

Contingentia

Revista do Setor de
Alemão da UFRGS

V. 11 n. 2

Henrique Sagebin Bordini
Aida Bosch
(Orgs.)

Edição especial (dossiê)
A nova sociologia alemã da literatura

Contingentia

Contingentia vol. 11 n. 2

Editores: Gerson Roberto Neumann, UFRGS; Helano Ribeiro, UFPB; Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Editores convidados: Aida Bosch, FAU; Henrique Sagebin Bordini, FAU

Editoração Digital-SEER

Sofia Froehlich Kohl, UPorto

Apoio Editorial

Eduardo Spieler, UFRGS

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFPel

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP

Cléo V. Altenhofen, UFRGS

Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG

Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS

Gabriel Sanches Teixeira, UFSC

Helmut Galle, USP

Karen Pupp Spinassé, UFRGS

Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS

Paulo Soethe, UFPR

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM

Tito Lívio Cruz Romão, UFC

Conselho Editorial (Internacional)

Arne Ziegler, Universität Graz

Dirk Niefanger, Friedrich-Alexander-Universität

Elóide Kilp, Universität Salzburg

Göz Kaufmann, Universität Freiburg

Joachim Born, Universität Giessen

Jürgen Fohrmann, Universität Bonn

Ligia Chiappini Moraes Leite, Freie Universität Berlin

Mechthild Habermann, Friedrich-Alexander-Universität

Sebastian Kuerschner, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Susanne Klengel, Universität Mainz/Germersheim

Zinka Ziebell-Wendt, Universität Bremen/Freie Universität Berlin

CONTINGENTIA / Instituto de Letras/ Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2023. v. 11, n. 2, Ago-Dez (p. 01-168) ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. Henrique Sagebin Bordini; Aida Bosch.

1. Letras –Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5. Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante; Froehlich Kohl, Sofia; Sagebin Bordini, Henrique; Bosch, Aida.

Contingentia

Henrique Sagebin Bordini

Aida Bosch

(Orgs.)

Vol. 11, No. 2, Ago-Dez. 2023 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Aida Bosch, Henrique Sagebin Bordini 5

Traduções

Para que uma Sociologia da Literatura?

8

Carolin Amlinger

O sistema literário e as práticas do sistema literário

19

David-Christopher Assmann

Sobre a arte da observação simultânea: a Sociologia da Literatura entre duas culturas

34

Christine Magerski

A beleza do mundo como uma questão vital: a resistência estética contra dinâmicas de destruição

60

Aida Bosch

Artigos

Die literarische Verarbeitung transgenerationaler Traumata in Kim de l'Horizons *Blutbuch*

70

Melanie Thümler

Der Ästhetische Widerstand im *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész

92

David Funke

Aristokratisch, militant, non-binär – eine Analyse der literatursoziologischen Verarbeitung des Chevaliers D'Éon in Irene Disches *Die militante Madonna*

102

Amelie Löw, Aida Bosch

Henry Wadsworth Longfellow: „Evangeline” aus literatursoziologischer Perspektive

126

Sigrid Seiler, Annette Becker

Sind dem Menschsein des Romans Über Menschen Widersprüche inhärent?

149

Moana Nittel, Henrique Bordini

Apresentação do dossiê

A nova sociologia alemã da literatura

A Revista Contingentia tem o prazer de apresentar o primeiro dossiê da *Nova Sociologia Alemã da Literatura*, com o intuito de introduzir ao público leitor e acadêmico brasileiro artigos consagrados a essa área que desfruta de revigorado interesse, seja nas análises da relação e influência dos agentes do sistema literário sobre a produção e distribuição de obras, seja na relação da narração e elaboração de traumas em linguagem como forma de resistência estética a uma ordem imposta. Visando estimular debates dentro mas também além da germanística, o presente volume é, à sua maneira, dois volumes: por um lado, os organizadores apresentam aqui traduções de ensaios de autores já estabelecidos neste campo, ensaios com novas abordagens de velhos temas e novos conceitos que completam análises já canônicas; por outro, apresentam ensaios inéditos de acadêmicos que têm desenvolvido trabalhos dentro desse contexto, tanto na leitura de clássicos quanto de novos autores. Por isso, de forma a dar unidade ao presente dossiê, a publicação se inicia com textos teóricos traduzidos que são sucedidos por trabalhos de aplicação dos conceitos da Sociologia da Literatura.

Essa publicação é iniciada pelo texto **Para que uma Sociologia da Literatura?**, de Carolin Amlinger. Apresentando temas importantes da Sociologia da Literatura, como o conceito de *socialidade* do trabalho literário e a *indiferenciação*, Amlinger traça uma pequena história da área. Ao apresentar a importância de clássicos como Adorno, Lukács e Bourdieu, a autora explica como o trabalho duplo de levar consideração os fatores sociais em constante mudança e a sua aplicação na análise literária faz parte do método característico da área.

O segundo artigo teórico, **O sistema literário e as práticas do sistema literário**, escrito por David-Christopher Assmann, se ocupa em apresentar o cenário onde a Sociologia da Literatura desenvolve os seus estudos: a estrutura econômica e comercial onde os mais variados agentes e atores interagem no processo de criação, revisão e circulação de obras no mercado editorial. Apresentando aspectos básicos da teoria da práxis, o artigo destaca a importância do foco nos fatores de execução prática das atividades literárias.

O terceiro artigo, **Sobre a arte da observação simultânea**, de Christine Magerski, constrói a ponte que liga a análise da crítica literária com o aparato teórico desenvolvido pela Sociologia da Literatura dos últimos 20 anos. A análise da obra *Schäpfchen im Trocken*, de Anke Sterling, serve de ponto de partida para se compreender a Sociologia da Literatura como a observação simultânea da literatura e da sua sociedade, razão pela qual se manifesta a importância de se dominar tanto as contribuições da sociologia quanto da crítica.

O quarto e último texto teórico, **A beleza do mundo como uma questão vital**, escrito por Aida Bosch, argumenta que, a partir do pressuposto de que as questões estéticas não podem ser consideradas independentemente dos aspectos políticos e éticos, a experiência do belo possui um papel de resistência contra a destruição. Assim, observando que o parentesco dessas experiências com o mundo e a beleza nos mantém vivos, Bosch conclui que é a partir desse materialismo poético que percebemos e experimentamos o mundo.

Feita essa introdução de textos teóricos aos leitores de língua portuguesa, o dossiê segue com a publicação de trabalhos inéditos de acadêmicos que integram o departamento de sociologia da Friedrich-Alexander-Universität, nas cidades de Erlangen e Nürnberg. Este grupo também é composto por integrantes do *Graduiertenkolleg 2806: Literatur und Öffentlichkeit in differenten Gegenwartskulturen*, um grupo de pesquisa interdisciplinar que se ocupa com a investigação das manifestações contemporâneas da literatura e a sua relação com a esfera pública, sediado na mesma Universidade.

No primeiro trabalho aplicado, **Die literarische Verarbeitung transgenerationaler Traumata in Kim de l'Horizons Blutbuch**, Thümler apresenta o livro vencedor do Deutscher Buchpreis de 2022 — *Blutbuch* — e analisa, à luz de trabalhos sobre Trauma e Literatura e recente crítica literária, como o trauma transgeracional de uma história familiar foi elaborado pela literatura. No artigo seguinte, **Der Ästhetische Widerstand im Roman eines Schicksallosen von Imre Kertész**, Funke aplica as contribuições teóricas de Bosch e Pfütze na análise de um clássico romance do pós-guerra e observa que, apesar de a resistência estética explicar boa parte de seu conteúdo, o passo seguinte a ser dado em sua análise emprega outros conceitos da sociologia da literatura.

O trabalho de Löw e Bosch, **Aristokratisch, militant, non-binär**, lança mão dos estudos Queer e da sociologia da literatura para analisar a representação de uma personagem do romance histórico *die Militante Madonna*. Löw e Bosch apresentam, em sua conclusão, as diferentes formas pelas quais um romance pode ser empregado por um indivíduo como instrumento de reflexão sobre o presente. A seguir, Seiler e Becker apresentam no ensaio **Evangeline** o emprego do instrumental da sociologia da literatura

na compreensão da produção do poema, a forma como a sociedade do autor é nele refletiva e se encerra com questões acerca de sua recepção. Fechando esse primeiro dossiê, o texto de Nittel e Bordini, **Sind dem Menschsein des Romans Über Menschen Widersprüche inhärent?**, lança mão dos escritos de Peter Zima e Andreas Reckwitz para analisar os regimes de culturalização na obra de Julia Zeh, *Über Menschen*.

O presente dossiê *A nova sociologia alemã da literatura* é também um produto da constante interação dos acadêmicos do departamento de alemão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul e do Graduiertenkolleg 2806 da Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. Por essa razão, esperamos não apenas divulgar esses textos teóricos e de crítica literária da sociologia da literatura para o público brasileiro, mas também esperamos desenvolver o diálogo no contexto dessa área entre os dois países, de forma a renová-la e expandi-la. Desejamos a todos uma boa leitura.

Editores convidados

Aida BOSCH — Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Henrique Sagebin BORDINI — Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg

Para que uma Sociologia da Literatura¹²

Carolín Amlinger³

Resumo: O presente texto apresenta temas importantes da formação da Sociologia da Literatura, destacando a visão dinâmica da literatura como um produto de processos sociais. Tanto a socialidade do trabalho literário quanto a literatura como uma estrutura social são apresentadas a partir da perspectiva de autores fundamentais para a área, como Adorno, Lukács e Bourdieu. A partir da contribuição de importantes autores contemporâneos da sociologia da literatura, o presente texto destaca a importância de considerar os fatores sociais que intervêm na formação da obra literária.

Palavras-chave: Socialidade; Diferenciação; Sociologia da Literatura.

Zusammenfassung: In diesem Text werden wichtige Themen der Literatursoziologie vorgestellt, wobei die dynamische Sichtweise der Literatur als Produkt sozialer Prozesse betont wird. Sowohl die Sozialität des literarischen Werks als auch die Literatur als soziale Struktur werden aus der Perspektive von Schlüsselautoren auf diesem Gebiet wie Adorno, Lukács und Bourdieu dargestellt. Ausgehend von den Beiträgen wichtiger zeitgenössischer Autoren der Literatursoziologie unterstreicht dieser Text die Bedeutung der Berücksichtigung der sozialen Faktoren, die in die Entstehung literarischer Werke eingreifen.

Schlüsselwörter: Sozialität; Differenzierung; Literatursoziologie.

Introdução

A primeira dificuldade que se coloca diante da Sociologia da Literatura é a definição de seu objeto. Aquilo que em uma perspectiva ingênua poderia ser posto como algo incondicional, a obra literária, delinea-se na visão da Sociologia da Literatura como um resultado de processos sociais. Ao invés de observar puramente o conteúdo estético de uma obra literária, a Sociologia da Literatura se ocupa do olhar que decide se e de que maneira um texto é considerado literário. O que é definido como literatura — e com isso a questão de quais obras estão aí abarcadas e quais não estão — parece, com isso, ser algo tão dinâmico e contingente como o próprio julgamento estético que categoriza as obras dentro dessa estrutura.

O segundo problema da Sociologia da Literatura é a questão da socialidade do literário. Theodor W. Adorno, em suas *Teses sobre a Sociologia da Arte*, publicadas em

¹ Texto publicado originalmente na *Merkur* Jg. 75/H. 868 (Setembro de 2021), p. 85-93.

² Tradução de Henrique Sagebin Bordini.

³ Doutora em Literatura pela Technische Universität Darmstadt e pela Universidade de Frankfurt; Universidade de Basel. carolin.amlinger@unibas.ch

1967, em que critica duramente a orientação empírica da disciplina, constata de forma sucinta que “a questão sobre a arte, e tudo o que com ela se relaciona, ser um fenômeno social é ela própria um problema sociológico”. Não há dúvidas de que uma obra estética se forme em estruturas sociais, mas se ela pode ser esclarecida de forma exaustiva, isso já é outra questão. Um texto literário vive — que é algo óbvio para o estudioso da literatura, mas talvez não para o sociólogo — através de um excedente constitutivo de sentido, ou seja, ele produz mais sentido do que seus autores pretendiam produzir e mais interpretações do que seus intérpretes são capazes de determinar de forma clara. Se ignorássemos a semiótica polifônica dos textos literários, estaríamos negando a própria “Sociologia da Literatura”, como afirmou Peter V. Zima em sua *Crítica da Sociologia da Literatura*.

Em resumo, a intermediação de ambas as dimensões é uma questão central da Sociologia da Literatura. O conteúdo social da literatura foi por vezes interpretado em termos de sua rejeição da sociedade; enquanto obra de arte autônoma, a literatura segue princípios de organização imanentes. O mundo social é pensado aqui como um mundo externo ao da literatura, que tenta submetê-la a propósitos externos. Uma tal ideia é, em sua unilateralidade, tão falsa quanto o seu oposto — nomeadamente, a ideia de que a literatura seja um puro reflexo de cada sociedade em que ela foi criada. Pelo contrário, a literatura possui uma realidade múltipla. Ela pode se manifestar como não mediada (e, portanto, possuir uma eficácia social) ou se tornar acessível como completamente mediada. A Sociologia da Literatura pode ajudar a reconhecer a pluralidade das formas de manifestação social da Literatura.

9

O texto como uma estrutura social

Em seu curso sobre Estética, oferecido por Georg Wilhelm Friedrich Hegel a partir de 1817, pode-se encontrar a sua famosa localização histórico-filosófica do gênero romance: “O romance, em seu sentido moderno, pressupõe uma realidade já ordenada em prosa”.

Na sociedade burguesa, o indivíduo se sente fora das instituições sociais, das leis e das formas de comunicação. O sentimento plenamente poético de sentir-se idêntico a si mesmo e de saber-se parte de um todo social harmonioso é perdido aqui. Conclusão de Hegel: a frágil prosa do mundo burguês arremessa o indivíduo na dura calçada da Modernidade. E o romance é uma forma de articulação estética dessa experiência. Nele, o herói luta contra um “mundo monstruoso” que obstrui os seus desejos subjetivos.

O jovem Georg Lukács retoma Hegel em sua *Teoria do Romance* (1916). Aquela que seria originalmente a introdução histórico-filosófica de sua habilitação nunca

terminada sobre Fiodor Dostoiévski foi escrita, de acordo com o seu prefácio da segunda edição de 1962, em um “estado de ânimo de completo desespero diante do estado do mundo”. Ele desenvolve ali a ideia de que a estrutura narrativa de um texto literário condensa uma experiência de tempo especificamente social e, nesse caso, burguesa:

O romance é a epopeia de uma época para a qual a totalidade extensiva da vida não é mais dada de forma evidente, para a qual a imanência do significado na vida se tornou um problema e que, no entanto, tem a atitude da totalidade.⁴

Enquanto um contexto significativo que não cria mais significado aparente em uma sociedade burguesa marcada pela contingência e por uma complexidade confusa, o romance busca restituir essa perda de significado.

Especialmente no romance em sua forma biográfica — no qual o protagonista anseia por uma impossível reconciliação com o mundo que se tornou externo a ele — condensa-se o destino de um “indivíduo problemático”. É digno de nota que, pelo olhar de Lukács, não apenas a estruturação social da realidade externa inscreva-se na forma estética do romance, mas também que a sua forma, contrafactualmente, se mantenha fiel a algo que parece constitutivamente perdido: um sentido abrangente que transcende a sua pura essência.

10

A leitura do jovem Lukács orienta a sua atenção para a “irrepresentabilidade” de uma consciência fractal que só se pode descrever através da estruturação estética do mundo social. A literatura, para Lukács, representa o que existe não apenas mimeticamente, mas também formula uma antítese insolucionável entre o ser e o dever-ser. Dessa forma, ela também pode se relacionar negativamente com a sua reprodução e, como Adorno elabora, ela pode formular “a consciência mais avançada das contradições dentro do horizonte de sua possível reconciliação”.

O ponto epistêmico aqui é que a estrutura ficcional de uma obra literária não representa simplesmente a facticidade do mundo burguês, mas também a irrepresentabilidade desse mundo fragmentado, que não pode mais ser experimentado como uma totalidade. O ganho de conhecimento, assim, volta-se menos à semântica do objeto representado do que à intermediação formal do significado social (e seu fracasso), através da qual manifesta-se a socialidade da literatura.

Será que ainda existe uma epopeia única de nossa época? Em que todas as tensões sociais irrompem em uma forma narrativa? O Grande Romance Social? Muito

⁴ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik III. In: Werke. Bd. 15. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

improvável. O que está cada vez mais forte, porém, são as questões sobre a representabilidade estética da experiência social. O que pode ser observado na tendência contemporânea à autoficção e às narrativas de gênero cruzado, que ligam a própria biografia com análises sociais — na literatura de língua alemã mais recente, por exemplo, há autores tão diversos como Christian Baron (*Ein Mann seiner Klasse*, 2020), Bov Bjerg (*Serpentinen*, 2020), Dilek Güngör (*Ich bin Özlem*, 2019; *Vater und ich*, 2021), Alem Grabovac (*Das achte Kind*, 2021), Dmitrij Kapitelman (*Eine Formalie in Kiew*, 2021) ou Deniz Ohde (*Streulicht*, 2020), cujos personagens estão diante de um distanciamento social, que é superável, no mundo em que se movimentam, e buscam uma linguagem para exprimir esse distanciamento.

De fato, não é apenas o seu conteúdo, com temas que vão da identidade cultural, da classe ao gênero, mas é também a sua estrutura narrativa que pode ser lida acima de tudo como política. O indivíduo problemático retorna aqui em uma forma moderna tardia. O herói do romance, que Lukács analisou, realiza uma vida significativa na medida em que a estrutura biográfica o confronta com duas esferas opostas da vida: o mundo subjetivo dos ideais e o mundo externo que os nega. Nas autoficções da modernidade tardia do presente, existem também figuras cuja subjetividade é conformada nas dificuldades da tentativa de se cruzar fronteiras sociais, de gênero ou culturais.

Aqui, o significado social forma-se a partir da observação literária de sua negação: a incapacidade de se chegar, de retornar ou de se formar genericamente uma identidade social. Essa complicada situação intensifica a natureza problemática do herói do romance moderno. Não existe mais apenas *uma* fissura entre dois mundos separados (o subjetivo e o objetivo), ela se duplica dentro desses mundos: a subjetividade das personagens é tão fragmentada quanto a sociedade é dividida. Elas permanecem em condições limite, sentem não pertencer a lugar algum — sua identidade forma-se ao longo de um isolamento constitutivo. O movimento narrativo desses textos nos diz muito sobre o estado da sociedade em que vivemos — sobre suas promessas não cumpridas, bem como sobre suas duras realidades.

Literatura na Sociedade

Uma outra abordagem da Sociologia da Literatura não se ocupa da questão sobre como a sociedade é objetivada nas obras literárias, mas situa a literatura genericamente no processo de diferenciação social. Trata-se aqui da posição da literatura na sociedade. Max Weber observa que, no curso da racionalização burguesa moderna, as formas de expressão artística são dissociadas de seu conteúdo religioso: "A arte constitui-se então

como um cosmo de valores intrínsecos apreendidos de forma consciente que estão cada vez mais independentes."

A reflexão feita por Jürgen Habermas na sua teoria da Ação Comunicativa (1981) vê um potencial progressista — mas não estritamente — no programa weberiano de racionalização cultural, pois uma "liberação das leis inerentes da esfera da valoração estética" torna possível um "cultivo da experiência ao lidar com a natureza interior, ou seja, a interpretação metodológico-expressiva da subjetividade liberada das convenções cotidianas de cognição e ação". A libertação da arte e, em um sentido mais estrito, da literatura, abre um espaço de experimentação estético-expressiva no qual o sujeito moderno assegura-se de si mesmo de forma reflexiva.

A literatura como uma esfera social autônoma toma para si uma função complementar à função de racionalização da vida cotidiana. Sua tarefa social jaz assim em seu "papel compensatório" como um "mundo" contraposto à sociedade burguesa concreta. Na institucionalização da indústria da literatura (com autores como produtores de literatura, um público receptor e uma crítica literária como mediadora entre esses dois grupos), não apenas as práticas estéticas ganham um valor intrínseco, mas o indivíduo burguês também pode vivenciar sua própria subjetividade de forma diferente, expressiva.

Essa perspectiva que lê a arte e a cultura como compensação à racionalidade moderna é caracterizada pela tendência conservadora, pelo menos desde a palestra de Odo Marquard na Conferência de Reitores da Alemanha Ocidental em Bamberg, em 1985. Não há dúvidas de que Habermas toma aqui uma posição contrária à de outro famoso expoente da escola de Frankfurt: para Herbert Marcuse, em seu ensaio publicado em 1937, *Über den affirmativen Charakter der Kultur*, a autonomia da arte se expressa a partir de um caráter dual pérfido. Ainda que o ideal estético da beleza se manifeste no esforço humano por uma existência alegre, que é negada ao indivíduo na sociedade burguesa, é precisamente dessa forma que a arte compensa o estado infeliz - e, portanto, contribui para sua existência contínua. "É apenas na arte", escreve Marcuse, "que a sociedade burguesa tolerou a realização de seus próprios ideais e os levou a sério como uma reivindicação geral. Aquilo que na realidade vale como utopia, fantasia, subversão, é permitido ali". E acrescenta: "Aquilo que acontece na arte não subjugua ninguém".

Ou seja, para Marcuse, a arte é, em última análise, afirmativa quando desloca as imaginações sociais para a ficção, ao invés de realizá-las. Não é o processo gradativo de autonomia social que garante à arte o seu potencial crítico — como, por exemplo, via Adorno — muito pelo contrário, é a sua indiferenciação na vida social. Um projeto que

Marcuse acreditou ver realizado nas revoltas estudantis de 1968, quando a imaginação pareceu ganhar poder por um breve período.

Geralmente, as perspectivas sociológicas que interpretam a literatura como parte de um sistema autônomo que integra um todo interdependente enfatizam a sua função social. Na literatura (e na arte), a expressão estética tem um lugar social que compensa os impulsos sociais da racionalização. Entretanto, há uma discrepância sobre as consequências sociais da equalização estético-cultural. Pelo menos três interpretações distintas podem ser aqui identificadas:

A primeira sustenta que a leitura que estabiliza socialmente (tal qual defendida pela escola conservadora de Ritter) é na verdade o cosmo autorreferencial do valor estético, que nega o propósito racional da sociedade, contribuindo para o seu funcionamento. Ao invés de apresentar as disputas críticas sobre as patologias da modernidade desencantada, ele lhe oferece seus substitutos estéticos.

Para a segunda, a esfera estética autônoma produz efeitos colaterais irrefletidos que ajudam na erosão do tecido social. Mundos literários (assim como os artísticos) trazem novas formas de necessidades e formas particulares de vida, imensuráveis na vida profissional padronizada que pressiona para uma generalização.

Finalmente, para a terceira, a sociedade moderna com o seu sistema de valoração estética produz uma instância de observação conservadora, separada dela mesma. A arte, segundo Niklas Luhmann, faz do processo social de diferenciação funcional o seu objeto: "O sistema artístico efetua a sociedade sobre si mesmo como um caso exemplar. Ele mostra como ela é." A literatura torna-se, nesse sentido, um local de auto-observação social. Não apenas na obra estética, mas também em sua organização social.

Por que então voltar-se para a gênese sócio-histórica da autonomização estética hoje? Porque ela permite compreender a mudança social — mesmo no presente. Ainda que a diferenciação da esfera literária ainda fosse um sintoma das sociedades modernas, a sua indiferenciação pode ser lida como um indicador da sociedade moderna tardia. Está errado acreditar que a literatura ainda pode ser pensada como um fenômeno complementar em uma sociedade que já não é mais exclusivamente definida como sociedade de trabalho padronizada e objetificada. A sublimação da arte na vida não é realizada, como Marcuse acreditava, na utopia concreta de uma sociedade liberta, mas sim por meio de um "capitalismo estético", que se organiza na produção permanente do novo. Nele, os bens e os serviços em circulação estão submetidos ao princípio criativo da inovação ininterrupta. O poder criativo do capitalismo, onde "tudo o que é sólido desmancha no ar", não é mais domado por uma ordem burocrática, mas é sintetizado com normas artísticas. O sociólogo Andreas Reckwitz observa que a aspiração pela

originalidade e singularidade na modernidade tardia está se tornando tanto uma necessidade individual quanto uma expectativa social. A ideia da vanguarda estética, que queria estender a arte para a vida, se efetiva, porém, de uma forma pífida: ela se torna uma nova forma de disciplinamento da subjetividade capitalista.

A literatura torna-se, assim, em um grau cada vez mais elevado, um modelo de sociedade. Em sua autonomia estética, as obras dos autores são fabricadas como algo especial e assim valoradas pela crítica literária, do mesmo jeito que as práticas literárias são orientadas para criar uma singularidade, colocando-as contra o caráter sério da produção cultural do capitalismo. Se a sociedade moderna tardia se organiza segundo procedimentos de valoração muito semelhantes, então a maneira como a literatura lida com as suas próprias perturbações e polarizações autogeradas pode servir de caso social exemplar.

Literatura como Sociedade

Desde a década de 1960, as abordagens empíricas trouxeram uma reformulação da pesquisa na Sociologia da Literatura: atores e instituições da indústria literária tornaram-se um objeto de investigação quantificado. A atenção dada para o universo da produção, distribuição e consumo literários superou o dualismo entre a literatura e a sociedade. A literatura passa a ser reconhecida como uma esfera social.

Em foco não está a estética da obra individual, mas sim a "interação das pessoas envolvidas na literatura", como escreveu o sociólogo Hans Norbert Fügen. Isto coloca, porém, novos desafios metodológicos para a Sociologia da Literatura: será que as práticas estéticas podem ser compreendidas através de métodos quantitativos, que transformam as ações individuais em dados anônimos? Afinal de contas, não é a literatura o "estado que exclui as tentativas de medi-lo", como resumiu Adorno em suas *Teses sobre a Sociologia da Arte*?

Os empiristas contornam esse problema com a afirmação de que o comportamento literário, ou seja, a coordenação social de todos os atores que estejam envolvidos na criação literária, não pode ser julgado seguindo critérios estéticos, mas apenas por critérios sociais. Para estes, o que interessa é a obra literária como um valor empírico quantificável no impacto econômico, não em sua forma estética. Essa desconsideração da estética e o foco em resultados objetivamente verificáveis e significativamente perceptíveis foi visto como uma provocação para a Sociologia da Literatura de

orientação hermenêutica que, aderindo a Lukács, buscava reconstruir as estruturas sociais de significado nos textos.

Junto de Fügen estavam outros sociólogos, como Robert Escarpit ou Alphonse Silberman, que pesquisavam as “Interrelações, Interações e Interdependências” entre os produtores e consumidores. Para eles, a literatura é antes de tudo um bem cultural de massa, cujo efeito sobre os leitores deve ser pesquisado. A abordagem empírico-positivista pode ser lida como um efeito colateral da indústria cultural do século XX, orientada para o crescimento: seus métodos são recortados para se adaptar à dinâmica do mercado editorial concentrado e os seus resultados podem ser utilizados de forma direta para otimizar a ação do mercado. Não é nenhuma coincidência que o Grupo Bertelsmann tenha fundado um instituto para a pesquisa do mercado editorial, em 1961.

Considerando todas as críticas justificadas, é preciso dizer que a Sociologia da Literatura empírica abriu novas searas: ela fez de forma radicalmente diferente a pergunta “o que deve ser compreendido por Literatura?” (Fügen). Segundo Fügen, a literatura não pode incluir apenas obras com alto valor estético, pois assim não é possível fornecer informações sobre critérios de atribuição de valor ou de valor literário específico.

A literatura é determinada por aqueles que a criam (em que o *ato da leitura* também pode ser compreendido como um ato de criação literária). Tal orientação para a interpretação da obra literária como um efeito de práticas sociais também chama a atenção para um ponto cego nas abordagens hermenêuticas: elas interpretavam principalmente a literatura que poucas pessoas de fato liam. Os esboços sociais da literatura, que eram ali interpretados, provinham em sua maioria da alta cultura, não provinham de *dime novels*, romances locais, histórias de aventuras, romances médicos ou literatura policial. Se tudo isso for incluído junto àquelas obras rotuladas de “literárias” pelas práticas da recepção, o conceito de literatura se torna mais amplo e diversificado.

A atitude pré-reflexiva de atribuir valor literário a certos textos, depreciando outros, foi um dos principais temas estudados pelo sociólogo francês Pierre Bourdieu. Sua teoria do campo literário amplia perspectivas de forma a incluir as regularidades latentes da indústria literária, da academia, da produção e da recepção da literatura. Sua principal obra a se ocupar do assunto “*As regras da arte: gênese e estrutura do campo*

literário" (1992), foi de grande importância para a pesquisa da Sociologia da Literatura. Bourdieu reconstrói a literatura como um campo social que age de forma autônoma internamente e que está conectado a outros campos sociais na luta por recursos escassos de poder.

A ele interessa a estruturação social do campo literário, "um universo com as próprias leis de funcionamento e transformação", que, no decorrer de sua autonomização na França do século XIX, tornou-se uma contraparte espelhada do mundo econômico. Em primeiro plano, a estética pode parecer sem interesses, mas por detrás dela, os atores lutam com grandes interesses próprios pelo poder social de produzir literatura. O campo literário nada mais é do que uma "arena na qual os concorrentes lutam pela preservação e pela mudança".

Reconstruir as regras sociais que estão sedimentadas na indústria da literatura significa, portanto, revelar os seus mecanismos de seleção latentes, os quais se baseiam em um reconhecimento tácito de regras não ditas. Pois ser premiado com um prêmio literário ou não o ser, ser resenhado ou não o ser, diz respeito antes de tudo à reprodução do poder social. Destacar-se na indústria da literatura é o mesmo que uma luta pelos espaços limitados na prévia de um programa — como o debate sobre a falta de diversidade no prêmio da Feira do Livro de Leipzig deste ano — ou nos prêmios literários. Uma luta disputada também em meios desiguais.

Da mesma maneira, a busca inquieta, economicamente motivada, pelas novas vozes na literatura acarreta em consequências sociais desastrosas: a concorrência entre autoras e autores cresce e com isso reduzem-se as chances de se estabelecer como autora ou autor a longo prazo. Em seu escrito *Under the Cover* (2017), Clayton Childress expande a abordagem de Bourdieu para fazer justiça às múltiplas realidades da literatura. A maneira como as autoras e autores escrevem literatura e, com isso, são valorizadas/os pelas autoridades da crítica literária está ligada antes ao campo da produção econômica, que traduz as obras singulares em uma estrutura de competição compatível.

Caso o foco seja colocado (à moda de Bourdieu) na dinâmica social da indústria literária, sem com isso ignorar as leis do mercado literário (como Childress), se vai descobrir que a concorrência de mercado nas instituições (como a crítica literária, os

prêmios literários ou as instituições literárias) favorece uma estrutura de exclusividade pré-moderna, onde os princípios de classe ainda vingam, criando uma ideia de pertencimento por meio de um sentimento de comunidade pré-reflexivo ou de conformidade habitual. Inconscientemente, os fatores extraliterários desempenham um papel na avaliação da qualidade literária: o julgamento sobre o fato de um autor ou uma autora ter ou não uma nota específica não pode ser separado de seus próprios envolvimento sociais. O fato de posições cobiçadas serem distribuídas em uma comunidade que tende a ser fechada é um problema negociado de forma autorreflexiva da indústria literária, mas que ainda não foi resolvido.

A esfera literária não está acima dos regramentos sociais; nela, os limitados recursos são distribuídos de forma tão desigual quanto em outras partes da sociedade. Da mesma forma como, na literatura contemporânea, uma sociedade moderna tardia que luta contra as fissuras e as polarizações pode retornar à sua reflexividade, a literatura pode ser melhor compreendida se se incluir o que é negado na esfera do valor estético inerente: os procedimentos econômicos do mercado, que produzem comunidades potencialmente fechadas. A questão sobre o que significa a literatura para uma sociedade está inevitavelmente ligada à questão de como a literatura é ali produzida.

17

Referências

- ADORNO, T. **Thesen zur Kunstsoziologie**. In: Ders., *Kulturkritik und Gesellschaft I. Prismen. Ohne Leitbild* (Gesammelte Schriften. Bd. 10.1). Hrsg. v. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1977.
- ADORNO, T. **Ästhetische Theorie**. Hrsg. v. Gretel Adorno u. Rolf Tiedemann. Frankfurt: Suhrkamp, 1973.
- AMLINGER, C. **Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit**. Frankfurt: Suhrkamp, 2021.
- BOURDIEU, P. **Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes**. Frankfurt: Suhrkamp, 1999.
- CHILDRESS, C. **Under the Cover. The Creation, Production, and Reception of a Novel**. Princeton University Press, 2017.
- FÜGEN, H. **Hauptrichtungen der Literatursoziologie und ihre Methoden. Ein Beitrag zur literatursoziologischen Theorie**. Bonn: Bouvier 1964.
- HABERMAS, J. **Theorie des kommunikativen Handelns. Bd 1. Handlungsrationalität und gesellschaftliche Rationalisierung**. Frankfurt: Suhrkamp, 1995.
- HEGEL, F. **Vorlesungen über die Ästhetik, III**. In: *Werke*. Bd. 15. Hrsg. v. Eva Moldenhauer u. Karl Markus Michel. Frankfurt: Suhrkamp, 1986.

- JOCH, M. & WOLF, N. **Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis.** Tübingen: Niemeyer 2005.
- LUHMANN, N. **Die Kunst der Gesellschaft.** Frankfurt: Suhrkamp 1997.
- LUKÁCS, G. **Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik.** In: Werkauswahl in sechs Bänden. Bd. 2. Hrsg. v. Frank Benseler u. Rüdiger Dannemann. Bielefeld: Aisthesis, 2009.
- MAGERSKI, C. & Karpenstein-Eßbach, C. **Literatursoziologie: Grundlagen, Problemstellungen und Theorien.** Wiesbaden: Springer VS 2019.
- MARCUSE, H. **Über den affirmativen Charakter der Kultur.** In: Ders., Kultur und Gesellschaft I. Frankfurt: Suhrkamp 1965.
- MARCUSE, H. **Versuch über die Befreiung.** Frankfurt: Suhrkamp 1969.
- RECKWITZ, A. **Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung.** Berlin: Suhrkamp, 2012.
- RECKWITZ, A. **Die Gesellschaft der Singularitäten. Zum Strukturwandel der Moderne.** Berlin: Suhrkamp, 2019.
- SILBERMANN, A. **Empirische Kunstsoziologie. Eine Einführung mit kommentierter Bibliographie.** Stuttgart: Enke 1973.
- SPOERHASE, C. **Politik der Form. Autozoziobiografie als Gesellschaftsanalyse.** In: Merkur, Nr. 818, Juli 2017.
- WEBER, M. **Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie - Band 1.** Tübingen: Mohr Siebeck 1988.
- ZIMA, P. **Kritik der Literatursoziologie.** Frankfurt: Suhrkamp 1978.

O sistema literário e as práticas do sistema literário¹²³

David-Christopher Assmann⁴

Resumo: O artigo discute as práticas literárias como objetos de pesquisa literária e sociológica. Faz-se aqui uma defesa do foco da pesquisa nas questões da execução prática das atividades literárias, na reprodução parcialmente repetida e reiterada e parcialmente indeterminada da literatura e no envolvimento da dimensão simbólica e material dos textos literários em contextos de prática social. Para isso, o artigo apresenta as premissas básicas da teoria da práxis, classifica o estudo das práticas literárias nos estudos literários em termos de histórico de pesquisa, apresenta as tendências atuais da pesquisa praxeológica e discute as perspectivas e os desejos de um estudo literário das práticas literárias.

Palavras-chave: Sistema literário, prática da atividade literária, metodologia.

Zusammenfassung: Der Beitrag diskutiert Literaturbetriebspraktiken als Gegenstände literaturwissenschaftlicher und soziologischer Forschung. Formuliert wird ein Plädoyer, Fragen nach dem praktischen Vollzug literarischer Tätigkeiten in den Blick zu nehmen, nach der teils routinisierten, teils unbestimmten Reproduktion von Literatur und nach dem Involviertsein der symbolischen wie materiellen Dimension literarischer Texte in soziale Praxiszusammenhänge. Dazu stellt der Beitrag praxistheoretische Grundannahmen vor, ordnet die literaturwissenschaftliche Untersuchung von Literaturbetriebspraktiken forschungsgeschichtlich ein, stellt aktuelle Tendenzen

¹ Ensaio originalmente publicado no volume OTTO, N. & ELIT, S. (org.) *Grundthemen der Literaturwissenschaft: Literarische Institutionen*. Berlin: De Gruyter, 2019.

² Tradução de Henrique Sagebin Bordini

³ Nesta tradução optou-se por traduzir o termo *Literaturbetrieb* por sistema literário. O termo alemão é constituído pelos vocábulos *Literatur* e *Betrieb*, que significa empresa, empreendimento ou indústria. A adoção do termo *sistema literário* em detrimento de *indústria literária* se dá por duas razões: a primeira delas busca uma aproximação com o conceito de sistema literário corrente na língua portuguesa, dialogando com os estudos de língua e sociedade presentes na sociologia e estudos literários brasileiros. O próprio David-Christopher Assmann designa, neste texto, *Literaturbetrieb* como a totalidade das atividades literárias em uma determinada sociedade, deixando claro o emprego dos aportes metodológicos da sociologia em suas análises e uma alguma similaridade com a ideia de *sistema literário* tal conhecemos dos estudos literários brasileiros. A segunda razão diz respeito ao emprego do termo *indústria* relacionado às manifestações socioculturais. Tanto a indústria cultural [*Kulturindustrie*], de Theodor Adorno & Max Horkheimer, quanto o termo indústria musical [*Musikindustrie*], na Alemanha, utilizam a palavra *Industrie*, e não *Betrieb*. Em conversa com o autor, o termo *indústria literária* foi aqui desconsiderado para não o aproximar demasiado à Escola de Frankfurt. Enquanto o termo *Kulturindustrie* foi popularizado na obra *Dialética do Esclarecimento*, em 1944, o termo *Literaturbetrieb* é mais antigo, tendo sido empregado por autores como Carl Ossietzky e Kurt Tucholsky em diversos ensaios na revista *Weltbühne*, que circulou em Berlim entre 1905 até 1933. Assim, quando se lê aqui o termo *sistema literário* é preciso ter em mente que se está tentando aproximar alguns aspectos do conceito familiar à academia brasileira, havendo também uma carga semântica que remete à ideia de empresa, empreendimento ou o funcionamento do mercado da literatura (Nota do Tradutor).

⁴ Doutor em Literatura pela Goethe-Universität-Frankfurt. Professor Assistente de Literatura na Otto-Friedrich-Universität Bamberg. david-christopher.assmann@uni-bamberg.de

praxeologischer Forschung vor und diskutiert Perspektiven und Desiderate einer Literaturwissenschaft literaturbetrieblicher Praktiken.

Schlüsselwörter: Literaturbetrieb, Literaturbetriebspraktiken, Methodologie.

Definição

As práticas do sistema literário [*Literaturbetriebpraktiken*] designam as formas — regulamentadas, tipificadas e reiteradas — de atividades baseadas em ações e sinais, através das quais os agentes do campo literário produzem, recebem, intermediam, promovem e realizam a mediação da literatura. No foco da pesquisa da ciência da literatura está a dimensão performática e material das atividades literárias, que possibilitam e/ou restringem a criação da literatura. Estas são, portanto, as circunstâncias práticas do campo literário [*literarischen Feldes*], que permitem aos textos literários chegar à sua forma em primeiro lugar, e mais ainda: as práticas do sistema literário estão elas próprias sujeitas a uma forma determinada, que será levada em consideração pelos estudos literários. Com isso, em primeiro plano estão as questões sobre a execução prática das atividades literárias, as questões sobre a reprodução da literatura — em parte rotinizadas, em parte indeterminadas — e as questões sobre o envolvimento das dimensões simbólicas bem como materiais do texto literário em um contexto de práxis social.

20

Premissas básicas de cunho prático-teórico

No que tange às abordagens das ciências sociais de orientação praxiológica, que foram reunidas após a virada do milênio, especialmente pelo sociólogo da cultura Andreas Reckwitz, essas práticas podem ser compreendidas como um entrelaçamento das atividades humanas ordenadas de forma social e culturalmente organizadas e padronizadas. Esses processos de ação se atualizam primeiro ou somente na sua própria execução como “uma prática reiterada de comportamento que depende do ‘know-how’ prático de ‘entendimento’” (RECKWITZ, 2003, p. 289). A “‘menor unidade’ do social” (id., p.290) é formada, nesta perspectiva, menos por uma parcela pequena de ficções de agentes geradas discursivamente, textualmente ou comunicativamente ou por agentes individuais concretos, mas sim por um “nexo de fazeres e dizeres” (SCHATZKI, 1996, p.89) diversificado e constantemente repetido. No que tange às “performances que dependem de conhecimento” (RECKWITZ, 2004, p.43), as abordagens teórico-práticas acentuam a materialidade do social e da lógica implícita e informal da vida social. É justamente porque as atividades dos agentes sociais, que se estabeleceram pelo hábito, se baseiam em uma composição de conhecimento que elas são ancoradas de forma material: a

compreensão interpretativa, o conhecimento metodológico e o conhecimento motivacional-emocional como as três formas centrais de conhecimento da prática social (RECKWITZ, 2003, p.292) são, por um lado, incorporados aos corpos dos agentes ativos. Por outro lado, os movimentos e as atividades rotineiras do corpo do agente geralmente se referem a determinados artefatos.

Caso uma prática social forneça um campo de atuação, com regras e instrumentos de atuação para um respectivo agente, isso resulta não apenas em formas de rotinização, como também em chances para a imprevisibilidade. A abertura fundamental para os contextos de práxis, a temporalidade da execução prática, o acoplamento distenso de práticas em campos sociais e a sobreposição de diferentes formas de conhecimento dentro de um respectivo agente permitem constantemente imprecisões interpretativas (RECKWITZ, 2003, p.294-296). Consequentemente, o foco da análise praxiológica situa-se assim nesse momento da dinâmica e nessa possível variação das codificações já existentes. Em essência, essas últimas podem ser diferenciadas de forma heurística em dois níveis: por um lado, elas abrangem a performance corporal (por exemplo, as expressões faciais, a gesticulação, a voz, a vestimenta) e, por outro, o conhecimento incorporado, o conhecimento interpretativo e o emprego de signos, como manifesto em textos literários no caso da literatura. A escrita literária, compreendida como prática, pode ser analisada com relação ao seu uso específico de signos linguísticos. O que interessa aqui é o conhecimento de determinadas formas, tanto de estilo, quanto de conteúdo ou de formas de gênero. Por outro lado, foca-se aqui também na corporeidade e na repetição habitual da prática: o escrever em uma escrivaninha, com uma máquina de escrever, conduzir uma caneta com a mão ou digitar em um teclado de computador. A escrita literária, o cumprimento de uma prática reiterada de comportamento atualizada pelo conhecimento incorporado, é capaz de, em última análise, produzir uma forma de texto específica de forma a ser “reconhecida e avaliada pelo *Peer Group* como *hábil*” (LÖFFLER, 2014, p.82).

O sistema literário, entendido como a totalidade das atividades literárias, representa assim o local da complexa interação das formas da práxis literário-industriais rotineiras, habitualmente imprevisíveis, indeterminadas e inovadoras. Os que tomam parte nos processos literário-industriais podem ser descritos como agentes “que — dentro das comunidades de ação institucional, historicamente isoláveis — comunicam e autorizam certos *movimentos* por meio de rituais performáticos treinados” (id., p. 84). Ou seja, é o conceito de ação comunitária, sancionado pelos rituais, que produz, intermedia e recebe a literatura na forma de atividades socialmente reguladas e organizadas, criando dessa maneira a forma e a relevância de certos textos literários por meio de momentos de reconhecimento [*Momente der Wiedererkennbarkeit*]. Pela ótica dos estudos

literários de orientação praxiológica, o sistema literário concentra-se nas práticas reiteradas de casas literárias⁵ ou editoras, assim como as formas de emprego de artefatos técnicos e midiáticos, na colaboração entre autor e editor (as correções digitais, a correspondência via e-mail, as anotações com lápis, etc.) ou mesmo nas características das performances de gênero de autores em painéis de debates, nos perfis de autores ou nas suas leituras comentadas. Fenômenos literários são compreendidos no “*doing*”, como uma realização de práticas, na medida em que podem ser descritos “nem como efeitos exclusivamente discursivos, nem como construções textuais” (BIERWIRTH ET AL., 2012, p.12). Em vez disso, elas exigem uma perspectiva que se concentre na relação recíproca e na interação entre o texto literário e a práxis sistemática da literatura.

Enquadramento histórico-investigativo

A investigação das práticas sistemáticas da literatura no âmbito dos estudos literários baseia-se em um conglomerado de importações de teorias das ciências sociais de natureza cultural-teórica e de base social-construtivista, que não têm um vocabulário padronizado, têm diferenças teóricas consideráveis e estão levemente vinculados entre si. Apesar ou justamente por causa dos apelos por uma “*Practice Turn*”, não existe algo como uma “praxiologia”. Para uma teoria das práticas sociais, teoria da prática ou praxiologia, tal qual proposta em diferentes programas de pesquisa nas ciências sociais e culturais — da sociologia das organizações à análise do estilo de vida; das ciências do esporte aos estudos de gênero —, é fundamental uma variedade de abordagens, que possam se beneficiar da filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, do trabalho etnometodológico de Harold Garfinkel, dos estudos de Michel Foucault sobre as tecnologias do eu e da teoria da Performatividade de Judith Butler, entre outros. Por mais heterogêneas que sejam essas abordagens, elas convergem em pelo menos dois aspectos: em primeiro lugar, elas restringem demasiado a concepção teórica de agente individual. Elas se distanciam dos modelos de ação que historicamente se interessam pela intenção das ações (*Rational Choice*, *Homo Sociologicus* etc.). Porém, segundo as abordagens orientadas pela praxiologia, não é exatamente a assim dita intencionalidade que vai determinar as ações individuais, por exemplo, por meio de raciocínios de custo-benefício ou diretrizes normativas, mas sim a “rotinização dependente do conhecimento” (RECKWITZ, 2003, p.293) nas práticas. Os objetivos ou interesses são, portanto,

⁵ Na língua alemã, a casa literária [*Literaturhaus*] é um termo que designa instituições voltadas para a divulgação da literatura (geralmente contemporânea) e a promoção de debates sobre obras. Sua administração se dá geralmente por órgãos públicos ou por cooperativas de livrarias locais, sendo geralmente organizadas em forma de fundação ou associação [N.T.].

complexos socialmente convencionados de motivos e emoções, incorporados pelos agentes e podendo ser "redefinidos" por eles como intenções individuais em retrospecto (id.). Consequentemente, não é a determinação de uma intenção de agir, independentemente de sua natureza, mas a "forma de ação" específica (ELIAS et al. 2014, p.4) que está no centro do interesse da pesquisa. Em segundo lugar, as abordagens baseadas na teoria da prática expandem mais ou menos a compreensão dos atores nas ciências sociais: Com a concentração programática da pesquisa na dimensão material da ação, o foco não está ou não está apenas nas disposições intelectuais, mentais ou cognitivas, mas também e especialmente nas performances físicas e nas formas de lidar com artefatos, que às vezes — como na teoria do ator-rede de Bruno Latour — são eles próprios atribuídos a um ator ou "status de ator". As coisas devem ser entendidas como "um elemento parcial das práticas sociais" (Reckwitz, 2003, p.291), que muitas vezes tornam certas práticas sociais possíveis em primeiro lugar.

Dentro da pesquisa sociológica da literatura acerca das práticas do sistema literário, os trabalhos do sociólogo francês Pierre Bourdieu e sua teoria do Campo Literário como base de uma sociologia da literatura de orientação praxiológica se impuseram como modelo desde, pelo menos, a virada do milênio (conforme os trabalhos de Joch und Wolf, 2005). O recurso da teoria sociológica do campo promete, entre outras coisas, ser capaz de se mover dentro da estrutura do projeto de uma história social da literatura, que permaneceu inacabada nos anos 1970 e início dos anos 1980, sem simplesmente ter que cumprir sua "promessa" literário-sociológica (cf. Fohrmann 2000). Essa promessa assegurava um modelo de comunicação da literatura que possibilitaria mais ou menos "deduzir" a forma da literatura a partir dos contextos sociais. A pesquisa estava interessada em investigar as relações de condição entre os contextos sociais e os textos literários: o ponto de partida foi a menção que assegurou uma referência marcada como "social" em um sentido mais amplo. Assim compreendida, a relação condicional entre a literatura e a estrutura social legitimou a produção, a mediação e a recepção da literatura com a ajuda de um modelo que incluía a totalidade dos contextos literários da forma mais abrangente possível. Em todos esses fatores, foi assumida a irreversibilidade dos contextos sociais e dos textos literários: O "social" "condiciona" a literatura, e não o contrário. De maneira oposta, os estudos orientados pela teoria de campo estão preocupados em localizar a literatura dentro da estrutura social sem incorporar uma assimetria na relação entre "literatura" e "sociedade". Depois do "'fim' da história literária como história social" (TOMMEK & BOGDAL, 2012, p.8), a reversibilidade fundamental dos contextos sociais e dos textos é agora enfatizada, ou seja, a renúncia a "uma sociologia de determinação 'externa' imediata" (id.).

O sistema literário é logicamente compreendido, dentro da perspectiva teórica do campo, como um campo de forças autônomo-relacionais dentro do espaço social, estruturado a partir de "uma rede de relações objetivas [...] entre posições" (BOURDIEU, 2005, p.365). Dessa maneira, os agentes literários estão envolvidos em uma "batalha sem fim" (id., p. 364), uma batalha estabelecida estruturalmente no meio socioeconômico dos textos literários, cujo "propósito" é a obtenção de um poder de consagração. O campo representa o espaço do possível literário e impõe "um sistema de categorias (sociais) de percepção e classificação" (id., p.373) a todos os agentes que reconhecem e internalizaram a sua lógica. Se a estrutura do campo define e limita "o universo do pensável e do impensável" (id.), esse é o ponto teórico em que Bourdieu vincula a teoria do campo ao conceito de habitus: pois ele descreve a soma incorporada de capital que um ator possui para poder tomar parte na luta de posicionamento do campo. Trata-se de uma "matriz de padrões de percepção, pensamento e ação que providencia a congruência de práticas e expressões de gosto nas mais diversas áreas de ação" (JOCH, 2009, p.393). O campo literário disponibiliza o contexto que influencia em essência o sistema literário e as suas práticas reiteradas. Essas últimas podem, por um lado, ser alteradas [*variiert*] em sua execução segundo disposições específicas, mas são, por outro lado, sempre codificadas segundo uma forma específica do campo e, por isso, podem ser previstas em certos aspectos. Sempre considerando que o processo de surgimento da literatura é um "evento estrutural no campo literário" (POROMBKA, 2006, p.75), a literatura e o sistema não estão em oposição um ao outro, mas são recíprocos.

Tendências atuais da pesquisa praxiológica

Em termos de programa de investigação científica e de história da disciplina no contexto dos estudos literários, por mais bem-sucedida e relevante que seja a teoria do campo literário de Bourdieu, desde a década de 2010 tem-se apontado que os trabalhos teóricos que empregam a teoria do campo tendem a perder de vista a dimensão textual. A concentração nas práticas dos agentes literários e as suas relações mútuas no campo interessa-se na dimensão social da prática do sistema literário. O que ela negligencia é a "coagulação [*Gerinnen*] da prática em texto" (BIERWIRTH ET AL., 2012, p.13). O fato de que os textos literários em particular, como produtos artificiais de práticas de negócios literários, por sua vez, carregam consigo um conhecimento "sobre suas próprias condições de produção, mediação e recepção" (id.) é cada vez mais enfatizado por abordagens mais recentes, sem que um programa de pesquisa concreto, coerente e elaborado tenha surgido a partir disso. Essas abordagens encontram seu denominador comum ao enfatizar a restrição que as práticas comerciais literárias podem impor à realização de qualquer

tipo de poesia "pura". A expansão praxiológica do escopo dos estudos literários para além dos processos de escrita de textos individuais, porém, está também, acima de tudo, associada à suposição de que não apenas a "lógica imanente ao texto da produção do design do mundo literário" (ZANETTI, 2010, p.26), mas também os processos das condições estruturais do trabalho literário estão comprometidos com uma "poética comunitária" (THEISOHN & WEDER, 2013, p.13). Referindo-se ao pressuposto — que tem as cores da história social — de que a prática sistema literário deve "também ter consequências para a constituição poética da literatura" (id., p.7), tais estudos literários de orientação prática estão logicamente preocupados com uma concepção dos fenômenos do sistema literário como um processo cibernético que relaciona a "análise das estruturas internas do texto" (ZANETTI, 2010, p.27) à análise das formas de práticas específicas do campo. Estas últimas não podem ser deduzidas de forma causal das intenções, interesses ou motivos de determinados agentes do sistema literário, como ocorre regularmente de forma previsível na maneira como alguns participantes dos debates em Feuilletons na virada do milênio se auto-descreviam (no contexto sensacionalista em torno de Norbert Gstrein, Martin Walser, Charlotte Roche e outros). Ao contrário, as diferentes práticas reiteradas e performances do campo literário e sua relevância para a forma dos textos literários interagem de maneira tão complexa e sempre inesperada, porque contingente, que é muito mais relevante discutir-se "fenômenos de surgimento" (FRANK, 1998, p.75) dos conglomerados de práticas do sistema literário. Para além das análises agora muito amplas das práticas de autoria (cf., por exemplo, KYORA, 2014), os estudos literários, cujos aportes teóricos se baseiam na práxis, têm se concentrado até agora em várias práticas do sistema literário, particularmente em estudos individuais. Isso inclui campos de interesse tão diversos como as práticas reiteradas de concessão de prêmios literários como rituais encenados como performance (DÜCKER, 2009), festivais literários como práticas de marketing literário condensadas temporal e espacialmente (WEGMANN, 2002) ou o funcionamento de modas e *hypes* literários (ZEMAN, 2012), para citar apenas três exemplos desse campo geralmente muito heterogêneo.

A tese de que as práticas do sistema literário seguem uma certa poética ou, pelo menos, projetam uma, encontram sua mais nítida expressão nas cenas do sistema literário. Seguindo a pesquisa da cena da criação literária, que enfatiza a fisicalidade, a semântica e a instrumentalidade da escrita individual (CAMPE, 1991), a questão aqui é se e até que ponto as práticas necessárias dos agentes e das organizações para a publicação de um texto como obra literária realmente participam do processo de escrita de textos literários e até que ponto isso, por sua vez, tem um impacto nas rotinas do sistema literário.

Consequentemente, não é de interesse estudar apenas a interação das formas socialmente reguladas de atividades (baseadas em ações e sinais) em sua variação histórica e factual no campo literário. Nas cenas do sistema literário, a configuração socioestrutural da literatura estimula as distinções poetológicas que, em sua forma, apontam para além do domínio da autorreflexão programática: encenações como as de Thomas Glavinic (*Das bin doch ich*), Bodo Kirchoff (*Schundroman*), Andreas Maier (*Sanssouci*) ou Marlene Streeruwitz (*Nachkommen*) convergem para a assimilação temática e a regulação das formas literárias pelos agentes do sistema e suas práticas (ASSMANN, 2014). Nesses casos, a configuração socioestrutural dos textos literários, conforme fornecida pelas formas reiteradas de práticas literárias no sistema, é de relevância essencial para a forma literária na qual a literatura é produzida, mediada ou recebida nas e com as práticas sociais, que o próprio texto literário torna literário.

Perspectivas de uma ciência da literatura das práticas do sistema literário

Apesar dessas abordagens apresentadas, ainda não existe um programa de pesquisa abrangente e de cunho prático-teórico uniforme para analisar as várias atividades tipificadas, reiteradas e socialmente compreensíveis no campo literário em toda a sua amplitude e diversidade. Porém, é possível identificar, dentro dos estudos literários, alguns marcos no estudo das práticas do sistema literário. Dessa maneira, foi formulada uma heurística do conhecimento incorporado específico do campo e das performances correspondentes, principalmente para as práticas de encenação dos autores. Em sua proposta, Christoph Jürgensen e Gerhard Kaiser unem o conceito de paratexto literário de Gérard Genette às suposições básicas da teoria de campo. Eles definem práticas de encenação como "aquelas técnicas e atividades textuais, paratextuais e habituais de escritores nas quais ou com as quais eles geram atenção pública para sua própria pessoa, para seu trabalho e/ou para seus produtos" (JÜRGENSEN & KAISER, 2011, p.10). Dessa maneira, as práticas de encenação do si mesmo e dos outros por parte dos autores buscam possibilitar o acesso a posições determinadas dentro do campo literário, gerando assim atenção. As práticas de encenação sempre têm uma dimensão social que precisa ser considerada em termos de praxiologia. O objetivo da análise é "marcar e tornar visível uma posição distinta e reconhecível dentro do campo literário" (id.). Heuristicamente, as práticas literárias vão se distinguir entre a sua dimensão local de encenação — que pergunta sobre o lugar ou a posição de uma dada atividade em relação ao texto — e a sua natureza, ou seja, a dimensão habitual (id., p.11). Dessa maneira, o foco de orientação praxiológica está nos peritextos (prefácios, títulos, anotações ou estilos de escrita específicos do campo) e nos

epitextos (entrevistas, resenhas, debates em *feuilletons*). Essas formas textuais podem ser apoiadas por práticas habituais de encenação cuja referência não é, em primeiro lugar, os respectivos textos literários, mas "um 'estilo de vida' específico que já não pode mais ser reconstruído apenas por meios filológicos" (id., p.13).

Por mais que a pesquisa sobre a encenação da autoria se beneficie da perspectiva praxiológica e da teoria do campo, o programa de pesquisa de Jürgensen e Kaiser, ao observar o espectro das práticas do sistema literário, caracteriza-se antes de tudo pela produtiva discussão do vácuo criado pelas teses de Michel Foucault e Roland Barthes, que relativizavam a noção de autoria (sendo que o programa seguiu também a tese do "retorno do autor", do final da década de 1990). Se, a partir de uma perspectiva praxiológica, os estudos literários têm como objeto não apenas os textos "propriamente ditos", mas também a heterogeneidade específica das condições gerais do trabalho literário, então não serão somente as práticas dos escritores que vão se tornar visíveis. Pois, no final das contas, através de suas atividades baseadas em ações e sinais, os autores se relacionam com outros agentes do campo literário. Toda a configuração socioestrutural da produção, distribuição e recepção de textos literários, é interessante: da mesa de trabalho e da oficina de criação literária, da crítica literária e da publicação, do arquivo literário e das agências literárias, às influências econômicas, políticas, legais, religiosas e da mídia de massa. O esboço de uma tipologia das práticas (e práticas de encenação) literárias, compreendidas como práticas do sistema literário, devem se estender aos outros agentes no campo literário. É necessário investigar aqui o conjunto das atividades tipificadas e socialmente organizadas de editores, de revisores, críticos literários, bibliotecários, etc., e também de instituições, como casas literárias, escolas de poesia, oficinas de escrita criativa e também nos vários formatos de mídia, rádio, internet ou televisão, e perguntar com isso sobre o conhecimento incorporado nesses campos de atividade e as performances específicas dessas atividades.

Para se sistematizar o conjunto das práticas reiteradas de atividades socialmente reguladas e tipificadas, conforme elas se manifestam em formas de conhecimento e desempenho dentro do sistema literário, pode-se realizar uma diferenciação entre essas práticas provisoriamente de acordo com as suas funções específicas. Seguindo uma sugestão de Matthias Beilein, as rotinas das atividades do sistema literário devem ser diferenciadas de acordo com o fato de estarem envolvidas (1) no processo de criação, (2) na mediação, (3) na mediatização e/ou (4) na promoção ou preservação da literatura (BEILEIN, 2011, p.182). Com base nessa estruturação aproximada, a heterogeneidade das formas de práticas condensadas, por exemplo, no contexto de editoras, agências literárias, festivais literários ou arquivos literários, pode ser heurísticamente diferenciada

e qualificada em termos de suas diferenças. O interesse da análise praxiológica ancorada aqui se baseia essencialmente em duas etapas (RECKWITZ, 2003, p.293-294), como pode ser exemplificado pelas práticas do editor.

O editor, situado principalmente na área funcional da criação de literatura, é inicialmente marcado por duas características: primeiro, como um companheiro constante de autores e editores, ele está "envolvido em todos os estágios da produção de livros" (HÖMBERG, 2010, p.96). Segundo, suas atividades raramente são reconhecidas como tal pelo público literário. Sua área de trabalho fica "nos bastidores", no funcionamento interno da editora. Não é à toa que a atividade editorial é descrita com várias metáforas que se referem ao editor como um "ser desconhecido" (id., p.13) ou, por exemplo: como uma "parteira intelectual", "eminência parda", "zelador literário" ou "eremita" do sistema literário (SCHNEIDER, 2005, p.24-25). A análise praxiológica começa nesse ponto e desconstrói as imaginações que circulam publicamente na heterogeneidade das práticas cotidianas que determinam as atividades editoriais: Práticas de colaboração com o autor — como correspondência escrita ou verbal, encontro em um café, análise conjunta do manuscrito, trabalho individual —, práticas de interação com outros agentes do sistema — lidar com colegas na editora, entre editores, em conferências editoriais, com o departamento de marketing, no contexto de aparições públicas — e práticas de si mesmo, por exemplo, em autorrevelações em painéis de discussão ou em publicações ensaísticas.

Se a natureza do editor "com a dupla face de Jano" (HÖMBERG, 2010, p. 111), enfatizada pelos trabalhos empíricos da sociologia do trabalho, puder ser fundamentada de forma praxiológica na diferenciação da heterogeneidade das diversas atividades editoriais, então as diversas rotinas e o conhecimento incorporado do editor passam a ser vistos como uma espécie de "prática fronteiriça". Com base nisso, a função editorial "(mediadora) entre editor e autores" (id., p.20) poderia então ser examinada tanto em termos concretos nas formas individuais de prática, como na posição enfatizada do editor no campo de tensão entre as referências dos campos literário e econômico. A oscilação de sua função entre a posição do "descobridor literário e especialista literário", que se preocupa com o "compromisso literário", e o "gerente de produto", orientado para o sucesso econômico e o marketing (SCHNEIDER, 2005, p.9), poderia ser examinada dessa forma, usando práticas concretas.

Por fim, as lógicas informais que estruturam a prática do editor, invocadas em tudo isso, podem ser reconstruídas pelo fato de que a análise teórico-prática investiga as formas altamente específicas de conhecimento que possibilitam as práticas do indivíduo: as formas de compreensão implícita e o conhecimento metodológico, bem como as motivações específicas do campo que permitem as práticas de si próprio, as práticas do

trabalho editorial, de lidar com autores e colegas no campo literário. Essas questões relativas ao conhecimento incorporado são relevantes, na medida que ao editor (juntamente com outros agentes do setor literário, como revisores, livreiros e agentes e críticos literário) é atribuído o poder de decidir legitimamente quais textos e quais autores devem ser incluídos no sistema literário (e quais não devem). Nessa "função de guardião" (GRAU, 2006, p.139), o editor atua como um filtro de qualidade que, como "primeiro leitor", examina os textos recebidos pela editora e seleciona aqueles que, segundo ele, atendem a determinados critérios literários e encontrarão um público leitor no mercado. Mas o que significa, na prática, realizar um trabalho editorial? O que "podem" esses agentes quando atuam como "guardiões na muralha" da empresa? Qual o conhecimento necessário para buscar padrões de expectativa específicos do campo e também para estabelecê-los e aplicá-los no campo literário, mesmo que de forma temporária? O que significa a tarefa central do trabalho editorial, que é acompanhar o autor na criação de seu texto literário? E como deve ser entendido o procedimento das práticas altamente complexas associadas de encorajar, motivar a cooperação e, de fato, de "coescrever" o manuscrito?

Aspirações de Pesquisa

Além da questão da execução concreta de programas de pesquisa praxiológica nos estudos literários, é principalmente o problema da relação entre as práticas dos estudos literários e as práticas do sistema literário, mencionadas acima, que deve ser fundamentalmente esclarecido. As práticas dos acadêmicos literários, que são mantidas juntas por conhecimento implícito, metodológico e interpretativo, podem ser descritas como posições no campo literário (contemporâneo) ou elas recaem em códigos completamente diferentes? Por um lado, a abertura teórico-prática dos estudos literários (especialmente os estudos literários contemporâneos) em contextos pragmáticos de pesquisa corresponde repetidamente à inclusão extensiva dos agentes no campo literário, cuja práxis gostaríamos de estudar. Assim, workshops, conferências ou séries de palestras sobre literatura contemporânea estão desfrutando de status profissional do sistema como algo natural — sem que seu benefício cognitivo concreto — além de um "olhar detalhado" difuso e anedótico — seja claramente marcado ou suficientemente refletido nos estudos literários.

Por outro lado, os programas de pesquisa com orientação praxiológica não acompanham apenas uma evidente expansão do objeto dos estudos literários, mas também, especialmente, uma expansão da área de competência. Isso é exigido de forma mais consistente pelos trabalhos de análise cultural de Stephan Porombka, que, até certo

ponto, defende a fusão da literatura, da crítica literária e dos estudos literários no que ele chama de "campo literário". Ele argumenta a favor de um conjunto de métodos nos estudos literários que "permite que os estudiosos da literatura participem dos debates atuais no campo, ou seja, que não sejam apenas observadores e registradores de um grupo em um campo, mas que pertençam a esse grupo e a esse campo ao mesmo tempo" (POROMBKA, 2010, p.87). Não se trata apenas da integração interdisciplinar de princípios teórico-práticos no estudo da literatura e a consequente expansão de seu escopo, de forma a incluir rotinas de comportamento específicas do campo. Trata-se de um programa específico de "estudos literários aplicados", que, em última análise, resulta na convergência dos estudos literários com as práticas do sistema literário. O trabalho dos estudos literários é definido como um local de reflexão no campo literário, onde o seu estudo — baseado na teoria da prática — tem o objetivo de "não apenas diagnosticar o fracasso em caso de fracasso, mas também contribuir para o sucesso por meio do acompanhamento crítico e totalmente cético do que acontece dentro do sistema" (JOHANNSEN, 2012, p.279). Vale a pena considerar essa abordagem, principalmente porque os estudos literários são confrontados com uma reivindicação que simplesmente não podem cumprir estruturalmente. É claro que os acadêmicos de literatura que atuam como moderadores de eventos literários, por exemplo, podem criar relevância no campo literário. No entanto, quando trabalham em contextos de estudos literários, suas rotinas estão relacionadas às expectativas do campo acadêmico e não do campo literário. Com a demanda de organizar os processos de atividades de negócios literários de forma mais eficiente no sentido das racionalidades literárias, as atividades de estudos literários são colocadas em um estado de sobrecarga constante, que vai muito além das demandas frequentemente encontradas por mais relevância prática por parte dos estudantes e deve ser discutida em mais detalhes.

Pela ótica dos estudos literários em particular, no entanto, há uma outra questão relativa à integração de abordagens teórico-práticas. Por mais promissora que a perspectiva praxiológica possa ser para uma investigação do sistema literário, também deve ser destacado que programas de pesquisa orientados pela prática, especialmente seguindo o trabalho de Reckwitz, sempre defendem pelo menos uma coisa: a tese de que as análises culturais que se concentram apenas nos textos permanecem necessariamente deficientes. É precisamente a concentração associada à dimensão social do literário que questiona a atividade central das análises literárias. Mesmo que a recepção mais recente das abordagens teórico-práticas nos estudos literários a ignore parcialmente, a questão fundamental é em que base material concreta as práticas sociais no campo literário podem ser analisadas, "se não em uma base textual" (BABLER, 2005, p.105). Se o

interesse na forma dos textos literários não pode ser buscado apenas em um nível gramatical e semântico, mas deve sempre estar relacionado à práxis literária, surge a questão de saber se esse contexto socioestrutural pode ser entendido como um conglomerado de práticas — ou se não é simplesmente composto textualmente e efetuado como uma ligação paradigmática entre textos.

Referências

ASSMANN, David-Christopher (2014). *Poetologien des Literaturbetriebs*. Szenen bei Kirchhoff, Maier, Gstrein und Händler. Berlin und Boston, MA.

BASSLER, Moritz (2005). *Die kulturpoetische Funktion und das Archiv*. Eine literaturwissenschaftliche Text-Kontext-Theorie. Tübingen.

BEILEIN, Matthias (2011). „Literaturbetrieb“. Lexikon Literaturwissenschaft. Hundert Grundbegriffe. Hrsg. von Gerhard Lauer und Christine Ruhrberg. Stuttgart: 181–183.

BIERWIRTH, Maik; JOHANNSEN, Anja; ZEMAN, Mirna (2012). „Doing Contemporary Literature“. *Doing Contemporary Literature*. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hrsg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München: 9–23.

BOURDIEU, Pierre (3 2005). *Die Regeln der Kunst*. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übersetzt von Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a. M.

CAMPE, Rüdiger (1991). „Die Schreibszene. Schreiben“. Paradoxien, Dissonanzen, Zusammenbrüche. Situationen offener Epistemologie. Hrsg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer unter Mitarbeit von Irene Chytraeus-Auerbach et al. Frankfurt a. M.: 759–772.

DÜCKER, Burckhard (2009). „Literaturpreise“. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 39.154 (2009): 54–76.

ELIAS, Friederike et al. (2014). „Hinführung zum Thema und Zusammenfassung der Beiträge“. *Praxeologie*. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann und Ulrich W. Weiser. Berlin und Boston, MA: 3–12.

FOHRMANN, Jürgen (2000). „Das Versprechen der Sozialgeschichte (der Literatur)“. Nach der Sozialgeschichte. Konzepte für eine Literaturwissenschaft zwischen Historischer Anthropologie, Kulturgeschichte und Medientheorie. Hrsg. von Martin Huber und Gerhard Lauer. Tübingen: 105–112.

FRANK, Dirk (1998). „Zwischen Deliteralisierung und Polykontextualität. Günter Grass' Ein weites Feld im Literaturbetrieb“. *Baustelle Gegenwartsliteratur*. Die neunziger Jahre. Hrsg. von Andreas Erb unter Mitarbeit von Hannes Krauss und Jochen Vogt. Opladen und Wiesbaden: 72–96.

GRAU, Renate (2006). *Ästhetisches Engineering*. Zur Verbreitung von Belletristik im Literaturbetrieb. Bielefeld.

HÖMBERG, Walter (2010). Lektor im Buchverlag. Repräsentative Studie über einen unbekannten Kommunikationsberuf. Unter Mitarbeit von Susanne Pypke und Christian Klenk. Konstanz.

JOCH, Markus (2009). „Literatursoziologie/Feldtheorie“. Methodengeschichte der Germanistik. Hrsg. von Jost Schneider unter redaktioneller Mitarbeit von Regina Grundmann. Berlin und New York, NY: 385–420.

JOCH, Markus; WOLF, Norbert Christian (Hg.) (2005). *Text und Feld*. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen.

JOHANNSEN, Anja (2012). „Zuviel zielwütige Kräfte? Der Literaturveranstaltungsbetrieb unter der Lupe“. *Doing Contemporary Literature*. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hrsg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München: 263–281.

JÜRGENSEN, Christoph; KAISER, Gerhard (2011). „Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Heuristische Typologie und Genese“. *Schriftstellerische Inszenierungspraktiken – Typologie und Geschichte*. Hrsg. von Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser. Heidelberg: 9–30.

KYORA, Sabine (Hg.) (2014). *Subjektform Autor*. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld.

LÖFFLER, Philipp (2014). „Was ist eine literarische Epoche? Literaturgeschichte, literarischer Wandel und der Praxisbegriff in den Geistes- und Sozialwissenschaften“. *Praxeologie*. Beiträge zur interdisziplinären Reichweite praxistheoretischer Ansätze in den Geistes- und Sozialwissenschaften. Hrsg. von Friederike Elias, Albrecht Franz, Henning Murmann und Ulrich W. Weiser. Berlin und Boston, MA: 73–96.

32

POROMBKA, Stephan (2006). „Literaturbetriebskunde. Zur ‚genetischen Kritik‘ kollektiver Kreativität“. *Kollektive Kreativität*. Hrsg. von Stephan Porombka, Wolfgang Schneider und Volker Wortmann. Tübingen: 72–87.

_____ (2010). „Gegenwartsliteraturwissenschaft. Von der interpretativen Mumien-Betrachtung zur Operation am offenen Herzen“. *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*. Hrsg. von Paul Brodowsky und Thomas Klupp. Frankfurt a. M. et al.: 73–89.

RECKWITZ, Andreas (2003). „Grundelemente einer Theorie sozialer Praktiken. Eine sozialtheoretische Perspektive“. *Zeitschrift für Soziologie* 32.4 (2003): 282–301.

_____ (2004). „Die Reproduktion und die Subversion sozialer Praktiken. Zugleich ein Kommentar zu Pierre Bourdieu und Judith Butler“. *Doing Culture*. Neue Positionen zum Verhältnis von Kultur und sozialer Praxis. Hrsg. von Karl H. Hörning und Julia Reuter. Bielefeld: 40–54.

SCHATZKI, Theodore R. (1996). *Social Practices*. A Wittgensteinian approach to human activity and the social. Cambridge.

SCHNEIDER, Ute (2005). *Der unsichtbare Zweite*. Die Berufsgeschichte des Lektors im literarischen Verlag. Göttingen.

THEISOHN, Philipp; WEDER, Christine (2013). „Literatur als/statt Betrieb – Einleitung“. *Literaturbetrieb*. Zur Poetik einer Produktionsgemeinschaft. Hrsg. von Philipp Theisohn und Christine Weder. München: 7–19.

TOMMEK, Heribert; BOGDAL, Klaus-Michael (2012). „Einleitung“. Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. *Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen*. Hrsg. von Klaus-Michael Bogdal und Heribert Tommek. Heidelberg: 7–23. Wegmann, Thomas (2002). „Zwischen Gottesdienst und Rummelplatz. Das Literaturfestival als Teil der Eventkultur“. *literatur.com*. Tendenzen im Literaturmarketing. Hrsg. von Erhard Schütz und Thomas Wegmann. Berlin: 121–136.

ZANETTI, Sandro (2010). „Welche Gegenwart? Welche Literatur? Welche Wissenschaft? Zum Verhältnis von Literaturwissenschaft und Gegenwartsliteratur“. *Wie über Gegenwart sprechen? Überlegungen zu den Methoden einer Gegenwartsliteraturwissenschaft*. Hrsg. von Paul Brodowsky und Thomas Klupp. Frankfurt a. M. et al.: 13–29.

ZEMAN, Mirna (2012). „Literarische Moden. Ein Bestimmungsversuch“. *Doing Contemporary Literature*. Praktiken, Wertungen, Automatismen. Hrsg. von Maik Bierwirth, Anja Johannsen und Mirna Zeman. München: 111–131.

Sobre a arte da observação simultânea: a Sociologia da Literatura entre duas culturas¹²

Christine Magerski³

Resumo: desde o relevante estudo de Wolf Lepenies, “As Três Culturas”, a tese da tríade cultural entre ciências naturais, literatura e sociologia se mantém, sendo que esta última está em uma situação precária de intermediação. Mais precária ainda, portanto, seria uma sociologia da literatura explicitamente situada entre a literatura e a sociologia. No entanto, como este artigo mostra, isso não diminui o seu potencial cognitivo, antes pelo contrário. A sociologia da literatura, entendida como a observação simultânea da literatura e da sua sociedade, é um instrumento indispensável para a compreensão do nosso meio sociocultural. Para tornar isto claro, o primeiro passo consiste em apresentar o premiado romance alemão *Schäpfchen im Trockenen*, de Anke Stelling, sob a perspectiva da sociologia da literatura. Na segunda e terceira partes se voltam a ler o romance tendo como pano de fundo a teoria social contemporânea, distinguindo duas leituras: o romance como testemunho de uma vida na modernidade fugaz e na sociedade de risco, por um lado, e, por outro, como evidência da ascensão do meio criativo na sociedade da estetização. A quarta parte conclusiva mantém o foco nestas leituras e, com base nelas, formula questões centrais de uma sociologia da literatura contemporânea.

Palavras-chave: Sociologia da literatura contemporânea; observação simultânea; sociedade.

Zusammenfassung: Seit Wolf Lepenies es einschlägiger Studie Die drei Kulturen steht die These der kulturellen Trias von Naturwissenschaften, Literatur und Soziologie, wobei letztere in einer prekären Situation des Dazwischen gesehen wird. Noch prekärer wäre demnach eine Literatursoziologie, die sich explizit zwischen Literatur und Soziologie ansiedelt. Ihrem Erkenntnispotential jedoch, so zeigt der vorliegende Beitrag, tut dies keinen Abbruch, im Gegenteil. Literatursoziologie, versteht man sie als Simultanbeobachtung von Literatur und deren Gesellschaft, ist ein unverzichtbares Instrument zum Verständnis unserer soziokulturellen Umwelt. Um dies kenntlich zu machen, wird in einem ersten Schritt der preisgekrönte deutsche Roman Schäpfchen im Trockenen von Anke Stelling aus literatursoziologischer Perspektive vorgestellt. Der zweite und dritte Schritt lesen diesen vor der Folie zeitgenössischer Gesellschaftstheorie, wobei zwischen zwei Lesarten unterschieden wird: der Roman als Zeugnis eines Lebens in der flüchtigen Moderne und Risikogesellschaft einerseits und, andererseits, als Beleg für den Aufstieg des Kreativmilieus innerhalb der Ästhetisierungsgesellschaft. Der abschließende vierte Teil hält den Fokus auf diesen Lesarten und formuliert davon ausgehend zentrale Fragen einer Literatursoziologie der Gegenwart.

Schlüsselwörter: Literatursoziologie der Gegenwart; Simultaner Beobachtung; Gesellschaft.

¹ Artigo originalmente publicado em 2022, na primeira edição da revista *Artis Observatio – Zeitschrift für Kunstsoziologie und Soziologie der Künste*.

² Tradução de Henrique Sagebin Bordini.

³ Pós-Doutora em Sociologia e Literatura pelo Wissenschaftskolleg zu Berlin; Professora Associada no Departamento de Germanística da Universidade de Zagreb. cmagerski@ffzg.hr

Da posição de *outsider* à premiação literária

Em 2019, o prêmio da Feira do Livro de Leipzig, bem como o prêmio Friedrich Hölderlin, da cidade de Bad Homburg, foram concedidos ao romance *Schäpfchen im Trockenen*, de Anke Stelling. Um ano antes, ou seja, logo após sua publicação, a NDR o elegeu como um dos livros mais importantes de 2018 — um reconhecimento diante do qual qualquer sociólogo da literatura se perguntaria reflexivamente quem determina a relevância de um livro e em que medida o romance premiado pode ser considerado relevante. Uma vez que juízos de valor desse tipo não podem ser emitidos sem referência ao ambiente da obra, vale a pena observar mais de perto o romance e seu contexto. Do que é que se trata afinal e como é determinada a sua importância?

Começemos pelo romance e por uma narrativa interna, que foi introduzida logo no início pela autora na forma literária de romance epistolar:

“Tem um livro ilustrado do Leo Lionni que defende a profissão do artista. O livro já era um sucesso quarenta anos atrás e hoje é um clássico — o que não quer dizer que a sua mensagem foi compreendida. Nesse livro tem um grupo de Ratos que junta provisões para o inverno e se acabam de trabalhar — enquanto um deles só fica no sol colhendo supostamente cores, cheiros e impressões. Será que ele tem o direito de comer das provisões quando o inverno chegar? Veja bem: No final do longo inverno, no momento mais escuro e faminto de todos, chega o momento do rato aparentemente preguiçoso, que salva os outros com a sua descrição das cores e dos cheiros e dos sabores do mundo. ‘Mas você é um poeta’, dizem os camundongos, e o rato artista cora e faz que sim com a cabeça” (STELLING, 2018, p. 16)

35

Assim como esse rato poeta, Resi, a protagonista do romance, também é retratada, ela que desempenha ao mesmo tempo o papel de narradora em primeira pessoa e compiladora do romance epistolar.

A narradora admite que a comparação é fraca uma vez que o romance epistolar trata de tudo exceto descrições poéticas do sol e de cores e admite ter contado o “a escuridão do momento (...) no momento mais sombrio”. O momento sombrio é aquele em que a protagonista abre uma carta que anuncia a ela e aos seis integrantes de sua família que eles estão sendo despejados de seu espaçoso edifício antigo em Prenzlauer Berg, Berlim. É pelo local e pela situação da casa que é determinada a vida da protagonista e de sua família. Por trás do rompimento do contrato de aluguel está também o rompimento de velhas amizades, através do qual o leitor é confrontado com uma experiência potencializada de exclusão: o afastamento do círculo de amigos leva ao distanciamento de um estilo de vida estritamente definido, que, desde os anos 1990, avançou a nível nacional para se tornar o conceito de uma cultura e uma cultura de vida progressistas.

A exclusão social é percebida como impotência, a qual é combatida através do ato de narrar. A narradora percebeu muito tarde que narrar significa poder. Isso só se tornaria claro para ela diante de seu despejo. O despejo, por outro lado, é apresentado no romance como uma reação a um conto publicado pela protagonista, o qual descreve detalhadamente a vida dos outros (no caso, os antigos amigos, bem estabelecidos profissionalmente), expondo publicamente a falsa moral burguesa. Tal exposição literária teria sido, porém, “necessária”, pois haveria mais coisas em jogo. Assim, o leitor precisa se perguntar, o que mais está em jogo?

Seguindo a narradora, trata-se de uma iniciação social. O romance epistolar é endereçado à Bea, a filha de 14 anos, que pertence aos “iniciados”. Com isso não se está fazendo nenhuma referência sexual, mas sim a uma iniciação ao social. Ao contrário do que a própria narradora experimentou com a sua mãe, ela quer equipar sua própria filha com “conhecimento e histórias” sobre o mundo social, de forma que ela não seja enviada para a vida “ingênua e despreocupada, mas sim carregada de conhecimento e interpretações” (STELLING, 2018, p. 12). A filha deve ser poupada do sombrio momento da exclusão social. Segundo a narradora em primeira pessoa, esta é a única razão para a carta e para a história sobre esses amigos, que já não querem mais ser amigos: o fato de não aceitarem a profissão da narradora — a de escritora — como explicação.

36

A preocupação expressa com a educação social justifica um jogo com o autêntico que não apenas molda a forma do romance, mas que também influencia seu efeito e recepção de forma significativa. Ou seja, não se trata de um romance realista de cunho social ou de um romance de costumes, tal qual conhecemos através dos trabalhos de um Zola, um Balzac, Roth ou também de um Broch. Pelo contrário, parece antes se tratar de uma carta aparentemente aberta, engajada e autobiográfica que procura em primeira mão tornar públicas as condições vividas pelo *Milieu* que se esconde por trás das fachadas de Prenzlauer Berg. Por si só, o eloquente título “*Schäffchen im Trockenen*” já deixa claro contra quem se dirige a crítica da autora: contra um egocentrismo surgido entre os velhos amigos que começam a estabelecer suas famílias e a defesa desse egocentrismo.

Porém, quem articula a crítica aqui? Ou, em termos mais apropriados aos estudos literários, quem fala e quem deixa falar? A resposta é óbvia: a autora deixa a sua protagonista falar na forma da narradora em primeira pessoa. As semelhanças chamam a atenção: a autora e a sua personagem literária (bem como seus antagonistas) fizeram o ginásio em Stuttgart, mudaram-se para a antiga Berlim Oriental após a reunificação e lá vivem nos intensos até que seus amigos se estabelecem como médicos e arquitetos, tornando-se proprietários de um grupo de construção em um dos bairros mais procurados da cidade. Assim, o romance pode ser lido com os amigos representando o supracitado

grupo de ratos, que trabalha devidamente e recolhe provisões para o inverno. Através da imagem da associação de proprietários imobiliários, o grupo ganha o seu perfil literário. Resi poderia ter ficado entre eles, afinal de contas, os amigos até lhe oferecem ajuda financeira, que ela, porém, recusa. Apesar de toda a representação da intimidade possibilitada pelo formato Romance Epistolar, as razões para a autoexclusão permanecem bastante obscuras, mas parecem residir em uma mistura de incertezas sobre a manutenção do financiamento e uma rejeição geral à propriedade privada. Também o passado da protagonista é representado de forma extremamente dura.

A própria autora só conhece o sombrio momento da exclusão social em sua imaginação. Anke Stelling nasceu em Ulm, em 1971, cresceu em Stuttgart, se mudou em 1991 para Prenzlauer Berg, estudou a partir de 1997 no Instituto de Literatura de Dresden, tendo lá obtido seu diploma e se mudando em 2002 de volta para Prenzlauer Berg, onde ela desde então cria seus três filhos e leva uma vida como escritora. Ao contrário de sua protagonista, ela não se recusou a tomar parte em um grupo de especulação imobiliária, tendo vivido então de forma condizente. Por conta disso, Stelling não é nenhum rato poeta, no sentido de se encontrar em uma existência precária ou até mesmo de artista socialmente marginalizada. É justamente o contrário. Enquanto escritora licenciada, com uma vida quase clichê, ela é protagonista do tipo ideal do establishment literário contemporâneo.

Este se comporta exatamente como o campo da arte contemporânea, tal qual caracterizado por Rudolf Stichweh, através de duas características essenciais: uma profissionalização, e por isso um controle da produção e distribuição literárias, e um forte enfoque no conteúdo em detrimento da forma (STICHWEH, 2016, p. 13). O controle resulta do facto de a formação profissional, e portanto a formação estruturada, ganhar cada vez mais importância no acesso ao espaço da produção literária.

Também, cada vez mais intermediadores relevantes para o sistema, no caso editores e agentes literários que atuam como gerentes de produto, preocupam-se em garantir o alinhamento da produção com as expectativas da editora e do público (FISCHER, 2001). Dessa maneira, o conteúdo apresenta, na maioria das vezes, uma conexão perceptível tanto em romances de época quanto em temas contemporâneos da opinião pública disseminada entre as mídias de massa (as palavras-chave incluem, entre outros, o novo precariado, falta de moradia). Há um verdadeiro ato de equilíbrio entre o romance artístico moderno e os temas da sociedade contemporânea, diante dos quais vale a pena lembrar que foi na forma literária do romance que a burguesia experimentou pela primeira vez novos modos de vida e sua própria ética social (BURDORF, 2007, p. 660). Enquanto forma específica, o romance surgiu através da problematização do

protagonista, algo sintomático da era burguesa, sendo que foi especialmente o artista que se tornou problemático e, em sua problemática, deu o impulso para a gênese do *Künstlerroman* (RUPPERT, 2000). Se partirmos do pressuposto que ainda nos encontramos na era burguesa, toda a narrativa de artista deve ser negociada com a questão acerca da possibilidade de novas formas de se viver, incluindo aí a sua própria ética social.

Nessa perspectiva, o romance de Stelling permanece impreciso. Caso se queira determinar a posição da autora para além do romance, recomenda-se dar uma olhada nos textos programáticos, compreendidos como posicionamento, no verdadeiro sentido da palavra. Tomemos uma entrevista que a autora concedeu ao *Tagesspiegel*, apropriadamente intitulada de *Spaziergang entlang der Widersprüche* (Passeando com as contradições)⁴. Aqui fica evidente que a autora, que se expressa de forma extremamente crítica ao seu meio social, não está “irritada” com Prenzlauer Berg. Sem se inquietar, ela aceita a natureza contraditória da prosperidade que a cerca, que, apesar de todo o consumismo, é voltada para a sustentabilidade. Prenzlauer Berg mudou muito, mas a vida é mudança. Apesar de toda a homogeneidade que vem da gentrificação, ainda existem “pequenas ilhas de criatividade”, e a autora construiu artificialmente exatamente essa ilha: Seu escritório fica na Schliemannstraße, no apartamento não reformado de um conhecido, que parece um cenário de filme com toda a sua desordem.

38

É no mais tardar nesse ponto que ao sociólogo da literatura se levanta a pergunta de se isso tudo não se trata de uma encenação ou até mesmo uma simulação. A vida de um pobre e excluído rato poeta não está sendo reencenada aqui, e isso em um inconcebível presente igualmente simulado? Estamos sem dúvida no espaço das ficções, mas por trás de cada narrativa, especialmente porque são “jogos narrativos”, há também a decisão da ponderação do narrador entre os “elementos de verdade, aparência, boato, ignorância, erro e mentira”. (KOSCHORKE, 2017, p. 12). Além disso, a autora e seu romance foram premiados por especial relevância social. As editoras e a crítica literária negligenciaram então as aparências? Enquanto atestado de autenticidade basta aparentemente que a autora tenha vivido por um breve período em um *Plattenbau*⁵ de Prenzlauer Berg e tenha percebido que “*milieux* (se) reconhecem”, por exemplo, quando alguém resmunga com seus filhos ou quando não passa adequadamente creme neles. Porém, perguntando de forma mais direta, basta o medo simulado de cair na classe baixa

⁴ <https://www.tagesspiegel.de/berlin/spiessigkeit-mit-bodentieffen-fenstern-die-autorin-anke-stelling-haelt-dem-prenzlauer-berg-den-spiegel-vor/24532180.html>.

⁵ *Plattenbau* designa edifícios e construções constituídos por partes de concreto pré-fabricadas em série. É típico da arquitetura da Alemanha Oriental [nota do tradutor].

— "unhas postiças, excesso de peso, seda de balão e imitações de Red Bull" — como motivo para o romance social na Alemanha do século XXI?

Por trás dessa pergunta não está uma tentativa de desvalorização, mas sim uma tentativa de se compreender o funcionamento do negócio literário contemporâneo, observando-se o romance e a sua sociedade ao mesmo tempo. Se comparados com *As ilusões perdidas*, de Balzac, com a obra de Zola, com o *Retrato do artista quando jovem*, de Joyce, ou com o até mesmo mais contemporâneo *O mapa e o território*, de Houellebecq, os romances de Stelling parecem limitados localmente, inconsequentes no que tange ao conteúdo e sem grandes ambições formais. A questão é por que os textos são, no entanto, considerados relevantes e premiados. Para responder a essa pergunta precisamos examinar mais de perto a sua recepção, a fim de esclarecer não apenas a literatura, mas também a sociedade da literatura.

Antes de mais nada, uma observação fundamental: conforme mostrei em detalhes em outro lugar, o mais tardar no século XIX surge na Alemanha um fenômeno de grande interesse para a literatura e para a sociologia: o surgimento [*Emergenz*] do movimento boêmio, que se tornou o protótipo de uma modernidade baseada na individualidade e na criatividade em massa (MAGERSKI, 2015 p. 134-154). Enquanto um tipo social, o boêmio (e com ele o estereótipo do pobre rato poeta) foi literalmente conjurado, se apoiando e reforçando ao mesmo tempo através da auto-observação [*Selbstbeobachtung*] literária e a ação orientadas para ele próprio. Ninguém menos que Erich Mühsam soube dizer em que consistia a potência dos boêmios: "As pessoas sociais, no entanto, têm um efeito educativo em suas vidas quando correm fora dos canais tradicionais" (MÜHSAM, 2003, p. 305). Dessa maneira, Mühsam atestou que a sua geração artística viveu de "maneira exemplar". A vida e a ação concreta eram parâmetros de uma Formação Social. O movimento boêmio baseava-se na integridade, em um amplo acordo entre as posições e os valores representados na literatura, por um lado, e em sua prática real na vida, por outro. Tendo em vista a literatura aqui em questão e os seus portadores, não se pode mais dizer que esse seja o caso. Se, mesmo assim, eles convencerem o establishment literário, as expectativas sociais em relação à literatura devem ter mudado. Contra o pano de fundo dessa suposição, vamos examinar os diagnósticos relevantes da sociedade contemporânea.

O rato poeta na Modernidade Líquida e na Sociedade de Risco sem classes

Para se descobrir que forma tem uma sociedade que premia uma literatura cujo realismo se revela, em uma consideração mais minuciosa, próximo da simulação e do cálculo pragmático é preciso que se vá mais além e que a teoria social contemporânea seja analisada mais de perto. Seria a sociedade contemporânea tão líquida e arriscada

quanto sugerem Zygmunt Bauman e Ulrich Beck? Tão criativa quanto sugere Andreas Reckwitz? Ou será que ainda estamos no meio da sociedade de *milieus* divergentes, descrita por Gerhard Schulze na década de 1990, onde cada um vê na cultura apenas uma confirmação de sua autopercepção?

Começemos com Bauman. Seu conceito de uma modernidade líquida parece se encaixar mais provavelmente na sociedade descrita no romance como um sem chão. De acordo com Bauman, na transição da modernidade sólida para a líquida, estamos lidando com um processo durante o qual as formas sociais, as instituições e os padrões de comportamento geralmente aceitos que limitam o escopo do indivíduo para a tomada de decisões se dissolvem ou mantêm sua forma apenas por um curto período de tempo. A liquefação das formas sociais é aceita como algo natural e, portanto, torna-se o normal (BAUMAN, 2008, p. 7). Com isso, cresce a pressão sobre os indivíduos. A redução do controle político coloca o indivíduo, segundo Bauman, em uma posição sem proteção diante das imponderabilidades de um mercado de trabalho e de mercadorias, onde só é possível encontrar formas efêmeras de cooperação, como projetos e redes. Bauman fala de uma “privatização da ambivalência” (id., p. 239). Uma vez que o indivíduo não poderia suportar sozinho essa pressão, chega-se a uma busca por novas comunidades e uma revalorização da amizade. Por conta disso, a pós-modernidade é também a “era da comunidade” (id., p. 301), isto é, uma época de desejo, busca, assim como de invenção e imaginação da comunidade.

Uma tal comunidade reinventada já foi, como dito anteriormente, a Boemia, e hoje é o grupo de construção em Prenzlauer Berg, literariamente desacreditado por Stelling, mas por ela vivido. A este corresponde, segundo Bauman, a pré-condição correspondente à comunidade: “a habilidade humana de viver em risco e de aceitar a responsabilidade pelas consequências” (BAUMAN, 2003, p. 73)⁶. A vida, com sua interminável corrente de decisões, está nas mãos do indivíduo. Cada fracasso é seu fracasso, assim como cada sucesso se torna um sucesso todo seu. A política se torna *política-vida* (id., p. 7). No romance *Schäpfchen im Trockenen*, esse diagnóstico é ecoado quando, diante dos problemas lamentados pela protagonista, o mantra é: “Sua culpa, Katapult!”. Pelo contrário, o conceito de política-vida conecta-se em duas coisas diferentes: um descargo da política com uma reavaliação política simultânea da conduta da vida. Uma vez que os indivíduos na modernidade líquida permanecem apenas com o sonho de um mundo confiável e seguro, há hoje indício de que “as pessoas podem simplesmente não gostar de ser livres e se ressentir da perspectiva de emancipação, dadas as dificuldades que o exercício da

⁶ “the human ability to live with risk and accept responsibility for the consequences”.

liberdade pode incorrer"⁷ (BAUMAN, 2000, p. 18). Os integrantes do projeto de construção parecem confirmar esse diagnóstico, já que, tanto na ficção quanto na realidade, eles são um grupo de indivíduos que, em liberdade, decidem a favor da fixação e, portanto, da limitação imposta por essa falta de chão. Todos eles levam consigo um pedaço da modernidade para a pós-modernidade quando consideram a propriedade, o trabalho e as relações sociais — "ainda" — como decisivos para a posição social e, portanto, para o autorrespeito e a autoconfiança do indivíduo.

A modernidade organizada não é, portanto, completamente absorvida pela modernidade efêmera, porém continua a ter um efeito dentro dela. A saída intencional da segurança e o correspondente papel de *outsider* consciente, do qual os boêmios extraíam sua autoestima e autoconfiança, não eram e não são um exemplo digno de ser imitado por todos. No entanto, o papel voluntário de *outsider* é inteiramente cultivado na modernidade líquida⁸. Como isso é possível? Seria talvez a modernidade líquida o resultado da radicalização de uma vertente da modernidade, qual seja, os não-burgueses, que buscam alternativas na arte e na vida? Isso é apontado pelo fato de que a vida lúdica e criativa pôde se transformar em uma forma de vida bem-sucedida; uma forma que aparentemente permitiu que princípios conflitantes como emancipação e família, liberdade e restrições, mas também uma existência de artista ostensivamente exibida e um estilo de vida burguês fossem unidos sob a égide da propriedade comunal cultivada. O preço que os boêmios tiveram de pagar pela liberdade e que, de acordo com Baumann, também precisa ser pago na sociedade individualizada — "precariedade, instabilidade, vulnerabilidade" (BAUMAN, 2000, p. 160) — já não parece mais ser um preço muito alto. Dessa maneira, é possível que mais e mais seguranças não tenham sido abandonadas em favor da liberdade, e o projeto de construção burguês-antiburguês em Prenzlauer Berg deve ser classificado de outra forma.

Passemos agora a Ulrich Beck e analisemos brevemente a sua perspectiva da Modernidade. Para o período que vai de 1900 até os anos 1920, há uma miríade de textos que apresentam aquilo que Beck designa *Vida de Risco*. Não foi a escolha entre inclusão e exclusão referentes aos projetos de construção que colocou os atores da época sob pressão, mas o passo para a vida do artista como um passo para fora do mundo burguês. Neste ponto não apenas se descreve, mas vive-se a oposição aos fatores estabilizadores que estão começando a se dissolver completamente na sociedade de risco dos anos 1980: família, trabalho e política. Torna-se, portanto, cada vez mais

⁷ "that people may simply dislike being free and resent the prospect of emancipation, given the hardships which the exercise of freedom may incur".

⁸ Ver Magerski, *Gelebte Ambivalenz*, pps. 212-290.

questionável para Beck o "pensar e pesquisar em categorias tradicionais de grandes grupos — em propriedades, classes ou estratos" (BECK, 1986, p. 139). Que a imagem de uma sociedade de classes continue a existir deve-se à falta de alternativas, o que não muda o fato de que toda a sociedade subiu um nível acima, ou seja, para o centro.

Compreender tais mudanças sociais, cuja reavaliação sistemática é de responsabilidade da sociologia, já houvera sido a função da literatura e, não menos importante, do romance social. Feito um sismógrafo, a literatura pode analisar a sua sociedade e suscitar um enfático *In Praise of Literature* (2016) de sociólogos como Bauman. Analisando a literatura contemporânea sob essa premissa, nos deparamos com um paradoxo: enquanto a teoria social cautelosamente dá adeus à sociedade de classes, o premiado romance social contemporâneo celebra a sua redescoberta. Aqui Beck se equivocou, ou seria possível observar um novo deslocamento na estrutura da sociedade desde a década de 1980? Teria talvez o "efeito elevador" — o aumento coletivo da renda, da educação, da mobilidade, da lei, da ciência e do consumo de massa — obscurecido a perspectiva e com isso as "identidades e laços de classe subculturais" não tenham de forma alguma sido reduzidas ou dissolvidas? Se assim for, o "processo de individualização e de diversificação de situações e estilos de vida" não prejudicaria em nada o modelo de hierarquia das classes sociais e nem questionaria seu conteúdo de realidade (BECK, 1986, p. 122)

42

Voltemos ao romance: a autora faz com que sua protagonista, uma criança da classe trabalhadora [*Arbeitsmilieus*], vá ao ginásio, nutra amizade com alunos de classes de formação e renda mais elevadas e faz com que se mudem juntos para Berlim Oriental, imbuídos de um clima de otimismo, para, apenas então, deixar surgir rachaduras claras no círculo de amizades, supostamente sem classes, e eles terminam por seguir caminhos diferentes. A separação — incluídos seus motivos — é comentada abertamente pela protagonista e realiza, portanto, de forma fictícia, o que a autora viveu em parte. A consolidação da comunidade do edifício pode ser lida como a consolidação do *milieu* de Prenzlauer Berg no geral. Assim, talvez nós estejamos lidando menos com classes do que com ambientes que carregam as características das classes. O próprio Beck reconhece que nós ainda julgamos conhecer, com a profissão de nosso interlocutor, o próprio portador da profissão. Ou seja, a profissão continua servindo de "matriz de identificação mútua", inclusas aí as "informações-chave" associadas (renda, status, habilidades sociais, contatos e interesses). (id., p. 221). Dessa maneira a primeira modernidade ainda vive na política e na cultura. (id., p. 222).

A amarga luta da protagonista e de sua autora por reconhecimento como autora torna-se compreensível neste pano de fundo. Um diploma sozinho não basta no campo da

arte e da literatura. Obras, distribuidores, críticos e os primeiros sucessos precisam assegurar o status simbólico, social e material. Se, segundo Beck, era já era “incomum” a equiparação entre pessoa e profissão, então o seu desdobramento contemporâneo se revela “fundamentalmente uma cabeça de Jano” (id., pps. 221 e 227). Progresso e empobrecimento se entrelaçam de uma nova maneira. A “parcela de liberdade” é trocada por novas restrições e insegurança. “Do ponto de vista dos trabalhadores,” segundo Beck, “as ameaças surgidas com o subemprego competem com a liberdade e o arbítrio parciais eles obtêm para definir a própria vida” (BECK, 2010, p. 217)⁹. Diante disso, apenas uma renda mínima garantida legalmente para todos poderia auxiliar.

Um tal auxílio poderia resolver os problemas de diversos literatos. Porém, até hoje esta renda básica ainda não existe. O que existe, porém, e o que a “Teoria da autossubversão do sistema socioindustrial em sua fase mais avançada” apresentada por Beck confirma — ao menos para os profissionais liberais — é uma rede de bolsas e de prêmios em contínua expansão que também cobre o rato poeta. O próprio Beck já falava de uma mudança na estrutura profissional e educacional dos anos 60 e 70, da qual teriam se beneficiado principalmente as filhas e filhos das famílias da classe trabalhadora. A mobilidade social, como também a mobilidade geográfica e cotidiana, teriam abalado os caminhos e os modos de vida das pessoas. Segundo Beck (2010, p. 117):

“Os caminhos que as pessoas seguem na vida ao se autonomizar em relação às condições e aos vínculos a partir dos quais elas surgiram ou sob os quais acabaram de ingressar, e adquirem frente a eles uma realidade própria, distinta, que os torna presenciáveis somente como um *destino pessoal*” [grifo da autora].

Um tal destino alcança também Stelling e a sua protagonista. Ambas devem sua existência ao rompimento das estáveis relações de classe atestadas por Beck, que prevaleceram até o desenvolvimento do pós-guerra. A expansão do ensino acarretou em uma clara mudança nas relações de desigualdade. O “consumo em massa da educação superior” deixou surgir uma ruptura intergeracional e permitiu um “abandono parcial dos vínculos culturais de classe e da predestinação decorrente da origem social” (id., p. 120). Este “abandono parcial” já basta para permitir, no romance, “um padrão minimamente razoável em termos de processos reflexivos e de autodescoberta” (ibid.) tal qual descrito pela teoria social, do contrário Resi não poderia se retirar para seus aposentos. Mas bastaria também apenas falar de um novo *milieu* de chegada opondo-o a um *milieu* de partida? A individualização paulatina conduz para novas formas sociais?

⁹ Para esta citação, empreguei a tradução de Sebastião Nascimento, publicada em 2010 pela Companhia das Letras [nota do tradutor]

Permanecemos mais um pouco com Beck e sigamos com sua análise do processo de individualização tripla: primeiramente, o indivíduo se desprende das formações e vínculos sociais historicamente estabelecidos (“dimensão da libertação”), perdendo suas seguranças tradicionais com relação a formas sabidas de atuação, crenças e normas de direcionamento (perda de estabilidade e “dimensão de desencantamento”), e experimentando por fim uma nova forma de enquadramento social (“dimensão do controle e da reintegração”) (BECK, 2010, p. 190). A libertação do indivíduo ocorre em dois impulsos históricos: no período em torno de 1900 e nos anos 1960. Desde então, nem as propriedades, tampouco as classes sociais ou as famílias, ocupam uma posição de quadro referencial estável. Muito antes pelo contrário, agora os próprios indivíduos se convertem em “agentes garantidores de uma existência mediada pelo mercado e do planejamento e organização de sua própria biografia” (BECK, 2010, p. 193). Ou seja, aqui também se aplica o ditado acusador empregado repetidamente por Stelling: “sua culpa, Katapult”.

Mas será que os indivíduos, caso o poderoso discurso de uma segunda modernidade fugaz e arriscada seja novamente interrompido, refletem a si mesmos tanto quanto o conceito de *vida de risco* sugere? Não seria mais provável que, embora os boêmios tenham lutado pelo direito à liberdade e à individualização, e não tenham sido de forma alguma considerados pela sociedade majoritária como uma forma desejável de vida e socialização até a segunda metade do século XX, essa situação tenha mudado radicalmente com a revolução cultural da década de 1960? Não é por acaso apenas nesse momento que a nossa noção de uma vida feliz muda? “Felicidade”, segundo Bauman, era a *liberdade de experimentação*: “a liberdade de dar passos certos e errados, para ter sucesso e falhar, para inventar, experimentar e testar cada vez novas variedades de experiências aprazíveis e agradáveis, para escolher e correr o risco de errar” (BAUMAN, 2013, p. 101)¹⁰. Que tal reinterpretação e, com ela, a ascensão de uma existência artística como guia tenham sido possíveis se deve, provavelmente, menos ao crescimento em massa da disposição de assumir riscos do que ao fato de que o risco não é mais tão arriscado. “A liberdade”, conforme Bauman aponta, “não parece oferecer riscos enquanto as coisas obedientemente seguem o caminho que desejamos” (BAUMAN, 2003, p. 26)¹¹.

Porém, isso significa que, na modernidade líquida, não apenas as categorias rígidas se esvaíram, mas também os riscos de uma verdadeira ameaça existencial. Beck também fala de uma desativação social das “questões de desigualdade”, apesar das

¹⁰ Emprego aqui a tradução de Alexandre Werneck do livro *A ética é possível em um mundo de consumidores?*. Jorge Zahar Editora, 2013.

¹¹ Emprego aqui a tradução de Plínio Dentzien, do livro *Comunidade*. Jorge Zahar Editora, 2003.

novas desigualdades e da "Nova Pobreza" na década de 1980 (BECK, 2010, p. 133 e ss.). Mas isso de forma hesitante e com a referência ao fato de que, após o "fim da sociedade tradicional de grandes grupos", o conceito de classe se torna "desgraçadamente solitário" e qualquer tentativa de classificação se torna difícil, mas estávamos lidando com um "estágio intermediário indeciso" (idem, p. 131). Assim, o elevador poderia se movimentar para cima ou para baixo. O que permanece é a *política de vida*, que Bauman introduz de forma igualmente crítica (BAUMAN, 2003, p. 116). A ela pertence o ajuste da sociedade à desigualdade econômica e social permanentes, não se tratando mais de mudanças nas regras do jogo, mas sim do direito de se tomar parte no jogo (id., p. 120).

Mas Resi, assim foi mostrado, não pôde ou não o quis. Ela não pertence mais à rede, no caso ao grupo de especulação imobiliária, que ainda consegue sozinho na modernidade líquida, conciliar o aparentemente inconciliável: segurança e liberdade. Ao invés disso, ela busca a segurança na escrita. As redes vão surgindo no decorrer da interação e exigem, como forma de continuidade, comunicação contínua. É precisamente isso, porém, que Resi interrompeu deliberadamente; um ato que — e isso precisa ser novamente enfatizado — a distingue significativamente de sua autora. Em termos meramente literários, o rompimento com o *milieu* burguês foi efetuado — na realidade, a autora, que escreveu o rompimento de forma provocativa, está inserida exatamente na mesma rede, cujo abandono ela encoraja de forma literária à sua protagonista. Se quisermos entender por que ela faz isso, por que um risco que não existe no mundo da vida real é simulado, é preciso consultar outros dois diagnósticos da sociedade contemporânea: A Teoria de Schulze acerca dos *milieux* e a Teoria da Sociedade Estetizada de Reckwitz.

45

O Rato Poeta: a hipocrisia do *milieu* criativo na sociedade da estetização?¹²

Persiste o clichê do solitário e pobre rato poeta, resistente a cada forma de apropriação social, como mostram os romances de Stelling, que são até hoje premiados. Com efeito, a quantidade dos assim chamados escritores e artistas autônomos cresceu de forma lenta porém contínua até o final da década de 2010, mas parece estar momentaneamente estagnada¹³. Dizia Beck, ainda na década de 1980, que a

¹² O seguinte subtítulo apresenta a Sociologia do *milieu* de Gerhard Schulze. Uma vez que não há traduções da obra para o português, os termos *Erlebnissoziologie* e *Erlebnisgesellschaft* não foram vertidos para o português.

¹³ Para a quantidade de escritores e escritoras autônomas entre 2003 e 2009 na Alemanha, veja os seguintes links: <https://de.statista.com/statistik/daten/studie/38357/umfrage/anzahl-derselbststaendigen-schriftsteller-innen-seit-2003/> (Acesso em 05.03.2021).

importância das relações de trabalho "alternativas" em termos de política de emprego não era tão significativa em termos quantitativos, apesar da grande ressonância jornalística; Schulze pinta um quadro ligeiramente diferente na década de 1990 ao dizer que o "tipo autônomo de construção de formas de existência" (SCHULZE, 1992, p. 73) também regula o surgimento de redes sociais. A escolha das relações aflora no lugar dos padrões de relações, através dos quais surgem grupos nos quais as configurações de signos objetivamente significativos para a experiência são condensadas; condensações, segundo as quais, em compensação, as pessoas podem se orientar subjetivamente. Segundo Schulze, é somente por meio disso que a imaginação e a realidade entram em estreita interação, o que nos leva à abertura de espaços de possibilidade reais e imaginados.

A *Experiência no centro da Erlebnisgesellschaft* (1992), de Schulze, pode ser basicamente compreendida como um *experimental* a própria individualidade. Isso é experimentado pela escolha livre das possibilidades e, portanto, por meio do ato da escolha das coisas que são conscientemente experimentadas. E estas são experimentadas através da livre escolha dentre as possibilidades e, por isso, por meio do ato de decisão conscientemente experimentado. A individualização é, por conseguinte, experimentada em escala de massa na Alemanha da década de 1990. Todos puderam participar, embora em diferentes circunstâncias, daquilo que nós podemos chamar, com Bauman, de uma "corrida da individualização" (SCHULZE, 1992, p. 25). Dela também participou, desde a modernidade, a figura social do boêmio que cultiva seu papel de *outsider*, e com ela, o rato poeta como a personificação do escritor livre. Em Schulze, o rato poeta ressurge em um mundo social que não se baseia mais em classes e estratos, mas em um "tipo de etnocentrismo do *milieu*". (id., p. 541). Com isso se quer falar de uma nova realidade social que segue a "constelação de grandes grupos na sociedade como um todo", onde os meios sociais individuais se encontram como "submarinos com sistemas de radar defeituosos" e, portanto, em uma relação de "não-compreensão fundamental". (id., p. 364). Em Schulze, os *milieux* sociais podem ser compreendidos como sociedades de crenças, cada qual limitada a sua autopercepção. O mesmo vale para o indivíduo. O resultado é um distanciamento consciente de outros *milieux* e um clima de desprezo e intolerância mútuos (id., p. 541). Também podemos incluir entre esses *milieux* a "nova cena cultural" que se destaca em Prenzlauer Berg desde a década de 1990.

Entre os anos de 2010 e 2018, o número de pessoas seguradas na classe artística permaneceu quase constante. V. https://www.destatis.de/DE/Themen/Querschnitt/Jahrbuch/statistisches-jahrbuch-2019-dl.pdf?__blob=publicationFile, P. 211 (Acesso em 5.03.2021) [nota da autora].

Contrariamente à autopercepção dos crentes, Schulze vê, no novo cenário cultural, não um enclave de individualidade e liberdade, mas sim o "fim do sonho do reino da liberdade". (SCHULZE, 1992, p. 541). Por quê? Por trás da crítica cultural de Schulze está o paradoxo, conhecido desde Georg Simmel, da interação entre as tendências de individualização e coletivização, ilustrado insuperavelmente na imagem da "associação dos oponentes da associação". (SIMMEL, 1998, p. 61). Uma tal associação é a nova cena cultural, classificada por Schulze como um "esquema de tensão" localizado entre a cultura erudita e a trivialidade. O esquema de tensão é "historicamente o mais jovem" e, como estilo de vida, ainda era "na melhor das hipóteses, uma característica de subculturas semifortes" (SCHULZE, 1992, p. 153) até o final da década de 1950. Com este esquema, a estética da tensão se torna um princípio de estilo de vida: prazer através de um autorretrato expressivo, ativismo estabelecido para o longo prazo e, por último, mas não menos importante, uma distinção na qual a autopercepção e o autoprofilização são aguçados por meio da delimitação entre a imagem inimiga do estabelecido e a do conservador. Resi contra o grupo de especulação, em outras palavras, exceto pelo fato de que o ativismo aqui, bastante atípico para o padrão de tensão que surgiu da Boemia, é direcionado inteiramente para a família e para o próprio trabalho literário.

Em princípio, a literatura segue assim a teoria social: o que começou como uma distinção entre gerações termina por se tornar uma distinção cada vez mais evidente entre conformistas e individualistas à medida que os protagonistas vão envelhecendo. A distinção se dirige contra a "variante burguesa de estar estabelecido no sentido de determinação pela convenção, pensando em segurança, temendo a rejeição social, resistindo à mudança", em que a não convencionalidade se torna convenção. A "associação dos oponentes da associação" de Simmel torna-se, portanto, um inconformismo confortável, domiciliado em um *milieu* de autorrealização, cuja ideia constitutiva — colocar o sujeito no ponto central — tem sido capaz de se firmar cada vez mais graças à expansão educacional e ao desenvolvimento demográfico.

Essa ampliação, segundo Schulze, já estava tão desenvolvida que a pretensão à originalidade e à excentricidade já não podiam mais ser preservadas, de forma que o *milieu* que se vinha estabelecendo já não podia mais continuar existindo como um grupo coerente, ainda que pudesse ser dividido em subgrupos. O rato poeta, pobre e ameaçado pela exclusão, habita de certa forma o mesmo espaço social que o grupo de construção, onde há janelas que vão do chão ao teto, e onde, por outro lado, a benquista escritora vive na porta da frente dos representantes de uma geração fortalecida pela origem social, educação e herança. O crucial aqui é que Schulze respalda explicitamente o

domínio cultural do *milieu da autorrealização*, apesar de uma ruptura emergente. Com ele, surgiu nas últimas décadas um "novo campo social de forças" (SCHULZE, 1992, p. 493).

Pelo que vejo, há nesse campo de forças uma correlação extremamente interessante para a sociologia da literatura entre autor, editor e crítico. O *milieu* da autorrealização dispõe de uma cena própria e, portanto, de um lugar sociocultural onde se torna ilustrativo para si próprio. É a essa circunstância que o *milieu* deve a sua vantagem no desenvolvimento da autoconsciência de grupo; uma consciência que, segundo Schulze, se realiza em movimentos estéticos e políticos cotidianos. Esses romances de autorrepresentação do *milieu* da autorrealização obtêm seu público. Se seguirmos Schulze, esse *milieu* está tão fortemente representado no público da nova cena cultural que ele é aproximadamente duas vezes maior que sua participação na população total. A nova cena cultural, cuja maior parte pertence ao *milieu* da autorrealização, funciona como uma dessas tais "construções, que deveriam proporcionar segurança" (SCHULZE, 1992, p. 493).

E a construção social funciona; a cena cultural oferece segurança. Mais do que isso: as discussões já não se dão mais no âmbito da questão social, mas se deslocaram ao contexto da cultura. Schulze fala, a esse respeito, de um "conflito cultural" e afirma que: "No geral, o cenário de conflito cultural representa uma fase de pluralização, desverticalização e um aumento na relevância da distinção e da filosofia de vida" (SCHULZE, 1992, p. 545). Visivelmente, o *milieu* da autorrealização, com sua formação burguesa, domina esse conflito cultural com suas atitudes antiburguesas. Juntamente com o *Niveaumilieu*, ele engendra esferas públicas no formato de cenas, "onde eles apresentam modos de estar e de ver o mundo, se orientam, estabilizam padrões estéticos e desenvolvem 'abordagens de consciências de grupos grandes'" (id., p. 520). Uma vez que também seus representantes formulam os programas sociopolíticos da política cultural, organizando e dirigindo corporações culturais, e se retratam como artistas, eles dominam como um todo o campo de atuação da política cultural e, portanto, de acordo com Schulze, uma área cuja importância para a sociedade como um todo é subestimada apenas por causa do caráter regional da política cultural. De fato, no entanto, a "presença assimétrica" do nível e do meio de autorrealização leva ao surgimento de "modelos assimétricos da realidade". (id.)

Consequentemente, voltando-se o olhar para Bauman e Beck, seria preciso dizer que, na Modernidade Refletida, existe uma política muito forte de controle da realidade e da percepção, mas esta está se deslocando de uma política social para uma política cultural. Chama ainda mais a atenção que, apesar do gradativo aumento dos investimentos do Estado, isso já não recebe (mais) menção na teoria social dos anos 2000.

Isso se torna claro em Reckwitz: também em sua obra a erosão da Modernidade organizada se torna o ponto de partida de uma nova teoria social (id., p. 335). Como Schulze, ele acentua o significado das décadas de 1960 e 1970, não pelo surgimento e disseminação do dispositivo da experiência, e sim do dispositivo da criatividade. Desde a década de 1980 se pode observar que o modelo normativo de criatividade e práticas correspondentes, que buscam institucionalizar tal momento aparentemente efêmero, chegaram ao núcleo das sociedades ocidentais e de sua classe média pós-materialista e o ocupam de forma contumaz desde então (RECKWITZ, 2012, p. 10).

Com isso, Reckwitz cria uma polarização entre a Modernidade Estética e a Modernidade Organizada. A Modernidade estética, junto da Modernidade Política e da Modernidade Religiosa, torna-se o terceiro local da Modernidade, onde se acumulam os afetos e onde as motivações são geradas. Essas três são compreendidas por Reckwitz como complexos de estímulo social [*gesellschaftliche Erregungskomplexe*], que se diferenciam estruturalmente um do outro, pois enquanto o complexo religioso liga os afetos a referências transcendentais e o complexo político os conecta ao aperfeiçoamento do coletivo social, o complexo estético os vincula à percepção dos sentidos em si próprios. Da perspectiva dos estudos literários, essa subdivisão precisa ser diferenciada mais uma vez, fazendo-se referência à posição especial da literatura. A literatura é composta de linguagem e, como um complexo de estímulo social que ocorre pelo discurso, ela fica entre o político e o estético, como mostram particularmente os romances de Stelling. Stelling apresenta literariamente as esperanças de aperfeiçoamento do coletivo social e transforma a decepção a esse respeito em uma percepção dos sentidos em si próprios — um livro ou livros que se apresentam como ofertas de experiência e comunicação nas vitrines das livrarias dos centros urbanos (não raro ao lado das obras de Reckwitz).

Com a imposição expansiva do dispositivo da criatividade, "a figura do artista bem-sucedido como trabalhador da criatividade" toma o lugar do artista marginal (id., p. 271). A sua importância se dá pela interação de quatro atores, designados por Reckwitz como "agentes estetizantes" (*Ästhetisierungsagenten*): as cenas artísticas urbanas e as subculturas; a classe média pós-materialista e acadêmica; as empresas de consumo pós-fordistas que agem local e globalmente; e a economia criativa bem como a política urbana. (id., p. 287). De jeito nenhum os artistas, os literatos e os atores — dentro das assim chamadas subculturas — seriam hoje marginalizados ou excluídos, mas sim atores relevantes dentro da sociedade da estetização.

Nela, a Estetização e a Mdiatização andam de mãos dadas. Assim como, e isso se mostra especialmente em uma autora como Stelling e a sua personagem de romance, hoje estamos lidando com uma "construção da individualidade expressiva através da

mídia de massa”. A estetização pressupõe uma certa forma de indivíduo, o sujeito criativo, que ainda pode assumir a forma do artista pobre ou do rato poeta. Quando o romance, porém, coloca em concorrência este último com uma designer de sucesso, graduada, treinada no uso de programas de criação no computador, ele também chama a atenção para a nova forma de individualidade expressiva. Ambos — o pobre rato poeta e a designer bem-sucedida — são portadores de um *habitus* artístico e são sujeitos expressivos, que pavoneiam suas *autorrealizações* para o público de Prenzlauer Berg. A própria “performance do *performing self*” vira uma forma estética. Nas palavras de Reckwitz: “O modo de vida do boêmio se reinventa de forma ofensiva como um estilo de vida, é dizer, como uma soma total de práticas cuja capacidade de simbolização é moldada de forma consciente” (id., p. 75). O “modo de subversão”, que corresponde, junto o estilo de vida boêmio, à estratégia de escandalização da arte moderna havia desaparecido com isso. A ideia de originalidade foi parcialmente esvaziada de significados e formalizada (ibid.).

Com a formalização do desvio chega-se ao ponto decisivo de minha argumentação. Uma parte da literatura contemporânea se estabeleceu nele, o que é possível graças à “notável conversão”, com a qual as ideias e as práticas das subculturas de então alcançaram a hegemonia nos anos 60: “O ideal de criatividade dos contramovimentos estético-artísticos aparentemente condenados à marginalidade infiltrou-se nos segmentos dominantes da cultura contemporânea, nas suas formas de trabalho, consumo e relacionamento, e não conseguiu, dessa maneira, permanecer o mesmo” (id., p. 14). O mesmo vale para a Literatura em especial. O rato poeta, pobre e rebelde, se encontra agora — Stelling e sua protagonista testemunham isso — no centro da cultura contemporânea, munido de poder hegemônico. As obras premiadas são a efígie das formas de trabalho, consumo e relacionamento, dos segmentos dominantes da cultura contemporânea — excetuando que a autora, bem como a sua personagem principal, lembra de um ator que já existiu na realidade, mas que hoje em dia vive apenas na ficção, como uma caricatura de si mesmo.

As tarefas da sociologia da literatura na contemporaneidade

Entre as tarefas centrais da sociologia da literatura contemporânea está compreender a ascensão da subcultura literário-artística, tal qual atestada pela teoria social, ao poder hegemônico, e também o surgimento de modelos distorcidos de realidade que a acompanha. Enquanto uma observadora simultânea da literatura e da sociedade, ela pode compreender correlativa estabilização de expectativas e de formas culturais por parte dos produtores, distribuidores e receptores da literatura. Como ela faz isso será

brevemente esboçado na conclusão. Antes disso, porém, destaque-se que uma sociologia da literatura, compreendida dessa maneira, não deve ser confundida com a crítica da literatura, a qual, como em um *feuilleton* do FAZ sob o título “Fomento a autores? Que passem fome!”, fez referência aos efeitos negativos do financiamento estatal, incluindo aí a proliferação de prêmios literários¹⁴. Não, ela não está preocupada com uma crítica do fato que os lobos tenham se tornado pets, mas sim com a compreensão científica dessa transformação.

Assim, a crítica literária e a sociologia da literatura partem do mesmo ponto: a análise de uma literatura cada vez mais centrada unicamente no aspecto socioespacial, em meio a uma rede cada vez densa de instituições estatais e acadêmicas, de editoras e fundações que, ao mesmo tempo, está se torna cada vez mais deliberada no aspecto político-cultural. Um apetite e, com ele, um retorno àqueles tempos nos quais existia uma tensão real entre partes da comunidade artísticas e da burguesia, são descartados pela academia na medida em que isso exigiria uma sociedade diferente, como Kreuzer (2000, p. 242) já mostrou de maneira inequívoca nos anos 60. Resta registrar ainda uma radical inversão das relações, onde o rato poeta, que se aparta da ordem burguesa da Modernidade com um gesto de oposição, tornou-se protagonista de uma narrativa interna da história, — emoldurada por histórias de ascensão e histórias de decadência do *milieu* hegemônico em uma sociedade estetizante, na qual a autora, dissolvendo a sua própria posição social e imagem histórica do pobre rato poeta — é capaz de se posicionar.

O posicionamento em si começa com a escolha da autora por uma determinada forma. Sempre há, segundo os pressupostos da Sociologia da Literatura, uma escolha formal por trás de um texto e, com isso, uma ponderação de inúmeras possibilidades. Isso também vale especialmente para os autores que passaram por uma formação profissional em institutos literários. Uma ingenuidade na escolha da forma, tal qual Georg Lukács já chamada de obsoleta em princípios do século XX, poderia ser aqui descartada de forma fundamentada (LUKÁCS, 1973, p. 33)¹⁵. O material aqui analisado, ou seja, o despejo de uma residência em favor do *milieu* criativo, poderia também, teoricamente, ser

¹⁴ <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/literarisches-leben-autorenfoerderung-hungert-sie-aus-1545561.html>

¹⁵ Em 1910, Lukács já falava sobre uma “marca do consciente” que todas as obras literárias do modernismo carregam. Uma vez que elas se tornaram conscientes, toda mudança no domínio das formas se torna o resultado de uma busca deliberada de alternativas pelos escritores. “Uma ingenuidade que é imaginada como uma reação contra sua própria época tem a marca da consciência tanto quanto a execução intencional da tendência da consciência (Maeterlinck e Hofmannsthal)” (LUKÁCS, 1973, p. 33). Pierre Bourdieu vai retomar essa “marca do consciente” décadas depois, falando da “descoberta progressiva da forma”, além da qual não havia mais volta na literatura. Ver: Lukács. 1973, p. 33; Bourdieu. 1998, p. 223 e, sobre a gênese da sociologia literária formal, Magerski. 2004, pp. 125-143.

moldado como um drama social naturalista ou um poema em forma de lamento. Stelling decidiu-se pela forma predominante, o romance, e, mais ainda, pelo romance epistolar. Por quê? Talvez porque o material não seja o suficiente para um lamento ou para um drama social naturalista. Talvez não haja nenhuma razão para o lamento (pelo menos de uma perspectiva externa ao *milieu*, e é justamente essa falta de seriedade que ocorre em qualquer movimento rumo o dramático ou até mesmo o trágico.

Isso teria de ser investigado mais a fundo, assim como a questão, já levantada anteriormente, de por que, apesar de todo o realismo, a ficcionalização ocorre no ponto decisivo. Assim como em Fontane, o qual, em face das representações naturalistas da miséria na Berlim da industrialização, queria se limitar aos burgueses, a narrativa não ousa nem biográfica nem textualmente exceder o mundo pequeno-burguês de um *milieu* muito limitado. A decisão pela escolha da forma romance epistolar é verdadeiramente lógica; uma forma que, como nenhuma outra, possibilita uma interação entre realidade e ficção com um aspecto, ao mesmo tempo, de autenticidade. A privacidade do interpessoal própria da carta, normalmente selada em envelopes ou garantida por uma escolha específica de endereço, é adulterada pela publicação e o texto se torna literatura.

Segue-se a pergunta: como esta forma de literatura tornou-se premiável? Aqui a Sociologia da Literatura precisa se concentrar com mais atenção nos níveis de distribuição e de recepção. Deve haver algo que conecte autor, editora, a crítica até chegar aos críticos do júri, um acordo que possibilite de fato a comunicação. As seleções, supõe-se, não ocorrem temática e formalmente apenas em função dos autores, mas também em função dos editores e dos críticos. Se o júri, como já foi dito, essencialmente atribui o peso da obra premiada à formação social que ela proporciona, ele está seguindo a autoimagem do autor, o que, por sua vez, sugere um interesse enfático compartilhado na formação social. Este, por sua vez, como já foi outrora apontado, está restrito a um pequeno, porém poderoso, espaço social. E como é assim, não se trata então de uma busca por um amplo esclarecimento social, mas de um estudo de *milieu*, é lógico, portanto, pressupor a presença de outros agentes literários nesse *milieu* e, dentro desse *milieu*, um consenso de gosto.

O gosto é — começando em Schücking e indo até Bourdieu — um conceito central para a Sociologia da Literatura, baseada no pressuposto de que há tipos sociais específicos de portadores de gosto¹⁶. A busca por esses tipos de gostos foi e é frequentemente criticada como uma simplificação distante da literatura, mas prova ser

¹⁶ Sobre isso ver: *Geschmack und den Geschmacksträgertypen*, Schücking. *Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte*, Bourdieu. *Die feinen Unterschiede* sowie Magerski/Karpenstein-Eßbach. *Literatursoziologie*, S. 105-129.

um empreendimento audacioso se alguém estiver interessado na sociologia da literatura. Investiguemos brevemente o tipo de portador de gosto de *Schäffchen im Trockenen* e resumamos o traçado institucional no entorno do texto: primeiramente há a *Verbrecher Verlag*, ganhadora de diversos prêmios e também localizada em Berlim. O seu website já marca, com o slogan “*Verbrecher Verlag — Gute Bücher*”, uma delimitação dos “livros ruins” e apresenta a sua própria história editorial em um modo de automarginalização cultivada, familiar à produção da teoria do campo de Bourdieu. Além do título da editora, que flerta com a violação da lei, sua conexão com o “Kaffee Burger”, um pub de artistas rico em tradição no segmento subcultural da cena cultural de Berlim Oriental, a ênfase evidente na independência, os laços amigáveis com jornais como *JungleWorld* ou o *TAZ*¹⁷, bem como uma série de livros alternativos sobre a cidade, que explicitamente não quer oferecer guias de viagem, mas “insights sobre a cultura, a história, mas também sobre a cena dos bares e a vida boêmia de uma cidade”¹⁸, também se encaixam. “Com a *Verbrecher*, o júri concedeu um prêmio a uma editora que é ofensivamente radical para a esquerda e, ao mesmo tempo, avançada e, sem dúvida, relevante. Desde 1995, a *Verbrecher* se tornou uma espécie de lúcio no lago de carpas das editoras de língua alemã, em sua maioria de esquerda, liberal e burguesa, e assim conduziu uma tradição de pequenas editoras alternativas bem-sucedidas a um novo florescimento”. O *TAZ* publicou, na ocasião da entrega do *Berliner Verlagspreis* de 2019, sob o título “*Ausgezeichnete Verbrecher*”, um editorial que pode ser citado sem comentários ilustrando o que foi dito anteriormente: “O júri premiou, com a *Verbrecher*, uma editora que é de esquerda radical, progressista e, sem dúvida, socialmente relevante. A *Verbrecher* é, desde 1995, uma espécie de lúcio¹⁹ no lago de carpas das editoras de língua alemã, geralmente da burguesia liberal de esquerda, e trouxe assim sangue novo a uma tradição das pequenas e bem sucedidas editoras alternativas”²⁰

E a crítica literária, que não é menos relevante na concessão de prêmios?²¹ O *TAZ* dedicou ao romance *Schäffchen im Trockenen* uma longa resenha, na qual afirma que o romance é eminentemente crítico da sociedade: “O que Anke Stelling revela de forma contundente em seu romance é a descrição de nossa sociedade de classes. Trata-se da tentativa de uma mulher de desenvolver consciência de classe em seu país, onde, ao

¹⁷ Siehe: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Acesso em 9.08.2020).

¹⁸ <https://www.verbrecherverlag.de/> (Acesso em 14.10.2020)

¹⁹ Hecht é um peixe traduzido para Lúcio em Português.

[https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcio_\(peixe\)](https://pt.wikipedia.org/wiki/L%C3%BAcio_(peixe)) [nota do tradutor]

²⁰ Ver: <https://taz.de/Berliner-Verlagspreis/!5638609/> (Acesso em 9.08.2020).

²¹ Para a importância da crítica literária e a sua relação com os prêmios literários, ver: https://www.kupoge.de/kumi/pdf/kumi109/kumi109_22-23.pdf (Acesso em 03.11.2020).

contrário da França, não é cool pensar sobre essa boa e velha questão". Um pouco diferente foi a crítica no *Süddeutschen Zeitung*, a qual, após a publicação do romance, escreveu que ele havia empreendido a dissecação do meio de autorrealização de Berlim com uma fúria rara na literatura contemporânea. Apenas a crítica literária Iris Radisch, com a sua condenação da obra como uma "*sociologia vulgar*", foi para além das intenções da autora, assim como a resenhista Carolin Strübele. Esta última arriscou perguntar qual a sensação quando se concede um prêmio literário à personagem de um romance quando quem o recebe na realidade é a autora.²²

A pergunta é mais do que apropriada, a transformação da ficção em realidade no caso do rato poeta supostamente marginalizado parece quase um milagre. Mais uma vez: como é possível que uma autora, que faz com que sua protagonista desiludida, irritada e angustiada ganhe um prêmio literário de 15.000 euros no final do romance, e o receba na forma do próprio Prêmio do Livro de Leipzig? É ao "discurso raivoso de uma artista que não quer aceitar ser amordaçada", dissecando o seu próprio *milieu* a partir de sua "posição desprivilegiada (circunstâncias precárias, quatro filhos)"²³ que isso se deve? Ou isso ocorre em função de um profundo conhecimento desse *milieu*, que é influente sobre meio literário e artístico, aumentando as expectativas mútuas de produtores e receptores aumentam aqui a um ponto em que a ficção se torna realidade e o meio se premia?

A resposta para essa pergunta exige uma pesquisa de longo alcance na sociologia empírica da literatura e, portanto, uma orientação que, hoje em dia, existe apenas em grandes conglomerados de midiáticos e, conseqüentemente, fora do meio acadêmico.²⁴ É necessária uma coragem acadêmica com relação à Literatura. O questionamento, sabidamente crítico, sobre se romances como o aqui escolhido, por exemplo, servem de crítica social ou se são *kitsch*, não pode ser ignorado pela sociologia da literatura. É com ele que ela se separa da crítica literária. Como Christa Karpenstein-Eßbach e eu já mostramos, a crítica literária, em particular, tem sido notavelmente cautelosa, pelo menos desde que o pop entrou no mundo literário, em relação ao conceito de *kitsch* (MAGERSKI & KARPENSTEIN-EBBACH, 2019, p. 124). Teme-se ainda que, na

²² Para o debate sobre os romances de Stelling como uma "prosa de opinião", ver: <https://www.begleitschreiben.net/gesinnungsaesthetik-klassenliebe-und-meinungsposten/> (Acesso em 14.11.2020).

²³ <https://headtopics.com/de/anke-stelling-schweigen-in-prenzlauer-berg4875428> (Acesso em 14.11.2020).

²⁴ Infelizmente, no momento da redação deste ensaio, não me foi possível a leitura da obra *Escrita. Uma Sociologia do Trabalho Literário*, de Carolin Amlinger, o que corresponde aqui uma provável lacuna.

pós-modernidade, uma concepção de norma estética, incluindo a educação estética, esteja por trás dele.

Por que evitar isso, ainda mais em tempos em que a própria literatura está se tornando um meio de esclarecimento social e educação? Seria possível utilizar a conhecida definição de Umberto Eco, segundo a qual o *kitsch* é "a obra que, com o objetivo de estimular os sentidos, se vangloria do conteúdo da experiência estrangeira e, ao mesmo tempo, finge sem reservas ser arte" (ECO, 1984, p. 90). Seguindo-a, o romance epistolar de Anke Stelling é, sem dúvida, *kitsch* literário. A autora se vangloria da experiência alienígena de exclusão com o propósito de estimular e, ainda assim (palavra-chave: poeta rato), passa isso sem reservas como arte. Quase tudo o que os estudos literários associam ao romance de artista também se perde: começando pela projeção de um mundo utópico, passando pela crítica das condições contemporâneas, até a atitude irônico-paródica em relação ao seu próprio tema (ZIMA, 2008, p. XI). O romance *Schäpfchen im Trocken*, assim como seus críticos, não (re)conhecem a paródia. Em vez disso, o efeito do encanto de uma experiência desconhecida disfarçada de arte baseia-se em uma abstinência quase impressionante de qualquer forma de humor ou distanciamento.

O que de fato estimula é a promessa de esclarecimento social, como a declaração do júri deixa bem claro: *Schäpfchen im Trocken*, diz o júri, é "um romance áspero e de bordas afiadas que quer ferir e deve ferir, que protesta contra a constante tentativa de apaziguamento, que rasga algo em nossa autoimagem firmemente acreditada e, assim, limpa nossas cabeças para um pensamento mais claro"²⁵. A decisão foi tomada por um júri de sete pessoas, formado exclusivamente por críticos literários e jornalistas, entre outros dos jornais que já haviam feito uma avaliação favorável do romance com antecedência. Os acadêmicos da literatura não fizeram parte do júri. Se ali estivessem e também tivessem interesse na sociologia da literatura, eles teriam que se perguntar não apenas quem realmente produz o que aqui distribui e coroa com prêmios, mas também o que o romance supostamente afiado deve fazer para limpar a cabeça em primeiro lugar. Existe algo que deveria emergir do pensamento claro, um objetivo cuja realização poderia amenizar a raiva e o protesto? Há projeções de um mundo utópico ou até mesmo uma crítica mais profunda das condições contemporâneas, ou o protesto é conscientemente vazio, em outras palavras, é uma farsa e, como tal, tornou-se uma fórmula de sucesso em uma sociedade que, após a inversão do sub na cultura hegemônica, só brinca com conceitos como crítica, resistência e iluminação?

25 Aqui citado segundo: <https://www.frankfurter-hefte.de/artikel/gesellschaftskritik-als-literatursurrogat-2808/> (Acesso em 15.09.2020).

A sociologia da literatura deve tentar responder a essas perguntas praticando a arte da observação simultânea, ou seja, tentando manter a literatura, sua sociedade e suas teorias em vista ao mesmo tempo. Ao fazer isso, ela pode, como foi feito aqui, partir de textos da posição, pelo menos de acordo com sua autocompreensão, socialmente engajada dentro do campo literário, mas não precisa fazer isso. Se essa forma foi escolhida aqui, é porque ela é notável para a sociologia da literatura em dois aspectos: por um lado, ela aborda a questão da relação entre a literatura contemporânea e a sociedade; por outro, ela aborda a questão da relação atual entre a literatura e a sociologia. De que forma? Se seguirmos a teoria social, o campo da arte se tornou "centrífugo" desde a década de 1970 e se caracteriza por "*cruzamentos de fronteiras, interconexões e zonas de fronteira*" com outros campos sociais. Objetos e competências de outras práticas sociais são apropriados artificialmente, entre os quais objetos e métodos de pesquisadores (MAGERSKI, 2015, p. 123).

A literatura apresentada aqui é o testemunho de tal apropriação. O olhar sociológico se torna parte integrante da autossociologização dos artistas, algo que um sociólogo como Reckwitz quer manter separado da Sociologia. Os romances de Annie Ernaux, Edouard Louis, Didier Eribon ou Nicolas Mathieu, porém, que apareceram na França dos últimos anos, também representam a encruzilhada, cada vez mais rotineira, entre a literatura e a sociologia. Todos eles tematizam, em parte de forma sociológica, experiências de ascensão e queda, transferem o autobiográfico para formas literárias e são celebrados pelos críticos literários como "tentativas sociológicas de *autossalvação*", "transcrições de uma realidade social" e o "grande negócio"²⁶. Vistos sob a perspectiva da história da área, eles são algo totalmente diferente: os testemunhos da autossociologização de artistas e cientistas são sinais de uma desdiferenciação da literatura e da sociologia e, portanto, de uma tendência regressiva, que, para atestar, não deve ser entendida como "a presunção acadêmica usual", mas sim como o sinal de uma das tarefas atuais, talvez a mais empolgante, de uma sociologia da literatura que faça uma ponte explícita entre as duas culturas, a da ciência e a da literatura²⁷.

²⁶ <https://www.nzz.ch/feuilleton/romane-betreiben-keine-identitaetspolitik-ld.1582148?reduced=true>

²⁷ Para uma crítica do monopólio reivindicado pelos sociólogos sobre a formação da representação narrativa e do conhecimento sobre a sociedade, consulte Becker. *Erzählen über Gesellschaft*, p. 17, e Lepenies, *Die drei Kulturen*, p. XVII. Sobre os primórdios da sociologia literária, veja em detalhes: Magerski. A constituição do campo literário.

Referências

- Amlinger, Carolin. **Schreiben. Eine Soziologie literarischer Arbeit**. Berlin: Suhrkamp, 2021.
- Bauman, Zygmunt. **Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit**. Hamburg: Junius, 1992.
- _____. **Liquid Modernity**. Cambridge: Polity Press., 2000.
- _____. **Community. Seeking Safety in an Insecure World**. Cambridge: Polity Press, 2001.
- _____. **Liquid Love**. Cambridge: Polity Press, 2003.
- _____. **Leben in der flüchtigen Moderne**. Frankfurt: Suhrkamp. (Original: 2005. *Liquid Life*. Cambridge: Polity Press), 2007.
- _____. **Flüchtige Zeiten. Leben in der Ungewissheit**. Hamburg: HIS, 2008.
- _____. **Gemeinschaften. Auf der Suche nach Sicherheit in einer bedrohlichen Welt**. Berlin: Suhrkamp, 2009.
- Bauman, Zygmunt/Mazzeo, Riccardo. **In Praise of Literature**. Cambridge: University Press, 2016.
- Beck, Ulrich. **Risikogesellschaft. Auf dem Weg in eine andere Moderne**. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2009.
- Becker, Howard S. **Erzählen über Gesellschaft. Eingeleitet und herausgegeben von Reiner Keller**. Wiesbaden: Springer VS, 2019.
- Bourdieu, Pierre **Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1998.
- Burdorf, Dieter u.a. **Metzler Lexikon Literatur**. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Eco, Umberto. **Apokalyptiker und Integrierte. Zur kritischen Kritik der Massenkultur**. Frankfurt am Main: Fischer, 1984.
- Fischer, Ernst (Hg.). **Literarische Agenturen. Die heimlichen Herrscher im Literaturbetrieb?** Wiesbaden: Harrasowitz, 2001.
- Koschorke, Albrecht. **Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie**. Frankfurt am Main: Fischer Wissenschaft, 2007.
- Kreuzer, Helmut. **Die Boheme. Analyse und Dokumentation der intellektuellen Subkultur vom 19. Jahrhundert bis zur Gegenwart**. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2000.
- Lepenes, Wolf. **Die drei Kulturen. Soziologie zwischen Literatur und Wissenschaft**. Hamburg: Rowohlt, 1998.
- Lukács, Georg. **Zur Theorie der Literaturgeschichte**. in: Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur. Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold. Heft 39/40 Georg Lukács, Oktober, 1973.
- Magerski, Christine. **Die Konstituierung des literarischen Feldes in Deutschland nach 1871. Berliner Moderne, Literaturkritik und die Anfänge der Literatursoziologie**.

Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 101. Tübingen: Niemeyer, 2004.

_____. **Ästhetischer Widerstand als Lebensform. Die Bohème zwischen Auflehnung und Affirmation**, in: Aida Bosch/Hermann Pfütze (Hg.). Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung. Wiesbaden: VS, S. 441-453, 2017.

_____. **Gelebte Ambivalenz. Die Bohème als Prototyp der Moderne**. Wiesbaden: VS, 2015.

Magerski, Christine/Karpenstein-Eßbach, Christa. **Literatursoziologie. Grundlagen, Problemstellungen, Theorien**. Wiesbaden: VS, 2019.

Mühsam, Erich. **Unpolitische Erinnerungen**. Berlin: Aufbau Verlag, 2003.

Reckwitz, Andreas. **Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung**. Berlin: Suhrkamp, 2012.

Ruppert, Wolfgang. **Der moderne Künstler. Zur Sozial- und Kulturgeschichte der kreativen Individualität in der kulturellen Moderne im 19. und frühen 20. Jahrhundert**. Frankfurt/M: Suhrkamp, 2000.

Schücking, Levin L. **Literaturgeschichte als Geschmacksgeschichte. Ein Versuch zu einer neuen Problemstellung**, in: Gotthard Wunberg (Hg.), Materialien zur Ideologieggeschichte, Tübingen: Niemeyer, S. 92-110, 1973.

Schulze, Gerhard. **Die Erlebnisgesellschaft. Kultursoziologie der Gegenwart**. Frankfurt am Main: Campus, 1992.

Simmel, Georg. »**Zur Psychologie der Mode. Soziologische Studie**«, in: ders.. Soziologische Ästhetik. Bodenheim: Philo, S. 57-66, 1998.

Stelling, Anke. **Schäffchen im Trockenen**. Berlin: Verbrecher, 2018.

Stichweh, Rudolf. **Zeitgenössische Kunst. Eine Fallstudie zur Globalisierung**. in: Jürgen Brokoff, Ursula Geitner und Kerstin Stüssel (Hg.), Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur, V&R Unipress, S. 75-84, 2016.

Vandenrath, Sonja. **Thema. Literatur und ihre Förderung**. in: Kulturpolitische Mitteilungen. Nr. 109, II, S. 22-23, 2005.

Zima, Peter V. **Der europäische Künstlerroman. Von der romantischen Utopie zur postmodernen Parodie**. Tübingen/Basel: A. Francke, 2008.

Žmegač, Viktor. **Der europäische Roman. Geschichte seiner Poetik**. Tübingen: Max Niemeyer, 1990.

A beleza do mundo como uma questão vital: a resistência estética contra dinâmicas de destruição¹²

Aida Bosch³

Resumo: Der Sinn für das Schöne und die ästhetische Erfahrung sind kein Luxus, sondern eine Notwendigkeit mit existentiellen Charakter. In dem vorliegenden Aufsatz geht es um eine Phänomenologie der ästhetischen Erfahrung und um ihre Rolle im Lebensprozess. Gerade in extremen Lebenslagen wie etwa Viktor Frankl sie im nationalsozialistischen KZ erlebt und in seinem Buch „Trotzdem Ja zum Leben sagen“ beschrieben hat, ist die Erfahrung des Schönen als Gegenhorizont von Bedeutung für das psychische Überleben. Sie bietet eine Art Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung. Fragen der Ästhetik können dabei nicht unabhängig von politischen und ethischen Aspekten gedacht werden. Das Ringen um die Formgebung im Schaffensprozess und auch die nachvollziehende Erfahrung der ästhetisch stimmigen Form sind mit erlebter Sinngenerierung verbunden. Diese Erfahrungen steigern die Intensität des Lebens und vermitteln ein Gefühl des Lebendig-Seins in vollem Umfang, indem sie aus der Routine des Alltags herausführen und existentiellen Staunen und innere Erneuerung hervorrufen. Sie können uns erschüttern und Platz für neue Einsichten und Entwicklungen schaffen. Ästhetische Erfahrungen zeigen uns unsere Verstrickung und unsere Verwandtschaft mit der Welt, denn wir leben für die Liebe zur Welt, für ihre Schönheit, wie Hannah Arendt es ausdrückte. Das bedeutet Lebendig-Sein in vollem Umfang. Es geht um einen neuen, poetischen Materialismus und um die Frage, wie wir unsere innere Verwandtschaft mit der Welt wahrnehmen, erfahren und verteidigen.

Schlüsselwörter: Kunstsoziologie; Ästhetische Erfahrung; Ästhetische Widerstand.

Resumo: O sentido para o belo e a experiência estética não são um luxo, mas sim uma necessidade de caráter existencial. Este ensaio trata de uma fenomenologia da experiência estética e de seu papel no processo de vida. Especialmente nas situações extremas, como a vivida por Viktor Frankl no campo de concentração nazista e descritas em seu livro "Em busca de sentido", a experiência da beleza como um contra-horizonte é importante para a sobrevivência psicológica. Ela oferece um tipo de resistência contra destruição e autodestruição. As questões de estética não podem ser consideradas independentemente dos aspectos políticos e éticos. A disputa pela forma no processo criativo, assim como a experiência de uma forma estética coerente, está ligada à geração de significado. Essas experiências aumentam a intensidade da vida, transmitindo uma sensação de viver em plenitude, tirando-nos da rotina da vida cotidiana e evocando a maravilha existencial e a renovação interior. Elas podem nos sacudir e abrir espaço para novas percepções e desenvolvimentos. As experiências estéticas nos mostram nosso envolvimento e nosso parentesco com o mundo, porque vivemos por amor ao mundo, por sua beleza, como disse Hannah Arendt. Isso significa estar totalmente vivo. Trata-se de um novo materialismo poético e da questão de como percebemos, experimentamos e defendemos nosso parentesco interno com o mundo.

Palavras-chave: Sociologia da Arte; Experiência estética; Resistência estética.

¹ Este ensaio integra o volume de BOSCH & PFÜTZE (Orgs.) *Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung*, publicado em 2018 pela Springer Verlag.

² Tradução de Henrique Sagebin Bordini.

³ Doutora em Sociologia pela Friedrich-Alexander-Universität Erlangen/Nürnberg. Professora Associada do departamento de Sociologia da mesma instituição. aida.bosch@fau.de

O sentido [*Sinn*] para o belo não é um luxo, tampouco uma superestrutura da sociedade, mas sim uma questão basilar em si mesma. Para o indivíduo, ela pode ser uma questão de destino ou até mesmo uma questão de sobrevivência. Há objeções contra o emprego convencional e a tematização predominante da Estética nas ciências sociais contemporâneas: a Estética não é somente uma técnica de dominação, que serve apenas para distinção ou controle social, que possui unicamente uma carga econômica e de exploração para o consumo, como sugerem frequentemente os debates atuais. Isso pode estar correto; a questão sobre o belo, porém, está e permanece intimamente ligada às representações sociais e individuais de uma vida boa, e até mesmo às questões de uma vida justa. Será que a Ética e a Estética ainda podem voltar a dialogar uma com a outra, uma vez que essa relação, há muito ponderada pela filosofia, vem sendo sempre dissolvida em gestos provocativos na era moderna? Seria possível desvincular a questão da vida boa e justa de sua dimensão estética? Será que podemos imaginar uma vida boa sem uma sensação de beleza, sem alegria e humildade diante do belo? O sentido para o belo poderia ser até mesmo mais importante para o futuro coletivo do que se pensa.

As experiências estéticas estão associadas à geração imediata de sentido [*Sinngenerierung*], pois transmitem o sentimento supostamente simples de existir e afirmar essa existência. Geralmente, crises de sentido ou dúvidas existenciais não surgem em meio a uma experiência estética. Nós somos simples. Porém, aquilo que parece singelo não é, de jeito nenhum, algo incondicional na posição excêntrica ocupada pelo ser humano. E, na modernidade tardia, com os seus diversos loops reflexivos, a simples existência e a afirmação da vida são tudo menos uma coisa evidente. O ser humano é tanto um ser cultural quanto um ser natural e, segundo Helmuth Plessner, ter uma cultura é algo que pertence à natureza humana. Todavia, tanto a dimensão cultural quanto a dimensão natural da existência humana estão em constante tensão e, o mais tardar na modernidade tardia, elas não podem mais ser colocadas em harmonia, pelo contrário, formam uma contradição sem resolução. Por esse motivo, nós, as pessoas da modernidade tardia, estamos sempre em busca de experiências estéticas, de ressonância, de intensidade, de forma a sentirmos, mesmo que momentaneamente, essa existência que afirma a vida, para compreendermos pelo menos uma parte dela. As experiências estéticas não se apresentam, porém, de forma simples. Às vezes, é preciso lutar duramente por esses momentos. Eles aumentam a intensidade da vida e irradiam um sentimento de se estar vivendo em plenitude. Para Helmuth Plessner, o ser humano necessita da religião para encontrar um lugar seguro no mundo, um ponto de apoio, que não lhe é dado devido a sua posição excêntrica. Mas, na Modernidade, nem mesmo esse lugar utópico lhe é mais

possível; o inquestionável acesso à religião está obstruído. A arte herdou a religião como uma forma de droga substitutiva para o divino. Intensidade e estética, bem como o estilo de vida e atividade artísticos, se tornaram assim ideais condutores, estados e lugares de anseio [*Sehnsucht*] na modernidade industrial tardia, “pois uma forma de perda da vitalidade ameaça incessantemente o ser humano que se encontre confortável” e, por isso, nós buscamos “inevitavelmente por sensações fortes” e, sem pausa, “nos são prometidas intensidades” (GARCIA, 2017, p. 9).

Experiências estéticas escapam do dia a dia e acompanham experiências especiais e extraordinárias de religião, arte, viagens, sonhos e de deslumbramentos existenciais. Ocasionalmente, coisas ou acontecimentos imperceptíveis nos arrancam do “pântano da rotina em que nos afundamos sem nem mesmo o perceber” (GARCIA, 2017, p.11). O mesmo momento, a mesma experiência, a mesma percepção podem ser experimentos com maior ou menor intensidade; não é sozinho o conteúdo de uma percepção sensorial que vai determinar a sua intensidade. “Um momento que parece inofensivo, um gesto repetido milhares de vezes, uma feição familiar, tudo isso pode surgir e nos transmitir de repente a impressão epifânica de um choque elétrico” (id., p.13). Cada um de nós possui o seu próprio inventário subjetivo para medir a intensidade da vida e “somos racionais sob a condição de que primeiro possamos sentir de forma regular e mais ou menos controlada, uma intensidade que seja suficiente para nos causar o sentimento de nos sentirmos vivos” (id., p.13). Essas experiências incomuns podem nos impactar, e esses impactos por vezes nos libertam de rotinas e percepções frutíferas, porém habituais, criando assim espaço para novas considerações e desenvolvimentos. As experiências estéticas, entretanto, não ocorrem unicamente a partir das experiências religiosas, da arte, dos sonhos ou do êxtase, onde elas possuem um lugar privilegiado, mas também no próprio cotidiano. Cada objeto e cada sensação pode vir a ser o objeto de uma experiência estética, seja na contemplação de uma cadeira, de um determinado odor, do formato de uma folha, de uma bela sonoridade ou de um rosto interessante. De todo modo, isso está sempre associado à uma mudança no modo de percepção. Se, na vida cotidiana, percebemos muitas coisas no modo da rotina, no modo do ver-como-reconhecer, a experiência estética é fundamentalmente diversa: o que vale aqui não é aquilo que se conhece ou aquilo em que se confia, mas sim os aspectos desconhecidos e únicos de um objeto e da situação; não o típico, mas sim o individual de um momento, as sutis diferenças que criam e distinguem um momento ou objeto de outro momento ou objeto. Uma experiência estética está conectada à uma atenção especial e nítida para as qualidades únicas de um objeto ou de um momento, com uma concentração minuciosa e também uma apreciação das pequenas diferenças nas percepções sensoriais. A beleza jaz nos olhos

de quem observa, conforme a necessidade de ajuste de seu modo de percepção, abandonando as estruturas rotineiras que protegem a percepção, para se poder ver a beleza do que é único, o que também guarda e aceita o feio. É justamente o ferrão da feiura, do inesperado e do que ainda não foi visto que possibilita o despertar e chama a atenção dos espectadores mais saturados de arte e vida. Com um pouco de sorte e atitude, pode-se também perceber e apreciar os aspectos harmoniosos de um objeto, onde há uma tensão com a feiura, dentro de um contexto de *suspeita*.

O sentido para o Belo está intimamente ligado às emoções e aos afetos, com os processos vitais e com a dedicação para a vida. Está ligado à experiência de encontrar um ânimo e uma solução diante dos problemas e das situações difíceis, encontrando-lhes uma forma, uma proporção e uma coerência. A beleza protege contra a depressão, é preciso apenas reconhecê-la e permiti-la, dedicar-se a ela, submeter-se a ela - e defendê-la. Para William James, o conhecido representante do pragmatismo e um dos fundadores da psicologia moderna, o sentimento de vivacidade depende de quão intensamente uma pessoa é e se permite ser afetada por outras pessoas ou objetos concretos. Somos afetados por objetos que são estéticos e interessantes o suficiente para nos atrair. O *Self* das pessoas se estende, incluindo coisas que as afetam e que elas querem possuir. A energia psíquica está ligada aos objetos, e os objetos, sejam eles pessoas ou coisas, tornam-se aspectos do eu (JAMES, 1950, p.291). Essa entrega - a abertura dos limites do eu — está intimamente ligada a um risco, pois sempre se arrisca algo quando se se deixa afetar; e é por isso que, conforme William James, as pessoas mesquinhas tendem a arriscar pouco e com isso não se deixam afetar facilmente. Elas se refugiam em si e se afastam de tudo aquilo de que não podem se apoderar. O preço disso é uma depressão que sempre ameaça, pois a sensação de se estar vivo está perdida. As pessoas de coração mais aberto expandem as suas fronteiras do seu *Ego* de forma mais célere e se permitem afetar. A sua sensação de estar vivo é igualmente mais forte, ainda que ameaçada, pois a perda, a decadência e a decepção são sempre possíveis e provavelmente ocorrerão de caso em caso. Pela perspectiva do objeto, as coisas que mais afetam são aquelas com as quais se tem uma afinidade média; as coisas muito familiares já não afetam tanto, as coisas completamente desconhecidas causam estranheza e irritação. Pela perspectiva do sujeito, a postura é que é definidora: quem não arrisca, não vive corretamente, pois se está perdendo a própria vida e suas várias cores. Quem tudo arrisca vive mais intensamente, provavelmente, porém não por muito tempo. Entre a maioria das pessoas há uma preferência por experiências estéticas com um grau médio de familiaridade: experiências estéticas profundas são muito atraentes e aumentam a sensação de vivacidade, mas estão associadas a riscos subjetivos. Essas

reflexões de William James são ainda hoje tão atuais quanto há 130 anos atrás, quando as escreveu.

Para John Dewey, também representante do pragmatismo filosófico, o sentido para o belo é uma das características dos organismos e sujeitos que constroem as experiências e a podem aprender — um sentido que pode, naturalmente, ser desenvolvido de forma complexa e diversa. O processo de vida é aqui compreendido como um jogo de alternância entre harmonia e desarmonia, sensações agradáveis e desagradáveis, de uma vida fácil e adaptada, por um lado, e de adversidades ou conflitos, por outro. Na relação entre o organismo e seu ambiente, existem fases não problemáticas, mas a desarmonia, o conflito e a adversidade também ocorrem repetidas vezes. Através do aprendizado e da criatividade, ou por pura sorte, é possível encontrar uma resposta para a adversidade. Quando o problema é resolvido e um novo estágio de desenvolvimento, um novo equilíbrio é encontrado, a tensão é liberada e ocorre um momento de intensificação. Esse momento foi arrancado do processo da vida com suas ameaças e é caracterizado por uma vitalidade maior: "porém, é porque o mundo real - aquele no qual nós vivemos - é constituído por movimento e culminação, por ruptura e reunião, que um ser vivo torna-se apto experimentar a estética. Repetidamente, ele perde e encontra harmonia com seu ambiente. O momento em que um estado perturbado se transforma em um estado harmonioso é o momento mais intenso da vida" (Dewey 1988, p.25). Esses momentos de beleza, entretanto, não podem durar, e a tentativa de mantê-los altera sua qualidade de forma crítica: "Qualquer tentativa de estender o sentimento de alegria que acompanha o estado de realização e harmonia além de sua duração definida significa uma retirada do mundo e, portanto, a redução e a perda de energia vital. O que persiste em todos os momentos de confusão e conflito, entretanto, é o profundo senso interior de uma harmonia subjacente que se agarra à vida como a sensação de estar fundado em uma rocha" (Dewey 1988, p.26). As crises pertencem à vida, e as crises complicadas e profundas são uma parte natural de uma vida desafiadora; aceitando isso, podemos experimentar que, se superarmos a crise, a beleza se seguirá no momento da resolução. "Embora a luta e o conflito sejam dolorosos, eles podem ser vistos como positivos se forem vivenciados como um meio de desenvolver uma experiência; como pertencentes porque impulsionam a experiência - e não porque estão simplesmente lá. [...] Há, em toda experiência, um momento de aceitação passiva, de sofrimento no sentido mais amplo", que pode ser mais ou menos doloroso, e "que, porém, se conecta a qualquer experiência alegre, na verdade, que é parte dela" (Dewey 1988, p.53 e seguintes). No entanto, não é certo que toda crise seja seguida de uma solução e de um novo estágio de desenvolvimento; pelo contrário, toda crise traz consigo o perigo palpável do fracasso, o

que aumenta o risco da vida e da arte, mas também torna o momento estético da superação, de pular o obstáculo interior, particularmente valioso e intenso.

A luta pela forma estética pode, portanto, ser genuinamente compreendida como uma forma de resistência contra a destruição e a autodestruição: no trabalho pela forma estética, o artista luta para superar a crise, a ameaça inerente, encontrando uma solução que signifique um desenvolvimento em termos de conteúdo e forma. A criação artística de tipo sério pode, portanto, ser considerada uma resistência estética em si mesma, e essa resistência gera atrito e a luta por uma solução, por uma nova forma, por uma nova harmonia. Não apenas na criação de arte, mas também na experiência estética de cada homem e cada mulher, há um potencial de resistência: resistência contra uma percepção insensata e sem sentido que segue rotinas de percepção já gastas e bloqueia a verdadeira percepção, um olhar que enxerga [einem sehenden Sehen], pois projeta e reconhece o que já sabe em vez de realmente olhar e absorver exatamente o que vê. Na percepção estética, a própria percepção bloqueia a forma rápida, simples e conveniente e arrisca algo ao olhar, ouvir, cheirar, saborear e tocar intensamente. Ela se abre para o não-esperado, o outro e o estranho ao lado de elementos familiares, para aquilo que não se subordina à percepção, mas oferece resistência. Tal atitude não significa apenas treinar todos os sentidos, o que pode e deve durar a vida inteira; significa também respeito pelo desconhecido. Significa nem sempre querer categorizar esse outro imediatamente, uma aceitação e uma aceitação da estranheza, que é experimentada no modo de se espantar, como um tipo de desafio alienante.

Porém, contra o que exatamente se volta a resistência estética? A necessidade da resistência estética fica mais evidente quando ela se dirige contra a guerra e a violência, contra os sistemas totalitários, a barbárie e a destruição da civilização. Essa resistência estética existencial é um tema importante deste livro, que é tratado principalmente nos primeiros capítulos. A arte, o ser humano e a estética da prática da vida são desafiados ao limite nas condições de violência, de guerra e de injustiça. Alguns sobrevivem física e psicologicamente apenas por meio da arte ou de experimentar o belo, mesmo que se limite a alguns momentos existentes somente na imaginação. Viktor Frankl foi um dos primeiros a levantar a questão de quais coisas permitem que as pessoas sobrevivam em uma situação de extrema alienação e ameaça, ou seja, quando estão completamente expostas à dominação arbitrária e truculenta de um campo de concentração. No campo de concentração, ele e seus companheiros experimentaram um sofrimento intolerável e uma crueldade dificilmente suportável. Como reação a isso, Viktor Frankl observou um embrutecimento em muitos deles, uma adaptação à crueldade e à arbitrariedade dos vigias: "Na grande maioria dos prisioneiros comuns de um campo, a instintividade

primitiva, a necessidade de se concentrar na simples preservação da vida, constantemente questionada, resulta em uma desvalorização radical de tudo o que não serve a esse interesse exclusivo" (1997, p.57). Por esse motivo, uma espécie de "hibernação cultural" (Frankl, 1997, p.58) de apatia e indiferença em relação ao próprio sofrimento e ao sofrimento dos outros geralmente prevalece no campo de concentração, uma indiferença como autoproteção para não perecer de sofrimento. Mas, apesar dessa reação geralmente predominante, foi precisamente a fuga para dentro, os momentos preciosos de lembrança da beleza, do amor, arrancados das condições mortais, que salvaram o espírito. Essa é a única maneira de se compreender o paradoxo, escreve Frankl, de que são precisamente os sensíveis e mais delicadamente constituídos que sobrevivem à vida no campo, desde que sobrevivam fisicamente, melhor do que as naturezas mais robustas em sua vida anímica, porque são precisamente esses "que são livres para se retirar do ambiente terrível e entrar em um reino de liberdade espiritual e riqueza interior" (1997, p.61). Quando não resta mais nada para o homem, "na situação mais triste que se possa imaginar, colocado em uma situação em que não pode se realizar por meio de conquistas, em uma situação em que sua única conquista pode consistir em um sofrimento correto - em um sofrimento correto e justo, em tal situação o homem é capaz de se realizar na contemplação amorosa, na contemplação da imagem espiritual que carrega dentro de si da pessoa amada" (Frankl 1997, p.63). As pequenas "meditações nas trincheiras", que permitem a sobrevivência mental, concentram-se não apenas em belas lembranças, mas também em momentos surpreendentes de beleza natural: "Essa tendência à internalização, que é evidente em alguns prisioneiros, leva à experiência mais intensa da arte ou da natureza sempre que a oportunidade se apresenta. [...] Qualquer um que visse nossos rostos, radiantes de alegria, enquanto olhávamos pelas janelas gradeadas de um vagão de transporte de prisioneiros na viagem de trem de Auschwitz para um campo bávaro nas montanhas de Salzburgo, cujos picos estavam brilhando no pôr do sol, nunca teria acreditado que eram os rostos de pessoas que tinham praticamente acabado com suas vidas; no entanto, ou precisamente por causa disso? — eles ficaram extasiados com a visão da beleza natural que haviam perdido por anos" (Frankl 1997, p.66). Esses momentos estéticos eram vivenciados como momentos de liberdade interior, que podiam ser arrancados e contrapostos à arbitrariedade destrutiva e mortal do sistema do campo de concentração, a fim de não desistir de si mesmo e do que restava de sua própria integridade - porque essa rendição significava morte psicológica e, posteriormente, às vezes também morte real, como Viktor Frankl relata de forma impactante. A resistência estética aqui é a resistência da sobrevivência e, mesmo no extremo, o homem ainda possui

uma escolha - uma escolha na qual ele nem sempre pode sobreviver; mas se ele se apegar aos raros e preciosos momentos de beleza, isso pode se revelar um salvador de vidas.

A experiência estética está intimamente ligada às emoções e, apesar de toda a desconstrução da harmonia e da estética clássica, está ainda ligada à questão de uma vida boa e justa. Assim, a experiência estética não contraria a compreensão, mas a estimula através da inspiração. Naturalmente, a beleza também pode seduzir ou enganar, e é por isso que o ceticismo em relação à superfície pura e muito lisa é certamente justificado. Mas, por outro lado, o conhecimento verdadeiro e profundo na filosofia, nas ciências naturais e também nas ciências sociais e humanas não pode existir sem inspiração, sem um senso de beleza e simplicidade. O psicanalista suíço, Luc Ciompi, leva essa reflexão direto ao ponto com o seu conceito de lógica do afeito ao descrever a beleza como um harmonioso equilíbrio entre sentimento e pensamento, ou mais precisamente: "entre a energia emocional e sua canalização cognitiva bem-sucedida". De qualquer forma, ao vivenciar a beleza, há sempre a sensação maravilhosamente relaxante e prazerosa de cair em uma coerência - seja ao ver uma paisagem, um rosto, um quadro, ao ouvir música, mas também ao compreender subitamente uma bela ideia ou atitude" (Ciompi 2011, p.219). De forma parecida a de John Dewey, Ciompi formula também formula isso em seu conceito de lógica do afeto: a experiência da beleza se faz sempre afortunadamente quando algo que não queria dar certo por muito tempo e criava sempre uma tensão consegue encontrar uma solução e uma percepção que são coerentes.

A vitalidade possui um momento assertivo, erótico, que se volta não apenas aos parceiros potenciais, mas também vai muito mais além, indo à beleza do mundo, para tudo o que promove e fortalece qualquer processo de vida; e uma faceta destrutiva, devoradora, aniquiladora - e conhecemos ambas desde, pelo menos, o conceito de Libido de Freud. O erótico pode ser pensado como uma força que faz com que os seres busquem uma compensação entre o indivíduo e o todo e que nessa busca "falhem, percam-no e também o alcancem temporariamente" (WEBER, 2014, p.18). Nós precisamos pensar o Belo como uma relação com o mundo e, como Hannah Arendt nos legou, quando respondeu à pergunta acerca de como fazer a vida valer a pena diante da experiência histórica do nazismo: pela beleza do mundo. A experiência da beleza está conectada a uma relação vital e afirmativa com o mundo, não apenas com o mundo social, mas com o próprio mundo, no amor como uma "prática da vitalidade. O erótico é o princípio genuíno da vida que permeia o mundo dos corpos e dos seres vivos" (WEBER 2014, p. 18). Experimentar a beleza significa sentir-se plenamente vivo. O poder do erótico, concebido como uma relação viva com o mundo como um todo e não apenas como um impulso para se reproduzir, enche a biosfera de vida e dá a seus membros a resistência para buscar a

realização, a satisfação e a alegria com novo dinamismo todos os dias, como Andreas Weber escreve em seu livro sobre a vivacidade como uma ecologia erótica, no qual ele delinea um novo materialismo poético. A experiência da estética estabelece e promove a relação do indivíduo vivo com o mundo, "é a experiência de sucesso de sistemas animados nos quais [...] é uma questão de harmonizar a liberdade do indivíduo com a do todo" (Weber 2014, p. 23). A experiência das coerências pode e deve incluir, aceitar, transformar, cancelar ou até mesmo deixar para trás o incongruente, o perturbador, o irritante - de fato, é particularmente nesse ponto que a experiência estética, o sujeito da experiência, é desafiado e contestado. Em última análise, isso resulta em uma questão de destino e sobrevivência para a humanidade.

A definição do Humano e a questão de isso se realizar são decididas pelo emprego da liberdade no mundo cultural da posição excêntrica do ser humano: pela sua liberdade de decidir entre o amor pelo mundo e um senso de beleza, por um lado, e as possibilidades muito prováveis de destruição e aniquilação, pelo outro.

"O senso inato de beleza do ser humano seria, assim, uma espécie de bússola que aponta à moderação e à equalização da tensão, o que - não muito diferente da capacidade de crueldade e destrutividade excessivas no polo emocional oposto - corresponderia a um aspecto significativo da relativa liberdade humana: porque, se como devemos supor, a sobrevivência a longo prazo da espécie humana depender de atitudes sociais e civilizacionais construtivas e se ela prevalecer sobre as tendências destrutivas e a intemperança, então um significado profundo do experimento evolucionário humano seria revelado e constituído em seu sucesso ou fracasso. E não apenas a atividade de Goethe, mas também a criação da beleza poderia, assim, ser um primeiro destino do ser humano" (Ciompi 2011, p. 219).

O desejo estético de intensidade que caracteriza tão fortemente nossa modernidade tardia abrange ambas as possibilidades: o sentido e a busca da beleza como coerência e equilíbrio na relação do indivíduo com o todo; por outro lado, o impulso estético também pode conter o impulso de explodir as relações da realidade cotidiana e permitir que a destrutividade niilista prevaleça em atos de autocapacitação; o entusiasmo e a mobilização para as duas guerras mundiais no século XX, para as quais grandes e inovadores artistas também se deixaram inspirar em nome de uma tabula rasa criativa, mostraram isso muito claramente. Caso a experiência estética seja concebida e condizente como totalmente livre de ética, então ela visa à pura "intensificação" sem "salvação e sabedoria" (Garcia 2017, p.26). Uma intensificação que mobiliza as energias coletivas e que pode se transformar no oposto da vivacidade, na destruição, a qualquer momento? Como a destruição é a forma mais intensa de transgressão de acordo com sua lógica interna, ela tem um enorme potencial de sedução, especialmente para o esteta perspicaz

— e é por isso que ele não pode se dar ao luxo de existir em um espaço livre de ética, mas deve encontrar uma relação com ele. A relação tensa entre ética e estética não é, portanto, de modo algum obsoleta, mas ainda nos apresenta, como sociólogos e estetas, as questões políticas não resolvidas e candentes do presente.

Se Luc Ciompi tiver razão com o seu conceito de lógica dos afetos, então o sentido para o Belo não é de jeito nenhum um luxo para um crítico ou amante a arte, tampouco será uma superestrutura da cultura, que adoça o cotidiano e oculta as durezas políticas e econômicas; pelo contrário, ele será um intermediador que abrange as questões fundamentais da existência. O sentido para o belo é então, ele próprio, uma questão decisiva para a existência, uma questão de relação com o mundo. A frase de Hannah Arendt coloca a beleza do mundo como o sentido da vida. Essa frase foi dita diante da experiência do Holocausto, que no século 20 aniquilou as esperanças da humanidade em ter um inabalável futuro, mais promissor e racional. Apesar de todas as disfunções, as durezas e as crises, apesar da progressiva destruição na vida humana e na responsabilidade humana, vale a pena se apegar à experiência da beleza e arriscar alguma coisa por ela. É uma questão de estar vivo e de se realizar no mundo. Esse sentido para o belo é um fundamento antropológico; inerente à nossa vitalidade, aos nossos sentidos e às nossas sensações. É a pergunta e a expressão de como nós tocamos o mundo e como nos deixamos tocar, de como percebemos, experimentamos e defendemos a nossa relação com o mundo.

Referências

CIOMPI, L., und E. Endert. **Gefühle machen Geschichte. Die Wirkung kollektiver Emotionen – von Hitler bis Obama.** Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2011.

DEWEY, J. **Kunst als Erfahrung.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1988.

FRANKL, V. „...trotzdem Ja zum Leben sagen.“ **Ein Psychologe erlebt das Konzentrationslager.** München: Kösel, 2009.

GARCIA, T. **Das intensive Leben.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2017.

JAMES, W. **The Principles of Psychology.** Volume I. New York: Henry Holt and Company, 1950.

WEBER, A. **Lebendigkeit. Eine erotische Ökologie.** München: Kösel, 2014.

Die literarische Verarbeitung transgenerationaler Traumata in Kim de l'Horizons *Blutbuch*

Melanie Thümmler¹

Zusammenfassung: Ziel des Beitrags ist es, zu zeigen, wie Kim de l'Horizon in *Blutbuch* sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher Ebene die transgenerationalen Traumata, die Teil der Familiengeschichte sind, verarbeitet. Nach einem kurzen theoretischen Einstieg, welcher im Wesentlichen den Zusammenhang von Literatur und Traumata vermittelt, wird der Roman zunächst hinsichtlich der Darstellung der Traumata analysiert. Hierzu werden die drei zentralen Figuren der Großmutter, Mutter und Erzählfigur beleuchtet, wodurch die transgenerationale Weitergabe der Traumata von Generation zu Generation veranschaulicht werden kann. In einem zweiten Schritt wird daran anknüpfend die Versprachlichung der Traumata behandelt. Anhand der in *Blutbuch* präsentierten gesprochenen Sprache, Körpersprache sowie durch den Akt des Schreibens als solchen kann dabei ein typischer Umgang mit Traumata nachgewiesen werden. Dieser umfasst etwa das bewusste Schweigen über traumatische Ereignisse, Schwierigkeiten verbunden mit der eigenen Körperwahrnehmung sowie das literarische Schreiben als Bewältigungsmechanismus der Traumata.

Schlüsselwörter: Blutbuch; Kim de l'Horizon; Gegenwartsliteratur; transgeneracionales Trauma; literarische Verarbeitung.

Resumo: O objetivo deste artigo é apresentar a forma como Kim de l'Horizon lida com os traumas transgeracionais que fazem parte da história familiar em *Blutbuch*, tanto em termos de conteúdo quanto de linguagem. Após uma breve introdução teórica, que essencialmente transmite a conexão entre literatura e trauma, o romance é primeiramente analisado com relação à representação do trauma. Para isso, serão analisadas as três figuras centrais: a avó, a mãe e o narrador, a fim de ilustrar a transmissão do trauma de geração em geração. Na segunda parte é discutida a verbalização dos traumas. Com base na linguagem falada e na linguagem corporal apresentadas em *Blutbuch* e no ato da escrita como tal, é possível demonstrar uma maneira típica de lidar com o trauma. Isso inclui, por exemplo, o silêncio consciente sobre os eventos traumáticos, as dificuldades associadas à percepção do próprio corpo e a escrita literária como um mecanismo de enfrentamento do trauma.

Palavras-chave: *Blutbuch*; Kim de l'Horizon; Literatura Contemporânea; Trauma transgeracional; elaboração pela literatura.

¹ Studentin des Masterstudiengangs Literaturstudien – intermedial und interkulturell, an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. melanie.thuemmler@fau.de.

1 Einleitung

Der 2022 erschienene autofiktionale Debütroman *Blutbuch* von Kim de l'Horizon² wurde noch im selben Jahr mit dem Deutschen Buchpreis ausgezeichnet, was dessen Jury u.a. mit der „enormen kreativen Energie“, die eine außergewöhnliche „Dringlichkeit und literarische Innovationskraft“ (DEUTSCHER BUCHPREIS, 2022) mit sich bringt, begründete.

Sowohl sprachlich als auch inhaltlich stellt sich de l'Horizons Werk dabei gegen sämtliche Konventionen und versucht somit traditionelle soziale und politische Strukturen aufzubrechen. Auf der sprachlichen Ebene wird diese Abwendung von gesellschaftlichen Normen durch grammatikalische sowie strukturelle Besonderheiten hervorgehoben, wie z.B. durch ein kleingeschriebenes ‚mensch‘, das an die Stelle des üblichen ‚man‘ tritt (vgl. JIANG, 2023, S. 301). Auf der inhaltlichen Ebene wiederum beinhaltet der Roman eine Vielzahl an Thematiken wie beispielweise Sexualität, Nonbinarität und (soziale) Herkunft und umfasst dadurch eine Reihe von Aspekten, die sich nicht nur aktuellen literarischen Trends zuordnen lassen, sondern eine gleichermaßen wichtige Bedeutung in der Politik, Kultur und Gesellschaft tragen. Vom Verlag wird das Werk demnach als „Befreiungsakt von den Dingen, die wir ungefragt weitertragen: Geschlechter, Traumata, Klassenzugehörigkeiten“ (DUMONT BUCHVERLAG, 2022) beworben.

Verschiedenste Kriterien laden demzufolge dazu ein, sich mit *Blutbuch* auseinanderzusetzen. Die vorliegende Arbeit wird sich jedoch auf die Thematik von Traumata – im Speziellen auf die literarische Verarbeitung transgenerationaler Traumata – hinsichtlich ihrer Darstellung und sprachlichen Bewältigung fokussieren. Kim de l'Horizon selbst schreibt im Roman: „Da ist eine Leere, und ich weiss nicht, ob es die meine ist. Vielleicht ist diese Leere ein Erbstück, vielleicht ist es eine leere Stelle, die weitergereicht wird, in die jede wieder ihr eignes hinein verliert. Ein Loch, an dem jede Generation ihre eigenen Fäden ins Leere webt“ (DE L'HORIZON, 2022, S. 246).

Um die transgenerationalen Traumata im Roman – von de l'Horizon in eben zitierter Textstelle als ‚Erbstück‘ bezeichnet – folglich analysieren zu können, soll zunächst eine theoretische Grundlage präsentiert werden, die sich im Wesentlichen auf den Zusammenhang von Literatur und Trauma bezieht. Die zentralen Fragen hierbei lauten, welche Rolle der Traumaforschung innerhalb der Literaturwissenschaft zukommt und was die Fiktionalisierung von Traumata in einem soziologischen sowie politischen Kontext

² Kim de l'Horizon definiert sich selbst als nonbinäre Person, die nach eigenen Angaben – wie dem Instagram-Profil zu entnehmen ist – keine Pronomen benutzt. Daher soll an dieser Stelle darauf aufmerksam gemacht werden, dass die vorliegende Arbeit versucht, dies weitestgehend zu berücksichtigen, indem vermehrt der Autor:innenname benutzt wird.

beitragen kann. In einem zweiten Schritt soll anschließend kurz auf die Besonderheiten der transgenerationalen Weitergabe von Traumata eingegangen werden, da dies von zentraler Bedeutung für die darauffolgende Analyse des Romans sein wird.

Darauf aufbauend werden die drei wesentlichen Figuren des Romans vorgestellt, diese umfassen die Grossmutter und Meer – die berndeutschen Begriffe für ‚Großmutter‘ und ‚Mutter‘ – der Erzählfigur sowie diese selbst. Die Analyse der Romanfiguren beschränkt sich im Hinblick auf die Thematik dieser Arbeit dabei auf die Darstellung der Traumata, die die Figuren jeweils mit sich tragen, um gleichzeitig aufzeigen zu können, wie diese transgenerational miteinander verbunden sind. Im Anschluss daran widmet sich der letzte Teil der Arbeit der Versprachlichung der Traumata. Auch hier findet eine dreifache Untergliederung statt, welche die verschiedenen Arten von Sprache, nämlich gesprochene Sprache, Körpersprache und das Schreiben als Akt der Traumabewältigung, umfasst. Ziel der Arbeit ist es schließlich, anhand dieser Analyse darzulegen, wie in *Blutbuch* sowohl auf inhaltlicher als auch auf sprachlicher Ebene transgenerationale Traumata dargestellt und verarbeitet werden.

2 Theoretische Grundlagen

2.1 Trauma in der Literatur

In diesem einleitenden Kapitel soll an erster Stelle auf die Literaturwissenschaftlerin Cathy Caruth hingewiesen werden, die sich in ihrer interdisziplinären Forschung maßgeblich mit der Bedeutung von Traumata innerhalb der Geisteswissenschaften auseinandergesetzt hat. Unter besonderer Berücksichtigung der Psychoanalyse beschäftigt sie sich in ihrer Arbeit intensiv mit dem Zusammenspiel von Trauma – allgemein zu verstehen als "a wound inflicted not upon the body but upon the mind" (CARUTH, 1996, S. 3) – und Literatur, welches laut Caruth jedoch einige Schwierigkeiten mit sich bringt. Diese ergeben sich bereits aus der Definition des Traumas selbst. Auch wenn allgemeine Definitionen einen ersten Annäherungsversuch darlegen, scheint es völlig unmöglich, Traumata in ihrer ausgeprägten Komplexität zu verstehen, was sich u.a. daraus begründet, dass jedes Trauma – auch wenn Einigkeit über typische Symptome und Verhaltensweisen besteht – in sich selbst individuell und nur schwer nachvollziehbar ist. Genau aus diesem Grund ist Caruth davon überzeugt, dass es neben der Psychoanalyse, der Medizin, der Soziologie und weiteren Disziplinen eben auch die Literatur braucht, um Traumata besser oder überhaupt verstehen zu können (vgl. CARUTH, 1995, S. 3-4):

If Freud turns to literature to describe traumatic experience, it is because literature, like psychoanalysis, is interested in the complex relation between knowing and not knowing. And it is at the specific point at which

knowing and not knowing intersect that the language of literature and the psychoanalytic theory of traumatic experience precisely meet (CARUTH, 1996, S. 3).

Nicht zuletzt aufgrund der fiktionalen und subjektiven Komponenten in literarischen Texten ist es diesen – anders als rein sachlichen Texten – möglich, Traumata so zu vermitteln, dass Leser:innen auf der einen Seite die Möglichkeit haben, sich emotional identifizieren zu können, sich auf der anderen Seite jedoch auch stets kritisch mit diesen auseinandersetzen können (vgl. SCHÖNFELDER, 2013, S. 29). Diese besondere Zugangsweise der Literatur wird dabei vor allem durch "die Spannung von Singularität und Allgemeinem" (GRUGGER, 2018, S. 5) hergestellt.

Hieraus ergeben sich jedoch neben der Problematik der Definition von Traumata weitere Schwierigkeiten, die sich insbesondere auf die Darstellung und Vermittlung beziehen. Die Literatur steht dabei an erster Stelle der besonderen "Herausforderung, das Unsagbare sagbar zu machen" (MÜLLER, 2017, S. 45) gegenüber. Dies impliziert gleichzeitig die große moralische Verantwortung der Autor:innen, wenn es darum geht, die Frage zu beantworten, auf welche Weise eine Annäherung an Traumata stattfinden darf. Der Literaturtheoretiker und -kritiker Robert Eaglestone umschreibt dies als "the question of the ‚right to write‘: who is allowed to write about what traumatic event?" (EAGLE-STONE, 2020, S. 291). Erwähnenswert an dieser Stelle ist gleichermaßen, dass Eaglestone Traumaliteratur weniger als eigene literarische Kategorie, sondern vielmehr als eine Art, Literatur zu lesen, versteht, die dabei insbesondere das ‚Was‘ und das ‚Wie‘ der Darstellung von Traumata berücksichtigt (vgl. ebd., S. 294).

Mit einer Theorie rund um die Beziehung von Literatur und Trauma beschäftigte sich auch Geoffrey H. Hartman in seinem Essay *On Traumatic Knowledge and Literary Studies* (1995). In diesem beschreibt er die Traumaforschung als einen Bereich "focusing on the relationship of words and trauma, and helping us to ‚read the wound‘ with the aid of literature" (HARTMAN, 1995, S. 537). Wie auch Cathy Caruth macht er dabei auf das besondere Potential von Literatur aufmerksam, die nämlich ermöglicht, dass Traumata jenseits des "[m]edical or political reductionism" (ebd., S. 541) aufgenommen, nachvollzogen und interpretiert werden können (vgl. ebd.). Darüber hinaus geht Hartman auch auf außertextuelle Elemente ein. So verweist er explizit auf die Tatsache, dass Literatur vermehrt aus einem politischen Blickwinkel betrachtet wird, was für ihn gleichermaßen begründet, warum sich immer mehr literarische Texte mit Thematiken rund um Traumata beschäftigen (vgl. ebd., S. 543-544).

Zuletzt soll in diesem Kapitel auf die ästhetische Perspektive hingewiesen werden, die bei Traumaliteratur keinesfalls außer Acht zu lassen ist. Dass in literarischen Texten

das, was als traumatische Erfahrung gilt, zumeist "ästhetisch codiert" (GRUGGER, 2018, S. 53) ist, erschließt sich daraus, dass Autor:innen ihre Texte stets "auf dem Hintergrund ihres allgemein kunst- und kulturgeschichtlichen Wissens und auf der Basis poetologischer Konzepte" (ebd., S. 2) verfassen. Außerdem kann auch unter diesem Aspekt erneut auf die Schwierigkeiten der Darstellung von Traumata innerhalb der Literatur verwiesen werden, die sich – um sich an dieser Stelle auf einen weiteren zentralen Punkt von Traumatisierungen zu beziehen – aus dem Paradox der Zeitverschiebung zwischen der ursprünglichen Traumatisierung und dem Erinnern selbst ergeben. Caruth beschreibt hierzu den von Freud eingeführten Begriff der ‚Nachträglichkeit‘, der sich aus den zwei Phasen der Traumatisierung ergibt, nämlich dem traumatischen Ereignis selbst, das zunächst verdrängt wird, und schließlich seiner Repräsentation im späteren Leben (vgl. CARUTH, 2020, S. 79). Um das Trauma zu verarbeiten, zu bewältigen und letztendlich auch zur Sprache zu bringen, bedarf es daher in vielen Fällen der Ästhetisierung, wobei die Kunst im Allgemeinen und die Literatur als eigene Kunstform im Speziellen dabei als "transportation of trauma" (LICHTENBERG ETTINGER, 2018, S. 151) aufgefasst werden kann.

2.2 Transgenerationale Weitergabe von Traumata

Die Aufarbeitung von Traumata betrifft nicht immer nur die traumatisierte Person selbst, sondern kann auch Auswirkungen auf nachfolgende Generationen haben. Dies geschieht insbesondere dann, wenn Traumata kaum oder gar nicht verarbeitet werden, wenn stattdessen über sie geschwiegen wird oder sie verdrängt werden (vgl. MORÉ, 2015, S. 63). Über transgenerationale Weitergabe wird also dann gesprochen, wenn "nicht bewältigte Belastungen und Traumata der Vorgeneration sich implizit ins Leben der nachfolgenden Generation einbrennen" (UNFRIED, 2013, S. 50). Wie die Psychoanalytikerin Rosmarie Barwinski anmerkt, ist diese Art der Weitergabe von Traumata dabei stets als "Beziehungstrauma" (2013, S. 109) zu verstehen, wobei sich die nicht vollzogene Bewältigung der traumatischen Erfahrungen der Großeltern- oder Elterngeneration "aus persönlichen Gründen oder aufgrund gesellschaftlicher Rahmenbedingungen" (ebd.) ergeben kann.

Die Sprachlosigkeit über traumatische Erfahrungen im Speziellen ist dabei als zentraler Auslöser für die Weitergabe von Traumata zu verstehen:

Über die traumatische Erfahrung herrscht Sprachlosigkeit. Solche hoch präsenten wie gleichzeitig unfassbaren Erfahrungen traumatischer Überwältigung werden oft unbewusst unter hohem Druck an die Kinder weitergegeben, die so durch die Übernahme elterlicher Wunden selbst verletzt werden. Der Einfluss, den solche vererbten Narben auf das Leben der Kinder nehmen, kann prägend sein und oft noch an Enkel und

Urenkel weitergegeben werden. Noch Generationen später kann sich im Leben ihrer Nachkommen das alte, unverstandene und unverarbeitete Leiden immer wieder neu entfalten, ohne dass es ein Wissen um das maligne Erbe und seine Auswirkungen gibt (RAUWALD, 2013, S. 14).

Hervorzuheben bleibt, dass diese Sprachlosigkeit jedoch nicht immer ausschließlich in der Gravität des Traumas begründet liegt. Die Abwesenheit weiterer Personen, die ein ähnliches Schicksal teilen sowie eines sicheren Umfelds aus Freund:innen und Familie können ebenso zu einer fehlenden Bewältigung von Traumata beitragen wie ein fehlender Bezug zu einem Narrativ, welcher das Ereignis in die soziale Umgebung integriert (vgl. BAKÓ/ZANA, 2020, S. 13-14).

Die Beziehung, die sich dadurch zwischen den Generationen – beispielsweise zwischen Eltern und Kind – entwickelt, ist geprägt durch typische Verhaltensmuster, die hier abschließend vorgestellt werden sollen. In vielen Fällen kann beobachtet werden, dass sich das traumatisierte Elternteil durch ein freudloses, introvertiertes Auftreten auszeichnet und dabei gleichzeitig nur sehr schwer emotional zu erreichen ist. In der Denkweise eines Kindes bezieht dieses ein solches Verhalten direkt auf sich selbst, was zur Folge hat, dass das Kind oftmals bereits seit der Geburt eine Schuld mit sich trägt und sich verantwortlich für das Leiden der Mutter bzw. des Vaters fühlt (vgl. ebd., S. 51). Dem wiederum folgt, dass sich die unverarbeiteten traumatischen Erfahrungen der älteren Generation auch "in den Träumen, Fantasien, im Selbstbild, emotionalen Erleben und unbewussten Agieren ihrer Nachkommen" (MOREÉ, 2020, S. 55) widerspiegeln. Insbesondere der Stichpunkt ‚Fantasien‘ ist hierbei von zentraler Bedeutung, da die Personen, an die die Traumata weitergegeben werden, zumeist über eine sehr ausgeprägte Imaginationskraft verfügen, welche zu einer "Verwischung der Grenzen von Realität und Fantasie" (BARWINSKI, 2013, S. 109) führt.

75

Nach dieser kurzen theoretischen Einführung soll nun *Blutbuch* als literarisches Beispiel herangezogen werden, da in diesem eine Vielzahl der typischen "markers of transgenerationally transmitted trauma" (ATKINSON, 2017, S. 49) – wie etwa Gefühle der Schuld, Scham, Traurigkeit, Melancholie, Angst und Wut – wiederentdeckt werden können.

3 Darstellung der Traumata anhand ausgewählter Figuren in *Blutbuch*

3.1 Die Grossmeier

"Meine Großmeier heißt Rosmarie, und sie war ein Monster" (DE L'HORIZON, 2022, S. 30), schreibt Kim de l'Horizon im Roman über die eigene Großmutter, wobei gleich zu Beginn anzumerken ist, dass l'Horizon in *Blutbuch* als Erzählfigur auftritt, während die

Großmutter in der zweiten Person angesprochen wird. Im Roman kann sie folglich als Ausgangspunkt, Motivation und Adressatin des Textes verstanden werden.

Anhand der Beschreibungen der Grossmeer ist zunächst hervorzuheben, dass deren Leben sowie ihr Verhalten insbesondere durch den Weg aus der Armut, welche ihre Kindheit prägte, gekennzeichnet ist:

Sie war ein armes Bauernmädchen gewesen, hatte (...) fünf bis sechs Geschwister, ihr Peer war arbeitslos gewesen und hatte in Ostermundigen – damals noch ein Dorf ausserhalb von Bern – eigenhändig das Haus gebaut, in dem Grossmeer, Meer und auch ich aufgewachsen sind. Grossmeer war eine schöne junge Frau gewesen, und sie war durch ihre Heirat aufgestiegen (ebd., S. 36).

Auch wenn die Grossmeer durch diesen sozialen Aufstieg in ihrem späteren Leben nicht mehr mit Armut zu kämpfen hat, beschreibt de l'Horizon immer wieder, wie sich die Erinnerungen an die Kindheit auch im späteren Verhalten – insbesondere in ihrer Rolle als Mutter und Großmutter – niederschlagen. Gegenstände haben dabei für sie einen besonderen Stellenwert, was sich daran bemerkbar macht, dass sie diesen mit einer Zärtlichkeit gegenübertritt, die sie oft nicht einmal für das eigene (Enkel-)Kind aufbringen kann (vgl. z.B. ebd., S. 42). Darüber hinaus können auch der Umgang mit Lebensmitteln zu diesem Verhalten dazugezählt werden: "Grossmeer warf nie ein Stück Brot fort. Sie kaufte frisches Brot, wenn das Kind zu ihr kam. Sie gab dem Kind das frische Brot. Sie selbst ass das harte. ES GIBT KEIN HARTES BROT, KEIN BROT IST HART" (ebd., S. 26). An einer anderen Textstelle beschreibt de l'Horizon außerdem das "Schlingen und Schlürfen und Japsen und Schnaufen" (ebd., S. 27), welches die Essgewohnheiten der Grossmeer ausmacht und dabei gleichzeitig auf eine Gier hindeutet, welche aufzeigt, dass Lebensmittel in ihrer Kindheit nicht immer ausreichend vorhanden gewesen zu sein scheinen.

Es kann folglich festgehalten werden, dass das Leben der Grossmeer insbesondere durch soziale sowie gesellschaftliche Rahmenbedingungen geprägt ist. Dabei deuten nicht nur ihre Beziehung zu Gegenständen, sondern gleichermaßen ihre Rolle als Hausfrau und Mutter auf eine derartige Lebensweise hin:

A good family is an ordinary family. Ordinary meaning: belonging to an order. When I think of your life, I think of a life lived for others, for your husband, for 'society': for the people visiting and saying: 'You have a nice apartment, your kids are well educated, you are valuable members of this thing we got there, this so-called society' [Herv. im Orig.] (ebd., S. 276).

Ebenfalls im fünften und letzten Teil des Romans, welcher als Brief in englischer Sprache an die Grossmeer verfasst ist – genauer wird dieser Aspekt in Kapitel 4.3 aufgegriffen – verweist de l'Horizon darauf, dass die Grossmeer unverheiratet mit ihrer

Tochter – Kim de l’Horizons Mutter – schwanger geworden zu sein scheint. Da dies zur damaligen Zeit nicht nur mit Scham besetzt, sondern teilweise noch immer als Straftat angesehen wurde, soll die Grossmeer, die sich als armes Bauernmädchen keinen Arztbesuch leisten konnte, eigene Abtreibungsversuche unternommen haben, bevor sie notgedrungen heiratete. Hervor geht dieses Ereignis aus einem Schamanenbesuch der Mutter. Der tatsächliche Wahrheitsgehalt dieser Geschichte kann folglich nicht garantiert werden, da in der Familie nie darüber gesprochen wurde (vgl. ebd., S. 281). Aber gerade dieser Aspekt – das Schweigen über ein derartiges Ereignis – macht es umso plausibler, dass dies ebenfalls ein Teil der traumatischen Erfahrungen aus dem früheren Leben der Grossmeer sein könnte.

Der wohl zentralste Einfluss auf die Traumata der Grossmeer bleibt wohl jedoch die verstorbene Schwester, welche im Roman immer wieder thematisiert wird:

Das einzige Thema, zu dem wir immer zurückzirkelten, war die erste Rosmarie, deine älteste Schwester, die vor deiner Geburt gestorben war. [...] Die Betonung, dass du nicht nur den gleichen Namen trägst wie die erste Rosmarie, sondern dass du auch am gleichen Tag zur Welt gekommen bist, einfach einige Jahre später (ebd., S. 47).

Die Unfähigkeit der Grossmeer, über die wahren Hintergründe dieses Ereignisses zu sprechen, verleitet dabei auch Kim de l’Horizon selbst zur Annahme, dass dies als traumatisches Erlebnis aufzufassen ist. Besonders betont wird hierbei, wie die Grossmeer immer wieder auf die Schönheit und Beliebtheit der Schwester, die sie selbst nie kennenlernte, eingeht. De l’Horizon kommentiert dies im Roman mit den Worten: "Der Geist wendet sich (.) immer wieder dem Trauma zu – als wäre dort ein Splitter, den es zu reintegrieren gilt" (ebd., S. 246). Dass die Eltern der Grossmeer den gleichen Namen wie der verstorbenen Schwester gegeben haben, mag dabei in ihr ein Gefühl ausgelöst haben, dass sie lediglich als deren Ersatz wahrgenommen wird, ohne dabei jemals der in den Himmel gelobten Schwester das Wasser reichen zu können. Dahingehend zieht de l’Horizon auch eine Schlussfolgerung zum Verhalten der Grossmeer, die stets ihren Sohn zu bevorzugen schien. Begründet wird dies durch die Erkenntnis, dass die verstorbene Rosmarie und de l’Horizons Mutter sich sehr ähnlich sehen, was in der Grossmeer zu einer Art Abwehrhaltung geführt zu haben scheint (vgl. ebd., S. 294).

Zusammenfassend bleibt festzuhalten, dass das Verhalten der Grossmeer sowie ihr Umgang mit den nachfolgenden Generationen auf besondere Weise durch ihre früheren (traumatischen) Erfahrungen geprägt ist. Beschreibungen der Großmutter als ‚Monster‘ – wie in dem zu Beginn dieses Kapitels aufgeführten Zitat – oder dergleichen lassen sich in *Blutbuch* immer wieder auffinden: "Grossmeer war immer unberechenbar und konnte aus

dem Nichts wütend werden, fuchsteufelswild. Grossmeer war ein Drache" (ebd., S. 45), schreibt der:die Autor:in an einer anderen Stelle. Damit kristallisiert sich insbesondere die Wut als Emotion heraus, die im vorherigen Kapitel bereits als typisches Merkmal von Traumata genannt wurde.

3.2 Die Meer

Kim de l'Horizons Mutter, die in der hier aufgeführten Beschreibung der Figuren als zweite Generation wahrzunehmen ist, trägt ebenfalls Traumata mit sich, wobei sich an vielen Stellen bemerkbar macht, dass diese als Folgeerscheinungen des Verhaltens der Grossmeer wahrgenommen werden müssen.

Wenn die Grossmeer sich den gesellschaftlichen Zwängen der Rolle einer Frau beugen musste, dann kann das Unwohlsein über das weibliche Geschlecht, in welches de l'Horizons Mutter hineingeboren wurde, als Konsequenz gezogen werden, sich diesen Normen zu entziehen: "*I see with Mum, how much her life is trying to not be a good girl anymore. How much it is trying to be free of what a girl should do and can't do* [Herv. im Orig.]" (DE L'HORIZON, 2022, S. 276). Insbesondere in ihrer Kindheit führte dies immer wieder zu Konfliktpotential mit ihrer Mutter – der Grossmeer. So berichtet sie von einem Ereignis, bei welchem sie von der Grossmeer verprügelt wurde, nachdem sie hinter Sträucher pinkelte, da dies in den Augen der Grossmeer ein Verhalten ist, das ausschließlich männlichen Personen zusteht (vgl. ebd., S. 64). Aber auch in ihrem erwachsenen Leben fühlt sich die Mutter zwischen dem Wunsch, ein Mann zu sein sowie einem gleichzeitigen Hass auf Männer hin- und hergerissen: "Sie wäre gern ein Mann geworden. Sie wollte aggressiv sein dürfen. Studieren. Keine Kinder haben dürfen. Gleichzeitig hasst sie die Männer" (ebd., S. 76-77). Darüber hinaus beschreibt de l'Horizon an vielen Stellen, wie sich die Meer immer wieder – auf eine ausgeprägt intensive Weise – mit den Geschichten und Leben von Frauen auseinandersetzt. "Ich erinnere mich daran, dass Meer viele Bücher las, ausschließlich über Frauen. Es war, als würden ihr die fehlen, Geschichten von und über Frauen" (ebd., S. 53), schreibt der:die Autor:in an einer Stelle im Roman. Auch folgende Textpassage wiederholt diese Obsession: "Meer ist ein Friedhof. Sie trägt alle Frauen der Welt in sich. Durchs Lesen steigen die Frauen in Meer. Sie sind meistens eine Million Kilogramm schwer" (ebd., S. 72). Ebenso trägt dazu der Stammbaum über die weibliche Blutlinie der Familie bei, an dem die Meer lange Zeit geschrieben hat und im vierten Teil von *Blutbuch* nachgelesen werden kann (vgl. ebd., S. 177-263). Daran wird erneut ersichtlich, wie sehr das Leben der Meer von weiblichen Figuren geleitet wird, während sie männlichen Personen keine Aufmerksamkeit beimisst.

Der Konflikt mit dem eigenen Geschlecht wird jedoch auch durch die ungewollte Schwangerschaft ausgelöst, aufgrund welcher sich der Wunsch der Meer, studieren zu können, nicht erfüllt und sie stattdessen dem Beruf als Friseurin nachgehen muss:

Meer arbeitet jeden Tag. Sie schneidet Haare. Sie ertrinkt in den Haarwellen der Kunden. Sie hat viele alte Frauen. Meers Arbeit ist eine riesige Dauerwelle. Die Dauerhaarwelle hat kein Ufer. Wenn das Kind einen Wunsch frei hätte. Es würde sich wünschen, dass allen Menschen auf der Welt die Haare ausfallen. Damit Meer nie mehr arbeiten muss. Meer macht Überstunden. Die Arbeit steckt in Meer bis zum Haaransatz. Sie ist ein Hautsack gefüllt mit Müdigkeit (ebd., S. 77).

Ohne bereits zu viel vorwegnehmen zu wollen, da die Erzählfigur selbst erst im nächsten Kapitel analysiert werden soll, ist an dieser Stelle zu betonen, dass diese Situation ein besonderes Verhältnis zwischen Mutter und Kind bewirkt. Immer wieder betont Kim de l'Horizon das Bewusstsein darüber, wie viel die Meer aufgrund ihres Kindes aufgeben musste und beschreibt sich dabei gleichzeitig als "Grund, warum die Frau eine Frau wurde. Und nicht jemand" (ebd., S. 100). Auch die Tatsache, dass de l'Horizon im Gegensatz eine umfangreiche Bildung in Form eines Studiums genießen konnte, sorgt in manchen Momenten zu einer konfliktreichen Beziehung zwischen Mutter und Kind: "Mir fiel erst Jahre später auf, dass es eine sonderbare Konkurrenz gab zwischen mir und ihr. Dass ich nicht *für* sie studiert habe, sondern *anstelle* von ihr [Herv. im Orig.]" (ebd., S. 190).

Die Konflikte, die die Meer in sich trägt, zeigen sich insbesondere durch die emotionale Kälte und Abgeschiedenheit, die sie immer wieder überkommen. In der kindlichen Fantasie der Erzählfigur wird sie dahingehend als ‚Eishexe‘ beschrieben, was daher rührt, dass sie in solchen Momenten regelrecht ‚einfriert‘ und dann nur sehr langsam aus einem solchen Zustand ‚auftaut‘ (vgl. z.B. ebd., S. 80). Dass sie in solchen Momenten ihrer Rolle als Bezugsperson für das Kind nicht mehr gerecht werden kann, beschreibt die Sozialpsychologin Angela Moré als "paradoxe Situation", da "die Person, die normalerweise für die Lösung von beängstigenden Situationen aufgesucht wird, (.) selbst zur Quelle der Angst" (2015, S. 78) wird.

Erst im späteren Verlauf des Romans erfahren die Leser:innen, dass ein traumatisches Ereignis in der Kindheit als Auslöser für diese Zustände zu betrachten ist. Auf die Frage, ob die Meer diese Kälte schon als Kind in sich trug, beschreibt diese einen Familienausflug, bei welchem sie mit ihrem Bruder auf einem zugefrorenen Flussufer spielte, was die Grossmeer damit kommentierte, dass sie die Kinder nicht retten würde, sollte das Eis einbrechen. Als die Kinder daraufhin ins eiskalte Wasser stürzten, beharrte sie auf die Fortsetzung des Spaziergangs und verwehrte ihrer Tochter im Anschluss ein wärmendes Bad, da diese erst ihre löchrigen Socken zu flicken habe (vgl. DE L'HORIZON, 2022, S.

187-188). Sicherlich kann dies als traumatischer Moment im Leben der Mutter aufgefasst werden, den sie auch noch im erwachsenen Alter aufzuarbeiten hat. Streitigkeiten zwischen Grossmeer und Meer – die zumeist auf Kindheitserinnerungen beruhen – werden in *Blutbuch* immer wieder thematisiert, hervorzuheben ist dabei insbesondere die Angst, die die Meer gegenüber der Grossmeer verspürt:

Der Jugendliche spürt eine ungeheure Angst. Er sagt: ‚(...) Jetzt bist du erwachsen. Du kannst doch tun, was du willst.‘ Die Meer schreit den Jugendlichen an: ‚Eben nicht, du hast keine Ahnung, wie das ist, wie sie ist, Grossmeer, sie kann fürchterlich sein, nein, ich kann nicht nach Bern, solange sie dort ist, ich kann nicht nach Bern, ohne sie besuchen zu müssen. Sie ist eine Spinne, sie hockt in der Stadt, in ihrer dunklen Ecke, und spinnt ihr Netz über die ganze Stadt. Darum bleiben wir der Stadt fern.‘ Da versteht der Jugendliche, dass für die Erwachsenen ihre Kindheit auch noch nicht vorbei ist. (ebd., S. 46)

3.3 Die Erzählfigur

An die Stelle der dritten Generation rückt die Erzählfigur Kim de l'Horizon selbst, deren Verhalten folglich sowohl auf das der Grossmeer als auch auf das der Meer zu beziehen ist. Auf besondere Weise sticht dabei die Unentschlossenheit Kim de l'Horizons hervor, bereits als Kind das Gefühl zu haben, sich zwischen den Geschlechtern entscheiden zu müssen (vgl. DE L'HORIZON, 2022, S. 86). Dabei verspürt die Erzählfigur nicht nur den Druck der Gesellschaft, sondern insbesondere die Erwartungen der Eltern, allen voran der Meer. "Das Kind weiss: Es darf kein Mann werden. Meers Liebe ist riesig. Meers Liebe ist grösser als das Land. Ein ganzes Leben reicht nicht, um aus Meers Liebe herauszukommen. Meers Liebe ist ein Ozean. Und sie hat eine einzige Küste: die Männlichkeit" (ebd., S. 86). An dieser Stelle kommt dabei die Beeinflussung der Meer, die dem Kind – wie bereits im vorherigen Kapitel analysiert – einen regelrechten Hass auf Männer vorlebt, sehr deutlich zum Vorschein. Das Gefühl, sich weder als Frau noch als Mann identifizieren zu können, begleitet Kim de l'Horizon schließlich auch weiterhin in den jungen Erwachsenenjahren. So schreibt die Erzählfigur, dass insbesondere gesellschaftliche Bedingungen dafür verantwortlich sind, den nonbinären Körper nicht früher annehmen zu können:

Es war einmal ein Ich, Ich war einmal ein Es, ich bin einmal als Mensch geboren worden und aufgewachsen, ich bin einmal volljährig geworden und in die grösste Stadt meines Landes gezogen, und damals gab es ja nur zwei Geschlechter, also meinen Körper gab es damals noch gar nicht, und so stürzte ich mich eben neonfarbenen Schuhen in die Schwulenkultur rein, wo mein Körper – dachte ich – am ehesten ins Dasein kommen könnte (ebd., S. 123).

Doch nicht nur die Geschlechtsidentifikation prägen de l'Horizons Kindheit und Jugend. Das eigene Körperbewusstsein wird auch von dem ständigen Gefühl geleitet,

lediglich ein Teil der Meer und Großmeer zu sein: "Ich wusste immer, dass du und Meer Monster seid, auf der Suche nach einem Ort, wo ihr eure Samen, eure Sämlinge hineinlegen könnt. Ich wusste immer, dass ich eine Tasche bin, ein Aufbewahrungsort, das ist meine Aufgabe hier" (ebd., S. 51).

Dass sich de l'Horizon der Meer und Grossmeer somit verpflichtet fühlt, führt zu verschiedenen emotionalen Auswirkungen, die in *Blutbuch* thematisch behandelt werden und im Folgenden – aufgrund der Tatsache, dass sie gleichermaßen als Kennzeichen transgenerationaler Traumata aufzufassen sind – analysiert werden sollen.

Die ersten beiden Teile des Romans befassen sich ausführlich mit der Kindheit der Erzählfigur. Auffällig ist hier bereits, dass Kim de l'Horizon von sich selbst in der dritten Person spricht, was gleichzeitig auf eine Entfremdung mit dem früheren ‚Ich‘ hindeutet. Immer wieder wird dabei die Schwierigkeit, Kindheitserinnerungen als die eigenen, selbst erlebten wahrzunehmen, thematisiert: "Weil ich diese Dinge erinnere, weiss ich, dass ich mal ein Kind war, aber dieses Kind fühlt sich nicht an wie ich. Ich weiss nicht, ob die genannten meine Kindheitserinnerungen sind oder ob mir die jemensch erzählt hat und ich nicht mehr weiss, wer, oder ob ich die gelesen habe und nicht mehr weiss, wo" (ebd., S. 29). Auch in folgender Textpassage kommt dabei die Schwierigkeit, sich mit dem eigenen kindlichen Körper zu identifizieren, zum Ausdruck: "Ich erinnere mich kaum an mich als Kind. Oder vielleicht meine ich: Ich erinnere mich kaum an den Körper des Kindes. In der Zeit, über die ich schreibe, habe ich noch keinen Körper" (ebd., S. 23).

In der Kindheit, aber auch im späteren Verlauf des Lebens, resultiert diese ständige Auseinandersetzung mit dem eigenen Körper insbesondere in Gefühlen der Angst und Scham. In dem abschließenden Brief an die Grossmeer beschreibt de l'Horizon sich als "body of shame, a whole archive of it" (ebd., S. 269), auch wenn es de l'Horizon im darauffolgenden Satz wichtig zu betonen ist, dass sich *Blutbuch* nicht als Text über Scham versteht, sondern vielmehr als "book of fear" (ebd.). Die Angst wird dabei an mehreren Stellen als allgegenwärtiger, konstanter Zustand beschrieben (vgl. z.B. ebd., S. 270). Begründet liegt dies u.a. in der ständigen Schuld, die de l'Horizon bereits als Kind empfindet, wann immer es das Leiden der Meer und Grossmeer verspürt: "[I]ch wusste, ich war schuld an deinem Unglück, deiner Einsamkeit, schuld schuld schuld" (ebd., S. 263). Dass die Mutter viele ihrer Träume aufgeben musste, um de l'Horizon großzuziehen, empfindet der:die Autor:in dabei ebenso als Grund, sich schuldig fühlen zu müssen. "Vielleicht hat es mich deshalb immer so genervt, wenn sie unreflektierte Dinge sagte. Weil darunter meine grosse Schuld lag; Sie ist ungebildet, weil es mich gibt [Herv. im Orig.]" (ebd., S. 191), thematisiert de l'Horizon die Differenz zwischen dem eigenen Bildungsweg und dem der Mutter. Dabei beobachtet die Erzählfigur an sich selbst, dass vielleicht gerade aus diesem

Grund – den Schuldgefühlen gegenüber der Meer – die eigene Bildung in Form einer "Ego-Aufspritzung" (ebd., S. 143) den Stellenwert einnimmt, sich von anderen Menschen – insbesondere der eigenen Familie – abzugrenzen.

Um die eigenen Schuldgefühle zu kompensieren, können jedoch auch weitere Bewältigungsmechanismen in de l'Horizons Kindheit beobachtet werden. Zum einen spricht die Erzählfigur von einem Hass, den sie gegenüber der Meer entwickelt. Auch damit soll der Zweck erfüllt werden, sich emotional von den Schuldgefühlen zu lösen, wie an folgender Textpassage ersichtlich wird:

Da habe ich aufgehört zu weinen und habe angefangen mit meinem Hass auf Meer – ein stiller, winziger, verborgener Hass, den ich tief in mir versteckt hielt; ein Stück Eis unter einer Falltür. (...) Es war dies mein Geheimnis; mein Geheimnis war, dass ich nicht mein ganzes Wesen Meer und dir gab, dass ich etwas hielt, was nur mir gehörte, was nur ich war. Wenn ich spürte, dass Meer oder du schlechte Laune hattest, wenn ich meinen Körper öffnete und verliess, um bei euch zu sein, weil ihr jemenschen brauchtet, der nur für euch da war, dann tat ich das im Wissen, dass ich dieses Eisstück hatte unter der Falltür (ebd., S. 250).

Gleichzeitig handelt es sich bei diesem Hass jedoch trotz allem um eine verborgene Emotion, die de l'Horizon nicht frei ausleben kann. "Ich war meine Kindheit lang damit beschäftigt, dies vor Meer zu verstecken, ihr die Liebe zu geben, die du ihr nie gegeben hast, und ich wusste, sie darf meinen Hass auf sie nicht sehen, sonst stirbt sie" (ebd.), schreibt die Erzählfigur und deutet damit auf die große Verantwortung hin, die sie gegenüber der Mutter verspürt. Damit erklärt sich gleichermaßen, warum de l'Horizon als Kind stets den Wunsch verspürt, unsichtbar zu werden. Mit dieser Unsichtbarkeit erhofft sich das Kind nämlich, die Meer entlasten zu können und sie dabei gleichzeitig nicht länger enttäuschen zu müssen (vgl. ebd., S. 96).

Wenn in Kapitel 2.2 Angst, Scham und Schuld als Kennzeichen transgenerationaler Traumata definiert wurden, konnten diese also auf vielfache Weise im Roman wiederentdeckt werden. Darüber hinaus muss jedoch auch die Verwischung der Grenzen zwischen Realität und Fantasie als ein weiteres Merkmal genannt werden, das sich in der Kindheit de l'Horizons beobachten lässt. Immer wenn das Kind mit seinen Emotionen überfordert ist, flüchtet es sich zur – im Garten der Grossmeer stehenden – Blutbuche. Diese nimmt dabei eine so große Rolle ein, dass de l'Horizon im späteren Erwachsenenalter umfassend über diese forscht und der Geschichte und Herkunft sogar einen ganzen Teil des Romans widmet (vgl. ebd., S. 117-176). An dieser Stelle sei jedoch lediglich darauf hingewiesen, dass die Blutbuche dem Kind nicht nur als Rückzugsort dient, sondern von diesem gewissermaßen personifiziert wird, indem das Kind sich mit dem Baum unterhält

und ihm all seine Sorgen und Ängste schildert. "Ich fühlte mich ihr verbundener als den Menschen" (ebd., S. 56), schreibt de l'Horizon beispielsweise an einer Stelle in *Blutbuch*. Doch nicht nur diese Gespräche mit der Blutbuche können als Verwischung der Grenzen von Realität und Fantasie wahrgenommen werden. Auch die im vorherigen Kapitel bereits beschriebenen Umschreibungen der Meer als Eishexe zeugen von einer ausgeprägten Imaginationskraft des Kindes (vgl. z.B. ebd., S. 106).

Bezüglich der Erzählfigur bleibt also abschließend festzuhalten, dass sich an dieser auf besondere Weise die Kennzeichen transgenerationaler Traumata niederschlagen. Dabei soll vor allem der Aspekt des Schuldgefühls noch einmal betont werden, der sich daraus ergibt, dass das Leiden der Eltern- und Großelterngeneration an die nachfolgenden Generationen vererbt wird. In *Blutbuch* hebt auch folgendes Zitat dies noch einmal hervor: "*Me, I have always felt this waterness of my existence. I am a fluidity, my body resonates, I am in constant, deep resonance with you, with the past, with the ghosts you didn't bury, with the feelings you didn't live* [Herv. im Orig.]" (ebd., S. 287).

4 Versprachlichung der Traumata in *Blutbuch*

4.1 Gesprochene Sprache

Unter diesem letzten Abschnitt soll nun die Versprachlichung der eben analysierten Traumata dargestellt werden. Diese wird dabei in die drei Formen – gesprochene Sprache, Körpersprache und den Akt des Schreibens – aufgegliedert, wobei sich dieses Kapitel zunächst mit der gesprochenen Sprache und damit einhergehend auch ihrem Gegensatz – nämlich dem Schweigen – auseinandersetzt.

Von zentraler Bedeutung ist zunächst die sogenannte ‚Meersprache‘, nämlich das Berndeutsche, das im Roman der gesprochenen Sprache zuzuordnen ist und dabei als das "richtige Sprechen" (DE L'HORIZON, 2022, S. 29) konnotiert wird:

In this novel, language, the mother tongue in particular, represents familial and social tradition, to be inherited or resisted. It empowers its users for description, argumentation and expression. However, it defines and constrains who they are from childhood. From pre-school education at kindergarten, language has been used to formulate the children's outlook. Moreover, through the process of learning language, a miscellaneous set of normative rules and judgement criteria is inserted into the children's mind-set (JIANG, 2023, S. 299).

Eben weil Kim de l'Horizon die Muttersprache dabei so stark mit der Kindheit verbindet, kann sie jedoch auch als Ausgangspunkt für die späteren Angstzustände verstanden werden (vgl. ebd., S. 300). Den Konflikt mit dem vererbten Dialekt bringt die Erzählfigur somit immer wieder zum Ausdruck: "Meine bittere Abscheu bei Wörtern, die

wie von dir oder Meer klingen. Der Beweis, dass ich nichts Eigenes bin" (DE L'HORIZON, 2022, S. 184-185).

Die gesprochene Sprache wird in *Blutbuch* jedoch ebenso in dem Sinn behandelt, als dass sie auf einen typischen Umgang mit Traumata verweist. Immer wieder wird thematisiert, dass Meer und Grossmeer ununterbrochen reden: "Wenn Grossmeer und Meer reden. Wachsen ihre Münder über ihre Lippen. Wachsen ihre Münder über Kinn und Nase. Die Münder stülpen sich über ihre Schädel" (ebd., S. 89). Weil das, was gesagt wird, jedoch ausschließlich Belangloses umfasst, und das Sprechen dabei in erster Linie das Ziel verfolgt, sich gegenseitig zu übertönen (vgl. ebd.), versteht de l'Horizon unter diesem "unablässige(n) Reden" gleichzeitig eine Art "Sprachlosigkeit" (ebd., S. 48), die darauf hindeutet, dass in der Familie über bestimmte Themen geschwiegen wird. "Mensch sprach laut, möglichst laut, um die anderen zu übertönen. Mensch erzählte nie Geschichten über sich oder die Vergangenheit, mensch sprach nie über Gefühle" (ebd., S. 49), merkt de l'Horizon im Roman an. Das ständige Reden kann demnach als Mechanismus gesehen werden, die vergangenen Traumata zu verdrängen. Dies kann auch in einem Gespräch zwischen Grossmeer und Enkelkind beobachtet werden, bei welchem de l'Horizon feststellt, dass sich die Großmutter an kaum etwas aus ihrer Kindheit oder Jugend zu erinnern vermag (vgl. ebd., S. 46). Dabei kann insbesondere dem, was nicht ausgesprochen wird, jedoch eine wichtige Rolle beigemessen werden. Hierzu schreibt Kim de l'Horizon im Roman Folgendes: "[I]ch glaube daran, dass die Geschichten, die wir uns nicht erzählen, auch uns selbst nicht, noch einmal eine ganz andere Geschichte sind" (ebd., S. 50).

Aufgrund des ununterbrochenen Redens der Meer und Grossmeer kommt de l'Horizon als Kind demnach selbst kaum zu Wort: "Abendessen. Grossmeer redet. Meer auch. Peer schweigt. Das Kind ist da" (ebd., S. 83). Ihm bleibt in der Familie folglich lediglich die Rolle als Zuhörer:in übrig: "Ich habe es nie gelernt, das Sagen, ich habe nur das Zuhören gelernt, das Schauen und das Reden, das den Dingen, um die es geht, ausweicht" (ebd., S. 231). Dass es dabei schnell lernt, sich in dieser Rolle zurechtzufinden, macht sich auch bemerkbar, als die Grossmeer nach einem Sturz aufgrund starker Schmerzen kurzweilig nicht sprechen kann. Die Erzählfigur sieht sich daraufhin einer Situation ausgesetzt, die ihr so unvertraut ist, dass sie nicht weiß, wie sie sich verhalten soll:

Ich weiss nicht, wie ich damit umgehen soll, dass du nichts sagst, das ist nicht normal, nicht abgemacht, mein Mund steht mir überzählig im Gesicht rum. Normalerweise weiss ich, wer ich sein muss, normalerweise bin ich wieder das Kind, normalerweise heisse ich Ohr, heute heisse ich Mund (ebd., S. 181).

4.2 Körpersprache

Aufgrund dessen, dass Traumata – wie in Kapitel 2 bereits aufgeführt – oftmals Schwierigkeiten in der Darstellung mit sich bringen, können sie nicht immer versprachlicht werden. In solchen Fällen äußern sie sich zum Teil in einer anderen Form, wie etwa in der Körpersprache. Auch in *Blutbuch* kann dies beobachtet werden. So finden sich dort zahlreiche Beschreibungen, die die Körpersprache der Figuren darlegen, die wiederum viel über die Traumata aussagen können. An einigen Stellen wurden diese bereits in Kapitel 3 anhand der Figurenanalysen umrissen, an dieser Stelle soll allerdings unter dem Aspekt der Versprachlichung der Traumata noch einmal explizit auf sie aufmerksam gemacht werden.

Zum einen stechen im Roman die zahlreichen Beschreibungen der Grossmeer hervor, welche immer wieder auf bestimmte Körperteile verweisen, die dabei in den Augen de l'Horizons zu eigenen Lebewesen werden. "Grossmeers Hände waren Tiere" (DE L'HORIZON, 2022, S. 20), schreibt die Erzählfigur beispielsweise. Dabei misst sie der Körpersprache eine zentrale Rolle bei, da diese oft Dinge preisgibt, die so nicht ausgesprochen werden: "Ich lernte an Grossmeers Füßen, dass Körperteile Wesen sind, die gegen einen arbeiten, die nicht dasselbe sind wie mensch selbst, die ein anderes Geschlecht haben, eine andere Spezies sein können" (ebd., S. 21). Wie de l'Horizon außerdem immer wieder im Roman vermerkt, ist die Kindheit von den ständigen Berührungen der Grossmeer geprägt, die es jedoch als sehr unangenehm empfindet. Dies liegt u.a. darin begründet, dass damit ein Gefühl der Verpflichtung verbunden ist, den eigenen Körper hergeben zu müssen. Gleichzeitig werden durch diese Berührungen – wie an folgender Textstelle ersichtlich – auch immer Geschichten vermittelt, die de l'Horizon dabei ebenfalls als Erbe von Traumata auffasst:

Deine Hände waren für mich immer die grauenvollsten Tiere der ganzen Welt. Nicht weil sie mich bedrohten, weil sie mich packten und streichelten. Sondern weil ich immer spürte, dass ich ihre Geschichte erbe. Dass sich diese Erzählung schon in meinen Körper übersetzt hat und nicht herausfinden wird, wenn ich nichts mache, wenn ich nichts aus ihr mache, wenn ich sie nicht verwandle. Lange Zeit habe ich dieses Erbe ausgeschlagen. Ich wollte nicht zu deiner Familie gehören, ich wollte nicht dein*e Nachkomm*in sein. Aber mensch kann nicht heimkehren, wenn mensch sich seinem Erbe verweigert (ebd., S. 62).

Auch hier ist also ein eindeutiger Verweis auf die Weitergabe transgenerationaler Traumata ersichtlich, die sich in der Form der Körpersprache – oder bildlich gesprochen von Körper zu Körper – vollstreckt.

Das Resultat hieraus ist auch an de l'Horizons eigenem Körperbewusstsein ersichtlich, welches nicht immer weiß, wie mit den geerbten Traumata umzugehen ist. Insbesondere in der Kindheit löst dies das bereits vielfach genannte Gefühl aus, nicht wirklich über den eigenen Körper verfügen zu können und lediglich für die Familie da zu sein. Hierzu führt de l'Horizon u.a. den Vergleich mit einem Möbelstück aus, in welches die Erwachsenen ihre Sorgen und Probleme legten, während der Körper des Kindes lediglich dazu da war, diese aufzufangen (vgl. ebd., S. 49-50). Aber auch im späteren Leben führt sich dieses Fremdheitsgefühl mit dem eigenen Körper fort. In *Blutbuch* schreibt de l'Horizon beispielsweise: "Auch heute noch spüre ich meinen Körper nicht richtig, ich stosse mich andauernd, an Tischkanten und -beinen, offenen Türen und Schranktüren, ich werde angerempelt und remple an. Ich weiss nicht, wo ich anfangen und wo ich aufhören" (ebd., S. 30). Aufgrund dessen, dass die Erzählfigur somit nie gelernt hat, den Körper als etwas komplett Eigenes zu betrachten, kann auch im erwachsenen Alter beobachtet werden, wie sie diesen immer wieder an andere Personen abgibt, was als Bewältigungsmechanismus zu verstehen ist, mit dem eigenen Körper und den damit verbundenen Geschichten und Traumata umzugehen: "Ich spüre meinen Körper nur, wenn ich ihn fortgebe, wenn ich ihn anderen anbiete, jemensch in mich eindringt, die selbst errichteten Grenzen meines Körpers durchdringt und sich dahinter hinterlässt" (ebd., S. 30).

86

Natürlich darf abschließend auch in diesem Kapitel die den Geschlechtern zuzuordnende Körpersprache nicht außer Acht gelassen werden. Aufgrund der Schwierigkeiten mit der Geschlechtsidentifikation – wie in Kapitel 3.3 genauer dargelegt – befasst sich Kim de l'Horizon in *Blutbuch* ausführlich mit den Körpersprachen, die sich insbesondere anhand Beobachtungen über das Verhalten der Eltern als typisch männlich oder weiblich erweisen (vgl. ebd., S. 57-58). Dabei kommt die Erzählerfigur zu dem Entschluss, sich in einem "Binartitäts-Faschismus der Körpersprachen" (ebd., S. 58) zu befinden, wobei sie sich selbst weder der Körpersprache der Frauen noch der der Männer zuordnen kann: "Ich weiss keine Sprache für meinen Körper. Ich kann mich weder in der Meersprache noch in der Peersprache bewegen. Ich stehe in einer Fremdsprache" (ebd.).

Letztendlich ist es jedoch gerade diese Unentschlossenheit zwischen den Körpersprachen, mit denen sich de l'Horizon nie vollständig identifizieren kann, die den:die Autor:in dazu veranlassen, das Schreiben als eine Möglichkeit zu betrachten, die Traumata der Familie versprachlichen zu können (vgl. ebd.). Im folgenden Kapitel soll daher abschließend der Akt des Schreibens zur Traumabewältigung analysiert werden.

4.3 Der Akt des Schreibens zur Bewältigung des Traumas

"Ich schreibe dir, weil ich – wie Meer und du – nicht über die Dinge sprechen kann, die mich wirklich beschäftigen, ich schreibe dir, weil: Solange ich schreibe, spreche ich zwar nicht, aber ich schweige auch nicht" (DE L'HORIZON, 2022, S. 32). Anhand dieser Textstelle kann bereits nachvollzogen werden, dass dem Schreiben im Roman die Funktion zukommt, all das, worüber in de l'Horizons Familie nicht gesprochen wird, auszudrücken. Immer wieder geht die Erzählfigur in *Blutbuch* demnach darauf ein, warum dem geschriebenen Text eine solch wichtige Bedeutung zukommt, die gleichzeitig den Akt des Schreibens als Bewältigungsmechanismus der transgenerationalen Traumata hervorhebt:

Und vielleicht ist dieser ganze Text, diese ganze Schreibbewegung ein Platzhalter, das Erschaffen eines Ortes, an dem diese Leere endlich einen Raum bekommt. Kein Text, sondern ein Platz, auf dem steht: ‚Hier ist etwas, das sich nicht sagen lässt.‘ Was nicht dasselbe ist wie schweigen. Wir brauchen Sätze, um von unseren Traumata *nicht sprechen* [Herv. Im Orig.] zu können (ebd., S. 246).

Dass dies in Form eines Romans – einem literarischen Text – geschieht, ist laut Meera Atkinson auf die Tatsache zurückzuführen, dass dem stets die Erkenntnis zugrunde liegt, dass Traumata, die so oder so ein Teil der Familie sind, auf diese Weise nicht nur verarbeitet, sondern darüber hinaus ebenso zu Kunst gemacht werden können (vgl. ATKINSON, 2017, S. 55). Auch de l'Horizon selbst macht auf diesen Aspekt aufmerksam. So ist *Blutbuch* nicht ausschließlich ein Weg, um über die Traumata zu sprechen, da sich der:die Autor:in darüber hinaus bewusst ist, dass sich die im Roman behandelten Thematiken gleichzeitig in den aktuellen Zeitgeist einfügen und somit auch als Zweck verstanden werden müssen, in der Literaturbranche die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen: "*It's the most efficient way for me to climb up the ladder. Literature is – apart from being a bourgeois branch of art – one of the few capitalist games where my hypersensitivity and fear are useful* [Herv. im Orig.]" (DE L'HORIZON, 2022, S. 283-284).

Daran angelehnt muss in diesem Kapitel auch eine Verbindung zu Besonderheiten schriftlicher Sprache herausgearbeitet werden. Dabei stehen insbesondere die grammatikalischen und sprachlichen Abweichungen im Roman hervor, die als "drive to break from literary tradition" (JIANG, 2023, S. 301) aufzufassen sind. Dies ist jedoch als ein typisches Merkmal für das Schreiben über transgenerationale Traumata zu verstehen, da dies stets mit dem Wissen verbunden ist, dass das Geschriebene die Traumata nie vollständig repräsentieren kann und infolgedessen "experimental attempts to get ever closer to realities and truths not otherwise available" (ATKINSON, 2017, S. 68-69) herangezogen werden.

Auch die Tatsache, dass es sich bei *Blutbuch* um einen autofiktionalen Roman handelt, kann als typisches Kennzeichen literarischer Texte über Traumata verstanden werden, denn es erlaubt dem:der Autor:in, die eigenen Erlebnisse und Traumata mit fiktionalen Elementen zu verbinden. Im Roman schreibt de l'Horizon hierzu Folgendes: "*Maybe this is what autofiction means: to drive through the realm of reality with one's own tempo, focus, mode* [Herv. im Orig.]" (DE L'HORIZON, 2022, S. 270). Natürlich darf dabei jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass – wie in Kapitel 2.1 bereits angesprochen – literarische Aufzeichnungen über Traumata gleichzeitig mit moralischen Aspekten verbunden sind, die so in anderen literarischen Kategorien nicht hinterfragt werden. "When a writer writes (through) a history of familial trauma, the question of ethics becomes even more pressing. Lives can be damaged, relationships destroyed, and what has been published can never be made entirely private again" (Atkinson, 2017, S. 49). Gerade aus diesem Grund scheint es de l'Horizon wichtig zu sein, im Roman immer wieder eine distanzierte Haltung einzunehmen. "Ich schreibe von ‚Grossmeer‘, als wärst du eine Romanfigur, Grossmeer. (...) Ich muss über dich verfügen können wie über eine Figur, sonst schreibe ich die Dinge nicht, deretwegen ich schreibe" (DE L'HORIZON, 2022, S. 23). Hierfür spricht u.a. auch, dass de l'Horizon im letzten Teil des Romans zugibt, die Demenzerkrankung der Grossmeer lediglich erfunden zu haben, um dadurch einen Abstand zwischen dem literarischen Text und den eigenen Emotionen zu gewinnen (vgl. ebd., S. 297).

Darüber hinaus kann auch die Mischung verschiedener Sprachen als Form der Traumabewältigung wahrgenommen werden. Insbesondere die Loslösung von der Meersprache ist dabei ein zentrales Thema im Roman, das gleichzeitig auch noch einmal die moralische Komponente – über die eigene Familie zu schreiben – aufgreift: "Zu schreiben ist ein Verrat, über euch zu schreiben ein doppelter, auf Hochdeutsch zu schreiben ein bodenloser" (ebd., S. 247). Im letzten Teil des Romans geht de l'Horizon, wie bereits mehrfach erwähnt, dann sogar noch einen Schritt weiter und wendet sich endgültig von der deutschen Sprache ab. "Yearning to break away from the restrictive power of the mother tongue and tradition, the narrator feels confined and unqualified to write their grandmother letters in German (...) or to express their emotion towards her" (JIANG, 2023, S. 300). In gewisser Weise ist dies mit einer Art Ironie zu verstehen, da dieser Teil des Romans als Brief an die Grossmeer verfasst ist. Da diese jedoch kein Englisch spricht, verfehlt der Brief letztendlich seinen eigentlichen Zweck, der Adressatin etwas mitzuteilen beziehungsweise eine Kommunikation zwischen de l'Horizon und der Grossmeer zu ermöglichen. Vielmehr geht es hierbei um eine Art Selbstdarstellung, die veranschaulichen soll, inwieweit die Erzählfigur mit den familiären Traditionen verbunden ist und welche

drastischen Mittel es benötigt, sich von diesen zu lösen (vgl. ebd.). Die englische Sprache insbesondere übernimmt somit die Funktion, eine eigene Identität aufzubauen (vgl. DE L'HORIZON, 2022, S. 267).

Eng damit verbunden ist zugleich der Wunsch, durch das Schreiben über den eigenen Körper verfügen zu können, was u.a. anhand folgender Textstelle hervorgeht:

Ich schreibe dir dies, Grossmeer, weil ich seit langer Zeit versuche, über meinen Körper zu verfügen, wie ich will: über ihn zu sprechen, wie ich will, ihn zu bewegen, wie ich will, und ihn zu genießen, wie ich will (...) Ich schreibe dir, um gegen die Verachtung anzuschreiben, die ich für diesen Körper empfinde, seit ich denken kann, und die vielleicht auch mitverantwortlich dafür ist, dass ich so wenige Erinnerungen an ihn habe. Wie ist etwas festzuhalten, das immer nachgibt, schwimmt, zerfließt? Ich schreibe dir dies, um gegen die *body negativity* [Herv. Im Orig.] anzuschreiben, die ich geerbt habe; vielleicht nicht von dir direkt, aber von der christlich-zentraleuropäischen Kultur. Es geht nicht um Schuldzuweisungen, es geht darum, die Fäden aufzudröseln, die uns gewoben haben: die Fäden, die uns unter Männlichkeit Leidenden zusammenknoten, die jede*n von uns in einem Kokon aus Schweigen, Scham und Scheinheiligkeit gefesselt haben, zu entwirren (ebd., S. 31-32).

Zusammenfassend bleibt also erneut festzuhalten, dass die Darstellung transgenerationaler Traumata in *Blutbuch* eng mit typischen Merkmalen der Schuldgefühle, Angst und Scham verbunden ist, wobei die schriftliche Sprache als Mittel fungiert, genau diese Aspekte zu bewältigen.

89

5 Fazit

Um die transgenerationalen Traumata in *Blutbuch* darzulegen, wurde anhand einer theoretischen Grundlage zunächst auf den Zusammenhang von Literatur und Trauma verwiesen, um der Frage nachzugehen, welche Bedeutung die Literatur für die Traumaforschung sowie andere Disziplinen haben kann. Hier wurde herausgearbeitet, dass literarische Texte aufgrund ihrer fiktionalen und subjektiven Elemente über eine spezifische Zugangsweise zur Darstellung von Traumata verfügen. Außerdem wurden allgemeine Merkmale der Traumaliteratur genannt, die sich im Wesentlichen auf Herausforderungen in der Darstellung sowie literatur-ästhetische Komponenten beziehen. Darauf aufbauend wurde ein Überblick auf die Weitergabe transgenerationaler Traumata dargelegt, welche als Beziehungstrauma zwischen Generationen zu verstehen ist, das sich durch eine fehlende Verarbeitung oder auch Verdrängung von Traumata ergibt. Die damit verbundene Sprachlosigkeit über bestimmte traumatische Erfahrungen erzeugt somit eine Weitergabe an nachfolgende Generationen, die sich daraufhin für das Leiden der Familienmitglieder verantwortlich fühlen und von Schuldgefühlen geprägt sind. Darüber

hinaus gehören auch Gefühle der Angst, Scham oder Wut zu weiteren emotionalen Merkmalen transgenerationaler Traumata, welche in de l'Horizons Roman ebenso wiederentdeckt werden konnten.

Dies konnte insbesondere in der in Kapitel 3 dargelegten Analyse der drei Romanfiguren Grossmeer, Meer und Erzählfigur nachgewiesen werden, deren traumatische Erlebnisse vielfach im Roman behandelt werden. Insbesondere Kim de l'Horizon als Erzählfigur kann dabei als Auffänger:in der Traumata von Grossmeer und Meer betrachtet werden, was sich aufgrund der typischen Kennzeichen von Schuldgefühlen, einer ausgeprägten Imaginationskraft sowie einem Entfremdungsgefühl mit dem eigenen Körper bemerkbar macht.

Um zu zeigen, wie in *Blutbuch* die transgenerationalen Traumata verarbeitet werden, wurde abschließend in Kapitel 4 die Versprachlichung der Traumata thematisiert. Hierzu wurde zunächst auf die gesprochene Sprache im Roman aufmerksam gemacht. Von zentraler Bedeutung ist an dieser Stelle, dass die Sprachlosigkeit über die transgenerationalen Traumata durch ununterbrochene, laute Gespräche zwischen Grossmeer und Meer kompensiert wird. An zweiter Stelle wurde die Körpersprache als Aspekt herausgegriffen, da diese als eine weitere Form dient, Traumata – wenn auch unbewusst – auszudrücken, ohne diese in Worte fassen zu müssen. Auch in *Blutbuch* konnte der Körpersprache dabei eine wichtige Rolle zugeschrieben werden. Zuletzt wurde der Akt des Schreibens zur Bewältigung der Traumata behandelt, um aufzuzeigen, wie Kim de l'Horizon durch den Roman die familiären Traumata, über die stets geschwiegen wurde, verarbeitet.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

DE L'HORIZON, Kim. *Blutbuch*. 2. Auflage. Köln: DuMont Buchverlag, 2022.

Sekundärliteratur

ATKINSON, Meera. *The Poetics of Transgenerational Trauma*. New York u.a.: Bloomsbury Academic, 2017.

BAKO□, Tihamér/ZANA, Katalin. *Transgenerational Trauma and Therapy. The Transgenerational Atmosphere*. London/New York: Routledge, 2020.

BARWINSKI, Rosmarie. *Ich-Spaltung bei der transgenerationalen Übertragung von Traumata*. In: Rauwald, Marlene (Hg.): *Vererbte Wunden. Transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen*. 1. Auflage. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 2013, S. 109-117.

CARUTH, Cathy. *Trauma, Time and Adress*. In: Davis, Colin/Meretoja, Hanna (Hg.): **The Routledge Companion to Literature and Trauma**. London/New York: Routledge, 2020, S. 79-88.

CARUTH, Cathy. **Unclaimed Experience. Trauma, Narrative, and History**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1996.

CARUTH, Cathy (Hg.). **Trauma. Explorations in Memory**. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1995.

EAGLESTONE, Robert. *Trauma and Fiction*. In: Davis, Colin/Meretoja, Hanna (Hg.): **The Routledge Companion to Literature and Trauma**. London/New York: Routledge, 2020, S. 287-295.

GRUGGER, Helmut. **Trauma – Literatur – Moderne. Poetische Diskurse zum Komplex des Psychotraumas seit der Spätaufklärung**. Wiesbaden: J. B. Metzler, 2018.

HARTMAN, Geoffrey H. *On Traumatic Knowledge and Literary Studies*. In: *New Literary History*, 1995, 26. Jg., H. 3, S. 537-563.

JIANG, Xiaohu. *Creating a Blutbuche and Barebacking archive: An analysis of Kim de l'Horizon's Blutbuch (2022)*. In: *Journal of European Studies*, 2023, 53. Jg., H. 3, S. 297-309.

LICHTENBERG ETTINGER, Bracha. *Art as the Transport-Station of Trauma*. In: Ataria, Yochai/Gurevitz, David/Pedaya, Haviva/Neria, Yuval (Hg.): **Interdisciplinary Handbook of Trauma and Culture**. Cham: Springer, 2018, S. 151-160.

MORE□, Angela. *Die unbewusste Weitergabe von Traumata und Schuldverstrickungen an nachfolgende Generationen*. In: Mey, Günter (Hg.): **Von Generation zu Generation. Sozial- und kulturwissenschaftliche Analysen zu Transgenerationalität**. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2015, S. 63-90.

MÜLLER, Alexandra. **Trauma und Intermedialität in zeitgenössischen Erzähltexten**. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017.

Rauwald, Marlene (Hg.). **Vererbte Wunden. Transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen**. 1. Auflage. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 2013.

SCHÖNFELDER, Christa. **Wounds and Words. Childhood and Family Trauma in Romantic and Postmodern Fiction**. Bielefeld: transcript, 2013.

UNFRIED, Natascha. *Biologische und neurobiologische Hintergründe der Traumatisierung*. In: Rauwald, Marlene (Hg.): **Vererbte Wunden. Transgenerationale Weitergabe traumatischer Erfahrungen**. 1. Auflage. Weinheim/Basel: Beltz Verlag, 2013, S. 47-54.

Internetquellen

DEUTSCHER BUCHPREIS (2022): *Kim de l'Horizon erhält den Deutschen Buchpreis für "Blutbuch"*. <<https://www.deutscher-buchpreis.de/news/eintrag/kim-de-lhorizon-erhaelt-den-deutschen-buchpreis-2022-fuer-blutbuch>> (Fassung vom 17.10.2022, abgerufen am 21.08.2023).

DUMONT BUCHVERLAG (2022): *Kim de l'Horizon. Blutbuch*. <<https://www.dumont-buchverlag.de/buch/l-horizon-blutbuch-9783832182083/>> (abgerufen am 21.08.2023).

Der Ästhetische Widerstand im *Roman eines Schicksallosen* von Imre Kertész

David Funke¹

Resumo: Este artigo se concentra na questão de como e sob quais condições o romance *Sem destino*, de Imre Kertész, pode ser relacionado ao conceito de resistência estética. Na análise, a influência do campo de concentração sobre o corpo, a linguagem e a mente do protagonista e de seus companheiros de prisão é rastreada por meio de passagens de texto. É dada atenção especial à forma linguística, especialmente no discurso direto, que se relaciona com os estudos sobre a *pidgin* e a linguagem dos campos de concentração, a *Lagerszspracha*. A segunda seção, que começa com considerações preliminares sobre a resistência estética, examina até que ponto a cultura e a estética em geral também foram usadas como instrumento de desumanização pelos nacional-socialistas e como foram feitas tentativas de evadir e resistir à violência dos campos de concentração por meio de estratégias estéticas, tanto na realidade quanto na poesia textual. Analisado como um todo, fica claro que o *Sem destino* não pode ser tratado como um mero produto da Resistência Estética, mas também revela conexões com outras formas de Resistência que vão mais além.

Palavras-chave: *Sem destino*; Imre Kertész; Campo de Concentração; Resistência Estética; *Lagerszspracha*.

Zusammenfassung: Im Zentrum dieses Beitrages steht die Frage, wie und unter welchen Bedingungen Imre Kertész *Roman eines Schicksallosen* in Bezug zum Konzept des Ästhetischen Widerstandes gesetzt werden kann. In der Analyse wird einführend der Einfluss des Konzentrationslagers auf den Körper, die Sprache und den Geist des Protagonisten und seiner Mitgefangenen anhand von Textpassagen nachgezeichnet. Besonderes Augenmerk liegt dabei auf der sprachlichen Gestaltung, insbesondere innerhalb der direkten Rede, welche an Untersuchungen zur Pidgion-Sprache bzw. der *Lagerszspracha* der Konzentrationslager anknüpft. Im zweiten Abschnitt, der mit Vorüberlegungen zum Ästhetischen Widerstand eingeleitet wird, wird untersucht, inwiefern Kultur und Ästhetik im Allgemeinen auch als Instrument der Entmenslichung durch die Nationalsozialisten genutzt wurden und wie sich sowohl in der Realität als auch innerhalb der Textdiegese der Gewalt der Konzentrationslager durch ästhetische Strategien zu entziehen und zu widersetzen versucht wurde. In der Gesamtbetrachtung wird klar, dass der *Roman eines Schicksallosen* nicht nur als bloßes Produkt des Ästhetischen Widerstandes behandelt werden kann, sondern darüber hinaus Verbindungen zu weiteren Formen des Ästhetischen Widerstandes offenbart.

Schlüsselwörter: *Roman eines Schicksallosen*, Imre Kertész, Konzentrationslager, Ästhetischer Widerstand, *Lagerszspracha*.

¹ Student des Masterstudiengangs Literaturstudien - intermedial und interkulturell, an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. david.funke@fau.de.

Einleitung

Der Zweite Weltkrieg brachte zahllose Schrecken über viele Nationen einschließlich Deutschland selbst. Besonders der Holocaust als Konsequenz der Endlösung der Judenfrage, wie sie in der Wannsee-Konferenz beschlossen wurde, stellt hierbei eine Zäsur innerhalb der Weltgeschichte und der Geschichte des Judentums dar, die ihresgleichen sucht. Die systematische Verfolgung und Ermordung endete erst mit der Befreiung Deutschlands durch die alliierten Kräfte. Erst im Nachhinein sollte sich durch die Untersuchungen, die innerhalb der Nürnberger Prozesse und den Folgeprozessen angestellt wurden, das vollumfängliche Ausmaß der Todesmaschinerie Konzentrationslager offenbaren. Einer der Menschen, die dieses System durchlaufen aber trotz allen Widrigkeiten entkommen sind, ist Imre Kertész. Dieser stammt aus Budapest und hatte bereits im jungen Alter von 15 Jahren Aufenthalt in den Konzentrationslager Auschwitz, Buchenwald und dem Außenlager bei Zeitz. Über zwanzig Jahre später veröffentlichte er seinen ersten Roman *Sorstalanság* (deutscher Titel: *Mensch ohne Schicksal*). Dieser wurde 1996 als *Roman eines Schicksallosen* neuübersetzt veröffentlicht und bildet zusammen mit *Fiasko* (1988), *Kaddisch für ein nicht geborenes Kind* (1992) und *Liquidation* (2003) die *Tetralogie der Schicksallosigkeit*. Im Folgenden wird deshalb ergründet, durch welche Besonderheiten sich der *Roman eines Schicksallosen* dem Leben im Konzentrationslager nähert und ob der *Roman eines Schicksallosen* zu dem Konzept des Ästhetischen Widerstandes in Bezug gesetzt werden kann. Dafür bietet es sich an, die Einwirkungen des Lagerlebens auf den Protagonisten auf physischer und psychischer Ebene genauer zu analysieren. Ein besonderes Augenmerk liegt dabei auch auf der im Roman angedeuteten *Lagerszprache*. Danach wird genauer darauf eingegangen, wie Kultur als Werkzeug durch die Nationalsozialisten gegen die Lagerinsassen eingesetzt und wie sich dieser Gewalt durch den Ästhetischen Widerstand der Häftlinge entzogen wurde. Dabei ist aber zu beachten, dass aufgrund des umfangreichen Quellenmaterials nur dezidiert auf die Möglichkeiten zum Ästhetischen Widerstandes eingegangen werden kann, vielmehr sollen die angeführten Punkte als Basis für ausführlichere Untersuchungen genutzt werden können.

Der Einfluss auf den Körper

Der Aufenthalt in der Gefangenschaft, in den Konzentrationslagern Auschwitz-Birkenau, Buchenwald und Zeitz hat sich auf verschiedenen Wegen in György Köves eingeschrieben. Am augenscheinlichsten sind die rein physischen Veränderungen nachzuvollziehen. Die entbehrungsreiche Zeit des Hungerns, der Gewalt und des Arbeitens unter widrigsten Umständen hinterließ entsprechende Spuren auf dem Körper des Protagonisten und seiner Leidensgenoss:innen. Zentral wird hierbei das Motiv des

Hungerns. Dabei unterscheidet der Protagonist zwischen dem Hunger, der schnell wieder vergessen werden kann und dem, der langanhaltend den Menschen quält. So sorgte das andauernde Kaloriendefizit dafür, dass sich Gyrögy gegen Ende seiner Haftzeit sicher ist, dass ein Schuss in sein Bein auf jeden Fall auch den Knochen treffen würde, da seine Reserven an Fett- und Muskelgewebe fast restlos aufgebracht waren. (KERTÉSZ, 1996, S.251)

Diese Veränderungen werden aber auch nur in der Differenz bemerkt. Das bedeutet, dass der Protagonist diesen Prozess des Abnehmens, wenn nicht sogar des Auflösens, immer erst wirklich im Vergleich wahrnimmt. Sei es der Vergleich mit Mithäftlingen, die „immer hässlicher werden“, den deutschen Soldaten, die „immer schöner werden“ oder im Vergleich seines eigenen Gesichtes mit dem, das er nach der Befreiung des KZ 's im Spiegel sieht. (KERTÉSZ, 1996, S.260) Bemerkenswert ist hierbei, dass auf sprachlicher Ebene mehr auf die Schönheit oder Wohlgeformtheit von Personen eingegangen wird, wohingegen die negativen Aspekte an den Körpern der Häftlinge fast schon neutral beschrieben werden. So werden Dinge wie „eine schöne Mütze“ oder die rosige Gesichtsfarbe einer Person herausgehoben, wohingegen die „kalte Nässe auf dem Gesicht“ oder die mageren Körper und kahlen Köpfe der Mithäftlinge emotionslosen Zustandsbeschreibungen gleichen. Allerdings stellt er selber fest, dass dieser Prozess weitaus beschleunigter auftritt, als es unter normalen Umständen der Fall gewesen wäre. Und so entdeckt er „[...] jeden Tag einen neuen Makel, eine neue Scheußlichkeit[...]“ an seinem Körper und dass er innerhalb kürzester Zeit „zum Greis verschrumpelt.“(KERTÉSZ, 1996, S.182)

Auch die Kleidung nahm einen entsprechenden Einfluss auf die Häftlinge. Diese wurde aus billigsten Materialien gefertigt, nur selten bis gar nicht gereinigt und führte so zu Infektion mit Bakterien, bildeten Nährböden für Läuse und entmenslichte die Träger:innen durch den stetigen Schmutz. Im Verlaufe der Handlung wird dabei auch die Bezeichnung „sterbliche Überreste“ für die Beschreibung der Gefangenen verwendet. Der Protagonist im *Roman eines Schicksallosen* berichtet auch davon, dass sich seine Holzschuhe nach einiger Zeit durch Schlamm und Schmutz mit seinem Körper verwachsen und er diese nicht einmal mehr auszog bzw. ausziehen konnte. (KERTÉSZ, 1996, S.185) Hier wird deutlich auf welch brachiale Art sich die Zeit im Konzentrationslager in den Körper der Leidtragenden eingeschrieben hat. Sicherlich kann letztendlich der Schmutz vom Körper gewaschen, die Läuse entfernt und ein Kaloriendefizit ausgeglichen werden. Allerdings verbleiben die Narben, ausgeschlagenen Zähne oder verlorenen Gliedmaßen als neue Teile des Körpers und werden somit Zeugen der erlebten Geschichte. Wichtig ist hierbei auch zu betonen, dass es sich nicht um Einzelerfahrungen oder singuläre Schicksale handelt,

sondern um Kennzeichen einer kollektiven Erfahrung.

Gut nachzuvollziehen, auf welche Art sich das Konzentrationslager in den Körper einschreibt, lässt es sich wohl auch an den beschriebenen Tätowierungen der Häftlingsnummern auf dem linken Unterarm der Gefangenen, welche auch noch nach Jahrzehnten an den Aufenthalt im Konzentrationslager Auschwitz erinnern. Wurde eine Person in Gefangenschaft geboren, wurde die Tätowierung auf dem Bein vorgenommen. Darüber hinaus stellt der Zwang der Tätowierung auch schon eine der ersten Versuchen der Vernichtung der *humanitas* der Opfer dar. Denn nach jüdischem Glauben sind Tätowierungen nicht kosher, insbesondere Zahlen und Namen gelten als verboten. Diese Reduktion auf eine Nummer geht im Falle vom *Roman eines Schicksallosen* so weit, dass Gyrögy im Gespräch mit einem Mithäftling erst überlegen muss, wie sein Name in der Zeit vor der Gefangenschaft lautete. Die Tätowierung hat hierbei sowohl die Funktion die Träger:innen in die Arbeits- und Tötungsmaschine Konzentrationslager einzugliedern als auch die Menschlichkeit der Häftlinge auf eine Nummer zu reduzieren. Im *Roman eines Schicksallosen* bezeichnet einer der Tätowierten diese Ziffern mit krudem Galgenhumor auch als „Die himmlische Telefonnummer.“ (KERTÉSZ, 1996, S.121) Abseits der Mangelernährung und den Krankheiten wie z.B. den bakteriell bedingten Phlegmonen, an denen auch Gyrögy leidet, schreibt sich das Konzentrationslager auch noch auf eine andere Art in die Körper der Gefangenen ein. So wird beschrieben, dass jeder „brennende Augen“ hatte. Damit wird keine wörtliche Beschreibung vorgenommen, sondern auch auf Metapher vom Auge als Spiegelbild der Seele angespielt. Interessant ist hierbei auch die Verbindung zwischen den brennenden Augen und dem Holocaust, also dem als vollständige Verbrennung bezeichneten Vernichtung der Juden, Kommunisten und anderen unerwünschten Elementen durch die Nationalsozialisten.

Es lässt sich also festhalten, dass sich das Konzentrationslager vollumfänglich auf die körperliche Verfassung der inhaftierten Menschen auswirkt. Allerdings wird auch klar, dass der Körper und der Geist des Protagonisten auf unterschiedliche Weise durch die Tortur beeinflusst wird. Wo anfänglich noch der Hunger und die Entbehrung die Gedanken des Protagonisten bestimmen, tritt an deren Stelle bald Resignation und eine Form von Taubheit gegenüber Kälte, Hunger, Wind und Regen. (KERTÉSZ, 1996, S.189)

Der Einfluss auf die Sprache

Ein Konzentrationslager ist ein Ort in dem viele Nationalitäten versammelt sind und dementsprechend gestaltet sich die Kommunikation (zumindest auf der Seite der Häftlinge) ebenso multilingual. Seit der Grundsteinlegung für das KZ Dachau 1933 bis zum Kriegsende bildeten diese besonderen Umstände ein Klima in dem sich eine Mischsprache,

auf polnischen Gebiet als *Lagerszspracha* bezeichnet, die sich durch Entlehnungen, Code-switching und dem Einfluss der spezifischen Umstände bildete. Primo Levi stellt dazu fest:

„Ich habe an mir und anderen Heimkehrern einen merkwürdigen Effekt bemerkt [...] Noch nach vierzig Jahren erinnern wir uns rein akustisch an Worte und Sätze, die in unseren Umgebungen in Sprachen gesagt worden sind, die wir nicht kannten und auch später nicht gelernt haben [...].“ (WESOŁOWKA, 1998, S.41)

Bemerkenswert ist, dass diese deutsch-basierte Pidgion-Sprache in allen Konzentrationslagern angetroffen werden konnte. Der Grund hierfür liegt zum einen in der Sprache der bewachenden Soldaten, nämlich Deutsch und den bis zu 40 Nationalitäten, die sich untereinander selbst verständigen mussten. Allerdings muss man sich im Klaren darüber sein, dass Deutsch zwar die Basis für die *Lagerszspracha* bildet, aber das Deutsch in dem man mit den Gefangenen kommunizierte war keine Umgangs- oder Schriftsprache, wie Sonczyk betont; sondern sie „stellte im Grunde eine Mischung aus Flüchen und obszönen Wörtern, trockenen und verächtlichen Befehlen dar.“ (SONCZYK, 1973, S.39) Das Ziel dieser Sprache, neben dem Erlernen von Befehlen wie *Mütze ab!* oder *Mütze auf!* war eben nicht bloß eine Pedanterie der Todesmaschine Konzentrationslager, sondern ebenso Teil der systemischen Gewalt, denen die Insassen neben Stockschlägen, Tritten und Schlimmeren ausgesetzt waren. So konnte das Einüben solcher Kommandos tödlich enden, ebenso wenn sich Häftlinge weigerten, die deutsche Sprache anzunehmen. Das gleiche gilt auch für Lieder wie z.B. die Lagerhymne aus Auschwitz, die auch gezielt genutzt wurde, um die Gefangenen zu quälen. Allerdings muss auch gesagt sein, dass es auch verbotenes Liedgut in den Lagern gab, welches nur heimlich und unter Lebensgefahr gesungen wurde.

Auffällig ist, dass die Sprache zwischen den Häftlingen im *Roman eines Schicksallosen* auf das Nötigste reduziert wurde. Dafür lassen sich verschiedene Gründe finden. Zum einen waren die Häftlinge oft starken und anhaltenden psychischen und physischen Belastungen ausgesetzt, was dazu führte, dass die Kommunikation verarmte und nur auf das Nötigste reduziert wurde. Außerdem kann dies in der Entmenslichung und dem Verlust der Identität begründet sein, die sich erst durch das Wachpersonal auf die Gefangenen projizierte und durch die Gefangenen selbst weiter produzierte. Und so lernt auch der jugendliche Protagonist im *Roman eines Schicksallosen* die deutschen Kommandos (wie z.B. *Achtung! Laufschrift!* oder Arbeitskommandos antreten!), Ortsnamen (wie z.B. *Revier* oder *Block*) und Rangbezeichnungen (wie z.B. *Blockälteste* oder *Kapo*). Allerdings gab es auch unter den Gefangenen eine Hierarchisierung durch die Sprache. Der aus Budapest stammende György hatte schon in jungen Jahren Deutschunterricht in

der Schule. Trotz seiner jüdischen Familiengeschichte ist er nicht in der Lage Hebräisch zu sprechen, zum Jiddischen findet er lediglich den Zugang über die deutsche Sprache. Dies lässt andere jüdische Gefangene fast verächtlich auf ihn reagieren. Dies gilt zum Beispiel besonders auch für 'die Finnen'. Ein Überlebender schildert dazu, dass die Gruppen der Gefangenen sich auch untereinander zum Teil feindlich gegenüberstanden und dieser Zustand erst durch Kommunikation gebrochen werden konnte, wenn die Gefangenen untereinander mehr austauschen konnten als „Beleidigungen, Püffe und Flüche“ (MARTIN-CHAUFFIER, 1947, S.131-151). Auch im Werk von Kertész findet sich diese Feindseligkeit der Gefangenen untereinander. Nicht selten bemerkt der Protagonist, dass er sich nicht mit den mitunter zahlreichen Gefangenen in seiner Umgebung austauschen kann. Darin liegt auch ein System der Nationalsozialisten, die dadurch hofften, aufwieglerisches Verhalten zu unterbinden und die Gefangenen dank der Sprachbarrieren auch innerhalb einer Gruppe zu isolieren. Darüber hinaus nutzten die Insassen auch Codewörter und Verschlüsselungen, um der strengen Überwachung durch die SS-Soldaten zu entgehen. Somit war das *Lagerdeutsch* der Gefangenen nicht nur Mittel zum Zweck der Kommunikation, sondern darüber hinaus auch ein Ausdruck des Willens zum Überlebens und ein Weg sich dem unmenschlichen System des Konzentrationslagers zu entziehen und damit Menschlichkeit und Identität zu bewahren.

Der Einfluss auf den Geist

Hermann Pfütze definiert in *Schönheit ist Personenschutz* den Ästhetischen Widerstand als „[...] Widerstand der Menschen und Dinge selbst gegen ihre Zerstörung und Selbstzerstörung, seine Impulse sind primär Selbsterhaltung und Unversehrtheit, nicht Abwehr, Konflikt und Reparatur.“ (PFÜTZE, 2018, S.9) Außerdem stellte er fest, dass der Ästhetische Widerstand als Folgeprozess auftritt und durch andere Widerstandsformen abgelöst werden kann, wobei er konkretisiert, dass der Ästhetische Widerstand „in einer anderen Atmosphäre als politischer Protest, Glaubenskämpfe, Streiks oder moralischer Empörung“ entstehen. Der Unterschied dabei liegt in den Möglichkeiten des politischen Protestes in einer Demokratie und der „Atemnot und Bewegungsverbot“ von totalitären Regimen, wie zum Beispiel in den nationalsozialistisch geführten Konzentrationslagern. Auch muss beachtet werden, dass Ästhetischer Widerstand „gewaltfrei, individuell und subjektiv“ verfährt, er „verbreitet keinen Schrecken und kommt ohne Feindbilder aus“. (PFÜTZE, 2018, S.10) Pfütze selbst beurteilt den *Roman eines Schicksallosen* als ein Werk, in dem das Unsägliche zwar artikuliert wird aber trotzdem die „gerettete, unzerstörbare Sprache“ am Ende triumphiert.

Ergänzend dazu kann die Aufarbeitung *Von Neuen Kriegen dichten. Literatur in der*

Medienkonkurrenz von Christa Karpenstein-Eßbach genutzt werden. In dieser konstatiert sie, dass die große Herausforderung des Romans im Falle des Ästhetischen Widerstandes die Vereinigung von Bericht und Erzählung zu einer ästhetischen Komplexität. Und auch beim *Roman eines Schicksallosen* musste Imre Kertész vermutlich abwägen, zwischen einer wahrheitsgemäßen Berichterstattung und einer Darstellung, die die „Gier nach Schrecken seiner Rezipienten befriedigt“. (KARPENSTEIN-ESSBACH, 2018, S.199) Hier liegt wohl auch der Grund für den, von der Kritik gelobten und schließlich auch mit dem Literaturnobelpreis geehrten Einsatz von Sprache. Kertész formulierte sehr bedacht die Schilderungen der erlebten Grauen und lässt immer wieder durch die Betonung des Schönen und des Unzerstörten die Menschlichkeit über die Unmenschlichkeit des Totalitarismus siegen.

Kultur als Waffe und Schutzmechanismus

Die Institution Konzentrationslager war dafür bestimmt, die Inhaftierten zu entmenslichen und letztendlich zu vernichten. Dafür wurden die Mittel der expliziten und impliziten Gewalt sowie die Gewalt auf sprachlicher Ebene genutzt. Die Gefangenen sollten erniedrigt, vereinheitlicht und widerstandslos werden. Im *Roman eines Schicksallosen* kommentiert György dies mit einer Art Natürlichkeit des Lagerlebens. Auch Kunst und Kultur wurden dabei Teil der Tötungsmaschine. Gefangene mussten z.B. in Orchestern die Ankunft von neuen Inhaftierten begleiten, zur Erbauung und Entspannung der SS-Soldaten Theater spielen oder während des Appells stundenlang sich selbst verhöhrende Lieder singen. Solche kulturellen Momente wurden z.T. auch gezielt durch die Nationalsozialisten gefordert und gefördert, da diese genutzt werden konnten, um bei Visiten durch Vertreter anderer Nationen oder Journalisten eine Kulisse des erbaulichen Lagerlebens vorzuführen. Dafür wurden z.B. in Theresienstadt Gefangene gezwungen, in Propagandafilmen über das Leben im Lager mitzuwirken. Auch wurde laute Musik bei Hinrichtungen und Massenerschießungen abgespielt, um die Schüsse und Todesschreie zu übertönen. (KEMDEN, 2005) Eine solcher Einsatz von Kultur findet sich im *Roman eines Schicksallosen* als die Gefangenen auf dem Weg zum Arbeitsdienst ein Statue passieren, die selbst einen Insassen bei der Arbeit darstellt. Dadurch wird illustriert, auf welche atypische Art und Weise Kultur es vermag, primitivste Gewaltexzesse zu kaschieren und zu konterkarieren.

Doch auch an diesen Orten der Unmenschlichkeit gab es, unter der Gefahr der schlimmsten Bestrafungen, Akte der Mitmenschlichkeit, Nächstenliebe und des Aufbegehrens gegen die Umstände. Dies betrifft z.B. Momente in denen Gefangene für kranke oder schwache Mitinsassen Nahrungsmittel beschafften wie es z.B. auch im *Roman eines Schicksallosen* beschrieben wurde. (KERTÉSZ, 1996, S.138) Doch auch abseits davon

gab es Formen des Widerstandes, welche unter dem Begriff des Ästhetischen Widerstandes gegen die widrigen Umstände gefasst werden können. Dazu gehören das gemeinsame Musizieren, Wandmalereien und Skizzen, die im Lager entstanden, kulturelle Veranstaltungen wie Theateraufführungen oder auch sportlichere aber noch immer den Geist fordernde Aktivitäten wie z.B. das Schachspielen. Das Ziel war dabei nicht nur die Rebellion gegen die Unterdrückung durch die Nationalsozialisten, sondern auch das Bewahren der menschlichen Würde und der Individualität der Einzelnen. So fertigten z.B. Felix Nussbaum oder Charlotte Salomon im Geheimen Zeichnungen und Gemälde an, die die Realität des Lagerlebens und des Holocaust thematisierten und damit auch für die Nachwelt dokumentierten.

Außerdem boten diese Situationen auch immer die Möglichkeit des Protestes und des Widerstandes, wenn auch nur mehr im Subtext als in der offenen Kommunikation. So berichtet z.B. Karel Berman von den Gefahren und dem damit verbundenen Gefühl des Auflehns gegen die unmenschlichen Umstände als die Gruppe von Häftlingen „und die Tore stehen offen“ aus dem Smetanas *Der Brandenburger in Böhmen* sangen. (BERMAN, 1968, S.256) Ein bekannter Fall ist auch das *Moorsoldatenlied* welches 1933 im Konzentrationslager Börgermoor bei Papenburg im Emsland anlässlich einer Kulturveranstaltung namens *Zirkus Konzentrazani* durch einen 16-köpfigen Gefangenenchor aufgeführt wurde. Das Lied verbreitete sich in der Folge auch in andere Konzentrationslager und wurde sogar über Ländergrenzen hinweg z.T. Liedgut von Widerstandskämpfern gegen die deutsche Wehrmacht. (KLEINEN/SEGLER, 1975, S.109) Auch abseits von den unter Zwang ausgerichteten öffentlichen Veranstaltungen im Konzentrationslager haben sich auch immer wieder Gefangene zum gemeinsamen Musizieren getroffen. Naujoks berichtet aus dem Lager Sachsenhausen, dass sie für die Proben die Entlausungsstation benutzten, da diese von Anhängern der SS gemieden wurde. (NAUJOKS, 1987, S.82) Diesen Akt des Musizierens unter widrigsten Bedingungen als Form des Ästhetischen Widerstandes thematisiert Kertész auch im Rahmen des *Roman eines Schicksallosen*, wenn auch nur in dezidiert Form und nicht als Leitmotiv. So erzählt Gyrögy von seinem Gefallen an dem Lied der ukrainischen Minensucher, welches ihm Bandi Citrom neben den weiteren Verhaltensregeln des Lagerlebens beibringt. (KERTÉSZ, 1996, S.156) Auch wird geschildert, welchen Gefallen Gyrögy an den Liedern fand, die sie sangen als sie schlussendlich aus dem Konzentrationslager in Richtung Heimat marschierten.

Fazit

Der *Roman eines Schicksallosen* erscheint nach dieser Analyse als klares Produkt des Ästhetischen Widerstandes. Im ersten Teil wurde auf die Einflüsse auf den Körper, den

Geist und auf die Sprache des Protagonisten eingegangen. Dadurch wurde klar, dass sich das System Konzentrationslager vollumfänglich auf physischer und psychischer Ebene in den Erzähler und seine Mitinhaftierten eingeprägt hat. Diese Eindrücke sind dabei nicht nur temporär, wie etwa ein Kaloriendefizit, welches langfristig wieder ausgeglichen werden kann, sondern auch permanenter Natur, wie etwa die Beeinflussungen des Geistes. Auch wurde aufgezeigt, in welchem Umfang die Sprache durch die Zeit im Konzentrationslager beeinflusst wurde und welche Funktionen diese *Lagersprache* erfüllte. Diese Einschreibungen bilden gewissermaßen die Grundlage dessen, gegen das der *Roman eines Schicksallosen* sich mittels der Ästhetik widersetzt. Die Kraft des Ästhetischen Widerstandes wird immer wieder deutlich in den lebensbejahenden Aussagen über die Menschlichkeit in den Konzentrationslagern und nicht über die bloße Abrechnung mit den Grausamkeiten, die mehr sind als nur die Summe der unzähligen Einzeltaten. An dieser Stelle wird auch die Aussage bestätigt, dass Literatur und Kunst im allgemeinen es teilweise besser vermag, die Umstände und das Erlebte zu verdeutlichen als die nackte Empirie. Doch ist der *Roman eines Schicksallosen* nicht nur Produkt des Ästhetischen Widerstandes, sondern er gibt auch dezidierte Verweise auf weitere Formen des Ästhetischen Widerstandes, aus denen sich im Abgleich mit dem Quellenmaterial ein breites Forschungsfeld offenbart. Dies gilt ebenso für die Erkenntnis, dass Kultur auch im zerstörerischen Sinne gegen die Lagerinsassen eingesetzt wurde. Für weitere Untersuchungen wäre es außerdem interessant zu beleuchten, inwiefern sich die drei anderen Werke der *Tetralogie der Schicksallosigkeit* zum Ästhetischen Widerstand in Bezug setzen lassen und inwiefern sich diese Perspektive des schriftstellerischen Debüts vielleicht von den Spätwerken von Kertész unterscheidet oder ob sie aufgegriffen, abgeändert oder erweitert wird.

Quellenverzeichnis

BERMAN, Karel: **Erinnerungen**. In: Iltis, Rudolf/ Ehrmann, Frantisek/ Heitlinger, Ota (Hrsg.): **Sammelband: Theresienstadt**. Wien: Europa Verlag, 1968.

KARPENSTEIN-EBBACH, Christa: **Von Neuen Kriegen dichten. Literatur in der Medienkonkurrenz**. In: BOSCH, Aida/PFÜTZER, Hermann (Hrsg.): **Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung**. Wiesbaden: Springer VS, 2018.

KLEINEN, Günter/SEGLER, Helmut: **Liedermagazin für die Sekundarstufen**. Kassel: Bärenreiter-Verlag, 1975.

KERTÉSZ, Imre: **Roman eines Schicksallosen**. 13. Auflage. Berlin: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1996.

NAUJOKS, Harry: **Mein Leben im Konzentrationslager Sachsenhausen 1936 - 1942**.

Erinnerungen des ehemaligen Lagerältesten. Berlin: Dietz, 1987.

PFÜTZE, Hermann: **Schönheit ist Personenschutz.** In: Bosch, Aida/Pfütze, Hermann (Hrsg.): **Ästhetischer Widerstand gegen Zerstörung und Selbstzerstörung.** Wiesbaden: Springer VS, 2018.

WESOŁOWSKA, Danute: **Wörter aus der Hölle. Die „lagersprache“ der Häftlinge von Auschwitz. Totalitarismus und Sprache.** Kraków: Impuls, 1998.

Internetquellen

KEMDEN, Helmke Jan: **Musik in nationalsozialistischen Konzentrationslagern.** Bpb, 2005. <<https://www.bpb.de/shop/zeitschriften/apuz/29189/musik-in-nationalsozialistischen-konzentrationslagern/>> Aufgerufen am 11.01.2024

KZ-GEDENKSTÄTTE NEUENGAMME: **Verständigungsprobleme und Lagerausdrücke** <http://www.neuengammeausstellungen.info/content/documents/thm/ha2_3_1_thm_2376.pdf> Aufgerufen am 11.01.2024

Aristokratisch, militant, non-binär – eine Analyse der literatursoziologischen Verarbeitung des Chevaliers D'Éon in Irene Disches *Die militante Madonna*

Amelie Löw¹

Aida Bosch²

Zusammenfassung: Irene Dische veröffentlicht 2021 mit „Die militante Madonna“ ein Buch, das die Geschichte neu erfindet und damit unser gegenwärtiges Verständnis der absolutistischen Gesellschaft verändern will. Die vorliegende Arbeit macht es sich daher zur Aufgabe, mithilfe der Disziplinen Gender Studies, Geschichts- und Literaturwissenschaft Disches Porträt des Chevaliers d'Éon in Krieg, Frieden und einer binär vergeschlechtlichten Welt in Realität und Roman zu analysieren. Als ein der Literatursoziologie entstammender Essay beschäftigt sich die Arbeit neben dem Symbolischen und der dem Roman inhärenten Formen außerdem mit D'Éons sozialem und symbolischem Kapital nach Bourdieu sowie der schriftstellerischen Tätigkeit der Persönlichkeit in männlicher und weiblicher Rolle. Die Analyse schließt daraufhin mit einer Betrachtung der Literatur als Instrument, dass das Individuum für seine Reflektion von Gesellschaft nutzen kann.

Schlüsselwörter: Absolutismus; Bourdieu; Geschlechtsidentität; Romansoziologie.

Abstract: In 2021, Irene Dische published "The Militant Madonna", a book that reinvents history and thus aims to change our current understanding of absolutist society. This essay, therefore, sets itself the task of analyzing Dische's portrait of the Chevalier d'Éon in war, peace, and a binary-gendered world in reality and in the novel with the help of the disciplines of gender studies, history, and literary studies. As an essay stemming from literary sociology, the work also deals with D'Éon's social and symbolic capital according to Bourdieu, as well as the authorial activity of the character in male and female roles, and the symbolic and the forms inherent in the novel. The analysis then concludes by considering literature as an instrument that the individual can use to reflect on society.

Key-words: Absolutism; Bourdieu; Gender Identity; Sociology of the Novel.

Einführung

Irene Disches Roman **Die militante Madonna** erschien 2021, in der Mitte der Pandemie, und versetzte den Leser zurück in die Zeit. Nicht nur die Zeit vor der Pandemie, sondern in eine fiktionalisierte Form des Frankreichs und Englands, wie es drei Jahrhunderte zurückliegend existierte. In dieser Welt greift Dische eine Figur auf, die zu ihrer Zeit eine gesellschaftliche Kontroverse darstellte – den Chevalier D'Éon. Dieser wurde als Mann berühmt, verlebte allerdings die letzten 33 Lebensjahre als Frau. Seine Geschichte ist nicht

¹ Studentin im Bereich des Staatsexamen an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; amelie.loew@gmx.de.

² Professorin am Institut für Soziologie der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg; aida.bosch@fau.de

Teil des üblichen Geschichtswissens der modernen Leserschaft, und so zieht Dische als bekannte Autorin Aufmerksamkeit auf diese bedeutsame Figur und die mit ihr verbundene Thematik der Geschlechtsidentität, die auch heute noch öffentlich diskutiert wird. Im Versuch, sowohl D'Éon selbst als auch den Ansprüchen einer genderinklusiven Sprache gerecht zu werden, verwendet die vorliegende Arbeit deshalb jeweils die Pronomina, mit denen D'Éon je nach öffentlich dargestelltem Geschlecht in Roman wie Realität angesprochen wurde.

„Wo, wie, was für, wen und von wem?“ lässt Janoschs Erzähler den kleinen Tiger ausrufen, als ihn der erste Brief erreicht“ (MAGERSKI, 2019, S. 4). Dieser Frage möchte sich auch die folgende Analyse von **Die militante Madonna** widmen, denn ihre Beantwortung für ein Verständnis der modernen Gesellschaft ist eine wichtige Funktion der Literatursoziologie (*Id.*), in deren Rahmen diese Arbeit gestaltet ist. Um der Vielfältigkeit der im Roman behandelten Thematiken gesellschaftlicher Relevanz gerecht zu werden, ist die Literatursoziologie jedoch nicht die einzige angewendete Disziplin. Auch Gender Studies, Geschichts- sowie Literaturwissenschaft werden herangezogen, um die soziologische Analyse des Werkes zu bereichern und dessen Wirkungsgrade möglichst vollständig aufzeigen zu können. Trotzdem ist die vorliegende Arbeit mehr als Überblickswerk denn als ausgereifte Analyse zu verstehen, denn akademische Normen wie eine begrenzte Seitenzahl erlauben keinen allzu tiefen Blick in die Materie des Romans. Es gäbe noch so viel mehr zu sagen.

Die folgende Analyse beschränkt sich deswegen auf drei große Themengebiete. Zunächst wird ein Einblick in die reale Historizität gegeben, auf der **Die militante Madonna** beruht, da dies für ein soziologisches Verständnis des Romans essenziell erscheint. Hierbei liegt der Fokus auf der Person des Chevaliers, ihren Möglichkeiten der gesellschaftlichen Partizipation und der Bedeutung des Krieges für das Leben D'Éons. Darauf folgt ein Kapitel zur Macht der Verschriftlichung, die sowohl die Autorin selbst als auch ihre Hauptfigur in der jeweiligen schriftstellerischen Tätigkeit beweisen. Dieses enthält eine Einführung in die Literatursoziologie, die Analyse symbolischer und weiterer Formen im Roman und einen Teil zur Ausführung des Stellenwerts der Literatur für D'Éons Leben. Hierbei wird auf zwei Aspekte besonders eingegangen; namentlich seine diplomatischen und politischen Schriften sowie den Briefverkehr in beiden Geschlechterrollen, da diesen Aspekten im Roman wie in der Realität eine besondere Bedeutung für die Identität und gesellschaftliche Positionierung D'Éons zukommt. Ein weiteres Kapitel analysiert das soziale und symbolische Kapital der Figur nach den Kapitalarten Bourdieus. Die vorliegende Arbeit schließt daraufhin mit einem Fazit, das die gesellschaftliche Relevanz des Romans und der in ihm verarbeiteten Thematiken erneut betonen möchte.

Einblick in die Geschichte - ein kurzer Abriss

Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée D'Éon de Beaumont wurde 1728 als Sohn einer Anwaltsfamilie in Tonnerre, einer kleinen französischen Stadt geboren. Seine Mutter verlor ihren ersten Sohn im Kindesalter; trotzdem ließ sie D'Éon bis zu seinem siebten Lebensjahr Mädchenkleidung tragen (NIXON, 1964, S. 126). Sein Vater gehörte dem niedrigen Adel an, weswegen der Familienname ursprünglich Déon lautete. Die Änderung zu D'Éon erfolgte 1763 als Ehrung für die Verdienste des Chevaliers im Siebenjährigen Krieg 1757 (NIXON, 1964, S.128). Im Rahmen dieser Ehrung erfolgte auch die Ernennung zum Dragoner-Hauptmann durch Louis XV, worauf der Charakter D'Éon in **Die militante Madonna** entweder direkt oder durch Hinweis auf sein Sankt-Ludwigs-Kreuz immer wieder anspielt.

Vor diesem Verdienst diente D'Éon als Spion am russischen Hofe in weiblicher Aufmachung, ein Aspekt seiner Biografie, der auch im Roman rückblickend aufgegriffen wird. Diese diplomatische Tätigkeit als Frau bestärkte in seinem späteren Leben den Verdacht der Allgemeinheit, dass D'Éon auch biologisch eine Frau sei. Doch zunächst akzeptierte die französische Aristokratie den Chevalier als Mann, dem 1763 fünf Monate lang der Posten des *ministre plénipotentiaire* zugesprochen wurde. Diese Ernennung durch Louis XV wird retrospektiv kritisch wahrgenommen:

From June to October 1763 the Chevalier – a man of no family – was to represent the most illustrious monarch in the world at the most important, for France, of all courts. The promotion went disastrously to the Chevalier's head and it is not too much to say he never truly recovered his balance (Nixon, 1964, S. 129).

D'Éon hatte zwar einen entsprechenden Titel erhalten, jedoch nicht das Kapital, das für eine adäquate Zurschaustellung der Macht seiner Position notwendig gewesen wäre (*Id.*). Dies und weitere Demütigungen führten ultimativ zu einer Entfremdung zwischen dem französischen König sowie seinen Nachfolgern und dem Chevalier, der ultimativ eine gewisse Politikverdrossenheit entwickelte und sich vorerst weitestmöglich in die Privatheit in London zurückzog – zumindest bis zur Rückkehr nach Frankreich. Dort jedoch musste D'Éon sich der königlichen Verpflichtung zum öffentlichen Auftreten als Frau beugen:

The Chevalière, as henceforth she was known, was forty-nine years of age when in 1777 she returned to France. Until that year she had dressed as a man and enjoyed all the privileges of that sex, but for a few short intervals when she had taken to female garments. From now on, until the end of her life thirty-three years later, she was to dress as a woman (*Id.*, S. 132).

Diese auferlegte Veränderung des öffentlichen Auftretens änderte jedoch nichts am Charakter D'Éons. Bereits nach einem Jahr war sie gelangweilt von ihrer neuen Position am Hof und in der Gesellschaft, wo ihr weiterhin die sozialen Missstände ihrer Zeit und ihres Milieus aufgezeigt wurden, derer sie sich bewusst war (*Id.*, S. 126). Die Chevalière, sich ihrer militärischen Erfolge im Siebenjährigen Krieg besinnend, schrieb dem Außenminister, dass sie unfähig sei, sich weiter den Regeln des Königs zu unterwerfen, denn "rester au jupes en temps de guerre, cela m'est impossible." (*Id.*, S. 132).

1789 brach die Französische Revolution aus, was die Frustrationen der Chevalière aufgrund ihres niedrigen Adelstandes und ihrer gesellschaftlichen Position als Frau besänftigte. Sie ernannte sich selbst zur Republikanerin und änderte ihre Signatur in ‚La Chevalière Déon‘ (*Id.*, S. 134), womit sie zurück zu ihrem ursprünglichen Familiennamen kehrte. Déon lebte die restlichen Jahre ihres Lebens bis zu ihrem Tod im Jahr 1810 in bescheidenen Verhältnissen mit einer alten Freundin, der Witwe Mrs. Cole, zusammen. Diese und der Rest der Interessierten waren sehr erstaunt, als bei der Obduktion Déons Geschlecht enthüllt wurde; denn er war entgegen allen Vermutungen biologisch ein Mann.

Die Bedeutung der Gender-Uneindeutigkeit D'Éons für die Partizipation an der französischen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in Realität und Roman

105

Das 18. Jahrhundert, in dem der Roman **Die militante Madonna** spielt, mag der Leserschaft weit entfernt erscheinen, denn die sozialen Konventionen, der Umgang der Menschen miteinander, ist aus heutiger Sicht durchaus befremdlich. Gerade an den Höfen Europas waren die Spielregeln des gesellschaftlichen Lebens klar; von der Morgentoilette des französischen Herrschers bis zu den abendlichen Bällen gab es für alles strikt einzuhaltende Normen und Abfolgen. Zwar ist der Chevalier D'Éon als Mitglied des niedrigen Adels bestens mit diesen Normen und Abfolgen vertraut, doch verweigert er sich ihrer Eindeutigkeit durch sein ganzes Wesen – nicht zuletzt durch die Weigerung, nur konform mit den Rollenerwartungen eines Geschlechts in der Öffentlichkeit aufzutreten. Im Roman gipfelt diese Weigerung schließlich in Wetten, die den königlichen Befehl zur alleinigen Zurschaustellung weiblichen Auftretens zur Folge haben. Auch in der Geschichte triggert die Uneindeutigkeit D'Éons Empörung von Volk, Adel und König. Und dennoch weigern sich sowohl der Charakter als auch die reale historische Persönlichkeit des Chevaliers, sich den Wünschen der Gesellschaft längerfristig zu beugen. Dieses Unterkapitel möchte diese Weigerung näher in ihrem Kontext analysieren und hierbei auf Anpassungen der realen Geschichte im Roman verweisen. Dennoch lässt sich für beide Dimensionen feststellen, dass die fixe Dualität der Geschlechtsidentitäten für ihre Gesellschaften ein konstitutiver und stabilisierender Faktor war.

Dieses Jahrhundert war nicht nur, aber auch, geprägt von diversen Kriegen in Europa, an denen auch D'Éon teilnahm. Susanne Schröter stellt fest, dass das 18. Jahrhundert eine Zeit des gesellschaftlichen Umbruchs gewesen sei – ein Faktor, mit dem Kriege historisch betrachtet häufig zusammenhängen. Sie merkt zusätzlich an, dass im Rahmen dieses Umbruchs „auch der Körper definiert und zur Bestätigung der sozialen Ordnung herangezogen worden“ (SCHRÖTER, 2001, S. 76) sei. Der Charakter D'Éons in Irene Disches Roman beweist dies, indem die Autorin die Chevalière über die zunehmende Kompliziertheit der weiblichen Mode klagen lässt: „Fünfzehn Jahre zuvor hatte ich in Sankt Petersburg prachtvolle Gewänder und Perücken getragen, einfache, mit denen ich selber klarkam und die ich immer gebrauchsfertig hielt, aber die Mode hatte sich geändert, und selbst das Aufsetzen einer Perücke erforderte vier bis sechs Hände“ (DISCHE, 2021, S. 166). Diese Darstellung des Verhältnisses von Körper und sozialer Ordnung scheint vielen plausibel, bewegen wir uns doch, um einem späteren Kapitel zuvorzukommen und es mit Bourdieu auszudrücken, in einem sozialen Raum, der mit verschiedenen Achsen arbeitet. Dieser Raum weist auf eine Plastizität hin, die nicht nur ihn selbst, sondern auch die sich in ihm bewegenden Akteure betrifft – und welcher Aspekt des Menschen weist offensichtlicher auf seine Plastizität hin als der biologische Körper? Diese Ansicht teilt Joan Wallach Scott, die das Verhältnis von vergeschlechtlichten Körper und sozialen Relationen eines Menschen folgendermaßen einschätzte:

[G]ender is a constitutive element of social relationships based on perceived differences between the sexes, and gender is a primary way of signifying relationships of power. Changes in the organization of social relationships always correspond to changes in representations of power, but the direction of change is not necessarily one way. (Scott, 1988, S. 42).

Machtlogiken sind zweifelsohne im D'Éons Verhältnis zu anderen Menschen inhärent, und der ständige Kampf um eine möglichst hohe Position wird sowohl der realen Persönlichkeit als auch der Romanfigur durch die Hindernisse niedrigen Adelsstandes und später auch des öffentlichen Auftretens als Frau erschwert. Doch D'Éon nutzt seine/ihre momentanen Möglichkeiten der Machterlangung und löst damit, im Roman mehr als in der tatsächlichen Historizität, ein gewisses Umdenken; eine Veränderung der Blicke auf die sozialen Rollen der biologischen Geschlechter aus. Die Romanfigur schafft durch ihre Frauenbrigade Möglichkeiten des Ausdrucks dessen, was Feminist*innen des 21. Jahrhunderts wohl “female empowerment” nennen würden – eine, wenn auch nur temporäre, Befreiung aus der Unmündigkeit, die das Patriarchat im Europa des 18. Jahrhunderts für Frauen verhielt.

Doch die Frauenbrigade des Romans und ihre Bemühungen der Beteiligung am amerikanischen Krieg sind ebenso wenig erfolgreich wie die Bitten der Chevalière in der

Realität, sich erneut militärisch beteiligen zu dürfen (Nixon, 1964, S. 132). Denn diese Versuche von ‚female empowerment‘ spielten sich in der dichotom strukturierten Gesellschaft des absolutistischen Frankreichs ab, das „einen Verlust geschlechtlicher Eindeutigkeit“ (SCHRÖTER, 2001, S. 83) verspürt hätte, der doch so wichtig für die Aufrechterhaltung des bestehenden sozialen Systems war, wenn eine bekannte Persönlichkeit wie D’Éon unkontrolliert von den Regeln der herrschenden Schicht „zu stark in die Sphäre des anderen Geschlechts“ (*Id.*) eingedrungen wäre.

Denn was dieser herrschenden französischen Schicht des höfischen Adels und dem König an seiner Spitze sowohl in der realen Geschichtlichkeit wie auch im Roman klar gewesen sein muss, ist dass

gender is, in fact, an aspect of social organization generally. It can be found in many places, for the meanings of sexual difference are invoked and contested as part of many kinds of struggles for power. Social and cultural knowledge about sexual difference is therefore produced in the course of most of the events and processes studied as history. (SCOTT, 1984, S. 6)

Der Machtkampf D’Éons hing, wie oben gezeigt und auch später in Hinblick auf weitere Aspekte expliziert, nicht nur, aber auch mit der Geschlechtlichkeit dieser Persönlichkeit und Romanfigur zusammen. Irene Dische wählt ganz bewusst diese Figur der Geschichte, um deren Verweigerung einer eindeutigen Zuschreibung fiktionalisiert auszuleuchten und erfüllt damit Natalie Davis Anforderungen an eine soziologische Geschichtsforschung der Geschlechter und ihrer Relationen im Rahmen ihres Artikels

Women’s History in Transition: The European Case:

It seems to me that we should be interested in the history of both women and men, that we should not be working only on the subjected sex any more than a historian of class can focus entirely on peasants. Our goal is to understand the significance of the sexes, of gender groups in the historical past. Our goal is to discover the range in sex roles and in sexual symbolism in different societies and periods, to find out what meaning they had and how they functioned to maintain the social order or to promote its change.” (DAVIS, 1975, S. 90, Hervorhebung übernommen)

Die Verarbeitung der Persönlichkeit des Chevaliers D’Éon ist also durchaus nicht nur für historisch Interessierte aufgrund der weitgehend akkuraten Darstellung sozialer Konventionen des Frankreichs des 18.Jahrhunderts relevant, sondern auch für Mitglieder der Disziplin der Gender Studies und Soziologie. Heute wissen wir, „daß es trotz aller unbestreitbaren Unterschiede doch mannigfaltige Zwischenstufen zwischen dem betont Männlichen und dem betont Weiblichen in Soma und Psyche gibt“ (SCHRÖTER, 2001, S. 81), doch Dische zeigt in ihrem Roman auf, inwieweit dafür bereits im 18.Jahrhundert ein Bewusstsein vorhanden war – wenn auch auf negative Art und Weise, war Geschlecht doch in einem Konzept von gegensätzlichen Polen dienlicher für die Aufrechterhaltung der

dichotomen Gesellschaft als eine Konzeption als Spektrum, die dem Individuum zu viel Freiheit erlaubt hätte, um das vorherrschende System der Ungleichheiten aufrechtzuerhalten. D'Éon verweigert sich diesem System und seiner Verherrlichung maskuliner Macht; vielmehr enthüllt sein historischer Fall „a pre-revolutionary aristocratic ‚sex/gender regime‘ that was looser and more flexible than the Victorian one that replaced it“ (KATES, 1995, S.593). Vielmehr bedient D'Éon in Roman und Realität sich der Rousseau'schen Aufklärungsphilosophie, um seine/ihre Identität und militärisch-politische Partizipation zu rechtfertigen:

[D]'Eon borrowed Rousseau's notion of the unique nature of the singular individual to claim his own Amazonian identity. Enlightenment ideas, therefore, could at moments enable some men and women to use reason to claim they could transcend the body, that gender, sexuality, and family of origin were irrelevant to politics. (CLARK, 1998, S. 38f.)

D'Éons Weigerung, sich den Konventionen seiner Gesellschaft bezüglich sozialer geschlechtlicher Identität zu unterwerfen, birgt zwar Gefahren in sich, wie sie in **Die militante Madonna** durch Mordanschläge und neugierige oder wütende Mobs verdeutlicht werden (DISCHE, 2021, S. 31-36, 102f.), doch ermöglichte sie dieser Persönlichkeit auch die Freiheit, sich in einem einengenden Kontext wahrhaftig als selbsttätiges Individuum begreifen zu können. Die Uneindeutigkeit D'Éons in Roman und Realität erweiterte also die Formen der Partizipation an der Gesellschaft und ihrer Veränderung – mehr, als D'Éon sie als rein männlich oder rein weiblich verstandenes Individuum hätte haben können.

108

Krieg und seine Anforderungen an das vergeschlechtlichte Individuum D'Éon

Das Leben D'Éons war geprägt von verschiedenen Kriegen; ein Fakt, der auch in Irene Disches **Die militante Madonna** aufgegriffen und verarbeitet wird. Die Möglichkeiten, die D'Éon in dieser universellen menschlichen Problemlage zur Verfügung stehen, unterscheiden sich jedoch je nach dem aktuellen öffentlich anerkannten Geschlecht. Krieg ist nicht gleich Krieg; er ist stattdessen situativ, subjekt-, kulturell und historisch spezifisch gebunden (BEAUMONT *et al.*, 2009, S.10). Genau wie es im Krieg verschiedene Ansätze der Schlichtung gibt, hat das vergeschlechtlichte Individuum verschiedene Handlungsmöglichkeiten in dieser unumgehbaren Situation. Diese sind zwar theoretisch geschlechtsspezifisch gebunden; eine Aufweichung dieser Gebundenheit ist jedoch bei Bedarf möglich. „[A]uthorities were hesitant about women's full military participation in combat“ (BOURKE & SUMMERFIELD, 2009, S.153), denn “The cult of the manly man and the fragile woman is enhanced by war (Elshtain), yet the dynamics of war require social acceptance of women tough enough to take on male roles” (Id., S. 154).

Zwar zielt die vorherrschende Ideologie von Krieg unmittelbar auf eine Darstellung als ein dem Männlichen zugehöriges Gebiet der Gesellschaft ab, jedoch ist unbestreitbar, dass „Warriors are not found exclusively on one side of the gender line, and peace lovers, on the other“ (BEAUMONT *et al.*, 2009, S.11). Nicht nur die Einstellung zum Krieg kann nicht am Geschlecht festgestellt werden, auch ist das soziale Geschlecht eines Individuums zusätzlich oft nicht mit dem biologischen kohärent. Der Chevalier D'Éon ist ein historisches akkurates und hochgradig relevantes Beispiel in dieser Debatte, dessen Präsenz durch die Publikation von **Die militante Madonna** historische Persona zwischen den Geschlechtern wieder mehr Raum in der öffentlichen und spezifisch literarischen Debatte verschaffte. Seine Zeit war geprägt von Kriegen, und in diesen Kriegen fand D'Éon eine Identität – traf er die Wahl, keine für immer feststehende Wahl zu treffen. Er gehört zu jenen, die dramatische und revolutionäre Veränderungen in einem europäischen Kontext nutzten, um aus alten Traditionen neue Welten entstehen zu lassen (BOURKE & SUMMERFIELD, 2009, S.147).

Doch Krieg ist weiterhin eine *“highly codified exercise of violence”*, wobei *“gender is a crucial part of the code”* (Id., S. 149). Eine sich als weiblich darstellende Person hat in militärischem Kontext bei gleichem Verdienst nie die gleichen Ehren erhalten wie männlich gelesene Menschen, vor allem in einem so konservativen Kontext wie dem französischen Absolutismus des 18. Jahrhunderts, in dem D'Éon lebte. Auch das Selbstbild weiblicher Identität konnte sehr von dem externen der Gesellschaft abweichen, und gesellschaftsintern herrschten ebenfalls durchaus Kontroversen vor, was die Meinung zu militärisch involvierten Frauen betraf. Dies traf unter anderem auch auf D'Éon selbst zu; während Ange de Goudar den Chevalier als einen *“military minister... abrupt and choleric [who] talks much of fighting”. I suppose he places bravery above the negotiator“* (GOUDAR, 1765, S. 169) beschrieb, hatte die zeitgenössische Öffentlichkeit weit auseinandergehende Meinungen zu kriegerischen Anwandlungen der Chevalière:

While many celebrated such women as the famed female soldier Hannah Snell and Joan of Arc as heroines, others, more misogynist, found their gender transgression disgusting. Even in the above quote by d'Eon's friend, the writer hints that d'Eon could be linked with such disreputable characters as the mythical medieval female pope or the Pucelle d'Orleans. The latter epithet referred to Voltaire's satire on Joan of Arc, an obscene anti-clerical tale corroded by vicious attacks on gender ambiguity and Joan's male disguise. While d'Eon presented himself as a heroic Joan of Arc, gentlemen who read such libertine literature (such as those in Wilkes's circle) treated the French military heroine as a dirty joke. (De Voltaire). After comparing d'Eon to Hannah Snell, a columnist wrote "As a man [d'Eon] has been extolled to the skies. As she is a woman it is a pity that we are compelled to despise her" (Westminster Gazette. Gesamter Absatz zit. in CLARK, 1998, S. 36).

Zusammenfassend lässt sich also im konkreten Fall D'Éons bestätigen, was in der Mitte des Unterkapitels bereits festgestellt wurde; eine Frau wird im militärischen Kontext für ihre Verdienste nie die gleiche, uneingeschränkte und verherrlichende Anerkennung bekommt wie es bei einem Mann der Fall wäre. Doch Irene Dische mildert die Schärfe der realen Umstände in ihrem Roman *Die militante Madonna* ab. Ihr Charakter der Chevalière muss weiterhin mit Kritikern, auch aus dem engsten Kreis, leben. Gleichzeitig erfährt sie jedoch Anerkennung von Menschen aus ihrer Vergangenheit und aktuellen Persönlichkeiten des Hofes in Form von Briefen, Einladungen und sonstigen Aufmerksamkeiten (DISCHE, 2021, S. 187ff.). Auch die militärische Karriere der Chevalière wird im Roman euphemisiert; hat D'Éon mit ihrer Bitte an den Außenminister in der Realität wenig Erfolg gehabt und sich weiterhin als Einzelkämpferin behaupten müssen, so gelingt es ihr im Roman zumindest, internationales Aufsehen mit ihrer Frauenbrigade zu erregen und von den Amerikanern als Teil der Streitmacht in Betracht gezogen zu werden (*Id.*, 210ff.). Doch diese Pläne mit Benjamin Franklin werden vereitelt von Pierre und Morande, Männern, mit denen D'Éon ein ambivalentes Verhältnis zwischen Freundschaft und Feindschaft pflegt. Damit endet die militärische Karriere der Chevalière in Disches Roman in gewisser Weise analog zur Realität: die Frau mag noch so viel leisten in Angelegenheiten des Krieges, doch ist letztlich trotzdem der Mann siegreich. Die Reduktion des Wertes eines Individuums auf sein biologisches Geschlecht trägt somit zur Aufrechterhaltung geschlechtsspezifischer Normen in Krieg und Frieden bei – teilweise bis in unsere Gegenwart.

110

Die Macht der Verschriftlichung - Eine Einführung in die Literatursoziologie

Die Literatursoziologie ist eine relativ neue Entstehung im ebenfalls modernen Feld der Soziologie. Genau wie die Soziologie an sich ersucht die Literatursoziologie, Gesellschaften auf einem wissenschaftlichen Niveau zu betrachten, analysieren und spezifische Individuen oder Gruppen in solche gesellschaftlichen Kontexte einzuordnen. Hierbei wird die Literatursoziologie, im Gegensatz zur Soziologie an sich, nicht als Disziplin, sondern als „eine auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft gerichtete Fragestellung“ (Magerski, 2019, S. 1) begriffen. Diese Fragestellung jedoch konnte erst im Rahmen der modernen bürgerlichen Gesellschaft entstehen, denn Gesellschaft und Literatur müssen pluralisiert sein,

damit eine sich auf das Verhältnis von Literatur und Gesellschaft richtende Frage überhaupt gestellt werden kann. In einer geschlossenen sozialen Formation mit einem einheitlich verbindlichen Lesekanon könnte die Frage, wie sich die Literatur zur Gesellschaft verhält, gar nicht aufkommen, da das Verhältnis derart selbstverständlich wäre, dass es weder thematisiert noch problematisiert werden würde (*Id.*).

Die Literatursoziologie verdankt ihre Entstehung also gesellschaftlicher und literarischer Pluralisierung, deren Kontroversen nach einer Erforschung verlangten. Diese Pluralisierung konnte erst in der Moderne entstehen; verhiß der Anbruch dieser (literarischen) Ära doch die Erwartung „des Bruchs mit den Konventionen der bürgerlichen Literatur und Kultur“ (*Id.*, S. 20). Im Rahmen dieses Bruchs konnte nun ein erweitertes Verständnis für die Formen der Relation von sozialer und literarischer Ordnung geschaffen werden, wo vorher eine Strukturgleichheit als selbstverständlich wahrgenommen wurde. Die moderne Literatursoziologie hingegen bezieht ihre Rechtfertigung aus der vergleichenden Perspektive (*Id.*, S. 16), die durchaus einen kritischen Blick auf diese Relation wirft. Sie stellt nach Lucien Goldmann fest, dass das literarische Werk nicht einfach ein gegebenes Kollektivbewusstsein widerspiegelt, sondern Tendenzen und bestimmte inhaltliche Kohärenz eines dynamischen Bewusstseins des Kollektivs (GOLDMANN, 1970, S. 29) aus Sicht des Autors reflektiert, der Teil dieses verarbeiteten Bewusstseins sein kann, der betrachteten sozialen Gruppe jedoch nicht zwingend angehören muss. Dieses verarbeitete Kollektivbewusstsein „ist weder eine primäre noch eine selbstständige Struktur. Es wird implizite im Zuge des Gesamtverhaltens der Individuen entwickelt, welche am sozialen, politischen, ökonomischen Leben teilnehmen“ (*Id.*, S. 30). Doch bevor eine tiefergehende Analyse des modernen Verhältnisses von Gesellschaft und Literatur erfolgt, scheint zunächst eine Betrachtung der ursprünglichen Exponierung der Bedeutung von Literatur als gesellschaftliches Feld sinnhaft zu sein.

Die „Evolution des autonomen literarischen Kommunikationssystems“ in Europa beginnt um 1800 und stellt das Moment dar, „in dem sich die Literatur für Selbstgesetzgebung entschied“ (MAGERSKI, 2019, S. 153). Zu diesem Zeitpunkt ist der Kontinent in einer Phase des Wandels, unter anderem bedingt durch die Französische Revolution wenige Jahre zuvor. Diese sorgte für ein Erstarken des bürgerlichen Milieus, dessen gesteigerte Bedeutung für die Gesellschaft auch den gesellschaftlichen Wert der Literatur steigerte, denn es entstand ein bürgerliches Publikum (*Id.*, S. 133). Dieses Interesse eines vielseitigen und breit aufgefächerten Milieus an Literatur ermöglichte die „Ausdifferenzierung des literarischen Produktionsbereiches, das heißt der gleichzeitigen Existenz voneinander abweichender Positionen hinsichtlich der Funktion und Form der Literatur. Die Pluralität der Positionen (bspw. die Koexistenz bürgerlicher und experimenteller Literatur) verdankt sich einer Ausdifferenzierung des Machtfeldes, die aus der Feldperspektive einer Ausdifferenzierung des Publikums gleichkommt“ (*Id.*, S. 145). Diese Ausdifferenzierung wiederum bedingte die spezifische sozio-historische Weise der Institutionalisierung von Literatur – der Nährboden für die Fragestellung der Literatursoziologie war geboren.

Diese geht davon aus, dass die Institutionalisierung von Literatur in ihrer modernen Form als Paradox zu verstehen ist. Sie stimmt mit der allgemeinen Soziologie in der Meinung überein, dass unter Institutionalisierung ein Prozess zu verstehen ist, „in dessen Verlauf das zunächst willkürliche zwischenmenschliche Handeln zunehmend bestimmten Regeln und Normen folgt“; Institutionen steuern also grundsätzlich das Verhalten von Menschen; erst dadurch können „stabile dauerhafte Muster literarischer Beziehungen“ entstehen, ohne die der moderne Literaturbetrieb unmöglich wäre. Durch Institutionen wurde und wird literarisches Handeln stabilisiert und erwartbar gemacht (*Id.*, S. 136). Doch zurück zu dem Widerspruch, der durch die Institutionalisierung moderner Literatur entsteht. Wie eben erläutert, soll die Institution die Willkür des Individuums einschränken. Sie stützt sich jedoch auf einen Gegenstand, „der sich selbst als Ausdruck individueller Schöpferkraft (Stichwort: Kreativität) versteht. Das individualistische Moment muss [...] gleichsam gepflegt und so institutionalisiert werden, dass es kommunizierbar und verkäuflich wird“ (*Id.*, S. 136f.).

Dieser Widerspruch ist auch einer neuen Unterart der Literatursoziologie inne, die als Romansoziologie bekannt ist und bei der Betrachtung eines modernen Romans wie **Die militante Madonna** von Irene Dische nicht außer Acht gelassen werden sollte. Ihr Roman spielt interessanterweise zu dem Zeitpunkt, an dem Literatur neue gesellschaftliche Relevanz erfuhr, und fiktionalisiert die Biografie einer realhistorischen Persönlichkeit, die zu diesem Zeitpunkt des Wechsels vom 18. ins 19. Jahrhundert selbst schriftstellerisch tätig war. Gleichzeitig ist Disches Roman jedoch das Produkt einer modernen Autorin des 21. Jahrhunderts, die sich des Institutionalisierungszwanges zum Erzielen befriedigender Verkaufszahlen nur allzu bewusst ist. Verglichen mit dem Ansehen, das schriftstellerische Tätigkeit zu D'Éons Zeiten mit sich brachte, ist die Aussicht der modernen Autorin auf Ähnliches ein hochfliegender Traum, wo Bücher doch immer mehr für andere Unterhaltungsmedien in akustische und auditiv-visuelle Form weichen müssen. Dennoch erfreut sich der Roman weiterhin einer gewissen Beliebtheit; sicherlich unter anderem, weil er für sein Unterhaltungspotenzial bekannt ist. Romansoziolog*innen wie Lucien Goldmann jedoch haben eine andere These, die die weiterhin fortbestehende Beliebtheit dieser literarischen Gattung erklären könnte:

Als Geschichte eines degradierten Suchens nach authentischen Werten innerhalb einer degradierten Welt wird der klassische Roman notwendigerweise gleichzeitig zu einer Biographie und einer Gesellschaftschronik, wobei zu beachten ist, daß sich die Beziehung zwischen Schriftsteller und Roman wesentlich unterscheidet von der Beziehung zwischen Schriftsteller und Werk bei jeder anderen Literaturgattung. Girard nennt diese besondere, dem Roman eigentümliche Beziehung Humor, Lukács Ironie. Beide sind sich darüber einig, daß das Bewusstsein des Romanschriftstellers über dasjenige seiner Helden

hinausgehen muß und daß dieses Hinausgehen (Humor oder Ironie) für die Gattung des Romans ästhetisch konstitutiv ist. (GOLDMANN, 1970, S. 22)

Disches **Die militante Madonna** erfüllt die in diesem Zitat angebrachten Kriterien an einen Roman zweifelsohne. Ihre Erzählung der Geschichte D'Éons enthüllt historische Strukturen der französischen Gesellschaft ebenso, wie sie biografische Fakten aus dem Leben des Chevaliers enthält. Dennoch spielt Dische mit dieser Realität, bleibt kritisch den Geschichtsbüchern gegenüber und wird gleichzeitig kreativ, um die Geschichte so zu wandeln, dass sie bei einer modernen Leserschaft Anklang findet. Zusätzlich nimmt Dische ihre geschaffene Figur und deren ebenso geschaffene Welt nicht zu ernst. Sie zollt den realhistorischen Gegebenheiten Respekt, und lockert ihren Roman gleichzeitig durch fiktive Anekdoten auf, in denen die Spannung des in der Gesellschaft uneindeutigen Geschlechts D'Éons zum Tragen kommt. Nenne man es Humor oder Ironie; Dische distanziert sich vom Horizont ihrer Figur und erweitert dadurch die Möglichkeiten der Darstellung ihrer Welt – sie füllt sie inhaltlich, symbolisch und ästhetisch mit Fiktionalität auf. Doch dieses Auffüllen geschieht dezent, was es dem Kritiker ohne weitreichende Geschichtskenntnisse schwer macht, Realität und Fiktionalität zu trennen. Dische spielt in **Die militante Madonna** auf äußerst ästhetische Art und Weise mit diesen beiden Dimensionen – und genau dies verleiht dem Roman seine Beliebtheit sowie gesellschaftliche Relevanz.

113

Eine Analyse des Symbolischen und der Formenwahl von **Die militante Madonna**

Ästhetisch ist nicht nur Irene Disches Spiel mit Fiktion und Realität in dem Roman, auch das Buch selbst überzeugt potenzielle Leserschaft im Regal durch seine Optik. Den Umschlag zierte ein stark vergrößertes Portrait im weichen Stil des 18. Jahrhunderts, wobei nur eine Gesichtshälfte erkennbar ist, die das Geschlecht der gezeigten Person nicht verrät. Somit zierte D'Éon selbst in seiner visuellen Uneindeutigkeit das Cover des Romans über ihn und erscheint von Beginn an als das prägnanteste Symbol von Disches Werk. Doch ist diese Figur nicht das einzige Symbol, das diesem literarischen Text zu entnehmen ist, sondern vielmehr regt sie zur Suche nach weiteren an. **Die militante Madonna** verrät bereits mit ihrem vielseitig interpretierbaren Titel, dass sie voll ist von Konzepten, Bedeutungen, linguistischen Codes und einer ungewöhnlichen Art der Darstellung menschlicher Belange – Dinge, die der Literatur und der Geschichte als Formen analysierbaren Wissens innewohnen (SCOTT, 1988, S. 8). **Die militante Madonna** ist fiktionalisierte Geschichte, und somit doppelt geeignet für eine Analyse der eben aufgezeigten Punkte. Hierfür eignen sich besonders Bourdieu und Magerski, die der in Literatur dargestellten und impliziten Gesellschaft ihre symbolischen Strukturen entlocken wollen. Im Folgenden wird deshalb

unter anderem auf ihre Ideen zurückgegriffen, um eine genauere literatursoziologische Betrachtung des Symbolischen in Irene Disches Roman zu ermöglichen.

Sheena Jain widmete sich in ihrem 2023 erschienenen Buch *Practicing the Symbolic – Pierre Bourdieu's Contribution* dem Teil seiner Arbeit, der weniger bekannt ist – der Frage, inwieweit das Symbolische die Gesellschaft beeinflusst und strukturiert. Die Autorin beginnt ihr Buch mit einer Definition des Symbolischen, die auch für diese Arbeit herangezogen werden soll:

The term 'symbolic' refers, broadly speaking, to that which relates to mental processes that represent some feature of external reality. Symbolism therefore forms part of all human practice, from the most mundane to the most esoteric. Since social life is constituted by human practice, it is inconceivable without symbolic practice. (JAIN, 2023, S. 1)

In dieser breit gefassten Definition zeigt Jain bereits die Unbestreitbarkeit der Verwobenheit von gesellschaftlicher Existenz und dem Symbolischen, das individuellen Ausdruck in Menschen findet, auf. Das Individuum und seine konkreten Handlungen und Ideen werden jedoch sowohl vom Symbolischen, das es prägt, und der gesellschaftlichen Ordnung überdauert. Symbolische Phänomene sind nach Bourdieus Theorie als Produkte und Kreationen der materiellen und sozialen Umwelt menschlichen Verhaltens zu sehen (Id., S. 22), wobei sie diese Fähigkeit der Strukturierung nur deshalb besitzen, weil sie selbst strukturiert sind. Diese Fähigkeit der Strukturierung wiederum verleiht symbolischen Phänomenen ihre politische Funktion als „instruments of domination“ (Id., S. 16), die dabei helfen, die momentane gesellschaftliche Ordnung als gegeben und unveränderbar darzustellen:

[T]he object of social science is a reality that encompasses all the individual and collective struggles aimed at conserving or transforming reality, in particular, those that seek to impose the legitimate definition of reality, whose specific symbolic efficacy can help to conserve or subvert the established order, that is to say, reality. (BOURDIEU, 1990, S. 3)

Die Veränderung beziehungsweise Erhaltung der bestehenden sozialen Ordnung ist ein Machtkampf zwischen verschiedenen Gruppierungen der Gesellschaft, den nicht nur bekannte Soziologen wie Karl Marx darstellen, sondern der auch ganz konkret in Disches Darstellung des Westeuropas des 18. Jahrhunderts zu finden ist. Hiermit ist weniger die Französische Revolution gemeint, die zu Ende des Romans hin kurz thematisiert wird, als D'Éon ihre prophylaktische Flucht nach England und die Zerstörung ihrer Familiensitze im Rahmen dieses gesellschaftlichen Umbruchs schildert (DISCHE, 2021, S. 215). Der Sturm auf die Bastille und seine Konsequenzen sind nur als Folgen dessen anzusehen, was in Die militante Madonna ständig in Form mehr oder weniger offensichtlicher Machtkämpfe

angesprochen wird. Die symbolische Ordnung des Abendlandes, das Dische in ihrem Roman darstellt, wird bedroht durch gleich zwei Faktoren: Die Unzufriedenheit der Nicht-Adeligen über den verschwenderischen Lebensstil ihres Königs in Frankreich, die sich schließlich in Form von Gewalt Bahn bricht, und die Weigerung D'Éons, sich eines Geschlechts zu bekennen, schwächen die bestehende Ordnung. Das gesellschaftliche System verliert die Möglichkeit des Fortbestandes seiner Legitimation, denn seine Funktion als ‚system of belief‘, in dem sich alle Gesellschaftsmitglieder einig sind, ist nicht mehr erfüllt (JAIN, 2023, S. 34). Hier hakt das Symbolische erneut ein, indem „it interweaves with social institutions in diverse ways in different times and places, mediating processes of reproduction and transformation, consensus and conflict“ (Id., S. 2).

Das Symbolische hat jedoch nicht nur Auswirkungen auf die im Roman dargestellte Gesellschaft, sondern auch auf den literarischen Kontext, in dem das Werk selbst produziert, verkauft und rezipiert worden ist. Der literarische ist ebenso wie der gesellschaftliche Raum nach Bourdieu als mit einer dynamischen Struktur versehen zu verstehen, innerhalb derer symbolische Ebene und Handlungsebene nicht voneinander zu trennen sind (MAGERSKI, 2019, S. 137). Daher bezeugt „die unübersehbare Existenz eines wachsenden Marktes symbolischer Güter“ die „unablässige [...] Produktion und Reproduktion der Literatur als kollektive[s] Unternehmen“ (Id., S. 148); als eine Institution, in der so symbolisch reichhaltige Werke wie **Die militante Madonna** entstehen können.

Wie im vorherigen Unterkapitel bereits angesprochen, ist der Romansoziologie seit ihrer Entstehung eine besondere Bedeutung innerhalb der modernen Literatursoziologie zugekommen, denn in den letzten Jahrzehnten sind in keiner literarischen Form so viele Werke entstanden wie in der Form des Romans. Die „breite und unbestimmte Romanform“ habe, so zitiert Magerski Lublinskis 1904 erschienenes Werk Die Bilanz der Moderne, „durch den Einfluss der Moderne eine höhere Stufe erklommen“. Seine Schrift regte die Literatursoziologie an, hinter „das scheinbar Selbstverständliche der Formenwelt und ihrer Ordnung“ zu kommen. Denn es ist die Form, die wahrgenommen und kommuniziert wird (Id., S. 150), die einem literarischen Werk seine gesellschaftliche Bedeutung verleiht. Für die Akzeptanz des Chevaliers in Irene Disches Roman **Die militante Madonna** trifft dies jedenfalls zu; die Wetten der Londoner und Pariser um D'Éons Geschlecht verleihen der Neugier um sein biologisches Geschlecht, seine wahre ‚Form‘, Ausdruck und verschaffen ihm eine gesellschaftliche Aufmerksamkeit, die seine Taten zu dieser Zeit in seinem Leben nicht rechtfertigen.

Während Magerski einerseits die These vertritt, das Wesen der Literatur sei die Selbstprogrammierung der literarischen Werke, und nur die Form selbst stütze die Konstruktion des Literatursystems (Id.), entspringt die *literarische Form* bei Lukács dem

Bedürfnis, einem wesentlichen Inhalt Ausdruck zu geben (GOLDMANN, 1970, S. 23, Hervorhebung übernommen). Diesen Ansatz unterstützt Magerski andererseits auch, indem sie äußert, Geschriebenes (...) verdanke sich dem scheinbar universellen Bedürfnis nach Unterhaltung und Kommunikation über zeiträumliche Grenzen hinaus, sei jedoch seinem Sinn und seiner Struktur nach auf den konkreten anderen (...) bezogen (MAGERSKI, 2019, S. 3). Für sie geht es jedoch, anders als bei Lukács, weniger um den Inhalt als mehr um das Mitteilungsbedürfnis, das durch Verschriftlichung deutlich wird – eine gesellschaftsbezogene, und damit eindeutig als soziologisch verortbare Wertung des Anspruchs schriftstellerischer Tätigkeit.

Irene Disches Roman kann als eine Verwirklichung beider Theorien über die literarische Form gesehen werden. **Die militante Madonna** entstand aus dem Anspruch heraus, einen wesentlichen Inhalt auszudrücken und D'Éons Geschichte neu zu schreiben. Dische entschied sich bewusst für die Romanform und darin für eine Ich-Perspektive, die ihr die Entscheidung zu den Pronomina D'Éons abnahm. Doch gleichzeitig drückt dieses literarische Werk ein Mitteilungsbedürfnis aus; das Bedürfnis, die Geschichte dieser einzigartigen historischen Figur in fiktionalisierter Form einer breiteren Masse an Menschen zukommen zu lassen als den Geschichtsinteressierten – und das Bedürfnis, der gesellschaftlichen Debatte um Identitätswahl neue Aspekte, Perspektiven und Argumente zuzufügen. In dieser Hinsicht tut Dische es dem Chevalier gleich, dessen eigene Publikationen in den Moralischen Wochenschriften in Form von Leserbriefen Diskussionen um das ebenselbe Thema anregten und so die bestehende soziale und symbolische Ordnung seiner Zeit zu transformieren ersuchte.

116

Der Stellenwert von Literatur in D'Éons Leben

Der Chevalier D'Éon beginnt seine Erzählung in Disches Roman mit einer Aufzählung seiner vielfältigen Identitäten und deren Errungenschaften. Als Lea de Beaumont spionierte diese Persönlichkeit am Hofe von Zarin Elisabeth, als Chevalier war sie Soldat, Diplomat und Schriftsteller; eine Tätigkeit, die D'Éon ebenfalls nutzte, um zu Ohren gekommene Gerüchte über Romanzen und politische Intrigen unter einem männlichen Pseudonym zu analysieren und damit weitere zu entfachen (DISCHE, 2021, S. 7ff.). Während letztere Schreibtätigkeit als frivol abgetan werden kann, rühmt sich die Figur des Chevaliers gleich im Vorspruch des Romans damit, dass kein Geringerer als Friedrich der Große seine Abhandlungen zur Finanzkunst gesammelt und studiert habe (*Id.*, 8f.). Auch die Briefe, die D'Éon im Lauf des Werkes mit Persönlichkeiten wie Louis XV von Frankreich austauscht, und die, die als Leserbriefe in den moralischen Wochenschriften oder im Roman in der Morning Post erscheinen, haben durchaus gesellschaftliche Relevanz. Doch der Chevalier war nicht

nur ein wichtiger Autor des 18. Jahrhunderts, er maß der Literatur anderer ebenfalls eine hohe Bedeutung bei und nutzte seine Büchersammlung als Darstellung seines Kapitals, so wie er es für den ersten Besuch von Pierre de Beaumarchais in seinem Londoner Wohnsitz vorsieht:

Ich würde Pierre in meinem Stadtpalais herumführen, ihn bitten, auf der Chaiselongue in der Bibliothek unter dem Gobelin Platz zu nehmen, der den Spiegelsaal von Versailles zeigte, inmitten von dreitausend seltenen Büchern sowie antiken und modernen Handschriften. Neben der Chaiselongue stand ein Gebetpult mit verschlungenem Schnitzwerk, auf dem meine Gutenbergbibel lag (*Id.*, S. 56f).

D'Éons Respekt für die Welt der Literatur und auch sein Wissen um ihre Aussagekraft bezüglich seiner Person sei hiermit bewiesen. Prahnte er auch gerne mit seinem Bestand, so war ihm doch gleichzeitig der Wert des in Büchern inhärenten Wissens bekannt. Dies gilt auch für die reale Person des Chevaliers, die zwar als ein königlicher Zensor diente, „but he spent his time educating himself in the latest Enlightenment ideas rather than actually banning many books” (CLARK, 1998, S. 22). D'Éon las und schrieb sehr gezielt, wobei er sich seiner spezifischen Perspektive auf das literarische Material bewusst war (KATES, 1995, S. 576), was eine Klassifikation dieser Persönlichkeit und Romanfigur als Intellektuellen rechtfertigen zu scheint. Diese Klassifikation wiederum ist Teil soziologischer Befunde, charakterisiert Bourdieu Intellektuelle doch als „constituting the dominated fraction of the dominant class, (though it may be argued that this is not a generalization in Bourdieu's oeuvre, but the statement of a specific empirical fact)” (JAIN, 2023, S. 219). Dieses Unterkapitel möchte der Frage nach der gesellschaftlichen Relevanz von D'Éons intellektueller Schreibtätigkeit und der Darstellung dieser in **Die militante Madonna** nachgehen und beschäftigt sich deswegen mit zwei literarischen Tätigkeiten des Chevaliers: den politischen Publikationen des Mannes und dem Briefverkehr der Chevalière.

„Die langen geselligen Abende waren das Opfer, das ich meiner Vaterlandsliebe brachte, denn in Wahrheit handelte ich am liebsten auf Papier“ (DISCHE, 2021, S. 17). So beschreibt D'Éon gleich im ersten Kapitel seine Art, dem Geheimauftrag der Spionage, erteilt von Louis XV, gerecht zu werden. Die zuverlässige Versorgung des Königs mit Informationen lässt den Chevalier dessen Vertrauen gewinnen, und so bezeichnet er sich bereits im Satz nach dem oben angebrachten Zitat als den vertrauenswürdigsten Korrespondenten von Louis XV (*Id.*). Doch dieses Vertrauen schwindet, als D'Éon ein gewagtes Dossier publiziert und ein Mordanschlag die Reaktion des Königs darstellt (*Id.*, S. 31-36). Den Chevalier jedoch hindert dieser Mordversuch nicht an der Publikation weiterer Schriften, teilweise ohne Signatur. Auch sein Verbündeter Morande wird tätig und

schreibt ein Dossier, das den König verwarnen soll, sich erneut an D'Éon zu vergehen (*Id.*, S. 51). Diese Auseinandersetzung zwischen Louis XV und dem Chevalier endet schließlich darin, dass Louis Nachfolger die Geheimkorrespondenz D'Éons mit seiner ehemaligen Majestät für eine horrende Summe angeboten wird – bei Ablehnung des Angebots würde sie veröffentlicht, was einen internationalen Skandal zur Folge hätte (*Id.*, S. 95). Die reale Persönlichkeit D'Éon veröffentlicht diese diplomatische Korrespondenz wirklich – aus Geldmangel. Dies hat jedoch Folgen für die Meinung der französischen Aristokratie über den Chevalier:

“From the drawing rooms of Versailles to the bedroom of a teenage girl in Paris, aristocrats agreed that d'Eon was wrong to publish diplomatic correspondence”. The act of publishing the book completely overshadowed d'Eon's other problems (MALBOISSIÈRE apud KATES, 1995, S. 570).

Die Romanfigur D'Éon hingegen entscheidet sich für die Verhandlung mit Louis XVI, der eine Rückkehr nach Frankreich als Frau fordert (DISCHE, 2021, S. 135f). Die Geheimschriften selbst bleiben versteckt, jedoch dringen Gerüchte über die Spionagetätigkeit des Chevaliers in England an die Londoner Öffentlichkeit, wodurch D'Éon fliehen muss. Zwar gewinnt die Romanfigur also finanzielle Sicherheit, die sonstige als Folge der Veröffentlichung ihrer früheren Tätigkeit als Spion aber ist ihr vorerst in England versagt. Die Entscheidung für die Schriftstellerei hat zur Folge, dass der Chevalier nicht mehr nur auf dem Papier handeln kann, wie er es in politischen Angelegenheiten am liebsten tut. Seine Autorenschaft hat Auswirkungen auf sein reales Leben, die Folgen der literarischen Handlungen sind lebensweltliche. Die Romanfigur D'Éon erkennt dieses Potenzial der Literatur ebenso wie die Autorin, die ihren Protagonisten im Buch für sich selbst sprechen lässt. Hier wird, wie an anderer Stelle zuvor, deutlich, inwiefern Literatur Auswirkungen auf die gesellschaftliche Position der in ihre Produktion verwickelten Akteure haben kann – und inwiefern das Aufgreifen literarischer Akteure innerhalb eines literarischen Werkes dieses selbst verändert. Durch die Ausführung der Konsequenzen seiner Autorentätigkeit für D'Éon schafft Dische als Autorin von **Die militante Madonna** Möglichkeiten für ihre Leserschaft, Literatur als aktiv und gesellschaftsformend wahrzunehmen – eine Anforderung, die die Literatursoziologie an jedes literarische Werk stellt.

Dass der Chevalier der intellektuellen Elite seiner Zeit angehörte, beweist Disches Nacherzählung seiner Verwicklungen in die diplomatischen Angelegenheiten des französischen Königshauses, und seine Mitmenschen in Roman und Realität zweifeln dies auch nicht an. Anders steht es jedoch um die gesellschaftliche Einschätzung der Fähigkeiten

der Chevalière; als sie erzwungenermaßen in Frauenkleidung nach Frankreich zurückkehrt, wird sie in eine andere Position verwiesen als die, die sie als Louis XV's Korrespondent hatte. In ihrer weiblichen Form wird D'Éon eine Relation zu politischen Angelegenheiten zugeteilt, wie sie laut Yvonne Völkl durchaus üblich war:

[Frauen] werden zwar als potenzielle Machthaberinnen akzeptiert, im selben ‚Schreibzug‘ wird ihnen jedoch schrittweise jegliche reale Machtausübung als unerreichbar suggeriert, und zwar mit dem Vorwand, dass ihre ‚Natur‘ mit den für politisches Engagement erforderlichen Qualitäten unvereinbar sei (VÖLKL, 2022, S.132).

D'Éon werden in diesem Sinne also ihre früheren Möglichkeiten der Akkumulation politischer Macht entsagt. Gleichzeitig nimmt die öffentliche Transformation zur Frau ihr nicht alle Möglichkeiten der Machtausübung; die Welt der Literatur bleibt ihr. Zwar kann die Chevalière, wie sie fortan in Roman und Realität genannt wurde, keine akademischen Publikationen mehr anstreben, die ihr erneut das ehemalige gesellschaftliche Ansehen beschert hätten, doch Briefe sind eine Form des intellektuellen Austauschs, die auch Frauen erlaubt sind. Diese Möglichkeit nutzten, wie Andrea van Dülmen 1992 anmerkte, viele Frauen der gebildeten Schichten im 18. Jahrhundert, um ihrem Intellekt Ausdruck zu verleihen:

Briefe waren die Form, in der Frauen unangefochten eine geistige Produktivität entfalten durften und dies auch in hohem Maße taten. Sie widmeten dem Briefschreiben viel Zeit, ließen hier ihre alltäglichen und praktischen Themen ebenso wie ihre Beobachtungen, Überlegungen und Empfindungen eine Gestalt annehmen, die man als echte literarische Ausdrucksform werten kann. Vor allem die Frauen waren es, die im 18. Jahrhundert dem Brief als literarischer Gattung zu besonderer Bedeutung verhelfen (DÜLMEN, 1992, S. 211).

119

Auch die Romanfigur D'Éon widmet sich in ihrer zweiten Lebenshälfte dem Briefeschreiben, wobei ein Teil davon privater Briefverkehr bleibt, ein anderer jedoch an Zeitschriften und Zeitungen gerichtet und dort als Leserbrief veröffentlicht wird (DISCHE, 2021, S. 141). Diese gewinnen vor allem bei Frauen im 18. Jahrhundert an Beliebtheit, wodurch sich der literarische Markt um eine Nische für ein zunächst gemischtes, dann sogar dezidiert weibliches Publikum erweitert. D'Éon nutzt diese neu entstandene Nische, um die zu dieser Zeit laufenden Wetten um ihr Geschlecht anzutreiben, und um dem ehemaligen Liebhaber Pierre ihre noch immer vorhandene Macht zu demonstrieren. Zwar facht ihr mit klug gewählten Worten geschriebener Brief die Debatte um ihr Geschlecht kurzzeitig verstärkt an, doch die Auswirkungen auf D'Éons Verhältnis zu Pierre sind drastischer; der Leserbrief in der Morning Post triggert einen privaten Briefwechsel, in dessen Verlauf die Chevalière und ihr ehemaliger Liebhaber endgültig miteinander brechen. Auf ihre Klage gegenüber Pierre aufgrund übler Nachrede und den damit einhergehenden Brief reagiert

das Gericht mit Ablehnung (*Id.*, S. 151), denn D'Éon als Frau hat kein Recht auf eine andere Antwort; kein Recht darauf, ernstgenommen zu werden. Mit dieser Darstellung der Vorfälle nimmt Dische ihrer Protagonistin etwas von der symbolischen Macht, die diese in ihrer ersten Lebenshälfte akkumuliert hat, und zeigt so erneut auf, inwieweit die Zuordnung zu einem Geschlecht die gesellschaftlichen Möglichkeiten des Individuums beeinflusst. Die Chevalière nimmt diese Einschränkung zur Kenntnis, verweigert sich ihr aber auch in Zukunft gänzlich. Dische modelliert ihre Hauptfigur als intelligent und handlungsbereit – und D'Éon beweist im Roman mehrfach, dass ihre Präferenz, am liebsten auf Papier zu handeln, durchaus Früchte trägt. Sie nutzt ihre schriftstellerischen Fähigkeiten ganz gemäß einem Zitat aus dem Roman für Handlung und Zurschaustellung ihrer Intelligenz als Intellektuelle ihres gesellschaftlichen Kontexts gleichzeitig: „In meiner Zeit kann eine Frau ihre Intelligenz in der Öffentlichkeit – etwa in mächtiger Stellung am Hof – zur Schau stellen oder aber privat in ihren Briefen. Das tun wir alle. Wir lesen, wir schreiben, und wir steuern so manches Schiff“ (*Id.*, S. 108).

Soziales und symbolisches Kapital des Chevaliers in Die militante Madonna

Der Begriff des Kapitals wurde im Bereich der Soziologie zunächst von Karl Marx gebraucht, der mit ihm vor allem auf die ungleiche Verteilung ökonomischer Werte innerhalb der Klassengesellschaft aufmerksam machen wollte. Sein Begriff des Kapitals wird in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts von Bourdieu aufgegriffen und erweitert, um die vielfältigen Ungleich-Verteilungen gesellschaftlicher Ressourcen zwischen Individuen zu erklären. Zusammen mit dem Kapital-Begriff übernimmt Bourdieu von Marx das Konzept der Akkumulation; Kapital ist die Basis für die Erlangung und damit dauerhafte Aneignung weiteren Kapitals. Wer keine Basis an Werten hat, auf die durch Investitionen aufgebaut werden kann, hat nicht die gleichen Chancen auf dauerhaften Gewinn wie jemand, der ein gewisses Grundkapital besitzt. Während Marx das Kapital als rein ökonomische Komponente für gesellschaftlichen Erfolg versteht, nimmt Bourdieu die Dimensionen des kulturellen, sozialen und symbolischen Kapitals hinzu. Die unterschiedlichen Formen können hierbei ineinander umgewandelt werden, dies erfordert jedoch die Investition von zumindest zeitlichem Aufwand. Jain definiert Bourdieus allgemeine Konzeption des Kapitals wie folgt:

[T]he concept of capital refers to rare and valuable material and symbolic goods, which are composed of accumulated labour, that enable appropriation of social energy in the form of reified or living labour, and constitute forms of power (JAIN, 2023, S. 74).

Diese Definition scheint für einen Blick auf das Kapitalvolumen des Chevaliers besonders passend zu sein, legt er doch großen Wert auf den Besitz kostbarer

Gegenstände und eine gewinnbringende soziale Umgebung, um sich möglichst viel Macht zu sichern. Im Folgenden wird daher ein genauerer Blick auf das soziale und symbolische Kapital D'Éons geworfen. Sein ökonomisches Kapital fluktuiert im Laufe der Romanhandlung sehr, und sein kulturelles Kapital, das vor allem in Form seiner Bücher und des daraus angeeigneten Wissens existiert, wurde im vorhergehenden Abschnitt 3.3 bereits angesprochen. Seine sozialen Relationen und das symbolische Kapital, das mit dem öffentlichen Geschlecht D'Éons einhergeht, verdienen jedoch eine genauere Analyse.

Das Volumen sozialen Kapitals eines Akteurs macht Jain nach Bourdieu abhängig von „the size of the network of connections he or she can mobilize and [...] the volume of capital (economic, cultural or symbolic) possessed in his or her own right by each of those to whom he is connected“ (Id., S. 86f.). Die Romanfigur D'Éons ist in dieser Hinsicht vorteilhaft ausgestattet durch Gönner hohen Ranges und eigene Leistung. So schildert der Chevalier bereits zu Beginn des Buches seine mannigfaltigen Verbindungen zum russischen und französischen Königshof; in einem späteren Kapitel entgeht er nur durch die Anwesenheit Queen Charlottes bei einem Spaziergang der Entführung. D'Éon betrat die Gesellschaft Frankreichs nicht mit großem ökonomischem Kapital, war er doch ein Mitglied des einfachen Landadels, doch seine sozialen Beziehungen machten diesen Mangel wett. Die Anerkennung dieser Beziehungen, beruhend auf einer gemeinsamen Vergangenheit und gegenseitigen Verpflichtungen, erfolgte nach D'Éons erzwungener Transformation in eine Frau jedoch nur noch durch wenige Peers, vornehmlich ehemalige Lehrer und Kameraden aus dem Siebenjährigen Krieg (DISCHE, 2021, S.187ff.). Diese Anerkennung ist jedoch unabdingbar für eine Aufrechterhaltung sozialen und damit auch symbolischen Kapitals, denn „social capital is so totally governed by the logic of knowledge and acknowledgement (hence belief), that it always functions as symbolic capital“ (JAIN, 2023, S. 89).

Sozialem und symbolischem Kapital kam in der prämodernen Gesellschaft, in der Disches Roman spielt, eine besonders schwerwiegende Bedeutung für das Leben von Individuen zu, konnten die richtigen Beziehungen und Präsentation derselbigen in der Öffentlichkeit doch über Glück oder Unglück bis hin zu Leben oder Tod im weiteren Verlauf einer persönlichen Geschichte entscheiden. Dies galt besonders für das Feld der Politik, in dem D'Éon als Mann tätig war, denn dieses basierte auf „personal connections, personal invective, and emotive rhetoric“ (CLARK, 1998, S. 38). Dem Körper kam für politischen Erfolg in diesem Feld eine besondere Bedeutung bei, denn „political actors often displayed their potency-or lost their credibility-on the basis of the sexualized body. Masculinity always had to be proven and performed“ (Id.). Demzufolge konnte der Chevalier also nur als Mann in den politischen Relationen seiner Zeit agieren; eine These, der Dische indirekt

zustimmt, indem sie D'Éons Versuche der rechtlichen Aktion als Frau durch das Gericht ablehnen lässt (DISCHE, 2021, S. 151). In der weiblichen Rolle fehlt D'Éon das symbolische Kapital, das nötig wäre, um aus dem Muster der Doxa, des für selbstverständlich gehaltenen symbolischen Systems der Gesellschaft (JAIN, 2023, S. 94) auszubrechen, denn

Symbolic capital enables forms of domination which imply dependence on those who can be dominated by it, since it only exists through the esteem, recognition, belief, credit, confidence of others, and can only be perpetuated so long as it succeeds in obtaining belief in its existence (BOURDIEU Apud JAIN, 2023, S. 70).

Der Glaube an das fehlende symbolische Kapital D'Éons in ihrer weiblichen Form wird im Roman durch Unruhen und sogar revolutionäre Ausbrüche wie die Französische Revolution hindurch aufrechterhalten. Sie verliert zu Ende des Buches ihr akkumuliertes kulturelles, ökonomisches und sogar soziales Kapital, bis auf die treue Mrs. Cole, bleibt aber trotzdem „conscious of [her] hidden sources of power“ (NIXON, 1994, S. 129) – eine davon bleibt die Literatur, deren Macht D'Éon einzuschätzen weiß. Diese Einschätzung teilt auch Dische als Autorin, und so lässt sie ihre Figur den Roman mit einer Warnung vor Arroganz der Leserschaft gegenüber schließen, die nun auch Ende der Analyse von Disches Roman werden soll:

Damit habe ich hier die älteste Geschichte der Welt in einer ihrer unzähligen Varianten nacherzählt, um Sie daran zu erinnern, nicht so arrogant zu glauben, Sie hätten die Freiheit erfunden, ein Mann oder eine Frau zu sein (DISCHE, 2021, S. 218f.).

122

Literatur als Instrument zur individuellen Reflektion der Gesellschaft

Die militante Madonna endet, wie sie begonnen hat – mit einer direkten Ansprache der Leserschaft durch D'Éon. Dische lässt ihre Romanfigur im Buch so lebendig werden, dass der Appell ernst genommen wird, als käme sie von einem realen Menschen. Die Wiederholung der Mahnung von Beginn des Romans an seinem Schluss, die moderne Gesellschaft solle nicht glauben, sie hätte die Freiheit erfunden, ein Mann oder eine Frau zu sein (DISCHE, 2021, S.7 & S.219) gibt dem Werk eine Rahmung, in der Leserschaft und Hauptcharakter unmittelbar interagieren. Die Bedeutung dessen bleibt der aufmerksamen Leserin und Soziologin nicht unbekannt, was Dietrich Löffler wie folgt expliziert:

Die Wahrnehmung der Bedeutung ist ein Produkt der gesellschaftlichen Praxis des Menschen, die historisch gewachsen ist. Ohne sie wäre schon auf den niedrigsten Stufen der Arbeit eine praktische Tätigkeit des gesellschaftlichen Menschen unmöglich. Die Wahrnehmung von Bedeutungen ist nun unmittelbar an die Sprache gebunden (LÖFFLER, 1978, S. 91).

Dieses Zitat soll deutlich machen, warum gerade der Roman dazu geeignet ist, nach gesellschaftsinhärenten Strukturen zu suchen, die deren Fortbestand gewährleisten. Denn

der Roman bildet, verzerrt durch den Blick der Autorin, nicht nur eine fiktionale, sondern auch die reale Welt ab. Diese Erfahrung macht laut Susanne Schröter auch der Leser, denn

[d]ie in der Literatur dargestellten Gegenstände und ihre Bedeutungen treten dem Leser [...] nicht als Resultate von abstrakt begrifflichen Erkenntnisvorgängen gegenüber, sondern als Wahrnehmungsgegenstände, die gleich der unmittelbaren Lebensumwelt des Lesers erfahren werden können. Das ermöglicht dem Leser, in der Lektüre Erfahrungen zu sammeln, die in ihrer Qualität nicht von denen unterschieden sind, die er in seiner Praxis selbst macht. Deshalb können literarische Erfahrungen die gleiche Authentizität für sich beanspruchen wie die des realen Lebens. Darin liegt eine wesentliche Quelle für die die eigene Lebenswelt überschreitende Erkenntnisleistung der Literatur (SCHRÖTER, 2001, S. 93f.).

Diese Erkenntnisleistung möchte auch Dische durch **Die militante Madonna** fördern, gibt sie der Leserschaft doch eine Geschichte an die Hand, die durch ihre Lage zwischen Fiktion und Realität den Transfer von Ideen, Werten und individuellen Normen in die Lebenswelt des Lesers erleichtert. Disches Roman zeigt die Grenzen einer vergangenen Zeit auf, die den Leser Vergleiche mit der eigenen Zeit machen lassen, und gleichzeitig warnt dessen Hauptfigur davor, die geschichtliche Darstellung gesellschaftlicher Umstände und ihre Auswirkungen auf das Individuum nicht zu hinterfragen. Dies gilt vor allem für die Thematik der Geschlechtszugehörigkeit, die die Gesellschaft im Roman stark einfordert. Susanne Schröter regt dazu an, diese Problematik auch heute noch nicht als überwunden anzusehen: „Die Geschlechterstrukturen der westlichen Gesellschaften sind noch immer reformbedürftig, wenn man den Gedanken der Emanzipation und der Freiheit des Individuums ernst nimmt“ (Id., S. 92).

Gleichzeitig ist nicht zu verkennen, dass seit dem im Roman angesprochenen Jahrhundert viel im Rahmen der Diversifizierung, Individualisierung und Inklusion geschehen ist. Disches Protagonist zeigt auf, dass diese Veränderungen der patriarchalen Gesellschaft bereits drei Jahrhunderte vor unserer Zeit ein erstes Umdenken anregen. Hierbei ist der Chevalier in einer vorteilhaften Lage; gehört er doch einer niedrigen Adelsklasse an, so kann er durch militärische, diplomatische, politische und schriftstellerische Tätigkeit doch direkt Einfluss auf die in der Gesellschaft vorherrschenden Ideale nehmen, bevor er durch Machtinhaber in eine passivere Position gedrängt wird. In der Rolle als Frau lässt Dische ihre Romanfigur, analog zur realen Geschichte D'Éons, an Kapital verlieren: Die Chevalière rutscht von der oberen Ebene des gesellschaftlichen Raums nach Bourdieu schrittweise in eine untere Position, wobei sie, alle Schichten durchlaufend, den bestmöglichen Einblick in ihre Gesellschaft erhält. Diese Umkehr des Fahrstuhl-Effekts nach dem deutschen Soziologen Ulrich Beck gibt dem Leser des Romans die Möglichkeit, die Gesellschaftsordnung des fikionalisierten historischen Frankreichs mit D'Éon zu durchlaufen, und sich mit einem der Milieus, die durchlaufen werden, zu identifizieren.

Demnach ist Disches **Die militante Madonna** zwar ein literarisches Werk, das für Geschichts-, Politik- und Sprachinteressierte wohl besonders interessant ist, jedoch eine sehr große Leserschaft innerhalb der modernen Gesellschaft ansprechen kann. Dies wiederum schafft "room for a concept of human agency as the attempt (at least partially rational) to construct an identity, a life, a set of relationships, a society within certain limits and with language – conceptual language that at once sets boundaries and contains the possibility for negation, resistance, reinterpretation, the play of metaphoric invention and imagination" (SCOTT, 1988, S. 42). Disches Roman inklusive seiner Sprache als wichtiger Bestandteil ermöglicht Reflektion der Vergangenheit und ihrer Strukturen sowie ein Nachdenken über die Gegenwart, und ist damit ein Schritt hin zur Partizipation des aktiv handelnden Individuums an einer sich ständig wandelnden Gesellschaft.

Bibliographie

BEAUMONT, Joan & DÜLFFER, Jost & FRANK, Robert. **General Introduction** in: DÜLFFER, Jost. **Peace, war and gender from antiquity to the present: cross-cultural perspectives**. Essen: Klartext-Verlag (2009), S.9-12.

BOURDIEU, Pierre. **In Other Words**. Cambridge: Polity Press (1990).

124

BOURKE, Joanna & SUMMERFIELD, Penny. **War, Violence and Gender – An Introduction** in: DÜLFFER, Jost. **Peace, war and gender from antiquity to the present: cross-cultural perspectives**. Essen: Klartext-Verlag (2009), S.147-154.

CLARK, Anna. **The Chevalier d'Eon and Wilkes: Masculinity and Politics in the Eighteenth Century** in: *Eighteenth-Century Studies*, Herbst 1998: Vol. 32, No. 1, Nationalism (Herbst, 1998), S. 19-48.

DAVIS, Natalie Zemon. **Women's History in Transition: The European Case** in: *Feminist Studies* (1975-1976). Vol. 3.

DISCHE, Irene. **Die militante Madonna**. Hamburg: Hoffmann und Campe (2021).

DÜLMEN, Andrea van. **Die Frau im gesellschaftlichen Leben. Vorbemerkung** in: DÜLMEN, Andrea van. **Frauenleben im 18.Jahrhundert**. München: Beck-Verlag (1992), S. 207-212.

ELSHTAIN, Jean Bethke. **Women and War**. Brighton: Harvester (1987) in: BOURKE, Joanna & SUMMERFIELD, Penny. **War, Violence and Gender – An Introduction** in: DÜFFLER, Jost. **Peace, war and gender from antiquity to the present: cross-cultural perspectives**. Essen: Klartext-Verlag (2009), S.147-154.

GOLDMANN, Lucien. **Soziologie des modernen Romans**. Neuwied und Berlin: Luchterhand-Verlag (1970).

GOUDAR, Ange de. *The Chinese Spy; or, Emissary from the Court of Peking, commissioned to examine into the Present State of Europe*. London (1765). Vol. 5, S. 169.

JAIN, Sheena. *Practicing the Symbolic. Pierre Bourdieu's Contribution*. London and New York: Routledge (2023).

KATES, Gary. *The Transgendered World of the Chevalier/Chevalière d'Eon* in: *The Journal of Modern History*, September 1995: Vol. 67, No. 3 (Sep. 1995), S. 558- 594.

LÖFFLER, Dietrich. *Ästhetische Wahrnehmung – ästhetische Erkenntnis* in: HÖHLE, Thomas. *Probleme der Literatursoziologie und der literarischen Wirkung*. Halle: Martin-Luther-Universität (1978), S. 88-105.

LUBLINSKI, Samuel. *Die Bilanz der Moderne: Geistige Struktur um 1890*. Berlin: Max Niemeyer Verlag (1904).

MAGERSKI, Christine. *Literatursoziologie: Grundlagen, Problemstellungen und Theorien*. Wiesbaden: Springer (2019).

MALBOISSIÈRE, Geneviève de. *Lettres de Geneviève de Malboissière à Adélaïde Mffian* (1761-1766). Ed. Le Comte de Luppe. Paris (1925) / 23 Juli, 1764, S.126-128 in: KATES, Gary. *The Transgendered World of the Chevalier/Chevalière d'Eon* in: *The Journal of Modern History*, September 1995: Vol. 67, No. 3 (Sep. 1995), S. 558- 594.

NIXON, Edna. *The Chevalier D'Eon. A Case of Double Identity* in: *History Today*, 01.02.1964: Vol. 14, No. 2, S. 126-134.

RUBIN, Gayle. *The Traffic in Women: Notes on the 'Political Economy of Sex'* in: KATES, Gary. *The Transgendered World of the Chevalier/Chevalière d'Eon* in: *The Journal of Modern History*, September 1995: Vol. 67, No. 3 (Sep. 1995), S. 558- 594.

125

SCHRÖTER, Susanne. *Zwei Geschlechter oder mehr? Fremd- und Selbstkonstruktionen in: Uerlings, Herbert. Das Subjekt und die Anderen: Interkulturalität und Geschlechterdifferenz vom 18.Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Berlin: Schmidt-Verlag (2001), S.73-92.

SCOTT, Joan Wallach. *Gender and the Politics of History*. New York und Oxford: Columbia University Press (1988).

VÖLKL, Yvonne. *Geschlechterkonstruktionen in den Moralischen Wochenschriften in: VÖLKL, Yvonne. Spectatoriale Geschlechterkonstruktionen: Geschlechtsspezifische Wissens- und Welterzeugung in den französisch- und spanischsprachigen Moralischen Wochenschriften des 18. Jahrhunderts*. Bielefeld: Transcript Verlag (2022), S. 127-134.

VOLTAIRE, François Marie Arouet de. *La Pucelle d'Orléans*. London (1762).

O.A. *Westminster Gazette*. 3-7 Sept. 1776 in: CLARK, Anna. *The Chevalier d'Eon and Wilkes: Masculinity and Politics in the Eighteenth Century* in: *Eighteenth-Century Studies*, Herbst 1998: Vol. 32, No. 1, Nationalism (Herbst, 1998), S. 19-48.

Henry Wadsworth Longfellow: „Evangeline“ aus literatursoziologischer Perspektive

Sigrid Seiler¹

Annette Becker²

Resumo: Henry Wadsworth Longfellow, um conhecido autor americano (1807-1882), publicou o poema épico "Evangeline" em 1847, que conta a história dos amantes Evangeline e Gabriel. Eles são dois jovens da pequena cidade de Grand Pré, em Acádia, atual Nova Escócia (Canadá), que se perderam dramaticamente quando foram expulsos pelos ingleses e só se reencontraram muitas décadas depois. Essa expulsão dos acadianos, que foram os primeiros colonos da França na América do Norte, ocorreu entre 1755 e 1763 pelos ingleses na disputa pela supremacia no continente norte-americano. Nesta tese, examino a produção do poema a partir de uma perspectiva sociológica literária: Como a sociedade do autor se reflete nesse poema? Que discursos de sua época podem ser encontrados nele? Por que Longfellow escolheu essa história específica de expulsão e a forma do poema épico? Em segundo lugar, estou preocupado com a recepção do texto. A questão central aqui é como um poema que foi escrito em inglês por um autor dos estados da Nova Inglaterra, mais de cem anos após a expulsão, pôde se tornar tão importante para os acadianos. Como "Evangeline" pôde se tornar uma figura de identidade para eles, até mesmo um mito que ainda hoje está vivo na Nova Escócia, em New Brunswick e no Maine?
Palavras-chave: Longfellow; Evangeline; Sociologia da Literatura; Acádia.

Zusammenfassung: Henry Wadsworth Longfellow, ein bekannter amerikanischer Autor (1807-1882), veröffentlichte im Jahr 1847 das epische Gedicht „Evangeline“, das die Geschichte des Liebespaares Evangeline und Gabriel erzählt. Es handelt sich dabei um zwei junge Menschen aus dem kleinen Ort Grand Pré in Akadien, heute Nova Scotia (Kanada), die sich auf dramatische Weise in der Vertreibung durch die Engländer verloren und erst viele Jahrzehnte später wiederfanden. Diese Vertreibung der Akadier, welche die ursprünglich aus Frankreich stammenden ersten Siedler Nordamerikas waren, geschah in den Jahren 1755-1763 durch die Engländer im Streit um die Vorherrschaft auf dem Nordamerikanischen Kontinent. In dieser Arbeit untersuche ich unter literatursoziologischer Perspektive zum einen die Produktion des Gedichtes: Wie spiegelt sich die Gesellschaft des Autors in diesem Gedicht wider? Welche Diskurse seiner Zeit finden sich darin? Warum wählte Longfellow gerade diese Vertreibungsgeschichte und die Form des epischen Gedichtes? Zum anderen beschäftige ich mich mit der Rezeption des Textes. Dabei ist die leitende Frage, wie ein Gedicht für die Akadier so wichtig werden konnte, das in englischer Sprache von einem Autor der Neuengland-Staaten über einhundert Jahre nach ihrer Vertreibung verfasst wurde. Wie konnte sich „Evangeline“ für sie zu einer Identitätsfigur, sogar zu einem Mythos entwickeln, der bis heute in Nova Scotia, New Brunswick und Maine lebendig ist?

Schlüsselwörter: Longfellow; Evangeline; Literatursoziologie; Akadier.

Einleitung

Bei Besuchen in Nova Scotia, Kanada, begegnete ich nach kurzer Zeit „Evangeline“. An der Westküste Nova Scotias gibt es von Yarmouth bis Halifax den „Evangeline Trail“

¹ Studentin im BA Kulturgeschichte des Christentums und Soziologie. sigrid.seiler@fau.de

² Doktorandin im GRK 2806 in der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. annette.becker@fau.de

(Abb.1) und in Grand Pré eine Statue von Evangeline sowie einen Nachbau der Kirche zur Zeit Evangelines (Abb.2-5). Evangeline ist dort so präsent, dass ich zunächst dachte, dass es sich um eine historische Person handle und war umso überraschter, als ich erfuhr, dass Evangeline die Hauptfigur eines epischen Gedichtes ist. Daher stellte ich mir die Frage, wie ein Gedicht, das die Geschichte der Vertreibung der französisch-sprachigen Akadier beschreibt und circa einhundert Jahre nach den schrecklichen Ereignissen entstand, geschrieben von einem Amerikaner in englischer Sprache – in seiner Rezeption so eine manifeste Realisierung entwickeln konnte. Genau dieser Frage werde ich in dieser Arbeit nachgehen.

Zunächst werde ich Autor und Inhalt sowie den geschichtlichen Hintergrund des Gedichtes darstellen. Danach werde ich mich auf der Grundlage literatursoziologischer Theorien mit der Produktion und schließlich mit der Rezeption des Gedichtes beschäftigen.

Der Autor und sein episches Gedicht „Evangeline“

Henry Wadsworth Longfellow wurde 1807 in Portland, Maine, geboren und starb 1882 in Cambridge, Massachusetts. Er war der bekannteste und beliebteste amerikanische Dichter seiner Zeit. Bevor er 1829-1835 am Bowdoin College eine Professur für moderne Sprachen antrat, bereiste er Europa, um Französisch, Spanisch und Italienisch zu lernen. 1836 bekam er eine Professur in Harvard. Zuvor (nach dem Tod seiner ersten Frau 1835) reiste er nach Deutschland und lernte in Heidelberg die deutsche Romantik kennen, die ihn sehr beeinflusste. In dieser Zeit besuchte er auch England, Schweden und die Niederlande. Von 1836 bis 1854 lehrte er in Harvard. In dieser Zeit entstanden wichtige Werke: Gedichte, wie „Psalm of Life“ und Balladen u.a. „The Village Blacksmith“ sowie das epische Gedicht „Evangeline“ (1847) wurden sehr bekannt und beliebt.³ Auch nach seiner aktiven Lehrtätigkeit schrieb er wichtige Werke wie „The Song of Hiawatha“ (1855) und „The Courtship of Miles Standish“ (1858), die sehr großen Erfolg hatten. Sein Gedicht „Paul Revere's Ride“, das er 1863 in seinem Werk „The Tales of the Wayside Inn“ veröffentlichte, zeigt seine großen erzählerischen Fähigkeiten und wurde zu einer amerikanischen Legende. 1872 erschien sein persönliches Meisterwerk „Christus: A Mystery“, a trilogy dealing with Christianity from its beginning.“⁴

³ Tinnaken, Amy: **Henry Wadsworth Longfellow** in Encyclopedia Britannica, 28 Dec. 2022: “The Psalm of Life” and “The Light of the Stars”, first won him popularity. Ballads and Other Poems (1841), including “The Wreck of the Hesperus” and “The Village Blacksmith”, swept the nation, as did his long poem Evangeline (1847).”.

⁴ Ebd.

Seine Werke waren wenig dramatisch, sondern geprägt von romantischen Darstellungen, Freundlichkeit und Melancholie.⁵ Longfellow hatte 1843 ein zweites Mal geheiratet. Aus dieser Ehe gingen 6 Kinder hervor. 1861 starb seine zweite Frau plötzlich durch einen Unfall. Dass er auch über Amerika hinweg zu seinen Lebzeiten sehr beliebt war, zeigt, dass bereits 1884 - zwei Jahre nach seinem Tod - seine Büste (als erster Amerikaner) im Westminster Abbey in London im „Poet's corner“ aufgestellt wurde. Dennoch gab es nach seinem Tod eine Phase starker Kritik an seinen Werken, welchen vorgeworfen wurde, dass sie zu wenig kritisch, zu sentimental und romantisch seien.⁶ Aber gerade diese Art zu schreiben hatte Longfellow zu Lebzeiten so beliebt gemacht. Einige Werke sind bis heute wichtig in der amerikanischen Dichtung, dazu gehört auch „Evangeline“. Ihm war es gelungen, Dichtung in Amerika voranzubringen mit Bezug auf die literarische Kultur in Europa.⁷ Im Jahr 1900 bekam er einen Platz in der Hall of Fame in New York.

Das epische Gedicht erzählt die Liebesgeschichte von Evangeline, die in Grand Pré, Nova Scotia, in einem Ort französischer Siedler (Akadier)⁸ aufwuchs. Im Alter von 17 Jahren verlobt sie sich mit Gabriel Lajeunesse, dem Sohn des Schmieds, mit dem sie im gleichen Ort aufgewachsen war. Jäh verlieren sich die Liebenden aus den Augen, als im Herbst 1755 die Engländer die französische Bevölkerung vertreiben und das Dorf dem Erdboden gleich machen. Im Tumult der Vertreibung stirbt der geliebte Vater Evangelines und sie wird von Gabriel getrennt. In den folgenden Jahrzehnten begibt sich Evangeline auf die lange Suche nach ihrem Geliebten. Sie reist zusammen mit einigen Akadiern, u.a. mit dem Freund, Unterstützer und Pastor Father Felician durch Nordamerika, immer in der Hoffnung, Gabriel wieder zu finden. Hin und wieder trifft sie Menschen, die Gabriel getroffen hatten, aber sie begegnet ihm selbst nicht. Gabriels Vater, den ehemaligen Schmied, treffen sie auf einer Farm, aber Gabriel ist nicht da – er war weitergezogen Richtung Westen, selbst innerlich unruhig und unstet. Evangeline sucht zunächst zusammen

⁵ Ebd.: *Sweetness, gentleness, simplicity, and a romantic vision shaded by melancholy are the characteristic features of Longfellow's poetry.*

⁶ Knortz, Karl: **Longfellow literatur-historische Studie**, 1879, S.37: „wie Goethe [...]so hätte auch Longfellow sein Gedicht markiger und kerniger gestalten können, wenn er in Bezug auf die Schandthaten der Engländer in Neuschottland eine kräftigere Sprache gebraucht hätte. Doch Longfellow vermeidet derartige Ausfälle in seinen Schriften auf das Gewissenhafteste, denn er weiß, es würde seiner ungemein großen Popularität Eintrag thun. In literarischen Dingen befolgt er das seiner ganzen Natur entsprechende Princip der Allerweltsfreundschaft: Juden, Heiden, Türken, Republikaner und Monarchisten können, ohne einen Stein des Anstoßes oder Ärgernisses zu finden, seine Werke mit gleicher Befriedigung lesen.“

⁷ Tinnaken, Amy: **Henry Wadsworth Longfellow** in *Encyclopedia Britannica*, 28 Dec. 2022.

⁸ Die Akadier sind die Nachkommen französischer Siedler, die im 17. Jahrhundert aus der Normandie und der Bretagne in die damals französische Kolonie Akadien (heute Nova Scotia, New Brunswick) ausgewandert waren.

mit Gabriels Vater weiter. Unterwegs trifft sie Shawnee, eine Indianerin, deren Mann ermordet wurde. Im Gespräch mit ihr wird Evangeline klar, dass sie einem Phantom nachjagt. Sie bleibt noch eine Weile bei einer von französischen Jesuiten gegründeten Siedlung, in der Gabriel zuvor gewesen war. Aber die Hoffnung, Gabriel würde dahin zurückkommen, bewahrheitet sich nicht. Evangeline zieht weiter, kommt durch viele Gegenden, Camps von Missionaren, Soldatencamps und in viele Städte, ohne heimisch zu werden. Erst nach vielen Jahren findet sie eine neue Heimat in Pennsylvania. Sie schließt sich einer Gemeinschaft der Quäker an und lebt dort als „Sister of Mercy“ in großer Hingabe für die Armen. Als dann die Pest über die Gegend hereinbricht, pflegt sie unermüdlich die Sterbenden. Eines Tages entdeckt sie Gabriel unter diesen. Beide erkennen einander wieder, aber gleich darauf stirbt Gabriel in ihren Armen.

Im 17. Jahrhundert war Nova Scotia Teil einer größeren französischen Siedlung, die sich auch über Quebec, New Brunswick und Teile Mains erstreckte und „Acadia“ genannt wurde.⁹ Seit der Gründung von Port Royal 1604 in Nova Scotia lebten die Akadier dort an der Küste der Bay of Fundy, unabhängig von Frankreich in guter Nachbarschaft mit den Mi'kmaq Indianern. Sie fühlten sich sicher, auch nachdem 1713 ihr Land an England fiel. Als sich der Konflikt um die Kolonien zwischen England und Frankreich verschärfte, sollten die Akadier in den 1730er Jahren der britischen Krone Loyalität erweisen oder sich zumindest im Konflikt mit Frankreich neutral verhalten. Der Konflikt wurde über die Jahre stärker und ab August 1755 forderte der britische Gouverneur einen Treueeid von den Akadiern, unterstützt von den Kolonien Neu Englands, dessen Siedler selbst Interesse am Land der Akadier hatten. Da die Akadier den Treueeid verweigerten, nahmen englische Soldaten im Herbst 1755 die Akadier gefangen und vertrieben sie und ihre Familien. Die meisten Akadier leisteten keinen Widerstand. 1755 wurden aus Nova Scotia 1.100 Akadier nach South Carolina, Georgia und Pennsylvania vertrieben. Das war der Beginn der Vertreibung, die von den Akadiern „le grand dérangement“ genannt wird (Abb. 6). Zwischen 1755 und 1763 wurden 10.000 Akadier deportiert, einige in die englischen Kolonien, andere nach Frankreich oder in die Karibik. Tausende starben auf dem Weg. In den englischen Kolonien war man auf die Fremden nicht vorbereitet und viele Akadier waren – wie Evangeline im Gedicht – jahrelang unterwegs, um ein neues Zuhause zu finden. Ab 1764 wurde den Akadiern erlaubt, wieder in ihre alte Heimat zurückzukehren, die aber inzwischen von Neuengländern besiedelt war. Bis in die 1820er Jahre kamen einige von ihnen zurück und siedelten etwas entfernt von ihren alten Orten in

⁹ National Park Service: *Evangeline: A Tale of Acadie* in “Historical Background of Evangeline”.

St. Mary's Bay, in Cheticamp auf Cape Breton, auf Prince Edward Island oder in New Brunswick.

Im Jahr 1840/41 lernte Longfellow von Reverend Horace L. Conolly die Legende einer akademischen Frau kennen, die ihr Leben damit verbracht hatte, ihren durch die Vertreibung verlorenen Geliebten wieder zu finden. Kurz nach der Geburt seines zweiten Kindes 1845 begann Longfellow an dem Gedicht zu schreiben, vollendete es im Februar 1847 und veröffentlichte es im Herbst des gleichen Jahres. Longfellow entschied sich, das Gedicht in ungereimter und metrischer Form des daktytischen Hexameters zu schreiben. Damit schloss er an klassische griechische und lateinische Literatur an, wie sie z.B. Homer verwendet. Für die Verwendung dieses Metrums bekam Longfellow viel Kritik, da es schwierig sei, die englische Sprache in solch einer Form auszudrücken. Er selbst war aber überzeugt, dass es das einzige passende Metrum für diese heroische Odyssee sei. Für ihn war die Geschichte *the best illustration of faithfulness and constancy of woman that I ever heard of*.¹⁰ Möglicherweise war auch die Tatsache, dass es im jungen Amerika noch keine eigene weltweit bekannte Literatur gab, für Longfellow ein Grund, das Gedicht als klassische epische Erzählung zu schreiben. Longfellow selbst war nie in Nova Scotia und auch nicht an den meisten in der Reise Evangelines beschriebenen Orte gewesen. Er holte sich viele Hintergrundinformationen aus Büchern.

130

Soziologie der literarischen Produktion

Im Folgenden werde ich einige soziologische Perspektiven auf die literarische Produktion, die mir im Blick auf Longfellows Gedicht anwendbar erscheinen, herausgreifen und kurz darstellen. Viele literatursoziologische Ansätze gehen auf marxistische Grundannahmen zurück. Marx und Engels haben eine materialistische Sicht auf die Gesellschaft mit dem Blick auf die „Kritik der politischen Ökonomie“. Die gesellschaftliche Struktur (hier die Produktionsverhältnisse und die Besitzverhältnisse des Kapitals) bestimmt das Gedankengut der jeweiligen Gesellschaft in ihrer Zeit. Zu erwähnen ist hier, dass zwar nach dieser Theorie das „Sein das Bewusstsein bestimmt“, aber die Basis, d.h. das Sein, kann durch menschliche Aktivität durchaus verändert werden, auch wenn die gesellschaftlichen Verhältnisse die materielle Produktion der Literatur vor allem bestimmen. Es handelt sich um ein „komplexes Interaktionsgeflecht, in das der Autor sein Werk hineinstellt“. Die empirisch-analytische Literatursoziologie fragt ebenso nach den

¹⁰ National Park Service: Evangeline: **A Tale of Acadie** in: Form Follows Function – Evangeline as a Work of Epic Literature.

ökonomischen Grundlagen von Literatur, aber nicht normativ-kritisch, sondern zurückgehend auf Max Weber wertfrei, erklärend und beschreibend. Dabei wird der wirtschaftliche Status des Autors und seine Zugehörigkeit zu sozialen Schichten in den Blick genommen, denn es macht einen großen Unterschied, ob ein Schriftsteller von seiner Arbeit leben und so bestimmte Aufträge erfüllen muss, oder im Nebenberuf eher frei von wirtschaftlichen Zwängen schreiben kann.

Der ungarische Philosoph Georg Lukács führt die Ansätze von Marx und Lenin weiter, nimmt dabei auch Arbeiten von westlichen Soziologen wie Max Weber und Georg Simmel in den Blick. Lukács betrachtet nicht in erster Linie den Inhalt von Literatur, sondern deren Form. Die spezifische Gestaltung der literarischen Form macht seiner Meinung nach das Gesellschaftliche in der Literatur aus. Lukács geht es auch um die „gestaltete Gesamtanlage des Werkes: in der Figurenkonstellation, in der Fügung der Erzählperspektiven und anderen Merkmalen der narrativen Struktur, auch in der Komplexität der Syntax.“ Lukács hält – in Anlehnung an Max Weber – die Typisierung in der Literatur – für eine gute Möglichkeit, gesellschaftliche Strukturen sichtbar zu machen. Durch die Entwicklung von Idealtypen in der Literatur lässt sich „das Typische einer Zeit erkennen“.

Lucien Goldmann, ein französischer Literaturwissenschaftler, führt mit seiner Theorie des Genetischen Strukturalismus den Ansatz von Lukács, dass die Form das eigentlich Gesellschaftliche zeigt, weiter. Die literarische Struktur eines Werkes wird hier entscheidend. Dabei geht Goldman davon aus, dass es eine Übereinstimmung zwischen „einem Werk und seiner sozialen Trägergruppe“ gibt. Die persönlichen Erfahrungen des Autors treten hier in den Hintergrund. Wissenssoziologisch weiterentwickelt kann dieser Ansatz breiter angewendet werden. In Anlehnung an Berger und Luckmann 1969 kann „die genaue Analyse der Art und Weise“ zeigen, „wie inner- und außerliterarisch gesellschaftliche Wirklichkeit konstruiert wird“. „Hier kann deutlich gemacht werden, welche elementaren Wahrnehmungsmuster Verwendung finden, d.h. welches ‚Material‘ von alltäglichen Denk- und Wahrnehmungswerkzeugen die jeweiligen Autoren zur Formulierung eines literarischen Textes heranziehen.“

Pavel N. Medvedev nennt „die unterschiedlichen Felder- und Wissensformen, aus denen der Autor sein Material bezieht,“ „ideologische Milieus“. Ideologie meint hier das „Medium der zwischenmenschlichen Kommunikation“. Verstehen findet auf der Ebene der Zeichen statt und jede Ideologie hat hier „ihre [seine] eigene Sprache, ihre [seine] eigene Form und Verfahrensweise.“ Diese Ideologien stehen in sozialer Interaktion und sind damit dynamisch – d.h. ihre Bedeutungen ändern sich je nach historischen Verhältnissen und je nach dem gesellschaftlichen Milieu, in dem sie eine Rolle spielen. Diese „ideologischen

Milieus werden als selbständige Systeme verstanden, die sich wiederum in verschiedene Submilieus gliedern.“ „Das „literarische Milieu“ ist eines dieser Submilieus, in dem die für eine gesellschaftliche Gruppe in einer bestimmten Epoche sozial relevante Texte produziert und rezipiert werden.“ Literatur spiegelt nach Medvedev Gesellschaft nicht direkt wider, sondern nur „in doppelt gebrochener Weise“. Die Selbständigkeit und Eigenart literarischer Werke müssen unbedingt berücksichtigt werden, lediglich „die Spur des sozialen Lebens, die Spur jener Interaktion, die auch immer ein Kampf um Bedeutungen ist“, ist in ihren Zeichen und in ihrer ästhetischen Struktur sichtbar. Jeder Text ist in eine Entwicklung von Texten eingebunden und steht in einer bestimmten Geschichte von Literatur. Damit steht sie auch in einem Wechselverhältnis zu anderen gesellschaftlichen Bereichen.“

Dass die Produktion von Texten immer auch in konkreten institutionellen und kommunikativen Kontexten stattfindet, zeigt Jürgen Link in seinem diskursanalytischen Ansatz. Einzelne Texte sieht Link eingebettet in „größere intertextuell verwobene Einheiten, die man als Diskurse bezeichnen kann.“ Link arbeitet dabei heraus, dass es Bilder und Symbole in verschiedenen Texten gibt, die „mit allgemeineren Bedeutungen verknüpft“ sind. Diese Symbole nennt er Kollektivsymbole, die ihre Bedeutungen immer wieder verändern können. In ihrer generativen Diskursanalyse zeigen Link und Link-Heer, dass ein Autor in seiner Textproduktion durchaus von den vorherrschenden Diskursen beeinflusst wird. Dabei können auch formale Elemente in der Literatur zu „Instrumenten kultureller Auseinandersetzung zwischen verschiedenen Gruppen und Projekten werden.“ Allerdings werden Autoren und Texte nicht nur durch „ideologische Gegebenheiten in einer Gesellschaft „geprägt“, sondern sie finden „je eigene Antworten auf die gesellschaftlich bestehenden Gedanken und Problemlagen“.

Im Folgenden werde ich die Form und den Inhalt des Gedichtes von Longfellow unter dem Blickwinkel der oben aufgeführten Ansätze betrachten. Henry Wadsworth Longfellow war Professor in Harvard, als er Evangeline schrieb. Er besaß damit viel ökonomisches und kulturelles Kapital und war als Schriftsteller im Nebenberuf nicht auf den wirtschaftlichen Erfolg seines Werkes angewiesen. Das gab ihm möglicherweise eine große schriftstellerische Freiheit, die sich unter anderem darin zeigt, dass er als Gedichtform den ungereimten daktytischen Hexameter wählte, obwohl er sich damit viel Kritik aussetzte. Durch die Wahl dieser Form setzte Longfellow sein Gedicht auf eine Ebene mit der klassischen griechischen und lateinischen Literatur. Die Odyssee von Evangeline auf ihrer jahrzehntelangen Reise durch Amerika steht hier in einer Reihe mit „Odysseus“ und seinen Reisen. Longfellow hob damit das Gedicht auf ein hohes Literaturniveau und stellte es in eine Reihe mit „schöngestiger Literatur“. Gerade im aufgekommenen Neuhumanismus des 19. Jahrhundert fand eine Identifizierung der Dichterwelt mit etwas Höherem statt. Indem

man an den „Geist der Alten“ anschloss, war dies gleichzeitig eine Möglichkeit der Abgrenzung und der Dichotomisierung von Literatur in hohe, anspruchsvolle und niedere, massenhafte Literatur. Longfellow war durch seine Europareisen in Kontakt mit verehrten Dichtern wie Goethe gekommen und gehörte zum höheren Bildungsbürgertum seiner Zeit. Sein episches Gedicht *Evangeline* macht das schon durch die Wahl der Form deutlich, durch die er sein Werk in eine Reihe mit klassischen Werken stellt.

Betrachtet man in Anlehnung an Lukács die gestaltete Gesamtanlage des Werkes, findet man eine starke Typisierung. Die Dorfgemeinschaft der Akadier in Grand Pré wird als eine ausgesprochen harmonische und friedliche beschrieben. Die Akadier lebten in Einklang mit ihrer Umwelt in ihren eigenen Traditionen in Glück und großer Zufriedenheit:

*[...] the homes of peace and contentment.
Thus dwelt together in love these simple Acadian farmers—
Dwelt in the love of God and of man. Alike were they free from
Fear, that reings with the tyrant, and envy, the vice of the republics.
Neither locks had they to their doors, no bars to their windows;
But their dwellings were open as day and the hearts of the owners;
The richest was poor, and the poorest lived in abundance.“¹¹
[...]
Every house was an inn, where all were welcomed and feasted;
For with this simple people, who lived like brothers together
All things were held in common, and what one had was another's.¹²*

133

Die Gemeinschaft der Akadier wird als eine ideale beschrieben: gerecht und brüderlich, jeder steht für jeden ein, ehrlich ohne Neid, mit wirtschaftlichem Auskommen für jeden (fruchtbare Felder, Apfelbäume, genug Wiesen für die Tiere), der christlichen Tradition und christlichen Werten verpflichtet. Auch die Akteure des Gedichtes, allen voran *Evangeline*, werden als ideale Typen beschrieben. *Evangeline* ist freundlich, hübsch, der Stolz ihres Vaters und des ganzen Dorfes. Sie lebt hingebungsvoll mit ihrem Vater zusammen, der der wohlhabendste Farmer des Dorfes ist und feiert Verlobung mit Gabriel, dem Sohn des Schmieds. Auch Gabriel wird als mächtig, gut gestaltet und ehrenvoll beschrieben¹³. Sein Vater und *Evangelines* Vater sind beste Freunde. Alles ist perfekt und *Evangeline* wird sogar als Heilige bezeichnet.

*Somewhat apart from the village, and nearer the Basin of Minas,
Benedict Bellefontaine, the wealthiest farmer of Grand Pré,
Dwelt on his goodly acres; and with him, directing his household,
Gentle Evangeline lived, his child, and the pride of the village [...]
Fair was she to behold, that maiden of seventeen summers.*

¹¹ Longfellow, Henry Wadsworth: *Evangeline: A Tale of Acadie*, S.3.

¹² Ebd., S.15.

¹³ Ebd., S. 5: *Gabriel Lajeunesse, the son of Basil, the blacksmith, who was a mighty man in the village, and honored of all men.*

Black were her eyes as the berry that grows on the thorn by the way-side,
[...]
Sweet was her breath as the breath of kine that feed in the meadows.¹⁴
[...]
She was a woman now, with the heart and hopes of a woman.
„Sunshine of Saint Eulalie“ was she called; for that was the sunshine
Which, as the farmers believed, woul load their orchards with apples;
She, too, would bring to her husband's house delight and abundance,
Filling it full of love and the ruddy faces of children.¹⁵

Nach der Vertreibung und der jahrzehntelangen Reise von Evangeline durch die Neuenglandstaaten immer weiter süd- und westwärts, begegnet ihr eine Indianerfrau, deren Mann - ein französischer Kanadier - ermordet worden war. Sie rät ihr, nicht mehr dem Phantom ihres Geliebten nachzujagen, sondern ihr Leben neu in die Hand zu nehmen. Hier ist es eine Vertreterin eines Indianervolkes, die Evangeline den wichtigsten Rat gibt, eine Frau, die zu den Ureinwohnern gehört, die – wie die Akadier – im Einklang mit der Natur, ihrer Umwelt und in einem guten gesellschaftlichen System lebte und die ebenfalls den Mord ihres geliebten Mannes erleben musste.

Once, as they sat by their evening fire, there silently entered
Wore deep traces of sorrow, and patience as great as her sorrow.
She was a Shawnee woman returning home to her people,
From the far-off-hunting-grounds of the cruel Camanches.
Where her Canadian husband, a Coureur-des-Bois, had been murdered.
Touched were their hearts at her story, and warmest and friendliest
welcome
Gave they and words of cheer, and she sat and feasted among them [...] 134
Then at the door of Evangeline's tent she sat and repeated
Slowly, with soft, low voice, and the charm of her Indian accent,
All the tale of her love, with its pleasures, and pains, and reverses.
Much Evangeline wept at the tale, and to know that another
Hapless heart like her own had loved and had been disappointed,
Moved to the depths of her soul by pity and woman's compassion,
Yet in her sorrow peased that one who had suffered was near her,
She in turn related her love and all its disasters. [...]
Filled with the thoughts of love was Evangeline's heart, but a secret,
Subtile sense crept in of pain and indefinite terror,
As the cold, poisonous snake creeps into the nest of the swallow.
It was not earthly fear. A breath from the region of spirits
Seemed to float in the air of the nigh; and she felt for a moment
That, like the Indian maid, she, too, was pursuing a phantom.
With this thought she slept, and the fear and the phantom had vanished.¹⁶

Am Ende ihrer langen Reise durch Amerika kommt Evangeline schließlich nach Pennsylvania, wo sie in der Gemeinschaft der Quäker ein neues Zuhause findet. Die Gemeinschaft der

¹⁴ Ebd., S. 3.

¹⁵ Ebd., S. 6.

¹⁶ Ebd., S.40-42.

Quäker wird ähnlich beschrieben wie die der Akadier, als eine Gemeinschaft von Menschen, die in brüderlicher Nächstenliebe zusammenleben.

*There from the troubled sea had Evangeline landed, an exile, [...]
 Something at least there was in the friendly streets of the city,
 Something that spoke to her heart, and made her no longer a stranger:
 And her ear was pleased with the Thee and Thou of the Quakers,
 For it recalled the past, the old Acadian country,
 where all men were equal, and all were brothers and sisters. [...]
 Thus many years she lived as a Sister of Mercy; frequenting
 Lonely and wretched roofs in the crowded lanes of the city,
 where distress and want concealed themselves from the sunlight [...]
 Then it came to pass that a pestilence fell on the city, [...]
 So death flooded life, and o'erflowing its natural margin [...]
 Wealth had no power to bribe, no beauty to charm, the oppressor;
 But all perished alike beneath the scourge of his anger;--
 Only, alas! The poor, who had neither friends nor attendants,
 Crept away to die in the almhouse, home of the homeless; [...]
 Thither, by night and by day, came the Sister of Mercy. The dying
 Looked up to her face, and thought, indeed, to behold there
 Gleams of celestial light encircle her forehead with splendor [...]*¹⁷

Bei den Quäkern findet Evangeline eine ideal-typische Gemeinschaft, die sie an ihre akادية Gemeinschaft erinnert und in der sie endlich wieder heimisch wird. Evangeline selbst wird erneut als Ideal-Typ einer „Schwester der Gnade“ dargestellt, die sich in aufopferungsvoller Nächstenliebe für Arme, Einsame und Sterbende einsetzt wie eine Heilige. Vor dem Hintergrund dieser idealtypischen Gemeinschaft – der Akadier und der Quäker, wird die Brutalität der Vertreibung und die rude Politik der Engländer, die auf Befehl der Krone diese friedliebende Gemeinschaft der Akadier auf übelste Weise zerstören, besonders stark. Gegenüber der ideal-typischen, friedlichen Gemeinschaft der Akadier wirkt das Handeln der englischen Soldaten als starker Kontrast. Diese sperren die Männer von GrandPré in der Kirche ein und als der Schmied sich wehren wollte, wird er brutal niedergeschlagen. Ein Tumult kann durch den Pastor verhindert werden, der an die christlichen Werte erinnert. Die Gemeinschaft der Akadier wehrt sich nicht gegen die Übergriffe, denn sie folgen dem Gebot der Feindesliebe. Stattdessen beten sie gemeinsam immer wieder das Gebet: „Vater vergib ihnen“ und das Ave Maria.

*Closed, and in silence the crowd awaited the will of the soldiers.
 Then uprose their commander, and spake from the steps oft he altar,
 Holding a loft in his hands, with its seals, the royal commission.
 „You are convened this day“, he said, „by his Majesty’s orders. [...]
 Painful the task is I do, which to you I know must be grievous.
 Yet must I bow and obey and deliver the will of our monarch;
 Namely, that all your lands, and dwellings, and cattle of all kinds
 Forfeited be to the crown; and that you yourselves from this province
 Be transported to other lands. God grant you may dwell there*

¹⁷ Ebd., S. 45-47.

Ever as faithful subjects, a happy and peaceable people! [...]
 ...and high oft he heads of the others
 Rose, with his arms uplifted, the figure of Basil, the blacksmith, [...]
 Flushed was his face and distorted with passion, and wildly he shouted:
 „Down with the tyrants of England! We never have sworn them alligiance!
 [...]
 More he fain would have said, but the merciless hand of a soldier
 Smote him upon the mouth, and dragged him down to the pavement.¹⁸
 In the mids oft he strife and tumult of angry contention
 Lo! The door of the chancel opened, and Father Felician
 Entered, with serious mien, and ascended the steps of the altar. [...]
 Have you soon forgotten all lessons of love and forgiveness?
 This ist he house of the Prince of Peace [...]
 Hark! How those lips still repeat the prayer ‚O Father, forgive them!‘
 Let us repeat the prayer in the hour when the wicked assail us, [...]
 Few were his words of rebuke, but deep in the hearts of this people
 Sank they, and songs of contrition succeeded that passionate outbreak;
 And they repeated his prayer, and said „O Father, forgive them!“ [...]
 And the people responded,
 Not with their lips alone, but their hearts; and the Ave Maria
 Sang they, and fell on their knees, and their souls, with devotion translated,
 Rose on the ardor of prayer, like Elijah ascending to heaven.¹⁹

Die englischen Soldaten erscheinen hier als Marionetten der englischen Krone. Sie wissen genau, was für ein Unrecht sie tun, wenn sie ein friedliebendes Volk vertreiben und ihr Dorf dem Erdboden gleich machen. Trotzdem gehorchen sie ihrer Regierung. Im Gegensatz dazu lassen sich die Akadier schnell von ihrem Pastor beruhigen und nun folgt Gebet statt Tumult. Durch die Ideal-Typisierung werden die unterschiedlichen Werte wie die Unterordnung unter christliche Werte mit der Vorstellung eines pazifistischen Lebens denen von Unterordnung unter machtpolitische Anweisungen mit entsprechender zerstörerischer Brutalität deutlich gegenüber gestellt. Seit den 1840er Jahren war das neue Amerika auf Expansionskurs Richtung Westen und im Jahr der Fertigstellung von *Evangeline* begann Amerika einen territorialen Krieg gegen Mexiko.²⁰ Die Zeitungen waren voll von den Berichten darüber und es gab einen Diskurs, inwieweit diese Kolonisation und die damit verbundene Vertreibung der vorher ansässigen Bevölkerung ethisch vertretbar wäre. Mit der Beschreibung der brutalen Vertreibung der Akadier zieht Longfellow Parallelen zur Invasion der Amerikaner in Mexiko. Indem er in dem Gedicht die Problematik der Vertreibung, die circa einhundert Jahre vorher stattgefunden hatte, anhand des Schicksals von *Evangeline* zeigt und damit die Politik der Engländer in Frage stellt, greift Longfellow Diskurse seiner Zeit auf und bezieht kritisch Stellung zur Expansions-Politik der

¹⁸ Ebd., S. 16-17.

¹⁹ Ebd., S. 17-18.

²⁰ Simek, Lauren: *The Sounds of Narrative in Longfellow's Evangeline*, in: *Reconsidering Longfellow*, hg. Christoph Irmischer und Robert Arbour, Plymoth 2014, S.87.

Amerikaner.²¹ Mit diesem Blick auf Longfellow's Gedicht zeigt sich, wie sich die außerliterarische Wirklichkeit in der Konstruktion der literarischen Wirklichkeit im Gedicht widerspiegelt und wie die Literatur hier auf die gesellschaftliche Wirklichkeit reagiert bzw. diese verarbeitet (Berger und Luckmann s.o.). Anwendbar ist auch die generative Diskursanalyse von Link und Link-Herr, denn man kann hier sehr gut erkennen, wie sich die damals aktuellen Diskurse über die Expansionspolitik der Amerikaner in der literarischen Produktion von *Evangeline* wieder finden.²² Im Jahr 1845 war das „Manifest Destiny“ von John L. Sullivan (New York) herausgegeben worden, das die Expansion Amerikas verteidigte, begründete und unterstützte.²³ *Manifest Destiny allowed belief in a mandated narrative of expansion that privileged the progress of white America while ignoring other narratives that might have stood in the way*²⁴. Longfellow reagiert mit *Evangeline* sicher auch auf dieses Schreiben. Auch Kollektivsymbole, die Link in der Literatur findet, werden von Longfellow eingesetzt. So beginnt und beendet er das Gedicht mit dem Rauschen der Bäume und des Meeres:

Der Anfang:

*This ist he forest primeval. The murmuring pines and the hemlocks, Bearded
with moss, and in garments green, indistinct in the twilight,
Stand like Druids of eld, with voices sad and prophetic,
Stand like harpers roar, with beards that rest on their bosoms.
Loud from ist rocky caverns, the deep-voiced neighboring ocean
Speaks, and in accents disconsolate answers the wail of the forest.*²⁵

Der Schluss:

*Still stands the forest primeval; but under the shade of its branches
Dwells another race, with other customs and language.
Only along the shore of the mournful and misty Atlantic
Linger a few Acadian peasants, whose fathers from exile
Wandered back to their native land to die in its bosom.
In the fisherman's cot the wheel and the loom are still busy;
Maidens still wear their Norman caps and their kirtles of homespun,
And by the evening fire repeat Evangeline's story.
While from its rocky caverns the deep-voiced, neighboring ocean*

137

²¹ Ebd., S. 87: Kirsten Silva Gruez argues that *Evangeline* reflects the ethical questions surrounding the invasion territorial colonisation, and displaced populations that confronted every newspaper readers in the country during the year in which it was composed. Gruez demonstrates a parallel between the British invasion of Acadia and the U.S. invasion of Mexico, arguing that the poem implicitly asks "wether {the United States'} behaviour toward Mexico was any more defensible than the expulsion of the Acadians from their Eden, or wether its results would be any less tragic. (Kirsten Silva Gruez: **Ambassadors of Culture: The Transamerican Origins of Latino Writing**, S. 90,94.).

²² Ebd., S. 89: "he [Longfellow] refused to produce an explicitly nationalist poem" notes Christoph Irmischer Arguing that American literature was necessarily composed of a variety of characteristics of other national literatures, „embracing French, Spanish, Irish, English, Scotch and German peculiarities,“ Longfellow cultivated what he had learned from Goethe, namely an attitude „where one stand...to some extent above the nations, and sympathizes with the weal or woe of a neighbor people as with that of ones's own.“ (Irmischer, **Public poet, privat man: Henry Wadsworth Longfellow at 200**, 2009, S.108).

²³ Ebd., S. 87.

²⁴ Ebd., S. 90.

²⁵ Longfellow, Henry Wadsworth: **Evangeline: A Tale of Acadie**, S.1.

*Speaks, in accents disconsolate answers the wail of the forest.*²⁶

Gerade in der Zeit der Romantik hatten Natur, insbesondere Wald und Meer eine große Bedeutung. Longfellow greift darauf zurück, wenn er von „murmelnden Pinien“ und einem „sprechenden Ozean“ beschreibt. Diese Klänge und die Bewegung von Bäumen und Meer finden sich auch in der Form des Gedichtes wieder: das Auf und Ab der Wellen hört man im Rhythmus des Textes, wenn man ihn laut liest, durch die Form des daktytischen Hexameters.²⁷

Soziologie der literarischen Rezeption

Die Soziologie der literarischen Rezeption fragt nach dem Verhältnis von Text, Leser und gesellschaftlichem Hintergrund. Erst in der konkreten Aneignung eines Textes durch die Leserschaft werden „literarische Realitäten“²⁸ konstruiert. Im Folgenden werde ich einige Theorien zur Rezeption von Literatur darstellen und dann auf das Gedicht anwenden. Dabei geht es mir zum einen um die allgemeine Rezeption des Gedichtes und dann um die Rezeption und Adaption durch die Akadier im Besonderen.

Der Begriff der Mentalitäten entstammt der sozialwissenschaftlich orientierten Geschichtsschreibung. Dieser Ansatz in der Literatursoziologie von Marc Bloch und Lucien Febvre verbindet Geschichtsschreibung mit strukturaler Gesellschaftstheorie, wie sie auf Émile Durkheim zurückgeht.²⁹ Dabei geht es nicht nur um objektiv-materielle Strukturen in der Gesellschaft, sondern auch um psychische und kulturelle Strukturen³⁰, womit kollektive Denkweisen, Wertvorstellungen, emotionale Einstellungen, Rollen und Hierarchien sowie Religion und Jenseits-Vorstellungen gemeint sind. „Mentalitäten sind die Dispositionen, mit denen Menschen einer Situation begegnen und diese dadurch selbst wieder gestalten. Sie prägen die Art und Weise, wie mit sozialen Krisen und Stresssituationen umgegangen wird.“³¹ Lucien Febvre spricht dabei von zeichenkonstituierter geistiger Infrastruktur, in deren Rahmen sich Mentalitäten entwickeln³², die sich in „Sprache, Denkbilder[n],

²⁶ Ebd., S. 50.

²⁷ Simek, Lauren: *The Sounds of Narrative in Longfellow's Evangeline*, in: Reconsidering Longfellow, hg. Christoph Irmscher und Robert Arbour, Plymouth 2014, S.96: *Similarly using water metaphors to generate a sense of reciprocity at the aural level, the poem's long hexametric lines often ebb and flow like the "deep-voiced neighboring ocean" that opens and closes the poem.*

²⁸ Dörner, Andreas und Vogt, Ludgera: **Literatursoziologie – Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies**, 2. Aufl. Wiesbaden, 2013, S. 83.

²⁹ Ebd., S. 102.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd., S. 103.

³² Ebd.

Symbole[n und] Mythen“³³ zeigen. Jacques Le Goff prägte dafür den Begriff des „Imaginären“³⁴, der „die Vorstellungswelt einer Gesellschaft, die Wünsche, Ängste, Phantasien und Träume umfasst. Diese Vorstellungswelten materialisieren sich sinnlich fassbar in Gebäuden, Bildern und Texten.“³⁵ Durch diese „Verkörperung mentaler Vorstellungen in Kunst, Religion und Literatur“³⁶ entsteht nach Le Goff gesellschaftliche Realität. Texte sind Kommunikationsmittel, in denen soziale Wirklichkeit verarbeitet und auch konstruiert wird. „Auf diese Weise können beispielsweise Mentalitäten spezieller Bevölkerungsgruppen oder unterschiedliche nationale Mentalitäten rekonstruiert werden.“³⁷

Der Zeichentheoretiker Jan Mukarovsky geht davon aus, dass nicht die Aussage eines Werkes, sondern seine „poetische Gestaltung“³⁸ entscheidend für seine Wahrnehmung ist. „Wortbedeutungen, Textsorten und Stile sind also sozial ‚geladen‘, wenn sie in ein literarisches Werk eingehen“³⁹ und bilden damit gesellschaftliches Denken ab. Mukarovsky erkennt in der Literatur verschiedene Funktionen, wie politische, didaktische oder ästhetische, die aber nicht fest voneinander abzugrenzen sind und sich mit der Zeit verändern können. Die ästhetische Gestaltung bleibt dabei immer bezogen „auf gesellschaftliche konstruierte Normhorizonte“⁴⁰, die sich je nach Gliederung einer Gesellschaft (Klasse, Schicht, Alter, Geschlecht...) wandeln können. Es geht hier um den Zusammenhang von gesellschaftlichen Veränderungen und ästhetischen Normen. Dabei können auch überraschende Entwicklungen stattfinden, die durch die Aktivität der Rezipienten vorangetrieben werden. Der Rezipient wird zum „Mitschöpfer“ des literarischen Werkes.⁴¹ Ein literarisches Werk kann damit durch seine Aneignung immer wieder transformiert und ihm neue Bedeutungen und Konstruktionen von gesellschaftlicher Realität zugewiesen werden.

Als das Gedicht im Jahr 1847 erschien, erreichte es sehr schnell eine große Leserschaft, wurde mehrfach nachgedruckt und in mehrere Sprachen übersetzt. Es machte Longfellow zum beliebtesten Dichter Amerikas im 19. Jahrhunderts.⁴² Jahrzehntlang blieb das Gedicht sehr bekannt und beliebt. *Contemporary reviews were very positive. A reviewer*

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Ebd., S. 104.

³⁶ Ebd.

³⁷ Ebd., S. 105.

³⁸ Ebd., S. 113.

³⁹ Ebd., S. 114.

⁴⁰ Ebd., S. 115.

⁴¹ Ebd., S. 116.

⁴² National Park Service: *Evangeline: A Tale of Acadie*.

for *The Metropolitan Magazine* said, „No one with any pretensions to poetic feeling can read its delicious portraiture of rustic scenery and of a mode of life long since defunct, without the most intense delight.”⁴³ Nach der Veröffentlichung entstand ein Diskurs über die Historie der Vertreibung und deren Hintergründe. So arbeitete u.a. Francis Parkman in seinem Buch *Montcalm and Wolfe* (1884) heraus, dass der Grund der Vertreibung der politische Einfluss der Franzosen auf die Akadier war.⁴⁴ Auch die zeitgenössische Annahme, die Gründung von Halifax im Jahr 1749 als den Beginn der Geschichte Nova Scotias zu betrachten, wurde durch das Gedicht in Frage gestellt, denn es machte deutlich, dass die Akadier schon mehr als einhundert Jahre zuvor im Gebiet von Nova Scotia siedelten.⁴⁵ Daneben gab es Publikationen, die die Spuren der historischen Evangeline suchten. So stellte z.B. Felix Voorhies nach zeitgenössischen Hinweisen, dar, dass Evangeline eigentlich „Emmelie LaBiche“ und Gabriel Lajeunesse „Louis Arceneaux“ hießen, deren Gräber von ihm in Louisiana gefunden wurden.⁴⁶ Aufgrund des großen Bekanntheitsgrades des Gedichtes wurden verschiedene Orte, Produkte oder Geschäfte zu Marketingzwecken „Evangeline“ genannt. Reiseprospekte (*Evangeline Trail*) und Postkarten bezogen sich auf Evangeline. Statuen von Evangeline wurden in Grand Pré in Nova Scotia und in Martinsville, Louisiana, aufgebaut.⁴⁷

Anfang des 20. Jahrhunderts wurde das Epos mehrfach verfilmt. 1913 wurde der erste kanadische Film in Annapolis Royal und Grand Pré gedreht. 1919 drehte Raoul Walsh für 20th Century Fox einen Film auf der Basis des Gedichtes, der leider verloren gegangen ist. 1929 folgte dann ein Film von Edwin Carewe, der mit der Schauspielerin Dolores del Rio in Louisiana entstand. Das Thema Evangeline spielt auch eine Rolle in neueren Filmen: Im Film „Angel Heart“ aus dem Jahr 1987 mit Robert de Niro wird Evangeline erwähnt und im Disney Film *The Princess and the Frog* aus dem Jahr 2009 verliebt sich das Glühwürmchen Raymond in Evangeline, die als Stern erscheint. Nach seinem Tod ist Raymond mit Evangeline am Nachthimmel vereint.⁴⁸ Neben Verfilmungen wurden auch verschiedene Lieder geschrieben, wie z.B. *Évangéline* von Michel Conte aus dem Jahr 1971.⁴⁹ Schon im Jahr 1874 entstand ein Broadway Musical „Evangeline“ oder „The Belle of Acadie“. 2013 gab es eine neue Version dieses Musicals auf Prince Edward

⁴³ <[https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music and musical theatre.](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre.)>

⁴⁴ <[https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music and musical theatre.](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre.)>

⁴⁵ <[https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music and musical theatre.](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre.)>

⁴⁶ <[https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music and musical theatre](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre.)>: Felix Voorhies wrote the book *Acadian Reminiscences: The true Story of Evangeline*.

⁴⁷ National Park Service: **Evangeline: A Tale of Acadie**.

⁴⁸ <[https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music and musical theatre](https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre) –

<https://youtu.be/6YsFXMBOFJw> <<https://youtu.be/6YsFXMBOFJw>>

⁴⁹ <https://youtu.be/8DaLz_4R4Mo>.

Island. Colin Doroschuk komponierte 2012 eine Oper auf der Basis des Gedichtes.⁵⁰ Diese vielen Beispiele zeigen die große Bekanntheit und die breite Rezeption des Gedichtes bis ins 21. Jahrhundert. Longfellow traf mit seiner Geschichte einer tapferen, gläubigen, hingebungsvollen und liebenden Frau auf der Suche nach ihrem Geliebten sicher ein Thema, das damals wie heute viele Menschen anspricht. Das Schicksal der Trennung zweier sich liebender Menschen scheint ein bis heute beliebtes Motiv zu sein, das Werte und Rollenvorstellungen der Romantik bis in unsere Zeit transportiert. Evangeline entspricht mit ihrer innigen Liebe und Treue zu Gabriel idealen Wertvorstellungen, Träumen und Wünschen vieler Menschen (vgl. La Goff „das Imaginäre“ in der Literatur) und wirkt damit als Vorbild. Sie ist eine besonders tugendhafte Frau, die einem furchtbaren Schicksal unschuldig ausgesetzt ist und trotzdem ihren Werten treu bleibt. Im 19. Jahrhundert traf Longfellow damit weitverbreitete Wertvorstellungen und kollektive Denkweisen, sonst wäre das Gedicht sicher nicht ein solcher Erfolg geworden.

Im Folgenden möchte ich die Adaption von Evangeline durch die Akadier selbst betrachten. Das Schicksal ihrer Vertreibung war in den darauffolgenden einhundert Jahren ziemlich in Vergessenheit geraten. Ihre Dörfer waren von Anglo-Amerikanern neu besiedelt worden und nur wenige Akadier waren nach 1864 zurückgekehrt. Diese lebten vereinzelt in den Dörfern der Westküste Nova Scotias, auf Prince Edward Island und in New Brunswick unter den neuen Siedlern. Sie hatten damit nicht nur ihre Heimat, sondern auch einen großen Teil ihrer Kultur und ihrer Identität verloren. Als das Gedicht erschien und unter den Akadiern zwischen 1864 und 1887 populär bekannt wurde, waren diese in allen gesellschaftlichen Bereichen in der Minderheit, sozial und wirtschaftlich benachteiligt. Eine erste Übersetzung des Gedichtes ins Französische erfolgte durch Pamphile Le May und wurde 1865 in Quebec veröffentlicht.⁵¹ Sogleich wurde die Übersetzung im akadischen College St. Joseph in Memramcook, New Brunswick, das im Jahr zuvor gegründet worden war, gelesen.⁵² Die im Jahr 1867 gegründete erste akadische Zeitung „Le Moniteur Acadien“ veröffentlichte in ihren ersten Ausgaben das ins französische übersetzte Gedicht. 1887 erschien die zweite akadische Zeitung, welche sich „Evangeline“ nannte. Die große Verbreitung des Gedichtes unter den Akadiern wurde zum Motor für deren neue Identitätsfindung. Mit dem Gedicht wurde die traumatische Erfahrung der Vertreibung zum Thema und es gab den entwurzelten Akadiern eine Stimme. Evangeline ermöglichte ihnen, sich von der anglophonen, protestantischen Bevölkerung, mit der sie zusammenlebte, zu differenzieren und mit ganz neuem Selbstbewusstsein ihre Ethnie zu leben. *While they had*

⁵⁰ https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre.

⁵¹ Ebd., S. 36.

⁵² Ebd.

to struggle for the improvement of their living conditions, the Acadians also sought to preserve their heritage of costum and language within Anglophone milieu and to convince the wider world of their legitimate claims to a distinctive identity.⁵³ Dabei mussten sie sich nicht nur von den Anglo-Amerikanern absetzen, sondern auch von Quebec, denn dort wollte man ihnen eine eigene unabhängige Identität nicht zugestehen. Die Akadier sollten die Symbole und die Flagge der Quebecois übernehmen und mussten sich in ihren nationalen Zusammenkünften, die 1881 in Memramcook, New Brunswick, 1884 in Miscouche, Prince Edward Island und 1890 am Pointe de l'Eglise, Nova Scotia, stattfanden, stark gegen den Druck, der von Quebec ausging, wehren.⁵⁴

In dem Prozess der Rezeption und Adaption von Evangeline durch die Akadier wird die Mentalität des Nationalbewusstseins, das im 19. Jahrhundert stark aufkam, deutlich. Die Akadier suchten nun ihre eigene Identität, ihr Erbe, ihre Besonderheiten gegenüber anderen Ethnien. Nach der Vertreibung war hier ein großes Defizit entstanden und das Gedicht über Evangeline machte eine neue Identifizierung für die Akadier als ethnische Gemeinschaft möglich. In der Adaption von Evangeline entstand ein eigener Mythos. Evangeline war so etwas wie die Inkarnation der akadischen Ideale. So konnte Evangeline zur entscheidenden akadischen Identitätsfigur werden. Ernest Martin schrieb 1930 über den Einfluss von Evangeline für die Akadier: *la réhabilitation morale de toute une race, l'espoir et la fierté revenue au coeur d'un million d'ames.* " [...] à tout ce qui fait, en un mot, leur nationalité."⁵⁵, was dem Zeitgeist eines damals weltweiten Nationalismus entsprach.

Eine große Rolle bei der Identifizierung mit Evangeline und den im Gedicht vermittelten Werten spielte sicher auch die Religion. Dass die französische Übersetzung des Gedichtes am St. Joseph College gelesen wurde, war von dessen Direktor gefördert worden, der selbst ein katholischer Priester war. Father Camille Lefebvre trug entscheidend zum Bekanntwerden des Gedichts bei. Er stellte die Akadier als Märtyrer dar (*un peuple de generaux martyrs*⁵⁶). Die religiösen Werte des Gedichtes trafen sich sicher mit denen des Priesters, denn im Gedicht kommt in der Figur des Father Felician die Heiligkeit des Priesters deutlich zum Ausdruck. Auch der Gehorsam der Akadier im Gedicht und ihre Unterordnung unter die kirchliche Autorität passte in die Wertvorstellungen und das

⁵³ Ebd., S. 37.

⁵⁴ Ebd., S. 38: *That is the conviction, that the Acadian identity is bound up inextricably with that of Quebec and that an Acadian identity separate from that of Quebec has not does not and cannot exist.*

⁵⁵ Ebd., S. 36.

⁵⁶ Ebd., S. 39.

Weltbild von Father Lefebvre.⁵⁷ Im Gedicht ist Father Felician die entscheidende Autoritätsfigur für Evangeline nach dem Tod ihres Vaters und während ihrer Reise durch Amerika lange Zeit ihr Berater und Freund. Hier zeigt sich, wie das Gedicht in die „geistige Infrastruktur“ der Kirchenleitung der Akadier sowie in das Lebensgefühl der Akadier in dieser Zeit passte. Um mit Le Goff zu sprechen, findet sich im Gedicht Evangeline das „Imaginäre“ – die Wünsche, Ängste, Phantasien und Träume wieder, die die Akadier in dieser Zeit bewegten. So ist zu erklären, dass aus dem Gedicht, das zunächst an englischsprachige Amerikaner adressiert war, ein Mythos für die Akadier wurde. Trotz des hohen literarischen Anspruches und der klassischen Form des Gedichtes wurde es nicht nur von einer akademischen Bildungselite rezipiert, sondern von der Mehrheit der Akadier als „ihre“ Geschichte adaptiert und verstanden. Das Gedicht deckte sich mit den Normhorizonten der Akadier, so dass hier ein „Zusammenhang zwischen gesellschaftlichen Formationen und ästhetischen Normen“⁵⁸ (Mukarovský) erkennbar wird. Die Akadier sind in ihrer eigenen Rezeption des Gedichtes zu seinem „Mitschöpfer“⁵⁹ geworden. Indem sie mit dem Gedicht ihre eigene ethnische Identität gefunden haben, haben sie damit eine eigene gesellschaftliche Realität geschaffen. Hier zeigt sich ein Beispiel für gesellschaftliche „Konkretisation“⁶⁰ von Literatur. Erkennbar ist das in verschiedener Hinsicht, so z.B. anhand einer eigenen Fahne, eigenen Liedern sowie einem akademischen Feiertag (Acadian day), der jedes Jahr am 15. August gefeiert wird. Wenn man heute in Nova Scotia auf dem Evangeline Trail unterwegs ist, begegnet man den Farben der akademischen Flagge an vielen Orten (Abb. 7-11). Auch ihren französischen Dialekt haben sich die Akadier bewahrt. Das Gedicht Evangeline hat den Akadiern ihr Selbstbewusstsein zurückgegeben – bis heute.

Fazit

Das epische Gedicht Evangeline zeigt in seiner Rezeptionsgeschichte eine starke Weiterentwicklung der Absichten und Bedeutungen, die der Autor bei der Produktion des Werkes vor Augen hatte. Longfellow wollte vor allem eine Geschichte über Liebe und Treue einer jungen Frau erzählen und mit der anspruchsvollen Form des Gedichtes Literatur von hohem Niveau schaffen. Als Adressaten hatte Longfellow in erster Linie die gebildete

⁵⁷ Ebd., S. 39: *The poem's emphasis on the holiness of the parish priest and the laudable obedience of Evangeline to clerical authority may have found a sympathetic echo in the religious vision of men like Lefebvre, who encourages the study of the poem among the Acadians.*

⁵⁸ Dörner, Andreas und Vogt, Ludgera: **Literatursoziologie – Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies**, 2. Aufl. Wiesbaden, 2013, S. 116.

⁵⁹ Ebd., S. 117.

⁶⁰ Ebd., S. 117.

englischsprachige Leserschaft vor Augen⁶¹. Dennoch fand das Gedicht eine viel größere Verbreitung als nur im gehobenen Bildungsbürgertum der Vereinigten Staaten. Longfellow's Schwerpunkt war nicht die Beschreibung des Unrechts der Vertreibung der Akadier an sich, das war lediglich der Rahmen, in dem seine Geschichte stattfand. Wie oben beschrieben kritisierte er damit indirekt die Expansionspolitik der Amerikaner, beabsichtigte aber sicher nicht, einen Beitrag für eine Wiederherstellung des akadienischen Volkes als ethnische Gemeinschaft zu leisten. Erst durch die Rezeption und Adaption des Werkes durch die Akadier – institutionell unterstützt durch das St. Joseph College – konnte Evangeline zu deren Heldin und zu einem Mythos werden, die den Akadiern ihre Identität zurückgab. Am Gedicht selbst können Diskurse und Wertvorstellungen jener Zeit deutlich werden und die Rezeption des Gedichtes durch die Akadier zeigt zugleich, wie durch sie neue gesellschaftliche Realitäten geschaffen werden, die weit über das hinausgehen, was Longfellow beabsichtigt hatte.

Bibliographie

Quellen

DÖRNER, Andreas und VOGT, Ludgera: **Literatursoziologie – Eine Einführung in zentrale Positionen – von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies**, 2. Aufl. Wiesbaden, 2013.

144

GRIFFITHS, Naomi: **Longfellow's Evangeline: The Birth and Acceptance of a Legend in: Acadiensis**, 11 (2), 1982, S. 28-41. <https://it.erudit.org/iderudit/acad11_2art02>.

HAUSER, Otto: **Longfellow Evangeline – Aus dem Englischen**, Nürnberg 1908.

HIGGENS, Andrew C.: **Longfellow's Conversations: Weltliteratur as Aesthetic in the Early Poetry** in: *Reconsidering Longfellow*, hg. Christoph Irmischer und Robert Arbour, Plymouth 2014, S. 11-31.

KNORTZ, Karl: **Longfellow literatur-historische Studie**, 1879, in: <https://books.google.de/books?id=W_UuAAAAAYAAJ&printsec=frontcover&hl=de&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false> (10.2.23).

LONGFELLOW, Henry Wadsworth: **Evangeline: A Tale of Acadie**, in: <<https://nslegislature.ca/sites/default/files/pdfs/about/evangeline/Evangeline.pdf>> (15.2.23)

⁶¹ Griffiths, Naomi: Longfellow's Evangeline: *The Birth and Acceptance of a Legend* in: *Acadiensis*, 11 (2), 1982, S. 41: *With its rhythmic innovations, Longfellow's epic was addressed, first and foremost, to the reading public of the English-speaking world. The fate of Evangeline as a chosen embodiment of Acadian historical sentiment was never foreseen by its author.*

MARSH, James H.: *Acadian Expulsion (the Great Upheaval)*, 2015, in:
<<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/the-deportation-of-the-acadians-feature#>> (15.2.23)

NATIONAL PARK SERVICE: *Evangeline: A Tale of Acadie*, in:
<<https://www.nps.gov/long/learn/historyculture/evangeline.htm>> (7.2.23)

NEWTON, Armin: *Longfellow His Life and Work*, USA 1963. S. 100-114.

SIMEK, Lauren: *The Sounds of Narrative in Longfellow's Evangeline*, in: *Reconsidering Longfellow*, hg. Christoph Irmscher und Robert Arbour, Plymoth 2014, S. 87-100.

TINNAKEN, Amy: *Henry Wadsworth Longfellow*, in: *Encyclopedia Britannica*, 28 Dec. 2022, <<https://www.britannica.com/biography/Henry-Wadsworth-Longfellow>>. (7.2.2023)

Internet-Links

<https://de.wikipedia.org/wiki/Evangeline#Music_and_musical_theatre> (7.2.2023).

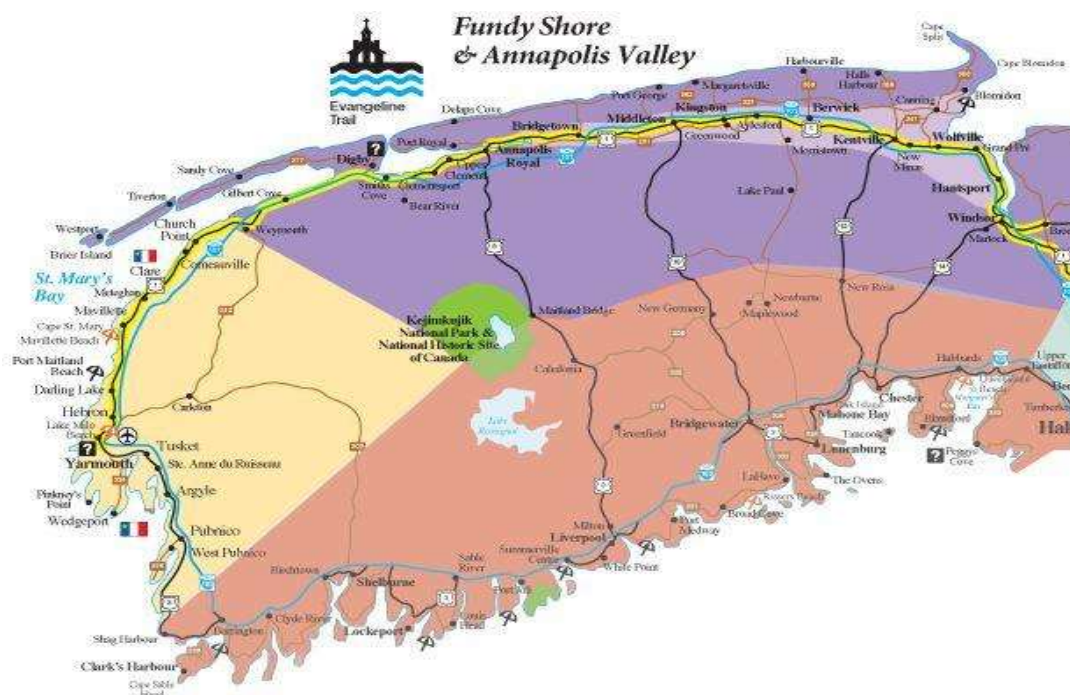
<<https://youtu.be/6YsFXMBOFJw>><https://youtu.be/6YsFXMBOFJw>> (1.4.2023).

<https://youtu.be/8DaLz_4R4Mo> (1.4.2023).

Anhang

Evangeline Trail – Nova Scotia

145



><https://i.pinimg.com/originals/3f/4d/76/3f4d7644e639e2371fc50a9f37d0233d.jpg><
Abb. 1

Grand Pré, Nova Scotia



Abb. 2 - Foto: Joachim Seiler (2023)



Abb. 3 - Foto: Joachim Seiler (2023)

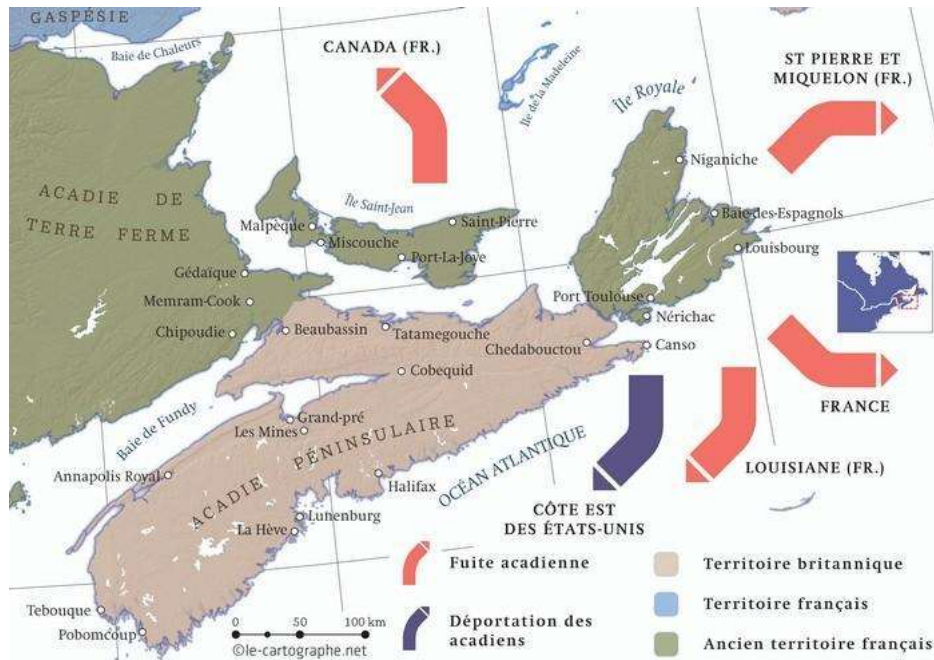


Abb. 4 - Foto: Joachim Seiler (2023)



Abb. 5 - Foto: Joachim Seiler (2023)

1755 : Le Grand Dérangement : Les Acadiens sont chassés de chez eux.



><https://assets.sutori.com/user-uploads/image/b33a36c2-3ed9-4615-b857-6451761ccc40/b28f335b4498194bb2184a9c084a8530.jpeg>< (15.2.2023)
Abb. 6

Die akadischen Farben / Fahne

147



Abb 7 - Foto: Joachim Seiler 2022


Abb 8 - Foto: Joachim Seiler 2022
(Catholic Church Pubnico, Nova Scotia)


Abb. 9 - Foto: Joachim Seiler 2022



Abb. 10 -Foto: Joachim Seiler 2022



Abb. 11 - Foto: Joachim Seiler 2022 (Fort Point Museum in LaHave, Nova Scotia)

Sind dem Menschsein des Romans *Über Menschen* Widersprüche inhärent?

Moana Nittel¹
Henrique Bordini²

Zusammenfassung: Menschsein als Antwort auf die Probleme der Menschen in der Gegenwart? Dieser Ansatz wird in dem Roman *Über Menschen* (2021) von Juli Zeh anhand einer fiktiven Geschichte formuliert und ausgearbeitet. Über Menschen identifiziert zunächst einen postmodernen Dualismus in der Gesellschaft, der im Roman überwunden wird - rechts-links. Dieser Dualismus lässt sich als der postmoderne Konflikt zwischen den von Reckwitz identifizierten Typen von Kulturalisierungsregimen und ihren grundlegenden Leitsemantiken identifizieren. Ein Raum der Reflexion über politische Differenz stellt das kommunikative, soziale Mittel zur Überwindung dieses Konflikts dar. Widersprüche scheinen dem Roman jedoch inhärent zu sein. Das zumindest ist die These der folgenden anthropologisch-literatursoziologischen Analyse. Die Argumentation stützt sich zunächst auf eine historisch-soziologische Einordnung des Romans. Ausgehend von Helmuth Plessners exzentrischer Positionalität und Peter V. Zimas Soziolekten werden die Widersprüche erörtert, die sich mit der Sozialstruktur der Postmoderne verschränken. Es wird gezeigt, dass der Reflexionsraum der politischen Differenz, in dem sich die Protagonisten treffen, eine leere Hülle ist. Der Reflexionsraum wird dem Leser suggeriert, aber von den Figuren des Romans nicht in Anspruch genommen. Die weibliche Protagonistin, Vertreterin der führenden Semantik der Mentalität der Offenheit und des Kosmopolitismus, wird mit den Soziolekten beider Arten von Kulturalisierungsregimen in Verbindung gebracht, die jedoch in zwei verschiedenen Dimensionen, dem gesprochenen Wort und den Gedanken, identifiziert werden können. Der männliche Protagonist, Repräsentant der Leitsemantik der Mentalität der Einheit und des Essentialismus, ist immer im richtigen ideologischen Soziolekt positioniert. Die Menschlichkeit, die in der Toleranz ihren weltlichen Ausdruck findet, scheint in der weiblichen Protagonistin zu finden zu sein, doch findet der Roman keine Möglichkeit für den männlichen Protagonisten, die - aus seiner Sicht - antagonistische Positionierung der weiblichen Protagonistin zu verstehen und sich der Toleranz zuzuwenden, wie es sich aus seiner Positionierung ergeben würde. Eine abschließende Diskussion befasst sich mit dem Reiz des Menschseins, der Toleranz, die sich im Roman in einem 'Trotzdem' wiederfindet. Wie funktioniert die politische Toleranz, welche Strukturen stützt sie und wo sind ihre Grenzen? Die Antwort wird dort zu finden sein, wo die Ausübung von Toleranz gleichzeitig die Aufhebung des Wesens der Toleranz in sich birgt.

Schlüsselwörter: Kulturalisierungsregime; exzentrische Positionalität; Soziolekt; Toleranz; Menschsein.

Abstract: Being human as an answer to the problems of people in the present? This approach is formulated and elaborated in the novel *Über Menschen* (2021) by Juli Zeh using a fictional story. Über Menschen initially identifies a postmodern dualism in society that is overcome in the novel - right-left. This dualism can be identified as the postmodern conflict between the types of culturalisation regimes identified by Reckwitz and their fundamental guiding semantics. A space for reflection on political difference represents the communicative, social means of overcoming this conflict. However, contradictions seem to be inherent in the novel. At least that is the thesis of the following anthropological-literary-sociological analysis. The argument is initially based on a historical-sociological classification of the novel. Based on Helmuth Plessner's eccentric positionality and Peter V. Zima's sociolects, the contradictions that intertwine with the social structure of

¹ Studentin des Bachelorstudiengangs Soziologie an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. moana.nittel@fau.de

² Doktorand im GRK 2806 an der Friedrich-Alexander-Universität Erlangen-Nürnberg. hsbordini@gmail.com

postmodernism are discussed. It is shown that the reflective space of political difference in which the protagonists meet is an empty shell. The space for reflection is suggested to the reader, but not taken up by the characters in the novel. The female protagonist, representative of the leading semantics of the mentality of openness and cosmopolitanism, is associated with the sociolects of both types of culturalisation regimes, which, however, can be identified in two different dimensions, the spoken word and thoughts. The male protagonist, representative of the guiding semantics of the mentality of unity and essentialism, is always positioned in the right ideological sociolect. The humanity that finds its worldly expression in tolerance appears to be found in the female protagonist, but the novel fails to find any possibility for the male protagonist to understand the antagonistic positioning – from his perspective - of the female protagonist and to turn towards tolerance, as would be inferred from his positioning. A concluding discussion deals with the appeal of being human, of tolerance, which can be found in the novel in a 'nevertheless'. How does political tolerance work, what structures does it support and where are its limits? The answer will be found where the exercise of tolerance simultaneously harbours the abolition of the essence of tolerance.

Key-Words: Regimes of Culturalization; Excentric Positionality; Sociolect; Tolerance; Humanity.

Einleitung

„Trauen wir uns Mensch zu sein?“, ist die Frage, die sich Juli Zehs Roman *Über Menschen* (2021) stellt. Dora, die Protagonistin des Romans, ist eine junge Werbetexterin, die zu Beginn der Pandemie mit ihrem Lebensgefährten Robert in einer Wohnung in Berlin-Kreuzberg wohnt. Vom Alltag überfordert und in ihrer Beziehung unglücklich, entschließt sich Dora aufs Land zu ziehen. In Bracken, einem kleinen Dorf in Brandenburg, kauft sie sich ein Grundstück in direkter Nachbarschaft zu Gote. Gote ist Vater einer siebenjährigen Tochter, geschieden und ohne geregelte Arbeit. Dora stellt er sich mit den Worten „Ich bin hier der Dorf-Nazi“ vor (vgl. Zeh 2021, S.45). Der Klapptext verspricht Ereignisse, die das Weltbild Doras ins Wanken bringen – sie trifft Menschen, die in kein Raster passen und muss sich der Frage stellen, ob sie weiß, worauf es im Leben ankommt. Der Roman hat zum Ziel „[...]von unserer unmittelbaren Gegenwart und den Menschen, die sie hervorbringt [zu erzählen]. Von ihren Befangenheiten, Schwächen und Ängsten. Und von ihren Stärken, die zum Vorschein kommen, wenn sie sich trauen, Mensch zu sein“³. Das *Menschsein* als die Lösung, des Romans für die Probleme der Gegenwart oder, um Felicitas Twickels Kommentar zum Roman zu zitieren „[...] mit einer großen Portion Hoffnung auf eine versöhnlichere Gesellschaft.“⁴.

In diesem Artikel werde ich herausarbeiten, dass der Roman im Kontext eines Konfliktes, der von Reckwitz identifizierten Typen von Kulturalisierungsregimen ist, ein Konflikt zwischen grundlegenden Leitsemantiken⁵. Die Hoffnung auf eine versöhnliche Gesellschaft, wie Twickel sie dem Roman zuschreibt, basiert auf einem Reflexionsraum politischer Differenz, den der Roman öffnen möchte. Allerdings sind für diesen

³ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, 2021, Klapptext.

⁴ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, 2021, Einband.

⁵ vgl. Rippl/Seipel, *Rechtspopulismus und Rechtsextremismus*, 2022, S.48f.

Widersprüche zu identifizieren, wie ich erörtern werde. Dafür werde ich mich auf Helmuth Plessners Theorie der *Exzentrischen Positionalität* (1982) und ihre Bedeutung für das (zwischenmenschliche) Verhalten sowie auf Peter V. Zimas Theorie der (*ideologischen*) *Soziolekte* (1980) stützen. Weiter wirbt der Einband des Romans damit „»[...] die Augen [...] für unsere bundesrepublikanische Wirklichkeit [zu öffnen]«“⁶. Die Darstellung dieser Realität im Roman *Über Menschen* werde ich anhand der Studien zum Rechtspopulismus und Rechtsextremismus von Thomas Niehr und Jana Reissen-Kosch (2018) und Susanne Rippl/Christian Seipel (2022) analysieren. Abschließend werde ich die Antwort des Romans das *Menschsein* und seine Komponenten in einer politisch philosophischen Diskussion einordnen. In dieser Diskussion werde ich mich auf Robin Celikates und Stefan Gosepath (2021) beziehen. Die Frage des Artikels ist „Sind dem *Menschsein* des Romans *Über Menschen* Widersprüche inhärent?“.

Dieser Artikel dient nicht nur als Anwendung des Gelernten anhand eines Beispiels, sondern erweitert auch die Perspektive, mit der man auf die Literatursoziologie blicken kann. Hier wird der zugrundeliegende Roman nicht nur anhand literatursoziologischer Theorien und Konzepten betrachten, sondern auch anthropologische und philosophische Aspekte des Romans beleuchten.

Bracken und die Spätmoderne

151

Bevor ich die literatursoziologischen und anthropologischen Aspekte des Romans herausarbeite, werde ich die Zeit betrachten, in der der Roman spielt. *Über Menschen* spielt zur Zeit der Corona-Pandemie, im Frühsommer des Jahres 2020. Nicht nur die vielen Corona-Nennungen lassen darauf schließen⁷, sondern auch die Ermordung George Floyds (vgl. Zeh 2021, S.338)⁸. Ein Roman in und der Spätmoderne. Gesellschaftstheoretisch betrachtet stellt die „[...] Spätmoderne die Entwicklung einer Kulturalisierung des Sozialen, ein Widerstreit, [...] keinen Kampf der Kulturen á la Huntington (1996) [dar], [...], sondern einen Kampf um grundlegende Leitsemantiken, die quer durch verschiedene Gesellschaften weltweit verlaufen“, so Reckwitz (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.48). Es treffen zwei Seiten aufeinander, „Eine Mentalität der Offenheit und des Kosmopolitismus trifft auf Haltungen, die Geschlossenheit und Essentialismus als Leitorientierungen bevorzugen“ (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). Die Mentalität der Offenheit, des Kosmopolitismus und der Diversität setzt auf eine Leitkultur der individuellen Freiheit und Selbstverwirklichung, der auch die Pluralisierung von Geschlechternormen und Konsummuster sowie die

⁶ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, 2021, Einband.

⁷ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.11.

⁸ George Floyd wurde am 25.05.2020 von einem amerikanischen Polizisten getötet.

Individualisierung von Identität zu zuordnen sind (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). Dem gegenüber stehen Kulturalisierungsregime, die auf kollektive Identitätsmechanismen und ethnisch-homogene, imaginierte Gemeinschaften setzen, denen eine traditionelle Lebensweise und traditionelle Geschlechterrollen verbunden mit einer geschlossenen Gemeinschaft und einer traditionellen Werteordnung als Orientierungspunkte dienen (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). Reckwitz konstatiert, dass „In der jüngeren Zeit [...] der Modus des Zusammenlebens der Kulturalisierungsregime von der Koexistenz zum Modus des Antagonismus“ wechselte (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). Weiter wird Wolfgang Merkel zitiert, der von einer Spaltung, einem Konflikt zwischen Kosmopolitismus und Kommunitarismus, schreibt (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). „Der kosmopolitische Diskurs der Herrschenden wurde zum herrschenden Diskurs“, eine Repräsentationslücke entsteht, die von Rechtspopulist*innen besetzt wird (Merkel 2017, zitiert nach Rippl/Seipel 2022, S.49). Diese forcieren einen *Cultural Backlash*, tragen den Wunsch einer Stärkung traditioneller Weltbilder, worin Merkel „[...] die Reaktion auf die moralische Hybris der Linksliberalen, die kommunitaristischen Perspektiven aus dem politischen Diskurs drängen“ sieht (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.49). Wenn sich der im Roman eröffnete Reflexionsraum politischer Differenz auf diese „zwei Seiten“ der Spätmoderne bezieht, ergibt sich daraus ein Reflexionsraum zwischen den zwei Typen der Kulturalisierung nach Reckwitz. Auf der einen Seite stehen Offenheit, Kosmopolitismus, Diversität mit individueller Freiheit und Selbstverwirklichung als Leitkultur, samt Pluralisierung von Geschlechternormen und Konsummustern und der Individualisierung von Identität. Auf der anderen Seite stehen kollektive Identitätsmechanismen und ethnisch-homogene, imaginierte Gemeinschaften, mit einer traditionellen Lebensweise und traditionellen Geschlechterrollen, denen geschlossene Gemeinschaft und einer traditionellen Werteordnung als Orientierungspunkte dienen. Mit Dora als linksliberalen Grün-Wählerin⁹ und Berlin auf der einen Seite und Gote als der Dorf-Nazi¹⁰ und das fiktive Dorf Bracken mit einem 27% AfD-Wahlanteil¹¹ auf der anderen Seite. Der Reflexionsraum wird räumlich durch die direkte Nachbarschaft, in der sich die Parteien der politischen Differenz wiederfinden¹², geöffnet und soll in einem politischen, sozialen Diskurs verbal ausgetragen werden. Aus diesem Reflexionsraum

⁹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.86f.

¹⁰ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.44.

¹¹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.85.

¹² vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.39ff.

heraus wird die Antwort des Romans auf die Probleme der spätmodernen Gesellschaft gegeben: das *Menschsein*¹³, das Dora in einem ‚trotzdem‘ findet¹⁴.

Doch wie wird diese politische Differenz im Roman aufgebaut? Steht Gotes nationalistische Ideologie mit Dora seinem Feindbild gegenüber – es käme zumindest nicht *im gesprochenem/geschriebenen Wort* heraus – das als eine der Hypothese dieses Artikels. Eine Charakterisierung Doras anhand der Beschreibungen aus dem Roman, ergeben keine Deutungen, dass sie nicht in die Weltanschauung Gotes ‚passt‘. Obwohl nicht weiter beschrieben, scheint Dora eine weiße Frau zu sein, die in einer heterosexuellen Partnerschaft lebt(e). Auch scheint sie nicht ausdrücklich symbolisch die politisch Linken zu verkörpern. Zudem ist aus dem Namen Dora für Gote nichts herauszulesen, was er mit seinem Feindbild identifizieren könnte – eher ist anzumerken, dass zu Zeiten des NS-Regimes der Name *Dora* von den Nazis als Ersatz für den jüdischen Namen *David* verwendet worden ist¹⁵. Das aber nur am Rande, da im Roman nicht festzustellen ist, ob sich Gote dessen bewusst ist oder wird und, ob es für ihn von jedweder Bedeutung ist oder wäre. Dora, die sich ihr selbst gegenüber das politisch Linke/Grüne zusichert, begegnet allerdings deutlich der nationalsozialistischen bzw. diskriminierenden Ader ihrer Brackener Nachbar*innen, besonders Gote: der AfD-Aufkleber auf dem Briefkasten¹⁶, das Singen des Horst Wessel-Liedes¹⁷ (was unter anderem gesetzwidrig ist¹⁸), der körperlichen Attacke auf politisch Linke¹⁹ (eines der Opfer wird in dem Buch als Zecke denunziert) und eine Ärztin, die er zudem auch noch mit dem K-Wort beleidigt²⁰, wie auch die Arbeiter*innen von Steffen und Tom²¹ oder die Attacke auf das homosexuelle Pärchen selbst²², die Teilnahme an den rechtsextrem-motivierten Ausschreitungen in Rostock-Lichtenhagen²³ und anderes. Die Verbindung der Figur Gote und anderer Brackener Nachbar*innen, bezogen auf die ihnen zugeschriebene Seite der Spätmoderne treten im Roman deutlich hervor. Doras politisch-linke Orientierung scheint doch stark dem gegenüberzustehen, was sie ablehnt, gar politisch aktiv bekämpfen würde, bezieht man

¹³ Im Roman findet der Begriff keine Nennung. Nur Klapptext und Rückseite des Buches lassen diesen Rückschluss zu.

¹⁴ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.340.

¹⁵ https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-12/juedische-namen-buchstabiertafel-nationalsozialismus?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com
Aufgerufen am 28.03.2023.

¹⁶ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.124.

¹⁷ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 175ff.

¹⁸ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 307.

¹⁹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 305.

²⁰ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 277f.

²¹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 322ff.

²² vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 326ff.

²³ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S. 365.

sich auf die Definition der kosmopolitischen Haltung, der Dora sich selbst zuordnet, am Anfang der Hausarbeit. Die Voraussetzungen von Doras Zusammentreffen mit den Brackenern scheinen doch unterschiedliche zu sein. Um das zu verdeutlichen, werde ich im Folgenden Helmuth Plessners „Exzentrische Positionalität“ auf den Roman bezogen analysieren und diese mit Peter V. Zimas Soziolekten verbinden.

Das Menschsein, die exzentrische Positionalität und das spätmoderne Leben

Anhand von Plessners philosophischer Anthropologie möchte ich im Folgenden je einen Widerspruch in der Figur der Dora und der Figur Gote herausarbeiten. Bei Dora wird es die im Roman vorzufindende Differenz ihrer Gedanken und ihres gesprochenen Wortes sein und wie diese möglicherweise das Verhalten ihrer Mitmenschen – in Bracken – beeinflusst. Den Widerspruch in Gote werde ich in seiner Präsentation – Aussagen und Handlungen – und seiner im Roman zugewiesenen Aufgabe für den Reflexionsraum politischer Differenz analysieren. Vorangestellt werde ich Plessners Theorie der exzentrischen Positionalität in Verbindung mit seiner Definition des Verhaltens erörtern.

„»Dieses Individuum ist in das in seine eigenen Mitte Gesetzsein gesetzt«“, so Plessners Formel für die exzentrische Positionalität (Plessner 1975, zitiert nach Fischer 2016, S.387). Die *Positionalität* definiert Plessner als die Grenzrealisierung, in die alles Lebendige gesetzt ist, charakterisiert als „passivischen Widerfahrniszug“ (vgl. Fischer 2016, S.387). Lebendige Dinge sind in ihrem physischen Sein in eine abhängige Unabhängigkeit positioniert, einer umweltbezogenen Grenze, die es durchzuhalten gilt (vgl. Fischer 2016, S.387). *Exzentrisch* ist die Lebensform der Menschen, da er zur Möglichkeit der Welt- und Selbstdistanzierung fähig ist, dem Menschen ist es möglich zu reflektieren (vgl. Fischer 2016, S. 390). Der Mensch ist dreifach positioniert: „Das Lebendige *ist* Körper, *im* Körper (als Innenleben der Seele) und *außer* dem Körper als Blickpunkt, von dem aus es beides ist“ (vgl. Plessner 1982, S.11). Der Mensch befindet sich in einer *Welt*, die Außenwelt, Innenwelt und Mitwelt ist. Diese *Welt* ist, aufgrund der doppelten Distanz zum eigenen Körper des Menschen, noch vom Selbstsein in seiner Mitte, dem Innenleben abgehoben (vgl. Plessner 1982, S.11). An dieser Stelle werde ich aufgrund von Platzmangel auf eine genaue Darstellung dieser drei Welten nach Plessner verzichten – nur auf die *Mitwelt* werde ich kurz eingehen. Diese ist „[...] die vom Menschen als Sphäre erfasste Form der eigenen Position“ (vgl. Plessner 1982, S.14). Die *Mitwelt* wird dabei nicht nur durch die Person getragen und gebildet, sondern trägt sie ebenfalls. Die Sphäre des Geistes liegt zwischen „mir und mir, mir und dir, mir und ihm“ (vgl. Plessner 1982, S.14). Der Geist „[...] ist die mit der eigentümlichen Positionsform geschaffene und bestehende Sphäre und macht daher keine Realität aus, *ist* jedoch realisiert in der Mitwelt“

(vgl. Plessner 1982, S.15). Der Geist ist die Sphäre, die es uns ermöglicht als Personen zu leben und in der wir stehen, weil sie unsere Positionsform enthält (vgl. Plessner 1982, S.15). „Exzentrische Positionalität“ bedeutet, dass alles Verhalten mit energetischem Bezug auf die Umwelt verstanden wird, alles Verhalten im Spannungsbogen einer Antwort auf eine fragende Situation rekonstruiert werden muss.“ (vgl. Fischer 2016, S.388). Die Exzentrizität der Position ist nach Plessner als eine Lage zu bestimmen, in der „[...] das Lebenssubjekt mit Allem in indirekt-direkter Beziehung steht“ (vgl. Plessner 1982, S.34). Eine direkte Beziehung besteht, wenn die Beziehungsglieder ohne Zwischenglieder miteinander verbunden sind und eine indirekte Beziehung besteht, wenn die Beziehungsglieder durch Zwischenglieder verbunden sind (vgl. Plessner 1982, S.34). Der Mensch bildet nicht nur die Vermittlung zwischen ihm und dem Feld, sondern, um darin aufzugehen, steht er auch in dieser Vermittlung (vgl. Plessner, 1982, S.38). „Er bildet infolgedessen die Vermittlung zwischen *sich* und dem Feld“ (vgl. Plessner, 1982, S.38). Anja Lietzmann zitiert „Von Natur, aus seinem Wesen kann der Mensch kein klares Verhältnis zu seinem Mitmenschen finden. Er muß klare Verhältnisse schaffen“²⁴.

Bezogen auf diese vorangehenden Erläuterungen Plessners Theorien, ergibt sich aus der Analyse des Romans der bereits erwähnte Widerspruch in der Figur Dora. Grundlage für diesen Widerspruch ist, dass es der Figur Gote oder anderen Einwohner*innen Brackens nicht möglich ist, Dora auf dieselbe Art zu reflektieren, wie Dora und die Leserschaft es können. An ihren Gedankengängen und Reflektionen ihrer selbst kann Gote nicht partizipieren, sie nicht einsehen. Über den Roman hinweg, besteht eine Diskrepanz zwischen Doras Gedanken und ihrem gesprochenen Wort. Momente, in denen Dora reflektiert, dass sie etwas an sich oder etwas anderes hätte sagen sollen, aber durch z.B. die „Rassismus-Starre“ gehemmt wurde, werden durch die exzentrische Positionalität Dora selbst und damit den Leser*innen verständlich, Gote nicht. Er bleibt in der Mitwelt verortet, die Doras Innenwelt nicht erfassen kann. Als Beispiel dieser Diskrepanz sind besonders die Momente, in denen Dora Zeugin des diskriminierenden Verhaltens von Gote und anderen Einwohner*innen Brackens wird – was zudem widersprüchlich zur grundlegenden Motivation des Romans wirkt, einen Reflexionsraum politischer Differenz zu eröffnen. Neben dem bereits erwähnten Kennenlernen von Gote und Dora, ist auch die erste Begegnung mit ihrem Nachbarn Heinrich anzuführen. Bei dieser erzählt Heinrich diskriminierende Witze, denen Dora verbal nichts entgegensetzt. Sie reflektiert nur „Doras Mund klappt auf, allerdings kommen keine Wörter heraus“ und, dass sie keine strenge

²⁴ Plessner 1975, zitiert nach: https://publikationen.uni-tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47280/pdf/Anja_Lietzmann_-_MA.pdf?sequence=1&isAllowed=y S.8f. Aufgerufen am: 27.03.2022.

Verfechterin der *political correctness* sei, aber mit fremdenfeindlichen Sprüchen nicht umgehen kann (vgl. Zeh 2021, S.81ff.). Sie spürt eine moralische Pflicht ihr Bestes zu versuchen und scheitert doch an der Rassismus-Starre (vgl. Zeh 2021, S.84). Solch einem Moment begegnet sie auch in einer Unterhaltung mit Tom und Sadie. Beide bedienen sich der Auffassung, dass es ein ‚die da oben‘ gäbe (vgl. Zeh 2021, S.127 & S. 214). Auf die Bedeutung des ‚die da oben‘ werde ich im Abschnitt der Literatursoziologie näher eingehen, aber so viel sei gesagt, es handelt sich um eine rechtspopulistische Anschauung (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.24). Beide Male wird Dora dieser Anschauung ebenfalls verbal nichts entgegensetzen. Auf Toms Aussage „»Die da oben behandeln uns doch wie Idioten.«“ fragt sie nur „»Wer sind die da oben?«“ (vgl. Zeh 2021, S.127). Auf Toms Antwort, dass ‚die da oben‘ Berlin sind, erwidert sie diesbezüglich nichts mehr. Die Leute, die sich von ‚denen da oben‘ verarscht fühlen, das seien sie selbst – in Bracken ist man unter Leuten (vgl. Zeh 2021, S.128). Als Sadie Dora gegenüber anmerkt, dass der Lockdown die Leute kaputt mache und ‚die in Berlin‘ das nicht einmal bemerken würde, reflektiert Dora, dass sie gerne sagen würde, dass es weder „[...] Die-in-Berlin [noch] Die-in-Bracken [...]“ gibt (vgl. Zeh 2021, S.214). „Aber stattdessen sagt sie: »Ich habe gerade meinen Job verloren«“ (vgl. Zeh 2021, S.214). Sowohl Tom als auch Sadie gegenüber geht Dora nicht auf den sich öffnenden Reflexionsraum politischer Differenz ein. Als letztes möchte ich die Diskrepanz zwischen Doras gesprochenem Wort und ihren Gedanken aus einer Unterhaltung mit Gote darstellen. In Kapitel 40, im hinteren Teil des Buches, erzählt Gote Dora, dass sein Vater ihn 1992 zu den „[...] heftigsten rassistischen Ausschreitungen seit dem Zweiten Weltkrieg“ mitgenommen hat und er daran Gefallen fand (vgl. Zeh 2021, S.365). Auf die Frage, warum er ihr unter anderem diese Geschichte erzählt, antwortet er, weil er dachte sie beide wären Freunde. Es entsteht eine Diskussion über Hass - Dora versteht seinen Hass nicht und er ist der Ansicht, dass jeder irgendwen hasse, sonst käme nichts voran. Dora streitet diese Ansicht ab, sie hasse niemanden, auch keine Nazis, wie es Gote behauptet. Es folgt wieder der Moment einer Diskrepanz zwischen Doras Gedanken und gesprochenem Wort. „»Du hältst dich für was Besseres«“ ist der Vorwurf den Gote ihr macht, was sie reflektieren lässt, dass es „[...] höchste Zeit [ist], Gote die Meinung zu sagen“ (vgl. Zeh 2021, S.366). Ihre Meinung bildet sich aus den Ansichten, „[...] wie schlecht er ist“, da er menschverachtend und gewaltbereit ist, „[...] dass er sich seinen Hass sonst wohin stecken kann“, ob sie „[...] vielleicht Mitleid kriegen [soll] mit dem armen Dorf-Nazi“ und weiteres (vgl. Zeh 2021, S.366f.). Doch anstatt ihm ihre Meinung zu sagen und seine politischen Haltungen und Handlungen zurückzuweisen, äußert sie folgende Sätze: „»Und ob ich was Besseres bin! Hundertmal besser als du!«“ (vgl. Zeh 2021, S.367). Obwohl sich die Sätze zunächst gut anfühlen, erkennt sie in ihren

Äußerungen das Problem, das als Gift „[...] die ganze Menschheit von innen zerfrisst“ (vgl. Zeh 2021, S.367). Sie setzt sich wieder, ihre Wut ist verschwunden und zusammen füttern sie die Vögel. Dora stellt fest, dass sie nicht wusste, dass Eichelhäher Brot fressen, Gote erwidert, dass jeder Brot isst, woraufhin Dora feststellt „»Und hasst irgendwen.«“ (vgl. Zeh 2021, S.367). Bezogen auf die Erläuterung, dass jedes Verhalten im Spannungslosen auf eine fragende Situation rekonstruiert werden muss, ergibt sich aus den beschriebenen Begegnungen für die Einwohner*innen Brackens nicht, dass Dora sich ihnen politisch entgegensetzend positioniert, oder den sich öffnenden Reflexionsraum politischer Differenz dementsprechend ‚füllt‘. Dora weist diese Aussagen nicht zurück oder eröffnet eine Diskussion im Reflexionsraum politischer Differenz.

Für die Figur Gote ist ebenfalls ein Widerspruch zu identifizieren. Im Roman nimmt Gote die Rolle im Reflexionsraum politischer Differenz ein, die Dora gegenüber als Vermittler der Möglichkeit einer Koexistenz der verschiedenen Seiten politischer Differenz auftreten soll. Als beispielhafte Momente dafür sind zu nennen, dass Gote Dora Möbel baut²⁵, eine Gemeinsamkeit zwischen Dora und ihm – zwischen den zwei Seiten politischer Differenz – feststellt²⁶ und, dass er sie in seine „Wolfsfamilie“ aufnimmt²⁷. Wenn die Figur Gote im Roman die zweite definierte Seite des oben beschriebenen Kampfes grundlegender Leitsemantiken darstellt, sind ihm Leitbilder und im Umkehrschluss ebenfalls Feindbilder zuzuschreiben. Als solche wurden oben unter anderem Homosexualität, politische Linke, Flüchtlinge oder Menschen mit Migrationshintergrund genannt. All den hier aufgezählten Feindbildern begegnet die Figur Gote im Roman durch verschiedene Figuren. Diese Zusammentreffen sind im Gegensatz zu dem von Gote und Dora seitens Gote, nicht von einer Vermittlung der Koexistenz geprägt, stattdessen lebt er den erwähnten Antagonismus gewaltsam aus. Auf jede*n Repräsentant*in der genannten Gruppen reagierte er im Roman körperlich oder verbal aggressiv. Beispielhafte Momente dessen sind, als Gote die Ärztin Dr. Bindumaalini rassistisch beschimpft „[...] und quasi gleich vor Ort ihre Abschiebung beantragt [...]“ und sich von ihr deswegen partout nicht untersuchen bzw. helfen lassen wollte²⁸. Oder als Gote droht „»Ich mach die alle platt!«“, auf Steffens und Toms Arbeiter*innen gerichtet, die Gote zudem diskriminierend beleidigt²⁹. Diese Drohung und Beleidigung sind im Kontext des Angriffs auf das homosexuelle Pärchen Steffen und Tom, die er aufgrund ihrer Homosexualität diskriminiert, verortet³⁰. Es ist nicht

²⁵ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.149.

²⁶ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.308.

²⁷ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.392.

²⁸ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.277f.

²⁹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.326f.

³⁰ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.326ff.

festzustellen, dass Gote Antagonist*innen seiner Weltanschauung grundsätzlich tolerant entgegentritt. Obwohl Gote der ihm im Roman zugewiesenen Repräsentantin des ihm fremden Typus eines Kulturalisierungsregimes, greift er Dora nicht an. Allerdings ist trotzdem festzuhalten, dass Gote Dora droht er würde ihr alle Knochen brechen, wenn sie sich seiner Aufforderung widersetzt seinen Pick-up nicht anzurühren (vgl. Zeh 2021, S.292).

Auch möchte ich an dieser Stelle einen Widerspruch des Aspektes nennen, dass Gote trotz politischer Differenz eine Gemeinsamkeit zwischen Dora und ihm feststellt. Dora und Gote stellen die zwei Seiten der politischen Differenz dar, mit Dora, die von Gote Großstadt tante³¹ genannt wird und Gote, der von Dora als Nazi³² bezeichnet wird. Doch versucht der Roman auch Momente herauszuarbeiten, in denen sie, trotz aller politischer Differenz, bemerken, dass sie auch Gemeinsamkeiten haben. So in Kapitel 38, als Gote feststellt „»Da haben wir wohl etwas gemeinsam«“ und fortfährt „»Wir sind nicht das, was die anderen denken«“ (vgl. Zeh 2021, S.308). Vorausgegangen ist die Situation, dass Dora ihn einen Nazi genannt hat und feststellt, dass sich Nazis immer ärgern, wenn man sie Nazis nennt. Gote antwortet, er wäre kein Nazi, nur altmodisch (vgl. Zeh 2021, S.306). Dora geht nicht darauf ein, sondern verschluckt sich am Bier und Gote fügt hinzu „»Ich habe nicht mal was gegen Ausländer«“, „[...] »Solange sie bleiben, wo sie hingehören.«“ (vgl. Zeh 2021, S.306). Dora stellt fest, dass sie darauf basierend gar nicht in Bracken sein dürfte und Gote meint, das ginge gerade so. „»Ihr Großstadt tante nennt jeden Nazi, der anderer Meinung ist.«“, stellt Gote fest und Dora erwidert, dass er das verbotene Horst-Wessel-Lied singt (vgl. Zeh 2021, S.307). Gote antwortet, dass doch auch sie beide gerade etwas tun, was verboten ist, nämlich zusammensitzen und Dora stellt lediglich fest, dass das stimmt. Wieder nennt Gote sie eine Großstadt tante, diesmal weist Dora es zurück und Gote spöttelt, dass Großstadt tanten es nicht mögen, wenn man sie Großstadt tanten nennt (vgl. Zeh 2021, S.307). Darin liegt nun die konstatierte Gemeinsamkeit, die allerdings einen Haken hat, da sie semantisch nicht aufgeht. Denn an dieser Stelle wird nicht Doras vorurteilbehaftetes Auftreten gegenüber und von Gote entlarvt, sondern sie identifiziert ihn lediglich als das, als was er sich selbst bezeichnet – einen Nazi (vgl. Zeh 2021, S.45). Doch stellt Dora diesen Widerspruch in Gotes Aussagen gar nicht heraus. In diesem Moment wird also keine Gemeinsamkeit aufgedeckten, sondern nur ein Widerspruch Gotes *nicht* aufgedeckt. So ist auch nicht festzuhalten, dass in diesem Moment im Reflexionsraum politischer Differenz festgestellt werden kann, dass auch darin Gemeinsamkeiten der entgegengesetzten Seiten anzutreffen sind. Solche und andere

³¹ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.307.

³² vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.307.

Widersprüche sind an mehreren Stellen des Romans zu finden. Um näher darauf einzugehen, werde ich im Folgenden auf Peter Zimas Soziolekte, genauer ideologische Soziolekte, eingehen.

Eine Analyse der ideologischen Soziolekte in *Über Menschen*

Nach Peter Zima sind Soziolekte Gattungen und Redeweisen einer sozialen Gruppe, die durch bestimmte Situations- und Verwendungskontexte zu definieren sind (Dörner/Vogt 2013, S.42). Der Begriff des Soziolekts besteht nach Zima aus drei wesentlichen Komponenten: dem lexikalischen Repertoire, dem Kode und den diskursiven Strukturen, von denen sich eine als besondere Verwirklichung des Soziolekts herausstellt (vgl. Zima 2021, S.61). Ein Soziolekt, der sich darüber kennzeichnen lässt, dass er bezogen auf Weltanschauungen homogen ist, ist ein ideologischer Soziolekt (vgl. Dörner/Vogt, 2013, S.42). Weltanschauungen sind nach Zima „[...] Totalitäten oder Systeme, die viele verschiedenen Sphären des sozialen Lebens integrieren: Wirtschaft, Politik, Ethik, Metaphysik, Ästhetik, Wissenschaft etc.“, also, nach Zima, eher begriffliche und philosophische Systeme (vgl. Zima 1989, S.41). So zumindest im Unterschied zu Ideologien, die eher politische oder wirtschaftliche *Ad-hoc-Konstruktionen* von niedrigem Kohärenzgrad sind (vgl. Zima 1989, S.41). In einem ideologischen Soziolekt sind Sichtweisen und Werthaltungen einheitlich (vgl. Dörner/Vogt, 2013, S.42). Im Folgenden werde ich mich hauptsächlich auf diese ideologischen Soziolekte fokussieren, die ich wieder auf die zwei Seiten, die sich in der Spätmoderne gegenüberstehen, beziehen werde. Die vorausgehende anthropologische Analyse hat ergeben, dass Dora für ihre Mitwelt durch ihr Verhalten nicht als politische Antagonistin zu verstehen ist. Die folgende Analyse soll zeigen, dass sich das nicht nur durch die Diskrepanz von Gedanken und gesprochenem Wort ergibt, sondern auch durch die nach außen wirkende Identifizierung mit ideologischen Soziolekten.

Ein Aspekt des Soziolekts ist das lexikalische Repertoire (vgl. Zima 2021, S.61). Das lexikalische Repertoire verbindet Zima mit einer empirisch-symptomatischen Bedeutung, denn ein Soziolekt ist normalerweise an einem bestimmten, sich von anderen Kollektivsprachen unterscheidendem, Vokabular zu erkennen, das eine signifikante Wahrscheinlichkeit birgt, seine Zugehörigkeit zu einer bestimmten semiotischen Gruppe erkennen zu können (vgl. Zima 2021, S.61). Dabei können die Mitglieder einer bestimmten Gruppe auch mehrere Soziolekte benutzen, wenn diese einander teil- (und zeitweise) ergänzen (vgl. Zima 2021, S.61). Als Beispiel zitiert er den Fall eines Politikers der Linken, der in einem rechten Wahlkreis Wörter benutzt, die „[...] im allgemeinen von Kandidaten der Rechten zu hören [sind][...]“ (vgl. Zima 2021, S.61). Diese doppelte Verortung ist nach

Zima allerdings häufig mit politischem Opportunismus zu verbinden. „[Opportunismus] ist ein [...] Begriff, der die willfährige, zweckmäßige Anpassung an eine gegebene Situation bezeichnet, bei der momentane Nützlichkeitsabwägungen wichtiger erscheinen als dauerhafte, wertgebundenen Prinzipien“³³. Eine solche Nützlichkeitsabwägung reflektiert Dora in ihrem Verhalten, als ihr der Gedanke kommt, dass „[...] die Rassismus-Starre vielleicht nichts weiter als ein Schutzmechanismus [ist]. Installiert von der heimlichen Angst, binnen Sekunden die Beherrschung zu verlieren und es sich mit der halben Welt zu verderben. Oder mit einem ganzen Dorf“ (vgl. Zeh 2021, S.88). Die Annäherung Doras an das Dorf oder seiner Einwohner*innen durch das Hintenanstellen von wertgebundenen Prinzipien möchte ich an folgendem Beispiel aufzeigen, das das lexikalische Repertoire rechter Sprache inkludiert. Verbunden mit dem Vokabular als Möglichkeit einer Identifizierung mit einer semiotischen rechten Gruppe ist die Benutzung des K-Wortes³⁴ zu nennen, die eine mögliche politisch opportunistische Haltung Doras entlarvt (vgl. Zeh 2021, S.117). Während einer Unterhaltung mit Dora benutzt Heini den Begriff ‚Pflanzk-Wort‘³⁵, woraufhin Dora ihn fragt, ob die Benutzung dieses Wortes nicht gemein wäre, was Heini damit abtut, dass es in Bracken von jedem benutzt wird. Doras Einwurf, dass der Begriff verletzend wirken könnte, lehnt er ab und fragt warum dem so sein sollte, da die Gemeinten es nicht verstehen könnten (vgl. Zeh 2021, S.90f.). Obwohl dieser Textstelle zu entnehmen ist, dass sie diese Vokabel grundlegend als gemein erkennt, wird sie sie in einer anderen Textstelle in einer Unterhaltung mit Tom selbst benutzen (vgl. Zeh 2021, S.117). Dieser reagiert mit einem Grinsen und erwidert „»Bist ja schon ganz hier angekommen.«“ (vgl. Zeh 2021, S.117). Diesbezüglich wird Dora nichts erwidern, sondern fragen, ob sie Spargel anbauen. Nein, das tun sie nicht, einer der Gründe dafür ist, dass „»[...] wegen der neuesten Volksverarschung [...] das Geschäft so mies [läuft], dass wir unsere Leute verleihen müssen«“, so Tom (vgl. Zeh 2021, S.117). „Auch wenn Dora es absurd findet, ein Virus als Volksverarschung zu bezeichnen, ist es erholend, mit jemandem zu reden, dem es nicht ums Prinzip geht [...]“ (vgl. Zeh 2021, S.117). Dora benutzt an dieser Stelle nicht nur rechtes Vokabular und wird aufgrund dessen als im Dorf angekommen wahrgenommen, was sie nicht zurückweist, sondern, um an die Analyse oben anzuschließen, lässt die verschwörungstheoretische und rechtshaltige Aussagen³⁶ Toms wieder unkommentiert

³³ <https://www.bpb.de/kurz-knapp/lexika/politiklexikon/296456/opportunismus/> Aufgerufen am: 29.3.2023.

³⁴ Ich habe mich dazu entschieden die diskriminierenden Begriffe in meinem Artikel nicht zu reproduzieren. Missverständnisse vorbeugend ist für den jeweiligen Begriff die dazugehörige Textstelle angegeben.

³⁵ vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.90.

³⁶ vgl. Thomas Niehr/Jana Reissen-Kosch, *Volkes Stimme?*, Duden 2018, S.141.

stehen. Ein weiterer Moment des Gebrauchs von rechts konnotiertem Vokabular, ist der Begriff *Gutmensch* zu nennen – ein Kampfbegriff der Rechtspopulisten (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.31f.). Dora ist beauftragt für die Agentur, für die sie arbeitet, eine Werbekampagne für die Marke FAIRKleidung zu konzipieren (vgl. Zeh 2021, S.77f.). Sie entscheidet sich dafür auf den Begriff des *Gutmenschen* zurückzugreifen (vgl. Zeh 2021, S.79). Der Protagonist der Kampagne soll ein ebensolcher *Gutmensch* sein, „Allerdings kein verstockter Moralapostel, sondern ein sympathischer Typ [...] als Antiheld, der die eigene Fehlbarkeit selbstironisch präsentiert“ (vgl. Zeh 2021, S.80). Mit dem *Gutmenschen* verbindet Dora im Roman etwas, das der Realität vorzuwerfen sei (vgl. Zeh 2021, S.95). Nach einem rechtspopulistischen Weltbild sind *Gutmenschen* „all diejenigen, die eine moralische Verpflichtung verspüren, nicht nur für das eigene nationale Wohl zu sorgen, sondern auch ihre Mitmenschen anderer Nationalität und Ethnie im Blick zu haben“ (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.31f.). Sie wollen eine multikulturelle Gesellschaft, Geflüchteten eine Heimat geben, sie kämpfen gegen Rechtsextremismus und Faschismus (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.32). Mit all diesen Aspekten verbinden Rechtspopulist*innen Naivität und Dummheit (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.32). Doras Darstellung des *Gutmenschen* ist der des rechtspopulistischen Weltbildes nicht unähnlich, obwohl sie nicht von Naivität und Dummheit spricht, aber doch von einem verstockten Moralapostel und einer – im Umkehrschluss – Figur, die ihre Fehlbarkeit sonst nicht präsentiert. Die erwähnte Realität, die anhand des *Gutmenschen* bzw. Werbespots ist, dass der *Gutmensch* in seiner Art, einem betagten Mitbürger seinen Platz im sonst vollen Bus anbietet (vgl. Zeh 2021, S.94f.). Er tippt dem betagten Mitbürger dies bezogen motiviert auf die Schulter, der sich beim Umdrehen wiederum nicht als betagter Mitbürger herausstellt, sondern als Skinhead. Dieser hebt dem *Gutmenschen* die mit »HASS« tätowierte Faust entgegen, der daraufhin zurückweicht (vgl. Zeh 2021, S.95). Der Skinhead setzt sich auf den freigewordenen Platz und kommentiert „»Typisch, Gutmensch«“ und „Der Off-Sprecher sagt fröhlich: »Trag, was du bist – und mach die Welt zu einem besseren Ort.«“ (vgl. Zeh 2021, S.95). »Typisch Gutmensch« wäre für den Skinhead aus der vorhergehenden Analyse Naivität und Dummheit. Das direkt darauffolgende „Trage, was du bist“ wird nicht mehr eingeordnet, es wird nicht klar, was Dora meint. Eine direkte Abgrenzung für den *Gutmenschen* – der doch anscheinend aus Naivität und folglich aus Versehen dem Skinhead den Platz anbot – von einer rechtspopulistischen Definition findet allerdings ebenfalls nicht statt. Grundsätzlich ist für den Begriff *Gutmensch* festzuhalten, dass seine „[...] negative Konnotation [...]“ und „[...] heute schon vollständig in den Sprachgebrauch übergegangen [ist] [...]“ (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.29).

Der Kode, als zweite wesentliche Komponente des Soziolekts, beschreibt ein System von semantischen Gegensätzen und Differenzen, die eine neue Relevanz begründen (vgl. Zima 2021, S.62). Ein solcher Gegensatz wird z.B. von der Figur Tom erwähnt. Tom gibt in einem Gespräch mit Dora an AfD-Wähler zu sein (vgl. Zeh 2021, S.126). Darauf folgend gibt er einen, von Rechtspopulisten bekannten, Gegensatz vom ‚einfachen Volk‘, das ‚Wir-hier-unten‘ und der ‚angeblich korrupten politischen Elite‘, ‚die da oben‘ (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.24), wieder (vgl. Zeh 2021, S.127). Nach Tom, behandeln ‚die da oben‘ ‚uns‘ wie Idioten, wobei durch Doras Nachfrage von Tom bestätigt wird, dass er mit ‚die da oben‘ „»Die Regierung. In Berlin.«“ meint (vgl. Zeh 2021, S.127). Semantisch bringt Tom Dora mit ‚denen da oben‘ in Verbindung, da er ihr sagt, dass man in Bracken *unter Leuten* ist und lernen muss, dass man sich dort nicht so leicht über die Menschen erheben kann – sie müsse sich daran gewöhnen (vgl. Zeh 2021, S.128). Im Verlauf des Romans wird Dora sich tatsächlich daran gewöhnen, mehr sogar, sie wird sie als Freunde betrachten (vgl. Zeh 2021, S.347). Auch die Figur Sadie bedient sich diesem rechtspopulistischen Gegensatz, da auch sie von „» [...] Das merken die in Berlin nicht einmal.«“ spricht (vgl. Zeh 2021, S.214). Die rechtspopulistische Perspektive verbindet das ‚die da oben-Regierungs-Berlin‘ mit einer Abgehoben- und Weltfremdheit, die politische Elite würde die Lebenswirklichkeit des ‚wir hier unten‘-einfachen Volkes nicht sehen und politisch nicht im Interesse dieses handeln (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.24). Tom wirft der Regierung vor, sie würde die Landwirtschaft preisen und sie gleichzeitig mit ihrem Düngerverbot ruinieren, von Bildung reden und Schulen verkommen lassen, „»[...] Als hätten die da oben endgültig den Verstand verloren.«“ (vgl. Zeh 2021, S.127). Der verlorene Verstand, wie es Tom formuliert, lässt sich mit dem rechtspopulistischen Narrativ des ‚gesunden Menschenverstands‘ verbinden. Dieses Narrativ verweist auf den Gegensatz des gesunden Menschenverstands, verbunden mit Perspektive des Volkes und ihrer Sicht auf die Wirklichkeit, und den dazu gegensätzlich verorteten Prioritäten und Entscheidungen der Politiker (vgl. Niehr/Reissen-Kosch 2018, S.25). Wie erläutert entstammt dieser Gegensatz dem rechtspopulistischen Milieu, doch Dora verbindet ihn im Roman ebenso mit dem links-politischem Milieu, das an dieser Stelle von ihrem (ehemaligem) Lebensgefährten Robert verkörpert wird (vgl. Zeh 2021, S.127). Zeh schreibt, dass Dora denkt, dass dieser Satz »die Politik hat den Verstand verloren« auch von Robert hätte stammen können und verweist auf den Leitspruch »how dare you?« von Greta Thunberg – an dieser Stelle reflektiert Dora keine möglichen Unterschiede in den Bezügen und Hintergründen aus dem rechts oder links politischem Spektrum (vgl. Zeh 2021, S.127).

Der Roman stellt Figuren aus unterschiedlich politischen Orientierungen gegenüber und betrachtet ihr Verhalten zueinander. Helmuth Plessner definiert das Verhalten des Menschen als „[...] alles Verhalten mit energetischem Bezug auf die Umwelt [...], alles Verhalten im Spannungsbogen einer Antwort auf eine fragende Situation rekonstruiert werden muss“ (vgl. Fischer 2016, S.388). Auch auf den geöffneten Reflexionsraum politischer Differenz lässt sich das Verhalten der Protagonist*innen so nach Plessner rekonstruieren – bezieht man die anfänglich gegebene Definition von Spätmoderne mit ein. Gegeben des Aspektes, dass beide Parteien des Reflexionsraums, in diesem, die politische Differenz auch als diese reflektieren und verstehen können müssen, ergeben sich dafür Inkongruenzen unter anderem aus dem ersten Zusammentreffen der Figuren Gote und Dora. Die ersten Wortwechsel in Kapitel 3 mit Gote sind nicht politisch, Gote beschwert sich bei Dora, dass ihre Hündin Jochen in seinen Kartoffeln gräbt. Erst als sie darauf zu sprechen kommen, warum ihre Hündin einen normiert männlichen Namen trägt, und Dora antwortet, dass sie es einst lustig fand, erwidert Gote „Euch Städtern muss echt langweilig sein“ (vgl. Zeh 2021, S.43). Dora reflektiert später im Buch anhand Huntingtons *Clash of Civilizations*, dass es den Kampf der Kulturen doch gibt, allerdings bezogen auf Berlin und Bracken, bzw. Metropole und Provinz – einem weiteren Gegensatzpaar des Romans (vgl. Zeh 2021, S.132). Ein erster Moment der Differenz im Roman entsteht. Gote der Dora als Städterin identifiziert, sich selbst aber nicht, doch ist darin noch kein zwingend politischer Moment enthalten. Erst als Dora versucht „[...] das Stadt-Land-Thema mit einem kleinen Scherz zu krönen“, indem sie antwortet „»Sehr langweilig. Besonders in Zeiten wie diesen«“ wird ein politischer Raum geöffnet – eine Anspielung auf das Corona-Virus, ein Thema, das auch politisch dimensioniert war/ist (vgl. Zeh 2021, S.43). Rippl und Seipel schreiben dies bezogen, dass der überwiegende Teil der deutschen Bevölkerung den von der Bundesregierung getroffenen Maßnahmen zur Bekämpfung des Virus zustimmte, sich aber auch eine Protestbewegung bildete, „[...] die sich gegen diese Infektionsschutzpolitik der Bundesregierung positioniert“ (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.80f.). Diese Protestbewegung, genannt ‚Querdenker‘, ist von starker Partizipation rechter Akteur*innen, darunter die Reichsbürger- und Neonaziszene und Abgeordnete der AfD, gekennzeichnet (vgl. Rippl/Seipel 2022, S.81). Hinzuzufügen ist, dass zu der Zeit, in der der Roman spielt, diese Protestbewegung bereits formiert war³⁷. Der Raum einer möglichen politischen Differenz, auf das Thema Corona bezogen, wurde somit von Dora verbal geöffnet. Obwohl keine der Figuren verbal darauf eingeht, reagiert Gote mit einer Gestik, denn nach kurzem

³⁷ Die Querdenker-Szene bildete sich Anfang, Mitte des Jahres 2020 und der Roman spielt im Frühsommer des Jahres 2020, was ich unten herausarbeiten werde.

Innehalten stellt sich Gote mit Namen vor, Dora ebenfalls, und streckt ihr darauffolgend die Hand hin (vgl. Zeh 2021, S.43f.). Dora reflektiert, dass es auch – Status Quo Frühsommer 2020 –, ein Händeschüttelverbot in Brandenburg gibt³⁸, entscheidet sich aber dagegen eine ‚Spielverderberin‘ zu sein und schüttelt die dargebotene Hand (vgl. Zeh 2021, S.44). An dieser Stelle ist wieder der oben erläuterte politische Opportunismus zu nennen – Dora die keine Spielverderberin sein will und gegen ihre grundsätzlichen Prinzipien handelt. Gote fährt daraufhin fort: „»Angenehm«“ und „»Ich bin hier der Dorf-Nazi.«“ (vgl. Zeh 2021, S.45). Es folgt ein innerer Monolog Doras, doch geht sie weder auf den Aspekt des Infektionsschutzes noch auf den Dorf-Nazi verbal ein – beides lässt sie unkommentiert stehen (vgl. Zeh 2021, S.45). Die Reflexionsraum politischer Differenz wird in diesem Kapitel zwar geöffnet, aber nicht genutzt, nicht gefüllt. Auch weitere Momente, in denen sich Dora in Gedanken anders positioniert, als sie der *Mitwelt* zu erkennen gibt, lassen sich im Verlauf des Romans identifizieren. Ich möchte anmerken, dass Zima für den Soziolekt noch eine dritte Komponente identifiziert. Es handelt sich um die diskursiven Strukturen, „[...] von denen eine jede als besondere Verwirklichung [...] des Soziolekts anzusehen ist“ (vgl. Zima 2021, S.61). Aufgrund des begrenzten Platzes werde ich auf eine Analyse dieser Strukturen allerdings verzichten.

Ein politisch-philosophischer Toleranzbegriff, Doras *trotzdem* und das Imaginäre

164

Wie oben analysiert scheitert der Reflexionsraum politischer Differenz im Roman an Widersprüchen. Dem *Menschsein* in Juli Zehs Roman *Über Menschen* begegnet die Protagonistin durch das ‚trotzdem‘ (vgl. Zeh 2021, S. 340). Es ist Teil der Antwort, die Dora auf die Frage, worum es eigentlich geht, findet (vgl. Zeh 2021, S.340). „Es geht nicht darum, wozu man fähig ist. Es geht auch nicht darum, wer was verdient hat. Nicht einmal darum, für oder gegen Nazis zu sein. Das Zauberwort heißt »trotzdem«. Trotzdem weitermachen, trotzdem da sein. Trotz allem liegt da drüben ein Mensch.“ (vgl. Zeh 2021, S.340). Bereits weiter vorne im Buch, wird eine Einführung in den Gedanken durch Steffen gegeben. So sagt er zu Dora, dass man „»[...] hier draußen lernt [...]«“, dass es darum geht, Widersprüche auszuhalten und nicht aufzulösen (vgl. Zeh 2021, S.161f.). Zudem begegnet sie dem Moment, in dem sie bemerkt, dass das Gefühl, dass sie Gote entgegenbringt, das Gift ist, das die Menschheit zerfrisst – es ist das ‚Sich-besser-fühlen‘, das „[...] die Mutter aller Probleme [ist]“ (vgl. Zeh 2021, S.367).

Ich möchte hier argumentieren, dass aus der Verbindung der Aspekte ‚trotzdem‘ und der Umkehrung des ‚Sich-besser-fühlens‘ - das ‚Sich-nicht-besser-Fühlen‘ - der politisch

³⁸ Eine der Infektionsschutzmaßnahmen der Bundesregierung.

philosophische Aspekt der Toleranz entsteht. Als Basis einer Koexistenz in einem Reflexionsraum politischer Differenz muss die Toleranz füreinander ebenfalls verortet sein. Toleranz ist nach Robert Celikates und Gosepath „[...] dass die Bürger den Bereich des wechselseitig voneinander Einforderbaren und verbindlich zu Regelnden auf das beschränken, was allen gegenüber unparteilich gerechtfertigt werden kann“ (vgl. Celikates/Gosepath 2021, S.220). „Toleranz fordert also, Menschen mit anderen ethischen, kulturellen, religiösen oder weltanschaulichen Identitäten als Gleiche zu achten und zu wissen, dass diese ein Recht darauf haben, angemessen respektiert zu werden“ (vgl. Celikates/Gosepath 2021, S.220). An dieser Stelle tritt die *Toleranz* im Roman allerdings politisch sinnstiftend auf, sofern man sich an Dörners und Vogts Definition von Sinnproduktion durch Literatur orientiert. Diese drückt aus, dass Schriftsteller*innen sich als Produzenten von politischem Sinn betätigen (vgl. Dörner/Vogt 2013, S.220). „Sie betreiben ‚symbolische Politik‘, indem sie symbolische Formen zu Zwecken der politischen Beeinflussung aufnehmen und gestalten“ (vgl. Dörner/Vogt 2013, S.220). An dieser Stelle ist auch das ‚Imaginäre‘ zu nennen, das „[...] die kontrafaktische Vorstellungswelt der Menschen [...]“ darstellt (vgl. Dörner/Vogt 2013, S.226). Als Bestandteil dessen dient die Literatur dem Ausdrücken von Wünschen und Ängsten und dem Reflektieren der eigenen Situation (vgl. Dörner/Vogt 2013, S.226). Als kontrafaktische Welt ergibt sich Bracken, in dem es die Einwohner*innen trotz politischer Differenz verstehen koexistent zu leben. Kontrafaktisch deshalb, weil mit Jamel³⁹ und Wienrode⁴⁰ zwei Beispiele aus der Realität zu nennen sind, in denen die im Roman beschriebene Form des Zusammenlebens nicht funktioniert. Die Hoffnung, die mit dem Roman verbunden sind, sind das zum Vorscheinbringen der Stärken der Menschen und eine versöhnliche Gesellschaft zu beschreiben. Bracken, als kontrafaktische Welt, lässt die Städterin Dora verstehen, dass sie tolerant gegenüber anderen sein muss, sich nicht besser fühlen darf als andere. Ein solches Verständnis, Toleranz wie im oben genannten Sinne zu entwickeln, begegnen die Einwohner*innen Brackens, wie vorhergehend analysiert, nicht. Aus der Betrachtung der Schriftstellerin und der Kommentare auf der Rückseite des Buches ist zu entnehmen, dass man sich grundsätzlich darüber einig war, dass das, was im Roman als Berlin – die intellektuelle Mittelschicht – auftritt, sich nicht gegenüber anderen Menschen erheben soll⁴¹. Das ist mit der anfänglich zitierten Aussage Merkels zu verbinden, dass der Diskurs der

³⁹ <https://www.deutschlandfunkkultur.de/rechtsextremismus-wie-neonazis-das-dorf-jamel-erobert-haben-100.html> Aufgerufen am: 30.3.2023.

⁴⁰ <https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen-anhalt/magdeburg/harz/voelkische-siedler-wienrode-rechtsextrem-kontakte-100.html> Aufgerufen am: 30.3.2023.

⁴¹ Dieser Aspekt wird im Roman aus der oben erläuterten Unterhaltung zwischen Tom und Dora deutlich.

Herrschenden zum herrschenden Diskurs wurde. Stadt-Land, ein Clash of Civilizations wie Zeh schreibt (vgl. Zeh 2021, S.132). Das Menschsein durch Toleranz für andere Identitäten, verbunden mit dem oben zitierten Punkt der politischen Beeinflussung und den in der Einleitung genannten Punkt der Hoffnung auf eine versöhnliche Gesellschaft, vergessen allerdings einen doch zentralen Aspekt der versöhnten Gesellschaft: Nazis haben keine Toleranz für Identitäten – hier wieder als Antagonisten ihres Weltbildes. Der Roman allerdings versucht *den Nazi* über den Begriff des ‚trotzdem‘ verbunden mit dem ‚Nicht-besser- sein oder -fühlen‘ in die Mitte der Gesellschaft zu rücken. Im Roman wird eine Als-Ob-Welt beschrieben, in der nationalsozialistische, rassistische und diskriminierende Symbolik, Sprache etc. stehen gelassen werden, „Dora [nicht weiß], ob es möglich ist, Ausländerfeindlichkeit nicht böse zu meinen, aber wenn das einer kann, dann [Heini]“⁴² und Gemeinschaft, Freundschaft oder gar Familie entstehen. Dieses, für den Roman als Menschsein zusammengefasste, Handeln stellt die Stärke der Menschen heraus. *Trotzdem* gibt es eine Existenzgemeinschaft, geformt aus „[...] Menschen, die beieinanderstehen“ (vgl. Zeh 2021, S.355). Doch, wenn darin die Stärke des Menschen gefunden wird, birgt sie mindestens Kollateralschaden, denn diese Stärke fordert im Umkehrschluss Opfer. Es wird wohl kaum erwartet, dass Menschen, die von nationalsozialistischem, rassistischem und diskriminierendem Verhalten betroffen sind, mit den Täter*innen in eine Existenzgemeinschaft treten oder bei ihnen stehen. So liegt dieser Stärke eine Grundmenge mit gewissen Merkmalsausprägungen als Prämisse zu Grunde, die im Roman allerdings nicht ausdifferenziert wird: nur nicht von nationalsozialistischem, rassistischem und diskriminierendem Verhalten Betroffene können einer solchen Definition des Menschseins nachkommen. Betrachtet man Gotes Verhalten im Spannungsbogen seiner Antagonist*innen, dem homosexuellen Pärchen, der Ärztin mit Migrationshintergrund oder den ausländischen Arbeiter*innen gegenüber, ist eine eindeutige Intoleranz für das Gegenüber auszumachen. Eine Welt, in der Nazis und ähnlich, ihren politischen Standpunkt und ihr diesbezügliches Handeln nicht reflektieren müssen und sie trotzdem ein Teil einer koexistierenden Gemeinschaft bilden, kann nur als ‚Imaginäres‘ betrachtet werden, das in der Realität keine Anwendung findet. Demzufolge ist es auch dieser Aspekt, der aufzeigt, dass im Roman *Über Menschen* nicht die unmittelbare Gegenwart dargestellt wird, da diese Darstellung eine vermittelnde Instanz hat, das Imaginäre der Autorin ist.

Damit von jemandem Toleranz gefordert werden kann, darf sein Standpunkt zugleich nicht als offensichtlich unbegründet oder allgemein als ungerecht angesehen werden, wie beispielsweise der Rassismus -

⁴² vgl. Juli Zeh, *Über Menschen*, btb 2021, S.90.

sonst würde man von der Person schlicht verlangen, diesen Standpunkt aufzugeben, und nicht nur, dass sie tolerant gegenüber anderen sein solle (vgl. Celikates/Gosepath 2021, S. 213).

Doch ist für Gote auszumachen, dass er z.B. rassistische Standpunkte vertritt. Die Intoleranz begleitet Gote durch den Roman, allerdings wird nicht ihm die sich selbst politisch reflektierende Rolle zugeschrieben, auch nicht anderen Brackener*innen, sondern Dora, was als politisch sinnstiftend zu interpretieren ist. Aus der vorangestellten Erläuterung der Forderung nach Toleranz haben Gote und andere Vertreter*innen von nationalsozialistischen, rassistischen, diskriminierenden Weltanschauungen nicht das Recht Toleranz zu fordern, weshalb Dora sie ihnen auch nicht entgegenbringen müsste, um trotzdem Mensch zu sein.

Fazit

Nicht nur die anthropologischen und literatursoziologischen Analysen zeigen, dass dem Roman, bezogen auf sein Ziel durch einen Reflexionsraum politischer Differenz die Antwort auf die Probleme der Gegenwart zu geben Widersprüche inhärent sind, sondern auch die abschließende politisch philosophische Diskussion. Die Widersprüche des Reflexionsraums politischer Differenz ergaben sich aus den Aspekten, dass Dora mit beiden ideologischen Soziolekten zu identifizieren war, die sich allerdings in zwei getrennten Dimensionen, dem gesprochenen Wort und den Gedanken, wiederfanden und Gote für den im Gegensatz zur der Beschreibung im Roman, festzuhalten war, dass er stets nur im rechten ideologischen Soziolekt positioniert war und mit Momenten der Toleranz gegenüber etwaigen politischen Antagonisten nicht in Berührung kam.

167

Referenzen

CELIKATES, Robin, und Stefan GOSEPATH. **Grundkurs Philosophie. Band 6: Politische Philosophie.** Ditzingen: Reclam, 2021.

DÖRNER, Andreas, und Ludgera VOGT. **Literatursoziologie: Eine Einführung in zentrale Positionen - von Marx bis Bourdieu, von der Systemtheorie bis zu den British Cultural Studies.** Wiesbaden: Springer VS, 2013.

HASSELMANN, Silke. **Wie Neonazis das Dorf Jamel erobert haben.** <<https://www.deutschlandfunkkultur.de/rechtsextremismus-wie-neonazis-das-dorf-jamel-erobert-haben-100.html>>. 12. Aug. 2015. Acesso em 30 Mar 2023.

FISCHER, Joachim. **Exzentrische Positionalität: Studien zu Helmuth Plessner.** Weilerswist: Velbrück Wissenschaft, 2016.

LIETZMANN, Anja. **Scham und exzentrische Positionalität: Eine Begründung der Scham auf der Grundlage der Anthropologie Helmuth Plessners.** 15 Nov 1999. <<https://publikationen.uni->

tuebingen.de/xmlui/bitstream/handle/10900/47278/pdf/Anja_Lietzmann_-_Scham.pdf?sequence=1&isAllowed=y>. Acesso em 28 Mar 2023.

NIEHR, Thomas, und Jana REISSEN-KOSCH. **Volkes Stimme?: Zur Sprache des Rechtspopulismus**. Berlin: Duden, 2018.

ZEIT ONLINE. *Buchstabiertafel der Nazis soll abgelöst werden*. PEER, Mathias. 3 Dez 2020. <<https://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2020-12/juedische-namen-buchstabiertafel-nationalsozialismus>>. Acesso em 28 Mar 2023.

PLESSNER, Helmuth. **Mit anderen Augen: Aspekte einer philosophischen Anthropologie**. Ditzingen: Reclam, 1982.

RIPPL, Susanne, und Christian SEIPEL. **Rechtspopulismus und Rechtsextremismus: Erscheinung, Erklärung, empirische Ergebnisse**. Stuttgart: Kohlhammer, 2022.

mdr. *Völkische Siedler: Blankenburgs Bürgermeister fordert, ein Verbot zu prüfen*. SCHULZ, Tim, und Jana MERKEL . 14 Nov 2022 <<https://www.mdr.de/nachrichten/sachsen-anhalt/magdeburg/harz/voelkische-siedler-wienrode-rechtsextrem-kontakte-100.html>>. Acesso em 30 Mar 2023.

ZEH, Juli. **Über Menschen**. München: btb Verlag, 2021.

ZIMA, Peter V. **Ideologie und Theorie: Eine Diskursethik**. Tübingen: A. Francke Verlag, 1989.

ZIMA, Peter V. **Textsoziologie: Eine kritische Einführung in die Diskurssemiotik**. Berlin: J. B. Metzler, 2021.