans la perception de soi des auteurs, la régionale et la supranationale l'emportant sur la nation : del Tragheto et Jung sont *lorrains* et européens avant d'être français, les frontières politiques actuelles étant perçues comme le résultat de la stabilisation d'une série de processus historiques et politiques au long desquels les limites géographiques nationales sont restées mobiles et particulièrement poreuses. La liminalité de la région natale se transforme ainsi en vecteur de liminalité identitaire, dans une mise en scène d'un soi défini par son caractère régional et reproduisant dans son rapport au monde les particularités de la région, le multilinguisme et l'ouverture vers l'Autre y étant des traits essentiels². Cette illustration de la perception de soi, évoquée dans la citation ci-dessus et renforcée tout au long de l'ouvrage, confère au projet des auteurs une dimension cognitive, nous plongeant dans le fonctionnement d'un esprit qui s'efforce de se comprendre et de se définir. De ce fait, l'écriture n'est plus uniquement représentation, mais aussi outil de quête de soi, par le biais de la mémoire, évoquée à travers une allusion intertextuelle à la

¹ Cf. <https://www.editions-wartberg.com/>.

² Nous évoquons ici non pas la réalité historique, mais l'éthos que le texte analysé construit, et qui met l'accent sur une caractéristique de la région (l'ouverture, la coopération) aux dépens des autres caractéristiques avec lesquelles la première a pu coexister à différentes époques de son histoire (les conflits, le rejet de l'Autre, le racisme, etc.).

Recherche de Marcel Proust : « Plongeons notre madeleine de Commercy dans un bon café et immergeons-nous dans le souvenir de notre jeunesse lorraine... » (del Tragheto & Jung 2014, 3) est l'injonction sur laquelle les auteurs terminent leur introduction. La suite du texte s'articule autour des mêmes questions que pose Lucarelli concernant la relation entre liminalité spatiale et identité :

Une identité transportable, tu es ça, tuer ça, devenir autre, ajouter des couches, des touches de couleur, sons et accents, les noms se mélangent, phonétiques disparates, les langues s'entassent, privent l'un ou l'autre syntagme de traduction immédiate, *io sono, ech sinn*, je m'appelle, *wie heißt du denn* ? Un nom en héritage, prénom de grand-père parce qu'il faut reconnaître la branche d'où est tombé le fruit. (Lucarelli 2020, 61)

Si, dans les deux ouvrages, l'espace régional et culturel, avec sa bigarrure ethnique et linguistique, fonctionne ainsi à la fois comme la matrice et le vecteur de l'écriture, un autre trait que les deux livres partagent est l'usage des images dans la construction de l'espace diégétique. Ces images revêtent pourtant des formes et des significations différentes, Lucarelli insistant, comme nous le verrons, sur la présence des images mentales, vestiges mémoriels de son enfance transcrits dans le texte sous la forme d'ekphraseis, alors que del Tragheto et Jung accordent une valeur documentaire aux images accompagnant leur texte.

4. Images matérielles et ekphraseis cognitives comme outils de spatialisation de la diégèse

Comme le précise Andrea Oberhuber (2009), la juxtaposition entre texte et image dans un ouvrage se joue sur le terrain d'un paradoxe : il s'agit de *voir le texte* et de *lire l'image* afin de pénétrer dans ce double système de représentation, dont les entités « texte » et « image » peuvent osciller entre complémentarité et indépendance. Le lecteur, métamorphosé en lecteur-spectateur, se retrouve ainsi amené à affronter les défis posés par une esthétique intermédiaire construite sur la lisière entre le littéral et le figural. Dans les deux textes de notre corpus, le rapport d'intersémiotité, ou d'intermédialité, entre texte et image peut être conceptualisé sur un spectre s'étendant du poétique au documentaire, chacun des deux bouts de ce spectre permettant d'établir une corrélation entre le nombre et la fonction des images utilisées. Autrement dit, la reproduction, à l'intérieur du livre, de photographies et d'illustrations d'époque renforce le caractère documentaire de l'ouvrage de Jung et del Tragheto, alors qu'à la pénurie d'images reproduites dans le livre de Lucarelli correspond une reconstruction poétique de ce que l'autrice appelle des « images internes de l'enfance » (2020, 12), à savoir des souvenirs cinétiques remontant aux premières années de sa vie et qui refont régulièrement surface dans sa mémoire.

Chez Nina del Tragheto et Robert Jung, les photographies sont nombreuses et visent à produire l'effet de réel théorisé par Barthes (1968). Elles peuvent figurer, par exemple, l'attirail de la guerre, montrant une croix lorraine ou bien des élèves posant sur un Panzer allemand juste après la Libération (2014, 21). S'y ajoutent, entre autres : une photographie des « *Schwowebretle*, biscuits de Noël » (2014, 30) régionaux sous laquelle figure aussi la recette « de [l]a sœur Marthe » (2014, 30) ; une photographie d'enfants s'adonnant au jeu de billes (2014, 31) ; et une

photographie de « l'inauguration des nouvelles cloches de Sarreguemines » (2014, 33), sans que l'année y soit mentionnée. La reconstruction d'une époque passe ainsi par la restitution des moments et des objets qui l'ont peuplée, grâce notamment à des photographies anciennes.

Il n'est donc pas surprenant, tenant compte du caractère éminemment informatif de l'ouvrage, que chaque photographie soit accompagnée d'une description concise qui participe de la construction d'un rapport documentaire au passé. Dès lors, on entre dans ce livre comme si on pénétrait dans un musée, un espace privilégié de la mémoire régionale, culturelle, voire militaire, nous plongeant pour autant moins dans l'histoire que dans la micro-histoire. En effet, la reconstruction du passé se sert de la représentation de scènes déroulées dans les bas-fonds de la chronologie événementielle, le texte cultivant une attention particulière pour le détail, par exemple en mettant en évidence les émotions des Lorrains ou bien leurs préférences alimentaires. Sous la photo des élèves posant sur un Panzer, nous pouvons ainsi lire les phrases suivantes :

Lorsque les Américains entrent enfin dans la ville, ce n'est pas l'accueil froid qu'on avait réservé aux nazis en 1939, c'est une liesse inouïe autour des chars ! Les GI distribuent des chocolats et des oranges aux enfants ; les adultes reçoivent du Nescafé et découvrent alors le café instantané. (2014, 21)

L'événement historique qui a marqué la région, de même que le pays et le continent, et influencé de façon décisive l'avenir de l'Europe, à savoir la Libération, est en l'occurrence décrit par l'évocation d'un détail absent des manuels d'histoire : la découverte du Nescafé distribué aux Lorrains par les soldats américains. Notons également que les personnages, souvent dépeints par le biais de touches minimalistes, sont tout aussi importants que le décor, devenant attachants par, justement, leur caractère à la fois temporel et archétypal. Par exemple, la sœur Marthe possédant la recette de biscuits (2014, 30) incarne l'image de la sœur, mais aussi de l'épouse, de la mère ou de la grand-mère nourricière, dont les délices culinaires rendent heureux les enfants qui l'entourent. *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom* se présente dès lors comme un ouvrage où le texte et la photographie se trouvent dans un rapport complémentaire, l'un décrivant et illustrant l'autre, à tour de rôle.

Le livre de Lucarelli ne comporte en revanche qu'une seule photographie. Celle-ci apparaît dans le paratexte, sur la première de couverture. Il s'agit d'une photographie de famille dans laquelle l'autrice apparaît accompagnée de ses parents et de sa petite sœur, lorsqu'elle est enfant. L'existence d'autres photographies est évoquée dans le texte, sans que celles-ci ne soient pour autant décrites. Ce qui prend le dessus dans cet ouvrage n'est donc pas le contenu de la photographie et la capacité de cette dernière à communiquer un savoir, comme c'est le cas chez del Tragheto et Jung, mais le souvenir d'enfance entourant et englobant la découverte des vieilles photos, dans la maison de la grand-mère de l'autrice, en Italie, lors d'un moment de complicité avec sa cousine :

Nous sommes devant toutes ces photos en sépia, en noir et blanc qui trônent sur la haute commode de ma grand-mère. Exposées au-dessus de la tablette de marbre blanc strié de veines noirâtres. Ma cousine et moi. Nous cherchons quelque chose dans les grands tiroirs lourds de la commode. Peut-être de vieilles photos. (Lucarelli 2020, 28)

Comme cette citation laisse entrevoir, les images qui intéressent l'autrice ne sont pas de nature matérielle, mais mentale. L'objectif de l'écriture devient ainsi la restitution de ces dernières, dans des descriptions que l'on pourrait dès lors appeler des ekphraseis cognitives, puisque l'écriture n'a pas comme objet une image palpable, qui pourrait être visualisée aussi en dehors du dispositif textuel, mais des souvenirs cinétiques relevant de la mémoire de l'écrivaine et de son propre fonctionnement mental. Ce projet est, par ailleurs, rendu explicite dans la citation reprise sur la quatrième de couverture, où Lucarelli affirme que :

Les repères biographiques, les épisodes maintes fois répétés et entendus sont plus tenaces. Mais les images sont fragiles. Je ne parle pas des photos ou des films sur lesquels on aperçoit une fillette qu'on sait être soi. Je parle des images internes de l'enfance, que la mémoire fait surgir avec les sensations y afférentes, à l'intérieur desquelles on peut retourner. Celles qu'on arrive à habiter l'espace d'un instant. (Lucarelli 2020, 12 et quatrième de couverture).

L'autrice remet donc en question la réduction d'une biographie aussi bien à ses « données objectives » (Rosenthal 2018), présentes dans les documents à valeur légale (anthroponyme, date de naissance, adresse, etc.), qu'aux « repères biographiques » racontés par autrui. Elle recentre la signification d'une vie sur le fonctionnement mental de l'individu, plus spécifiquement, en l'occurrence, sur ce que la mémoire involontaire pérennise de l'enfance.

Transformé en espace de mise en scène des souvenirs personnels, le texte se fait un kaléidoscope de telles images dont il devient le seul réceptacle capable de les garder et les protéger contre l'oubli : « J'ai alors voulu tenter de les sauver. Les mettre en mots, ces images mentales, pour qu'elles ne s'estompent pas, ne finissent pas enfouies dans les méandres de l'oubli » (Lucarelli 2020, 12).

Prenons en guise d'exemple l'évocation de l'épicerie : « À cette époque, mon monde est essentiellement confiné au village. [...] L'épicerie *Beim Ria*. [...] À cent mètres de l'école. Je sors de la maison, je traverse la rue, maman regarde encore quand je traverse, je longe le même trottoir jusqu'à l'épicerie *Beim Ria* [...] » (Lucarelli 2020, 20). L'emploi du présent n'est pas un simple choix stylistique visant à dynamiser le récit, mais il reflète la phénoménologie du processus mémoriel, comme l'autrice l'explique plus loin : « Ces images sont pour toujours au présent. [...] Les gens ne sont pas morts, les gens ne meurent pas dans les films » (Lucarelli 2020, 24). Ainsi, alors que del Tragheto et Jung nous renseignent essentiellement sur une époque, transformant leur ouvrage en une collection de « traces indiciaires » – pour reprendre cette notion à Carlo Ginzburg (1980) – nous permettant de mieux comprendre et connaître le passé, le texte de Lucarelli constitue une fenêtre vers le fonctionnement de plusieurs processus cognitifs (images mentales, mémoire biographique, créativité) visant à accomplir la difficile tâche d'appréhender l'expérience subjective (cf. Ginzburg et Jablonka 2019, ix), qui apparaît comme inséparable de la dimension spatiale où elle se déroule.

5. En guise de conclusion : vers un régionalisme transnational européen ?

Si la mise en scène de l'espace dans l'écriture autobiographique de la Grande Région fait écho au retour, dans la littérature contemporaine, de l'esthétique de « la petite patrie » (cf. Hertrampf & Mayer 2023), cette dernière n'est pas uniquement outil de spatialisation de la diégèse, représentant le vecteur même de l'écriture, qu'elle engendre et organise selon une logique incarnant et dépassant la tension entre le régional et le transnational. En effet, le village et la région natale y sont représentés avant tout comme des espaces européens, puisqu'ils se trouvent dans le berceau de la reconstruction du continent au lendemain de la guerre, dans une logique où les processus cognitifs et les techniques narratives et stylistiques régissant l'écriture autobiographique convergent vers la création, par le biais de la littérature, au sens large, d'un savoir anthropologique sur l'enfance dans la Grande Région, ainsi que d'une représentation du fonctionnement de l'esprit humain.

Bibliographie

- BARTHES, Roland. 1968. « L'effet de réel. » *Communications* 11, 84–89.
- CAVE, Terence. 2022. *Live Artefacts. Literature in a Cognitive Environment*. Oxford : Oxford University Press.
- CRENN, Gaëlle & Jean-Luc Deshayes, avec Sonja Kmec. 2010. *La construction des territoires en Europe : Luxembourg et Grande Région : avis de recherches*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy.
- DEL TRAGHETO, Nina & Robert Jung. 2014. *Notre enfance en Lorraine. Enfants de la guerre et du baby-boom*. Gudensberg : Wartberg.
- FREYERMUTH, Sylvie & Jean-François Bonnot. 2017. *De l'Ancien Régime à quelques jours tranquilles de la Grande Guerre. Histoire sociale de la frontière*. Bruxelles : Peter Lang.
- FREYERMUTH, Sylvie & Diana Mistreanu (éds.). 2023. *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*. Paris : Hermann.
- GINSBURG, Simona & Eva Jablonka. 2019. *The Evolution of the Sensitive Soul. Learning and the Origins of Consciousness*. Cambridge : MIT Press.
- GINZBURG, Carlo. 1980. « Racines d'un paradigme de l'indice. » *Le Débat* 6/6, 3–44.
- GLESENER, Jeanne. 2013. « Le multilinguisme comme caractéristique et défi de la littérature au Luxembourg. » In *Vielfalt der Sprachen - Varianz der Perspektiven. Zur Geschichte und Gegenwart der Luxemburger Mehrsprachigkeit*, éd. Sieburg, Heinz, 107–142, Bielefeld : [transcript].
- GREEN, Julien. 1963. *Partir avant le jour*. Paris : Grasset.
- GOTTSCHALL, Jonathan. 2013. *The Storytelling Animal : How Stories Make Us Human*. Boston : Mariner Books.
- HERTRAMPF, Marina Ortrud M. & Christoph Oliver Mayer (éds.). 2023. *Populäre Heimat/La petite patrie populaire. Spielarten des Heimat- und Regionalromans in der französischen und frankophonen Gegenwartsliteratur/Variations du roman régionaliste et régional dans la littérature française et francophone d'aujourd'hui*. Munich : AVM.
- JAMES, William. 1904. « Does «Consciousness» Exist ? » *The Journal of Philosophy, Psychology and Scientific Methods* 1/18, 477–491.
- JUNG, Robert. 2004. *Mémo, boulot... Passion*. Paris : L'Harmattan.
- LEJEUNE, Philippe. 1975. *Le pacte autobiographique*. Paris : Le Seuil.
- LUCARELLI, Carla. 2020. *Enfance, instantanés. À l'aube de la mémoire*. Soleuvre : Phi.

- MISTREANU, Diana. 2022. « Littérature et sciences cognitives : quels enjeux pour les rapports entre œuvre et biographie ? » *Acta romanica* 24, 25–44.
- MISTREANU, Diana. 2023. « La littérature par-delà le bien et le mal. Le neuroconstructivisme – un nouveau cadre théorique pour comprendre l'interaction entre l'humain et la fiction littéraire. » In *Explorations cognitivistes de la théorie et la fiction littéraires*, eds. Freyermuth, Sylvie & Diana Minstreanu, 61–85, Paris : Hermann.
- NANDA, Serena & Richard L. Warms. 2020. *Cultural Anthropology*. Londres : SAGE.
- OBERHUBER, Andrea. 2009. « Présentation : Texte/image, une question de coïncidence. » *Dalhousie French Studies* 89, 3–9.
- ROSENTHAL, Gabriele. 2018. *Interpretive Social Research. An Introduction*. Göttingen : Göttingen University Press.
- TURNER, Mark. 1994. *The Literary Mind*. Oxford : Oxford University Press.
- ZUNSHINE, Lisa. 2006. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus : Ohio State University Press.

Hanna Nohe

Dal salto associativo alla metaforizzazione dello spazio Strategie narrative e paratestuali in Kaha Mohamed Aden¹

Hanna Nohe

è ricercatrice e docente presso il
Dipartimento di Lingue e Letterature
Romanze dell'Università di Gießen.
hanna.nohe@uni-giessen.de

Riassunto

Questo articolo analizza le strategie letterarie attraverso cui viene avvicinato lo spazio storico-politico e socioculturale della Somalia al contesto della ricezione italiana in *Fra-intendimenti* (2010) e *Dalmar. La disfavola degli elefanti* (2019) di Kaha Mohamed Aden. Ricorrendo ai concetti di testo come spazio strutturale (Jurij Lotman), *ethno-* e *mediascapes* (Arjun Appadurai), paratesto (Gérard Genette) e referenzialità (Ralf Simon), si mettono in evidenza non solo le tecniche spazio-letterarie e le loro implicazioni, ma anche lo sviluppo diacronico relativo a un'iniziale, forte presenzializzazione della Somalia in *Fra-intendimenti* a un'astrazione metaforica della Somalia stessa in *Dalmar* che porta a una concezione dello spazio sociale maggiormente generalizzabile.

Parole chiave: Fra-intendimenti – Dalmar – Somalia – Italia – letteratura

Abstract

This article analyses the literary strategies which bring the historical-political and socio-cultural space of Somalia closer to the Italian context of reception in *Fra-intendimenti* (2010) and *Dalmar. La disfavola degli elefanti* (2019) by Kaha Mohamed Aden. The concept of the text as structural space (Jurij Lotman), those of ethno- and mediascapes (Arjun Appadurai), the paratext (Gérard Genette) and referentiality (Ralf Simon) are employed to highlight not only the spacial-literary techniques and their implications, but also a diachronic development from an initial, strong presenzialisation of Somalia in *Fra-Intendimenti* to a metaphorical abstraction of Somalia in *Dalmar*, which leads to a more general conception of social space.

Keywords: Fra-intendimenti – Dalmar – Somalia – Italy – literature

¹ Solo dopo aver composto questo articolo, la sua autrice è venuta a conoscenza della scomparsa di Kaha Mohamed Aden pochi mesi prima della redazione. È stato un onore aver potuto conoscerla ed è grazie al suo stimolo che ha scoperto *Dalmar*.

Introduzione²

Nella seconda decade di questo secolo, Kaha Mohamed Aden ha pubblicato due opere importanti riguardo alla rappresentazione letteraria dello spazio nel contesto della letteratura postcoloniale e transculturale: la raccolta *Fra-intendimenti* (2010) e *Dalmar. La disfavola degli elefanti* (2019). La prima è composta da racconti che iniziano in Italia per poi «saltare» – spesso attraverso un meccanismo associativo – in Somalia, e tornare – alla fine – in Italia. Il secondo testo è invece ambientato in uno spazio «meraviglioso» (Todorov 1970, 46) in cui i protagonisti sono elefanti e i loro antagonisti orsi e api, ma i cui problemi sociali e politici ricordano la guerra civile in Somalia. Le due opere, scritte in italiano, sono state pubblicate da case editrici italiane (nottetempo e Unicopli, rispettivamente); se ne può dunque dedurre che il recettore implicito sia il pubblico italiano. Mentre la raccolta *Fra-intendimenti* è già stata studiata sotto l'aspetto postcoloniale (Solis 2012), il collegamento cronotopico tra spazio e tempo (Brioni 2016) e l'*empowerment* femminile (Lori 2022), *Dalmar*, finora, non ha ricevuto pressoché nessuna attenzione accademica.

Questo articolo si propone, pertanto, di analizzare le strategie narrative che avvicinano la Somalia, in quanto spazio storico-politico e socioculturale, all'Italia, nonché la misura in cui tali strategie superino lo spazio geopolitico e culturale concreto. Con il fine di esaminare i procedimenti letterari di rappresentazione spaziale, si ricorrerà a strumenti concettuali quali lo «spazio testuale» di Jurij Michajlovič Lotman, le dinamiche degli immaginari spaziali e socioculturali indagate da Arjun Appadurai, il «paratesto» di Gérard Genette, nonché il concetto di «referenzialità poetica» sviluppato da Ralf Simon, che, nel loro insieme, presentano degli strumenti concettuali che permettono di esaminare i procedimenti letterari di rappresentazione spaziale riscontrabili nell'opera di Kaha Mohamed Aden. In primo luogo si presenterà la cornice teorica, analizzando poi le strategie narrative impiegate nei due testi per rappresentare gli spazi, intesi a livello geografico, politico e culturale. In questo modo, sarà possibile apprezzare uno sviluppo diacronico che parte da una forte «presenzializzazione» esplicita della Somalia sino a tendere alla metaforizzazione dello spazio somalo.

1. Concetti teorici per l'analisi dello spazio nella letteratura transnazionale

L'opera di Aden, così si vuole evidenziare in questo contributo, si caratterizza per gli spostamenti attraverso culture e spazi diversi. Per poter mettere in risalto le possibilità peculiari della letteratura e le modalità in cui sono utilizzate da Aden, si presenteranno in questo paragrafo alcuni concetti, sviluppati da Lotman, Appadurai, Genette e Simon, che risulteranno particolarmente appropriati per i testi analizzati.

² Ringrazio i commenti costruttivi ed incoraggianti della persona che ha svolto il peer-review e anche alle persone correttrici madrelingua, le quali hanno contribuito in modo decisivo a migliorare questo articolo.

In merito allo spazio in letteratura, in *La struttura del testo poetico* (1972 [1970]³), Lotman, attraverso un approccio strutturalista, osserva che, per via della tendenza umana a percepire il mondo visivamente, il testo letterario svolge una funzione di modello iconico in relazione allo spazio esterno: «Dunque la struttura dello spazio testuale costituisce il modello della struttura spaziale del mondo intero, e la sintagmatica degli elementi all'interno del testo diventa il linguaggio della modellizzazione spaziale» (Lotman 1972 [1970], 312; traduzione mia). Come evidenzia Wolfram Nitsch, l'opera letteraria concretizza così la modellazione topografica del piano semiotico più astratto (cfr. Nitsch 2015, 30). Luciano Ponzio ne deduce che «l'arte diviene lo spazio sperimentale ideale [...] per condurre alla creazione di nuove immagini del «reale»» (Ponzio 2022, 82). In effetti, nell'analisi di *Fra-intendimenti* potremo apprezzare come spazi lontani possano essere avvicinati a livello testuale per far sperimentare la realtà di soggetti transculturali ai lettori non migranti.

In *Modernity at large* (⁴1998 [1996]), l'antropologo Appadurai osserva che, grazie all'«esplosione tecnologica» del XX secolo, innanzitutto nell'ambito dei mezzi di trasporto e di informazione (cfr. Appadurai 1998 [1996], 29), il mondo attuale può essere considerato una costruzione complessa di paesaggi immaginari collettivi (cfr. Appadurai 1998 [1996], 31), basata su un'interazione su ampia scala (cfr. Appadurai 1998 [1996], 27). Appadurai propone cinque dimensioni concrete che influiscono su questi flussi culturali globali: *ethnoscapes*, *mediascapes*, *technoscapes*, *financescapes* e *ideoscapes* (cfr. Appadurai 1998 [1996], 33). I primi due, risultando particolarmente significativi per l'analisi, saranno presentati qui più in dettaglio. L'*ethnoscape* si riferisce al movimento di persone: «By *ethnoscape*, I mean the landscape of persons who constitute the shifting world in which we live [...]» (Appadurai 1998 [1996], 33; in corsivo nell'originale). Si tratta di individui che trasportano e connettono culture. Appadurai menziona esplicitamente i «soggetti migranti» che, come vedremo, svolgono un ruolo centrale nei testi di Aden. I *mediascapes* sono definiti a loro volta su due livelli: come infrastruttura elettronica, che permette di disseminare le immagini mediatiche attraverso il mondo, e come immagini stesse, create da questi *media* (cfr. Appadurai 1998 [1996], 35). Nel caso di *Fra-intendimenti*, i *mediascapes* si rivelano innanzitutto capaci di connettere individui, in quanto *media* elettronici, mezzo immediato di comunicazione e di informazione tra soggetti in un ambito globale.

Passando al paratesto, questo viene definito da Genette come il «rinforzo e l'accompagnamento di un certo numero di produzioni» (Genette 2002 [1987], 7, traduzione mia⁴), ad esempio la presentazione editoriale, il nome dell'autore/autrice, titoli, dediche, epigrafi, prefazioni e note. Pur rimanendo all'esterno della finzione presentata, questi elementi costituiscono la sua cornice testuale e, dunque, anche referenziale. Andrea del Lungo sottolinea che il paratesto è «un'intenzione ed una responsabilità dell'autore» (del Lungo 2009, 100, traduzione mia⁵), poiché gli elementi inclusi influiscono sull'interpretazione del testo. In *Dalmar* è

³ La versione originale, in russo, è stata pubblicata nel 1970 con il titolo Структура художественного текста.

⁴ «renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions» (Genette 2002 [1987], 7).

⁵ «une intention et une responsabilité de l'auteur» (del Lungo 2009, 100).

innanzitutto la nota dell'autrice, a cui Benoît Mitaine attribuisce perfino una funzione di «protezione [...] simbolica» (Mitaine 2013, 2, traduzione mia⁶), che apporta una chiave di lettura per il piano metaforico, come si evidenzierà nell'analisi.

Di fatto, la referenzialità poetica, per quanto riguarda una finzione letteraria, anche in prosa, stabilisce una dialettica tra il mondo fittizio e quello esterno al testo. Come evidenzia Simon in *Grundlagen einer Theorie der Prosa* (2022), la finzionalità (*Fiktionalität*) si definisce come «combinazione riorganizzativa di componenti della realtà tradotti in linguaggio attraverso la mimesi» (Simon 2022, 128, traduzione mia⁷). La sua osservazione, secondo cui la comunicazione poetica può solo essere pensata partendo dalla premessa che esista un mondo in cui questa ha luogo (cfr. Simon 2022, 125⁸), implica una generale referenzialità delle finzioni letterarie. Queste riflessioni si riveleranno utili per mettere in luce le referenze metaforiche di *Dalmar* alla realtà somala non solo a livello paratestuale, ma anche all'interno della finzione stessa.

La combinazione di queste teorie permetterà, da una parte, di riunire focus concettuali diversi per sottolineare le particolarità spaziali di ogni opera e, dall'altra, di enfatizzare le differenze tra i due testi analizzati riguardo alla rappresentazione dello spazio. Così, Lotman mette in luce la relazione tra gli spazi nella letteratura e quelli nella realtà non-finzionale, mentre Appadurai apporta il suo sguardo transculturale; Genette, a sua volta, stabilisce la relazione tra paratesto e testo, allorché Simon permette di rivelare il significato della finzione per la realtà extra-testuale. Mentre i primi due concetti permetteranno di enfatizzare il potenziale di *Fra-intendimenti* nel trasmettere le esperienze transculturali a livello spaziale, i successivi risulteranno utili a evidenziare la funzione metaforica dello spazio in *Dalmar*.

2. *Fra-intendimenti*: presenzializzazione e differenziazione della Somalia nel contesto italiano

In *Fra-intendimenti*, il «contesto» italiano è definito sia a livello extra-testuale che intratestuale. In merito al primo, la pubblicazione dell'opera in una casa editrice italiana, così come la scelta dell'italiano come lingua di scrittura, definiscono il pubblico a cui ci si rivolge. A livello intratestuale, come osserva anche Simone Brioni (Brioni 2016, 7), i racconti iniziano in Italia, per poi «saltare» in modo associativo, quasi immediatamente, in Somalia, dove si svolge l'azione principale, come illustra bene il racconto «1982: fuga da casa» (*FI*⁹ 95-110). La narratrice autodiegetica parte da un episodio in cui si trova in un collegio, in Italia, con una borsa di studio:

O Dio santo, ecco davanti a me il rettore del *collegio*. [...] / Ma non lo si può «sentire» *casa*: si chiama collegio. L'ultima notte che sono stata in un posto che mi veniva naturale chiamare

⁶ «protection [...] symbolique» (Mitaine 2013, 2).

⁷ «Fiktionalität als neuorganisierende Kombination von durch Nachahmung in Sprache übersetzten Realitätsbausteinen» (Simon 2022, 138).

⁸ «Kommunikation [...] ist nur denkbar unter der Prämisse des Vorhandenseins einer Welt, in der Kommunikation stattfindet» (Simon 2022, 125).

⁹ Da questo punto in poi, le referenze a *Fra-intendimenti* si indicheranno con le iniziali FI.

casa, ero in Somalia, agitata, perché il mattino dopo avevo l'interrogazione di arabo [...] / [H]o sentito uno sparo. (FI 95-97, corsivo mio)

In questo esempio, la parola «casa» funziona come connettore – associativo e narrativo – dei due spazi geografici. L'inizio e la fine del racconto somigliano così a una cornice geoculturale che risulta familiare per il pubblico italiano implicito. Al tempo stesso, riprendendo il testo come mimesi spaziale del mondo – e modo di ristrutturarlo – secondo Lotman, i due spazi geograficamente lontani vengono avvicinati. Inoltre, si rappresenta mimeticamente, anche se in direzione opposta, lo spostamento spaziale – e culturale – dei soggetti somali giunti in Italia e dunque, con la terminologia di Appadurai, degli *ethnoscapes*: in questo modo, il testo trasporta il pubblico ricettore in un contesto estraneo, così come lo è l'Italia per i personaggi principali. A continuazione, si presenteranno più dettagliatamente due tecniche narrative attraverso i quali avvengono questi spostamenti spaziali associativi.

2.1 Dall'Italia alla Somalia: tecniche narrative

È possibile distinguere due forme di spostamenti spaziali, che condividono però la caratteristica di spostamenti associativi repentini dall'Italia alla Somalia, senza implicare un attraversamento fisico degli spazi geografici. Ricorrendo alla terminologia di Appadurai, si possono riconoscere *ethnoscapes* associativi e una combinazione tra *ethno-* e *mediascape*. Rispetto al primo, il racconto «Nonno Y. e il colore degli alleati» (FI 11-25) presenta un salto associativo non solo attraverso lo spazio, ma anche attraverso il tempo, grazie al personaggio del nonno della protagonista che, in Somalia, ha avuto una grande influenza sulla narratrice autodiegetica. Quest'ultima racconta il malinteso occorso, in Italia, con un uomo che, solo a causa del colore della sua pelle, la scambia per una prostituta (cfr. FI 13). Quando la protagonista si accorge di questa erronea identificazione, associa la parola «prostituta» al ricordo del nonno e alle iniziative emancipatrici che questo aveva intrapreso. Mentre l'uomo italiano le attribuisce immediatamente il ruolo di prostituta, il nonno della narratrice autodiegetica aveva preparato le basi affinché sua figlia – e dunque anche la nipote – non fosse costretta a svolgere questa professione, dandole così la possibilità di scegliere. Aveva quindi lottato perché le sue figlie potessero ricevere un'educazione italiana:

Nella mia storia – per quanto riguarda la *prostituzione*, l'importanza di partecipare alla costruzione dell'agenda dei problemi e l'opportunità di scegliere con il rischio di sbagliare – la prima *pennellata* l'ha data il mio *nonno materno*.

All'inizio degli anni Cinquanta, quando la Somalia era governata dall'[sic]AFIS (Amministrazione Fiduciaria Italiana in Somalia), nonno Y. si era messo in testa che le sue figlie [...] dovessero andare anche alla scuola italiana. (FI 14, corsivi miei)

Nello spazio testuale – ci riferiamo qui a Lotman –, il nonno appare come sintagma che collega due spazi geografici e temporali distanti (cfr. anche Brioni 2016, 1), rappresentati attraverso la separazione tra paragrafi: l'Italia contemporanea e la Somalia degli anni Cinquanta all'inizio dell'AFIS, subito dopo il periodo coloniale. Il «nonno» incarna così, testualmente, il concetto di *ethnoscape* (cfr. Appadurai 1998

[1996]), poiché avvicina testualmente lo spazio geografico della Somalia in quanto modellazione topografica, nel senso di Lotman (cfr. paragrafo 1), e comporta inoltre un salto temporale esplicito («all’inizio degli anni Cinquanta»). Vissuta nell’*ethnoscape*, la Somalia appare letteralmente accanto all’Italia. Questo avvicinamento si riproduce a livello della ricezione con un sottile effetto didattico: le lettrici e i lettori non solo sono trasportati testualmente in Somalia, ma ricevono anche informazioni sulla sua storia politica e coloniale che, pur formando parte della storia italiana, ne rappresenta un capitolo poco studiato e mal trasmesso all’interno del sistema scolastico italiano (cfr. Brioni 2016, 2). In effetti, la distribuzione spaziale del racconto «Nonno Y. e il colore degli alleati» sembra compensare questo vuoto della storiografia italiana: undici delle sedici pagine, ovvero ben due terzi dello spazio narrativo, sono occupate dall’azione che si svolge in Somalia, che – ricorrendo a Lotman – acquista così, a livello simbolico, un’importanza direttamente proporzionale.

Alla fine, il racconto torna alla cornice spazio-temporale italiana nel presente:

Visto che sono in vena di cattiverie poco importanti, dirò qualcosa anche a quel tipo rimasto davanti al camion. / Che cosa mi aveva chiesto? / Ah! *Quanto prendi?* / Io: Prendo esattamente la quantità di verdoni che non puoi permetterti. / Perplesso, è salito e se n’è andato con il suo camion color *verde-speranza-pisello*. (FI 25)

Grazie alla digressione spazio-temporale sulla Somalia del nonno, la protagonista trova la forza e l’ispirazione per dare una risposta spiritosa e determinata – giocando con due colloquialismi, «verdoni» e «pisello» (cfr. Brioni 2016, 6) – al suo interlocutore nello spazio intratestuale italiano del presente. In questo modo, non solo si ritorna al contesto della ricezione (cfr. Jansen 2012, 239), ma i ricordi dello spazio somalo nel passato nutrono il comportamento della protagonista nel presente, dandole forza e sicurezza per affrontare la discriminazione intersezionale, ovvero quella che combina razzismo e sessismo, a cui è stata esposta e «partecipare alla definizione della propria identità» (Solis 2012, 232). In questo modo, lo slittamento spazio-temporale dall’Italia del presente alla Somalia del passato e, infine, di nuovo all’Italia del presente corrisponde a un movimento dialettico di tesi – antitesi – sintesi in cui i due spazi interagiscono e si rinforzano. Contrariamente all’osservazione di Brioni, non si tratta dunque di «uno spazio sospeso tra Italia e Somalia» (Brioni 2016, 1), ma di spostamenti repentini e totali da uno spazio all’altro, le cui esperienze si influenzano a vicenda.

In «La casa con l’albero: tra il Giusto e il Bene» (FI 27-54) la presenzializzazione associativa si svolge combinando *ethnoscape* e *mediascape*. A far scattare lo spostamento spazio-temporale è un’e-mail inviata dalla cugina a Londra:

Mi sono alzata alle otto di una bella giornata di sole! [...] / *Toh* [corsivo nell’originale], una *mail* di mia *cugina* Safiya. [...] / *Scrivo* che tutti [...] [sono] a *Londra* e stanno bene. / Tra le altre cose mi comunica che un certo *Ali Mahdi* ha avuto l’incarico di *chairman* [corsivo nell’originale] nel Comitato di Riconciliazione per la *Somalia*. [...] / «Questo è uno scherzo,» mi dico, *leggendo il nome di Ali Mahdi* come capo riconciliatore. [...] / *All’inizio del 1991*, una mattina a *Mogadiscio Nord*, Alasow bussa alla porta di Aisha. Aisha va ad aprire e la piccola Safiya le va dietro. (FI 27-28, corsivi miei)

Mentre nell'esempio precedente la connessione spaziale è indotta da una parola, che evoca il ricordo del nonno in Somalia, in questo si produce attraverso il *medium* elettronico e la scrittura: un'e-mail inviata dalla cugina. Il fatto che quest'ultima si trovi a Londra amplia la dispersione spaziale e accenna così a un *ethnoscape* esteso attraverso il mondo. Analogamente al racconto sul nonno, è la famiglia a rappresentare questa dispersione in modo particolarmente drastico: le persone vicine alla protagonista a livello genetico sono lontane sul piano geografico. L'e-mail funziona come *mediascape* giacché trasporta informazioni quasi simultaneamente da uno spazio – il Regno Unito – a un altro – l'Italia –, ma ne evoca un terzo che connette i primi due a livello degli *ethnoscapes*: la Somalia. Di fatto, il salto narrativo in questo spazio somalo ha luogo, nuovamente, attraverso il nome di una persona. In questa occasione si tratta però di una figura pubblica, influente a livello politico, Ali Mahdi Mohamed, che, durante la dittatura di Siad Barre, era «un ricco commerciante» (FI 52), vicino al dittatore, che nel presente del racconto deve svolgere un ruolo di riconciliazione tra gli antagonisti della guerra civile: la popolazione somala a favore di Barre e i suoi oppositori. Ancora una volta, il nome, e dunque lo spostamento spaziale, sono collegati a uno temporale, dal presente al passato. Contrariamente al «Nonno Y.» del racconto precedente, il personaggio qui menzionato continua tuttavia a incidere sulla situazione politica della Somalia del presente. Anche in questo caso, la «narrazione somala del passato» occupa, in modo ancor più significativo, la maggior parte dello spazio testuale del racconto: 26 delle 28 pagine complessive sono dedicate all'azione svolta nella Somalia degli anni '90 (cfr. paragrafo 2.2). In questo caso si tratta dunque di una presenzializzazione non solo personale della protagonista, ma collettiva a livello politico, trasportata in Italia attraverso la scrittura.

La fine del racconto riprende la cornice narrativa, rafforzando il passaggio tra lo spazio dell'*ethnoscape* in Gran Bretagna e quello somalo: «Ora Safiya [...] quella che mi ha scritto la mail che ha scatenato questo mio sproloquio, risiede a Londra. [...] / Aisha è contenta di aver condotto tutti i suoi figli in Gran Bretagna [...]. / Aisha ha ancora con sé le chiavi della porta della casa con l'albero» (FI 53-54). Mentre nel racconto precedente il passato africano nutre il presente della protagonista in Italia, qui la «chiave» rappresenta un simbolo connettore dell'*ethnoscape* dal presente in Europa al presente in Somalia, con un forte legame emotivo-affettivo con il passato. In questo modo, la cornice si riapre sullo spazio somalo, con una terza dimensione temporale: la speranza in un futuro che le permetta di tornare in Somalia.

Allo stesso tempo, all'interno di questa cornice, la narrazione sulla Somalia distingue tra diversi spazi, contribuendo così a configurare e a differenziare questo Paese per il pubblico italiano – oggetto di analisi nel prossimo paragrafo.

2.2 Configurazione e differenziazione degli spazi all'interno della Somalia

Anche nel racconto «La casa con l'albero: tra il Giusto e il Bene», si differenzia lo spazio della capitale somala secondo due dicotomie connesse: la distinzione clanica

e l'asse nord-sud, che si potrebbero denominare, seguendo Appadurai, come *ethnoscapes* interni. In «Xuseyn, Suleyman e Loro» assistiamo invece a una distinzione sociale secondo gli opposti topografici «città» versus «entroterra», che inseriscono un nuovo spazio che, secondo Lotman, sposta la relazione tra gli altri spazi presentati, come si esporrà a continuazione.

Nel primo racconto, la differenziazione sociale è rappresentata attraverso l'appartenenza clanica, stabilita su base genealogica. La guerra civile si consuma così tra due clan: i Daarood, ovvero il clan del dittatore Siad Barre, da una parte (cfr. FI 29), e le milizie, appartenenti al clan Hawiye, dall'altra (cfr. FI 40). Alasow, il vicino di casa di Aisha – la zia della narratrice autodiegetica (cfr. paragrafo 2.1) – appartiene al secondo, mentre la stessa Aisha fa parte del primo:

Tutto sudato, occhi a terra [Alasow] la informa [a Aisha] che casa sua è piena di fucili pronti a ripulire la città dai Faqash. / Faqash, un nome coniato per i militari di Siad Barre, il dittatore [...]. Più tardi, quel nome è stato attribuito, senza distinzione e con rancore, a tutti quelli che appartenevano per nascita allo stesso clan del dittatore [...], il clan Daarood. (FI 28-29)

Anche se, nel racconto, i membri dei due clan possono essere vicini di casa, a livello politico la guerra civile somala oppone i membri di queste due linee genealogiche. Questa identificazione sociale su base clanica, così come il conflitto interclanico, potrebbero intendersi quali *ethnoscapes* interni, riscontrabili, benché a livello più metaforico (cfr. paragrafo 3) anche in *Dalmar*.

Effettivamente, questa divisione si rispecchia nella distribuzione dello spazio urbano secondo un asse nord-sud. Mentre l'area nord di Mogadiscio è popolata maggiormente dal sottoclan Abgal, appartenente agli Hawiye (cfr. FI 34), quando scoppia la violenza, le famiglie appartenenti ai Daarood fuggono al sud: «È mattina inoltrata quando Aisha e i suoi figli arrivano nel quartiere *Medina*, nella zona *Sud della città*, esattamente dalla *parte opposta* rispetto al loro punto di partenza. Qui trovano radunate una cinquantina di famiglie del *clan Daarood* [...]» (FI 37; corsivi miei). Già prima del conflitto, lo spazio geografico della capitale somala rispecchiava una separazione degli spazi su base clanica; lo scontro politico non fa che rafforzare questa distinzione geografica.

Nel secondo racconto «Xuseyn, Suleyman e Loro», la Somalia è invece differenziata secondo la densità di popolazione: «città» versus «regioni rurali». Nel racconto, i due fratelli protagonisti, indicati nel titolo, provengono entrambi dalla capitale, Mogadiscio (cfr. FI 81), così come il loro cugino Abdikafar (cfr. FI 76). Ormai in Italia, i fratelli ricordano l'esperienza vissuta dal cugino, che ha trascorso un anno in una comunità rurale, nell'entroterra somalo (cfr. FI 77), nel contesto della campagna di alfabetizzazione di nomadi, contadini e pescatori. Si tratta di un progetto sociale mirato allo scambio di esperienze di vita e alla trasmissione di competenze di lettura e scrittura. Questa differenziazione all'interno della Somalia introduce nel testo, secondo Lotman, un nuovo spazio culturale e sposta così le relazioni di identità e alterità: mentre nella narrazione della cornice si stabilisce una differenza linguistica e culturale tra gli italiani e i protagonisti somali che sono appena giunti in Italia, la distinzione all'interno della Somalia tra spazio urbano e rurale avvicina l'Italia e la Somalia attraverso una prospettiva transculturale (cfr. Nohe 2020, 100).

Come si mostrerà nel prossimo paragrafo, anche *Dalmar* fa riferimento alla Somalia, seppur in modo più allegorico, aprendo la possibilità di leggere questo testo come una metafora più generale sull'interazione sociale.

3. *Dalmar. Disfavola degli elefanti: uno spazio immaginario come allegoria (non solo) della Somalia*

Nel titolo del libro, la storia viene definita come una «disfavola», ovvero un amalgama tra distopia e favola, poiché da una parte entrano in scena, come nelle favole, protagonisti animali che parlano, mentre dall'altra la società ritratta porta alla luce le conseguenze fatali dell'organizzazione totalitaria, così come accade nella distopia che, in quanto opposta all'utopia, rappresenta un mondo «troppo cattivo per essere praticabile» (cit. in Meozzi 2017, 5, traduzione mia¹⁰) e che dunque è «necessario evitare» (cit. in Meozzi 2017, 5, traduzione mia¹¹). Tommaso Meozzi sottolinea l'aspetto fantastico delle distopie e vi riconosce una «descrizione metaforica» (Meozzi 2017, 5). La favola di Aden è dunque riconducibile alla distopia, così come ad un potenziale metaforico che evidenzieremo nel paragrafo seguente. In *Dalmar* viene descritta una comunità di elefanti che vive nella savana (cfr. DE¹² 38) e che deciderà di emigrare per fuggire da una guerra imminente (cfr. DE 38-41). Si narra il loro viaggio attraverso il mare (cfr. DE 49-60), fino a giungere su un'isola in cui abitano orsi e api, in una convivenza piuttosto ostile, dopo che tutti gli altri esseri viventi sono stati uccisi dagli orsi (DE 91-92). Riguardo alla rappresentazione dello spazio, sono due gli aspetti che meritano di essere particolarmente evidenziati: la referenzialità alla Somalia e la rappresentazione metaforica di forme di convivenza sociale.

3.1 Referenzialità alla Somalia

Varie tecniche di mimesi linguistica creano in *Dalmar. Disfavola degli elefanti* una referenzialità alla Somalia (cfr. Simon 2022, cfr. paragrafo 1): il livello storico-politico, quello geoculturale e le parole somale. Riguardo al primo punto, si accenna alla Somalia su vari piani testuali che si rinforzano a vicenda. Nel paratesto, nella «Nota dell'autrice», si menziona esplicitamente l'ispirazione geopolitica e temporale: «Il contesto da cui nasce il racconto è la Somalia di inizio anni Novanta» (DE 7). Si tratta, dunque, dello stesso contesto descritto nel racconto «La casa con l'albero» (cfr. paragrafo 2.1). Di fatto, la «Nota» nomina sia il dittatore Siad Barre che l'uso della «violenza contro chiunque non fosse innamorato di lui» (DE 7) durante la sua decadenza politica, quando le milizie «volevano ripulire la città da chiunque non appartenesse alla loro grande famiglia» (DE 8). A livello intratestuale, la referenza temporale concreta, legata a un conflitto sociale ed evocata dalla comunità degli orsi, «[s]ono fatti avvenuti nel 1991, all'inizio del primo conflitto» (DE 140, corsivo mio), creando un'eco alla nota del paratesto che evoca così una

¹⁰ «too bad to be practicable». Così si è espresso John Stuart Mill nel 1868 durante un discorso al parlamento inglese.

¹¹ «[a world] we must be sure to avoid». Queste sono le parole nella rivista di critica letteraria *The Listener*, nel 1967.

¹² Le iniziali DE saranno usate da qui in avanti per riferirsi a *Dalmar. La disfavola degli elefanti*.

corrispondenza tra il massacro svolto dagli orsi nella finzione e la guerra civile reale in Somalia. Una referencia meno esplicita e più culturale, che è enfatizzata nuovamente dalla risonanza quasi letterale con la nota paratestuale, è l'organizzazione sociale degli orsi sulla base di clan genealogici, che confermano l'osservazione di Lori secondo cui «Aden is especially open about clanic violence and its consequences» (Lori 2022, 123): «Tempo fa, gli orsi [...] [avevano] ripulito la città da chiunque non avesse discendenza orsina, operazione che avevano chiamato «guerra di liberazione» [...]» (DE 91-92). È da notare il parallelismo di un numero significativo di parole con quelle utilizzate nel paratesto per descrivere le azioni delle milizie, elemento che sottolinea la referencia alla Somalia nel senso della mimesi linguistica riorganizzativa teorizzata da Simon (cfr. paragrafo 1).

Oltre a queste referenze più o meno esplicite al contesto storico e politico somalo, alcuni termini, come la scelta della specie protagonista o certi elementi linguistici, ne evocano lo spazio geoculturale. Così, gli elefanti, specificati come appartenenti alla «famiglia *Loxodonta africana orleansi*» (DE 27, 63), rimandano allo spazio subsahariano – la Somalia compresa – da cui proviene questa specie realmente esistente. L'«entroterra» (DE 49), area di origine degli elefanti, rispecchia una delle zone caratteristiche della Somalia, nominata anche in *Fra-intendimenti* (cfr. paragrafo 2.2). Il valore simbolico della struttura matriarcale di questi animali sarà analizzato nel prossimo paragrafo.

Rispecchiando le analisi svolte sul plurilinguismo nella letteratura transculturale (cf. Comberiati & Pisanelli 2017, 9), certe espressioni, riportate direttamente in somalo, rappresentano, infine, la Somalia mimeticamente, attraverso l'uso della sua lingua. La maggior parte degli elefanti porta nomi (parlanti) somali, spiegati nella nota dell'autrice (cfr. DE 10). Così, Idman significa «Essere autorizzati [sic], avere il permesso», Dalmar «Viaggiatore» e Bilan «Essere bello; essere strato abbellito» alias Narges «Narciso, in persiano» (DE 10 rispettivamente). Anche l'isola su cui fuggono, chiamata *Luul* (cfr. DE 138), è caratterizzata da un termine somalo, così come le stagioni, evidenziate in corsivo nel testo stesso: «il *Gu'*, lo *Hagaa*, il *Dayr* e il *Jiilaal*» (DE 18). Infine, l'evocazione dei *jinn* (cfr. DE 170), che appaiono anche nel racconto «Xuseyn, Suleyman e Loro» in *Fra-intendimenti*, fa riferimento a esseri demoniaci del Corano che sono parte integrante della cultura popolare somala. Questa integrazione di termini somali in un testo scritto in italiano contribuisce a creare una referencia precisa allo spazio geoculturale del Paese.

Ciononostante, l'uso allegorico degli animali quali rappresentanti di gruppi culturali e sociali lascia aperta la possibilità di descrivere, oltre a un tale spazio specifico, modelli di convivenza generali tra esseri umani.

3.2 Spazi sociali come metafore di convivenza

Sul piano dell'interazione, gli animali rappresentano mimeticamente, in termini di referenzialità, modi di convivenza sociale, sia a livello individuale che collettivo. Così, all'interno del gruppo degli elefanti, ogni membro si distingue mediante caratteristiche proprie e occupa una posizione precisa all'interno del branco, spesso già indicata dal rispettivo nome. Idman, ad esempio, la zia dell'elefante

cucciolo protagonista Dalmar, è la guida del gruppo, colei che prende le decisioni, quando necessario, e negozia in modo diplomatico (cfr. *DE* 135-136). Sagan, l'aiutante della guida, appare più dogmatica-conservativa, aderente alle norme e alle tradizioni e ha difficoltà ad adattarsi a nuove situazioni sociali (cfr. *DE* 118). Infine, l'elefantessa cucciola Shibban è molto silenziosa, ma intelligente e ingegnosa (cfr. *DE* 171, 185). La creazione di tali personaggi-tipi permette l'attribuzione di funzioni individuali distinte all'interno del collettivo e, dunque, di tratteggiare dinamiche di gruppo rappresentative.

D'altra parte, le tre comunità di animali che convivono sull'isola – orsi, api ed elefanti immigrati – simbolizzano diverse modalità di struttura sociale. Mentre gli elefanti rappresentano un matriarcato, governato da una democrazia di base in cui devono «tutti insieme valutare» (*DE* 164), gli orsi, al contrario, sono organizzati in un'autocrazia patriarcale: «il più crudele tra i maschi alfa [...] al quale consegnare un progetto e le risorse per realizzarlo» (*DE* 94). In questa opposizione tra il matriarcato consensuale degli elefanti e l'autocrazia patriarcale, con tratti di dittatura e tirannia, si rispecchia l'affermazione di Lori secondo cui Aden «suggests that patrilineal descent [...] should be substituted by a matrilineal genealogy to overcome the effects of patriarchal violence» (Lori 2022, 123), ma meno in senso genealogico che, piuttosto, a livello dell'organizzazione sociale collettiva. Le api, infine, sono organizzate in una monarchia, nella quale la regina prende le decisioni in modo assoluto (cfr. *DE* 109). Attraverso queste tre specie animali e i loro modelli di organizzazione sociale reale si ritraggono ed esplorano altrettante modalità di convivenza dell'essere umano.

Infine, l'opera indaga in egual misura l'interazione a livello spaziale tra questi tre collettivi, descrivendo gli spazi geografici come spazi sociali e le dinamiche di negoziazione nella distribuzione di questi spazi. Come risultato della guerra, gli orsi controllano la totalità dello spazio dell'isola, ad eccezione di quello delle api. La comunità di orsi che impone le regole di convivenza (cfr. *DE* 111-112) rappresenta dunque il gruppo dominante. Gli elefanti, invece, simbolizzano una comunità immigrata, con i suoi precisi bisogni spaziali, che riesce a negoziare un proprio «territorio» (*DE* 185) grazie alla diplomazia della giovane elefantessa Shibban: «La mia intenzione non era di accogliere [dagli orsi] richieste troppo onerose per gli elefanti, bensì di acconsentirne tante da far sembrare poca cosa le mie quando sarebbe stato il momento di formulare» (*DE* 188).

Conclusioni

L'analisi della rappresentazione dello spazio somalo nelle opere di Kaha Mohamed Aden ha permesso di rivelare le tecniche letterarie che portano a una presentizzazione della Somalia, a livello testuale e affettivo, in un contesto di ricezione italiano. Allo stesso tempo, leggendo le due opere in una prospettiva diacronica, si può osservare un aumento del livello di astrazione.

Fra-intendimenti posiziona la Somalia al centro dell'attenzione, non da ultimo attraverso l'estensione testuale che le viene concessa nei singoli racconti. Utilizzando il concetto di «testo letterario» come spazio di Lotman, la Somalia rappresentata

appare letteralmente al centro delle narrazioni, incorniciata dal contesto italiano a livello sia extra che intratestuale, facendosi così presente nel contesto italiano *nel* e *attraverso* il testo. I concetti degli *ethno-* e *mediascapes*, nella terminologia di Appadurai, emergono come strategie associative che spostano la narrazione da uno spazio geoculturale all'altro. La focalizzazione interna dei personaggi di origine somala crea un'empatia che avvicina la Somalia anche a livello affettivo. Questo avvicinamento è rafforzato attraverso la differenziazione degli spazi socio-topografici che non solo trasmette conoscenze al pubblico italiano, ma evidenzia le somiglianze cosmopolite tra le città somale e quelle italiane. Per una futura analisi, sarebbe auspicabile esaminare la funzione dello spazio della «casa», così come ha fatto Barbara Kuhn per le autrici italo-somale Cristina Ali Farah ed Igiaba Scego (cfr. Kuhn 2019, 55), che, a livello psicologico e vincolato al senso di appartenenza, svolge spesso un ruolo centrale nella narrazione.

Anche in *Dalmar. La disfavola degli elefanti* è possibile riscontrare riferimenti alla Somalia, in modo esplicito nel paratesto, ma anche attraverso i nomi dei personaggi, i termini in somalo o le espressioni linguistiche che risuonano mimeticamente con il paratesto (cfr. Simon 2022, cfr. paragrafo 1). L'uso allegorico degli animali permette di problematizzare e astrarre il sensibile tema della guerra civile e le misure di «pulizia etnica». Inoltre, l'allegoria si apre a un trasferimento generale di significato alla convivenza umana tra individui, all'interno di una comunità e tra collettivi diversi. Gli spazi degli animali metaforizzano così anche la distribuzione spaziale tra collettivi, non solo a livello geografico, ma anche per quanto riguarda i rapporti di potere. Nei testi analizzati, sia gli *scapes* secondo Appadurai che gli spazi metaforici condividono la possibilità di transitare da uno spazio all'altro, all'interno del testo e verso lo stesso mondo umano. Entrambi, infine, mettono in rilievo il rapporto post-coloniale tra l'Italia e la Somalia e conducono i ricettori e le ricettrici a riflettere sui propri comportamenti verso gli altri.

Bibliografia

- ADEN, Kaha Mohamed. 2010. *Fra-intendimenti*. Roma: nottetempo.
- ADEN, Kaha Mohamed. 2019. *Dalmar. La disfavola degli elefanti*. Milano: Unicopli.
- APPADURAI, Arjun. 1998 [1996]. *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*. Minneapolis / London: University of Minnesota Press.
- BRIONI, Simone. 2016. «Doppia temporalità e doppia spazialità: il cronotopo dei *Fra-intendimenti* di Kaha Mohamed Aden.» In *Maschere sulla lingua. Negoziazioni e performance identitarie di migranti nell'Europa contemporanea*, ed. Boschiero, Manuel & Marika Piva, 27–38 [1–9], Bologna: Emil. <<https://sas-space.sas.ac.uk/6176/>> [14.3.2025].
- COMBERIATI, Daniele & Flaviano Pisanelli (ed.). 2017. *Scrivere tra le lingue. Migrazione, bilinguismo, plurilinguismo e poetiche della frontiera nell'Italia contemporanea*. Roma: Aracne.
- DEL LUNGO, Andrea. 2009. «*Seuils*, vingt ans après. Quelques pistes pour l'étude du paratexte après Genette.» *Littérature* 155 (3), 98–111.
- GENETTE, Gérard. 2002 [1987]. *Seuils*. Paris: Seuil.
- JANSEN, Monica. 2012. «Le cinque vie di Kaha: i colori dei <fra-intendimenti>.» *Narrativa. Nuova serie* 33-34, 237–248.
- KUHN, Barbara. 2019. ««La nostra casa la portiamo con noi». Zum Widerstreit von Diaspora und Heterotopie in *Madre piccola* von Cristina Ali Farah und

- La mia casa è dove sono* von Igiaba Scego.» *Italienisch. Zeitschrift für italienische Sprache und Literatur* (2019), 51–81.
- LORI, Laura. 2022. «Matria in Contemporary Somali Literature in Italian. Mapping Articulations of Female Solidarity and Resistance.» *Nordic Journal of African Studies* 31 (2), 118–135.
- MEOZZI, Tommaso. 2017. *Visioni dell'alienazione. Dalla distopia d'inizio novecento al cyberpunk*. Pisa: Pacini.
- MITAINE, Benoît. 2013. «Paratexte». *Neuvième art 2.0. Dictionnaire esthétique et thématique de la bande dessinée*, 1–7.
<<https://ube.hal.science/hal-01104420/document>> [19.5.2025].
- NITSCH, Wolfram. 2015. «Topographien: Zur Ausgestaltung literarischer Räume.» In *Handbuch Literatur & Raum*, ed. Dünne, Jörg & Andreas Mahler, 30–40, Berlin / Boston: Walter De Gruyter.
- LOTMAN, Jurij M. 1972 [1970]. *Die Struktur literarischer Texte*. Übers. v. Rolf-Dietrich Keil. München: Wilhelm Fink.
- NOHE, Hanna. 2020. «Diventare estranea e marginale. Rappresentazioni e autorappresentazioni del soggetto migrante in *Fra-intendimenti* (2010) di Kaha Mohamed Aden.» *Apropos [Perspektiven auf die Romania]* 5, 88–105.
- PONZIO, Luciano. 2022. «L'arte come struttura pensante e generatrice di nuovi mondi.» *RUS. Revista de literatura e cultura russa* 13, no. 23, 80–107.
- SIMON, Ralf. 2022. *Grundlagen einer Theorie der Prosa*. Berlin / Boston: Walter De Gruyter.
- SOLIS, Teresa. 2012. «Due generazioni, due narrazioni. L'Italia postcoloniale in Mohamed Aden Sheikh e Kaha Mohamed Aden.» *Narrativa. Nuova serie* 33–34, 225–236.
- TODOROV, Tzvetan. 1970. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil.

Kaha Mohamed Aden & Hanna Nohe

«se tu vuoi confrontarti con l'altro, passi dall'assoluto al relativo»

Intervista con Kaha Mohamed Aden sullo spazio nella sua scrittura

Kaha Mohamed Aden

è stata una scrittrice somalo-italiana le cui opere trattano temi come la migrazione e l'integrazione.

Hanna Nohe

è ricercatrice e docente presso il Dipartimento di Lingue e Letterature Romanze dell'Università di Gießen.
hanna.nohe@uni-giessen.de

Parole chiave: intervista – Kaha Mohamed Aden – spazio – letteratura
Keywords: interview – Kaha Mohamed Aden – space – literature

Kaha Mohamed Aden, nata nel 1966 a Mogadiscio, ha vissuto a Pavia dal 1987, dove ottenne una laurea in Economia e dove viveva e lavorava. Nella raccolta di racconti *Fra-intendimenti* (nottetempo, 2010), le trame hanno luogo tra l'Italia e la Somalia, allorché in *Dalmar. La disfavola degli elefanti* (Unicopli, 2019) un gruppo di elefanti migra su un'isola dove abitano orsi e api, all'indomani di un massacro (cfr. Nohe, in questo volume). In entrambe le opere, lo spazio e lo spostamento svolgono un ruolo importante e stanno dunque al centro di questa intervista, in linea con il tema del presente volume.

È stata condotta, di maniera virtuale, il 15 settembre del 2023, poche settimane prima della scomparsa della scrittrice il 12 dicembre del 2023. Abbiamo fatto del nostro meglio per trascrivere questa intervista il più fedele possibile. Siamo molto grati di aver potuto sentire un'ultima volta e parlare in diretta con una delle voci letterarie italiane che riflettono, in modo molto lucido, differenziato e con un senso dell'ironia rinfrescante, questioni di differenze, di convivenza e di comunicazione. Speriamo di contribuire con questa intervista a mantenere viva la sua voce, perché possa continuare ad essere sentita.

Nohe: Parliamo oggi degli spazi nella tua scrittura. Nella raccolta di racconti *Fra-intendimenti*, i luoghi sono piuttosto concreti e spesso se ne trovano almeno due in uno stesso racconto: l'Italia e la Somalia, e, per esempio nel racconto «Xuseyn, Suleyman e Loro», perfino città vs. entroterra. Questi «salti spaziali» a livello testuale si producono attraverso associazioni, racconti, ricordi. A livello di scrittura, come avvengono questi salti e quali sono le strategie per produrli? Come fai a trovare i meccanismi narrativi per passare da un luogo ad un altro?

Aden: Questi spazi multipli, presenti nei miei racconti, in *Fra-intendimenti* soprattutto, sono compresenti nel mio spirito, perché sono luoghi che mi hanno fatto quella che sono. Sono sempre compresenti. Tra l'altro, entrambi questi luoghi sono sempre accessibili e comunicanti, sia quando scrivo che quando parlo. Quindi anche queste culture, queste lingue diverse fra di loro sono necessariamente comunicanti. Per esempio, quando incontro un oggetto, una parola, come in questo racconto, la parola «loro», che in una cultura vuol dire una cosa, e che siamo in un luogo in cui quella parola vuol dire qualcosa, richiama sempre subito un'altro luogo dove quella stessa parola assume altri significati. È una specie di automatismo che proviene dalla mia appartenenza. Ormai in Italia sono da tanto tempo.

Poi ci sono anche questi richiami legati a un'esperienza vissuta personalmente, oppure anche a delle determinate questioni che io voglio in qualche modo mettere alla luce. Perché succedono attualmente, da quando è iniziata la guerra nel 1991. Ci sono tantissimi eventi secondo me importanti, che vengono cancellati complessivamente. Non so la ragione, ma sento la necessità di metterli alla luce. Per esempio, in questo racconto io faccio emergere questa esperienza non solo della scrittura della lingua somala, che è una lingua tradizionalmente orale – tra l'altro, l'oralità, la tradizione orale, permette questi spostamenti da una parte all'altra – una tradizione che ha una cultura nomadica, quindi il territorio è sempre molto mobile, si spostano, cambiano spesso il territorio, però ci sono questi eventi.

Nel '74 si è cercato a alfabetizzare la popolazione rurale: i nomadi, i contadini e i pescatori. E tutti quelli della città che studiavano, anche i funzionari, sono andati all'entroterra per insegnare la scrittura. Quindi è stato un progetto molto interessante, reciproco, perché i cittadini andavano nel mondo rurale e in cambio il mondo rurale manteneva i cittadini e i cittadini insegnavano la scrittura. Quindi lo Stato risparmiava tantissimo, e poi c'erano queste conoscenze i cui spiego nel racconto. Perché mio cugino è andato, e noi l'abbiamo invidiato tantissimo, perché era più grande, ed è andato a insegnare la scrittura del somalo ai nomadi, e c'era un incidente, e questo racconto racconta questo evento, legato proprio a questa parola «loro». Quindi queste parole sono come chiavi che aprono delle porte.

E un altro punto è che queste compresenze di spazi e quindi paesaggi, immaginari, sapori, tutto quello che è legato allo spazio, cosa fa a me? Quando parlo con il mio interlocutore, che sia un lettore o come stiamo parlando adesso, non racconto questa altra parte che io vedo ma lui o lei no. È come se io fossi un po' monca, e quindi io per forza devo raccontare questa altra, più che altro per raccontare quello che vedo io. Perché in realtà io racconto il mio mondo e comunque l'altro, per

creare ovviamente relazione. E questa relazione avviene se mi porto tutte le mie presenze che ci sono, che abitano in diversi luoghi ovviamente.

Nohe: *Fra-intendimenti*, come indica già il titolo, si dedica in quasi tutti i racconti a descrivere la comunicazione – o discomunicazione – tra persone di culture diverse che si incontrano in uno stesso spazio. Scrivendo questi racconti, ti sei proposta esplicitamente questo obiettivo di avvicinare spazi?

Aden: Sì, quello è qualcosa che mi piacerebbe, a parte che mi manca molto la Somalia – tra l'altro, la Somalia è diventata non solo quel luogo geografico, politico, ma è anche la diaspora somala, di cui una parte sta anche in Germania adesso, e quindi sono in tanti posti del mondo. E infatti, per fortuna che c'è internet, che ci si può collegare tutti quanti insieme, perché a volte parlo con la zia che sta a Londra, che mi collega con la sua figlia e mia cugina che sta a Istanbul, e ci colleghiamo tutti insieme, e parliamo tutte queste cose; abbiamo questi riferimenti culturali anche diversi, perché ognuna di noi vive trent'anni, vent'anni in quei posti, un luogo diverso dalla Somalia.

E questo è la mia proposta, e soprattutto la questione centrale che mi sono proposta è di far vedere al mio interlocutore che se non si vuole comunicare, non ci si comunica comunque. Il fallimento della comunicazione è legato anche alla volontà, alla mancanza di curiosità e non voler ospitare l'altro. Infatti, c'è quel racconto, «Uno scialle afro-arabeggiante», e ci sono questi due personaggi, che hanno anche un'interprete culturale e linguistico di cui loro possono servirsi per incontrarsi. Ma nessuno di loro cede, in tutto il racconto; né l'uno né l'altro cambia registro, cambia passo per incontrare l'altro. Non si volevano incontrare. Quindi per me è anche per dire che il fatto che non ci si comunica è anche legato molto alla volontà, e sarebbe interessante avere una seria – o comunque una sana – curiosità dell'altro, che potrebbe creare relazioni feconde.

Già nel titolo, *Fra-intendimenti*, c'è quel trattino: «Fra - intendimenti», il che vuol dire che noi abbiamo un *mondo* che ci separa, però abbiamo anche un mondo che potrebbe unirli. E quindi basta attraversare quel trattino; oppure pensare che quel trattino è come qualcosa che è, come dice una parte di certi razzisti, che «non possiamo comunicare naturalmente». Possiamo credere questa cosa, ma secondo me, invece, è un mondo che possiamo attraversare, che può darci la possibilità di comunicare.

Nohe: Passiamo allora al prossimo libro, *Dalmar. Disfavola degli elefanti*. In questo libro c'è un primo spostamento spaziale: dalla guerra concreta in Somalia, che menzioni nel prologo, a quella nel mondo favoloso degli animali, che sono gli elefanti che poi vanno nel mondo degli orsi e le api. Qual è stato il motivo di questa scelta di usare un mondo favoloso e non umano, ma di animali?

Aden: In Somalia è successo nel '91 una cosa terribile, di cui ancora non riesco a parlarne di maniera logica o razionale. Perché c'è stato un massacro tra delle grandi famiglie in cui i somali si dividono. Una ha fatto fuori l'altra, e l'altra non è che è

stata meno. Ma nel '91 c'è stata una specie di pulizia clanica, e nella città di Mogadiscio sia delle minoranze che dei grandi gruppi famigliari sono stati cacciati letteralmente. I motivi, è giusto o sbagliato, non voglio entrarci nemmeno, però so che sia le vittime che i carnefici non ne parlano. Gettano tutto quanto nell'oblio.

Allora io ero contraria a questa cosa dell'oblio perché questo è un punto di non-ritorno, e secondo me i somali devono confrontarsi a quell'evento se vogliono una pace duratura. Allora avevo due obiettivi: come non permettere l'oblio, da una parte, e come raccontare quella storia senza cadere a quel crogiolarsi nel dolore, negli stupri, nella violenza, che distoglie sicuramente l'attenzione, perché sono cose molto pesanti, e tra l'altro io avrei dovuto attraversare. Quindi anche per evitare per me stessa, ho preferito un'allegoria e quindi questi elefanti. E ho chiamato, a proposito contro l'oblio, in scena un animale simbolo della memoria, cioè l'elefante. Che arriverà a questo luogo dove sono successe cose terribili, che piano piano – non tutti scoprono subito cosa succede né hanno la capacità, però – la matriarca a un certo punto si rende conto che sono successe delle cose terribili.

E vorrei che in Somalia qualcuno quando i non somali vanno in Somalia, non siano tutti matriarche, ma abbiano almeno l'intelligenza e la finezza della matriarca di accorgersene in qualche modo che sono successe delle cose terribili. Gli elefanti arrivano in questo posto dove gli orsi hanno fatto fuori tutti gli animali. Gli elefanti scappano da casa loro perché c'è una specie di guerra che sta arrivando, vanno in un'isola e in quest'isola dove arrivano sono successe delle cose orribili, tipo che sono stati fatti fuori tutti gli altri animali che vivevano. Non tutti gli elefanti se ne accorgono subito. Ma la matriarca e altri due o tre se ne accorgono. Soprattutto la matriarca.

Nohe: Un secondo spazio importante in questa *Disfavola* è quello dell'infanzia. Il protagonista, già indicato nel titolo, è l'elefante cucciolo Dalmar. Che ruolo attribuisce all'infanzia in questo romanzo?

Aden: Ah, sono centrali i due cuccioli, sia Dalmar che Dritta. Dalmar è il cucciolo elefante – che tra l'altro vuol dire viaggiatore, quindi in somalo colui che si sposta dei luoghi e va in viaggio – e Dritta invece ha capito tutto ed è una dritta, nell'accezione positiva del termine. E loro due prima di tutto sono la *scintilla* che c'è in tutti gli inizi, perché con il loro incontro inizia il vero e proprio racconto. Poi sono anche loro due nella loro diversità totale – quasi totale, perché non si sono mai visti. Addirittura, l'orsetta, quando vede per la prima volta l'elefante, pensava che fosse un sasso; non pensava che fosse una cosa viva. E poi l'elefante si muove e allora dice, ah, ma tu sei vivo. Per dire la loro differenza.

Però nonostante la loro differenza, loro due si incontrano e si parlano e giocano. Giocano; tra l'altro, è molto bello questo, mi sono divertita molto: l'elefantino è molto complessato dalle sue orecchie troppo disproporzionate rispetto agli altri elefantini, però arriva in un luogo dove la domanda era: che cos'è quella roba lì? È il tuo naso? È un naso quella roba lì? Lui dice, sì, è il mio naso e lei si mette a ridere, l'orsetta. E lui diventa felice che finalmente è arrivato in un posto dove nessuno se ne accorgerà mai più che le sue orecchie sono troppo disproporzionate. Quindi lui

da un cucciolo complessato diventa un cucciolo orgoglioso. E si innamora di lei, di Dritta, e cominciano a giocare insieme.

E quindi questo per dire che a un certo punto puoi arrivare a un luogo, dove i tuoi difetti non sono difetti. Sono, boh, nessuno se ne accorge neanche. Poi i tuoi pregi diventano delle cose brutte, no? Si possono cambiare le cose.

E, in più, loro due rompono i confini. Lui rompe il confine che non conosce il luogo, però grazie a questa non-conoscenza riesce a questa rottura del confine, e Dritta, che ama i suoi famigliari; insomma, i due cuccioli iniziano, sono sempre loro che iniziano l'*incontro* dei due gruppi. La madre di Dritta e la matriarca degli elefanti si incontrano proprio grazie ai due cuccioli. Ed è grazie ai due cuccioli – Dritta pretenderà che sua madre inviti gli elefanti, grazie a Dalmar che gli elefanti tutti quanti andranno alla tana degli orsi – che nasce una premessa, una speranza che quest'isola, che prima è stata un'isola dove si sterminava l'altro, possa diventare un luogo dove si può vivere insieme.

Nohe: La migrazione, che hai già menzionato e che di per sé è uno spostamento spaziale, ha luogo sia in *Dalmar* che anche in *Fra-intendimenti*. Mentre però in *Fra-intendimenti* è già avvenuta *prima* della narrazione, in *Dalmar* è rappresentata nel testo attraverso la migrazione degli elefanti. Che ruolo attribuisce alla migrazione nei due testi?

Aden: In entrambi la migrazione è centrale, *ma* in modo diverso ovviamente, perché, come dici tu, in *Fra-intendimenti* la migrazione è *già* avvenuta. Tra l'altro, vorrei sottolineare, per tanto tempo io ho sentito che venivamo chiamati *migranti*, io continuo ad essere chiamata migrante, quando ci risiedevo da venti, trent'anni; cioè, nessuno migrava, tutti rimanevamo, eravamo stanziali, più stanziali degli stanziali. Però forse qualcuno sperava che ce ne andassimo, non lo so. Però ci si chiamava migranti, addirittura anche adesso ci chiamano migranti, che è una parola interessante, perché vuol dire cambiare di spazio: migrare, da una parte all'altra.

Ma questi migrati di *Fra-intendimenti* sono migrati stanziali, sono persone che cercano di mettere in disagio la questione della nostalgia, perché quando sei lontano dal luogo di origine c'è la nostalgia, e poi c'è anche tutta la questione di irrigidimento delle tradizioni, le vecchie tradizioni. Diventi più tradizionalista dei somali stessi, cioè uno si attacca come se fosse...

E poi l'irrigidimento c'è anche dall'altra parte degli autoctoni, che diventano anche loro, «la nostra cultura, bisogna che voi vi adattate alla nostra cultura». E dici, «ma quale è la vostra cultura, che siete tanti e diversi», vabbè... Ce ne sono diverse questioni che vengono risolte, tra l'altro di solito con diverse proposte, politiche, tipo la politica dell'assimilazione, oppure politiche dell'integrazione, oppure politiche dell'intercultura.

Io cerco di presentare tutte quante, sia il problema, sia in termine di racconto, sia in termine di soluzione, come potrebbe essere come soluzione. Questi sono i problemi che mi sono posta, e sono tutti problemi che richiamano come minimo due

luoghi. Due luoghi che hanno due riferimenti storici, riferimenti culturali, riferimenti spaziali, paesaggi completamente diversi.

Solo per dire, il luogo: io ho abitato il primo anno a Perugia, per fare Cultura Generale, e sono tornata a Perugia dopo vent'anni, e la prima volta che ho abitato Perugia, mi sembrava un posto brutto. Perché era tutto attaccato, tutti i palazzi uno sopra l'altro. Mi sembrava un posto da soffocare, io venivo da questi spazi enormi. E Perugia, dopo vent'anni, quando sono tornata, ho detto, mamma, che bella Perugia, è una città così bella, veramente molto bella, perché non avevo il gusto di questo certo tipo di paesaggio, o simbolico. E quindi, sì, ogni luogo ha il suo carico culturale.

Nohe: E quindi c'entra anche la percezione soggettiva, di quello che vive questo spazio.

Aden: Il soggetto stesso con il tempo cambia. Per esempio, anche gli elefanti: il cambiamento avviene attraverso il viaggio, attraverso il cambiamento di luogo. C'è un certo punto del racconto – volevo dire proprio questo, sono cose che succedono anche alla persona – a un certo punto del racconto, gli orsi gentilmente prestano la loro pelliccia agli elefanti, e gli elefanti non sono più elefanti da quel momento in poi; diventano mammut. Perché dal freddo poi, tra l'altro, le loro zanne si arricciano un pochettino dal freddo, e sembrano proprio mammut. E quindi lo spazio non è una cosa neutra. A un certo punto può cambiare anche te stessa. Anche può cambiare la tua visione, il tuo corpo eccetera.

Nohe: E quindi c'è un'interazione tra spazio e individuo avvicenda.

Aden: Esatto.

Nohe: Lo spazio cambia l'individuo e l'individuo cambia anche lo spazio, in un certo senso, attraverso la sua percezione.

Aden: E attraverso la sua macchinazione; gli individui intervengono fisicamente sullo spazio. E poi, tra gli individui, fra di loro, si cambiano. Per esempio, c'è questo pranzo che avviene – che io non racconto, che spero che le persone lo leggano – questo pranzo, che ognuno di loro, cioè gli orsi, che invitano a pranzo gli elefanti, fanno la cosa migliore per loro, ma scoprono...

Allora, una cosa che non ho detto prima è che la favola l'ho scelta anche perché mi ha permesso di giocare su più piani e contemporaneamente, mentre la scrittura del prologo era più difficile per me.

E quindi questo capitolo del pranzo è il capitolo dell'intercultura - monocultura, e quindi gli elefanti e gli orsi se ne rendono conto, ognuno di loro, di relativizzare i valori, che i loro valori non sono valori assoluti, ma che ci sono anche altri. Quindi questo cambiamento dello spazio non solo cambia il tuo fisico o la tua percezione o il tuo sentimento, ma incontrando altri, cambia anche i tuoi valori. Cioè se tu vuoi confrontarti con l'altro, passi dall'assoluto al relativo.

Bild: Colores del Caminito, Buenos Aires © Stefano Vigorelli, Quelle: Wikimedia Commons [CC BY-SA 4.0](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Colores_del_Caminito_Buenos_Aires.jpg)

Va
Ri A

apropos
[Perspektiven auf die Romania]

www.apropos-romania.de

Sommer
2025

14

ISSN: 2627-3446

Karolin Schäfer

Literarische Zensur im Franquismus

Rezeption und Zensur von Ernest Hemingways *For Whom the Bell Tolls* (1940)

Karolin Schäfer

ist wissenschaftliche Mitarbeiterin für
Spanische Literaturwissenschaft am
Institut für Romanistik der Universität
Kassel.

karolin.schaefer@uni-kassel.de

Zusammenfassung

Ernest Hemingway, der den Spanischen Bürgerkrieg selbst vor Ort miterlebte, verarbeitete seine dortigen Erfahrungen als Berichterstatter im Roman *For Whom the Bell Tolls*, in dem er teils ganz unverblümt die Grauen des Kriegs schildert. Die englische Originalausgabe kam bereits 1940 außerhalb Spaniens auf den Markt; dennoch sollte es bis 1968 dauern, bis der Roman schließlich unter dem Titel *Por quién doblan las campanas* in übersetzter – und zensierter – Fassung in Spanien erschien. Der vorliegende Beitrag befasst sich mit der Publikations-, Übersetzungs- und Zensurgeschichte des genannten Romans im franquistischen Spanien. Zur Untersuchung etwaiger translatorischer Eingriffe sollen die englischsprachige Originalausgabe, die 1968 erstmals in Spanien veröffentlichte sowie die 1993 erschienene erste ‚postfranquistische‘ Ausgabe einer vergleichenden Betrachtung unterzogen werden.

Keywords: Zensur – Spanien – Franquismus – Spanischer Bürgerkrieg – Ernest Hemingway

Abstract

Ernest Hemingway, who experienced the Spanish Civil War first-hand, wrote about his experiences there as a reporter in the novel *For Whom the Bell Tolls*, in which he describes the horrors of war, sometimes quite bluntly. The original English edition was published as early as 1940, but it was not until 1968 that the novel was finally published in Spain in a translated – and censored – version under the title *Por quién doblan las campanas*. This article deals with the publication, translation, and censorship history of said novel in Francoist Spain. In order to examine possible translational interventions, the original English-language edition, the first edition published in Spain in 1968, and the first ‘post-Francoist’ edition published in 1993 will be compared.

Keywords: censorship – Spain – Francoism – Spanish Civil War – Hemingway

Einleitung

„Pocos lectores son conscientes del hecho de que uno de los legados más importantes del franquismo es el impacto continuado de los libros expurgados hace décadas por los censores“ (Cornellà-Detrell 2019, n.p.), so kritisiert Jordi Cornellà-Detrell, dass nach wie vor zahlreiche Bücher in Umlauf seien, teils sogar neu aufgelegt würden, die vor Jahrzehnten der franquistischen Zensur unterworfen worden waren. Mit der Kontrolle sämtlicher zu veröffentlichender Schriften versprach sich das illegitime Regime unter General Francisco Franco, seine Herrschaft auf der Grundlage dreier Prinzipien zu sichern: Gott, Vaterland und Familie (cf. Cordera Verduro 2011, 44). Hierbei sollte an bestimmten franquistischen Werten sowie an der prominenten Darstellung nationaler ‚Glanzepochen‘ Spaniens festgehalten werden, z.B. an der Herrschaft der *Reyes Católicos* oder dem *Siglo de Oro*. Als Themen, die überhaupt noch in Literatur, Film und Radio zulässig waren, nennt Cerstin Bauer-Funke weiterhin unverfängliche Verwicklungs- und Liebesgeschichten mit rein unterhaltender Funktion. Diese Stoffe wurden systemkonform und -stützend entweder propagandistisch aufbereitet oder in „konfliktfreie Scheinwelten [eingebettet], die den evasiven Charakter und die realitätsverschleiende Funktion der offiziell vom Regime gebilligten und geförderten Literatur belegen“ (Bauer-Funke 2006, 80).

Die kulturelle Unterdrückung durch die franquistische Regierung lässt sich im Hinblick auf die Zensur in verschiedene Phasen unterteilen (s. ausführlich auch das folgende Kapitel): Bereits kurz nach Ausbruch des Bürgerkriegs im Jahr 1936 erließ man in den nationalistisch besetzten Gebieten die ersten Dekrete über eine für Schriftsteller:innen, Journalist:innen und Verleger:innen nun obligatorische Vorzensur, bevor 1938 das erste franquistische Pressegesetz verabschiedet wurde. Dieses blieb rechtsgültig, bis es nach der beginnenden wirtschaftlichen Öffnung Spaniens in den 1950er Jahren 1966 von einem neuen Gesetz abgelöst wurde, welches die vormalig verpflichtende Vorzensur durch eine ‚freiwillige Konsultation‘ ersetzte. Letztlich verfolgten beide aber dasselbe Ziel, nämlich die mediale Verbreitung republikanischen, sozialistischen, ‚unmoralischen‘ oder ‚pornografischen‘ Gedankengutes zu unterbinden und auf diese Weise ideologischen Einfluss auf die spanische Bevölkerung zu nehmen (cf. Moncosí Saballs 2019, 4). So wurde diese zum sekundären, entmündigten Rezipienten, denn alle Werke, die das spanische Publikum – zumindest offiziell – in die Hände bekam, waren „textos alterados, o de acceso limitado y demorado, después de haber pasado por el filtro de la censura“ (LaPrade 2005, 11). Neben der ästhetischen wie ideologischen Beschneidung sämtlicher spanischer Publikationen übte der franquistische Zensurapparat auch einen erheblichen Einfluss auf die Veröffentlichung von Texten ausländischer Autor:innen aus. In seinen Darlegungen über noch heute unwissentlich gelesene ‚bereinigte‘ Übersetzungen führt Cornellà-Detrell beispielsweise Werke des Autors der berühmten Dystopie *1984*, George Orwell, und des *007*-Schöpfers Ian Fleming an. Hierbei nimmt er auch Bezug auf den ausgewiesenen hispanophilen Ernest Hemingway, der bereits im Frühfranquismus mit einem Tabu brach, indem er nämlich

1940, nur ein Jahr nach Ende des Spanischen Bürgerkriegs, mit *For Whom the Bell Tolls* einen Roman über diesen veröffentlichte (cf. Cornellà-Detrell 2019, n.p.).

Der vorliegende Beitrag soll die Rezeption und Zensur dieses im Spanischen als *Por quién doblan las campanas* betitelten Romans von Ernest Hemingway untersuchen und dabei Rückschlüsse auf ideologische, moralische und religiöse Tabus im Rahmen der franquistischen Zensur ermöglichen. Dazu wird zunächst der soziologische Zensurbegriff ausgeführt, bevor speziell auf den franquistischen Zensurapparat und seine gesetzliche Verankerung eingegangen werden soll. Da unter Francos Regierung unzählige Übersetzungen fremdsprachiger Werke Streichungen und anderen Modifikationen unterworfen wurden, soll auch dieser Aspekt beleuchtet werden, um im Anschluss auf entsprechende Merkmale von Ernest Hemingways Bürgerkriegsroman eingehen zu können. Hierzu wird einerseits die allgemeine Rezeption Hemingways in Spanien betrachtet, andererseits aber auch spezieller Bezug auf den Veröffentlichungskontext von *Por quién doblan las campanas* genommen. Um etwaige Modifikationen aufdecken zu können, werden die englischsprachige Originalfassung aus dem Jahr 1940 sowie die spanische Erstausgabe von 1968 und eine 1993 ebenfalls im Verlag *Planeta* erschienene Version einer Parallelektüre unterzogen. Auf Basis der englischsprachigen Erstausgabe werden dabei gezielt Textstellen identifiziert, bei denen – ausgehend von den durch das franquistische Regime formulierten ideologischen, moralischen und religiösen Tabus – Eingriffe durch die Zensurbehörde erwartbar sind. Diese Passagen werden in einem nächsten Schritt detailliert zwischen den drei genannten Ausgaben verglichen und im vorliegenden Beitrag diskutiert. Abschließend soll zusammengefasst werden, inwiefern der franquistische Zensurapparat Einfluss auf Ernest Hemingways besagten Roman genommen bzw. seine (vollumfängliche) Rezeption unterbunden hat.

Zensur im Franquismus (1936-1975)

Zunächst ist darauf hinzuweisen, dass das Zensurwesen lange vor der franquistischen Machtergreifung Einzug ins spanische Druckwesen hielt. Tatsächlich reicht es bis ins Jahr 1502 zurück, als die *Reyes Católicos* erstmals ein Gesetz über die Erteilung von Druckerlaubnissen erließen. Darüber hinaus publizierte die Katholische Kirche seit Mitte des 16. Jahrhunderts bis in die 1960er Jahre hinein den *Index librorum prohibitorum*, welcher diejenigen Schriften aufführte, die gegen das katholische Dogma verstießen. An dieser Stelle ist nicht außer Acht zu lassen, dass auch die franquistische Zensur – häufig in Zusammenarbeit mit der Kirche – penibel darauf achtete, ob die eingereichten Werke die katholische Glaubenslehre kritisieren (cf. Schmolling 1990, 65). Neben dem konstanten Einfluss der Katholischen Kirche lösten sich insbesondere in den frühen Jahren des Franquismus verschiedene Zensurbehörden gegenseitig ab: Im Januar 1937, knapp sechs Monate nach Ausbruch des Bürgerkriegs, war die Zensur zunächst in den bereits durch die Nationalisten okkupierten Provinzen der *Delegación del Estado para Prensa y Propaganda* überantwortet, welche wiederum der *Junta de Defensa Nacional de España* unterstellt war. Mit Ende des Bürgerkriegs wurden die Zuständigkeiten 1939 unter der neuen, illegitimen Regierung im *Servicio Nacional de Propaganda*

del *Ministerio de Gobernación* zentralisiert und nur zwei Jahre später der *Vice-secretaría de Educación Popular de la Falange* unterstellt. Von 1945 bis 1951 war das staatliche Bildungsministerium, das *Ministerio de Educación*, mit der Zensur beauftragt, bevor sie bis zum Ende der franquistischen Ära in die Verantwortlichkeiten des *Ministerio de Información y Turismo* fiel (cf. Moncosí Saballs 2019, 10). Aufgrund dieser häufig wechselnden Zuständigkeit sollen die Zensuraktivitäten nicht für die jeweiligen Behörden ausdifferenziert, sondern vielmehr in einem allgemeinen Überblick über Legislaturen, Verstöße und entsprechende Maßnahmen dargestellt werden.

Bevor die franquistische Zensur eingehender betrachtet wird, soll zunächst eine Annäherung an die Verwendung des Terminus ‚Zensur‘ stattfinden. Etymologisch leitet er sich von der lateinischen ‚censura‘ ab, der Institution, die in der Römischen Republik die Bürger im Hinblick auf ihre Besitztümer und ihre Wehrwürdigkeit bzw. -fähigkeit alle fünf Jahre prüfte und beurteilte. Hierbei erstellten die Zensoren (lat. ‚censores‘) Listen über das jeweilige Stimmrecht und die Höhe des zu zahlenden Tributs. Gleichzeitig übten sie auch eine Sittengerichtsbarkeit aus und waren befugt, moralische Fehltritte innerhalb der Familie, einen verschwenderischen Lebensstil etc. mit erhöhten Steuerforderungen und sozialer Degradierung zu ahnden. Ursprünglich bezog sich die Zensur also auf eine Prüfung oder Beurteilung, die durchaus negative Konsequenzen – finanzieller wie sozialer Natur – nach sich ziehen konnte. Erst im 16. Jahrhundert begann man in Spanien und im deutschsprachigen Raum, den Ausdruck ‚Zensur‘ (bzw. span. ‚censura‘) zu verwenden – und zwar im Kontext der staatlich kontrollierten Buchproduktion (cf. Bachleitner 2010, 3).

Bei Mark Cohen wird Zensur definiert als „the exclusion of some discourse as a result of a judgment by an authoritative agent based on some ideological predisposition“ (Cohen 2001, 8, zit. n. Baer & Merkle 2025). Norbert Bachleitner fasst sie als „die von einer Instanz [...] überwachte Wahrung von Normen“ (Bachleitner 2010, 6) und grenzt den Begriffsumfang über einen soziologischen Zugang weiter ein: Insbesondere die literarische Zensur diene aus soziologischer Perspektive als Herrschaftsinstrument, da sie das Potenzial besitze, das Funktionieren eines gesellschaftlichen Systems aufrechtzuerhalten sowie die Interessen und den Einfluss der Elite sicherzustellen. Es finde eine Überwachung sprachlicher/literarischer Äußerungen dahingehend statt, ob sie den Status quo erhalten oder gefährden. Diese Überwachung lässt sich begrifflich als ‚formelle Zensur‘ fassen, als die Beurteilung von Werken durch eine zu diesem Zwecke geschaffene Instanz, die sich an bestimmten Regeln orientiert (cf. Bachleitner 2010, 6f.). Die im Franquismus vorliegende Zensur lässt sich nach Gabriele Knetsch weiter eingrenzen als die „institutionalisierte literarische Zensur in autoritären Systemen“ (Knetsch 1999, 23), im Rahmen derer außerdem zwischen Vorzensur und Nachzensur zu unterscheiden sei. Vorzensur bezeichnet die Behinderung, Verfälschung oder Unterdrückung von Äußerungen vor ihrer Publizierung, während die Nachzensur sich auf etwaige Repressalien nach der Veröffentlichung bezieht (cf. Knetsch 1999, 23f.). Beide Formen der Zensur hielten unmittelbar nach Beginn des Spanischen Bürgerkriegs im Jahr 1936 Einzug in die Presse und Literatur sowie ins Kino und

Radio der von den Aufständischen besetzten Gebiete. Die anschließend beinahe vier Dekaden andauernde franquistische Zensur identifiziert Manuel Abellán vornehmlich als Vorzensur, indem er sie beschreibt als

el conjunto de actuaciones del Estado, grupos de hecho o de existencia formal capaces de imponer a un manuscrito o a las galeras de la obra de un escritor – con anterioridad a su publicación – supresiones o modificaciones de todo género, contra la voluntad o el beneplácito del autor. (Abellán 1982, 16)

Der Grundstein für den von Josep María Castellet beklagten Umstand, dass die Kulturpolitik der Sieger sich systematisch gegen alles stellte, was einen intellektuellen Fortschritt bewirkt, eine Dynamik hervorgebracht hätte, wurde bereits zu Ausbruch des Bürgerkriegs am 18. Juli 1936 gelegt (cf. Castellet 1976, 136). So ordnete Franco an diesem Tag in seiner Erklärung über den Kriegszustand an, dass „serán sometidos a mi previa censura, y como requisito indispensable para circular, tres ejemplares de cualquier impreso o documento destinado a publicidad“ (zit. n. Moncosí Saballs 2019, 7). Diese Regelung zur Vorzensur sollte es den Aufständischen um Franco ermöglichen, Spanien in den bereits okkupierten Gebieten zu ‚purifizieren‘, indem ab diesem Zeitpunkt nur solche Werke zum Druck zugelassen wurden, die ins franquistisch-nationalistische Weltbild passten – um dieses wiederum durch die selektiven Maßnahmen verstärkt in die Gesellschaft zu tragen und zu propagieren (cf. Moncosí Saballs 2019, 7). Zu diesem Zwecke wurde noch im selben Jahr eine mit der Zensur betraute Kommission gegründet, die *Junta Técnica del Estado*, welche am 23. Dezember per Verordnung festlegte, was fortan verboten sein sollte: „Se declaran ilícitos la producción, el comercio y la circulación de libros, periódicos, folletos y toda clase de impresos y grabados pornográficos o de literatura socialista, comunista, libertaria, y, en general, disolventes“ (Junta Técnica del Estado 1936, 471). Mit diesem Dekret (*Orden de 23 de diciembre de 1936*) wurde weiterhin verfügt, dass alle Verlage, Vertriebe, Bibliotheken etc. derartige Texte innerhalb der nachfolgenden 48 Stunden einreichen sollten, und expliziert, dass die Verbreitung jener Druckerzeugnisse zu den stärksten Waffen der Feinde des Vaterlands gehöre. Denn sie würden revolutionäre Gedanken kultivieren und so der Religion, der Zivilisation, der Familie und allen Prinzipien schaden, auf die sich die Gesellschaft stütze (cf. Junta Técnica del Estado 1936, 471). Derselbe Habitus lässt sich in einer weiteren Verordnung vom 16. September 1937 ausmachen, welche erneut eine Konfiszierung verschiedener Druckerzeugnisse vorschreibt, und zwar von Büchern, Heften, Zeitschriften, Veröffentlichungen, Abbildungen und Druckerzeugnissen, die in ihrem Text Spuren von zersetzenden Ideen, unmoralischen Konzepten, marxistischer Propaganda und all jenem haben, was

signifique falta de respeto a la dignidad de nuestro glorioso Ejército, atentados a la Unidad de la Patria, menosprecio de la Religión Católica y de cuanto se oponga al significado y fines de nuestra Cruzada Nacional. (Gabilán-Alchud, zit. n. Abellán 1980, 158)

Ein gutes halbes Jahr später wurde schließlich vom Innenministerium unter der Leitung von Serrano Súñer das erste Pressegesetz seit dem späten 19. Jahrhundert erlassen, welches trotz der eigentlich als Übergangslösung angedachten Regelungen seine Gültigkeit bis in die Mitte der 1960er Jahre behalten sollte (cf. Pegenaute 1999, 89). Die *Ley de 22 de abril de 1938 de Prensa* verfolgte primär das Ziel, eine

dem Staat gänzlich untergeordnete Presse zu schaffen. So monierte sie z.B. in der Präambel, dass eine große Anzahl an Leser:innen durch eine antinationale und sektenartige Presse vergiftet sei, und forderte eine ausschließlich auf ‚Wahrheit‘ und ‚Verantwortung‘ basierende Publizistik. In Artikel 18 heißt es:

[E]l Ministerio encargado del Servicio Nacional de Prensa tendrá facultad para castigar gubernativamente todo escrito que directa o indirectamente tienda a mermar el prestigio de la Nación o del Régimen, entorpezca la labor de Gobierno en el Nuevo Estado o siembre ideas perniciosas entre los intelectualmente débiles. (Ministerio de Interior 1938, 6940)

Obgleich das Gesetz primär aufs Pressewesen ausgelegt zu sein schien, legte es mit seinen Prinzipien dennoch unmissverständlich das Verbot sämtlicher regime- und ideologiekritischer Druckstücke fest. Der zensorische Verwaltungsablauf wurde nur eine Woche später durch eine erneute Verordnung geregelt, die nun auch expliziten Bezug auf Bücher und andere nicht-journalistische Druckerzeugnisse nahm: Ab jetzt mussten Autor:in und Verleger:in die Originale in gemeinsamer Verantwortung bereits vor der Drucklegung bei der Zensurbehörde einreichen. Befand diese einen Text im Zuge ihrer Vorzensur als für das spanische Publikum ungeeignet, konnte sie ihn verbieten, was einem kulturellen wie ideologischen *Paternalismus*, einer Bevormundung durch den Staat, gleichkommt (cf. Schmolling 1990, 66). Weiterhin schloss das Dekret vom 29. April 1938 den Vertrieb jeglicher im Ausland produzierter und von der Zensurbehörde noch nicht autorisierter Literatur aus. Die möglichen Urteile der Zensoren beschränkten sich in dieser Phase meist auf die drei Kategorien ‚genehmigt‘, ‚mit Modifikationen oder Streichungen genehmigt‘ oder ‚abgelehnt‘ (cf. Herrero López 2016, 64f.). Eine weitere Option, von der regelmäßiger Gebrauch gemacht wurde, bestand im *amtlichen Stillschweigen* (*silencio administrativo*), welches bedeutete, dass keinerlei Reaktion auf ein zur Vorzensur eingereichtes Werk erfolgte – etwas ohne die Einschätzung der Zensurbehörde Veröffentlichtes konnte im gegebenen Fall umgehend von offizieller Seite beschlagnahmt und so noch im Nachhinein verboten wie sanktioniert werden. Eine besondere Problematik für die franquistische Zensur war die der fehlenden Normen; dieser Umstand führte zu einer gewissen Intransparenz und Willkür im Zensurverfahren (*arbitrarismo*) (Bauer-Funke 2006, 78). Diese wurde zumindest teilweise eingeschränkt, als Juan Beneyto Pérez – ein junger mit dem Faschismus sympathisierender Schriftsteller – in den frühen 1940er Jahren einen Fragenkatalog entwarf, der fortan auf der zweiten Seite der Zensurgutachten abgedruckt wurde und an dem sich die Zensoren bei Bedarf orientieren konnten:

- ¿Ataca al dogma?
- ¿A la moral?
- ¿A la Iglesia o a sus ministros?
- ¿Al Régimen y a sus Instituciones?
- ¿A las personas que colaboran o han colaborado con el Régimen?
- ¿Los pasajes censurados califican el contenido total de las obras?
- ¿Informe y otras observaciones? (Abellán 1980, 19)

Unter Hinzunahme dieses Rasters galt es dann vor allem, die eingereichten Werke darauf zu überprüfen, ob sie gegen die *moral sexual* verstießen (im Sinne einer Verletzung der Moral und der guten Sitten, beispielsweise durch ‚obszöne‘ und

‚pornografische‘ Textstellen), unliebsame *opiniones políticas* enthielten (hierunter insbesondere Kritik am Staat bzw. am Generalísimo höchstpersönlich, Darstellungen, die der franquistischen Geschichtsschreibung widersprachen oder nicht-autoritäre/marxistische Ideologien in ein positives Licht rückten), sich im *uso del lenguaje* vergriffen (indem sie sich einer als anstößig, provokant empfundenen Sprache bedienten) oder der *religión* nicht den ‚angemessenen‘ Respekt zollten (cf. Bauer-Funke 2006, 77f.). Gabriele Knetsch ergänzt in Bezug auf die Religion, dass unter die Verstöße gegen die katholische Glaubenslehre zeitweise gar die Erwähnung nichtkonformer Lehren oder Weltanschauungen fiel, beispielsweise der Psychoanalyse oder nichtkatholischer Konfessionen (cf. Knetsch 1999, 87). Sie subsumiert, dass die Darstellung der Wirklichkeit „möglichst dem Harmonie- und Moralbild des Franquismus entsprechen [sollte]: unpolitisch, positiv, harmlos. [...] Was nicht existieren sollte in dieser Welt, machten die Striche der Zensoren in-existent“ (Knetsch 1999, 86).

Hatte Spanien sich spätestens seit dem Ende des Bürgerkriegs und der finalen Machtübernahme durch das franquistische Regime politisch wie wirtschaftlich und ideologisch abgeschottet, lassen sich die 1950er Jahre als ein wichtiger Wendepunkt in der Herrschaft Francos ausmachen – so wurde das Land im Angesicht des Kalten Krieges wieder in die Weltgemeinschaft aufgenommen (cf. Knetsch 1999, 131). Neben der generellen Annäherung an die westlichen Demokratien erkannten vor allen Dingen die USA die Notwendigkeit, Spanien in der Zeit des Eisernen Vorhangs auf ihrer Seite zu wissen, und setzten sich für dessen internationale Aufwertung ein (cf. Neuschäfer 1991, 50). Gleichzeitig erfuhr die spanische Bildungs- und Kulturpolitik unter Joaquín Ruiz Giménez (1951–1956) eine eher liberale Phase, die die intellektuelle Isolierung bremste und Strömungen wie den Behaviorismus und den Neopositivismus gewähren ließ (cf. Knetsch 1999, 137). Im gleichen Zug fanden aber auch die steten Zuständigkeitswechsel in Bezug auf die Zensur 1951 ein Ende, als diese dauerhaft dem *Ministerio de Información y Turismo* unterstellt wurde – und damit dem Minister Arias Salgado, „who literally believed he was saving souls from damnation by censoring immorality“ (Craig 2001, 24). Im Widerspruch zur liberalen Kulturpolitik Ruiz Giménez’ verschrieb dieser sich der Wahrung der nationalkatholischen Ideologie und versuchte, Spanien weiterhin von intellektuellen Strömungen aus dem Ausland fernzuhalten, als es die wirtschaftliche Öffnung durchlief (cf. Schweitzer 2008, 19f.). Erst Manuel Fraga Iribarne, der 1962 Salgados Nachfolge antrat, gab den Anstoß dazu, das einst unter dem Vorwand des Ausnahmezustandes 1938 verabschiedete Pressegesetz durch eine neue Legislatur zu ersetzen (cf. Schweitzer 2008, 20).

Am 18. März 1966 wurde schließlich die *Ley 14/1966 de 18 de marzo de Prensa e Imprenta* erlassen, welche die spanische Medienzensur neu regeln sollte. Mit ihrer Einführung wurde das Ziel verfolgt, „adecuar [las normas anteriores] a las actuales aspiraciones de la comunidad española y a la situación de los tiempos presentes“ (Jefatura del Estado 1966, 3310). Darüber hinaus solle sie als grundlegendes Postulat die Meinungsfreiheit und die Freiheit der Unternehmen sichern – wobei jedoch bereits in Artikel 2 Einschränkungen angeführt werden; als zulässig erachtet

man nur solche Druckerzeugnisse, die der „Wahrheit“ und der „Moral“ mit ausreichendem Respekt begegnen, sich an die Gesetzgebung des *Movimiento Nacional* und an die Bedürfnisse der nationalen Verteidigung halten sowie die Staatsicherheit, die innere öffentliche Ordnung und den äußeren Frieden nicht stören (cf. Jefatura del Estado 1966, 3310). Bereits an dieser Stelle wird ersichtlich, dass die zentralen politischen Tabus zur Absicherung des Regimes noch immer Gültigkeit besaßen und auch in den Folgejahren einer staatlichen Zensur unterworfen bleiben sollten. Während eine kritische Auseinandersetzung mit der illegitimen Machtergreifung durch die Militärs unter Franco nach wie vor unmöglich war, schien sich jedoch zumindest die Zensur dargestellter ‚moralischer Fehlritte‘ unter Fraga etwas zu lockern. So wurden z.B. neutrale oder negative Abbildungen von Suizid oder Ehebruch häufig nicht mehr gestrichen (Knetsch 1999, 221).

Die wohl markanteste Neuerung des Zensurgesetzes von 1966 war die Verfügung, dass fortan keine obligatorische Vorzensur mehr bestand, sondern eine mögliche Zensur auf der Grundlage einer ‚freiwilligen Konsultation‘ stattfinden sollte, was Artikel 4 festhielt:

La Administración podrá ser consultada sobre el contenido de toda clase de impresos por cualquier persona que pudiera resultar responsable de su difusión. La respuesta aprobatoria o el silencio de la Administración eximirán de responsabilidad ante la misma por la difusión del impreso sometido a consulta. (Jefatura del Estado 1966, 3310f.)

Zwar erweckt die neue Gesetzgebung einen liberaleren Eindruck als das Pressegesetz von 1938, das die verpflichtende Vorzensur ausrief; dennoch riskierten die Verleger:innen und Autor:innen bei nicht genehmigten Drucksachen oder nur ‚unzureichend‘ eingearbeiteten Empfehlungen, dass der Staat die gesamte Auflage konfiszierte und nachträglich verbot, was zu erheblichen finanziellen Verlusten führen konnte. Moncosí Saballs schlussfolgert, dass

no haber censura previa no significaba más libertades para los medios de comunicación y para los escritores, ya que serían ellos quienes tendrían que aplicarse una ‚autocensura‘ para no ser sancionados una vez editada y publicada la obra. (Moncosí Saballs 2019, 6)

Ogleich die neue Regelung einige der Tabubereiche reduziert hatte, blieb ein vehementer Protektionismus gegen sämtliche ‚nicht kontrollierbare‘ Druckerzeugnisse von außen erhalten: In Artikel 66 wird die Verbreitung oder Vervielfältigung von im Ausland aufgelegten und nicht explizit durch die Behörde genehmigten Werken als schwerwiegende Ordnungswidrigkeit (*infracción administrativa muy grave*) strengstens untersagt (cf. Jefatura del Estado 1966, 3314).

Zensur und Verbot ausländischer Werke

Auch wenn ausländische Werke prinzipiell denselben Zensurapparat zu durchlaufen hatten wie die spanischsprachigen¹, gibt es einige Spezifika, die insbesondere im Kontext ausländischer und fremdsprachiger Literatur zu berücksichtigen sind.

¹ Demgegenüber lassen sich auch zahlreiche „state censorship structures“ finden, die zwischen „foreign (imported)“ und „domestic material“ unterscheiden (cf. Baer & Merkle 2025, 4).

Das Forschungsgebiet, das die Verzahnung von Zensur und Übersetzungen untersucht, so erläutert Denise Merkle, „explores extreme manifestations of ideology on translations“ (Merkle 2010, 18). Ebenso wie im Falle sonstiger Zensur durch Staatsapparate spielten hier „aesthetic, moral, political, military and religious grounds“ (Merkle 2010, 18), eine Rolle; weiterhin seien in diesem spezifischen Zusammenhang jedoch insbesondere auch „the network of agents involved in the process, translatorial agency, the ethics of translation“ sowie das Verhältnis zwischen „rewriting (creativity) and translation“ (Merkle 2010, 18) zu berücksichtigen. Dabei handle es sich nicht immer um eine Konstellation von „polarized binary situations“, in der ‚unschuldige‘ Übersetzer:innen sich einem repressiven Regime gegenübersehen; gleichzeitig bleibe Zensur dennoch ein „instrument used to mold, if not enforce, worldview and discourse production“, welches insbesondere im Angesicht einer „unpalatable alterity“ ausschlage. In der Folge nehme es Einfluss auf „interpretation [...], media translation [...] and all types and genres of textual translation (e.g., travel writing, religious writings, political speeches, essays, poetry, *the novel*, newspapers)“ (Merkle 2010, 18; Herv. K.S.). Ebenso wie in sonstigen Fällen von Zensur wird auch bei Übersetzungen literarischer Texte von einer Zensur „prior“ versus „posterior to publication“ (Merkle 2010, 19) unterschieden; insbesondere die „cultural blockage“ (Merkle 2010, 19) ist hier zu nennen, welche in den Import eines Kulturprodukts in die Zielkultur eingreift: „[S]election mechanisms intervene to block the entry of those cultural products deemed undesirable or, when entry is allowed, to influence the form of cultural transfer (e.g., various forms of rewriting)“ (Merkle 2010, 19). Mögliche Formen eines zensierten, eingeschränkten Kulturtransfers sind beispielsweise die *Nichtübersetzung* – hierbei werden einzelne Wörter oder sogar ganze Passagen in der Originalsprache belassen – oder die Übersetzung in eine dritte, weder Ziel- noch Ausgangssprache (cf. Baer & Merkle 2025, 4). Als weitere Möglichkeiten einer restriktiven Zensur im Rahmen literarischer Übersetzungen nennen Baer und Merkle *Euphemismen* sowie die „partial excision and softening or toning down of obscene content“ (Baer & Merkle 2025, 4). Zudem ist darauf hinzuweisen, dass bei der Überführung eines literarischen Texts in eine andere Sprache ein gewisser Grad an Interpretation und Veränderung unvermeidbar ist, da es sich hier um einen Prozess des Neuschreibens handelt. Der Ausgangstext wird im Übersetzungsprozess verschiedenen Faktoren unterworfen, insbesondere der Anpassung auf die Kultur der neuen Rezipient:innen und der Weltanschauung derjenigen Person, die ihn in die Zielsprache überführt. In diesem Zusammenhang spricht Michael Holquist von einer „unsettling filiation between censorship and translation“ (Holquist 1994, 18, zit. n. Baer & Merkle 2025); bei beiden Phänomenen handle es sich um „strategies to control meaning“, deren Interlinearität garantiere, „that something will-always-be left out“ (Holquist 1994, 18; zit. n. Baer & Merkle 2025). Ähnlich beschreiben daran anschließend auch Baer und Merkle „overtly censored and translated texts“ als „similarly double-voiced“ (Baer & Merkle 2025, 4).

Ungeachtet der Isolation Spaniens besonders in den frühen Jahren des Franquismus, wurde doch eine beträchtliche Anzahl an Romanen ins Spanische übersetzt und passierte den strengen Zensurapparat. Im Jahr 1942 machten die aus dem

Englischen übersetzten Romane mit 201 beinahe ein Sechstel der insgesamt 1.242 in Spanien veröffentlichten literarischen Werke aus (cf. Schmolling 1990, 91). Rezipiert wurde vor allen Dingen die harmlose, wenig kritische *literatura amable*, darunter beispielsweise Romane von Pearl S. Buck und Somerset Maugham (cf. Schmolling 1990, 91). Über die Jahre der Diktatur war ein stetiger Anstieg der literarischen Übersetzungen zu verzeichnen, so erreichten sie 1975 – im letzten Jahr des Franquismus und drei Jahre vor Außerkraftsetzung des Zensurgesetzes von 1966 – eine Summe von 1.642 (aus insgesamt 3.870 Übersetzungen, die auch Sachtexte etc. einschlossen). Die Gesamtzahl der 1948 bis 1975 in Spanien veröffentlichten Übersetzungen liegt Erhebungen des *Index Translationum*² zufolge bei etwa 49.900, wobei daraus allerdings nicht eindeutig hervorgeht, inwieweit spätere Auflagen derselben Werke darin berücksichtigt werden. Denn es gab einige Autor:innen, die ‚Kanonstatus‘ erlangten und deren Werke aufgrund der hohen Beliebtheit teils mehrfach aufgelegt wurden, z.B. Jane Austen, die Brontë-Schwestern, Mark Twain und William Shakespeare (cf. Pegenaute 1999, 92).

Neben den im ‚Normalfall‘ im Zuge literarischer Übersetzungen vollzogenen Änderungen, die oftmals entweder sprachstrukturellen oder kulturellen Differenzen geschuldet sind, nahm im Franquismus die Zensurbehörde vor allen Dingen aus ideologischer und politischer Motivation maßgeblichen Einfluss auf den Übersetzungsprozess (cf. García Santos 2017, 7). Da ab 1936 bzw. 1938 alle zu veröffentlichenden Übersetzungen vor Drucklegung den Zensurapparat passieren mussten und auch mit dem neuen Gesetz von 1966 keine Garantie bestand, dass die Verbreitung des Werks nicht nachträglich unterbunden wurde, passten zahlreiche Übersetzer:innen den Zieltext nicht nur ideologisch an das gewünschte Weltbild an, sondern strichen auch als unangemessen erachtete Textstellen, die beispielsweise Vulgarismen oder ‚obszöne‘ Darstellungen enthielten (cf. Pegenaute 1999, 91). Nahmen sie dies nicht selbst vor, folgte die Zensurbehörde häufig diesem von Merino Álvarez und Rabadán identifizierten Muster:

[...] to publish translations conveniently ‘corrected’ to suit the interests of both the regime and the Church. [...] [T]he most frequently required corrections were cutting passages considered damaging to the regime or the Church, replaced by the addition of favourable comments, cleaning or toning down linguistic expressions [...], modifying morally ambiguous comments [...] and attenuating, if not outright cutting, erotic and sexual references of any type. (Merino Álvarez & Rabadán 2002, 130)

Letztlich griffen hier also wieder die Mechanismen, die die Zensurbehörden auch bei der spanischen Literatur anwandten. Und auch heute noch, über vierzig Jahre nach dem Ende der Diktatur, lassen sich in originalsprachlich spanischen und in übersetzten – teils neuaufgelegten – literarischen Werken einst durch die franquistische Zensur manipulierte Textstellen finden (cf. Cornellà-Detrell 2013, 130).

² *Index Translationum* der UNESCO, verfügbar unter: <https://www.unesco.org/xtrans/bsform.aspx> [17.3.2025].

Ernest Hemingway: *For Whom the Bell Tolls* (1940)

Einer der Autoren, dessen Werke zumindest zum Teil der spanischen Zensur zum Opfer fielen, war der 1899 in Oak Park (Illinois, USA) geborene Ernest Miller Hemingway. Bereits unmittelbar nach seinem Schulabschluss im Jahr 1917 begann er, als Reporter für den *Kansas City Star* zu arbeiten, bevor er 1920 seine Tätigkeit bei der Tageszeitung *Toronto Star* aufnahm, welche er als Auslandskorrespondent ab 1921 in Paris fortführte. Nun in Europa lebend, zog es ihn kurze Zeit später auf mehrere Spanienreisen, wo er unter anderem seinem ersten Stierkampf beiwohnte. Dieser beeindruckte ihn so schwer, dass er 1926 sein erstes ‚Spanienwerk‘ veröffentlichte – *Fiesta*, einen Roman, der sich insbesondere um die spanische Landschaft und die Tradition des Stierkampfes dreht (cf. Bloom 2011, 189). Moncosí Saballs drückt Hemingways tiefe Verbundenheit zu Spanien und seiner Kultur folgendermaßen aus: „Estaba enamorado de este país y, de hecho, le hubiera gustado nacer aquí. [...] Hemingway sentía una enorme curiosidad por todo lo español; por las costumbres del país y su lengua“ (Moncosí Saballs 2019, 15). 1937, ein Jahr nach Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs, begann Ernest Hemingway, als Kriegsberichterstatte für die *North American Newspaper Alliance* zu arbeiten (cf. Bloom 2011, 190). Wie viele ausländische Schriftsteller:innen partizipierte er aus politischer Überzeugung und Solidarität mit der republikanischen Seite am Krieg und schrieb bereits in dieser Zeit an einem Werk, welches Aspekte des Erlebten in eine fiktionale Erzählung einbetten sollte. So entstand *For Whom the Bell Tolls*, eines seiner berühmtesten Werke, welches 1940, also nur ein Jahr nach Ende des Bürgerkriegs, in englischer Originalfassung veröffentlicht wurde (cf. Bauer-Funke 2006, 61). Auf dieses spezifische Werk, welches J. Donald Adams noch in seinem Erscheinungsjahr als „the best, the fullest, the deepest, the truest book that Hemingway had ever written“ (Adams 1940, n.p.) betitelte, soll an späterer Stelle ausführlicher eingegangen werden. Um seine Publikation angemessen kontextualisieren zu können, soll jedoch zuerst ein Überblick zu Hemingways Rezeption in Spanien gegeben werden.

Lediglich ein Werk Ernest Hemingways wurde vor Ausbruch des Spanischen Bürgerkriegs in Spanien publiziert, und zwar die Kurzgeschichte *Los matones*³, welche im Jahr 1932 in der Anthologie *10 novelistas americanos* erschien. Erst fünf Jahre später, also bereits im Krieg, wurde der Roman *The Torrents of Spring* aus dem Jahr 1926 auf spanischem Boden veröffentlicht. Allerdings wurde er nicht ins Kastilische, sondern ins Katalanische übersetzt (cf. LaPrade 1995, 46f.). Daher ist zu vermuten, dass er in der frühen Phase der Franco-Diktatur, die besonders auch von sprachlicher Unterdrückung geprägt war, zunächst den Säuberungsaktionen von Bibliotheken, Buchhandlungen und Privatbeständen zum Opfer fiel.⁴ 1946 schließlich erschien er in spanischer Übersetzung (*Torrentes de primavera*), gemeinsam mit

³ Der englische Originaltitel der erstmals 1927 veröffentlichten Erzählung lautet: *The Killers*.

⁴ Zeitweise waren Publikation und Verbreitung jeglicher öffentlicher Druckerzeugnisse in nichtkastilischer, i.e. baskischer, katalanischer oder galicischer, Sprache strengstens untersagt.

der Kurzgeschichte *El torero*. Zumindest bei der letztgenannten ist davon auszugehen, dass sie wegen ihres zentralen Themas – der Tradition und Faszination des Stierkampfes –, welches ein identitätsstiftendes Merkmal spanischer Kultur aufgriff, vom franquistischen Zensurapparat befürwortet wurde, obschon Hemingways Werke insbesondere in der früheren Phase des Franquismus offiziell verpönt waren. Denn nach Auffassung der Zensoren bedrohten einige seiner Bücher die ‚konservativen Werte des spanischen Volkes‘ (cf. LaPrade 1995, 71). Das lag nicht zuletzt daran, dass Hemingway im Jahr 1937 dem *II Congreso Internacional de Escritores Antifascistas para la Defensa de la Cultura* beiwohnte und mehrfache Erwähnung in der Zeitschrift *El mono azul* fand, welche von der *Alianza de Intelectuales Antifascista de la Cultura* herausgegeben wurde und die Bürger:innen von Madrid ermutigen sollte, während sie im Krieg die spanische Hauptstadt verteidigten. So tauchte Hemingways Name zum Beispiel in einem Abschnitt auf, in dem die Rede war von: „Toda la América que trabaja y piensa: obreros, intelectuales, estudiantes, está con nosotros“ (LaPrade 1995, 20). Diese Umstände führten dazu, dass er bald auch von den franquistischen Funktionären als „propagandista rojo al servicio de la República“ (LaPrade 1995, 71) gehandelt wurde, was sich durch amtliche Dokumente aus dieser Zeit belegen lässt. So darf es nicht verwundern, dass nicht nur von ihm, sondern auch über seine Person verfasste Texte durch die franquistische Zensur verboten wurden – stellte er doch eine regelrechte Bedrohung für das Regime und die von ihm propagierten konservativen, autoritären und streng katholischen Werte dar (cf. LaPrade 1995, 12).

Derartige Verbote trafen allerdings bei Weitem nicht nur ihn; so wurden besonders im frühen Franquismus, als das gerade emporgekommene Regime sich zunächst konsolidieren musste, neben Hemingways Literatur auch die Werke anderer progressiver Autor:innen, darunter des Franzosen André Gide und des US-Amerikaners William Faulkner, restringiert. Viele dieser Werke fanden als illegal eingeschmuggelte Exemplare dennoch ihren Weg nach Spanien – allerdings mit fünf bis zehn Jahren Verspätung (cf. Knetsch 1999, 77). Zu ihnen gehörten auch lateinamerikanische Übersetzungen Hemingways, unter anderem eine Fassung seines Bürgerkriegsromans *Por quién doblan las campanas*. Als Hemingway 1953 erstmals nach dem Bürgerkrieg das nun franquistisch unterdrückte Spanien besuchte, ergab sich eine regelrecht paradoxe Situation: Auf der einen Seite wurde nach wie vor der Großteil seiner literarischen Produktionen rigoros zensiert bzw. gänzlich verboten (vgl. LaPrade 1995, 46–48). Auf der anderen Seite sorgte die staatlich kontrollierte Presse für positive Schlagzeilen über Hemingways Besuche. Wie bereits weiter oben dargelegt, fand in diesem Zeitraum eine Annäherung zwischen Spanien und den USA statt, die sich vor allem im ebenfalls 1953 von beiden Landesregierungen unterzeichneten Militärpakt niederschlug. Neben dieser rein politischen Verständigung versuchte das spanische Regime nun, Wohlwollen auch im gesellschaftlichen Bereich zu zeigen – nicht zuletzt, um durch kulturellen Austausch den Tourismus zu fördern und damit die eigene Wirtschaft anzukurbeln. Besonders prägnant ist in diesem Zusammenhang LaPrades Annahme, dass das spanische Publikum Hemingway lediglich als eine von vielen Facetten betrachtete, die der nordamerikanische Kultureinfluss ab den frühen 1950er Jahren ins Land spülte (cf. LaPrade 1995, 67).

Nachdem Ernest Hemingway 1954 im Nachgang der Veröffentlichung seines Romans *The Old Man and the Sea* den Literaturnobelpreis erhalten hatte, begannen sich die spanischen Auflagen seiner Texte zu vermehren. Während deren Publikation teilweise nach wie vor durch die Zensoren unterbunden wurde, warben diese intensiv für diejenigen Werke Hemingways, die in ihren Augen ein positives Licht auf die spanische Nation warfen (cf. LaPrade 1995, 156). So gab z.B. Luis de Caralt im Jahr 1955 eine 16 hemingwaysche Kurzgeschichten umfassende Sammlung heraus, die ohne jegliche Streichung oder Modifikation in Druck gehen durfte – während aber mehrere von ihm betreute und zwischen 1956 und 1991 veröffentlichte Ausgaben durchaus zensorisch bereinigt worden sind. Diese ‚Säuberungen‘ richteten sich vor allen Dingen gegen Verstöße gegen die sexuelle Moral und mangelnden Respekt gegenüber der Heiligen Katholischen Kirche (cf. García Santos 2017, 156). Mit dem neueren Zensurgesetz von 1966 war es schließlich möglich, auch die polemischsten Werke von Ernest Hemingway zu veröffentlichen – allerdings mit dem Risiko der Beschlagnahmung ganzer Auflagen und etwaiger Sanktionen. Als dann 1975 Francisco Franco starb, machten sich zahlreiche Publizisten daran, die Gesamtheit der Werke Hemingways, welcher bereits 1961 verschieden war, aufzulegen und zu vertreiben (cf. LaPrade 1995, 71).

Por quién doblan las campanas (1968)

Ernest Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls*, der drei Tage im Leben republikanischer Widerstandskämpfer und internationaler Brigadisten zur Zeit des Spanischen Bürgerkriegs beleuchtet, erschien erstmals im Jahr 1940. Er erzählt von den Grausamkeiten, die in der Auseinandersetzung zwischen Republikstreuen und Faschisten verübt wurden, und beleuchtet dabei die Gräueltaten der einen wie der anderen Partei. Als besonders hervorstechend sind zwei Szenen zu nennen, die im Roman lediglich retrospektiv betrachtet werden und denen der Protagonist Robert Jordan, ein US-amerikanischer Brigadist, nicht selbst beigewohnt hat: In Kapitel 10 berichtet Pilar, die Frau des Partisanenführers Pablo, von einem durch ihre Truppen und örtliche Trunkenbolde an lokalen Faschisten verübten Massaker. Später schließlich, in Kapitel 31, erzählt María davon, wie die faschistischen Soldaten in ihr Dorf eingedrungen sind, demokratisch gewählte Amtsträger – darunter ihren Vater – ermordet und sie selbst anschließend zu mehreren vergewaltigt haben (cf. LaPrade 1995, 15).

Bevor nun einige Textstellen exemplarisch herangezogen werden, um mögliche zensorische Modifikationen oder Streichungen aufzudecken, soll zunächst der Publikationskontext von *Por quién doblan las campanas* dargelegt werden. Bereits vor der erstmaligen Veröffentlichung des hemingwayschen Romans in Spanien wurden Rezensionen über selbigen verfasst, die größtenteils in offiziellen Publikationen der franquistischen Regierung erschienen. LaPrade begründet diesen Umstand folgendermaßen:

La oposición franquista a *Por quién doblan las campanas* fue tan fuerte que los servicios de información y propaganda se veían obligados a criticar el libro cuando la censura oficial todavía no permitía su publicación. (LaPrade 1995, 50f.)

Auf der anderen Seite könnte diese Strategie vor allem auch darin begründet gewesen sein, dass ja bereits, wie sowohl Knetsch als auch LaPrade selbst betonen, eine lateinamerikanische Fassung des Romans im Umlauf war. Vermutlich versuchten die Regierungsorgane also, mit negativer Kritik und indem sie das Werk ins Lächerliche zogen, zu verhindern, dass das spanische Publikum den Inhalt allzu ernstnahm und sich ‚vergiften‘ ließ. So bemängelte beispielsweise Ricardo de la Cierva, ein hochrangiger Beamter des Ministeriums für Information und Tourismus, in einer 1966 in seinem Buch *Cien libros básicos sobre la guerra de España* erschienenen Rezension, dass es Hemingways Roman an jeglichem Realismus fehle (cf. LaPrade 1995, 52).

Der erste Versuch, *Por quién doblan las campanas* in Spanien zu vertreiben, lässt sich auf den argentinischen Verlag *Joker* zurückführen. Der Roman wurde der Zensurbehörde am 16. Dezember 1966 – also bereits nach der Einführung der ‚freiwilligen Konsultation‘ – eingereicht und sollte mit einer Auflage von 5.000 Exemplaren vertrieben werden. Allerdings ließ der zuständige Zensor beim Ausfüllen des entsprechenden Formulars keinen Zweifel daran, dass das Werk sowohl das Dogma als auch die Moral, die Kirche und die Personen angriff, die mit dem Regime zusammenarbeiteten oder zusammengearbeitet hatten. So wies er z.B. darauf hin, dass der Autor die „Befreiung“ aus der roten Perspektive geschildert habe, ohne von der „España nacional“ auch nur die geringste Ahnung zu haben. Auch erwähnte er heikle Textstellen, darunter eine, die beschreibt, wie ein Leutnant der Falange im Anschluss an eine kämpferische Auseinandersetzung die Enthauptung der Besiegten anordnet, um deren Köpfe als Trophäen mitzunehmen. Als besonders kritisch erachtete er auch die Darstellung franquistischer Soldaten als Folterer und Vergewaltiger. Da allerdings das Buch im Allgemeinen „unserer Sache“ dienlich sei, könne man es nach Streichung der markierten Stellen, die Angriffe auf die franquistische Regierung und ihre Ideologie enthielten, in Umlauf bringen: „Con estas tachaduras, puede ser publicable“ (zit. n. Moncosí Saballs 2019, 18). Nur wenige Tage nach dieser Beurteilung befand allerdings der Abteilungsleiter des Zensurbüros die Verbreitung von *Por quién doblan las campanas* für unangemessen und wies die Anfrage von offizieller Seite ab. Im Antwortschreiben vom 5. Januar 1967 heißt es ohne jegliche Begründung:

En contestación a su consulta de fecha 16 de diciembre de 1967 se le comunica que no es aconsejable la edición de la obra titulada “Por quién doblan las campanas” – Ernest Hemingway. (Ministerio de Información y Turismo 1967, n.p.)

Joker verzichtete darauf, den Roman zu veröffentlichen – nach einer klaren Ablehnung durch die Zensurbehörde wäre dies strafbar gewesen und hätte vermutlich weitaus schwerere, rechtliche Sanktionen nach sich gezogen als die bloße Konfiszierung der gesamten Auflage. Nur anderthalb Jahre später wagte auch José María Lara vom Verlag *Planeta* den Versuch, *Por quién doblan las campanas* in Spanien zu veröffentlichen. Er ließ zunächst seine Verbindungen spielen und schrieb am 10. Mai 1968 einen Brief an den *Director General de Cultura Popular y Espectáculos*, Carlos Robles Piquer, dem er versicherte, der *Director General de*

Información habe ihm sein Wort gegeben, dass er das betreffende Werk veröffentlichen dürfe. Zudem sei, so führte er weiter an, bereits eine mexikanische Fassung⁵ in Umlauf, die die Figur des Robert Jordan wie einen republikanischen Helden feiere – was nicht in Hemingways Sinn gewesen sein könne, als er den Roman schuf, und was eine Neuedition erforderlich mache. In diesem Brief erkundigte Lara sich, ob es auch unter den gegebenen Umständen noch erforderlich sei, *Por quién doblan las campanas* zur Vorzensur einzureichen. Robles Piquer antwortete ihm, dass er als Verleger selbst wissen müsse, ob er dieses Risiko tragen wolle, und bezog sich nachdrücklich auf die Zensuranmerkungen der argentinischen Ausgabe aus dem Vorjahr. Schließlich reichte Lara am 14. Oktober 1968 den Roman zur ‚freiwilligen Konsultation‘ ein (cf. Moncosí Saballs 2019, 30). Es ist zu betonen, dass der franquistischen Regierung keineswegs an seiner Veröffentlichung gelegen war, widersprach er doch der eigenen Art zu handeln und zu denken und gefährdete damit, so meinte man, die in der spanischen Bevölkerung zu wahren Werte; aus diesem Grund wurde das Werk zunächst abgelehnt:

No veo razón para autorizar [esta versión]. “Por quién doblan las campanas” no retrata la verdad de la guerra civil y, como todo el mundo sabe, constituye una exaltación de la España republicana y contiene páginas duras e injustas en relación con el Movimiento nacional. [...] DENEGADA. (Ministerio de Información y Turismo 1968, n.p.)

Allerdings fand sich unter dieser Beurteilung eine weitere, mit Kugelschreiber hinzugefügte, die unmissverständlich auf das Konfliktpotenzial hinwies, welches eine solche Absage mit sich bringen könnte. Denn wenn man eines nicht wollte, so war das doch ein Skandal um ein ‚kritisches‘ Werk, das andernfalls vermutlich weniger Aufsehen erregt hätte:

De todos modos, para evitar una controversia que, de trascender al público, solo beneficiaría al editor, y aun manteniendo los argumentos arriba expuestos, podría adoptarse la posición de SILENCIO ADMINISTRATIVO. (Ministerio de Información y Turismo 1968, n.p.)

Am 23. Oktober 1968 traf der Generaldirektor der Zensurbehörde die finale Entscheidung, dass man amtliches Stillschweigen walten lassen sollte. Dies bedeutete letztlich, dass Lara ab diesem Punkt als Verleger derjenige war, der a) entschied, ob er entsprechende Änderungen vornahm, und b) finanziell in der Verantwortung stehen würde, sofern man die Gesamtauflage von 2.000 Exemplaren mit jeweils 557 Seiten im Nachhinein beschlagnahmen sollte (cf. Moncosí Saballs 2019, 31f.).

Im Folgenden sollen nun exemplarisch Textstellen untersucht werden, die im Hinblick auf die oben dargelegten Zensurnormen problematisch erscheinen. Hierzu wird insbesondere der in den 1940er Jahren von Beneyto entworfene Fragenkatalog herangezogen werden. Um eventuelle Abweichungen aufdecken zu können, werden die besagten Passagen zunächst anhand des Originalwerks (*Charles Scribner’s Sons*, 1940) bewertet, bevor man Lola de Aguados spanische Übersetzung (*Planeta*, 1968) betrachtet und Bezug auf deren Wortlaut nimmt. Treten

⁵ Moncosí Saballs zufolge handelte es sich hierbei eigentlich um die argentinische Ausgabe von *Joker*.

Zensurmaßnahmen zutage, wird darüber hinaus ein Abgleich mit einer neueren Ausgabe (*Planeta*, 1993) stattfinden.

Der wohl offensichtlichste Bereich, der aus der Perspektive der franquistischen Moral zensorische Eingriffe erforderte, ist der des sprachlichen Registers und der semantischen Felder, derer sich der Roman bedient; als besonders kritisch sind in diesem Kontext Obszönitäten und Vulgarismen zu erachten. Ein solcher Fall liegt in Kapitel 16 vor, als Pablo – der Anführer der Guerillatruppe um den Protagonisten Robert Jordan – diesen mehrfach fragt, was er und seine Landsleute⁶ unter ihren Röcken tragen. In der englischen Originalausgabe antwortet dieser offenkundig genervt: „Los cojones“ (Hemingway 1940, 206), was sich im Spanischen unmissverständlich auf die männlichen Testikel bezieht und damit einer obszönen Sprachverwendung gleichkommt. An dieser Stelle scheint von der Autozensur Gebrauch gemacht worden zu sein; so ist zwar der Wortlaut im übrigen Teil des Gesprächs gleichgeblieben, aber man hat darauf verzichtet, den umgangssprachlichen Vulgarismus auszuschreiben, und ihn mit „los c...“ (Hemingway 1968, 249 & 1993, 187) ersetzt. Obschon Spanischsprecher:innen den Begriff dennoch verstehen, signalisiert diese (auch in der 1993er Auflage noch erhaltene) als *partielle Tilgung* („partial excision“; Baer & Merkle 2025, 4) zu kategorisierende Maßnahme doch, dass eine solche Obszönität gegen einen angemessenen Sprachgebrauch verstößt und man deshalb von der vollständigen Verwendung des Wortes absieht. Auf der anderen Seite sind jedoch auch zahlreiche Textstellen zu finden, die das Gegenteil demonstrieren, denn nicht selten ist der Gebrauch vulgärer Kraftausdrücke nachzuweisen. So beschimpft beispielsweise einer der franquistischen Offiziere während einer Schlacht den Anführer Sordo und seine Männer als „Red swine. Mother rapers. Eaters of the milk of thy fathers“ (Hemingway 1940, 314). Dieser Wortlaut ist auch in der spanischen Version von 1968 beibehalten worden, obgleich er überaus anstößig und vulgär ist: „–Cochinos rojos, violadores de vuestra madre, bebedores de la leche de vuestro padre...“ (Hemingway 1968, 371). Aber auch republikstreuen Partisanen und Brigadisten wird ‚unmoralischer‘ Sprachgebrauch in den Mund gelegt. So wird Agustín von einem wenig begeisterten republikanischen Offizier aufgefordert: „Go obscenity yourself“ (Hemingway 1940, 397). Besonders interessant ist an dieser Textstelle, dass José María Lara und Lola de Aguado in der spanischen Ausgabe darauf verzichtet haben, die ordinäre Ausdrucksweise ebenso zu unterdrücken, wie Hemingway selbst bzw. die Verleger:innen von *Charles Scribner’s Sons* es mit „obscenity“ taten. Stattdessen wählten sie mit „Vete a la mierda“ (Hemingway 1968, 471) eine eher offensive Formulierung, deren Inhalt man auch weniger heftig in Worte hätte fassen können.

Ein weiteres Tabuthema stellte in den Augen der franquistischen Zensur auch jeglicher Angriff auf die Moral dar; hierzu gehören insbesondere die Darstellung pornografischer Aspekte und Verstöße gegen die sexuelle Moral. Zunächst ist zu erwähnen, dass der Protagonist und eine junge Frau, die seit ihrer Rettung in Pablos Gefolgschaft lebt, ein Verhältnis beginnen. Bereits bei ihrer ersten Begegnung wird

⁶ Robert Jordan, der eigentlich Amerikaner ist, wird von den Spanier:innen beinahe ausschließlich als „Inglés“ („Engländer“) bezeichnet. In der erwähnten Szene referiert Pablo mit „skirts“ gar auf die schottischen Kilts.

die erotische Aufladung deutlich, obgleich sie keine explizite Erwähnung findet. Zwar weisen viele Textpassagen es nur subtil aus, aber an einigen Stellen tritt es doch offen zutage und die körperliche Nähe sowie das gegenseitige sexuelle Begehren zweier nicht durch die Ehe verbundener Menschen wird expliziert:

Jordan le echó la cabeza hacia atrás, la estrechó entre sus brazos y la besó. Al besarla la sintió temblar, y acercando todo su cuerpo al de ella, sintió contra su propio pecho, a través de su camisa, la presión de sus senos pequeños y redondos; alargó la mano, desabrochó los botones de su camisa, se inclinó sobre la muchacha y la besó. Ella se quedó temblando. (Hemingway 1968, 193f.)

Das obige Zitat weist ebenso wie die anderen Textstellen, die das Verhältnis von Robert und Marí darlegen, keinerlei zensurische Modifikation auf, wie anhand eines Blicks auf die englischsprachige Originalfassung aus dem Jahr 1940 deutlich wird:

[...] he bent her head back and held her to him and kissed her. He felt her trembling as he kissed her and he held the length of her body tight to him and felt her breasts against his chest through the two khaki shirts, he felt them small and firm and he reached and undid the buttons on her shirt and bent and kissed her and she stood shivering [...]

[...] he felt her trembling and then her lips were on his throat [...] (Hemingway 1940, 158)

Die Begrifflichkeiten sind im ähnlichen Register wie semantischen Feld gehalten und es scheint eher der Inhalt als solcher zu sein, der moralischen Verstößen gegen die Zensurnormen gleichkommt. Und selbst in Bezug auf die Szene, die auf homosexuelles Begehren zwischen zwei Frauen hindeutet, hat sich die Übersetzerin nicht dazu hinreißen lassen, Textstellen zu streichen oder zur inhaltlichen Unkenntlichkeit abzuändern.

“There is always something like that,” the woman said. “There is always something like something that there should not be. [...] Listen, *guapa*, I love thee and he can have thee, I am no *tortillera* but a woman made for men. That is true. But now it gives me pleasure to say thus, in the daytime, that I care for thee.” (Hemingway 1940, 154f.)

–Siempre hay cosas de este estilo –dijo la mujer–; siempre hay algo que no tenía que haber. [...] Escucha, *guapa*, yo te quiero y me parece bien que él te tenga; no soy una viciosa, soy una mujer de hombres. Así es. Pero ahora tengo ganas de decirte a voz en grito que te quiero. (Hemingway 1968, 189 & 1993, 298)

Auf Marías Verwunderung darüber, dass Pilar selbst es doch gewesen sei, die gesagt habe, etwas dieser Art gebe es nicht zwischen ihnen, erklärt diese ihr, sie solle sie nicht missverstehen, sie sei als Frau ohnehin für Männer gemacht. Dabei betont sie, dass sie keine Lesbe sei; dieser Begriff allerdings hat in der Übersetzung eine stilistische sowie inhaltliche Reduzierung erfahren. Ist „*tortillera*“ (1940, englische Originalausgabe) eine äußerst vulgäre und despektierliche – aber explizite! – Bezeichnung für lesbische Frauen, denominiert der von de Aguado eingearbeitete Begriff der „*viciosa*“ lediglich eine lasterhafte Person, sodass nicht zwangsläufig der Aspekt des gleichgeschlechtlichen Begehrens hineingelesen werden muss. Auch in der 1993er Auflage wurde dieser Eingriff beibehalten.

Obschon auch bei den franquistischen Zensurnormen häufig eine gewisse Willkür zu beobachten ist, so schien doch die Unangreifbarkeit der Katholischen Kirche mit

an oberster Stelle zu stehen – hierbei ist nicht außer Acht zu lassen, dass sie auch bei der Machtergreifung Francos keine untergeordnete Rolle spielte und ihm besonders in den ersten Jahren nach dem Bürgerkrieg half, sein Regime zu konsolidieren. Insbesondere im Angesicht dieser Umstände darf es wundern, dass nicht nur die englische Originalfassung von *Por quién doblan las campanas*, sondern auch die spanische Übersetzung aus den 1960er Jahren religions- bzw. kirchenkritische Aussagen zulässt. In einem Gespräch zwischen Anselmo und Robert wird gar auf die Kollaboration zwischen der Kirche und den Faschisten angespielt und diese ‚attackiert‘:

–[...] Desde que no tenemos Dios, ni su Hijo ni Espíritu Santo, ¿quién es el que perdona? [...]

–¿Ya no tenéis Dios?

–No, hombre; claro que no. Si hubiese Dios, no hubiera permitido lo que yo he visto con mis propios ojos. Déjales a ellos que tengan Dios.

–Ellos dicen que es suyo.

–Bueno, yo le echo de menos, porque he sido educado en la religión. Pero ahora un hombre tiene que ser responsable ante sí mismo. (Hemingway 1968, 56 & 1993, 298)

In einem inneren Monolog des Protagonisten wird schließlich sogar von Spanien als einem wahrhaftig christlichen Land Abstand genommen, da sich die Menschen aufgrund der engen Zusammenarbeit zwischen Staat und Kirche von der letztgenannten entfernt hätten. Auch diese Textstelle musste keinerlei Wortlaut einbüßen, so heißt es in der spanischen Übersetzung von Lola de Aguado:

El perdón es una idea cristiana, y España no ha sido nunca un país cristiano. Ha tenido siempre una idea especial y su idolatría particular dentro de la Iglesia. [...] La gente del pueblo se apartó de la Iglesia porque la Iglesia era el Gobierno y el Gobierno ha siempre sido algo podrido en este país. (Hemingway 1968, 420)

Ein Phänomen, welches sowohl in der Presse der 1960er Jahre als auch in Hemingways Roman mit äußerster Vorsicht berührt wurde, stellt der Suizid dar, denn „el tema del suicidio estaba prohibido para la prensa franquista“ (LaPrade 1995, 55). Selbst der Tod Ernest Hemingways im Jahr 1961 wurde von den spanischen Medien teils gar nicht näher erläutert, teils als Unfall ausgewiesen. In einem Artikel hieß es, beim Reinigen seines Gewehrs habe sich versehentlich ein tödlicher Schuss gelöst. Allerdings steht außer Zweifel, dass der Schriftsteller sich nach vielen Jahren der Alkoholsucht und Depressionen willentlich das Leben nahm (cf. LaPrade 1995, 55). So darf es auch nicht wundern, dass *Por quién doblan las campanas* in Bezug auf den Selbstmord von Robert Jordans Vater zumindest eine kleine Modifikation im Vergleich zum Original aufweist, die auch in der 32. Auflage von 1993 noch Bestand hat. Zwar wird offen kundgetan, dass er sich selbst erschoss (Hemingway 1940, 337 & 1968, 398), aber dennoch hat man in der spanischen Fassung einen Hinweis darauf untergebracht, dass man als Selbstmörder:in nicht damit rechnen dürfe, in den Himmel zu kommen:

[...] if there was any such thing as ever meeting, both he and his grandfather would be acutely embarrassed by the presence of his father. (Hemingway 1940, 338)

[...] si hubiera encuentros en el más allá, su abuelo y él se verían muy confusos por la presencia de su padre. (Hemingway 1968, 400 & 1993, 298)

Während der originale Wortlaut lediglich Bezug darauf nimmt, dass bei einem Wiedersehen im Jenseits Robert Jordan und sein Großvater gleichermaßen in Verlegenheit gebracht würden, wenn sie auf seinen durch Suizid dahingeschiedenen Vater trafen, schließt die spanische Übersetzung eine solche Begegnung subtil aus. Denn der im Spanischen gewählte Begriff „confusos“ („verwirrt“) könnte zum einen darauf verweisen, dass die Präsenz des Vaters im „más allá“ den Annahmen darüber, unter welchen Umständen ein Mensch ins Himmelreich aufgenommen wird, widerstrebt. Lola de Aguado und José María Lara könnte es also als nicht ausreichend erschienen sein, den Freitod lediglich wie im Original als etwas Negatives zu porträtieren, indem Robert Jordan seinen Vater als „cobarde“ bezeichnet und darüber sinniert, dass es moralisch verwerflich sei, eine solche Maßnahme zu ergreifen. Gleichzeitig stellt sich die Frage, inwieweit es sich um einen strategisch-restriktiven Eingriff oder möglicherweise eher eine semantische Verbreiterung im Rahmen einer subtilen Selbstzensur handeln könnte: Einerseits wurden vermeintlich naheliegendere Übersetzungen von „embarrassed“ ins Spanische – wie ‚avergonzados‘ – nicht realisiert; auf der anderen Seite finden sich zwischen der gewählten Variante „confusos“ und dem originalsprachlichen Ausdruck durchaus semantische Überschneidungen: Neben der Bedeutung ‚verwirrt‘ oder ‚verblüfft‘ im engeren Sinne sind schließlich auch die Bedeutungskomponenten ‚verunsichert‘ und ‚bestürzt‘ sowohl im Original als auch in der spanischen Übersetzung von 1968 sowie 1993 impliziert.⁷

Der letzte Aspekt, der im Rahmen dieses Beitrags in den Blick genommen werden soll, betrifft etwaige negative Darstellungen des franquistischen Regimes und seiner Kollaborateure bzw. positive Darstellungen der Republik und ihrer Ideale. Wie bereits LaPrades Untersuchungen zeigen, sprechen viele der Romanfiguren von der Spanischen Republik als einem Idealzustand (cf. LaPrade 1995, 34f.). So erklärt z.B. Pilar: „He puesto muchas ilusiones en la República. Creo mucho en la República y tengo fe en ella. Creo en ella como los que tienen fe en la religión creen en los misterios“ (Hemingway 1968, 114). Gleichzeitig werden die Faschisten bzw. die Kollaborateure des (späteren) Regimes auch in der 1968 in Spanien publizierten Fassung des Romans zumeist als brutal und repressiv porträtiert. Dem alten Mann aus Pablos Gefolgschaft, Anselmo, geht bei der Beobachtung franquistischer Soldaten beispielsweise durch den Kopf, dass „los de ese puesto son gallegos. [...] No pueden desertar, porque, entonces, fusilarían a sus familias“ (Hemingway 1968, 234). Auch in einer bereits zuvor angesprochenen Szene tritt die kaltschnäuzige Darstellung der Faschisten zutage; verlangt doch Lieutenant Berrendo nach dem Gefecht mit Sordos Truppe von seinen Männern, allen besiegten Partisanen die Köpfe abzuschneiden und diese mitzunehmen:

⁷ Vgl. hierzu die jeweiligen Artikel der RAE („confuso, sa“, <https://dle.rae.es/confuso#sinonimosAHInjO3>, zuletzt abgerufen am 08.02.2025) sowie bei Merriam Webster („embarrassed“, <https://www.merriam-webster.com/thesaurus/embarrassed>, zuletzt abgerufen am 08.02.2025).

“Take that one, too,” he said. “the one with his hands on the automatic rifle. That should be Sordo. [...] No. Cut the head off and wrap it in a poncho.” He considered a minute. “You might as well take all the heads.” (Hemingway 1940, 322)

–Llevar a ese también –dijo–. Ese que tiene las manos sobre la ametralladora. Debe de ser el Sordo. [...] No. Cortadle la cabeza y envolvela en un capote. –Luego lo pensó mejor –. Podríaís también cortar la cabeza a todos los demás. (Hemingway 1968, 381)

Diese Grausamkeit von Seiten des faschistischen Lagers wird im Folgekapitel noch einmal explizit herausgestellt, als ein junger Mann aus Pablos Gefolgschaft, Francisco, auf die „Barbaren“ schimpft und fordert, dass man Spanien von ihnen befreien müsse, da ihnen jedes Gespür für Menschenwürde fehle (cf. Hemingway 1968, 387). Und auch die Aufrichtigkeit der Faschisten wird im Roman offen angezweifelt; so behaupten nämlich die faschistischen Flugschriften, es gebe Hunderttausende Russen in Madrid, während es Robert Jordan zufolge, der u.a. in diesen Kreisen verkehrt, tatsächlich nur sehr wenige seien. Entsprechend weist er die faschistische Propaganda als verlogen aus und bezeichnet ihre Informationen als „mentira“ (Hemingway 1968, 298), eine Einordnung, die ebenfalls von der Zensur nicht weiter berührt wurde.

Die wohl negativste Darstellung der Soldaten der *Falange* sowie der Angehörigen der *Guardia Civil*, ihrerseits beide wichtige Alliierte der franquistischen Truppen, erfolgt, als die junge María schildert, wie ihr Heimatdorf überfallen wurde. Bereits an früherer Stelle erwähnt sie, dass ihr Vater aufgrund seiner Republikstreue erschossen worden ist: „–Mi padre fue republicano de toda la vida –dijo María–. Por eso le mataron“ (Hemingway 1968, 84). In Kapitel 31 schließlich erfährt die brutale Zeichnung der franquistischen Kollaborateure ihren Höhepunkt. Als erste ‚Amtshandlung‘ erschossen die Männer der *Guardia Civil* mit Marías Vater den Bürgermeister und die legitime, demokratisch gewählte Autorität. Auch seine Frau, obschon treue Katholikin, wurde hingerichtet. Im Folgenden die im Vergleich zum englischen Original nicht weiter modifizierte spanische Fassung:

–[...] Mi padre era el alcalde del pueblo, un hombre honrado. Mi madre era una mujer honrada y una buena católica, y la mataron con mi padre por las ideas políticas de mi padre, que era republicano. Vi cómo los mataban a los dos. Mi padre dijo: ¡Viva la República! cuando le fusilaron [...] (Hemingway 1968, 415)

Die Verachtung, die die Falangisten für die republikanischen Würdenträger hegen, kulminiert in ihrem Umgang mit María, die sie als Tochter des Bürgermeisters bewusst auswählten, um ihr erst den Kopf zu scheren (Hemingway 1968, 416), bevor sie sie anschließend in das Büro ihres Vaters im Rathaus zerrten, um sich sexuell an ihr zu vergehen. All diese Ereignisse werden in der originalsprachlichen ebenso wie in der 1968 publizierten spanischen Ausgabe geschildert und lassen dabei auch keinen Interpretationsspielraum:

“[...] they were shoving me across the square, and into the doorway, and up the stairs of the city hall and into the office of my father where they laid me onto the couch. And it was there that the bad things were done.” (Hemingway 1940, 353)

–[...] me estuvieron paseando por la plaza y [...] me hacían subir la escalera del Ayuntamiento, hasta llegar al despacho de mi padre, en donde me tumbaron sobre el diván. Y fue allí donde me hicieron las cosas malas. (Hemingway 1968, 418)

LaPrade zufolge steht Marías Vergewaltigung symbolisch für den Angriff auf die rechtmäßigen Amtsträger der republikanischen Regierung (cf. LaPrade 1995, 40). Dabei geht er sogar noch weiter: Auf der Grundlage verschiedener Herleitungen, auf die jedoch an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden soll, weist er die junge Frau als Personifikation Spaniens aus – im übertragenen Sinne bedeutet dies, dass ihre Schändung der Vergewaltigung des jungen, unschuldigen Spaniens⁸ gleichkommt (cf. LaPrade 1995, 28f.).

Fazit

Ernest Hemingways Roman *For Whom the Bell Tolls* entstand bereits während des Spanischen Bürgerkriegs und wurde 1940 in den USA publiziert. Dennoch dauerte es beinahe drei Jahrzehnte, bis er schließlich in Spanien veröffentlicht werden konnte, was der rigorosen Zensur mit dem franquistischen System nicht konformer Texte zuzuschreiben ist. Von 1936 bis 1966 basierte die Arbeit der Zensurbehörden auf dem Prinzip der Vorzensur, welches die Produktion und den Vertrieb nicht genehmigter Bücher unmöglich machte. War es einerseits gänzlich verboten, nicht auf Kastilisch verfasste Texte zu verbreiten, musste andererseits im Ausland produzierte Literatur ungeachtet der Sprache den Zensurfilter passieren. Dieser bremste all jenes aus, was gegen das Regime, den autoritären Staat, die (sexuelle) Moral und die katholischen Werte gerichtet war. Mit dem neueren Zensurgesetz lockerten sich diese Normen, da man Texte nun auch ohne obligatorische Vorzensur publizieren durfte. Jedoch war bei eigenmächtiger Veröffentlichung eines in der Folge als unangemessen empfundenen Druckerzeugnisses mit Sanktionen nicht nur finanzieller Natur zu rechnen. Deshalb reichten nach wie vor die allermeisten Autor:innen und Verleger:innen ihre Werke ein, um von der ‚freiwilligen Konsultation‘ Gebrauch zu machen. Im Falle von Hemingways Bürgerkriegsroman geschah dies gleich zweimal: Während der erste Anlauf des Verlages *Joker* abgelehnt wurde, wurde die Anfrage von *Planeta* aus Angst vor einem öffentlichen Skandal mit dem *amtlichen Stillschweigen* ‚beantwortet‘ – hatte man doch erst wenige Jahre zuvor damit begonnen, Spanien wieder in die Weltgemeinschaft zu integrieren, und insbesondere zu den USA, Hemingways Heimatland, eine engere, insbesondere von Tourismus und dem Militärpakt geprägte Beziehung aufgenommen. Dies bedeutete, dass zwar das Werk nicht explizit genehmigt wurde, der Verleger aber über etwaige finanzielle Einbußen hinaus auf der Grundlage des neuen Gesetzes keine rechtlichen Sanktionen befürchten musste. Es ist aber zu betonen, dass in der letztlich veröffentlichten Ausgabe zahlreiche Passagen erhalten geblieben sind, die keinerlei Modifikation zugunsten der Einhaltung der durch den franquistischen Zensurapparat formulierten Werte erfahren haben.

⁸ In diesem Zusammenhang ist vor allem darauf hinzuweisen, dass die auf Primo de Riveras' Militärdiktatur folgende Zweite Republik in Spanien nur wenige Jahre vorher, nämlich 1931, ausgerufen worden war. Die demokratische Regierung steckte also gewissermaßen in den ‚Kinderschuhen‘ (cf. Bauer-Funke 2006, 7).

Hierunter fällt neben dem körperlichen Verhältnis zweier unverheirateter Menschen insbesondere die negative Zeichnung des späteren Regimes und seiner Kollaborateure. So werden faschistische Soldaten wiederholt als brutal, gar als Zerstörer der legitimen Autoritäten porträtiert, während man die Ideale der Republik lobpreist. Und auch die Katholische Kirche wird harsch kritisiert. Neben einigen unterdrückten Vulgarismen könnte Lara und de Aguado einzig das Thema des Freitods zu heikel erschienen sein, weshalb an dieser Stelle im Roman zusätzlich zur negativen Darstellung desselben ein subtiler Verweis darauf untergebracht ist, dass Selbstmörder:innen nicht ins Himmelreich gelangen können. Für die weitere Beforschung des Themas böte sich ein Abgleich zwischen der *Joker*-Übersetzung und der letztlich von *Planeta* veröffentlichten Fassung an; so ließen sich die Modifikationen de Aguados, die auch in aktuelleren spanischsprachigen Ausgaben des Romans noch Bestand haben, näher auf ihre Intention hin untersuchen und genauer beurteilen, ob diese tatsächlich durch die franquistischen Werte und Zensur motiviert waren oder aber der früheren, in Argentinien aufgelegten Übersetzung von *Joker* entnommen wurden.

Bibliografie

Primärliteratur

- HEMINGWAY, Ernest. 1940. *For Whom the Bell Tolls*. Philadelphia: Charles Scribner's Sons.
- HEMINGWAY, Ernest. 1968. *Por quién doblan las campanas*. Übers. v. Lola de Aguado. Barcelona: Planeta.
- HEMINGWAY, Ernest. 1993. *Por quién doblan las campanas*. Übers. v. Lola de Aguado, Barcelona: Planeta.

Sekundärliteratur

- ABELLÁN, Manuel L. 1980. *Censura y creación literaria en España (1939–1976)*. Barcelona: Península.
- ABELLÁN, Manuel L. 1982. „Fenómeno censorio y represión literaria.“ *Diálogos hispánicos de Amsterdam* 5, 5–26.
- ADAMS, J. Donald. 1940. „Worth the Fighting For.“ *The New York Times* 20.10.1940. <<https://www.nytimes.com/1996/10/06/books/worth-the-fighting-for.html>> [15.3.2025].
- BACHLEITNER, Norbert. 2010. *Geschichte der literarischen Zensur*. eBook: Boundinbytes.
- BAER, Brian James & Denise Merkle. 2025. „Introduction. Theorizing Translation and Censorship.“ In *The Routledge Handbook of Translation and Censorship*, ed. Baer, Brian James & Denise Merkle, 1–10. New York: Routledge.
- BAUER-FUNKE, Cerstin. 2006. *Spanische Literatur des 20. Jahrhunderts*. Stuttgart: Klett.
- BLOOM, Harold (ed.). 2011. *Bloom's Modern Critical Views: Ernest Hemingway – New Edition*. New York: Blooms Literary Criticism.
- CASTELLET, Josep María. 1976. „Tiempo de destrucción para la literatura española.“ In *Literatura, ideología y política*, ed. Castellet, Josep María, 135–136, Barcelona: Anagrama.

- COHEN, Mark. 2001. *Censorship in Canadian Literature*. Montréal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- CORDERA VERDURO, Rebeca. 2011. *El uso de la autocensura literaria, como medio para transmitir ideas contrarias al régimen franquista, en el marco de la Ley de Prensa de 1966. Estudio del caso: la dictadura, Miguel Delibes, y Cinco horas con Mario*. Madrid: Universidad Europea de Madrid.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2013. „The Afterlife of Francoist Cultural Policies: Censorship and Translation in the Catalan and Spanish Literary Market.“ *Hispanic Research* 14 (2), 129–143.
- CORNELLÀ-DETRELL, Jordi. 2019. „La invisible censura franquista que sigue viva en los libros que lees.“ *El Diario* 23.04.2019.
<https://www.eldiario.es/cultura/invisible-censura-franquista-sigue-libros_0_891711009.html> [15.3.2025].
- CRAIG, Ian. 2001. *Children's classics under Franco: censorship of the "William" books and The adventures of Tom Sawyer*. Oxford/Bern: Peter Lang.
- GARCIA SANTOS, María. 2017. *La censura en los relatos de Ernest Hemingway en España. Estudio de caso de 'Los asesinos'*. Madrid: Universidad Pontificia Comillas de Madrid.
- HERRERO LÓPEZ, Isis. 2016. „Jane Austen through Francoist customs: What censorship files can tell about the publishing world of the First Francoism (1936–1959).“ In *Parallèles* 28 (2), 62–75.
- HOLQUIST, Michael. 1994. „Corrupt Originals: The Paradox of Censorship.“ In *PMLA* 109 (1), 14–25.
- JEFATURA DEL ESTADO. 1966. „Ley 14/1966 de 18 de marzo de Prensa e Imprenta.“ *Boletín Oficial del Estado* 67 (19.03.1966), 3310–3315.
- JUNTA TÉCNICA DEL ESTADO. 1936. „Orden de 23 de diciembre de 1936.“ *Boletín Oficial del Estado* 66 (24.12.1936), 470–472.
- KNETSCH, Gabriele. 1999. *Die Waffen der Kreativen. Bücherzensur und Umgehungsstrategien im Franquismus (1939–1975)*. Frankfurt am Main: De Gruyter.
- LAPRADE, Douglas Edward. 1995. *Censura y recepción de Hemingway en España*. Valencia: Publicacions de la Universitat de València.
- MERINO ÁLVAREZ, Raquel & Rabadán, Rosa. 2002. „Censored Translations in Franco's Spain: The TRACE Project – Theatre and Fiction (English – Spanish).“ *TTR: Traduction, Terminologie et Redaction* 01/2002, 125–152.
- MERKLE, Denise. 2010. „Censorship.“ In *Handbook of Translation Studies* 1, ed. Gambier, Yves & Luc van Doorslaer, 18–21, Amsterdam & Philadelphia: John Benjamins.
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. 1967. *Expediente* 8488–66 (05.01.1967).
- MINISTERIO DE INFORMACIÓN Y TURISMO. 1968. *Informe del Expediente* 8653–68 (15.10.1968).
- MINISTERIO DE INTERIOR. 1938. „Ley de 22 de abril de 1938 de Prensa.“ *Boletín Oficial del Estado* 550 (24.04.1938), 6938–6940.
- MONCOSÍ SABALLS, Mar. 2019. *Hemingway: un análisis de 'Por quién doblan las campanas'*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra de Barcelona.
- NEUSCHÄFER, Hans Jörg. 1991. *Macht und Ohnmacht der Zensur. Literatur, Theater und Film in Spanien (1933–1976)*. Stuttgart: J. B. Metzler.
- PEGENAUTE, Luis. 1999. „Censoring Translation and Translation as Censorship: Spain under Franco.“ In *Translation and the (RE)Location of Meaning: Selected Papers of the CETRA Chair Seminars in Translation Studies, 1994–96*, ed. Vandaele, Jeroen, 83–96, Lovaina: KU Leuven Centre for Translation Studies.
- SCHMOLLING, Regine. 1990. *Literatur der Sieger. Der spanische Bürgerkrieg im gesellschaftlichen Kontext des frühen Franquismus (1939–1943)*. Frankfurt am Main: Vervuert.
- SCHWEITZER, Janina. 2008. *Marketingstrategien und Programmplanung*

spanischer Verlage vor dem Hintergrund der Kommunikationskontrolle und Wirtschaftspolitik des Franquismus (1939–1975). Erlangen & Nürnberg: Buchwissenschaft/Universität Erlangen-Nürnberg.

Berit Callsen

Abwesenheiten, Echos, Fülle

Körperpoetiken bei Esther Seligson und Clarice Lispector

Berit Callsen

vertritt aktuell die Professur für
Romanische Literatur- und
Kulturwissenschaft
(Französisch/Spanisch) an der
Universität Osnabrück.

berit.callsen@uni-osnabrueck.de

Zusammenfassung

Der Aufsatz beleuchtet vergleichend die Körperpoetiken in vier exemplarischen Werken der mexikanischen Autorin Esther Seligson (1941–2010) und der brasilianischen Schriftstellerin Clarice Lispector (1920–1977). Die Gelenkstelle liegt dabei auf der Rezeption von Lispectors Werk durch Seligson, die bisher noch kaum bearbeitet wurde. In den Werken beider Autorinnen wird Körperlichkeit zum Gegenstand metasprachlicher Reflexionen; dabei erkunden sie die Grenzen des Sagbaren und entwerfen introspektive Schreibweisen. Der Aufsatz verfolgt die These, dass die Körperpoetiken bei Seligson und Lispector als Reflexionen zu einer übergeordneten *conditio humana* gelesen werden können, die – bei Lispector – auch postanthropozentrische Anklänge hat.

Schlagwörter: Introspektion – (Im)Materialität – Postanthropozentrismus – Interspezies-Relationen – Existenz

Abstract

This article takes a comparative look at the poetics of the body in four exemplary works by the Mexican author Esther Seligson (1941–2010) and the Brazilian writer Clarice Lispector (1920–1977). The joint focus is on the reception of Lispector's work by Seligson, which has hardly been dealt with to date. In the works of both authors, corporeality becomes the subject of meta-linguistic reflections; in doing so, they explore the limits of what can be said and develop introspective ways of writing. The essay pursues the thesis that the body poetics of Seligson and Lispector can be read as reflections on a superordinate *conditio humana*, which – in the case of Lispector – also has post-anthropocentric echoes.

Keywords: Introspection – (Im)Materiality – Postanthropocentrism – Interspecies-Relation – Existence

„Clarice Lispector: el aprendizaje de la vida“ und „Clarice Lispector: de la pasión de existir“ lauten die Titel zweier Aufsätze, die Esther Seligson 1975 bzw. 1976 in mexikanischen Zeitungen veröffentlicht. In diesen Artikeln spürt die mexikanische Autorin der poetologischen Bauart von Lispectors Werk nach, das sie in diesen Jahren zu rezipieren beginnt.

Die brasilianische Autorin Clarice Lispector gehört mit Seligson, Elena Garro und Carmen Boullosa aus Mexiko, Angélica Gorodischer aus Argentinien oder auch Rachel Queiroz aus Brasilien zu jenen lateinamerikanischen Autorinnen, deren Hauptwerk in der Zeit des sogenannten „Booms“ der lateinamerikanischen Literatur in den 1960er bis 1980er Jahren entsteht. Gleichwohl partizipieren sie nicht am „Boom“. Sie werden vielfach erst später international bekannt oder bleiben – wie im Fall von Esther Seligson – bis heute trotz ihres in Lateinamerika vielfach ausgezeichneten Werkes etwa einem europäischen Publikum nahezu unbekannt.

Der Aufsatz nimmt sich vor, insgesamt vier exemplarische Werke von Seligson und Lispector hinsichtlich der darin entwickelten Körperpoetiken zu beleuchten: den Text *Diálogos con el cuerpo* von Esther Seligson sowie den Text *Água viva* und die Erzählungen „O triunfo“ und „O búfalo“ von Clarice Lispector; die Gelenkstelle liegt dabei auf der Rezeption von Lispectors Werk durch Esther Seligson, die bisher noch kaum bearbeitet wurde.¹ In den Werken beider Autorinnen, die jüdischer Abstammung waren, wird Körperlichkeit häufig zum Gegenstand metasprachlicher Reflexionen; dabei erkunden Seligson und Lispector die Grenzen des Sagbaren. Die oft dialogisch organisierte Vermessung zwischen Sprache und Körper, Ich und Anderem, Anwesendem und Abwesendem ist in der Forschung bisher tendenziell mit der weiblichen Sondierung eines Bewusstseinsstroms zusammengebracht worden.²

In Ergänzung zu diesen genderspezifischen Lektüren verfolgt der Aufsatz die These, dass die Körperpoetiken bei Seligson und Lispector als Reflexionen zu einer übergeordneten *conditio humana* gelesen werden können, die – bei Lispector – auch postanthropozentrische Anklänge hat.³ Hierbei wird der Blick auf eine körperliche

¹ Ein erster Zugriff auf Seligsons Lektüren von Lispectors Werk findet sich in dem Aufsatz „La página y lo que queda. La obra ensayística de Esther Seligson“ (2017) von Luzelena Gutiérrez de Velasco.

² Siehe zu Seligson die Einleitung von Gutiérrez de Velasco und Domenella (2017, 13) sowie die Studie von Coulon in demselben Band (cf. Coulon 2017, 71). Eine noch ausgeprägtere Tradition genderspezifischer und feministischer Lektüren weist die Forschung zu Lispector auf. Hierzu hat wesentlich die Übersetzung und Rezeption von Lispectors Werk in Frankreich beigetragen, wo der Pariser Verlag *Éditions des Femmes* ab 1978 die Übersetzung und Publikation nahezu des gesamten Werkes übernahm (cf. Russotto 2013, 27; Meyer-Krentler 2021, 61). Insbesondere Hélène Cixous, die ihre *écriture féminine* an Lispectors Werk illustriert und theoretisch geschärft hat, kommt hierbei eine zentrale Funktion zu (cf. Piechocki 2013: 35). Gerade zur Rezeption durch Cixous äußern sich allerdings auch immer wieder kritische Stimmen, die hier eine einseitige und forcierte Lesart erkennen (cf. Chiappini 2004, 252; Peixoto 1994b, 51).

³ Gutiérrez de Velasco verweist auf eine existentialistische Dimension im Werk von Seligson und deutet an, dass Seligson wiederum das Werk Lispectors unter diesen Vorzeichen rezipiert hat (cf. Gutiérrez de Velasco 2017, 120). In der frühen Literaturkritik zu Lispector dominieren ebenso existentialistische Lesarten. So verweist Peixoto auf die erste monographische Studie zu ihrem Werk, die Benedito Nunes 1966 veröffentlichte und die Affinitäten zur Philosophie von Heidegger, Kierkegaard, Camus und Sartre untersucht (cf. Peixoto 1994a, xviii).

Materialität gerichtet, die aus nichtmenschlicher Sphäre das Erleben der Figuren beeinflusst. Es wird bereits deutlich, dass die Körperpoetiken beider Autorinnen in einem Spannungsfeld zwischen Materiellem und Immateriellem stehen. Ausgehend von dieser Beobachtung soll ausgelotet werden, inwiefern die zu analysierenden Texte diese Spannung reflektieren und aus ihr einen wesentlichen narrativen Antrieb ziehen.

Körperpoetiken bei Esther Seligson

Das Werk von Esther Seligson ist breit gefächert und umfasst – neben narrativen Texten – Lyrik, Theaterstücke und zahlreiche Essays sowie journalistische Arbeiten. Darüber hinaus war Seligson als Übersetzerin vor allem europäischer Philosoph*innen und Autor*innen tätig, wie etwa von Émile Michel Cioran, Edmond Jabès und Marguerite Yourcenar. Ihr literarisches Werk überschreitet generische Grenzen und unterlegt die Narration häufig mit einem lyrischen Ausdruck ebenso wie mit einer dramatischen Komponente (cf. Gutiérrez de Velasco/Domenella 2017, 26; Coulon 2017, 71). Ihren Romanen und Erzählungen ist damit ein hoher Abstraktionsgrad, aber auch ein eigener Rhythmus und ein performativer Zuschnitt eingeschrieben (cf. Gutiérrez de Velasco/Domenella 2017, 13; Romano Hurtado 2017, 86). Mit ihrer poetologischen Konzeption, „con un tono personal e intimista“ (Rangel 2023, 162), schreibt Seligson sich Ende der 1960er Jahre in Mexiko in eine gegenläufige Tendenz zur dominierenden Strömung sozio-politisch engagierter Literatur nach den Ereignissen von Tlatelolco ein. Das Umkreisen des Nichtsagbaren mit den Mitteln des Wortes bildet dabei ein zentrales Element, das den teils hermetischen Charakter ihres Werkes begründet.⁴

Der kurze Prosatext *Diálogos con el cuerpo*, der 1981 erscheint, in Teilen aber bereits 1977 unter dem Titel *Tránsito del cuerpo* veröffentlicht wurde, reflektiert im Modus des Dialogischen über die (Un)Möglichkeit der Zusammenkunft mit einem Anderen. Die Ansprache eines physisch abwesenden Gegenübers erhält in sich stets den Wunsch nach Begleitung und Vereinigung aufrecht und inszeniert den anderen Körper auf diese Weise als einen abwesend präsenten. Der 45-seitige Text organisiert sich in acht Fragmenten, deren Titel körperliche Handlungen evozieren und das Spannungsfeld von Nähe und Distanz sowie Anwesenheit und Abwesenheit aufrufen. Die Titel lauten: „Vigilia del cuerpo“, „Despertar el cuerpo“, „Realización del cuerpo“, „Llamado del cuerpo“, „Renuncia del cuerpo“, „Aspiración a la presencia“, „Conciencia del encuentro“ und „Celebración del rostro“. Hier deutet sich eine Prozessualität der Annäherung und eine Dramaturgie des Zusammentreffens an, die im Text jedoch immer wieder unterbrochen und stillgestellt werden. Die erzählerische Chronologie löst sich in einem Bewusstseinsstrom der Erzählinstanz auf, aus dem unvermittelt Momentaufnahmen des anderen Körpers an die Oberfläche geraten. Im zweiten Fragment, „Despertar el

⁴ Rangel erkennt in diesem Zusammenhang bei Seligson Anklänge an eine mystische Kommunikation und nennt als Einflussfaktor auch die Weltkonzeption der Kabbala (cf. Rangel 2023, 166).

cuerpo“, scheint dieser in der Virtualität der Suche und des Wunsches zu verharren, er bleibt dabei – auch und gerade nach der Vereinigung – scheinbar fern und unerreichbar:

Un cuerpo que se mira y que se habla, que se hace canto y se nombra, es, al fin y al cabo, el cuerpo de un deseo, una pasión que se desborda. Pero un cuerpo que ha sido tocado hasta el centro mismo de su ruptura con el centro y que despierta, indefenso, a la luz, y nace para abarcar la posibilidad múltiple del ser, sólo puede despertar a la carencia, a la incansable búsqueda del Otro y palpar, cegado, en el reencuentro, idéntica Nostalgia (Seligson 1981, 16).

Auf der Ebene der Vorstellung der Erzählinstanz erscheint die gegenwärtige Abwesenheit als Mangel und Verlust. Den Ausgang aus dieser Situation der Karenz bildet nun das Wort selbst. In komplexer Syntax kumuliert sich auf formaler Ebene ein sprachlicher Ausdruck, der selbstbezüglich und performativ auf seine eigene Geschwindigkeit und Flüchtigkeit verweist und gerade über diese strukturelle Ähnlichkeit zum abwesenden oder verschwindenden Körper einen gemeinsamen Fluchtpunkt aufbaut: „[...] un cuerpo pide ser dicho en su inmediata fluidez [...]“ (Seligson 1981, 14).

Erst im Moment der versuchsweisen Verbalisierung des Körpers, erst durch die sprachliche Annäherung, die über die visuelle und haptische Nähe hinauszugehen imstande ist, erscheint somit eine tiefere Zusammenkunft möglich: Im dritten Fragment, „Realización del cuerpo“, inszeniert sich konsequenterweise ein buchstäblicher Sprachkörper, der körperliche und sprachliche Handlungen in eins setzt:

Recorrer un cuerpo es realizar un acto de palabras, y que sean ellas boca, lengua, oreja, mirada y manos, que ellas besen, palpen, gusten, oigan y entreguen, letra a letra, sílaba a sílaba, y remedan en su ritmo el primigenio acto de habitar el espacio. Un cuerpo es la morada del verbo [...] (Seligson 1981, 17–18).

Seligson entwirft hier einen Körper, der sich im Akt der Sprache realisiert. Dabei wird die Schrift zugleich zum *modus operandi* des Körpers, das Wort gibt dem Körper Raum und Kontur, es soll selbst körperhaft werden. Damit ist die Körperwerdung, „la realización del cuerpo“, in der Schrift selbst beobachtbar und materiell an den Schreibprozess gebunden.

Im letzten Fragment des Textes, „Celebración del rostro“, registriert die Erzählinstanz die eigene Verwiesenheit aufs Wort:

Necesidad de lo extremo, de la palabra vehículo por cuya virtud lo próximo se hará cercano y lo cercano fusión, cuchilla que va grabando, perfilando, rescatando de lo informe la línea, la consistencia, y que culmine, lámpara, candelabro, cuerpo con un rostro y con un nombre [...] (Seligson 1981, 41).

Eingängig evoziert sich das Wort hier als Werkzeug, das nicht nur Nähe herstellen, sondern auch das Entlegene modellieren kann, indem es seine variierende Essenz zu erfassen vermag. Wort, Schrift und Dialog werden damit bei Seligson zu Mitteln, die den Mangel überwinden können und an seine Stelle die Fülle setzen. Gutiérrez de Velasco/Domenella sprechen vom „crecimiento exponencial de la frase“ (2017, 14) bei Seligson.

Der Wortfluss in den *Diálogos con el cuerpo* operiert schließlich nicht mehr aus der Isolation, der Begrenzung, der Bedürftigkeit oder dem Entzug heraus, sondern evoziert den Überfluss, „ajeno a todo lo que no sea el acrecentamiento“ (Seligson 1981, 43). Im Zeichen der Fülle ist die Sprache in der Lage, Nähe zu spenden und den anderen Körper erkennbar werden zu lassen. Sprache und Körper stehen dabei jedoch nicht in einem Verhältnis der Kongruenz; eher ließe sich der Dialog zwischen beiden als Echo-Raum beschreiben, in dem sich Körper und Sprache wechselseitig aufrufen und ineinander widerhallen, anschwellen und abschwellen.

Eine solchermaßen ausgerichtete Poetik von Körper und Schrift oszilliert zwischen Materiellem und Immateriellem und markiert darüber hinaus auch eine Nähe zum Lyrischen sowie zum Selbst- und Meta-Reflexiven; sie findet sich in weiteren narrativen Texten von Seligson wieder, so etwa in der 1978 veröffentlichten Erzählung „Luz de dos“ aus dem gleichnamigen Erzählband oder in dem 1991 publizierten Roman *Isomorfismos*. Ebenso wie in *Diálogos con el cuerpo* bildet der abwesende andere Körper in diesen beiden Texten den Ausgangspunkt für eine Anrufungs- und Echostruktur zwischen der Erzählinstanz und dem/der Anderen sowie zwischen Sprache und Körper.⁵ Darüber hinaus wird in den Körperdarstellungen von Seligson auch die Poetik Lispectors vernehmbar.

Esther Seligson liest Clarice Lispector

In dem Band *La fugacidad como método de escritura* veröffentlicht Seligson 1988 eine Reihe von Essays u.a. über Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar, Elena Garro und Inés Arredondo, die zwischen 1973 und 1986 bereits in verschiedenen mexikanischen Zeitungen und Zeitschriften erschienen waren. In der Essaysammlung finden sich auch die beiden eingangs genannten Artikel zu Clarice Lispector. Lispector war wenige Monate alt, als ihre Familie aus dem ukrainischen Tschetchelnik nach Rio de Janeiro auswanderte; nach einem Jurastudium war sie als Schriftstellerin tätig (cf. Youssef Campdelli/Abdala 1981, 5). Ihr äußerst breites Werk umfasst Romane, Erzählungen, Essays, Chroniken, Kinderbücher und journalistische Arbeiten. Innerhalb des Panoramas des Regionalromans der 1940er Jahre, der auf der Linie des „romance nordestino“ (José Lins do Rêgo, Graciliano Ramos, Raquel de Queiroz und Jorge Amado), eingebettet in eine klassische Syntax, einen denunziatorischen Ton verfolgt, sticht die introspektive Poetik Lispectors mit ihren formal-stilistischen Neuerungen besonders hervor (cf. Ferreira-Pinto Bailey 2007, 9).

Lispector erlangte jedoch in großen Teilen erst posthum Bekanntheit auf internationaler Ebene.⁶ Ab 1969 wird ihr Werk erstmals ins Spanische übersetzt. In der

⁵ Insbesondere in *Isomorfismos* erkundet die autodiegetische Erzählstimme, noch stärker als in *Diálogos con el cuerpo*, die Verflechtung von Erotik und körperlichem Schmerz. So heißt es dort: „Te llamo. Tu cuerpo recorre mi cuerpo y me duele la piel de no poder abrirla más, de saber en qué forma desasirla de toda forma y hundirla, definitiva, en el hundimiento de tu piel acariciada y abierta“ (Seligson 1991, 85).

⁶ In den vergangenen Jahren ist, vermutlich aus Anlass ihres 100jährigen Geburtstages, wieder eine international erhöhte Aufmerksamkeit für Lispectors Werk zu verzeichnen, wie sich etwa in der 2019 durch Benjamin Moser verantworteten Herausgabe sämtlicher Erzählungen in deutscher Übersetzung zeigt oder auch in der ebenfalls durch Moser betreuten neuen Edition der „Cuentos completos“, die 2020 im *Fondo de*

Verbreitung ihres Werkes im lateinamerikanischen Raum nehmen Ángel Rama und Emir Rodríguez Monegal eine wichtige Funktion ein (cf. Russotto 2013, 28). Darüber hinaus ist Esther Seligson eine der ersten lateinamerikanischen Autorinnen, die Lispectors Werk rezipieren und verbreiten.⁷ In den beiden Artikeln von 1975 und 1976 reflektiert Seligson über die Poetik Lispectors, der das Wissen über die Begrenztheit des sprachlichen Ausdrucks immer schon innewohnt. Bei Lispector wird das ‚Hinter-dem-Wort-Zurückstehen‘ geradezu zu einem narrativen Antrieb, der die Ränder der Sprache immer wieder produktiv beschreitet. In der Erkundung des Raums zwischen Sprache und Gegenstand, Wort und Körper, Schrift und Bewusstseinsstrom liegt für Seligson offenbar ein Modellcharakter des Werkes von Lispector. Sie erkennt bei der brasilianischen Autorin verschiedene Strategien, das Unaussprechliche darstellbar zu machen und es zugleich als elementaren Bestandteil der menschlichen Existenz auszuweisen. So heißt es an einer Stelle des Artikels „Clarice Lispector: de la pasión de existir“, der 1976 in der Zeitschrift *Excélsior* erscheint, anerkennend:

La manera como labora con las palabras hasta hacer de su lenguaje el eco exacto del fluir inexpresable de la conciencia. Inexpresable en el sentido en que no se trata de estar traduciendo un pensamiento o una forma de sentir, sino de estarle dando a la escritura el tono y el ritmo de lo que comúnmente no logramos atrapar cuando estamos pensando o sintiendo (Seligson 1988b, 73–74).

Sprache ist bei Lispector kein Mittel der Abbildung, sondern der Hervorbringung, der echohaften Evokation eines Vorsprachlichen, das sich im Wort präsent hält. Dies geschieht, in den Augen Seligsons, hauptsächlich über die sinnliche Erfahrbarkeit von Rhythmus und (Wort-)Melodie. Dass insbesondere die sprachliche Rhythmik Lispectors einen starken Eindruck bei Seligson hinterlassen hat, zeigt sich auch in dem ein Jahr zuvor in der Zeitschrift *Plural* veröffentlichten Essay „Clarice Lispector: El aprendizaje de la vida“. Vermutlich aufgrund ihrer Affinität zur Lyrik sowie zum Theater und zum dramatischen Text zeigt Seligson sich für diesen Aspekt in Lispectors Œuvre, dem sie hier einen kathartischen Effekt zuschreibt, auffallend offen. So heißt es in diesem Essay:

Singular en cuanto a su forma de expresión, a la manera como repite toda una frase, o una palabra, para dar tiempo (en el sentido de la exactitud musical) a que el gesto, el pensamiento, la sensación transmitidos, caigan en el ámbito de la conciencia y de la sensibilidad interior, como si el lector estuviese haciendo –y, de hecho, la hace– la misma experiencia que el personaje, como si al lector se le otorgase también la capacidad de ir creando a la par del escritor, lo cual, es obvio, exige mucho coraje y devoción y mucha humildad, tanto del lector como de que habla al lector (Seligson 1988a, 71–72).

Cultura Económica erschienen ist. Siehe zur Übersetzung von Lispectors Werk und zu dessen internationaler Rezeption die informationsreiche Monographie von Meyer-Krentler 2021.

⁷ Russotto verweist zudem auf die etwas früher einsetzende Rezeption von Lispectors Werk durch Rosario Castellanos ab 1973 (cf. Russotto 2013, 28).

Auf diese Weise löst Lispector Spracharbeit ihre enge Gebundenheit an die menschliche Existenz für Seligson unmittelbar ein: „[...] vivir es saber que se está vivo, y no sólo saberlo, sino, principalmente, sentirlo“ (Seligson 1988b, 75).

Das Wort fungiert sowohl bei Lispector als auch bei Seligson nicht als Kongruenzmittel einer Bezugnahme auf die Welt. In dem geöffneten Spalt bleibt Raum für die Befragung des Sprachvermögens, sei es aus der Fülle oder der Abwesenheit heraus. Und es verwundert nicht, dass Seligson auch die figuralen Stimmen in Lisectors Werk gerade in der Stille, im Bereich der Empfindung lokalisiert. In „Clarice Lispector: El aprendizaje de la vida“ fasst Seligson dies folgendermaßen: „Los personajes-voz de Clarice Lispector encuentran en el silencio, en el fondo oscuro y húmedo de la sensación – y no en el destello duro de la palabra que ve –, el Origen, que no es el centro del ser, sino de la Vida“ (Seligson 1988a, 67).

Was sich im Werk der brasilianischen Autorin für Seligson vernehmbar macht, ist schließlich eine unter dem Wort liegende Tiefendimension des menschlichen und nichtmenschlichen Lebens. Zu dieser vorzudringen oder vielmehr bei ihr stehen-zubleiben, sie zu bewahren und nicht gänzlich dem Wort preiszugeben, ist eine Konstante in Lisectors Werk und hält ihre Poetik offen für das Unbestimmte, das auch das menschliche Dasein und seine Körperlichkeit transzendieren kann. In dieser Hinsicht öffnet sich die Poetik Lisectors laut Seligson dem Opaken, Geheimnisvollen, ohne den Anspruch, es vollends zu durchdringen: „Está la aceptación del misterio, del milagro, que es la Vida [...]“⁸ (Seligson 1988a, 70). Lispector benennt diese „Urkraft“ mit dem neutralen „it“ (Lispector 1973, 101), Seligson fasst sie in dem genannten Artikel als „la voz de la vida profunda, de la vida mayor, animal, deshumanizada“ (Seligson 1988a, 67) und zielt damit auch auf eine postanthropozentrische Dimension bei Lispector.

Körperpoetiken bei Clarice Lispector

Die Aufsätze von Seligson entstehen offenbar besonders unter dem Lektüreeindruck eines der bekanntesten Werke von Lispector, dem 1973 veröffentlichten Text *Água viva*, der ursprünglich anders heißen sollte: *Atrás do pensamento: Monólogo com a vida* (cf. Scharold 1999, 248). Der seither vielfach besprochene Text wird in der internationalen Literaturkritik einheitlich als opak, hybrid und selbstreferentiell charakterisiert (cf. exemplarisch Russotto 2013, 14, 31, 81; Scharold 1999, 249; Jozef 1997, 81).

Bereits der Textauftakt deutet ein Oszillieren zwischen dem Physisch-Sinnlich-Materiellen und dem Immateriell-Abstrakten an und markiert auf diese Weise die Koordinaten, die die autodiegetische Erzählstimme der Hauptfigur – einer Malerin – abschreiten wird: „Escrevo-te toda inteira e sinto um sabor em ser e o sabor-a-ti é abstracto como o instante. É também com o corpo todo que pinto os meus quadros e na tela fixo o incorpóreo, eu corpo a corpo comigo mesma“ (Lispector

⁸ Dies setzt sich für Seligson abermals auch auf der Ebene von Lisectors Figuren um: „[...] ellos quieren sólo ,volver' al asombro cotidiano de ser“ (Seligson 1988a, 66).

1973, 11). Der Text stellt im Folgenden ein verschriftlichtes, fragmentarisches Umkreisen eines anderen, abwesenden Ich dar, das von der Erzählinstanz immer wieder direkt angesprochen wird. In der Anrufung des/der Anderen, ist das sprechende Ich auf sich selbst zurückgeworfen: „Eu não escrevo para te agradar. Principalmente a mim mesma. Tenho que seguir a linha pura e manter não contaminado o meu it“ (Lispector 1973, 101).

Letztlich richtet sich der Schreibakt jedoch ebenso wenig an das Gegenüber wie an das Selbst, er zielt nicht auf die abschließende Zusammenkunft oder die umfassende Selbstklärung ab, sondern darauf, sich dem Unbekannten zu nähern: „[...] palavra pescando o que não é palavra“ (Lispector 1973, 25). In dieser selbstreflexiven Sondierung beobachtet sich die Erzählstimme minutiös. Der Text registriert im Modus einer unmittelbaren Transkription momenthafte Sinneseindrücke, emotionale Zustände und auch vorbewusste Empfindungen, die zugleich noch nicht gänzlich Sprache werden können. In dieser Hinsicht agiert *Água viva* durchweg im präsentischen Modus und reduziert – auch auf der Rezeptionsebene – die Möglichkeit zur epischen Distanznahme (cf. Russotto 2013, 86, 91; Mota Teixeira 2004, 167). Lispectors Text operiert zudem performativ im Stadium der Vorläufigkeit, der schriftliche Ausdruck stellt seine eigene Prozesshaftigkeit, aber auch seine Begrenzung aus: „Estou entrando sorratoriamente em contato com uma realidade nova para mim e que ainda não tem pensamentos correspondentes, e muito menos ainda alguma palavra que a signifique. É mais uma sensação atrás do pensamento“ (Lispector 1973, 82).

Mit höchster Wachsamkeit nimmt die Erzählstimme wahr, wie sich das „it“ vor ihr erhebt. Greifbar wird es in den Momenten, in denen das sprechende Ich sich in seiner Körperlichkeit eingebunden fühlt in Natur und Tierwelt, in den Momenten also, in denen es die anthropozentrischen Parameter verlässt: „Conheço um modo de vida que é sombra leve desfraldada ao vento e balançando leve no chão: vida que é sombra flutuante, levitação e sonhos no dia aberto: vivo a riqueza da terra“ (Lispector 1973, 83).⁹

Das Subjekt versucht beständig sich selbst zu transzendieren und sich außerhalb des menschlichen Ausdrucks zu materialisieren. Noch deutlicher als in der Beziehung zwischen Mensch und Umwelt wird dies in der Animalisierung des Ich, die an verschiedenen Stellen von *Água viva* gelingt – sei es in der Transmutation mit einer Pantherin, sei es in der Verwandlung in ein Insekt. Der Augenkontakt mit dem Tier markiert hierbei ein zentrales Motiv, das als Ausgangsmoment der Transmutation fungiert und später etwa in der Erzählung „O búfalo“ wieder aufgegriffen wird:

Uma pantera negra enjaulada. Uma vez olhei bem nos olhos de uma pantera e ela me olhou bem nos meus olhos. Transmutamo-nos. Aquele medo. Saí de lá toda ofuscada por dentro, o „X“ inquieto. Tudo se passara atrás do pensamento. Estou com saudade daquele terror que me deu trocar de olhar com a pantera negra. Sei fazer terror (Lispector 1973, 96).

⁹ Barretto de Castro spricht angesichts dieser Tendenz der Identifizierung mit der belebten, nicht-menschlichen Umgebung von einer „Kosmologie des Lebendigen“ (2016, 155) im Werk von Lispector.

Hier wird zudem deutlich, inwiefern auch das Vorsprachliche und speziell die Angstempfindung in der Verwandlung funktional werden. Dass der Angst auch wiederum ein Lustmoment innewohnt, zeigt sich in der Perspektive auf ein Insekt: „Às vezes eletrizo-me ao ver bicho. Estou agora ouvindo o grito ancestral dentro de mim: [...] eu é que me animalizo. Não é difícil e vem simplesmente. É só não lutar contra e é só entregar-se“ (Lispector 1973, 58-59). Im Zustand des Tierhaften kann das Ich sich der schwer greifbaren Tiefendimension annähern, indem es sich ausliefert, sich der Welt responsiv hingibt.¹⁰

In diesem Zustand eröffnet sich der Erzählinstanz nicht nur eine andere Körperlichkeit, sondern auch eine andere Raum- und Zeitdimension, jene des unmittelbaren Daseins im Moment: „Calma, alegre, plenitude sem fulminação. Simplesmente eu sou eu. E você é você. É vasto, vai durar“ (Lispector 1973, 115), befindet das Ich gegen Ende des Textes. Die Eindrücke der Fülle, der umfassenden Gegenwart werden zugleich zum Aufruf, die Suche fortzusetzen, aufmerksam zu bleiben für den Raum zwischen den Zeilen und Worten, für das Vorsprachliche. Damit wird *Água viva* einmal mehr zum metaliterarischen Dokument der eigenen Vorläufigkeit: „Tudo acaba mas o que te escrevo continua. O que é bom, muito bom. O melhor ainda não foi escrito. O melhor está nas entrelinhas“ (Lispector 1973, 114).

Água viva selbst setzt als Spätwerk die explorative Erkundung eines Bewusstseinsstroms und einer vorsprachlichen Körperlichkeit bei Lispector fort, die schon in ihrem Frühwerk eingesetzt hatte. An dieser Stelle sind exemplarisch die Erzählungen „O triunfo“ und „O búfalo“ zu nennen. Beide Texte sind von einer höheren narrativen Kohärenz und klarer abgegrenzten Raum-Zeit-Dimensionen bestimmt. Körperlichkeit wird auch hier im Kontakt mit natürlichen Elementen bzw. mit dem Tier erfahrbar. Und in dieser anthropozentrischen Überschreitung erweitert sich die Selbstwahrnehmung und Sinnesempfindung der Protagonistinnen.

„O triunfo“, ein Text, der in den 1940er Jahren entsteht, vermittelt durch eine auktoriale Erzählinstanz das Erleben von Verlassenwerden. Der Körper wird dabei in ambivalenter Weise doppelt poetologisch produktiv: einerseits als sensorisches Dispositiv der Einsamkeit der Protagonistin und andererseits als Erfahrungsraum der Belebung. Nachdem Luísa bemerkt hat, dass ihr Ehemann sie verlassen hat, erfährt sie die Stille und Leere zuerst auf körperlicher Ebene: „Luísa acha-se sentada na cama, com um estremecimento por todo o corpo. Olha com os olhos, com a

¹⁰ Mosqueda Rivera hat auf die Produktivität des Verwandlungsmotivs bei Lispector verwiesen: „En cada obra de Lispector los personajes emprenden un doloroso recorrido hacia su propia transformación. Si bien ignoran la naturaleza del cambio, lo intuyen, lo ansían y, con frecuencia, lo provocan“ (2013, 34–35). Insbesondere in der Animalisierung der Figuren verdichtet sich dieser Verwandlungsprozess, der, wie es Mosqueda Rivera andeutet, oftmals nicht bei vollem Bewusstsein erfolgt. Nascimento bringt die tierlichen Metamorphosen in *Água viva* mit einer produktiven Grenzüberschreitung zwischen dem Menschlichen und dem Nicht-Menschlichen zusammen (cf. Nascimento 2013, 102) und verfolgt dabei eine psychoanalytische Lesart, die sich auch bei Scharold findet (cf. Scharold 1999, 202), und die die Tierbilder und -imaginationen als Projektionsflächen des Verdrängten bzw. des Freudschen „Unheimlichen“ deutet. Auf das Motiv der Animalisierung wird im Folgenden hinsichtlich der Erzählung „O búfalo“ genauer eingegangen.

cabeça, com todos os nervos, a outra cama do aposento. Está vazia“ (Lispector 2016, 27).

Die Anschauung eines Meeresgemäldes markiert einen Wendepunkt im körperlichen Erleben der Protagonistin: „Continua sentada na cama, estupidamente, sem saber o que faça. Fixa os olhos numa marinha, em cores frescas. Nunca vira água com tal impressão de liquidez e mobilidade. Nem nunca notara o quadro“ (Lispector 2016, 30). Das Bild, das sie in der Wohnung nun zum ersten Mal bewusst wahrnimmt, präfiguriert in der kontemplativen Betrachtung der Wasserdynamik einen anderen Zugang zur eigenen Körperlichkeit, mehr noch: Das Eigenleben der Dinge und natürlichen Elemente – „E as coisas não estavam de todo destituídas de encanto. Tinham vida própria“ (Lispector 2016, 31) – überträgt sich auf Luísa, die später unter der Dusche das Wasser, ihren Körper und ihr Eingebundensein in die Welt bewusster wahrnimmt: „Mas a água escorria gelada sobre seu corpo e reclamava ruidosamente sua atenção. [...] Olhou em torno de si a manhã perfeita, respirando profundamente e sentindo, quase com orgulho, o coração bater cadenciado e cheio de vida“ (Lispector 2016, 32). Das Bild der Verbundenheit zwischen Figur und Wasser steht hier nicht nur für eine neue Selbst- und Weltaufmerksamkeit, sondern auch für eine Körperpoetik des Liquiden, die die Grenzen zwischen menschlicher und nichtmenschlicher Sphäre verschwimmen lässt und in Titel und Duktus von *Água viva* später noch nachzuhallen scheint.

Die Erzählung „O búfalo“ schildert die Begegnung einer Frau mit verschiedenen Tieren eines Zoos. Geleitet von einer kathartischen Handlungsmotivation, ist die namenlose Protagonistin auf der Suche nach einem Tier, das sie ihren eigenen Hass lehren kann:¹¹ „Mas onde, onde encontrar o animal que lhe ensinasse a ter o seu próprio ódio? o ódio que lhe pertencia por direito mas que em dor ela não alcançava? onde aprender a odiar para não morrer de amor? E com quem?“ (Lispector 2016, 253).

Auch hier wird das Motiv des Verlassenwerdens aufgerufen: Die weibliche Hauptfigur hat unmittelbar vor dem Zoobesuch das Ende ihrer Beziehung erlebt. Ebenso wie an verschiedenen Stellen von *Água viva*, wird in dieser Erzählung der Blickkontakt mit dem Tier zum Ausgangspunkt einer entrückten Erfahrung, die gleichwohl tiefer ins Leben hineinführt. Nachdem sie es bei den Löwen, der Giraffe, dem Affen, dem Elefanten und dem Kamel versucht hat, geht sie zum Käfig des Büffels. Hier erlebt sie im Angesicht des Tieres den Übergang in einen anderen körperlichen und mentalen Zustand – ähnlich der Transmutation mit einer Pantherin oder des Anblicks eines Insektes als Momente der Animalisierung in *Água viva*: „E os olhos do búfalo, os olhos olharam seus olhos. E uma palidez tão funda foi trocada que a mulher se entorpeceu dormente. [...] Em tão lenta vertigem que antes do corpo baquear macio a mulher viu o céu inteiro e um búfalo“ (Lispector 2016, 257).

Erst der entmenschlichte Körper hat Zugang zu einer anderen Tiefendimension, die abermals das „it“ anspricht und hier einer extatischen Erfahrung gleichzukommen

¹¹ Zur kathartischen Verankerung der Erzählung cf. Torquato 2023, 30.

scheint.¹² Ein entscheidender Faktor ist dabei das Angeblicktwerden durch das Tier, das die Tier-Mensch-Relation hier grundsätzlich neu ausrichtet und die Protagonistin als den reaktiven Part ausweist.

Wie zuvor bereits angedeutet, sind die Tierbilder Lispectors in der Forschung bisher häufig als Metaphern des subjektiv Verdrängten, als Bilder einer „dunklen“ menschlichen Seite analysiert worden (cf. Scharold 1999, 202; Nascimento 2013, 102; Russotto 2013, 21). Diese Perspektive stärkt nicht nur Lesarten einer vor allem weiblichen Stimme, deren „anderes Ich“ nur chiffriert zu Wort kommen kann, sie lässt auch die konstitutive Komponente einer nivellierten Mensch-Tier-Relation tendenziell außer Acht ebenso wie die poetologisch produktive Dimension des Postanthropozentrischen.

In der Erzählung „O búfalo“ und auch in *Água viva*, so der hier verfolgte Ansatz, begegnen die Figuren mit dem Tier nicht einer anderen Seite ihres Selbst, sondern gerade einem außerhalb ihrer selbst agierenden anderen nichtmenschlichen Wesen, das ihr subjektives körperliches und emotionales Wahrnehmen und Empfinden beeinflusst – teilweise soweit, dass die Figuren tierhaft werden. Es multiplizieren sich also, mit Latours Akteur-Netzwerk-Theorie gesprochen, die Akteure (cf. Latour 1993). Des Weiteren öffnet sich eine solchermaßen postanthropozentrisch verfasste Körperpoetik bei Lispector der von Haraway formulierten „Ethik der Alterität“, die das Andere ernst nimmt und es in seiner Differenz als subjektkonstitutiv begreift (cf. Haraway 2008). Latour und Haraway kommen in dem Anspruch überein, die Welt als Beziehungsgeflecht zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Akteuren zu verstehen, das jenseits von Prozessen der einseitigen Vereinnahmung und Objektivierung funktioniert. Damit vertreten sie eine Vision des Subjektes als verleiblichtes, relationales Wesen, wie sie sich in unterschiedlichen konzeptuellen Variationen auch bei weiteren postanthropozentrisch bzw. neu-materialistisch orientierten Forschungsansätzen findet.¹³

In Lispectors Werk ist diese Idee der Interspezies-Verflochtenheit äußerst präsent. Hier eröffnen sich somit Potentiale für eine eingehendere Auseinandersetzung mit den Körperdarstellungen Lispectors vor dem Hintergrund postanthropozentrischer und neomaterialistischer Ansätze.¹⁴

¹² Del Rocío Moreno Cardozo bringt die „escritura“ (2010, 62) Lispectors mit der Suche nach einem ursprünglichen, unverstellten, auch amoralischen und gewaltvollen Element in Zusammenhang und sieht die Konzentration auf die Tierwelt als einen wesentlichen Bestandteil der Umkreisung des „it“: „Ella busca la vida como palpito, como persistencia, la busca en lo que tiene de voraz y de amoral, por eso el terreno privilegiado para su esfuerzo es la rapacidad de los animales“ (del Rocío Moreno Cardozo 2010, 78–79). Auch Peixoto sieht die Beziehung zwischen Selbst und Anderem im Werk von Lispector wesentlich getragen durch „double-edged violent forces“ (1994a, xv).

¹³ Siehe hierzu etwa Escobar 2014, Bennett 2010, de la Cadena 2015 und Alaimo 2010.

¹⁴ Die Produktivität einer solchermaßen ausgerichteten Lektüre zeigt sich in der Dissertation von Thales Augusto Barretto de Castro *Perspectivas pluriversais: A poética de relações de Clarice Lispector*. Barretto de Castro liest Lispector hier als „uma pioneira do pensamento pós-humanista“ (2019, 21).

Fazit – Körperpoetiken zwischen Fülle und Leerung

Bei Seligson und Lispector gerät die Registrierung einer Abwesenheit und eines Fehlens des/der Anderen einerseits häufig zum Ausgangspunkt einer körperlichen Suche und nach innen gerichteten Reflexion; andererseits wird sie zum Motor einer sprachskeptischen Befragung. Letztere äußert sich auf verschiedene Weise, entweder in der Akkumulation des Wortes oder in der sprachlichen Vorläufigkeit und Begrenztheit. Entsprechend beschreiten beide Autorinnen alternative Wege in der Darstellung von Körperlichkeit – sie ereignet sich tendenziell in der Fülle und Materialität oder in der Abwesenheit und Immaterialität des Wortes; beides, Wortfluss und Vorsprachliches, sind komplementäre Pole, um Körperlichkeit zu inszenieren und ihre Darstellbarkeit zugleich beständig zu hinterfragen.

Während Lispectors Körperpoetik sich wesentlich außerhalb der logozentrischen und anthropozentrischen Sphäre lokalisiert und in der Leerung menschlicher Parameter erfüllt, emergiert die Körperdarstellung bei Seligson aus dem verbalen Überfluss, dem schließlich körperhaft gewordenen Wort, das die Leere zu überschreiben trachtet. Sie übersteigt also letztendlich die vorsprachliche Poetik Lispectors, die sich dennoch als Echo sowohl in den performativen Parametern als auch in der evokativen Präsenz eines Bewusstseinsstroms in ihrem Text *Diálogos con el cuerpo* deutlich vernehmbar macht.

Entscheidend ist die Bezugnahme auf konzeptueller Ebene: Seligson rezipiert Lispector in ihren Artikeln nicht unter dem Fokus des weiblichen Schreibens; bei beiden Autorinnen spielt die genderspezifische Reflexion von Körperlichkeit weder theoretisch noch in poetologischer Hinsicht eine herausgehobene Rolle. Vorherrschend sind Überlegungen zu den Bedingungen des menschlichen Daseins und seiner sprachlichen Erfassbarkeit. Bei beiden schärft die Auseinandersetzung mit dem Körper im Zuge dessen eine besondere Wachsamkeit in der Erzählsituation: Die Aufmerksamkeit der Figuren für die eigene oder für eine fremde Körperlichkeit richtet sich dabei letztendlich stets auf die Möglichkeiten des Daseins in der Welt.

Die „Passion der Existenz“, der Seligson in ihrem 1976 veröffentlichten Artikel zu Lispector nachspürt, speist sich aus dieser Wachheit, Unmittelbarkeit und auch aus einer Unerschrockenheit dem Leben gegenüber: „¿Qué es lo que, para ser, la vida nos pide que aceptemos? No vivir en la irrealidad, tener una conciencia despierta, estar atentos, existir“ (1988b, 76). In ihrem letzten, 1978 posthum veröffentlichten Werk *Um sopro de vida (Pulsações)* scheint Lispector Seligson zu antworten: Hier akzentuiert sich die Körperlichkeit dieser Verankerung im Leben und im Wort als Gegenstand einer weiterhin offenen Suche: „Em cada palavra pulsa um coração. Escrever é tal procura de íntima veracidade de vida“ (Lispector 1978, 16).

Bibliographie

- ALAIMO, Stacy. 2010. *Bodily Natures: Science, Environment, and the Material Self*. Bloomington/Indianapolis: Indiana University Press.
- BARRETTO DE CASTRO, Thales Augusto. 2016. „Bankrott der Rationalität. Die Poetik des Lebendigen in Clarice Lispector *Água viva*.“ *PhiN Beiheft* 10/2016, 143–164. <<https://web.fu-berlin.de/phin/beiheft10/b10t10.pdf>> [28.5.2025].
- BARRETTO DE CASTRO, Thales Augusto. 2019. *Perspectivas pluriversais: A poética de relações de Clarice Lispector*. Berlin: Freie Universität Berlin, <https://refubium.fu-berlin.de/bitstream/handle/fub188/26390/Dissertation_Barretto%20de%20Castro.pdf?sequence=3&isAllowed=y>. [28.5.2025]
- BENNETT, Jane. 2010. *Vibrant Matter. A Political Ecology of Things*. Durham/London: Duke University Press.
- CHIAPPINI, Ligia. 2004. „Clarice e a crítica: Por uma perspectiva integradora.“ In *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, ed. Pontieri, Regina, 235–268, São Paulo: Hedra.
- COULON, Ana Luisa. 2017. „Sobre el silencio y la voz de Eurídice.“ In *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. „Soy un reflejo de sol en las aguas...“*, ed. Gutiérrez de Velasco, Luzelena & Ana Rosa Domenella, 71–84, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- DE LA CADENA, Marisol. 2015. *Earth beings. Ecologies of practice across Andean worlds*. Durham/London: Duke University Press.
- DEL ROCÍO MORENO CARDOZO, Belén. 2010. *Adivinar en la carne la verdad. Goce y escritura en la obra de Clarice Lispector*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- ESCOBAR, Arturo. 2014. *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Ediciones UNAULA.
- FERREIRA-PINTO BAILEY, Cristina. 2007. „Clarice Lispector e a crítica.“ In *Clarice Lispector: Novos aportes críticos*, ed. Ferreira-Pinto Bailey, Cristina & Regina Zilberman, 7–23, Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena. 2017. „La página y lo que queda. La obra ensayística de Esther Seligson.“ In *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. „Soy un reflejo de sol en las aguas...“*, ed. Gutiérrez de Velasco, Luzelena & Ana Rosa Domenella, 115–126, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- GUTIÉRREZ DE VELASCO, Luzelena & Ana Rosa Domenella. 2017. „Introducción.“ In *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. „Soy un reflejo de sol en las aguas...“*, ed. Gutiérrez de Velasco, Luzelena & Ana Rosa Domenella, 13–27, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- HARAWAY, Donna. 2008. *When Species Meet*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- JOZEF, Bella. 1997. „Clarice Lispector, ser por la palabra.“ *Anthropos* 2, 81–84.
- LATOUR, Bruno. 1993. *We have never been modern*. Harvard: Harvard University Press.
- LISPECTOR, Clarice. 1973. *Água viva*. Rio de Janeiro: Editora Artenova.
- LISPECTOR, Clarice. 1978. *Um Sopro de vida (pulsações)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira.
- LISPECTOR, Clarice. 2016. *Todos os contos. Prefácio e organização de Benjamin Moser*. Rio de Janeiro: Rocco.
- MEYER-KRENTLER, Leonie. 2021. *Clarice Lispector – Weltliteratur? Übersetzungs- und Rezeptionsdynamiken im 20. und 21. Jahrhundert*. Berlin/Boston: de Gruyter.
- MOSQUEDA RIVERA, Raquel. 2013. *Cuatro narradores hacia el Otro: Clarice Lispector, Silvina Ocampo, Manuel Puig y Luisa Josefina Hernández*.

- México: UNAM.
- MOTA TEIXEIRA, César. 2004. „O monólogo dialógico: Reflexões sobre *Água viva*, de Clarice Lispector.“ In *Leitores e leituras de Clarice Lispector*, ed. Pontieri, Regina, 165–173, São Paulo: Hedra.
- NASCIMENTO, Evando. 2013. „Les animaux, les choses, la pensée.“ In *Clarice Lispector: une pensée en écriture pour notre temps*, ed. Setti, Nadia & Maria Graciete Besse, 99–117, Paris: L’Harmattan.
- PEIXOTO, Marta. 1994a. „Introduction.“ In *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*, Peixoto, Marta, xi–xx, Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- PEIXOTO, Marta. 1994b. *Passionate Fictions: Gender, Narrative, and Violence in Clarice Lispector*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- PIECHOCKI, Claudia. 2013. *Intertextualität in der lusophonen Literatur. Ein Blick auf Fernando Pessoa und Clarice Lispector*. Frankfurt a.M.: Peter Lang.
- RANGEL, Dolores. 2023. „Los exilios de Esther Seligson: búsquedas y encuentros espirituales.“ *Literatura Mexicana*, 2, 161–188.
- ROMANO HURTADO, Berenice. 2017. „De persona y personajes: dramaturgia y representación en la escritura de Esther Seligson.“ In *Esther Seligson. Fugacidad y permanencia. „Soy un reflejo de sol en las aguas...“*, ed. Gutiérrez de Velasco, Luzelena & Ana Rosa Domenella, 85–100, Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- RUSSOTTO, Margara. 2013. *Sustentación del enigma. Cuatro ensayos sobre Clarice Lispector*. Madrid: Ediciones Torremozas.
- SCHAROLD, Irmgard. 1999. *Epiphanie, Tierbild, Metamorphose, Passion und Eucharistie. Zur Kodierung des „Anderen“ in den Werken von Robert Musil, Clarice Lispector und J.M.G. Le Clézio*. Heidelberg: Winter.
- SELIGSON, Esther. 1981. *Diálogos con el cuerpo*. México: Artífice Ediciones.
- SELIGSON, Esther. 1988a. „Clarice Lispector: El aprendizaje de la vida.“ In *La fugacidad como método de escritura*, Seligson, Esther, 65–72, México: Plaza y Valdés.
- SELIGSON, Esther. 1988b. „Clarice Lispector: de la pasión de existir.“ In *La fugacidad como método de escritura*, Seligson, Esther, 73–76, México: Plaza y Valdés.
- SELIGSON, Esther. 1991. *Isomorfismos*. México: Textos de Difusión Cultural. Serie Rayuela.
- TORQUATO, Ana Carolina. 2023. „Animal Display in Fiction: Clarice Lispector’s ‘O búfalo’ and Other Stories Framing Animal Captivity.“ In *Mecila Working Paper Series*, 63, São Paulo: The Maria Sibylla Merian Centre Conviviality-Inequality in Latin America.
- YOUSSEF CAMPELLI, Samira & Benjamin Abdala. 1981. *Clarice Lispector – Literatura Comentada*. Recife: Massangana.



Bild: Colores del Carminito, Buenos Aires © Stefano Vigorelli, Quelle: Wikimedia Commons CC BY-SA 4.0

Estación Monserrate Funicular
hosted by Hamburg University Press

Nächste Nummer

Weibliche Blicke auf die Stadt

hrsg. von Laura Wiemer

15

Winter 2025