



HAL
open science

Crises allemandes de l'identité

Michel Vanoosthuyse

► **To cite this version:**

Michel Vanoosthuyse (Dir.). Crises allemandes de l'identité. Presses universitaires de la Méditerranée, 258 p., 1998, Études germaniques et centre-européennes, 2-84269-187-3. hal-03261917

HAL Id: hal-03261917

<https://hal.science/hal-03261917v1>

Submitted on 16 Jun 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Crises allemandes de l'identité

Deutsche Identitätskrisen

Sous la direction de
Michel VANOOSTHUYSE

Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes
Université Paul-Valéry de Montpellier

BIBLIOTHÈQUE D'ÉTUDES GERMANIQUES
ET CENTRE-EUROPÉENNES

ISSN 1273-0122

*Collection dirigée par
Maurice Godé et Michel Vanoosthuysse*

Michel Vanoosthuysse (éd.)

Crises allemandes de l'identité

Deutsche Identitätskrisen

(Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes, volume III),

Montpellier 1998 – ISBN 2-84269-187-3 – ISSN 1273-0122

Le dessin de la couverture est de Jürgen Schilling :
Aus der Hölderlin-Mappe « Ist der einfältige Himmel denn reich ? ».
24 rue Jean Clavel – F-11590 Sallèles-d'Aude

Résumés / Zusammenfassungen

CAMION Arlette

Identités paysagères : *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff.

Le récit d'Eichendorff peut se lire comme celui de l'insaisissable altérité : le corps de l'autre se dérobe dans le travestissement et la métamorphose. Bien plus qu'à une partition entre bon et mauvais objet du désir, entre hommes et femmes, on assiste ici à un véritable brouillage des rôles, des figures et des sexes, qui forment des constellations mouvantes. Non pas opposition, confrontation, mais circulation, passage, vecteurs, mélanges et indistinction assurent la forte érotisation du récit. Le second repère d'identité, le lieu comme inscription proprement territoriale, échappe lui aussi : la spatialité en "gigogne", si typique de l'écriture d'Eichendorff, s'explique en grande partie ici par le modèle culturel de vision de l'espace qu'est le jardin-paysager. Celui-ci est directement inspiré de la peinture, de celle de Salvador Rosa, Le Lorrain, Poussin. Arrangement optique qui n'est pas fait pour l'inscription du corps, le jardin-tableau, tout comme la femme-statue, exclut le sujet en position de spectateur. Mais surtout, femme-statue comme jardin-tableau déjouent les stratégies identitaires en mélangeant en un délicieux vertige le réel et l'art.

Landschaft und Identität : *Das Marmorbild* von Joseph von Eichendorff.

In Eichendorffs Erzählung ist der Andere im wahren Sinne des Wortes "außer Reichweite" : durch Metamorphose und Verkleidung entgeht der andere Körper jedem Versuch, ihn zu besitzen, und ferner ihn zu identifizieren. Entgegen der gängigen Interpretation gibt es in Eichendorffs Text keine klare Trennlinie zwischen einem vermeintlichen "bösen" und einem angeblichen "guten" Gegenstand der Begierde, sondern es herrscht vielmehr eine Undeutlichkeit, eine Verwischung der Grenzlinien, durch welche sonst Rollen, Geschlechter, und Figuren voneinander unterschieden werden. Nicht um Gegensätze und Konfrontationen geht es hier, sondern um eine elegante

Choregraphie der Lust, die der Erzählung ihre Erotik verleiht. Der Raum als Territorialität, ein anderer Maßstab der Identität, entgeht auch jeder genauen Bestimmung. Die für Eichendorff so typische räumliche Verschachtelung findet zum Teil ihre Erklärung im Modell des Gartens, das im ausgehenden 18. und im beginnenden 19. Jahrhundert das weitverbreitete Kulturschema der Raumerfahrung war. Der Landschaftsgarten schöpfte unmittelbar an den Quellen der Malerei, insbesondere der von Salvador Rosa, Le Lorrain, Poussin. Als optische Inszenierung verbietet der Landschaftsgarten die Verankerung des Körpers im Raum. So wenig wie für die Frau als Marmorbild kommt es auf das Besitzen an: Raum und Frau sind zum "Schauspiel" geworden. In der wonnevollen Vermengung von Wirklichkeit und Kunst wird hier jede Identifizierungsstrategie von vornherein entkräftet.

ABRAHAM Benedicte

Discours de la folie raisonnante dans *Andreas Thalmeyers letzter Brief*.

Notre article s'attache à mettre en lumière l'existence de deux discours qui se contredisent et s'affrontent jusqu'à donner au texte une dimension comique. *Andreas Thalmeyers letzter Brief* illustre une forme pathologique de l'écriture intime selon des procédés littéraires précis; l'auteur joue de la dissonance entre le titre qui annonce une lettre et le texte qui n'est rien d'autre que le monologue intérieur d'un personnage souffrant de paranoïa. La tonalité comique du texte est d'emblée donnée puisque le monologue intérieur, autorisant au lecteur un accès direct dans la conscience du personnage, rend transparent à ses yeux un personnage dont le discours trahit justement la hantise d'être vu. Le comique s'analyse en termes de distance et de non distance (distorsion grotesque entre histoire et narration, absence de distance du narrateur par rapport à son discours...) et atteint son paroxysme dans le retournement paradoxal de l'intimité en son envers: l'exhibition.

Der Diskurs des rasonierenden Wahnsinns: *Andreas Thalmeyers letzter Brief*.

In diesem Artikel wird die Gegenüberstellung von zwei Diskursen untersucht, die die Komik des Textes entstehen lässt. In *Andreas Thalmeyers letzter Brief* wird eine pathologische Form der intimen Schreibweise erhellt, welche nach bestimmten literarischen Vorgängen produziert wird. Schnitzler spielt mit der Diskrepanz zwischen dem Titel, der die Lektüre eines Briefes ankündigt und dem Text, der sich als der innere Monolog einer an Verfolgungswahn leidenden Figur entpuppt. Die Komik des Textes entsteht weiterhin dadurch, daß der innere Monolog – der dem Leser einen unmittelbaren Eingang ins Innere einer Figur ermöglicht – gerade eine Figur, deren Diskurs die Angst vor den Augen der Anderen verrät, in ihrer Durchsichtigkeit wiedergibt. Die Komik ist als Distanz, beziehungsweise Nicht-Distanz zu verstehen (siehe die groteske Diskrepanz zwischen dem Erzählten und dem Erzählendem sowie

der Mangel an Distanz des Erzählers dem Erzählenden gegenüber) und erreicht ihren Höhepunkt in der widersprüchlichen Umkehrung der Intimität in ihr Gegenteil : die Zurschaustellung.

BESTER-GUILLAUME Gisèle

Un récit singulier de Heimito von Doderer : *Die Peinigung der Lederbeutelchen*

L'article s'efforce de déchiffrer un bref et énigmatique récit de Heimito von Doderer paru en 1954 dans le volume *Wechselnde Pfade. Heitere und ernste Erzählungen*. Il l'analyse comme une fable dans laquelle personnages, objets et actions possèdent une valeur symbolique dont il s'agit de dégager le sens. Celui-ci est éclairé par le contexte historique des années 30 en Autriche et par les rapports ambigus d'amour-haine que Doderer entretient avec l'ordre ancien et conformiste de la Monarchie austro-hongroise défunte et l'ordre nouveau et militarisé du nazisme.

Eine sonderbare Erzählung von Heimito von Doderer : *Die Peinigung der Lederbeutelchen*

In diesem Artikel wird der Versuch unternommen, eine kurze, rätselhafte Erzählung von Heimito von Doderer zu entziffern, welche 1954 in dem Band *Welchselnde Pfade. Heitere und ernste Erzählungen* erschienen ist. Sie wird als eine Fabel analysiert, in der Figuren, Gegenstände und Handlungen sinnbildlich zu verstehen sind. Der Sinn des Ganzen steht in engem Zusammenhang mit der historischen Situation der dreißiger Jahre in Österreich und den zweideutigen, auf Haß-Liebe beruhenden Beziehungen des Autors zu der alten, konservativen Ordnung der Österreichisch-Ungarischen Monarchie und der neuen, militarisierten des Nazismus.

GANZER Silla

La polyphonie et la problématique de l'identité dans *Die Wolfshaut* de Hans Lebert.

Il s'agit de mettre en relation les différentes perspectives narratives et le "changement d'identité" que les Autrichiens ont connu après la Deuxième Guerre Mondiale. Le narrateur à la première personne, qui est un être déchiré, est en même temps une voix critique et une voix affirmative. Il peut aussi devenir un narrateur impersonnel à la troisième personne. Le deuxième narrateur est le porte-parole d'un héros positif. Le changement des perspectives narratives et les différentes positions du narrateur donnent une image variée qui correspond à la réalité de la société autrichienne d'après guerre. Le multi-

perspectivisme ne doit pas être considéré comme un échec narratif, mais plutôt comme le reflet d'une évolution de cette société dans les années 60.

Vielstimmigkeit und Identitätsproblematik in Leberts Roman *Die Wolfshaut*.

Der Wechsel der Erzählperspektiven oder Erzählerstimmen in Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut* soll mit dem "Wechsel der Identität" der Österreicher nach dem Zweiten Weltkrieg in Zusammenhang gebracht werden. Ein zerrissener Ich-Wir-Erzähler mit einer kritisierenden und einer affirmierenden Stimme, der sich aber auch in einen unpersönlichen Er-Erzähler verwandeln kann, ein personaler Erzähler, der für einen positiven Helden spricht, und der ständige Wechsel zwischen diesen geben ein variiertes wahrheitsgetreues Bild der damaligen österreichischen Nachkriegsgesellschaft. Nicht als Scheitern soll dieses Panoptikum interpretiert werden, sondern als Spiegelung der Gesellschaftsentwicklung in den 60er Jahren.

GEITNER Christa

Le fragment et le tout ou le poète Günter Eich et sa "mémoire".

L'analyse tentée ici de l'un des trois textes en prose de 1966 (que l'on peut considérer comme précurseurs des "taupes") cherche à en décoder les jeux de langage et à y découvrir des isotopies. Le texte se présente comme destiné à commémorer une vie, en même temps qu'il dénie toute consistance à l'identité du sujet parlant. Il thématise sans cesse l'effacement, au sens propre, du moi qui pourtant s'exprime. Que ce soit le nom, le sexe ou l'espèce, tous les critères constitutifs d'identité et d'"ordre" se dérobent dans des calembours. Le texte dit pourtant, à travers son non-sens apparent, forcené, teinté d'une auto-dérision mélancolique, une vaine révolte contre le scandale de la vie.

Das Bruchstück und das Ganze oder der Dichter Günter Eich und seine "Memoire".

Die Analyse eines der drei Prosatexte aus dem Jahre 1966, die als Vorläufer der "Maulwürfe" angesehen werden, sucht Sprachspielmechanismen zu entschlüsseln, Textisotopien aufzudecken. Der Text stellt sich als Denkschrift für ein Ich hin und spricht diesem Sprecher-Ich zugleich jede Konsistenz ab. Betont wird immer wieder das Weggelassene, das Gestrichene und zu Streichende – wozu auch das Sprecher-Ich zu zählen ist. Allen Identität und "Ordnung" stiftenden Kriterien (wie Name, Spezies, Genus) wird im Kalauer der Boden entzogen. Der krasse, scheinbare Widersinn erweist sich jedoch als Sprachgeste für die ironisch gefärbte Melancholie vergeblichen Aufbegehrens gegen das als Skandal empfundene Leben.

MAZELLIER-GRÜNBECK Catherine**La poésie expressionniste de Henriette Hardenberg : du tourbillon à la danse intérieure.**

Ce travail analyse l'œuvre originale et méconnue de la poétesse Henriette Hardenberg dans sa phase expressionniste (1912-1925). Sa cohésion est dégagée à travers la métaphore de la danse, dont les arabesques retracent l'évolution d'une quête identitaire : associée à la vitalité et au tourbillon dans les premières années, l'image de la danse évolue progressivement vers un mouvement intérieur, plus concentré. Deux facteurs essentiels déterminent ce changement : l'influence de la Première Guerre mondiale et la rencontre de H. Hardenberg avec Rainer Maria Rilke. La poésie de H. Hardenberg trouve son apogée dans le recueil *Südliches Herz*, qui célèbre le triomphe du corps et sa fusion avec la nature.

Diese Arbeit analysiert das verkannte und doch originale lyrische Werk der Dichterin Henriette Hardenberg in seiner expressionistischen Phase (1912-1925). Anhand der Tanz-Metapher wird ein thematischer Zusammenhang herausgearbeitet, der eine Identitätssuche zum Ausdruck bringt. Während die Tanz-Metapher in den Anfangsjahren mit einem Vitalitätstopos einhergeht, reflektiert sie nach der Erfahrung des Ersten Weltkrieges und der Begegnung mit Rainer Maria Rilke eine Orientierung nach innen und eine zunehmende Konzentration des lyrischen Ich. In der Sammlung *Südliches Herz* wird die Apotheose des Körpers und sein Verschmelzen mit der Natur gefeiert. Hier erreicht die Lyrik der H. Hardenberg ihren Höhepunkt.

REINTHAL Angela**Ecce Melencolia. A propos du poème de Benn "Wo keine Träne fällt"**

Partant de la réception que le poème de Benn "Wo keine Träne fällt" effectue de la gravure de Dürer "Melencolia I", l'article examine la place de la mélancolie dans le projet d'une héroïsation de la vie propre à Benn et dans sa conception de l'art. Il fait appel, au-delà de ce poème, à des éléments empruntés à l'ensemble de l'œuvre. L'homme est soumis aux "lois de l'être", c'est-à-dire à l'éphémère. Le poème manifeste le caractère illusoire de toute imposition de sens, qu'il soit religieux ou historique, et de tout modèle de souveraineté. En tant qu'elle est une "attitude esthétique aristocratique", la mélancolie permet d'assumer avec constance la conscience catastrophique de la finitude de l'homme et elle crée la possibilité de l'œuvre d'art, supra-temporelle et immortelle.

Ecce Melencolia. Zu Gottfried Benns Gedicht "Wo keine Träne fällt"

Ausgehend von der Rezeption des Kupferstichs "Melancholia I" von Albrecht Dürer in Benns Gedicht "Wo keine Träne fällt" wird der Stellenwert der Melancholie im Blick auf Benns Entwurf einer heroischen Lebensgestaltung und seiner Kunstauffassung untersucht, wobei über das Gedicht hinaus auf Belege im Gesamtwerk Benns verwiesen wird. Der Mensch ist den "Gesetzen des Seins" unterworfen, d. h. der Vergänglichkeit. Das Gedicht führt den illusionären Charakter religiöser und historischer Sinngebungsversuche bzw. Bewältigungsmodelle vor. Die "aristokratische ästhetische Haltung" der Melancholie hält den katastrophalen Einsichten in die menschliche Bedingtheit stand und ermöglicht das überzeitliche, unsterbliche Kunstwerk.

PERRIER Petra

Le couple dans *Stiller* : fondement ou dilution de l'identité ?

Si l'on en croit les analyses littéraires les plus couramment publiées sur Max Frisch, l'œuvre de cet auteur serait caractérisée par la permanence de la recherche de l'identité de l'être. Dans cet article, à partir de l'exemple du roman *Stiller*, et en nous appuyant sur une démarche analytique se situant dans le courant de l'interprétation littéraire fondée sur la psychanalyse, nous proposons de regarder cette œuvre sous un angle original, celui de l'indissociabilité de l'identité de l'individu et du couple. Nous montrons que la relation entre hommes et femmes est le fondement même de tous les autres problèmes, et suggérons ainsi que c'est justement elle qui structure et détermine en profondeur l'œuvre romanesque de Frisch.

Das Paar in Frischs Roman *Stiller* : Festigendes oder auflösendes Element der Identität ?

Glaubt man der gängigen über Frisch veröffentlichten Sekundärliteratur, so ist das Werk dieses Autors durch eine ständige Identitätssuche des Menschen gekennzeichnet. In dem vorliegenden Artikel soll, ausgehend von dem Roman *Stiller* als Beispiel und mittels einer Analyse, die sich auf eine psychoanalytische Literaturinterpretation stützt, vorgeschlagen werden, dieses Werk unter einem neuen Aspekt zu betrachten, nämlich dem der Untrennbarkeit zwischen der Identität des Individuums und der des Paares. Es soll aufgezeigt werden, daß die Beziehung zwischen Mann und Frau der Ausgangspunkt für alle anderen Probleme ist, und somit zum Hauptelement wird, das in der Tiefe das Romanwerk Frischs strukturiert und bestimmt.

GABRIEL-BLOUVAC Françoise :**L'identité du Moi dans la théorie de la connaissance de Hermann Broch.**

Les apories auxquelles nous confronte le concept d'identité du moi, l'importance de ce concept dans la théorie de la connaissance, l'éthique et la création littéraire de Hermann Broch légitiment la question de savoir dans quelle mesure et comment il parvient à sa définition. Toute activité humaine tend à l'unité impossible des éléments antinomiques du moi : l'aspiration de l'homme à l'infini, à la totalité et les dimensions de sa finitude. Ce clivage, caractère commun à tous les hommes – leur *mêmeté* – peut être maîtrisé grâce à l'activité unitive de la connaissance, révélant la fonction première de l'irrationnel, de "la structure la plus intime de la nature humaine" s'exprimant dans la création poétique. L'intensité de cette activité unitive caractérise l'*ipséité* du moi, c'est-à-dire ce qui le rend semblable à lui-même et seulement à lui-même. Broch, en s'affranchissant de la pensée rationnelle binaire positiviste, parvient à démontrer la liberté et la capacité du sujet de *constituer* son identité, selon un processus d'itération infinie.

Der Begriff der Identität in Hermann Brochs Erkenntnistheorie.

Die Aporien, mit denen wir konfrontiert werden, wenn wir den Begriff der Identität des Ichs definieren wollen, sowie die Bedeutung dieses Begriffs in der Erkenntnistheorie, in der Ethik und in der Dichtung Hermann Brochs, rechtfertigen die Frage, inwiefern und auf welche Weise ihm seine Definition gelingt. Alles menschliche Schaffen zielt auf die unmögliche Einheit der antinomischen Elemente des Ichs : des Strebens des Ichs nach dem Unendlichen, nach der Totalität und andererseits der Dimensionen seiner Vergänglichkeit. Die allen Menschen gemeinsame Spaltung – ihr "Gleichsein" – kann dank der einheitsstiftenden Aktivität der Erkenntnis überbrückt werden ; letztere enthüllt die grundsätzliche Funktion des Irrationalen, der "intimsten Struktur der menschlichen Natur", die in der Dichtung zum Ausdruck kommt. Die Intensität dieser einheitsstiftenden Aktivität kennzeichnet die "Selbstheit" des Ichs, das heißt das, wodurch es sich selbst und nur sich selbst identisch ist. Indem sich Broch von der rationalen binären positivistischen Denkart befreit, gelingt es ihm zu beweisen, daß das Subjekt frei ist und fähig, seine Identität in unendlicher Iteration zu konstituieren.

GODÉ Maurice**De la Spree à la Volga : l'itinéraire d'Herwarth Walden 1878-1941.**

Cette contribution retrace l'itinéraire complexe d'Herwarth Walden, éditeur de la revue la plus importante de l'expressionnisme. Alors qu'avant et durant la Première Guerre mondiale Walden prône dans le cercle du *Sturm* l'utopie d'un art autonome affranchi de toute référence sociale, il assigne à l'art à

partir de 1919 la fonction de donner “une forme sensible” à la réponse indépassable qu’auraient donnée Marx et Engels ; “las de l’Allemagne”, il émigre en 1932 en Union Soviétique.

Des documents (découverts récemment par Kate Winskell) sur les relations de Walden avec le Ministère des Affaires étrangères allemand, et d’autres, trouvés dans les archives de l’ex-Union Soviétique, sur les circonstances de son procès et de sa mort, donnent corps à l’hypothèse : c’est le même désir identitaire qui a poussé Georg Lewin, alias Herwarth Walden, à faire un choix en faveur de la “patrie socialiste” après que se fut brisé son premier rêve d’assimilation en Allemagne.

Von der Spree zur Wolga : der Werdegang Herwarth Waldens 1878-1941.

Der Beitrag rekonstruiert den verwickelten Werdegang Herwarth Waldens, des Herausgebers der bedeutendsten expressionistischen Zeitschrift. Nachdem Walden im *Sturm*-Kreis vor und während des Ersten Weltkriegs die Utopie einer autonomen Kunst ohne jeglichen gesellschaftlichen Bezug propagiert hat, schreibt er ab 1919 der Kunst die Aufgabe zu, der schon in der “Tatsachenwelt” von Marx und Engels gefundenen “Antwort” eine “sinnliche Form” zu geben ; “müde von Deutschland”, emigriert er 1932 in die Sowjetunion.

Von Kate Winskell jüngst entdeckte Dokumente über die Beziehungen Waldens zum Auswärtigen Amt und andere – in den Archiven der Ex-Sowjetunion gefundene – Akten über seinen Prozeß bekräftigen die Hypothese : die gleiche Identitätssuche führte Georg Lewin alias Herwarth Walden dazu, sich für das “sozialistische Vaterland” zu entscheiden, nachdem sein Assimilationstraum in Deutschland ausgeträumt war.

DROZ Geneviève

Une paria consciente. L’identité juive d’Hannah Arendt.

Ce sont les événements des années 30 qui vont brutalement précipiter la prise de conscience identitaire d’H. Arendt, elle-même issue d’un milieu déjudaisé, de culture profondément allemande. A partir de 1933, elle se revendique comme une “juive allemande chassée par les nazis” ; et en 1946, émigrée aux E.U., elle déclare : “Politiquement, je m’exprimerai toujours en tant que juive, chaque fois que les circonstances me contraindront à révéler ma nationalité”. Elle s’est choisie, à la suite de Bernard Lazare qu’elle admire, comme “paria consciente”. Quatre importants ouvrages sont consacrés à la question juive : *Rahel Varnhagen*, *Sur l’antisémitisme*, *Eichmann à Jérusalem*, et *La tradition cachée*, enrichissant ainsi de façon originale les débats sur le sionisme, l’assimilation, le judéicide, et la “banalité du mal”.

Die jüdische Identität Hannah Ahrendts.

Erst durch die Ereignisse der dreißiger Jahre in Deutschland ist sich Hannah Ahrendt ihrer jüdischen Identität jäh bewußt geworden; sie selbst stammte aus einer Familie, die sich dem Judentum entfremdet hatte und sich der deutschen Kultur zugehörig fühlte. Ab 1933 beruft sie sich auf ihre Identität "einer von den Nazis vertriebenen deutschen Jüdin"; 1946, im amerikanischen Exil, erklärte sie: "*In puncto* Politik werde ich mich immer als Jüdin zu erkennen geben, jedesmal, wenn mich die Umstände dazu zwingen, meine Nationalität zu bekennen." Nach dem Vorbild des von ihr bewunderten Bernard Lazare hat sie sich für das Leben eines "bewußten Paria" entschieden. Vier wichtige Werke sind der jüdischen Frage gewidmet. Sie bereichern auf originelle Weise die Diskussionen um den Zionismus, die Assimilierung, den Judenmord und die "Banalität des Bösen".

BUNZEL Andrea

Le véritable nationalisme juif est cosmopolite. Le problème de l'identité (juive) dans la *Josephus-Trilogie* de Lion Feuchtwanger.

Feuchtwanger, tenant compte de tous les courants de son époque, présente dans sa *Trilogie* un portrait complet du juif en quête de son identité. La problématique, du fait qu'elle est inséparablement liée à la description des événements actuels (resitués dans un cadre historique), ne se restreint pas à une introspection, mais acquiert une valeur universelle. Dans le souci d'accorder appartenance à une nation et singularité confessionnelle, Feuchtwanger, à travers ses personnages romanesques, nous révèle tous les comportements possibles des juifs romains, et donc allemands. A cet égard, il est intéressant d'observer l'évolution de la thématique dans les trois tomes de la *Trilogie*. Ainsi, dans le premier tome, le problème de l'identité juive ne semble être que simulé, étant donné que le poète prévoit une solution au sein d'une société raisonnable et cosmopolite. La montée de l'antisémitisme en Allemagne, qui s'exacerbe après la prise de pouvoir des nazis, ébranle les certitudes de l'auteur (et par procuration celles de ses personnages). Ce qui dans son œuvre avant 1933 transparaissait comme la représentation poétique d'une vision humaniste du monde bien cadrée, devient véritablement réflexion littéraire portant sur un conflit personnel.

Der wahre jüdische Nationalismus ist kosmopolitisch. Zum Problem der (jüdischen) Identität in Feuchtwangers *Josephus-Trilogie*.

In seiner *Josephus-Trilogie* entwickelt Feuchtwanger ein eindrucksvolles, alle Zeitströmungen berücksichtigendes Bild des auf der Suche nach einer eigenen Identität befindlichen Juden. Untrennbar in einen Rahmen historisierter Gegenwartsprobleme eingebunden, erhält seine Darstellung, über die Selbstschau hinaus, überindividuelle Bedeutung. In dem Versuch, glaubens-

spezifische Sonderheiten mit der Zugehörigkeit zu einer Nation zu vereinbaren, spielt Feuchtwanger (mit Hilfe seiner Romanfiguren) alle potentiellen Verhaltensweisen der römischen, bzw. deutschen Juden durch. Hierbei ist es interessant, die Entwicklung der Thematik durch die drei Bände der *Trilogie* hindurch zu verfolgen. So ist das Problem der jüdischen Identität im ersten Band weitgehend ein fingiertes, dessen Lösung dem Dichter in einer vernunftbestimmten, kosmopolitischen Gesellschaft absehbar erscheint. Die Verschärfung des Antisemitismus in Deutschland nach der Machtübernahme durch die Nationalsozialisten verwirrt diese klaren Wertvorstellungen des Autors (wie auch seiner Figuren) und, was vor 1933 noch dichterische Darstellung eines in sich geschlossenen humanistischen Weltbildes war, wird zur literarischen Verarbeitung eines akuten persönlichen Konflikts.

HÜNNECKE Evelyn

Poésie et identité – “L’écuse” de Paul Celan.

Le poème “L’écuse”, attestant l’échange que Paul Celan eut en 1960 avec Nelly Sachs et Martin Buber, permet d’approcher certains aspects de l’identité du Moi moderne, tout en dégagant le statut de la langue dans le processus identitaire. Exposée au morcellement de l’être dans l’épars et à la multiplication intervenant comme facteur de dissolution, l’identité de l’“in-dividu” repose essentiellement sur le retour à son unité. Grâce à la faculté intégrative de la Mémoire, les éléments isolés sont réintégrés dans la structure de l’ensemble qui leur appartient.

Poesie und Identität : Paul Celan Gedicht “Die Schleuse”.

Auf der Grundlage einer Reflexion zur Funktion der Sprache im Identitätsprozeß stellt Paul Celans Gedicht “Die Schleuse”, das den Austausch Celans mit Nelly Sachs und Martin Buber im Jahre 1960 festschreibt, in exemplarischer Form eine Annäherung an einige Aspekte der Identitätsproblematik des modernen Ich dar. Angesichts seiner Aufsplitterung ins Einzelne und der Vervielfältigung als Faktor der Auflösung erscheint die Identität des “Individuums” an ein Wiederbesinnen zur Einheit und Ganzheitlichkeit gebunden. Die integrative Kraft des Gedächtnisses und des Eingedenkens erlaubt ein Überführen des Einzelnen in seinen ihm zugehörigen Zusammenhang und in die Ganzheitlichkeit.

VANOOSTHUYSE Michel

Robert Musil et la crise des identités romanesques.

L’évolution intellectuelle et scientifique du monde au XX^e siècle a, selon Musil, détruit les pilotes sur lesquels est juché le roman traditionnel : l’idée de

totalité et l'idée de sujet. *L'Homme sans qualités* apparaît comme une remise en question globale de ce que l'on peut appeler les identités romanesques : l'espace, le temps, l'action, les personnages, le genre. Le romanesque dans son ensemble est frappé de suspicion. L'entreprise musilienne devient alors un laboratoire d'essais, où s'expérimentent sans fin des identités *possibles*.

Robert Musil und die Krise der Identität im Roman.

Nach Musil hat die Wandlung der geistig-wissenschaftlichen Weltauffassung im 20. Jahrhundert die Pfeiler zerstört, worauf der Roman bisher beruhte: Totalität und Subjekt. In *Der Mann ohne Eigenschaften* werden die verschiedenen Parameter des Romans in Frage gestellt: Raum und Zeit, Handlung, Figuren, Gattung. Das Romanhafte wird in Verdacht gezogen. Das Musilsche Romanschreiben ist also ein Versuchslabor, in dem mit *möglichen* Identitäten endlos experimentiert wird.

Avant-propos/Vorwort

L'identité postule une permanence à travers le changement et malgré lui ; elle inclut à la fois le sentiment d'unité (je suis semblable à moi-même) et de différence (je ne me confonds pas avec les autres). La philosophie rend compte de ce double aspect par les termes de « mêmeté » (le fait que l'individu se perçoit le même dans le temps) et d'« ipséité » (le fait qu'il se perçoit comme singulier). Mon identité, c'est ce qui fait que je me sens *un* dans le temps et *unique* au milieu des autres. Il est naturellement possible d'étendre cette définition à une multiplicité d'êtres (le groupe).

Que la littérature entretienne avec la question de l'identité une relation depuis toujours étroite n'est pas à démontrer ; elle est même au coeur de quelques-uns des textes majeurs de la littérature mondiale. Il n'est que de penser aux *Confessions* de Rousseau (et à n'importe quel projet autobiographique) ; à *Wilhelm Meister* (et au *Bildungsroman* en général) ; au roman réaliste et à son ambition de fournir une identité individuelle aux personnes, aux lieux, époques et atmosphères ; à son avatar vernien, « ce roman de la science » qui n'a de cesse d'identifier le monde dans tous ses recoins ; à Dostoïevski et à ses personnages qui se posent désespérément la question de savoir qui ils sont ; à Musil et à *L'Homme sans qualités*, roman placé, lui, sous le signe de la perte des repères identitaires, etc.

La littérature semble naître ainsi du désir d'affirmation de la singularité, d'une interrogation sur soi ou bien du constat de la perte des repères qui constituent l'individu en sujet. Les exemples pris (à peu près) au hasard signalent cette évolution. Rousseau affirme l'unicité et l'incomparabilité de son Moi – qu'on se souvienne du début des *Confessions* (« Moi seul. Je sens mon coeur et je connais les hommes. Je ne suis fait comme aucun de ceux que j'ai vus ; j'ose croire n'être fait comme aucun de ceux qui existent. Si je ne vaudrais pas mieux, au moins je suis autre ») ; Dostoïevski transforme « les qualités, stables, objectives, du personnage, sa spécificité sociologique et caractérologique, son « habitus », son aspect

spirituel et même physique, autrement dit, tout ce dont un auteur se sert d'ordinaire pour tracer un portrait ferme et indiscutable de son personnage (le « qui est-il ? ») [en] objet de réflexion du héros lui-même » ; et Musil, franchissant un pas supplémentaire dans le sens d'une déconstruction du modèle biographique et réaliste, ironise sur la prétention des individus à se dire uniques et dotés d'une substance propre, d'un présent, d'un avant, d'un futur (« Il lui vint à l'esprit [...] que la loi de cette vie à laquelle on aspire quand on est surchargé de tâches et que l'on rêve de simplicité, n'est pas autre chose que la loi de la narration classique [...] C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle [...] qui nous rassure, l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, le fameux 'fil du récit' justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie [...] C'est ce dont le roman a tiré habilement profit [...] Ce serait assez difficile à comprendre si cet éternel tour de passe-passe de l'art narratif à quoi même les nourrices recourent pour calmer les enfants [...] ne faisait déjà partie intégrante de la vie. La plupart des hommes sont dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes des narrateurs »). Les personnages « à qualités » se racontent une histoire qu'ils ont l'illusion de posséder, ils déploient leur vie le long d'un fil et vivent comme en roman, qui est le dernier lieu où le sujet apparaisse comme origine du sens et souverain, possédant nom, biographie, parcours déterminé et traits spécifiques, alors que, dans l'univers empirique, « les expériences vécues se sont détachées de l'homme. Elles sont passées sur la scène, dans les rapports de laboratoire et des expositions scientifiques. Qui oserait prétendre aujourd'hui que sa colère soit vraiment la sienne, quand tant de gens se mêlent de lui en parler et de s'y retrouver mieux que lui-même ? Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre ». Dès lors, l'opération romanesque ne saurait plus consister à agglomérer un nom à des attributs, à constituer le moi en substance, mais à pointer ironiquement tous les subterfuges de semblable tour de passe-passe.

Il est habituel de justifier l'évolution rapidement esquissée ci-dessus par des considérations touchant aux changements intervenus dans l'approche intellectuelle et scientifique du monde. Mach proclame à la fin du siècle dernier que le moi est « insauvable », qu'il se réduit à un complexe de sensations, dont l'unité est une fiction, certes commode pour les opérations de la pensée, mais qui ne renvoie à aucune substance. Freud déloge « Sa Majesté le Moi » de sa position souveraine, et l'évolution sociale, de son côté, « n'accorde plus depuis longtemps la même importance à l'individu qu'on ne le faisait à l'époque Biedermeier ou classique », ainsi que l'écrit Musil, encore lui. On voit émerger des systèmes d'intelligibilité qui ne sont plus basés sur l'individu, mais sur le grand nombre et la statistique. Dans ces conditions, écrire du roman centré sur un personnage de héros n'a plus de raison d'être. C'est un souvenir d'autrefois. Dans ses grandes œuvres de la première période, *Wang Lun*, *Wallenstein*, Döblin fait entrer les

masses dans le texte romanesque et il n'a que sarcasmes pour le roman psychologique ou le *Bildungsroman*.

Les analyses réunies ici sont tendues entre les pôles de la perte et de la (re)conquête de l'identité. Elles ont plusieurs mérites. Le premier est de corriger quelque peu le dessin sans doute trop schématique du passage d'une identité pleine à une identité brouillée ou éclatée, tel qu'on vient de l'esquisser. D'une part, parce que telle oeuvre du XIX^e siècle, pourtant contemporaine de l'assomption du sujet, se plaît au contraire à brouiller les repères identitaires : c'est le cas du texte de Eichendorff analysé par Arlette Camion ; d'autre part, parce que les débauches identitaires, en plein XX^e, peuvent porter en elles le désir de leur dépassement, dans une quête toujours reprise de l'unité : tel est l'effort de la poétesse expressionniste Henriette Hardenberg, que Catherine Mazellier-Grünbeck nous fait découvrir ici, tel est celui aussi de Benn dans son poème « Wo keine Träne fällt », interprété en détail par Angela Reinthal ; il est possible aussi, dans le domaine du roman, de considérer avec Petra Perrier que dans cette recherche de soi qu'est le roman de Frisch *Stiller* le couple et donc la relation à l'autre est le moment véritablement structurant, toujours défait mais toujours refait ; et l'effort grandiose de Broch, dans une réflexion philosophique et poétique décrite par Françoise Blouvac, tend à reconstituer l'unité des éléments antinomiques du moi et à démontrer l'aptitude du sujet à constituer son identité dans cette activité unitive infiniment reprise.

Le second mérite des pages qui suivent est de montrer que l'effacement des repères d'identité n'est pas toujours le signe d'une défaillance du rapport à soi et au monde. Il peut être aussi le résultat d'un brouillage volontaire, obéissant à la libre mouvance du désir, comme le signale l'article d'Arlette Camion déjà cité à propos de *Das Marmorbild* ; le jeu avec les critères constitutifs de l'identité est présent dans le petit texte de Günter Eich considéré à la loupe par Christa Geitner ; et la substitution à une identité en ruine d'une identité paranoïaque enfermée dans son délire est traitée par Schnitzler sur le mode du comique grinçant, par la mise en oeuvre d'une série de procédures narratives qu'examine Bénédicte Abraham. Ces exemples rappellent opportunément que la littérature est bien le lieu dans lequel peuvent se déployer à loisir la circulation des identités, la substitution des noms et des pronoms, où peuvent se pratiquer l'auto-dérision et la dérision – bref, où le jeu avec les paramètres de la réalité, fondée sur des identifications strictes, ne connaît pas *a priori* de limites.

Ce jeu n'est toutefois pas nécessairement gratuit. Et le troisième mérite de quelques-unes de ces pages, c'est de lier la problématique identitaire, l'ambiguïté énigmatique des personnes et la confusion des perspectives narratives à l'Histoire. Heimito von Doderer propose un court texte dont Gisèle Bester tente de percer l'énigme en le mettant en relation avec la situation autrichienne d'après la Première Guerre Mondiale et le refus ambivalent des valeurs de la Monarchie

austro-hongroise ; Silla Ganzer établit un lien entre l'Histoire autrichienne d'après-guerre, la compromission avec le nazisme et l'incertitude des postures narratives dans le roman de Lebert *Die Wolfshaut*. Une dernière partie a été réservée aux articles ayant trait à l'une des questions historiques majeures soulevées par la problématique : comment encore être allemand (ou de culture et de langue allemandes) et juif ? Maurice Godé et Geneviève Droz retracent l'itinéraire de deux grandes figures qui un jour ont appris qu'elles n'étaient plus allemandes et ont, chacune à sa façon, tenté de reconquérir une identité : Herwarth Walden et Hannah Arendt. Andrea Bunzel montre comment Feuchtwanger en écrivant sa *Josephus-Trilogie* et donc en choisissant le détour de l'Histoire explore les voies possibles de l'identité juive et comment l'arrivée des nazis au pouvoir et la montée de l'antisémitisme se traduisent par une problématisation de la vision humaniste et cosmopolite présente encore au début de cette somme romanesque. Et Evelyn Hünnecke dans son interprétation savante du poème « L' Ecluse » de Paul Celan analyse comment ce passeur entre les morts et les vivants, entre l'oubli et la mémoire, les peuples et les langues, réalise ici le poème paradigme de l'identité juive.

Plusieurs des contributions présentées ici sont le fait de jeunes chercheurs. C'est en effet aussi le rôle de la Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes de l'Université Paul-Valéry de leur donner la parole. Je remercie Mesdames Paulette Pont et Olivia Pietrelli du Service des Publications de l'Université qui ont assuré, dans des conditions difficiles, la mise en page et la correction des textes, ainsi que Mme Kremser-Dubois qui a traduit cet avant-propos en allemand.

*

Der Begriff Identität postuliert eine Beständigkeit im Wechsel und trotz des Wechsels ; er beinhaltet zugleich ein Gefühl der Einheit (ich bin mir selbst gleich) und des Unterschieds (ich bin nicht eins mit den anderen). Die Philosophie verweist auf diesen doppelten Aspekt mit den Begriffen « Selbstheit » (die Tatsache, daß der Einzelne sich durch die Zeit hindurch als gleichbleibend empfindet) und « Ichheit » (die Wahrnehmung seiner selbst als Einzelner). Meine Identität besteht darin, daß ich mich in der Zeit als *gleich* und mitten unter den anderen als *einzig* empfinde. Selbstverständlich kann diese Definition auf eine Vielfalt von Wesen (die Gruppe) ausgedehnt werden.

Es erübrigt sich zu beweisen, daß die Literatur seit jeher eine enge Beziehung zur Frage der Identität unterhält ; steht diese doch im Mittelpunkt herausragender

Texte der Weltliteratur. Man braucht nur an Rousseaus *Bekenntnisse* oder an irgendwelche autobiographischen Texte zu denken ; an den *Wilhelm Meister* und an den *Bildungsroman* im allgemeinen, an den realistischen Roman und dessen Zielsetzung, den Personen, Orten, Epochen und Stimmungen eine eigene Identität zu verleihen, an seine Vernesche Spielart, diesen « Roman der Wissenschaft », der nicht müde wird, die Welt bis ins letzte Detail zu identifizieren, an Dostojewski, dessen Romanfiguren sich bis zur Verzweiflung fragen, wer sie sind und nicht zuletzt an Musil und seinen *Mann ohne Eigenschaften*, einen Roman, der unter dem Zeichen des Identitätsverlusts steht usw.

Die Literatur scheint also aus dem Wunsch des Menschen zu entstehen, seine Einzigkeit zu behaupten, aus der Selbstbefragung des Ichs oder aus dem konstatierten Verlust der Orientierungspunkte, die den Einzelnen erst zum Subjekt machen. Die (fast) beliebig ausgesuchten Beispiele dokumentieren diese Entwicklung. Rousseau betont die Einzigkeit und Unvergleichbarkeit seines Ichs — man denke nur an den Anfang der *Bekenntnisse* : « Ich allein. Ich fühle mein Herz und kenne die Menschen. Ich bin beschaffen wie sonst keiner, den ich gesehen habe. Ich wage zu glauben, daß ich beschaffen bin wie sonst keiner, der in der Welt ist. Bin ich nicht besser als ein anderer, so bin ich doch anders ». Dostojewski verwandelt « die beständigen, sachlichen Eigenschaften der jeweiligen Romanfigur, ihre soziologischen, charakterlichen Merkmale, ihren Habitus, ihr geistiges, ja physisches Aussehen, kurz alles, was der Autor verwendet, um ein festes, eindeutiges Porträt seiner Figur zu zeichnen (die Frage : Wer ist sie ?), in einen Gegenstand der Reflexion für den Helden selbst ». Musil geht noch weiter in der Zerlegung des biographisch-realistischen Vorbilds, ironisiert die Anmaßung des Einzelnen, der von sich behauptet, er sei einzig und mit einer eigenen Substanz versehen, mit einer Gegenwart, einer Vergangenheit und einer Zukunft : « Es fiel ihm ein, daß das Gesetz dieses Lebens, nach dem man sich, überlastet und von Einfalt träumend, sehnt, kein anderes sei als das der erzählerischen Ordnung [...] Es ist die einfache Reihenfolge, die Abbildung der überwältigenden Mannigfaltigkeit des Lebens in einer eindimensionalen, [...] was uns beruhigt ; die Aufreihung alles dessen, was in Raum und Zeit geschehen ist, auf einen Faden, eben jenen berühmten “Faden der Erzählung”, aus dem nun also auch der Lebensfaden besteht. [...] Das ist es, was sich der Roman künstlich zunutze gemacht hat ; [...] und das wäre schwer zu begreifen, wenn dieser ewige Kunstgriff der Epik, mit dem schon die Kinderfrauen ihre Kleinen beruhigen, [...] nicht schon zum Leben selbst gehörte. Die meisten Menschen sind im Grundverhältnis zu sich selbst Erzähler ». Die Figuren « mit Eigenschaften » erzählen sich selbst eine Geschichte, die sie zu besitzen vermeinen, sie entfalten ihr Leben an einem Faden entlang und leben wie in einem Roman, der der letzte Ort ist, wo das Subjekt als sinngebend und souverän erscheint, mit einem Namen, einer Biographie, einem vorbestimmten Lebensweg und spezifischen Zügen, während sich in der empirischen Welt “die Erlebnisse vom Menschen unabhängig gemacht haben. Sie sind aufs Theater gegangen ; in die Berichte der Forschungs-

stätten und Forschungsreisen. [...] Wer kann da heute noch sagen, daß sein Zorn wirklich sein Zorn sei, wo ihm so viele Leute dreinreden und es besser verstehen als er ? Es ist eine Welt von Eigenschaften ohne Mann entstanden, von Erlebnissen ohne den, der sie erlebt ». Von da an besteht das Romanschreiben nicht mehr darin, etwa einen Namen mit Attributen zu verbinden oder das Ich als Substanz zu konstituieren, sondern ironisch all diese gaukelhaften Zauberkunststücke zu entblößen.

Die eben skizzierte Entwicklung wird gemeinhin begründet durch Überlegungen über die Art und Weise, wie die geistige und wissenschaftliche Auffassung der Welt sich gewandelt hat. Ernst Mach verkündet um die Jahrhundertwende, daß das Ich « unrettbar » ist, daß es sich auf eine Vielfalt von Empfindungen reduziert, deren Einheit eine Fiktion ist, die zwar den Ablauf von Gedanken ermöglicht, aber auf keine Substanz verweist. Freud enthront « Seine Majestät das Ich » und die gesellschaftliche Entwicklung schreibt ihrerseits « dem Individuum nicht mehr die Bedeutung zu, die es noch in der Biedermeierzeit oder in der antiken Klassik hatte », wie es wiederum bei Musil heißt. Man sieht, wie globale Deutungssysteme aufkommen, die nicht mehr auf dem Individuum basieren, sondern auf der großen Menge und der Statistik. Unter diesen Umständen entfällt die Berechtigung, einen Roman mit einer zentralen Heldenfigur zu schreiben. Es ist eine überholte Vorstellung. In den Hauptwerken seiner ersten Schaffensperiode, *Wang Lun* und *Wallenstein*, läßt Döblin die Massen in die Romanform einziehen und er äußert sich sarkastisch zum psychologischen Roman oder zum Bildungsroman.

Die hier gesammelten Studien schlagen eine Brücke zwischen dem Verlust und der (Rück)gewinnung der Identität. Sie sind in mehrfacher Hinsicht nützlich. Zunächst einmal, weil sie die allzu schematische Darstellung eines jähen Übergangs von einer vollen zu einer verschwommenen bzw. aufgesplitterten Identität einigermaßen richtigstellen. Einerseits, weil manches Werk aus dem 19. Jahrhundert – der Zeit, wo das Subjekt doch seine Glanzzeit kannte – sein Gefallen daran hat, die Orientierungspunkte der Identität zu verwischen : Dies ist im Text Eichendorffs, den Arlette Camion analysiert, der Fall ; andererseits, weil mitten im 20. Jahrhundert das Debakel um die Identität den Wunsch nach seiner Überwindung in sich bergen kann : Danach sehnen sich die expressionistische Lyrikerin Henriette Hardenberg, mit der Catherine Mazellier-Grünbeck uns hier bekannt macht, oder Gottfried Benn in seinem Gedicht « Wo keine Träne fällt », das von Angela Reinthal im einzelnen gedeutet wird ; es ist auch möglich, im Bereich des Romans sich der Meinung Petra Perriers anzuschließen, das Liebespaar, also die Beziehung zum anderen sei bei der Selbstsuche, die Frischs Roman *Stiller* auszeichnet, das eigentlich strukturierende, immer wieder aufgelöste, aber immer neu rekonstruierte Element ; und Brochs grandiose Bemühung tendiert in einer poetisch-philosophischen – von Françoise Blouvac beschriebenen – Reflexion dahin, die Einheit der gegensätzlichen Komponenten des Ich wiederherzustellen

und die Fähigkeit des Subjekts zu beweisen, durch diese einigende, unendlich wiederaufgenommene Tätigkeit seine Identität aufzubauen.

Ein anderes Verdienst der folgenden Beiträge besteht darin, zu zeigen, daß das Auslöschen der Identitätsmerkmale nicht immer ein Versagen in der Beziehung zu sich selbst oder zu der Welt bedeutet. Es kann nämlich auch das Ergebnis einer gewollten Verwischung sein und dem freien Spiel der Begierde entsprechen, wie es der schon erwähnte Beitrag Arlette Camions zu *Das Marmorbild* zeigt ; das *Spiel* mit den die Identität konstituierenden Kriterien liegt dem kleinen Text Günter Eichs, den Christa Geitner unter die Lupe nimmt, zugrunde ; und die Ablösung einer zerstörten Identität durch eine paranoide, in ihrem Wahn gefangene Identität wird von Schnitzler in bitter-komischem Stil durch eine Reihe von Erzählverfahren behandelt, die Bénédicte Abraham untersucht. Diese Beispiele verweisen mit Recht darauf, daß die Literatur wohl der Ort ist, in dem sich die Identitäten ganz beliebig entfalten können, in dem Namen und Vornamen ausgetauscht, Verspottung und Selbstverspottung geübt werden können — kurz gesagt, in dem das Spiel mit den auf strengen Identifizierungen basierenden Parametern der Wirklichkeit von vornherein keine Grenzen kennt.

Dieses Spiel ist aber nicht bloß willkürlich. Und ein drittes Verdienst einiger der vorliegenden Beiträge liegt in der Verbindung der Identitätsproblematik, der rätselhaften Zweideutigkeit der Personen und der Vermischung der Erzählperspektiven mit der Geschichte. Gisèle Bester etwa versucht eine Deutung eines kurzen, rätselhaften Textes Heimito von Doderers im Kontext der österreichischen Verhältnisse nach dem Ersten Weltkrieg und der ambivalenten Ablehnung der von der Habsburger Doppelmonarchie vertretenen Werte ; Silla Ganzer stellt in Leberts Roman *Die Wolfshaut* einen Zusammenhang zwischen der österreichischen Nachkriegsgeschichte, der Anbiederung an den Nazismus und der Unsicherheit in den Erzählpositionen her. Ein letzter Teil enthält die Beiträge, die sich mit einer der von dieser Problematik aufgeworfenen historischen Kardinalfragen befassen : wie kann man zugleich deutsch (oder deutscher Kultur und Sprache) und Jude sein ? Maurice Godé und Geneviève Droz rekonstruieren den Werdegang zweier herausragender Persönlichkeiten, die eines Tages erfahren haben, daß sie nicht mehr deutsch waren und die – jede auf ihre eigene Weise – eine Identität wiederzugewinnen suchten : Herwarth Walden und Hannah Arendt. Andrea Bunzel zeigt, wie Feuchtwanger mit seiner *Josephus-Trilogie*, also dem Rekurs auf die Geschichte, mögliche Formen jüdischer Identität entdeckt und wie das Aufkommen des Antisemitismus sich in einer Problematisierung der noch am Beginn dieses umfassenden Werkes bestehenden, humanistisch-kosmopolitischen Vision niederschlägt. In einer detailreichen Deutung von Paul Celans Gedicht « Die Schleuse » analysiert Evelyn Hünnecke ihrerseits, wie dieser Vermittler zwischen den Toten und den Lebenden, zwischen dem Vergessen und dem Gedächtnis, den Völkern und den Sprachen hier das Mustergedicht der jüdischen Identität verwirklicht.

Mehrere der hier vorgelegten Beiträge wurden von angehenden Forschern verfaßt. Die Reihe « Bibliothèque d'Études Germaniques et Centre-Européennes » der Paul-Valéry-Universität wurde nämlich ins Leben gerufen, um auch ihnen eine Publikationsmöglichkeit zu bieten. Ich bedanke mich bei Frau Paulette Pont und Frau Olivia Pietrelli vom Publikationsdienst der Universität Paul-Valéry, die unter schwierigen Umständen die Formatierung und die Korrektur der Texte vorgenommen haben, sowie Frau Sabine Kremser-Dubois, die dieses Vorwort ins Deutsche übersetzt hat.

Michel VANOOSTHUYSE, im März 1998

I. BROUILLAGES, DISSONANCES,
FRAGMENTS

Identités paysagères : *Das Marmorbild* de Joseph von Eichendorff

On se souvient du récit de Eichendorff, *Das Marmorbild*, longtemps après l'avoir lu. Qu'en garde-t-on en mémoire ? Davantage qu'une histoire, des lieux. Des jardins italiens, des paysages sous la lune, une allée au bout de laquelle se profile une ville, Lucques qu'Eichendorff ne connaissait pas, un temple à demi-ruiné sur une colline où le poète n'était jamais allé. Pourquoi ces paysages imaginaires continuent-ils de nous hanter bien après que nous avons refermé le mince livre, pourquoi restent-ils comme des énigmes alors qu'ils auraient dû être de simples décors ? Il se passe dans cette nouvelle des choses très bizarres, métamorphoses et travestissements, statue devenant femme et femme se pétrifiant en statue, bals masqués et trompe-l'œil, c'est à toute une chorégraphie de l'illusion que nous invite Eichendorff. Tout échappe, et d'abord la femme. En arrivant à Lucques le jeune Florio entre dans le territoire du leurre, des identités fuyantes, de l'insaisissable altérité. Mais ce que nous voudrions montrer, c'est que le corps de l'autre se dérobe moins que le lieu. Les démêlés de Florio avec la femme sont la figure ou la figuration d'un vertige autre, celui de la fuite du paysage, s'il est vrai que le paysage est le lieu où l'espace prend corps.

Rappelons les mésaventures du jeune homme : aux portes de Lucques, Florio rencontre Fortunato, lui-même poète célèbre, qui l'emmène sous les tentes dressées d'un banquet qui se donne sous les remparts de la ville ; au milieu des chants et des libations, c'est le premier baiser volé par Florio à la virginale Bianca, sa voisine de table ; puis surgit Donati, figure virile et vaguement démoniaque, chevauchant un inquiétant destrier ; la même nuit, encore étourdi par les plaisirs de la fête, Florio se lève de son sommeil et, traversant la guitare à la main la campagne blanche du clair de lune, il se trouve tout à coup face à une scène qui le bouleverse : au pied d'un étang s'élève la statue d'une femme nue, se mirant dans l'eau. Invité quelques jours plus tard à un bal masqué, il va être la victime d'un sortilège : travestie en Grecque, c'est tour à tour la jeune Bianca et la belle Vénus

qui l'entraînent dans la danse ou dans l'intimité des charmilles. Donati l'introduit bientôt chez celle qui a pris possession de son esprit et qui va tenter, dans une scène de séduction très explicite, de prendre possession de son corps. Le chant qu'entend alors Florio dans le jardin, sous la fenêtre de la chambre des voluptés, rompt brusquement le charme : « das geistliche Lied » de Fortunato inverse la métamorphose, et les lieux enchanteurs se transforment en ruines sinistres, la femme en statue, les statues en corps menaçants. Effrayé, Florio quitte la ville quelques jours plus tard, et se retournant, découvre sur la colline le temple éboulé de Vénus qui domine le paysage. Deux cavaliers se joignent à lui, il reconnaît en l'un l'hôte du bal masqué ; celui-ci lui donne la clef de l'énigme : la déesse au printemps jette son dévolu sur un jeune homme et en lui apparaissant se plaît à le tourmenter. L'autre cavalier alors lève la tête, et Florio ravi découvre sous le travestissement de jeune garçon le visage de l'amoureuse Bianca.

Le lecteur moderne ne peut prendre qu'un maigre plaisir à cette intrigue mièvre. Il ne croit qu'à peine à la lutte à armes inégales entre la femme fatale et la figure mariale, entre Eve et la Madone, entre l'amour des sens et l'amour tout court. La critique peut bien continuer à interpréter la nouvelle de cette façon, il semble bien que l'intérêt que le texte garde soit tout autre¹. Tout autre pour deux raisons : la recherche du pôle du désir, du bon objet par opposition au mauvais objet fascine beaucoup moins que tout ce qui précède la détermination finale, le choix. C'est l'indistinction, la non-identité qui attirent dans ce récit en forme de conte. Tant que l'indistinction joue, tous les mélanges, les mixtions, les voisinages troubles sont possibles. Et c'est dans ce trouble qu'est notre plaisir. Et, seconde raison, l'érotisation de l'ensemble du récit a affaire avec l'espace, la spatialité mise en place par le texte ne fournit pas seulement un espace de mise en scène du désir, mais elle est elle-même désir d'espace, désir de paysage, vertige de ce désir bien plutôt que décor stable, repérable, cadre solide. L'autre et le lieu, deux repères d'identités qui dans *Das Marmorbild* vont verser dans un flou inquiétant et délicieux.

Florio et Fortunato viennent de se rencontrer, ils chevauchent lentement vers la ville, et lorsque le second demande au premier ce qui l'amène en ces lieux, voici la réponse :

Ich habe jetzt das Reisen erwählt und befinde mich wie aus einem Gefängnis erlöst ; alle die Wünsche und Freuden sind nun auf einmal in Freiheit gesetzt. Auf dem Lande in der Stille aufgewachsen, wie lange habe ich da die fernen blauen

1 Ceci est la constatation que fait Waltraud Wiethölter dans son étude intitulée "Die Schule der Venus – Ein diskursanalytischer Versuch zu Eichendorffs Marmorbild", parue dans M. Kessler et H. Koopman: *Eichendorffs Modernität*, Stauffenburg Colloquium, Tübingen, 1989. On peut lire page 171 : "Man hütet sich, das schlichte Polasierungsprinzip anzutasten, demzufolge die Novelle mit ihrem gesamten Inventar, ihren Figuren, Schauplätzen und Handlungssequenzen, zweigeteilt, dem heidnischen Venusreich die christliche Welt und das Bild der himmlischen Jungfrau entgegengesetzt worden ist, und hütet sich vor einer derartigen Operation um so mehr, als man aufgrund zahlreicher Zeugnisse zu wissen glaubt, wie sehr dem Autor selbst darum zu tun war, diesen Antagonismus zur Geltung zu bringen".

Berge sehnsüchtig betrachtet, wenn der Frühling wie ein zauberischer Spielmann durch unsern Garten ging und von der wunderschönen Ferne verlockend sang und von großer, unermeßlicher Lust (M, 4)².

Wünsche, Freuden, unermeßliche Lust, Sehnsucht, tout le désir est dit là, sans objet, comme à l'état pur ; mais est dit aussi tout l'espace : die Ferne, point d'attirance qui entraîne dans un seul mouvement le paysage du jardin vers un horizon qui s'ouvre, qui ménage non seulement une traversée, mais une percée. Schéma spatial récurrent chez Eichendorff que celui de l'ouverture en arrière-plan, que celui de la trouée de l'espace ordonné du jardin, schéma d'enfance bien sûr : en filigrane on peut identifier le panorama vu du domaine familial. Eichendorff et son frère auraient dû en reprendre la gestion à l'issue de leurs études ; ils assurent effectivement l'exploitation quelques mois, puis les difficultés financières surviennent, Eichendorff doit se mettre au service de l'Etat prussien en tant que fonctionnaire. La propriété sera vendue en 1822. Le paysage silésien vue des fenêtres du château familial restera l'archétype qui structure profondément la spatialité pour Eichendorff.

Mais que dit Florio ? Quel est l'étrange magicien-musicien qui traverse le jardin de l'enfance, printemps devenu corps et chant, matérialisant de la sorte la « Sehnsucht » ? Fortunato ne viendra-t-il pas tout de suite prendre cette place, s'inscrire dans cette fonction, lui dont le chant troublant va ouvrir un univers insoupçonné de voluptés bacchales, de lascivités païennes, vaguement touchées par l'aile de la mort ? Le long poème qu'il entonne durant le banquet ménage lui aussi comme une percée, une béance, et les langueurs sensuelles font place à un désir d'élévation, à une aspiration tellement indéfinie qu'on ne sait à qui elle s'adresse. Le lecteur va d'une interrogation à une autre : quel est ce jeune homme séducteur et ce père dont parle les dernières strophes ?

O Jüngling vom Himmel,
Wie bist du so schön!
Ich laß das Gewimmel,
Mit dir will ich gehen!

Was will ich noch hoffen ?
Hinauf, ach hinauf!
Der Himmel ist offen
Nimm, Vater, mich auf!

Là aussi, la place ouverte par la métaphore, place encore vide dans le chant, va être occupée tout de suite par une figure. Donati surgit au milieu des convives, qui tous reconnaissent sa beauté sombre : "Alle dachten bei seinem plötzlichen

2 Les citations sont faites d'après l'édition de 1966 chez Reclam, Universal-Bibliothek, 2365, Stuttgart.

Erscheinen unwillkürlich schauernd an den stillen Gast in Fortunatos Lied” (M,11). De la même façon, la figure de Vénus semble venue du chant du poète et, introduite comme par mégarde, elle contamine l’autre figure féminine, celle de la douce et innocente Bianca. A partir de la première trouée dans le paysage d’enfance, s’élabore comme une chaîne de signifiants : Fortunato et Donati, Bianca et Vénus, nés d’abord métaphoriquement dans la dimension du langage, et l’un appelant l’autre. Mais les positions des figures ne dessinent pas de géométrie stable, les lignes de partage ne sont pas nettes, les personnages forment des constellations mouvantes. La scène du bal masqué pousse la confusion à son comble : qui est derrière le masque, la séductrice ou la séduite ? Et qui est Fortunato, le meneur de jeu ou l’élément féminin, succombant à de curieuses mélancolies, triste virtuose du déguisement ?

Besonders hatte Fortunato sich diesen Abend mehreremal verkleidet und trieb fortwährend seltsam wechselnd sinnreichen Spuk, immer neu und unerkant, und oft sich selber überraschend durch die Kühnheit und tiefe Bedeutsamkeit seines Spieles, so daß er plötzlich still wurde vor Wehmut, wenn sich die andern halbtot lachen wollten (M, 30).

Bon ou mauvais objet du désir, homme ou femme, tout se mélange : le corps viril de Donati offert aux regards, endormi dans la chaleur de midi, se donnant presque (M, 21) ; et Florio chevauchant vers la ville, entre Fortunato et Donati, silencieux comme une jeune fille rêveuse :

Alle drei bestiegen nun ihre Pferde und zogen miteinander der Stadt zu. Fortunato sprach kein Wort unterwegs, desto freundlicher ergoß sich Donati in wohlgesetzten zierlichen Reden ; Florio, noch im Nachklänge der Lust, ritt still wie ein träumendes Mädchen zwischen beiden (M,12).

Les frontières du sexe sont aussi imprécises que celles du licite et de l’interdit. Et rien ne viendra fixer de distinction claire, même lorsque le maléfice sera levé : sur le chemin qui quitte Lucques, Bianca lève vers Florio un visage de jeune garçon (M, 48). Ambivalence et ambiguïté, mystère du masque, chevauchements, similitudes, plaisir du même, Vénus pâmée se contemplant dans le miroir, il n’y a rien qui permette de dire que ces jeux soient proscrits. C’est bien là le scandale du texte, et La Motte-Fouqué qui avait accepté de le faire paraître dans son *Frauentaschenbuch auf das Jahr 1819* avait exigé – sous l’injonction de son épouse – qu’Eichendorff supprime quelques scènes, maintenant perdues. Elles devaient rendre évident le charme implicite du récit, cette érotisation diffuse de toutes les figures, des moments et des lieux. Car la partition de convenance entre Eve et Marie est bien un effet de parade. Le récit n’exprime pas la tentation du mal, “die dämonische Gefährdung durch den als heidnisch verstandenen Eros”, comme le prétend encore Klaus Köhnke, ce par quoi il est traversé, troué comme le paysage

à l'arrière-plan du jardin-tableau, c'est le désir tout court³. Et celui-là n'a que faire des identités, du mal et du bien, du même et de l'autre. Il emmène tout dans un même mouvement, les corps et l'espace, il les fait baigner dans la même lumière lunaire, et lorsque le corps nu de la femme, statue de pierre reflétée par l'eau, surgit au milieu des frondaisons, alors le désir a trouvé dans ce mélange de vie et de mort, d'animé et d'inanimé, de chair et de minéral, de solide, de fluidité, dans ce moment miraculeux de délicieuse indistinction, sa plus belle image :

Der Mond, der eben über die Wipfel trat, beleuchtete scharf ein marmornes Venusbild, das dort dicht am Ufer auf einem Steine stand, als wäre die Göttin soeben erst aus den Wellen aufgetaucht, und betrachte nun, selber verzaubert, das Bild der eigenen Schönheit, das der trunkene Wasserspiegel zwischen den leise aus dem Grunde aufblühenden Sternen widerstrahlte. Einige Schwäne beschrieben still ihre einförmigen Kreise um das Bild, ein leises Rauschen ging durch die Bäume ringsumher (M,15).

Il se produit donc une saturation par l'énergie désirante, pour utiliser ici un terme deleuzien, de l'ensemble d'un champ. Waltraud Wiethölter, dans son excellente analyse du récit, repère deux phénomènes : l'indistinction comme productrice d'une « substance » propre, insécable, et la grande proximité du texte avec un arsenal d'images fournies par la tradition picturale. Elle propose toute une série de tableaux qui lui semblent avoir donné la matrice d'images du texte lui-même : *La Fête de Venus* de Rubens, *la Naissance de Venus* de Botticelli, bien sûr, mais aussi *la Madone de Foligno* de Raphaël, *la Venus des Medicis* de Runge, *le Concert champêtre* du Titien et *la Venus endormie* de Giorgione, *la Madonna mit dem Zeisig* de Dürer, etc... De l'indistinction elle affirme :

Gleichgültig, wo man hier ansetzt, ob man sich auf die männlichen oder die weiblichen Figuren oder schließlich den Text selbst, seinen Sprachbestand und seine innere Ökonomie konzentriert : Überall zeigen sich unklare Grenzverläufe und Mischgebilde, die man nicht ohne Substanzverlust aus ihrer angestammten Umgebung herauslösen kann und schon gar nicht auseinandernehmen kann.⁴

Pourtant l'indistinction qu'elle souligne n'est plus appliquée par la suite qu'à la figure féminine. Il est vrai que la tradition picturale mêle depuis la Renaissance Vierge et Vénus, et que de ce point de vue Eichendorff n'invente rien, il reprend un « discours culturel » qui ne surprend pas. Mais pourquoi ne pas poursuivre sur cette piste, rapprocher espace, images de la peinture et indistinction d'une autre manière ? Et si les tableaux, car bien évidemment tableaux il y a, n'étaient ni des Vierges, ni de lascives Vénus, mais des paysages simplement ? Un petit coin du texte, anodin en apparence, devrait retenir ici l'attention : dans la chambre où Vénus a entraîné Florio, celui-ci, contemplant les fresques des murs, voit partout

3 Klaus Köhnke, *Hieroglyphenschrift - Untersuchungen zu Eichendorffs Erzählungen*, p. 50.

4 Waltraud Wiethölter, *op. cit.*, p. 180.

les traits de la belle femme qu'il a sous les yeux et qui lentement commence à se dévêtir. Du jardin lui parvient par bribes le chant de Fortunato, chant d'enfance à demi-oublié. Alors tout à coup, il reconnaît l'image, il « l'identifie » :

Da flog es ihn plötzlich wie von den Klängen des Liedes draußen an, daß er zu Hause in früher Kindheit oftmals ein solches Bild gesehen, eine wunderschöne Dame in derselben Kleidung, einen Ritter zu ihren Füßen, hinten einen weiten Garten mit vielen Springbrunnen und künstlich geschnittenen Alleen, gerade so wie vorhin der Garten draußen erschienen. Auch Abbildungen von Lucca und anderen berühmten Städten erinnerte er sich dort gesehen zu haben.

Er erzählte es nicht ohne tiefe Bewegung der Dame. « Damals », sagte er, « wenn ich so an schwülen Nachmittagen in dem einsamen Lusthause unsres Gartens vor den alten Bildern stand und die wunderlichen Türme der Städte, die Brücken und Alleen betrachtete, wie da prächtige Karossen und staatliche Kavaliere einherritten, die Damen in den Wagen begrüßend – da dachte ich nicht, daß das alles einmal lebendig werden würde um mich herum. Mein Vater trat dabei oft zu mir und erzählte mir manch lustiges Abenteuer, das ihm auf seinen jugendlichen Heeresfahrten in der oder jener von den abgemalten Städten begegnet. Dann pflegte er gewöhnlich lange Zeit nachdenklich in dem stillen Garten auf und ab zu gehen (M, 39).

On remarquera au passage tout le profit que pourrait tirer une lecture psychanalytique de l'intrusion du père, dont il n'est fait mention nulle part ailleurs, dans cette scénographie de l'imaginaire. Père aux aventures plaisantes, père-soldat aussi, encore troublé par des souvenirs non-dits. L'imaginaire, comme les images, s'hérite. L'identité, si identité il y a ici, serait dans la reconnaissance de cette filiation.

Plutôt que d'identité, c'est du paradoxal chevauchement d'une image et de son modèle dont il faudrait parler. Double, doublure, adéquation à une forme à demi-oubliée et pourtant opératoire, le schéma vaut pour le désir de corps comme pour la spatialité. On a depuis Richard Alewyn porté beaucoup d'attention au cadrage, à l'illusion de profondeur du « paysage » d'Eichendorff⁵. Les remarques restent justes, bien sûr. On pourrait simplement les compléter par ceci : il n'y a pas vraiment dans la spatialité d'Eichendorff de contiguïté de segments, de territoires limitrophes, de parcelles s'ajoutant l'une à l'autre pour former une cartographie. Au contraire, la spatialité est « en gigogne », un paysage naît de l'autre, en une sorte de « fondu-enchaîné ». Ici les gravures des villes contemplées autrefois sur les murs du pavillon de jardin, viennent *optiquement* se substituer aux fresques de la chambre de Vénus. Dans l'ensemble du récit, il est impossible de délimiter le territoire de Vénus du territoire de Bianca. D'ailleurs Florio ne retrouve pas le chemin qui mène au jardin enchanté, il faut que par hasard ses pas l'y mènent. Il n'y a pas de porte à passer, d'épreuves à subir, de frontière à traver-

5 Richard Alewyn, "Eine Landschaft Eichendorffs", in *Probleme und Gestalten*, Insel, Francfort, 1974.

ser comme dans les vieux contes qui tracent tous ou presque des cheminements, des cartes, des explorations de l'imaginaire. Tout comme il n'y a pas d'identité à l'objet du désir, il n'y a pas d'assignation aux différents paysages, de localisation géographique précise. Ainsi tout parcours est en quelque sorte nié, et Florio semble rester comme un point fixe devant lequel défileraient les images de ce que quelque temps plus tard on appellera un « panorama ». Il se passe dans *Das Marmorbild* exactement le même phénomène optique que dans le célèbre poème *Sehnsucht*, où le procédé du fondu-enchaîné est particulièrement sensible : un cadrage à partir d'un point fixe, ici le cadre de la fenêtre sur lequel s'ouvre un paysage en négatif (c'est la nuit, on ne voit que la lueur des étoiles) ; puis un chant, c'est-à-dire du langage, qui remplit métaphoriquement le cadre vide, la métaphore devenant perception réelle de deux paysages qui naissent l'un de l'autre (vallées alpines, gouffres vertigineux, puis jardins italiens sous la lune) :

Es schienen so golden die Sterne
 Am Fenster ich einsam stand
 Und hörte aus weiter Ferne
 Ein Posthorn im stillen Land.
 Das Herz mir im Leib entbrennte,
 Da hab'ich mir heimlich gedacht :
 Ach, wer da mitreisen könnte
 In der prächtigen Sommernacht!

Zwei junge Gesellen gingen
 Vorüber am Bergeshang,
 Ich hörte im Wandern sie singen,
 Die stille Gegend entlang :
 Von schwindelnden Felsenschluchten,
 Wo die Wälder rauschen so sacht,
 Von Quellen, die von den Klüften
 Sich stürzen in die Waldesnacht.

Sie sangen von Marmorbildern,
 Von Gärten, die überm Gestein
 In dämmernden Lauben verwildern,
 Palästen im Mondenschein,
 Wo die Mädchen am Fenster lauschen,
 Wann der Lauten Klang erwacht
 und die Brunnen verschlafen rauschen
 In der prächtigen Sommernacht.

Spatialité qui s'auto-reproduit à partir de la suggestion langagière et permanence d'un périmètre-cadre qui à la fois interdit la progression – on a dans les récits de voyage d'Eichendorff constamment l'étrange sentiment de faire du sur-place – et ne permet aucune localisation. L'espace a effectivement pris corps, et ce qui n'était d'abord qu'une « Sehnsucht » vague s'est objectivé dans des pay-

sages précis, descriptibles. Mais en même temps ceux-ci sont comme en retrait, hors de portée, saisis par le regard mais inhabités par le corps. De là cette tension toute visuelle et éminemment désirante qui caractérise la poésie d'Eichendorff et qui est aussi la marque de *Das Marmorbild* : la nouvelle thématise le corps de l'autre saisi par le regard (la nudité de la statue) et insaisissable par la chair (la chaleur de la peau contre la froideur de la pierre). Voir sans pénétrer vaut pour la femme comme pour l'espace, et pour les deux assister aux métamorphoses, aux « changements à vue ».

Le modèle de la peinture est sous-jacent : parce que l'on reste à sa lisière, fixé, arrêté, fasciné, le paysage fait tableau. L'effet de cadrage se donne par l'effet de seuil, sensible dans presque toutes les « scènes » de *Das Marmorbild*. Ainsi, par exemple, devant l'étang de Vénus : “Florio stand wie eingewurzelt im Schauen ”; puis plus tard, à la lisière de son parc :

Er war noch nicht weit vorgedrungen, als er Lautenklänge vernahm, bald stärker, bald wieder in dem Rauschen der Springbrunnen leise verhallend. Lauschend blieb er stehen, die Töne kamen immer näher und näher, da trat plötzlich in dem stillen Bogengange eine hohe, schlanke Dame von wundersamen Schönheit zwischen den Bäumen hervor, langsam wandelnd und ohne aufzublicken (M, 20).

L'effet de seuil renforce l'unicité de la perspective d'une part et produit d'autre part une forte sensation d'ouverture, de ce que Lothar Pikulik nomme « Ent-grenzung »⁶. Ainsi le point de vue ne constitue que dans un temps très court un repère, car il est suivi immédiatement par une sorte de projection, le regard étant happé par ce qui se donne comme un spectacle. Richard Alewyn a parfaitement formulé ce chassé-croisé entre fixité et mouvement :

Die Landschaften Eichendorffs sind von einem Punkt aus gesehen, der seinerseits in der Landschaft liegt, oder, wie man genauer sagen sollte : am Rand der Landschaft, und ihre Bewegung muß diesen Punkt berühren, sei es, daß sie ihm zustrebt, sei es, daß sie von ihm ausgeht, sei es, daß sie an ihm vorbei geleitet wird.⁷

L'espace chez Eichendorff n'est pas informe, au contraire. Il est fortement structuré par le point de vue. Mais il n'a pas d'identité, ou est susceptible d'en changer : non pas parce que le point de vue varie, mais parce que, comme de l'intérieur, il génère son propre renouvellement, parce qu'un paysage en porte un autre. Le fait que le récit d'Eichendorff se place dans les « jardins » a son importance. Le terme « Garten » est avec le mot « schön » une des occurrences les plus fréquentes du texte. Or le jardin n'est pas n'importe quel espace : c'est au moment où Eichendorff écrit la nouvelle, depuis plus d'un siècle déjà, l'art de

6 Lothar Pikulik, “Schwelle und Übergang – Zu einem Schlüsselmotiv der Romantik”, in *Aurora* 53, Jan Thobeke, Sigmaringen, 1993.

7 Richard Alewyn, *op. cit.*, p. 222.

transformer de l'espace en paysage. Kant comptera l'art des jardins parmi les arts majeurs. A la mutilation botanique des jardins classiques, a succédé, dès 1730 en Angleterre le modèle du jardin-paysager⁸. Celui-ci d'une part respecte la croissance naturelle de la flore, mais l'organise d'autre part en un arrangement optique ; le modèle de cette structuration est très explicitement la peinture, celle de trois artistes en particulier : Salvador Rosa, Claude Le Lorrain, Nicolas Poussin. L'origine « sauvage » du paysage est bien entendu la *campania romana*, déjà fortement revisitée par ces peintres. Faut-il rappeler par exemple que Le Lorrain se servait pour la sélection de ses paysages d'un petit instrument d'optique, nommé « lunette de Claude » que les jardiniers-dessinateurs anglais réinventeront pour leur propre usage (Peter Greenaway montre cet ustensile dans son film *Meurtres dans un jardin anglais*, film qui pourrait d'ailleurs être interprété comme la version cauchemardesque de notre *Marmorbild*) ? Or pour cadrer la « vue » obtenue dans la lunette, il était nécessaire de tourner le dos au paysage. Physiquement l'espace à représenter n'est donc pas l'espace habité, sa perception instrumentalisée l'autonomise, tout en maintenant sa dépendance à l'égard d'un point de vue unique, celui de l'observateur. Les tableaux de Claude Le Lorrain en effet n'admettent qu'une vision frontale, ils ne peuvent se contempler que bien de face, au centre des focales, ils se déploient alors en un espace concave et harmonieux, mais ils ne « tournent » pas, si l'on se déplace autour d'eux, comme le font par exemple presque tous les Tintoret et les Vermeer. L'espace à la Lorrain, devenu culturellement le modèle du paysage (Goethe par exemple considère la peinture du Lorrain comme inégalée et inégalable) identifie nettement la perspective du sujet percevant, tout en l'excluant du spectacle.

L'apport de la peinture de Poussin va être aussi déterminant, dans un autre domaine : c'est de ses toiles que les jardiniers-paysagistes anglais vont s'inspirer directement pour échelonner, répartir l'espace en terrasses, capter le regard par gradation de plans successifs. Or cette technique des premiers et arrière-plans sert chez Poussin à tout autre but : elle organise l'histoire que le tableau raconte, elle crée des scènes et des coulisses, dans lesquelles le lecteur cultivé, qui reconnaît l'épisode mythique ou biblique, peut facilement situer une part de l'action que la toile ne représente pas explicitement. L'espace de Poussin est une condition de la narrativité. Que se passe-t-il lorsqu'il est utilisé pour lui-même, quand il est vidé de l'histoire qu'il raconte ? N'est-il pas le contenant de quelque chose d'absent, n'appelle-t-il pas forcément une histoire, quelque chose à dire, quelque chose à vivre ? Le vide, la trouée, seraient ce désir vague que le lieu de l'absence se comble, mais moins de notre propre présence que de sa présence à lui-même. Le jardin-paysage est énigmatique en ceci qu'il réclame qu'on le charge de corps, qu'on le leste d'intrigues, qu'on lui assigne de s'identifier à un destin, à une pensée morale, à une passion, à ce que disaient les tableaux d'un Poussin.

8 Toutes les informations qui suivent sur le jardin-paysager m'ont été fournies par M. Pascal Aubry, paysagiste à Versailles.

Le jardin-paysage n'est ni *hortus conclusus*, ni *locus amoenus*. Il n'est plus séparé de la campagne environnante. En effet, depuis le XVII^e s'est généralisé l'emploi du « saut de loup », qui remplace le mur et intègre à la vue paysagère le véritable paysage géographique. Tout l'espace est donc devenu jardin, qui n'est plus le lieu retiré, préservé, à l'écart de la vie vulgaire. Perdant son identité de lieu d'exception, d'ermitage ou de retraite intime, il a à la fois accaparé l'ensemble du territoire et s'est fondu en lui. Dans les paysages de Eichendorff, les cloches de l'église du village sonnent derrière les frondaisons du parc, et dans *Das Marmorbild* la campagne commence « au bout du jardin » (M, 22, 31), sans que les limites soient nettement définies entre l'une et l'autre. Le manque d'inscription territoriale, si frappant chez la plupart des Romantiques, vient peut-être, culturellement, de cette perception d'un paysage-jardin ou d'un jardin-paysage qui est le modèle de la vision de l'espace tout court. De là cette spatialité flottante, ce « suspens » par rapport à la solidité du terrain, lequel ne sert finalement qu'à des arrangements picturaux.

Ces jardins-là vont disparaître, ceux du dix-neuvième siècle chercheront tout autre chose : l'exotisme, la collection botanique, ou encore le confort et l'hygiène. La référence picturale sera abandonnée. Et l'art des jardins ne sera certainement plus le modèle culturel de la vision de l'espace. Le point de vue unique, la perspective « royale » de Versailles vont être remplacés par le point de vue nomade, la perspective arrêtée, mais variable à tous moments du daguerréotype. L'instantané remplace l'a-temporel. Le monde, dit Roland Recht, devient alors un réservoir d'images. Il n'y a pas de rupture mais un parcours, à l'issue duquel le champ du visible s'est redéployé :

Il y a un parcours qui va des jardins paysagers du XVIII^e à l'invention du daguerréotype, en passant par la peinture de paysages et les panoramas : de nouveaux systèmes de représentation ordonnent espace et temps selon des principes qui rompent ouvertement avec le point de vue homogénéisant de l'espace théâtral de la Renaissance⁹.

L'identité paysagère du jardin hérité du XVIII^e siècle était déjà problématique : elle avait supprimé la territorialisation, elle fonctionnait comme un glissement d'une image à l'autre, elle avait introduit une spatialité mouvante, en suspens, le lieu n'étant pas ancrage solide, sol ferme, mais au contraire corps éphémère d'un espace ouvert, comme béant, travaillé de l'intérieur. Non pas espace théâtral, mais espace optique, représentation qui identifie parce qu'elle assigne le lieu du regard, mais qui déjoue toute stratégie d'inscription parce qu'elle laisse celui-ci pour toujours au bord de l'image. *Das Marmorbild* illustre ce délicieux et douloureux vertige d'être regard et de ne pouvoir être chair. La chair existe pourtant, c'est le corps de l'autre qui, comme l'espace, ne sera pas possédé.

9 Roland Recht, *La lettre de Humboldt*, Christian Bourgois, Paris, 1989, p. 15.

L'apparente légèreté de *Das Marmorbild* est trompeuse, ce faux conte pourrait bien montrer que la question de l'identité est un faux problème, faux à double titre, pour la femme comme pour le lieu. Car penser en termes d'identité, c'est manquer son but en voulant assigner des places, distribuer des rôles, baliser un champ conçu comme un système de face-à-face. Le désir en effet est circulation, il n'est pas saisi d'un Autre statique, repérable, identifiable. Il est mouvance et improvisation dans un champ ouvert en permanence et dont les limites ne sont pas fixées. Et penser en termes d'identité, c'est manquer aussi son objet en prétendant maîtriser une topologie : l'espace vécu, tout du moins celui des débuts du dix-neuvième siècle, est un perpétuel échange entre réel et art, sa réalité réside non dans l'opération de l'arpentage, mais dans celui de ce passage entre paysage et modèle. Eichendorff, sans le vouloir sans doute, a touché là à l'un des problèmes essentiels de l'esthétique : il semble que la partition entre d'une part le réel comme dimension de l'identification et d'autre part l'art comme dimension de l'imaginaire ne soit pas juste. Il faudrait plutôt concevoir un incessant va-et-vient de l'un à l'autre, le réel étant l'imitation de l'art, qui, lui imite le réel. Plus tard Oscar Wilde dira avec espièglerie ce que Kant avait presque pensé avec sa théorie du schématisme : « la vie imite l'art », et Adorno transformera la boutade en injonction : « ce qu'il faudrait finalement renverser, c'est la théorie de l'imitation. Dans un sens sublime, la réalité doit imiter les œuvres d'art »¹⁰. Femme-statue et paysage-tableau, le chassé-croisé est au cœur de *Das Marmorbild* et le texte jusqu'au bout déjoue élégamment les terrorismes identitaires.

Arlette CAMION

10 Ces citations se trouvent dans Alain Roger, *Nus et paysages - Essai sur la fonction de l'art*, Aubier, Paris, 1978, p. 12-13.

Discours de la folie raisonnante dans *Andreas Thameyers letzter Brief*

Ce texte¹ parut pour la première fois en 1900 – la même année que *Leutnant Gustl*² – et reste, à ce jour, une œuvre peu prisée par la critique.

L'histoire est celle d'Andreas Thameyer, petit employé de banque autrichien, lequel, soumis aux quolibets des gens en raison des soupçons d'infidélité qui pèsent sur sa femme, décide d'écrire ce qu'il appelle une lettre juste avant de se donner la mort. Le texte devient le lieu d'un fervent plaidoyer dont les qualités rhétoriques certaines sont d'autant plus troublantes qu'elles se mêlent, par ailleurs, à des éléments discursifs problématiques.

Déplorant le manque d'intérêt évident de la critique pour cette courte nouvelle, Maja D. Reid lui consacre alors un article³, dans lequel elle insiste surtout sur le caractère pathologique du personnage et de son discours⁴, sans montrer pour autant comment la folie du personnage s'exprime dans le texte. *Andreas*

1 Arthur Schnitzler : *Die erzählenden Schriften*, Bd. 1. Frankfurt/Main 1981, p. 514-520.

2 Je suis tentée de donner cette précision, dans la mesure où il me semble possible d'établir une parenté thématique et, à certains moments, discursive, entre les deux textes. L'un comme l'autre sont le discours de l'honneur bafoué, de la paranoïa et de la tentation du suicide et dans *Andreas Thameyers letzter Brief*, la technique du monologue intérieur est parfois reprise.

3 Maja D. Reid : "Andreas Thameyers letzter Brief und der letzte Brief eines Literaten : two neglected Schnitzler stories". In *The German Quarterly* 45 (1972), pp. 443 - 460. "*Andreas Thameyers letzter Brief and der letzte Brief eines Literaten* are both stories about mentally deranged people" (p. 443)

4 Dans un article paru en 1928 dans *The Germanic Review*, Max Quadt avait déjà consacré quelques lignes à *Andreas Thameyers letzter Brief* : "*Andreas Thameyers letzter Brief* ist auch ein gutes Beispiel dafür, wie ein Mensch sich selbst und andere zu betrügen sucht. Schnitzler läßt uns aber hinter den Vorhang sehen. Der kundige Psychoanalytiker weist mit sachverständigem Wink den Leser auf diese und jene kleine Einzelheit hin, die ihm zeigt, daß es tatsächlich anders liegt, als der Betreffende uns glauben machen will. Ja, die Leute betrügen sich selbst, aber den Leser bewahrt wieder der sachverständige Dichter vor Täuschung". Ce commentaire n'insiste pas assez, selon nous, sur la dimension pathologique du discours et sur les procédés littéraires de la production de ce même discours.

Thameyers letzter Brief se présente effectivement comme l'illustration particulièrement réussie de l'articulation entre les connaissances médicales – en l'occurrence psychiatriques – approfondies de l'auteur⁵ et leur possible transposition littéraire⁶.

Le rapprochement avec un autre texte plus connu de Schnitzler, *Leutnant Gustl*, se justifie pour deux raisons : il existe non seulement une parenté thématique évidente entre les deux œuvres qui sont, toutes deux, le discours de l'honneur bafoué, de la paranoïa et de la tentation du suicide, mais il existe surtout une parenté formelle entre deux textes qui, chacun à leur manière, sont des monologues intérieurs. Une courte étude comparative entre les deux textes peut permettre d'éclairer certains aspects de *Andreas Thameyers letzter Brief*, en particulier la dimension pathologique du discours du personnage.

Un monologue intérieur

Le texte s'ouvre sur l'expression d'une rupture entre le titre qui annonce une lettre et le contenu du texte qui s'écarte, en raison de la présence d'au moins quatre anomalies, du genre épistolaire : la limite temporelle exprimée dans le titre, l'ambivalence de ce même titre, le mouvement paradoxal de l'*incipit* ainsi que la multiplicité des destinataires.

La lettre d'Andreas Thameyer a pour particularité d'être d'emblée qualifiée de "dernière" lettre. Cette précision a deux incidences : elle introduit, dès le titre, une notion de limite temporelle qui ne correspond pas à la temporalité classique de l'écriture d'une lettre, ouvrant sur la possibilité d'un dialogue, d'un échange, c'est-à-dire s'inscrivant dans une certaine durée ou continuité.

Le fait qu'il s'agisse de la "dernière" lettre redéfinit, par ailleurs, Andreas Thameyer en tant que sujet : puisqu'il s'agit de sa dernière lettre, le lecteur a aussitôt à l'esprit que le narrateur est déjà quelqu'un d'autre, c'est-à-dire un absent.

Le titre, dans son ambivalence, annonce encore que la lettre n'a pas de destinataire, si ce n'est le lecteur réel, auquel un éditeur fictif proposerait ce texte à titre de document nosographique intéressant. Il est encore possible de voir dans le titre l'expression de la seule volonté d'un personnage soucieux de se mettre en scène ; les deux modalités de l'alternative renvoient, quoi qu'il en soit, à la dimension pathologique du discours du personnage incapable d'établir une relation saine de communication avec un lecteur, incapable d'écrire une lettre.

Le début de la lettre confirme, dans la contradiction contenue dans la première phrase, l'incohérence du personnage. Le désir d'écriture va à l'encontre du désir de mort exprimé dans ce début abrupt. Andreas Thameyer signifie par l'écriture

5 Arthur Schnitzler : *Medizinische Schriften*, Paul Zsolnay Verlag, Wien 1988.

6 "Schnitzlers Vater war Professor der Medizin, er selbst ist Arzt und hat sein Fachwissen mit meisterhaftem Geschick für seine künstliche Betätigung verwandt... Schnitzler geht mit wissenschaftlichem Rüstzeug an die Aufgabe : er treibt wissenschaftlich fundierte Seelen-Anatomie". Max Quadt : "Arthur Schnitzler als Erzähler". In *Germanic Review* 3 (1928), p. 36-37.

même son désir de faire durer ce qu'il prétend ne plus pouvoir endurer. L'écriture est vouée à l'éternité là où la simple parole est vouée à l'évanescence⁷ ; écrire, c'est vivre davantage, c'est vouloir continuer et ce mouvement s'oppose au désir de rupture exprimé dans le début abrupt de la lettre et réitéré tout au long du texte. Le caractère délirant du personnage est tout entier contenu dans l'*incipit*, dans lequel il fait part de son intention de prouver, par sa mort, l'honnêteté de sa femme sans être conscient du fait que la relation entre ces deux faits manque totalement de logique. Par la suite, il cherchera des preuves de l'intégrité de sa femme dans la lecture et la présentation d'exemples tous plus délirants les uns que les autres.

Enfin, une autre anomalie par rapport à la loi du genre épistolaire concerne le statut du destinataire qui, dans le cas présent, est on ne peut plus trouble et qui annule la dimension dialogique caractéristique d'une lettre. Cette lettre n'a pas de destinataire précis⁸ ou plutôt elle en a une multiplicité, ce qui revient à dire, d'une certaine façon, qu'elle n'en a aucun. Il s'agit tantôt de sa femme ("liebe Gattin"), tantôt de sa mère ("auch du liebe Mutter"), tantôt, et le plus souvent, des autres dont l'identité reste confuse entre le "vous", le "ils", "les gens"... Le narrateur ne cherche pas à établir de correspondance ni de relation à autrui, il s'exclut ou est exclu d'une situation de communication qui pourrait avoir des "effets" sur la réalité.

Leutnant Gustl et Andreas Thameyers letzter Brief

On a évoqué la parenté thématique et formelle des deux textes qui relèvent de la technique littéraire du monologue intérieur. Cela dit, les deux textes n'agissent pas de la même façon sur le lecteur et cela s'explique, en partie, par le statut du destinataire qui, dans un cas, est clair, dans l'autre, ambigu.

Leutnant Gustl autorise au lecteur un accès direct dans la conscience du personnage, ce qui n'est pas le cas d'*Andreas Thameyers letzter Brief*, dont l'accès à la conscience du personnage est, pour le narrataire extratextuel, médiatisé par l'existence d'un ou de plusieurs narrataires que Genette appelle "intradiégétiques". La présence de ces narrataires "intradiégétiques" a des incidences sur l'acte de lecture et provoque dans le cas d'*Andreas Thameyers letzter Brief* un effet d'étrangeté.

7 André Comte-Sponville : "Toute parole est contemporaine de son écoute, et meurt avec elle. Aucune écriture ne l'est de sa lecture, c'est pourquoi elle ne meurt pas... toute parole est d'instant, toute écriture est de durée... Partir, c'est mourir un peu. Ecrire, c'est vivre davantage...". In *Impromptus*, Paris 1996, p. 47.

8 Maja D. REID : "The story is called a last letter. A letter, normally, represents a case of communication with others. It requires order and clarity. It is meant to be read and understood by others, and the writer... has a reader (or readers) in mind... This is not the case of Andreas Thameyer. His letter is addressed to no one in particular." In *German Quarterly* 45 (1972), p. 444.

Nous, lecteurs, ne pouvons pas plus nous identifier à ces narrataires fictifs que ces narrateurs intradiégétiques ne peuvent s'adresser à nous, ni même supposer notre existence [...] L'existence d'un narrataire intradiégétique a pour effet de nous maintenir à distance en l'interposant entre le narrateur et nous [...] ⁹

Le lecteur prend d'autant plus de distance par rapport aux événements narrés que le narrateur est complètement incapable de se distancer de ce qu'il raconte. La notion de distance est, d'ailleurs, pertinente pour comprendre les différences entre les textes.

Gustl est un personnage capable – et le texte le souligne – de duplicité. Il existe dans le texte une double temporalité, l'une objective (les coups de l'horloge, sa montre qu'il consulte au concert...) et l'autre subjective ("Erst viertel auf zehn?...Mir kommt vor, ich sitz' schon drei Stunden in dem Konzert..."), alors que dans *Andreas Thameyers letzter Brief* il n'y a aucune temporalité précise (la "lettre" n'est pas datée et lorsqu'il fait allusion à des événements, il n'y a aucune référence temporelle).

Cette duplicité vaut aussi pour l'espace dans *Leutnant Gustl*. Le personnage occupe un double espace, interne et psychique, d'une part, externe de l'autre comme le rappellent, entre autres, les déplacements du personnage et les précisions topographiques. L'espace dans *Andreas Thameyer* est l'espace aliénant de la lettre qui ne devient plus le lieu d'un exutoire possible mais, au contraire, celui de l'enfermement. Enfin, le personnage du sous-lieutenant Gustl est capable de distance non pas vis-à-vis de lui-même mais vis-à-vis du rôle qu'il n'est pas conscient de jouer, alors qu'il s'agira de mettre en évidence l'incapacité à toute forme de distance repérée dans *Andreas Thameyers letzter Brief* et qui entre, pour une grande part, dans la dimension pathologique de son discours.

La pathologie du narrateur consiste dans son incapacité à écrire une lettre et à établir une situation de dialogue. La lettre n'a pas une fonction d'exutoire mais se présente comme un soliloque qui ne laisse aucune chance au personnage de sortir de son délire. An contraire, il s'y enferme, ce que la forme du texte exprime d'une part par le flux incessant de paroles et, d'autre part, par des indices évidents de rupture de la communication.

Continuité et rupture comme indices discursifs pathologiques

Le premier indice visible de cette défaillance logique s'exprime dans la typographie générale de la lettre qui ne fait pas sens. La lettre forme, certes, un tout clos et bien construit mais les phrases s'enchaînent de telle sorte qu'aucun espace, aucun alinéa ne vienne rendre intelligible un changement de thématique ou signaler une avancée ou une rupture dans l'argumentation. Un exemple nous est fourni lorsque le narrateur écrit : "Ja, es ist alles wohl überlegt, und ich bin im Vollbesitze meiner Sinne. Und so verhält sich die Sache. Ich heiÙe Andreas

9 Gérard Genette, "La voix". In *Figures III*. Paris 1972, p. 265-266.

Thameyer”... Aucune transition logique ni typographique, aucun lien sémiotique ne vient relier entre eux ces deux segments de phrase. On pourrait reprendre un terme médical et parler, à propos du discours de Thameyer, d’”intoxication verbale”, c’est-à-dire qu’un mot devient le catalysateur de l’autre selon un usage associatif du langage. La première phrase de la lettre illustre bien cette idée d’un discours qui génère du discours : “Keineswegs kann ich *weiterleben*. Denn *solange* ich lebe, würden die Leute höhnen und niemand sähe die Wahrheit ein. *Die Wahrheit* aber ist, daß mir meine Frau treu war...”¹⁰

Les répétitions n’ont, quant à elles, aucune fonction structurante du discours mais signalent simplement l’obsession malade du personnage. La fin reprend l’argumentation exposée au début et l’on peut dire que le monologue n’est pas le lieu d’un retour du personnage sur lui-même mais plutôt celui d’un retour désespérant à lui-même. Cette remarque pourrait également s’appliquer à *Leutnant Gustl* qui est un texte à structure circulaire et fermée où le sens ne circule pas. Aucun de ces monologues n’a les caractéristiques d’un monologue “classique”, délibératif ou décisif. Ils ne sont pas le lieu de construction d’un sens – ou alors, il s’agit d’une reconstruction délirante de sens – ils n’ont aucune incidence sur l’action, pour la bonne et simple raison qu’il n’y a pas d’évènement – il s’agit d’un évènement insignifiant ou d’un évènement fantasmé. Tout se passe comme si la réduction, l’insignifiance de l’évènement devait être équilibrée par une expansion du discours. Gustl ne dit-il pas “Ja, aber irgendwas muß doch geschehen... Was soll denn gescheh’n? Nichts, nichts – es hat ja niemand was gehört...”¹¹

Ruptures

La rupture entre le titre qui annonce une lettre et le texte qui se présente sous la forme d’un monologue intérieur est un peu à l’image de la rupture qui existe entre Andreas Thameyer et les autres auxquels il s’imagine parler alors qu’il s’enferme progressivement dans un soliloque.

Cette rupture entre le titre et le texte s’accompagne de toute une série de ruptures d’ordre sémantique, qui concernent l’ensemble du texte mais qui sont aussi repérables dans certains segments narratifs.

Derrière la cohérence formelle de son argumentation se dissimule effectivement une atteinte profonde à la logique. Tout le raisonnement de Thameyer est fondé sur la figure de logique absurde qu’on appelle le syllogisme et il pourrait se formuler ainsi : “ce que j’ai lu dans les livres est la réalité, il est arrivé chose semblable à ma femme, donc ce qui est arrivé à ma femme est vrai”.

Sa lettre peut se comprendre comme la reconstruction “après-coup” d’un évènement “réel” qui le traumatise (l’accusation d’infidélité qui pèse sur sa

10 *Andreas Thameyers letzter Brief*, p. 514.

11 *Leutnant Gustl*, p. 346.

femme ayant mis au monde un enfant noir le déshonore et l'accule au suicide). C'est dans la conviction inébranlable et obsessionnelle d'Andreas Thameyer selon laquelle il prétend qu'il est arrivé à sa femme la même chose que ce qu'il a lu dans les livres que réside le symptôme le plus certain de sa pathologie¹². "Ich sterbe für meine Überzeugung, für die Wahrheit und für die Ehe meiner Frau..."¹³

Si le schéma narratif de base est celui du syllogisme absurde, certains segments narratifs sont également concernés par cette absence d'articulation logique ; le plus souvent, les conjonctions de causalité n'expriment justement aucun rapport de causalité. Par exemple, lorsque le personnage écrit la phrase suivante : "Ich kann es beschwören, daß sie sich versehen hat, *denn* die Geschichte trug sich folgendermaßen zu..."¹⁴ la conjonction "denn" n'exprime pas le lien logique qu'elle est censée exprimer dans l'esprit du personnage et du lecteur ; il n'est d'ailleurs pas rare de trouver, dans la lettre, des cas de rupture sémantique où deux propositions accolées produisent des effets de sens divergents. Une phrase au rythme haché et fortement émotionnelle succède, par exemple, à une proposition dans laquelle le narrateur vient de confirmer qu'il est en pleine possession de ses facultés mentales et annule donc cette assertion.

Ich schreibe das alles so genau, damit man nicht etwa meint, ich sei wahnsinnig... nein, es ist wohlüberlegt, und ich bin vollkommen ruhig. Sobald ich diesen Brief beendet habe, gehe ich fort, in tiefer Nacht, durch die leeren Straßen, immer weiter, den Weg, den ich so oft mit meiner Frau gegangen bin im ersten Jahre unserer Ehe, nach Dornbach – und immer weiter, bis in den Wald.¹⁵

Le désir de mourir, exprimé dès l'*incipit*, de façon incohérente, entre, lui aussi, dans cette absence fondamentale de logique. Dans son discours, le narrateur trahit, à plusieurs reprises, l'incohérence de son désir de suicide. Au tout début de la lettre, la mort est annoncée comme étant la preuve ultime de l'inté-

12 Tzvetan Todorov : "Le discours psychotique sera un discours qui échoue dans son travail d'évocation de la réalité, autrement dit dans son travail de référence. Cet échec de la référence peut prendre plusieurs formes. Le processus de référence peut s'accomplir normalement mais le monde auquel on se réfère n'aura pas pour nous, les non-psychotiques, d'existence réelle alors qu'aucun indice dans le discours même ne permet de déduire qu'il en va semblablement de celui qui le profère. La référence se fait mais à un monde imaginaire, ou plutôt à un monde où la différence entre réel et imaginaire est effacée. Ce cas correspond à une espèce de psychose reconnue par la nosographie actuelle : la paranoïa. Le discours du paranoïaque est assez semblable, en tant que discours, à un discours dit normal ; la seule différence importante réside dans le fait que les référents évoqués n'ont pas forcément pour nous d'existence réelle. Il aurait suffi, cependant, que ce discours soit présenté comme une fiction, ou comme une manière de dire autre chose indirectement (par allusion, trope ou plaisanterie) pour que disparaisse tout caractère pathologique. C'est précisément ce que le paranoïaque ne peut jamais faire : il ignore cette distinction-là. "Le discours psychotique" In : *Les genres du discours*, Paris 1978, p. 78-85.

13 Cf. p. 519.

14 Cf. p. 517.

15 Cf. p. 516.

grité et de l'innocence de sa femme : "Die Wahrheit aber ist, daß mir meine Frau *treu* war... und *ich besiegle es durch meinen Tod.*" Paradoxalement, il écrit un peu plus loin : "mein gutes Weib, das mir *treu* gewesen ist, *so wahr ich* in diesem Augenblick noch *lebe!*"

La preuve de la fidélité de sa femme se situe donc autant dans sa vie que dans sa mort. Cette incohérence quant au statut que prend la mort souligne l'impasse psychique dans laquelle se trouve un personnage, dont l'obsession délirante, constitutive de sa maladie, le force à décharger son énergie dans l'acte assassin après l'avoir vainement fait dans l'acte d'écriture. La lettre ne permet pas au narrateur de surmonter son impossibilité à se dire ou à se taire, elle est bien la dernière lettre d'Andreas Thameyer.

La notion de folie raisonnante dans *Andreas Thameyers letzter Brief*

Elle s'exprime par la coexistence dans le texte de deux discours : celui de la folie et celui de la raison.

– Double fonction du narrateur

Ce qui apparaît au lecteur comme une pathologie du narrateur s'explique, entre autres, par la double fonction narrative qui lui incombe : cette fonction est "testimoniale", c'est-à-dire que le narrateur a à cœur d'attester de l'innocence et de la fidélité de sa femme et "émotive"¹⁶, c'est-à-dire qu'elle rend compte de la part que le narrateur prend à l'histoire qu'il raconte, du rapport qu'il entretient avec elle. De cette tension entre ces deux fonctions naît l'un des intérêts narratifs du texte¹⁷. La fonction "émotive" prend souvent le pas sur la fonction d'attestation et nous avons vu comment cette tension entre ces deux fonctions se traduisait, dans le texte, d'un point de vue syntaxique et sémantique.

– Intégration du discours d'autrui

Elle est signalée, au sein du texte, par l'emploi arbitraire que le narrateur fait des guillemets. Lorsqu'il rapporte le discours du Doktor Walter Brauner, il l'insère entre des guillemets ; en revanche, lorsqu'il parle du discours des autres en général, il n'en met pas :... "Ja, nun werden sie alle sagen : wir haben unrecht getan, wir sehen es ein, deine Frau ist dir *treu* gewesen, und es war gar nicht notwendig daß du dich umbringst..."¹⁸ Ainsi, il avoue que son discours est plus faible que celui des autres, qu'il est donc obligé de se suicider pour faire survivre son discours qui aura alors la dignité et la vérité du discours d'un mort.

16 Sur les diverses fonctions narratives cf. Gérard Genette, p. 262-263.

17 Maja D. Reid : "This juxtaposition of rational and irrational thinking suggests a severe mental disturbance in Thameyer. Robert Weiss defines his condition as paranoid". In *German Quarterly* 45 (1972), S. 446.

18 cf. p. 516.

– Reconstruction délirante d'un événement

Le narrateur, soucieux de plaider pour sa défense, accumule les preuves susceptibles d'emporter l'adhésion du confus adressataire. L'accumulation des références livresques, au début du texte, témoigne du souci qui l'obsède de donner une forme, c'est-à-dire un sens à un événement. L'érudition et les facultés intellectuelles du narrateur ou encore sa capacité à argumenter sont une tentative de lutter contre le délire par le langage et le savoir livresque.

La recherche d'une cohérence – qui échoue – est encore perceptible par des expressions dans lesquelles le narrateur se dit être rigoureux dans la construction de son discours. Il s'agit d'expressions du type : "Aber dies gehört nicht her, ich weiß es sehr wohl, doch auch dies ist nebensächlich..." Si cela était vraiment évident, le narrateur prendrait-il soin de le signaler de façon récurrente ?

Dimension comique du texte

L'écart entre l'histoire telle que le lecteur peut la comprendre dans les défaillances du discours de Thameyer et la narration qu'en fait, après-coup, le personnage en pleine crise délirante, contribue à faire du texte, à certains égards, un espace comique. La dimension comique de la lecture est à la mesure de la dimension pathologique du discours et est favorisée, entre autres, par l'intrusion subtile de l'auteur. Le comique naît souvent de la distance par rapport à un événement ou à un discours. Dans ce texte, le comique est presque redoublé du fait que le personnage adhère complètement à son discours délirant et affirme des choses dont le lecteur a justement de bonnes raisons de douter. Le comique disparaît donc complètement de la narration, le narrateur ayant dénoncé, par son discours, son incapacité à la distance, mais il ne disparaît pas pour autant de l'écriture.

Comme souvent, Schnitzler choisit d'attraper le tragique – tragique d'un personnage en proie au délire et assailli par des idées de mort – par l'autre bout, c'est-à-dire par le comique. La dimension comique du texte est fondée, de façon générale, sur le fait que Schnitzler anticipe longtemps ce qu'il ne peut pas faire dire tout de suite à son personnage mais qu'il ne révèle que peu de temps avant la fin du texte, provoquant ainsi une chute comique ; ce n'est qu'alors que le lecteur établit un lien entre les histoires générales de naissances qu'Andreas Thameyer, dans son délire paranoïaque, explique par l'intensité de la foi et l'existence de miracles et l'histoire particulière de Thameyer qui cherche, lui aussi, à expliquer de façon délirante et mystique, la naissance de son enfant illégitime : "Und das Kind, das sie mir geboren hat, ist mein Kind. Und daß es eine so eigentümliche Hautfarbe hat, werde ich nunmehr auf die einfachste Weise erklären"¹⁹... La dimension comique repose sur l'adhésion du personnage aux histoires délirantes et sur la confusion permanente entre la fiction et la réalité.

19 cf. p. 517.

Andreas Thameyer letzter Brief est un texte au sein duquel s'éclaire une certaine forme de discours : le discours de la folie raisonnante. Schnitzler témoigne, une fois de plus, de son talent à articuler un aspect du psychisme humain et son expression discursive. La lettre se révèle être la forme littéraire la plus susceptible de souligner le paradoxe de la communication qui caractérise le discours délirant d'un paranoïaque dont les rapports avec le monde extérieur s'inscrivent dans une polarité de nature pathologique avec le "je". Le texte met en lumière le phénomène de la duplicité discursive puisqu'il présente, en filigrane, les événements constitutifs de l'histoire et la narration reconstruite et fantasmatique qu'en fait Andreas Thameyer. Le texte montre aussi comment la littérisation donne du sens à un phénomène qui n'en a pas ou qui en a peu. Schnitzler cherche à donner du sens à la folie par son expression littéraire, articulée, construite et du sens au tragique par le comique. L'ironie n'est pas absente du texte et l'est encore moins de l'œuvre. Elle contribue de même à la production de sens. La suprême ironie de Schnitzler reste encore l'ironie sur lui-même et sur sa propre production littéraire comme un passage extrait de *Leutnant Gustl* en témoigne : "Briefe schreiben? Wozu denn? An wen denn?... Abschied nehmen? Ich sollt' ihr doch noch ein Wort schreiben... warum denn nicht? Es tut's ja doch ein jeder, daB er vorher noch Briefe schreibt..."²⁰

Bénédicte ABRAHAM

20 *Leutnant Gustl*, p. 362.

Un récit singulier de Heimito von Doderer *Die Peinigung der Lederbeutelchen*

Du volume publié en 1954 par Heimito von Doderer sous le titre *Sentiers changeants, récits gais et sérieux*¹ se détache une histoire très particulière datée de 1931 – période peu connue de la vie de cet écrivain, puisque la plupart de ses œuvres datent d’après la seconde guerre mondiale, lorsqu’il put vivre de sa plume à Vienne – et qui s’intitule : « La torture des petits sacs en cuir »².

Ce texte n’a que treize pages mais se révèle fort dense à qui se penche plus longuement sur son contenu. Il interpelle par ses bizarreries et incite à chercher un sens par-delà l’apparence purement ludique qu’il affecte.

Déjà le titre est cocasse et oriente le lecteur sur la voie du divertissement. Comment une action aussi grave que la torture peut-elle viser des objets aussi amusants que des petits sacs en cuir ? Ce titre n’a d’ailleurs pas été sans plaire particulièrement à son auteur qui l’a repris en 1959 en le modifiant légèrement mais significativement, le supplice n’ayant plus qu’une victime : *La torture du petit sac en cuir*³.

L’histoire n’est pas plus banale que le titre. Elle nous est racontée par un jeune avocat d’une petite ville de province où vient de décéder un vieil avare solitaire nommé Coyle dont les dernières volontés ne sont pas encore connues. Ce jeune homme reçoit, quelques jours après l’enterrement, la visite d’un richissime client, Mr. Crotter, qui était la seule personne à fréquenter le défunt et passait pour son seul ami. Ce dernier éprouve le besoin de se « confesser » et avoue au jeune avocat à quel jeu il s’est livré auprès de son soi-disant ami, Mr. Coyle. Nous suivons avec une perplexité grandissante et un certain effarement la narration des diverses manœuvres qui amenèrent cet homme riche et comblé à

1 *Wechselnde Pfade, Heitere und ernste Erzählungen*. Agentur des Rauhen Hauses. Hamburg. 1954.

2 *Die Peinigung der Lederbeutelchen*. 1931.

3 *Die Peinigung des Lederbeutelchens*. 1959.

pénétrer illicitement chez le vieil avare, la nuit, pour y ouvrir un certain coffret et en déplacer le contenu : un ensemble de petits sacs en peau de chamois grise renfermant perles et pierres précieuses, numérotés de 1 à 36 et installés sur trois rangées de velours rouge dans un ordre impeccable. La simple vision de ce trésor rend Crotter fou furieux et le conduit à entreprendre diverses expéditions nocturnes contre la cassette. Devant l'absence de réaction de Coyle, il s'enhardit jusqu'à pendre le n°17 à une corde, lors d'une nuit d'hiver particulièrement froide. Le soir suivant, Coyle meurt victime d'une crise cardiaque, et Crotter s'imagine en être responsable. Mais il subit un démenti car il reçoit du notaire une enveloppe scellée contenant le sac n°17, vide mais porteur d'un message où il se plaint du froid. La rage saisit Crotter qui jette ce sac dans le feu. Le jeune avocat refuse de s'intéresser davantage à ce cas et perd ainsi un client important. De cette histoire inouïe, à laquelle on est tenté d'apposer l'épithète de loufoque, plusieurs thèmes ressortent. On pourrait même parler de leitmotif. C'est pourquoi, même si le sens de ce récit n'en devient pas pour autant limpide ni évident, il semble fructueux d'étudier certaines réactions du personnage principal, Mr. Crotter, de plus près.

Tout d'abord, le lecteur est étonné de constater la véhémence de ses dénégations lorsque le jeune avocat lui dit en somme : « Avouez donc que vous détestiez Mr. Coyle ! » Il s'exclame chaque fois avec indignation : « Jamais de la vie ! Sottises ! », mais ne se gêne pas par ailleurs pour traiter Coyle de « vieux grippe-sou répugnant », le décrit, comme l'adjectif précédent l'annonce, sous les traits repoussants d'un « néoplasme bulbeux » ou d'un « tronc de cône ambulante ». Il n'est pas jusqu'à sa peau qui ne l'indispose en le faisant penser à celle d'un « crapaud du Surinam ». Il ridiculise sa maison en la dépeignant comme « une vieille boîte grise à l'abandon » et avoue donc, par le langage qu'il emploie à son égard, la haine qu'il lui porte. C'est ainsi qu'il peut, dans le même élan, affirmer son attachement à Coyle et le présenter comme un « Harpagon abominable »⁴.

Toutefois, si l'on s'en tient au niveau de son raisonnement de façade et à la théorie qu'il défend, Crotter n'en veut pas à Coyle mais à ses sacs en cuir. La description qu'il en donne révèle que son déséquilibre est voisin de la folie : en effet, à peine le coffret est-il ouvert que Crotter y voit des personnes. Il insiste sur le fait que les sacs sont assis : « sie saßen », répète-t-il en jouant également sur la parenté étymologique de ce verbe avec l'adjectif « gesetzt » (posé, au sens propre et figuré). Cette posture le remplit de colère inexplicable et qu'il juge lui-même inexplicable. Il leur imagine des jambes et leur prête des sensations. Ainsi prend-

4 Le vocabulaire employé est assez amusant dans son pittoresque : « widerlicher alter Geizkragen » (p. 435), « Knollengewächs », « wandelnder Kegelstumpf », « Pipa, die Wabenkröte » (p. 436).

Dans la même phrase, nous apprenons la crainte de Crotter quant à la santé de Coyle et son rejet lorsqu'il le voit inchangé : « Ein Schlaganfall ! Mir wurde kalt vor Schreck, ich war nahe am Weinen – [...] nicht das allermindeste Zeichen aus dem scheusslichen Harpagon » (p. 442).

il au sérieux la plaisanterie de Coyle qui justifie la présence de velours dans la caisse par le besoin de chaleur du « Mammon ». Il vomit bientôt contre eux toutes sortes d'imprécations, s'acharnant pêle-mêle contre leur matière, leur forme, leur position, leur nombre. Il veut les juger, faire un exemple. Et toute la mise en scène qui suit présente un aspect paramilitaire remarquable, une organisation impitoyable dont la règle est la cruauté. Il s'exclame d'ailleurs sans équivoque possible : « Il fallait intervenir ici de la façon la plus cruelle »⁵.

L'instauration de la terreur ne se fait cependant pas du jour au lendemain. Croter, en effet, s'attache à détruire un ordre strict qui, comme il le reconnaît, est un modèle du genre et qui, pour cette raison, le remplit de haine, mais il s'y prend d'une façon tellement progressive et qui provoque en lui de telles angoisses qu'on se rend compte à quel point sa conduite est monstrueuse pour lui. Donnant ainsi l'impression de lutter contre un sur-moi puissant, il ne déplace d'abord qu'un sac, le n°17 qui, de premier sorti du rang, deviendra peu à peu le chef de la bande, celui sur lequel se concentrera toute l'histoire. Il est important de noter que le contenu ne joue aucun rôle dans le choix de ce sac. Croter signale : « Je n'ai jamais vérifié ce que contenait en fait cette panse grise, ça n'a d'ailleurs aucune importance »⁶. Cette constatation renforce *a contrario* l'hypothèse d'une valeur symbolique prédominante. Croter lui-même, bien qu'il affirme par ailleurs ne pas savoir pourquoi il s'acharne sur le dix-sept, précise, lorsqu'il décrit ses mouvements de troupe : « le 17 en avant, selon les lois naturelles ». Et le jeune avocat se pose alors la même question que nous : de quelle « nature » s'agit-il ? Seule entre en ligne de compte la valeur symbolique accordée au nombre dix-sept, mais elle ne semble pas être celle que lui accordaient les Pythagoriciens dont les spéculations reposaient sur les dix-sept lettres de l'alphabet grec⁷. Aussi reviendrons-nous sur ce point lorsque se présentera un rapport précis avec le texte. Pour l'instant, Croter fait jouer au 17 le rôle de meneur, de provocateur en titre, mais il est l'agent d'une provocation qui n'aboutit pas puisque Coyle reste imperturbable.

Devant l'absence de réaction de Coyle, Croter décide de créer un désordre plus grand et, identifiant ces sacs à de petits soldats dont il serait le commandant en chef, il les oblige à quitter leur place. L'accent est mis sur l'ordre de marche qu'il leur donne, même si le résultat obtenu semble sans commune mesure avec l'effort évoqué puisqu'il revient à placer une rangée de sacs sur celle de la marche inférieure. L'effet de cette disposition incongrue étant toujours nul auprès de Coyle, il fait sortir quelques sacs de la caisse qu'il prend soin de refermer. Sur le sol, il organise, autour du dix-sept, une sorte de « cercle d'évocation », tel qu'en utilise la magie pour envoûter celui qui est placé au centre. Les exercices se

5 « Hier sollte ein Exempel statuiert, ein Gericht gehalten, hier sollte aufs Grausamste eingeschritten werden ! » (p. 441).

6 « Ich habe auch nie nachgeprüft, was jener Graubauch eigentlich enthielt, ist ja auch gleichgültig » (p. 444).

7 J. Chevalier et A. Gheerbrant : *Dictionnaire des symboles*. Bouquins/Laffont Jupiter. 1982.

multiplient, sans résultat tangible : certains comme la marche de l'oie n'étant plus du domaine de la représentation concrète et ne laissant aucune trace ne peuvent pas être perçus par Coyle. En fait, la plus grande part du scénario se passe dans la tête de Crotter qui remplace un ordre paisible, statique et confortable par un autre, guerrier. Dans l'ultime phase de ce manège toutefois, il affiche la couleur en attirant l'attention sur celui qui est devenu son objet fétiche : le dix-sept se balance au bout d'une corde « dans le froid le plus extrême » tandis que le trésor a été consciencieusement refermé.

La mention du froid mordant et de la fermeture de la cassette est trop insistante pour ne pas autoriser une incursion dans la biographie de l'auteur qui a passé quatre ans de sa jeunesse comme captif des Russes, en Sibérie. Le supplice du n°17 n'en acquiert que plus de gravité et explique la focalisation dont il a été l'objet lors de la version de 1959 : le n°17 est le seul des sacs à subir ce traitement, l'exposition au froid sibérien. C'est ce froid qui retient aussi l'attention de Coyle, exclusivement. Dans sa réponse à Crotter, il néglige le fait que son sac ait été suspendu dans le vide, à la fenêtre ou plus exactement « à la croisée », alors que, pourtant, cette position et cette expression revêtent toute leur valeur symbolique dans ce contexte de châtement⁸.

Mais il est frappant de remarquer combien Crotter a mauvaise conscience après chacune de ses interventions, qui sont autant de tentatives de perturbation. Il apporte d'abord du vin rouge à Mr. Coyle puis, la faute étant plus grande d'après lui, du champagne, et lorsque le jeune avocat exprime craintes et critiques à son égard, sa figure s'allonge chaque fois un peu plus jusqu'à mesurer « un yard ». Son visage, déjà signalé comme naturellement plus grand que la normale, subit cette modification dès sa première dénégation et s'étire comme dans un miroir déformant⁹. Le lecteur songe au nez de Pinocchio qui s'allongeait à chaque mensonge, et assimile immédiatement ce phénomène à la somatisation d'un fort sentiment de culpabilité.

Le comportement de Mr. Crotter apparaît ainsi foncièrement contradictoire, dépourvu de la logique la plus élémentaire. Il hait Mr. Coyle mais refuse catégoriquement de l'admettre tout en laissant percer sa haine dans chaque phrase qu'il exprime spontanément sur lui. Il se sent coupable mais ne veut pas le reconnaître et cherche des responsables parmi les sacs de cuir. De même, il revendique la responsabilité de la mort de Coyle « d'un ton presque triomphant », mais il a besoin d'être consolé de cette disparition par l'avocat auquel il confesse sa vilénie. C'est du moins ce qu'il ose lui déclarer. En fait, l'avocat donne une clé de cette ambiguïté permanente lorsqu'il relève la puérité de son vis-à-vis. La référence à sa conscience fonctionne comme un mot magique sur le vieux Crotter qui peut alors se délecter à dépeindre sa souffrance morale. Si l'angoisse de sa conscience est effectivement source de joie pour lui, comme le remarque l'avocat

8 « Ich hing ihn ans Fensterkreuz » (p. 445).

9 « Sein etwas zu gross geratenes Gesicht » (p. 436). « Sein Gesicht wurde [...] übermäßig lang, wie etwa Gesichter in einem verzerrenden Spiegel » (p. 443).

déconcerté, c'est qu'elle le replace et le conforte dans son rôle de petit enfant, soumis à la loi du père¹⁰. Cet être, assez confus au niveau de ses sentiments pour nous faire douter de son équilibre, est cependant capable de donner une explication de ses agissements. Il reconnaît avoir fait de ces sacs de cuir des créatures et leur avoir pour ainsi dire insufflé la vie. Cet aveu débouche sur un raisonnement philosophique pertinent : il a confondu objet et sujet en considérant des objets comme des sujets. Cette affirmation lui permet, par une pirouette dont il a visiblement coutume, d'échapper à la culpabilité : il a été victime d'une erreur philosophique. Cette innocence retrouvée ne le satisfait cependant que si Mr. Coyle a également été victime de cette « erreur », si sa machination a bien fonctionné. « Mon pauvre ami et moi », peut-il dire alors, et alors seulement. Or, il s'avère qu'il n'a exercé aucune action sur cet « ami ». Bien plus, ce dernier parvient à se moquer de lui avant de mourir en lui révélant qu'il n'a jamais été dupe de ses manigances. Le camouflet est patent. Toute la haine de Crotter se dirige alors sur le 17 qu'il couvre d'injures : « Ce sale petit porc gris, la plus répugnante des créatures ! » S'adressant à lui comme à une personne, il le jette dans la braise, qu'il associe sarcastiquement au velours rouge de la cassette : « Vas-y ! Réchauffe-toi dans le velours rouge, espèce de monstre, misérable panse grise ! Brûle donc tes paturons de champignon ! »¹¹ La transition se fait alors tout naturellement et il maudit, enfin pourrait-on dire, le défunt Coyle en le traitant également de « sale porc » et en lui souhaitant de rôtir au fin fond de l'enfer¹². L'amalgame est complet. Le n°17, c'est bien Coyle, pour lequel il éprouve une haine incommensurable. Comme dans certaines pratiques vaudou où le sorcier transperce une poupée en plein cœur pour tuer l'ennemi qu'elle représente, Crotter a manipulé le dix-sept pour faire mourir Coyle. Seul sa croyance à la « magie sympathique » peut expliquer l'espoir qu'il met dans la mise en scène d'un simulacre d'exécution. Il a transposé sa haine, réprouvée par la société autrichienne si policée à laquelle il appartient, dans un autre univers où il peut donner libre cours à son agressivité.

Cette Autriche des années 30 fait à vrai dire elle-même l'objet d'un travestissement. Les noms propres en particulier, quelques noms communs et surtout le message en anglais que délivre le sac dix-sept mettent sur la piste britannique, mais ces indications restent factices alors que l'Autriche est non seulement présente de toute évidence au premier degré dans la narration de l'histoire, où elle affiche son conformisme et ses bonnes manières, mais également à un autre niveau, symbolique celui-là. C'est la caisse en fer qui en fixe les limites et en donne les caractéristiques. Elle est tellement vieille qu'on ne

10 « als würde ihm seine Gewissensangst geradezu einen Genuss, [...] eine kindische Freude bereiten » (p. 437).

11 « das graue Schweinchen, dieses widerlichste Geschöpf [...] » « Da ! wärme dich im roten Samte, du Scheusal, elender Graubauch! Verbrenn dir deine Pilzbeinchen! » (p. 447).

12 « Dieses Schwein! Möge er in der untersten Hölle braten! » (p. 447).

saurait dater sa construction et qu'on peut la considérer comme complètement dépassée. Le doute n'est plus permis sur sa fonction symbolique quand Croter se réjouit d'être intervenu dans « la société maniaque et sclérosée » que représentent les trente-six sacs en cuir¹³. La haine de Croter vis-à-vis de cette société pourrait être celle d'un marginal refoulé. Il n'en est rien. C'est pourquoi ses réactions nous surprennent. Il en va tout autrement si nous songeons que par lui s'exprime l'expérience de Doderer qui – mis à l'écart de son monde par sa participation à la guerre et son internement – a dû franchir des espaces glacés pour rejoindre l'Autriche et Vienne. Ainsi Croter doit-il traverser de nombreuses pièces inhabitées, sombres et surtout indiciblement froides pour accéder à la cassette, au fin fond de la maison, « dans une pièce à l'écart »¹⁴. Sa découverte des personnages confortablement installés dans cette cassette provoque chez lui, nous nous en sommes étonnés, une colère terrible que nous pouvons maintenant expliquer par une analogie. C'est un peu comme s'il passait, à la place de Doderer, de l'univers nommément concentrationnaire des camps soviétiques à un univers aussi concentrationnaire mais qui n'en a pas conscience ou qui ne veut pas le reconnaître, un univers où l'on se borne à se tenir au chaud et à contrôler si rien n'a bougé : « Il avait coutume d'inspecter ses trésors une fois par semaine, de la façon la plus précise ». Ce monde ne laisse transparaître aucun sentiment, aucune émotion, à l'instar de Coyle chez lequel Croter s'indigne de ne pas pouvoir remarquer le moindre signe de contrariété. C'est un univers où l'observation de l'ordre établi apporte la seule satisfaction. A la question de Croter : « Vous avez à nouveau passé vos richesses en revue ? », Coyle ne peut que répondre : « Bien sûr, hier. De toute façon mon seul plaisir »¹⁵. L'Autriche évoquée ici d'une manière détournée n'est pas sans rappeler la « Cacanerie » décrite au même moment par Musil dans son premier volume de *L'homme sans qualités*.

Mais que signifie toute cette organisation pseudo-militaire des sacs à laquelle se livre Croter lorsqu'il modifie leur ordonnance ? En cette période où Hitler accédait au pouvoir en Allemagne, on ne peut pas ne pas penser à la montée du nazisme : entraînements, alignements, défilés, marche de l'oie, rassemblements autour d'un chef. Un nouvel ordre est créé, qui démolit l'ancien malgré les craintes que ce changement suscite. Connaissant les sympathies de Doderer pour le mouvement nazi encore clandestin en Autriche à cette époque, on ne peut s'empêcher d'y voir une allusion. L'ordre douillet qui règne dans le trésor remplit Croter de colère. Il doit abattre le responsable de cette situation, un homme aussi riche que lui mais qui a d'autres intérêts : « Au fond, je ne me suis jamais intéressé à ce genre de choses », précise-t-il pour se distinguer de Coyle. Après

13 « eine eiserne Kasse [...] sozusagen von Anno Tobak » (p. 438), « eine gänzlich veraltete Kasse » (p. 441), « diese pedantische, verknöcherte Gesellschaft » (p. 442).

14 « namenlos kalt » ; « in ein abseits gelegenes Zimmer » (p. 438).

15 « Er pflegte seine Schätze wöchentlich einmal einer Kontrolle zu unterziehen, aufs genaueste. » –« Nun, Mr. Coyle, haben Sie Ihre Schatzkammer wieder mal gemustert ? » –« Na, freilich, gestern, ohnehin mein einziges Vergnügen. » (p. 442).

avoir rapporté avec une minutie de maniaque la présentation de la collection et de son précieux contenu (diamants, perles, émeraudes, or), ne confie-t-il pas à son avocat ignorant qu'il préfère se procurer d'autres plaisirs avec son argent ?

Si Croter est, malgré son âge avancé, un représentant de la nouvelle génération autrichienne qui refuse la tradition monarchique austro-hongroise incarnée par Coyle et ses valeurs, force est de constater qu'il se révèle impuissant à modifier le cours des choses puisque Coyle meurt de sa belle mort et en se jouant de lui. L'aspiration à un ordre différent apparaît comme vouée à l'échec tant qu'elle s'en tient à des rivalités personnelles ou que l'individu nourri par l'ordre ancien essaie seul de s'en détacher. C'est ce que semble nous dire Doderer par cette fable.

Et c'est là que nous pouvons reprendre la question de la valeur symbolique du nombre 17 et relever le sens néfaste qu'en donnait apparemment l'Antiquité romaine pour laquelle il signifiait la mort. On peut en effet procéder avec les chiffres romains un peu comme le fait la Kabbale avec les caractères du texte hébreu : permutant des lettres à l'intérieur d'un mot, elle y fait apparaître un sens caché. Déplaçant le X de XVII de la première à la troisième position, on obtient le verbe VIXI, « j'ai vécu ». Le fait que le numéro soit imprimé en caractères sombres dans la peau de chamois renforce cette impression de message kabbalistique. De la même manière en effet, le Golem portait sur son front l'inscription qui décidait de sa vie ou de sa mort selon qu'on en retirait ou y remplaçait une lettre¹⁶. Croter indique donc dès le début, par le choix même de ce nombre, son désir inavoué, parce que considéré comme inavouable par les bien-pensants dont il fait partie, de tuer Coyle. Et Coyle interprète son geste de la même manière puisqu'il lui fait parvenir le sac vide après sa mort. Il démontre sa participation à l'inconscient collectif qui produit les constantes de l'imagination magique, en y ajoutant sa touche personnelle de provocation. Il semble dire à Croter : « Moi, j'ai vécu, à vous maintenant de vous débrouiller avec cette enveloppe ». En le persiflant, il renvoie Croter à son problème. Cette interprétation apporte un fondement logique au choix du numéro dix-sept. L'identification de ce sac avec Coyle exprime la haine de Croter pour Coyle à la façon d'une énigme dont les acteurs n'ont pas pleinement conscience mais que le lecteur peut résoudre s'il ne se laisse pas décourager comme le jeune avocat de l'histoire.

Celui-ci nous relate tout d'abord avec beaucoup de bon sens et d'objectivité cette « affaire » dont les causes lui paraissent claires dès le début, mais dont le développement le contrarie énormément. L'attitude de Croter, qu'il juge à

16 Gustav Meyrink, en écrivant *Der Golem* en 1915, s'est inspiré de la légende du Rabbi Loeb de Prague qui aurait construit un golem à son service. Comme dans le film de Paul Wegener un peu plus tard, un rôle fondamental est dévolu à l'insertion et au retrait du tétragramme sacré dans la bouche du golem.

plusieurs reprises étonnamment puérile¹⁷, provoque en lui un malaise grandissant, un mélange de répulsion et d'attirance puisqu'il se sent « contaminé d'une manière répugnante », « fort désagréablement touché », puis envahi d'un sentiment d'inquiétante étrangeté¹⁸. Mais les débordements émotifs de Crotter lui permettent, par leur excès même, d'échapper à son influence malsaine. A la fin, l'histoire lui paraît vraiment trop bête pour qu'il s'en occupe plus longtemps. Il semble profondément gêné par cette irruption de l'irrationnel dans sa vie et s'efforce d'y couper court en émettant un jugement de valeur d'ordre intellectuel. Il signe en même temps le deuxième échec de Crotter dont la vie privée et les aspirations n'intéressent personne.

Cette rationalisation est accompagnée d'un retour complet à la réalité puisque l'histoire des petits sacs s'insère dans le contexte économique du narrateur où elle a eu une incidence financière non négligeable : la perte de ce client signifie pour lui « un ébranlement sensible de son budget courant » mais c'est le tribut qu'il paie pour ne pas être inquiété davantage. Cette conséquence matérielle censée justifier la mémorisation d'une affaire où tout tourne autour de l'argent, banalise et minimise en fait la portée de ce récit singulier dans lequel des objets inertes arrivent, par le talent de l'écrivain, à prendre une dimension démoniaque et où nous sommes saisis par le réalisme de la description, même lorsqu'il s'agit de fantasmes.

Certains éléments, comme l'apparence de Crotter avec ses sourcils semblables à de petits toits et son visage démesurément long ou son instabilité inquiétante touchent au fantastique et il ne paraît pas exagéré de parler à propos de ce récit, comme l'a fait Annie Reniers-Servrancks à propos du recueil *Sous des étoiles noires*¹⁹, écrit beaucoup plus tard, du « réalisme démoniaque » de Doderer. C'est par lui que s'expriment les deux niveaux de réalité à l'œuvre dans cette histoire, laissant transparaitre un refus du premier par le second, mais aussi du second par le premier grâce au compte rendu précis d'un narrateur que tout oppose au personnage principal.

Gisèle BESTER-GUILLAUME

-
- 17 « Ich wunderte mich über solch kindische Vorstellungen » (p. 438), « Die ganze Sache ein harmlos kindisches Treiben betrachtend » (p. 445).
- 18 « In einer widerwärtigen Weise von ihm angesteckt » (p. 439), « berührte mich [...] recht unangenehm » (p. 441), « ein geradezu unheimliches Aussehen [...] was mich wiederum befremdete » » (p. 445) .
- 19 *Unter schwarzen Sternen*, paru en 1966, est commenté par A. Reniers-Servranckx dans *Etudes germaniques* de 1967 sous le titre « Les dernières publications de Heimito von Doderer ».

Vielstimmigkeit und Identitätsproblematik in Leberts Roman *Die Wolfshaut*

Leberts Roman *Die Wolfshaut*, der 1960 erschienen ist, hatte trotz der durchwegs positiven Kritik keinen Erfolg beim Publikum. Das heikle Thema der Vergangenheitsbewältigung war in den beginnenden 60er Jahren in Österreich immer noch kaum berührt worden. Die Identitätssuche und -findung der Nachkriegsösterreicher war zum damaligen Zeitpunkt erst in der Anfangsphase (ob sie je abgeschlossen wurde, bleibt dahingestellt)¹.

Auch war die von Lebert gewählte Gattung des 'Antiheimatromans' im Kleide einer Kriminalgeschichte sehr ungewöhnlich und äußerst provozierend, da doch der traditionelle Heimatroman in Österreich nach wie vor hoch im Kurs stand (und steht).

Aber auch die Vielstimmigkeit und der Multiperspektivismus der Erzählerhaltung und der Stimmen- bzw. Perspektivenwechsel waren Gründe für die Ablehnung des Werks. Wer spricht im Text? Welche Stimme wird laut? Wen spricht sie an? Mit wem sollte und konnte sich der Leser identifizieren? Welcher Leser war gemeint und fühlte sich betroffen?

1 Robert MENASSE, *Das Land ohne Eigenschaften*, Frankfurt a. M. 1995, S. 18: "Tatsache ist, daß die Gründer der Zweiten Republik Repräsentanten einer Generation waren, die, in der Geschichte höchst ungewöhnlich, um nicht zu sagen: einmalig, auf fünf verschiedene politische und staatliche Identitäten eingeschult wurde: von der Habsburger-Monarchie über die erste Republik, Ständestaat, Nazi-Deutschland, in die zweite Republik. Diese Erfahrung mußte natürlich zu einem tiefen Mißtrauen gegenüber jeglicher eindeutigen, positiv formulierten Identität führen [...]."

Im ersten Absatz des Textes spricht ein 'Wir'², im dritten ein 'Ich'³ und schon im vierten Absatz stellt sich dem Leser die Romangestalt 'der Matrose' ganz unvermittelt in der dritten Person vor⁴. Bereits auf den ersten beiden Seiten sprechen verschiedene Stimmen, die, nicht einmal durch einen Absatz getrennt, einander ablösen und die im weiteren Verlauf oft – dem Leser erst bei vertiefter Lektüre auffallend – fast lautlos ineinander übergehen, um schließlich im Textganzen kontrapunktisch zu ertönen. Diese verschiedenen Stimmen gehören zu verschiedenen Handlungssträngen, die nebeneinander verlaufen, sich berühren, auseinanderlaufen oder sich überschneiden.

Dieser Ich-Wir-Erzähler kommt den ganzen Roman über immer wieder im Geschehen vor. Er hat zwar keinen Namen, bleibt anonym und ist nie als konkrete Person greifbar und identifizierbar, aber er wirkt doch durch seine Zugehörigkeit zum Dorfkollektiv, die im Wir-Pronomen zum Ausdruck kommt, glaubwürdig und bürgt für die Wahrhaftigkeit des Geschehens, welches acht Jahre nach dem Zweiten Weltkrieg (vom 8. November 1952 bis 14. März 1953) im Dorf Schweigen spielt: Eines Tages kommt es zu einem ungewöhnlichen Todesfall. Hans Höller, einer der zum Stammtisch gehörenden Mächtigen im Dorf, wird tot in der stillgelegten Ziegelei gefunden. Johann Unfreund, der von den Dorfbewohnern kurz 'der Matrose' genannt wird, weil er lange Zeit zur See gefahren ist, findet Höller. Unfreund wird sofort zum Mörder und Sündenbock gestempelt, da er für die Schweigener ein Fremder, ein Zugereister ist, den sie nicht in ihre Gemeinschaft integrieren. Er – der eigentliche Held des Romans – kommt erst nach 1945 ins Dorf zurück, kann und will somit nicht die gemeinsame Kriegsvergangenheit mit den Dörflern teilen. Er zieht in das Haus seines Vaters ein, der sich kurz nach Kriegsende erhängt hatte. Der Selbstmord seines Vaters ist ihm unerklärlich, Höllers Tod befremdend. Der Matrose wird zum Detektiv und geht auf die Suche nach einer Erklärung, wobei er nicht umhin kommt, sich mit der Kriegsvergangenheit und -schuld der Schweigener zu beschäftigen. Nachdem auch Schreckenschlager und Rotschädel, zwei weitere Dorfhonoratioren (Sägewerks- und Holzmeister), auf sehr ungewöhnliche Weise zu Tode kommen, entdeckt er den Grund für die Mordfälle, die die Leute aus dem Dorf gerne Unfreund selbst in die Schuhe geschoben hätten: Die Dorfobersten hatten sechs Zwangsarbeiter ermordet, die in den letzten Kriegstagen abtrans-

-
- 2 Hans LEBERT, *Die Wolfshaut*, Wien-Zürich 1991, S. 7: "Die rätselhaften Ereignisse, die *uns* vergangenen Winter beunruhigt haben, begannen, wenn *wir* es näher betrachten [...] schon am achten November [...]." (Alle Hervorhebungen im Text von S.G.) In der Folge zitiert als WH und Seitenangabe.
- 3 WH, S. 7: "Es ist eine gottverlassene Gegend [...] und wer sie zu kennen glaubt, so wie *ich* zum Beispiel, weiß [...] nur, daß [...] sich dort die Füchse in einer *uns* schwer verständlichen Sprache [...] gute Nacht sagen."
- 4 WH, S. 7-8: "Am achten November, etwa um drei Uhr morgens, weckte den Matrosen ein Unbehagen, ein ekelhaftes, frostiges Gefühl", so, als ob die Haustür offen sei. [...] Ärgerlich darüber, stand er nach einer Weile abermals auf [...]. Dennoch war dem Matrosen auf einmal zumute, als warte er auf irgendein Erlebnis; [...] während er noch so dastand [...] vernahm er plötzlich jenes sonderbare Geräusch, das man bis heute nicht zu erklären vermocht hat."

portiert werden sollten. Da der Zug nicht eintraf, hat die damalige Begleitmannschaft, die sogenannte Ortswacht, bestehend aus Jäger Habergeier, Vinzenz Rotschädel, Johann Schreckenschlager und Hans Höller, die Fremdarbeiter einfach erschossen. Unfreunds Vater mußte beim Vergraben der Leichen auf dem Gelände der Ziegelei helfen, woraufhin er sich das Leben nahm.

Dieses Verbrechen wurde seither vom gesamten Dorf vertuscht, doch die Toten ruhen nicht und lassen sich selbst von dieser grobschlächtigen Landbevölkerung nicht verdrängen, auch wenn sie glaubt, ihre Vergangenheit bewältigt zu haben, um sich erneut in die Herrgottswinkel ihrer Bauernstuben zurückziehen zu können⁵. Der Hauptverantwortliche für die früheren und gegenwärtigen Morde ist der damalige Ortsgruppenleiter und jetzige Jägermeister Habergeier. Als der Matrose endlich genügend Beweise hat, um den Fall der Polizei zu übergeben, ist Habergeier zum Regierungsabgeordneten aufgestiegen und kann wegen seiner Immunität nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Unfreund verläßt daraufhin Schweigen, in dem die "hündische Dreieinigkeit von Dummheit, Feigheit und Gewissenlosigkeit"⁶ weiterhin herrschen wird.

Unser Ich-Wir-Erzähler ist ein einheimischer Schweigener. Wir wissen nicht, ob er zu den wichtigsten Persönlichkeiten der Dorfhierarchie gehört. Er scheint nicht Mitglied des damaligen Volkssturms gewesen zu sein, doch ist er ein Mitläufer, Mitwisser und Mitvertuscher, der bei allen Untaten begeistert dabei war. Der Leser hört ihn nie als wahrhaftige Person, auch wenn er 'ich' sagt, sondern nur im Wir-Kollektiv sprechen, er weiß nichts genaues über seine Rolle, die er persönlich während des Krieges gespielt hat. Er weiß, daß er zum Dorfkollektiv gehört, aber gleichzeitig auch, daß er sich von diesem unterscheidet und distanziert, was schon von Anfang an durch häufig eingestreute ironische Bemerkungen angedeutet wird⁷.

Er tritt zu Beginn des ersten Kapitels zunächst als Berichterstatter auf, der durch die Verwendung der persönlichen Pronomen 'ich' und 'wir' Erlebtes und 'Wahres' berichten und gleichzeitig seine Zugehörigkeit zum Kollektiv unterstreichen will. Auch soll sein Berufen auf Augenzeugen (vor allem zu Beginn des Romans) ihm den Anstrich von Objektivität geben. Er will sich am Anfang keinesfalls als allwissender Erzähler verstanden wissen, der die Fäden lenkt, sondern er versucht zunächst, Selbsterlebtes und die Berichte von anderen Dorfbewohnern mitzuteilen. Mit der Wiedergabe der Aussagen von Augenzeugen will

5 Vgl. dazu die Radiosendung Österreich 1- Diagonal - Radio für Zeitgenossen. Diagonal stellt vor: Hans Lebert. Hans Lebert im Gespräch mit Thomas Mießgang: Sendung vom 16.11.1991.

6 WH, S. 594.

7 Z.B.: WH, S. 7: "Es ist eine gottverlassene Gegend, die nichts zu bieten hat und deshalb auch kaum bekannt ist." WH, S. 13: "Doch wer von uns Hinterwäldlern würde es wagen, dem großen Viehhändler gegen die Brust zu klopfen?" WH, S. 13: "Im dritten Jahr nach der Niederlage (oder Befreiung) [...] war er aufgetaucht." WH, S. 36: "[...] unsere völlig harmlosen Photographien." WH, S. 57: "[...] so machten sich [...] die Brüder vom Stammtisch ihre Gedanken [...] (sofern sie überhaupt denken konnten) [...]" WH, S. 185: "[...] und er wankte in eine parteibraune Landschaft hinaus." WH, S. 216: "Gott sah etwa aus wie Habergeier, auch er verbarg sich hinter einem Vollbart".

er natürlich auch Spannung erzeugen und kriminalistisch auf den Tod Höllers am Ende des ersten Kapitels hinführen.

Vor allem wenn es um die Beschreibung und Beurteilung Malettas geht, werden Zeugen herangezogen. Maletta stellt sozusagen das negative Ich des Matrosen dar, das personifizierte Böse. Als zugereister Fotograf wird er vom Dorf nie akzeptiert und für voll genommen, und er kann sich auch selbst nie in die Dorffrieten einfügen, weil er sie als faschistoid durchschaut.

Hören wir einen unbefangenen Zeugen, einen Fuhrwerksbesitzer von außerhalb, der sich von Maletta hat aufnehmen [fotografieren] lassen, aber mit der Sache nichts zu tun hat. (WH, S. 15)

Interessant ist, daß der Ich-Wir-Erzähler immer nur Gegner Malettas als Zeugen heranzieht, was seine persönliche Einstellung dem Fotografen gegenüber zur Zeit der Handlung und auch noch zur Zeit des Berichtens verrät. Nachdem dem Leser zunächst ein 'unbefangener' Zeuge vorgestellt wurde, liefert dieser einen sehr subjektiven Bericht über Maletta, der dessen Gesicht als Streichkäse und seine Finger als Käsemaden beschreibt⁸. Ein weiterer Zeuge ist der Lehrer, der mit Maletta – trotz der grenzenlosen Antipathie, die die beiden für einander empfinden – an dem selben Tisch der 'Gast- und Fleischhauerei Zur Traube' zu essen pflegt. Es ist der schlechteste Tisch der Gaststube, gleich neben der Küche und den Toiletten gelegen, denn die beiden Persönlichkeiten sind entweder nicht beliebt oder nicht einheimisch genug, als daß sie am Stammtisch oder an einem der besseren Tische hätten sitzen dürfen. Auch der Lehrer ist ein Gegner Malettas, denn Malettas Platz in der Dorfhierarchie ist also an unterster Stelle angesiedelt. Der Lehrer spielt immerhin partiell eine positive Rolle im Dorf⁹.

Es unterlaufen dem Erzähler manchmal, gerade wenn es um Maletta geht, narrative Metalepsen, d.h. er vergißt während des Erzählaktes, daß er nur berichten sollte, was er gehört habe, er gleitet auf eine andere Erzählebene, die der pseudo-diegetischen bei Gérard Genette entsprechen könnte¹⁰. Er überschreitet somit seine Kompetenz als objektiver Berichterstatter und als Ich-Wir-Erzähler, indem er allwissend in die Erzählung eingreift, es gibt keine Zeugen mehr, um den Werdegang Malettas weiter zu verfolgen:

Dies wären die Abenteuer Malettas an diesem Samstag, deren Zeugen *wir* gewesen sind. Für das, was *ich* nun berichte, gibt es zwar keinen Zeugen, allein die Wahrscheinlichkeitsrechnung (und nicht zuletzt mein Im-Dunkeln-Tappen) veranlaßt *mich*, anzunehmen, daß es geschehen ist. (WH S. 25)

8 Vgl. WH, S. 16.

9 Vgl. WH, S. 17-20.

10 Vgl. dazu die pseudo-diegetische Narrationsebene bei Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, p. 243-246.

Es ginge über seine Kompetenz, als Ich-Wir-Erzähler, das zu schildern, was Maletta nun allein, im Wald, passiert ist. Er wird, wenn es um die Figur Maletta geht, immer wieder im Text auktorial und benutzt Maletta als personales Medium, das sich selbst mit seinen Gedanken, Gefühlen, Schmerzen, perversen Fantasien und Haßtiraden aus seiner figuralen Perspektive heraus darstellt¹¹. Im weiteren Verlauf des Romans verzichtet der Erzähler immer häufiger auf Zeugenaussagen, auf die er zu Beginn des Romans mit Nachdruck hingewiesen hatte, wirft nur ab und zu Bestätigungen von anderen Personen für das von ihm Berichtete ein, damit die Tatsächlichkeit des Geschehens unterstrichen wird, auch wenn er es nicht selbst miterlebt hat¹². Das Einsetzen eines personalen Mediums bzw. einer Reflektorfigur¹³, wird vor allem, wie wir später sehen werden, für die Figur des Matrosen von größter Bedeutung sein. Doch zunächst bleiben wir noch beim Ich-Wir-Erzähler: In dieser Ich-Wir-Form ist der Erzähler kein auktorialer, d.h. kein außerhalb der Figurenwelt stehender, sondern er befindet sich als erlebendes 'Ich' im Geschehen, ist als Figur in der Welt der Figuren anwesend und entspricht somit einem homodiegetischen Erzähler¹⁴.

Was diesen Ich-Wir-Erzähler so interessant wie problematisch macht, ist, daß er nicht eindeutig eine Position (entweder die eines mitschuldigen Dörfers oder die der sich auflehnenen Gegner) vertritt, sondern daß er zweipolig ist. Er ist nicht eindeutig zu den schuldig gewordenen Schweigenern zu zählen, die aus der jüngsten Vergangenheit nichts gelernt haben, sondern sich wie Habergeier und Habicht nur mit dem politischen Wind gedreht haben, er gehört allerdings auch nicht eindeutig zu den Gegnern wie Maletta und dem Matrosen. Im Gegensatz zu den beiden war der Ich-Wir-Erzähler z.B. bei der Verfolgungsjagd, der sogenannten Treibjagd¹⁵ nach dem unschuldigen Sträfling dabei, die im zentralen achten Kapitel des Romans beschrieben wird. Er gehört zu beiden Seiten und vereinigt in seiner Ich-Wir-Erzählerrolle beide Pole. Zwei Perspektiven bzw. zwei Stimmen, eine affirmative, die sich mit dem Dorf identifiziert bzw. die das Dorf repräsentiert, und eine kritisierende sind in diesem Ich-Wir-Erzähler verschmolzen¹⁶. Das

11 “[Umgeben von den Photographien der Dorfbewohner fühlt sich Maletta] mitten in der Viehschau, [...] und hätte am liebsten ausgespuckt. [...] Und mit einemmal war es ihm klar, was er dachte. »Töten!« dachte er. »Irgendwen töten!« Dieser Gedanke, fremd wie sonst nichts, saß jäh in seinem Gehirn” (WH, 36).

12 WH, S. 21: “(so behauptet Herta Binder)”. WH, S. 23: “Fräulein Binder schwört, die Ware sei frisch gewesen, Maletta habe bloß Streit gesucht [...]”. WH, S. 25: “[...] und die Passanten, die in der Nähe standen, hörten ihn sagen: [...]”. WH, S. 168: “[...] so erzählte sie [Frau Pichler, die Haushälterin von Schreckenschlager] [...]”. WH, S. 94: “Herr Leitner war, wie er uns später erzählt hat, nicht gerade erfreut über diesen [Malettas] Besuch [...]”.

13 Vgl. Franz K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995, S. 190-216.

14 Vgl. Gérard GENETTE, *Figures III*, Paris, Seuil 1972, p. 251-259.

15 Vgl. weiter unten S. 12.

16 Vgl. Kurt ARRER, *Hans Lebert und der problematisierte Regionalroman*, Salzburg, Univ. Diss. 1975, S. 81: “Einer sich mit dem Dorf identifizierenden Perspektive steht [...] eine das Dorf kritisch-distanziert beleuchtende Erzählposition gegenüber.” Vgl. dazu auch Andrea KUNNE, *Heimat im Roman: Last oder Lust? Transformationen eines Genres in der österreichischen Nachkriegsliteratur*. Amsterdam-Atlanta 1991 (=Amsterdamer Publikationen zur

affirmative erlebende 'Ich' und das kritisierende, erzählende 'Ich' haben dieselbe Identität, wie Dorrit Cohn es formuliert: "Mais c'est bien cette même identité entre narrateur et personnage – "le double privilège d'être sujet en même temps qu'objet"¹⁷.

Was in diesem Roman erstaunt, ist die vielfältige Aufsplitterung der Erzählperspektive. Zunächst innerhalb des Ich-Wir-Erzählers: in ein Subjekt und ein Objekt, die jedoch ein- und diesselbe Person darstellen, also in einen während des Krieges schuldig gewordenen und einen entnazifizierten Teil, die eine Identität bilden. Wollen wir mit Stanzelschen Termini argumentieren, so geht es in diesem zum Teil 'quasi-autobiographischen' Ich-Roman um die Spannung, die zwischen erlebendem 'Ich', das in der Vergangenheit die Vorgänge erlebte, und erzählendem 'Ich' entsteht, das – gealtert und reifer geworden – die Erlebnisse des früheren 'Ich' mit Distanz, Kritik und Ironie erzählt¹⁸. Wie schon erwähnt, überschreitet der Ich-Wir-Erzähler in Leberts Roman häufig den Bereich seiner Zuständigkeit und tendiert hin zu einer auktorialen Erzählsituation, indem das Hauptaugenmerk verstärkt auf das erzählende 'Ich' gelenkt wird, das das damals erlebende 'Ich' problematisiert. Damit werden wohl die gemeinsamen Interessen des Ich-Wir-Erzählers und des Autors unterstrichen.

In seiner affirmativen Rolle als Teil des Dorfkollektivs kann der Ich-Wir-Erzähler jedoch für den Leser manchmal unglaubwürdig wirken. Macht man sich auf die Suche nach Beispielen, die diese affirmative Perspektive belegen sollen, so wird man zwar bei einer Erstlektüre fündig, aber bei mehrmaligem Lesen verlieren die Beispiele immer mehr an Eindeutigkeit, wird die Ironie und der Scharfblick des Erzählers dahinter sichtbar und die kritische Stimme hörbar. All die Beispiele, die in den Arbeiten über Lebert als typische Beispiele für die Darstellung der Innensicht des Dorfes angegeben werden¹⁹, können doppeldeutig gelesen werden. Besonders wenn sie so klingen, wie die Schweigener damals waren und immer noch sind, kann gerade das Ironie sein und nicht die affirmative Stimme, die mit dem erlebenden 'Ich', trotz der reflektierenden erzählenden Sicht, 'durchgeht'.

Der Fremde, dem es nicht paßt, wolle anderswo essen! (WH, 18)

[...] zweitens sind Verkehrsunfälle heutzutage ganz in Ordnung. (WH, 33)

Wir anderen sind ja nicht so, daß wir Bücher besäßen [...]. (WH, 94)

[...] (als ob in einem Buch was stehen würde)! (WH, 93)

[...](was verträgt schon so ein Zugereister!) [...]. (WH, 203)

Sprache und Literatur, Bd. 95), S. 129: "In Bezug auf das Kollektiv lassen sich zwei Stimmen unterscheiden. Die erste ist affirmativ. Sie übernimmt vorbehaltlos und undifferenziert Vorurteile [...]. Die zweite Stimme [...] ist durchaus zu kritischer Distanznahme imstande [...], unterscheidet zwischen Gut und Böse [...]".

17 Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil 1981, p. 169.

18 Vgl. Franz K. STANZEL, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1972, S. 25-39. Vgl auch Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 171-172: "[...] le type d'auto-récit dans lequel une subjectivité ancienne et aveugle se trouve «éclairée» par un narrateur à la compétence souveraine".

19 Vgl. Kurt ARRER, *op. cit.*, S. 82-83 und Andrea KUNNE, *op. cit.*, S. 129.

Er [Maletta] war uns zu minder, gerade ihm war auch ein Mord nicht zuzutrauen; (WH, 240)

[...] die beiden zugereisten Herrn, von denen der eine der Schullehrer war (na bitte!) und der andere ein Fotograf (na bitte!). (WH, 264)

[...] zwei Zugereiste, die wir nicht besonders lieben, [...]. (WH, 451)

Und der [tote] Holzmeister Rotschädel Vinzenz lag uns im Magen, ein Klumpen Aas, von dem uns täglich übler wurde, [...]: das Geschrei seiner Witwe lag uns im Magen [...]. (WH, 462)

Wir saßen miteinander in der 'Traube' [...]. (WH, 462)

Wenn Kurt Arrer behauptet, daß sich in solchen Sätzen ein "Wir-Kollektiv-Erzähler [manifestiert], der als Sprachrohr des Dorfes fungiert, der das Dorf von innen sieht, der systemkonform, als Sprecher des Dorfmodells, vorgeht"²⁰, so scheint das bei einer ersten Betrachtung durchaus zu stimmen. Natürlich kommt eine ganz bestimmte ideologische Position durch oben zitierte Aussagen zum Ausdruck. Hier wird ganz deutlich ein Wir-bleiben-wir-Provinzialismus laut, der nichts Fremdes, nichts Intellektuelles und nichts Neues (außer den nickelbesetzten Musikautomaten in der 'Traube') zuläßt. Und doch scheint dieses 'Wir' und die Betonung der Zugehörigkeit des Ich-Wir-Erzählers zum Dorfkollektiv oft aufgesetzt. Am ehesten wirkt seine affinitive Haltung zum Kollektiv glaubwürdig, wenn es um Maletta geht, da in Aussagen über ihn wirkliche Gegnerschaft zum Ausdruck kommt. Sagt er im Bezug auf Maletta, "wir anderen sind ja nicht so, daß wir Bücher besäßen" (WH, 93), so könnte das auch in diesem Fall eine ironische Bemerkung sein, mit der er sich über die Schweigener und ihre Unbildung lustig macht, und die durch das Pronomen 'wir' noch verstärkt wird. Der Erzähler würde sich also nicht mit dem Standpunkt des Dorfes identifizieren, nicht wie die Verbrecher sprechen – wie Kurt Arrer annimmt²¹ –, sondern seine Solidaritätserklärung mit den Schweigenern durch das Personalpronomen 'wir' wäre nur eine vorgetäuschte²². Manchmal klingt die Affinität zum Dorf stark durch, doch wird sie nie lange aufrechterhalten, sie scheint sich nie wirklich ausdrücken zu dürfen, denn das 'Ich' von damals wird sogleich von der kritischen Stimme wieder zurückgenommen durch eine ironische Bemerkung, die wieder Distanz herstellt²³. Vielleicht will der Ich-Wir-Erzähler, trotz des ihn zu den

20 Kurt ARRER, *op. cit.*, S. 82.

21 Vgl. Kurt ARRER, *op. cit.*, S. 82.

22 An einer Stelle im Roman wird auf den ersten Blick vom Ich-Erzähler der Haß gegen Maletta sogar ganz zurückgenommen: "An diesem [...] Heiligen Abend wartete auch Maletta auf einen Erlöser. Ich nehme das wenigstens an, denn ich bin überzeugt, daß er trotz allem ein guter und gläubiger Mensch war." (WH, 135) Doch könnte sich beim zweiten Blick wohl der Verdacht einstellen, daß der Ich-Erzähler sich auch hier über die in katholischen Provinzgegenden üblichen Versöhnungsversuche um die Weihnachtszeit herum lustig macht, in dem Sinne, daß doch in jedem Bösewicht irgendwo ein guter Kern stecke.

23 Nach dem oben zitierten Satz "Wir saßen miteinander in der Traube" (WH, 462), in dem das Wir die Zugehörigkeit zum Kollektiv unterstreicht, folgt eine Bemerkung, die diese wieder relativiert: "Wir qualmten, als wollten wir hinter den Rauchschwaden unsichtbar werden; doch die Stille räucherten wir nicht hinaus, die saß bei uns [...]". (WH, 462) Hier spricht kein

Schuldigen zählenden ‘Wir’, nicht allzu sehr Gefahr laufen, vom Leser für einen alten Nazi gehalten zu werden, oder vielleicht kann jemand, der kritische Distanz zum Vergangenen gewonnen hat, schlecht im Nachhinein in die Rolle des Schuldigen schlüpfen²⁴. Die Tatsache aber, daß dieses ‘Wir’ des früheren Bewußtseins Wirkung auf den Leser hat, darf keinesfalls unterschätzt werden, denn es wird an ganz zentralen Stellen im Roman eingesetzt, nämlich dort, wo die Gefühle der Leser besonders erschüttert werden sollen, um verstärkt auf die Grausamkeit dieser faschistischen Dorfgemeinschaft aufmerksam zu machen (nach dem Tod Höllers, als der Sträfling von den Dörflern gefangen und geprügelt wird, nach Schreckenschlagers Mord, beim Auffinden der Leiche Rotschädels, beim Verbrennen der kotstinkenden Kleider Malettas). Indem sich der Erzähler in die Dorfgemeinschaft einschließt, und das ‘Wir’ sozusagen als Stilmittel einsetzt, um durch sein Dabeigewesensein glaubwürdig zu erscheinen und um gleichzeitig die Schrecklichkeit der begangenen Greuelthaten zu unterstreichen, will er den Leser zur Kritik am Verhalten der Dorfbewohner bringen.

Der Ich-Wir-Erzähler wird also, auch wenn er manchmal dazu geneigt scheint, nie wirklich ganz auktorial, sondern bleibt als Subjekt in der Figurenwelt, denn die wichtige Frage nach der Identität soll bestehen bleiben. In einer Erzählsituation, in der der Ich-Wir-Erzähler zur Allwissenheit tendiert, wäre die Frage “wer bin ich” so nicht stellbar, da die Charaktere immer nur ein Objekt für einen Betrachter von außen wären. Aber ganz freie Zügel läßt der Erzähler seinem früheren ‘Ich’ auch nicht, weil das reflektierende ‘Ich’ immer wieder erklärend eingreifen muß, was zur Problematisierung dieser Identität führt²⁵.

Beispiele für die eindeutig kritisierende Stimme unseres zweideutigen Ich-Wir-Erzählers sind wesentlich leichter zu finden, da sie im Roman viel häufiger als seine affirmative vorkommt. Nachdem über Schweigen in der Zeitung berichtet worden ist, daß sich dort ein unbekannter Mörder versteckt halte, waren die Dorfbewohner völlig außer sich:

erlebendes Wir, sondern ein erzählendes, reflektierendes. Auch die Bemerkung des Erzählers in Klammern, die er der Aussage über das Unwohlsein der Schweigener nach dem Tod Rotschädels anschließt, ist ironisch und daher distanziert: “Das Geschrei seiner Witwe lag uns im Magen (denn schließlich hat man ja kein Herz aus Stein)”. Er macht sich hier geradezu lustig über die falsche Trauer der Dorfbewohner, die durch die Verwendung des unpersönlichen Pronomens ‘man’ noch betont wird. Im Sinne von ‘das tut man, das tut man nicht’ stellt das ‘man’ eine autoritäre Instanz in Form von Tradition dar, der sich die Schweigener, ohne sie zu hinterfragen, unterwerfen. Sein Spott geht noch weiter: “ihr Trauerschleier hing uns allen vor den Augen - ganz verweint! Der einzige Trost: daß er zugleich auch vor ihrem Gesicht hing.” (WH, 462)

- 24 Vgl. dazu Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 186: “[...] un narrateur qui cite ses pensées anciennes court le risque de laisser croire au lecteur qu’il s’agit de ses pensées présentes [...]”.
- 25 Vgl. dazu Dorrit COHN, *op. cit.*, p. 184: “Sa situation en tant que narrateur oscille [...] entre une analyse rétrospective de son propre passé [...] et une totale fusion avec ce passé [...]. [...] ces positions narratives se mêlent [...]. [...] un commentaire réflexif qui détruit toute magie, qui révèle l’écart entre la vie et le récit, entre la sensualité supposée du moi de l’expérience et l’«insupportable logique» du moi narrateur.”

Und dann der Stolz: wir standen in der Zeitung, der Name unseres Kuhdorfes stand in der Zeitung [...] wir bohrten mit den Fingern das Papier durch; wir schrien: “[...] Da steht es ja!” – “Gib deine Prätzen weg! [...]” Da war eine Fotografie von unserer Eiche, und darunter stand in fetter Schrift: “Unter diesem alten Lindenbaum wurde dem Sägewerksmeister der Schädel gespalten.” Das war nun freilich eine große Ehre, denn [...] wer sind wir schon? [...] hier gibt es ja nicht einmal einen Fremdenverkehr, wir sind hier etwa die Rumpelkammer beim Viehstall, bestenfalls ein entlegener Schuppen voll Brennholz in der kleinen Gastwirtschaft für jedermann, als welche unser Land gepriesen wird.” (WH, 237-238)

Die Selbstironie des Ich-Wir-Erzählers ist unüberhörbar, er denunziert die Dorfidylle. Die Dorfbewohner scheinen froh über den Mord an Schreckenschlager zu sein, denn endlich tut sich etwas in dieser gottverlassenen Gegend, und das Dorf, in dem nicht einmal der Tourismus floriert, gewinnt an Bedeutung. Zugleich macht der Erzähler den Wahrheitsanspruch der Zeitung lächerlich. Der Lindenbaum von dem sie schreibt, ist in Wirklichkeit eine Eiche.

Was an diesem Beispiel aber auch ins Auge fällt, ist die Ambivalenz, die in den *Tempi* zum Ausdruck kommt. Zunächst gibt es einen Bericht im Präteritum, der dem Leser vom erzählenden Ich vermittelt wird (“wir *standen*, der Name *stand*, wir *bohrten*, wir *schrien*, da *war* eine Fotografie, darunter *stand*”). Doch plötzlich kommt es zu einem Tempuswechsel (“Das war nun freilich eine große Ehre, denn [...] wer *sind* wir denn schon? [...] hier *gibt* es ja ..., wir *sind* [...] die Rumpelkammer,...”). Wird der Leser durch die Verwendung des Präsens nicht unmittelbarer ins damalige Geschehen versetzt als durch das vermittelnde Präteritum? Spricht das frühere, das erlebende Ich? Sind das seine Gedanken, die es damals hatte? Oder spricht das reflektierende, distanzierte, erzählende ‘Ich’? Der Tempuswechsel könnte hier als ein Signal für einen Perspektivenwechsel innerhalb der Ich-Wir-Erzählhaltung angesehen werden, was wiederum ein Beweis für die ständige Identitätsambivalenz dieser Erzählerfigur in einer Vermischung der damaligen und der gegenwärtigen Gedanken wäre.

Wir [...] schauten einander verstohlen in die Gesichter und mußten zu unserer größten Bestürzung entdecken, daß eigentlich jeder – sogar der Gemeindevorsteher –, also jeder von uns [...] die Visage eines Mörders hatte. Doch mit der Zeit gewöhnt man sich an alles, sogar [...] unter Mördern zu leben; der Schnee [...] deckt die Blutspuren zu, und bald darauf wird es schon wieder gemütlich. Allerdings! Unser Schlaf war etwas gestört, vorübergehend war er etwas undicht [...]; und wir wärmten uns die alte Suppe auf, die Gemütlichkeit nämlich, in die wir schon alles hineintun, Unglück, Schmerz, Verzweiflung, auf daß sie uns schmecke [...]; und am Rande der Gemütlichkeit, das heißt: am Rande des Häfens, darin wir sie kochen [...], also sozusagen von vornherein unter den Tisch fallend (unter den Stammtisch, darauf wir die Leichen sezieren), gibt es dann den zweiten Todesfall, auf den es begreiflicherweise, schon gar nicht mehr ankommt. Es war der kleine Bachler. (WH, 238-239)

Die berühmte österreichische Gemütlichkeit, die längst als Klischee in jedem Tourismusprospekt zu finden ist, wird hier zunächst auf sarkastische Art und Weise analysiert und bloßgestellt. Die Gemütlichkeit läßt sich durch Kriegsschuld, Mord und Verfolgung Unschuldiger nicht stören. Sie deckt alle Schrecken und Blutspuren aus Vergangenheit und Gegenwart zu²⁶.

In diesem Abschnitt kommt es viermal zu einem Tempuswechsel. Das Präteritum im Ich-Roman bewahrt nach Käte Hamburger seine Vergangenheitsfunktion²⁷, also dürfen wir annehmen, daß es sich im Satzteil "*schauten, mußten* entdecken, daß jeder eine Mördervisage *hatte*" um einen Bericht aus der Vergangenheit des Ich-Wir-Erzählers handelt. Die nächsten beiden Sätze im Präsens bzw. Futur ("Doch mit der Zeit *gewöhnt* man sich an alles,... und bald darauf *wird* es schon wieder gemütlich. Allerdings!") könnte man als Kommentare zum damals Geschehenen lesen, in denen er aus der Erzählgegenwart sarkastisch auf das schnelle Vergessen der Schweigener hinweist. Es folgt eine Hauptsatzreihe im Präteritum über den damaligen Schlaf, der durch die schrecklichen Ereignisse etwas gestört und 'undicht' war. In den beiden folgenden, etwas zerrüttet scheinenden Satzgefügen kommt es sogar innerhalb eines Satzes zu einem Tempuswechsel von der Vergangenheit zur Gegenwart. "Wir *wärmten* uns die alte Suppe auf", ist noch Erzählen von Vergangenem. Doch scheint das Wort 'Gemütlichkeit' im Ich-Wir-Erzähler etwas zu provozieren, das ihn den reinen Bericht von damaligen Begebenheiten unterbrechen läßt. Er wechselt über ins Präsens und kommentiert von seiner gegenwärtigen Erzählposition aus das damals Geschehene: die alte braune Suppe der Gemütlichkeit köchelt weiter. Auch verspottet er den in jedem österreichischen Dorf zur Institution gewordenen Stammtisch. Der Stammtisch, 'auf dem die Leichen sezirt werden', wird zur Gerichtsstätte, wo entschieden wird, wer gut und wer böse, wer schuldig und wer unschuldig, wer ein Mörder ist und wer als solcher verfolgt wird. Die eigentlichen Gesetze des österreichischen Dorfes werden am Stammtisch erlassen.

Der Satzteil "gibt es dann den zweiten Todesfall, auf den es, begreiflicherweise, schon gar nicht mehr ankommt" (WH, 239) wird in der Sekundärliteratur über Leberts *Wolfshaut* zu den typischen Beispielen der affirmativen dorfimmanenten Perspektive gezählt²⁸. Liest man den Satz isoliert vom Textganzen, so

26 Ich möchte hier auf den österreichischen Punschkrapfen (oder auch Punschkrapferl genannt) verweisen, den jeder gemütliche Österreicher gerne ißt und der das Symbol für die Verfaßtheit der Österreicher der zweiten Republik darstellt. Vgl. dazu Robert MENASSE: *Das Land ohne Eigenschaften*, Frankfurt a. M. 1995, S. 37: "Der Punschkrapfen ist [...] außen rosa, innen braun. Man könnte die Beschreibung noch durch den Hinweis sinnvoll präzisieren, daß der Konditor die braune Füllung in der Regel aus Resten gewinnt, die er durch Alkohol gewissermaßen neutralisiert. [...] Es kann von den einen als kritisches Symbol verstanden werden, und dabei von den anderen immer noch eine augenzwinkernde Zustimmung erhalten. Der Punschkrapfen ist dadurch gewissermaßen ein Idealsymbol, weil es einen realen gesellschaftlichen Widerspruch und reale Polarisierung genauso ausdrückt, wie die ebenso reale allgemeine einhellige Zustimmung zu Österreich."

27 Vgl. Käte HAMBURGER, *Die Logik der Dichtung*, Stuttgart 1994, S. 263.

28 Vgl. Kurt ARRER, *op. cit.*, S. 82.

scheint er ein schöner Beweis für die Geisteshaltung eines damaligen Mitläufers zu sein, doch im Zusammenhang gesehen, ist die versteckte Ironie (und vielleicht auch Wut) des Erzählers unübersehbar.

Ein weiteres Stilmittel, das von Lebert eingesetzt wird, um die kritisierende Stimme des Erzählers und die Distanz zu den Dörflern zu unterstreichen, möchte ich in diesem Rahmen nur kurz andeuten. Es handelt sich um die relativ häufige Verwendung von Prolepsen, bei denen es sich meist um Todesankündigungen handelt und die oft komisch auf den Leser wirken können²⁹.

Zusammenfassend könnte man sagen, daß die Polyphonie innerhalb der Ich-Wir-Erzählerhaltung einerseits aus einer distanzierten, zum Teil Bericht erstattenden, oft selbstironischen und -kritischen Stimme besteht und andererseits aus einer das Dorfkollektiv vertretenden und dessen Ideen unterstützenden Stimme. Diese verschiedenen Stimmen, die aus *einem* Klangkörper³⁰ ertönen, ergeben ein Klangbild mit dem Klangeffekt, daß die einzelnen Töne oft nicht mehr trennbar und identifizierbar sind. Wenn ich die Funktion des Ich-Wir-Erzählers, der im Roman nicht den größten Platz einnimmt, so hervorgehoben habe, dann deshalb, weil Lebert durch die Vermengung seiner Stimmen und deren Inhalte einen Nachkriegstypen zeigt, dessen Identität nicht eindeutig klar ist³¹.

Es ist der Wechsel der Stimmen und Perspektiven, einerseits innerhalb einer einzigen Erzähler-Figur, und andererseits, wie wir weiter unten sehen werden, zwischen verschiedenen Personen, der diesen Roman so reich macht und den Leser so verunsichert. Einerseits schuldig geworden (oft mit Überzeugung) und andererseits entnazifiziert (oft ohne Überzeugung) – das ergibt eine seltsame Mischung aus Selbstverleugnung und Heimatlosigkeit für die Menschen einer Nation, die noch lange keine sein sollte³².

Denn in den kleinen, überschaubaren, regionalen ländlichen und dörflichen Einheiten, dort also, wo "Heimat" unmittelbar erlebbar wäre und sich entsprechende Gefühle unter Umständen sinnhaft entfalten können, dort aber auch, wo jeder jeden kannte und um seine kleinere oder größere Beteiligung an den Nazi-Verbrechen wußte, war man in der Mühsal des Verdrängens und im notwendigen

29 "Graben wir einen Toten aus." (WH, 10) "Sein Gesicht [Höllers] war wie abgestorben [...] wie das Gesicht einer Leiche." (WH, 11) "Daran konnte es nicht liegen, daß er an jener Stelle stand, wo ihn [Maletta] später sein Schicksal ereilen sollte [...]" (WH, 29) "[...] und so hatten auch ihm [dem Matrosen] diese Hände gewunken, Hände aus der Finsternis [...]" (WH, 76) "[...] die beiden Zeiger hatten sich vereinigt, und beide zeigten [...], so, als wollten sie dort eine Stelle bezeichnen, direkt auf Johann Schreckenschlagers Kopf." (WH, 197).

30 Vgl. *Duden Deutsches Universal Wörterbuch A-Z*, 3., neu bearbeitete und erweiterte Auflage, Mannheim-Leipzig-Wien-Zürich 1996, S. 839: "Klangkörper, der: 1. (Fachspr.) Hohlkörper, der durch Einwirkung von Schwingungen einen Klang [...] erzeugt".

31 Man sollte in Anbetracht der polyphonen Struktur nicht vergessen, daß Lebert eine vollständige Gesangsausbildung hatte und lange Zeit Sänger war.

32 Robert MENASSE, *op. cit.*, S. 20: "Noch 1956 waren bei einer Meinungsumfrage 46% der Bevölkerung der Meinung, daß Österreicher »zum deutschen Volk gehören«. [...] Der Satz "Wir sind eine Nation" bedeutet also, ins österreichische Deutsch übersetzt, zunächst nichts anderes als: "Dürfen wir so frei sein, frei zu sein?"

Identitätswechsel verstrickt, was selbstbewußte und ungebrochen offene Repräsentation gewachsener Identitäten natürlich weitgehend verunmöglichte.”³³

In diesem Roman gibt es allerdings nicht nur eine Ich-Wir-Erzählhaltung, sondern es wird auch sehr häufig in der Er-Haltung erzählt, und oft kommt es zu einem plötzlichen Wechsel von einer zur anderen. Der Ich-Wir-Erzähler scheint manchmal zu vergessen, sich in die Dorfgemeinschaft einzuschließen, was einerseits wieder für das Überwiegen seiner kritischen Stimme sprechen würde, aber andererseits auch den Eindruck erwecken könnte, daß er sich nicht zu erkennen geben will. Der Wechsel kann oft sehr abrupt sein, wobei der gerade noch vorhandene Erzähler aus der Welt der Figuren verschwindet und plötzlich als allwissender Beobachter von außen berichtet. Er sagt nicht mehr ‘ich’ oder ‘wir’, sondern ‘er’ oder ‘sie’.

Bei Höllers Begräbnis z.B., das im Dorf stattfindet und an dem er teilnimmt, bleibt er zunächst auf Distanz und schildert, Abstand haltend, in der dritten Person.

Und als die Zeremonie beendet und der Totengräber mit dem Trinkgeld bedacht war und die Kränze und Schleifen gemustert und abgeschätzt waren, und auch die Kondolenzen entgegengenommen, begaben sich sämtliche Leidtragenden, begleitet von *etlichen Trauergästen*, zum wohlverdienten Leichenschmaus in den Gasthof.

Doch Wachtmeister Habicht verschmähte es, *ihnen* zu folgen. (Obgleich es sicher etwas Gutes gab.) Er zählte sich nicht zu *uns*. (WH, 59)

Hier haben wir es mit einem Perspektivenwechsel zu tun. Der Erzähler hält die Distanz in der dritten Person nicht durch und wechselt plötzlich (innerhalb eines Absatzes) über zur sich einbegreifenden Wir-Haltung. Daß die Antipathie des Erzählers Habicht gegenüber für den Wechsel eine Rolle spielen könnte, ist nicht ausgeschlossen. Habicht als Hüter des Gesetzes (wobei die Gesetze während seiner Karriere nicht immer dieselben waren) steht etwas abseits, hält als Gendarmeriewachtmeister, der mit der Lösung von Mordfällen beauftragt ist, Abstand zum Dorfkollektiv, denn die Zeiten der Lynchjustiz, die den Dorfbewohnern immer noch sehr nahe steht, sind seit 1945 offiziell vorbei. Er muß für Ruhe und Ordnung sorgen (und für seine Karriere).

Im Treibjagdkapitel, einer schrecklichen Menschenjagd, bei der ein Sündenbock für die begangenen Verbrechen gesucht wird, ist der Wechsel von der Ich-Wir- zur Er-Erzählhaltung besonders aufschlußreich. Der Erzähler rechnet sich zu den Jägern (‘wir’), aber seine Identität gibt er auch (oder gerade) hier nicht preis. Wir erfahren z.B. nicht, zu welchem Suchtrupp er gehört. Was während der Treibjagd in den verschiedenen Handlungssträngen passiert, wird uns von einem allwissenden Erzähler, meist in der dritten Person, geschildert.

33 Robert MENASSE, *op. cit.*, S. 106-107.

Zu dieser Stunde – unter dem Blau und unter dem Gold und im unhörbaren Waffelnärm des Lichts – waren sämtliche *Jäger und Treiber* bereits unterwegs, sowohl die schnellen als auch die langsamen Gruppen. (WH, 315)

Er sagt nicht, waren ‘wir’ bereits alle unterwegs. Seine Kritik und Ironie fehlen auch hier nicht. Es ist vielleicht auch in diesem besonders heiklen zentralen Kapitel einfacher, sich in der dritten Person (also über andere) lustig zu machen als in der ersten (also über sich selbst).

Sie alle hatten den zündenden Aufruf gelesen, den Habicht [...] mit der Schreibmaschine geschrieben [...] hatte. *Sie* fetteten also die Skischuhe ein und schmerten Hirschtalg in die Schenkelbeuge. (WH, 308-309)

Sie hatten sich, wie vorgesehen, verteilt; *sie* gingen paarweis’ – wie es sich gerade traf – der Mann mit Waffen voraus und das Weib hinterdrein (mit einer Sonnenbrille vor den Augen) [...]. Hundert Bäume! Tausend Bäume!! Zehntausend Bäume!!! Aber hinter keinem stand der Mörder; nein, hinter jedem Baum, um den man herumging, stand immer wieder die Sonne und lachte: “Hihi!” (WH, 324)

Der hier nicht anwesend scheinende Erzähler macht sich lustig über die Treiber, die er distanziert in der dritten Person als eine Gruppe nicht besonders intelligenter Leute beschreibt, die tatkräftig bei dieser Menschenjagd mitmachen. Doch gibt er zu, dabeigewesen zu sein und zählt sich durch die erneute Verwendung der persönlichen Pronomen ‘ich’ und ‘wir’ zu einer der Gruppen von Leuten, deren bißchen Verstand in den Ober- und Unterschenkeln am Werk war. (Vgl. WH, 317)

Wir kamen ins Dorf zurück und erblickten die Kugel [den Sträfling, der sich Blätter unter die Kleider gestopft hat, um nicht zu erfrieren]. *Wir* glaubten erst an eine technische Errungenschaft. Dann sahen *wir*: die Kugel war ein Mensch. Da haben *wir* angebissen. Da packten *wir* ihn.

“Haut ihn zusammen!!!” gellte der Forstadjunkt Strauß. (WH, 349)

Was passiert bei diesem Wechsel von der distanzierten dritten zur beteiligten ersten Person? Hier scheint die kritisierende Ich-Wir-Erzählerfigur zurückzutreten, um den damals Erlebenden selbst sprechen zu lassen. Sätze wie “da packten wir ihn” oder “da bissen wir an” scheinen auf den ersten Blick nicht erzählt, sondern erlebt, sie wirken bei Erstlektüre direkt auf den Leser und nicht durch einen Erzähler vermittelt. Er scheint unmittelbar Einblick in das Geschehen zu haben, spürt die Menge, die sich auf den unschuldigen Sträfling stürzt und auf ihn einschlägt.

In Aussagen wie diesen ist man sehr geneigt, anzunehmen, daß hier die affirmative Stimme ein reines Solo singt. Der Leser könnte bei Erstlektüre die Kritik, die hier geübt wird, übersehen, so sehr zieht ihn das affirmative ‘Wir’ in seinen Bann. Die Begebenheiten scheinen das erlebende ‘Ich’ dermaßen zu fesseln, daß er den zeitlichen Abstand aufzugeben und aus der Gegenwärtigkeit des Gesche-

hens zu erzählen scheint. Der Leser wird durch diese Stimme direkt angesprochen. Doch schon ein kleines Stück weiter im Text kommt es wieder zu einem Perspektivwechsel, indem der Ich-Wir-Erzähler einen kritischen Ton anschlägt:

Eine ungeheure, unsichtbare Schaufel packte *uns* wie einen Haufen Kuhmist und staute uns zwischen den Mauern und zwischen den Zäunen, daß *wir* kaum mehr Atem schöpfen konnten. *Wir* sahen die Eskorte in der Tür. *Wir* sahen auch etwas [den Sträfling], das kaum einem Menschen mehr gleichsah. [...] und *wir* ihnen nach – wie ein Brei, der durch den Kanal quillt, brodelnd, schäumend, Blasen treibend, die zerplatzten. [...] Und *wir* drängten der Eskorte nach und ballten die Fäuste gegen den Mörder, den *wir* nicht sahen, und fluchten, daß es keine Todesstrafe gab, und daß *wir* ihn sein Lebtage würden mästen müssen. (WH, 353-354)

Indem der Erzähler die tobende Menge, in der er aktiv dabei ist, mit einem Haufen Kuhmist und mit einem brodelnden, Blasen treibenden Brei in einem Kanal vergleicht, werden sein Sarkasmus und seine Kritik sehr deutlich, womit die Distanz zwischen Leser und Geschehen vergrößert wird. Die Identität von erzählendem und erlebendem 'Ich' scheint hier äußerst problematisch. Doch mit dieser unglaublichen Leichtigkeit des Ich-Wir-Erzählers, sich zwischen seinem Erzählerstandpunkt und dem Erzählten hin und her zu bewegen³⁴ und mit dem Spiel der verschiedenen Perspektiven gelingt es Lebert, die Identitätsproblematik eines Großteils der österreichischen Nachkriegsgesellschaft widerzuspiegeln.

In meinem letzten Teil möchte ich auf eine weitere, wohl die wichtigste Stimme bzw. Perspektive eingehen: nämlich die des Matrosen, die vielleicht für den Leser die wichtigste Identifikationsmöglichkeit darstellt. Wie verhält sie sich zu den bereits analysierten?

Steht der Matrose im Zentrum, so zieht sich der Erzähler zurück. Wir haben es nach Stanzel mit einer personalen Erzähhaltung zu tun³⁵. Der Matrose stellt für den Leser das wichtigste Orientierungszentrum³⁶ dar. Der Ich-Wir-Erzähler, der aus dem Dorf stammt, kann nicht über die Gedanken eines ihm nicht vertrauten Menschen, der außerhalb des Dorfkollektivs steht, informiert sein. Soll das Bewußtsein dieses Außenseiters erfaßt werden, sollen seine Gedanken, Gefühle, philosophischen Reflexionen, Selbstgespräche etc. dargestellt und entwickelt werden und soll er zum eigentlichen Helden werden, bedarf es einer neuen Perspektive, einer Art Innenperspektive, aus der Sicht des Matrosen selbst heraus.

Maletta wird passagenweise das Recht eingeräumt, sich aus sich selbst heraus, personal, darzustellen. Doch kann der Erzähler es nicht unterlassen, oft in Klammern immer wieder ironisch-kritische Kommentare hinzuzufügen. Geht es allerdings um den Matrosen, so läßt er diesem unkommentiert freien Lauf in seiner

34 Vgl. Wolfgang KAYSER, "Das Problem des Erzählers im Roman". In *The German Quarterly*, Vol. XXIX, 1956, S. 234.

35 Vgl. dazu die extradiegetische heterodiegetische Erzähhaltung bei Gérard GENETTE, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil 1983, p. 77-80.

36 Vgl. Kurt ARRER, *op. cit.*, S. 87.

Selbstdarstellung. Es werden auch keine Zeugen aufgerufen. Bemerkungen in Klammern, denen man durch den ganzen Roman hindurch immer wieder begegnet, sind nicht spöttisch, sondern am ehesten als einfache Regieanweisungen zu interpretieren.

Der Erzähler zieht sich zurück und versetzt den Leser ganz ohne Brechung und Vermittlung in die Welt der Figur, indem er ihn die dargestellte Welt durch die Augen des Matrosen sehen und durch die Stimme des Matrosen selbst hören läßt:

Wenn er nun manchmal ruhelos wie ein Tier, wie ein verwilderter Hund durch die Waldungen irrte, [...] dachte er über das Leben nach, sah jene Kielspur im Meer des Vergessens, die seinen Weg bezeichnete, sich mehr und mehr runden zu einer Schlinge, verlockend, den Schädel hindurchzustecken.

[...]

Der Matrose geriet in die Maschen [...]. Er dachte zurück an die Seemannsjahre [...].

[...]

Damals war sein Leben gefährlich gewesen [...]. und zuweilen hatte er Angst gehabt [...]. Aber – wie seltsam! – in dieser Angst, in diesem Bewußtsein akuter Gefahr, hatte er mehr Geborgenheit, mehr Ruhe und Zuversicht gefunden als jetzt in diesem ‘Ruhestand’, in diesem ‘Daheimsein’, in welchem er fremd war [...].

Und manchmal hörte er eine Stimme im Wind [...]

[...]

‘Und bist du jetzt zufrieden?’

‘Ja.’

‘Glücklich?’

‘Nein.’

‘Also unglücklich!’

‘Auch nicht.’

‘Was bist du also?’

‘Nichts mehr.’ [...]

[...]

Er sog an seiner Pfeife. Warum noch warten – und auf was? Lieber die Decke über den Kopf ziehen! Schlafen! Nichts mehr erfahren müssen! Nur noch die Wärme des In-sich-selbst-Erfrierens genießen! Was hätte sich auch noch begeben sollen? Die Zeit der Abenteuer war vorbei. Doch Nachts erwachte er manchmal aus quälenden Träumen, und dann hörte er draußen wieder den Regen flüstern [...].

(WH, 69-72)

Der Leser erfährt das Geschehen als Spiegelung des Bewußtseins aus der Innensicht des Matrosen. Das heißt der Matrose fungiert als Reflektor-Figur³⁷. Hier steuert keine Erzählerfigur (wie in der Ich-Wir-Rolle) durch deutende, wertende oder ironische Kommentare, sondern er steuert die Sympathie oder Antipathie des Lesers der Person des Matrosen gegenüber, indem er ihm das

37 Vgl. Franz K. STANZEL, *Theorie des Erzählens*, Göttingen 1995, S. 212.

Privileg zugesteht, das, was er erlebt oder wahrnimmt, dem Leser selbst mitzuteilen. Typisch für eine solche Innenperspektive sind Verben der inneren Vorgänge (hören, fühlen, denken...), innerer Monolog, Reflexionen etc. Der Leser wird unmittelbar (d.h. ohne Vermittler) mit der Welt der Figur konfrontiert, indem er veranlaßt wird, sich in die Figur zu versetzen.

Dieser Roman braucht mehrere Orientierungszentren (Ich-Wir-Erzähler, Matrose, Maletta) seiner Kritik am Dorf. Unfreund wird gleich zu Beginn des ersten Kapitels als Außenseiter, als nicht zum Dorfkollektiv gehörig dargestellt. Durch seine Abwesenheit während des Krieges ist er nicht in die kollektive Schuld verwickelt, und der weiterlebende, für die Schweigener zum Alltag gewordene Faschismus bedeutet von vornherein Gefahr für ihn und Maletta.

Sobald vom Matrosen im Roman die Rede ist, wird der Leser auf eine positive Rezeptionshaltung hingelenkt:

Wir anderen schliefen damals schon wieder recht gut. [...] Den Krieg und seine Folgen glaubten wir überwunden zu haben; [...] und wenn uns etwas quälte, so war es höchstens schon wieder die Langeweile, welche in Friedenszeiten hierorts daheim ist [...]. Und dennoch! Irgendetwas war anders [...] an diesem schläfrigen Samstag, der uns erst Wochen später verdächtig vorkam. Aber das spürte seltsamerweise nur der Matrose [...]. (WH, 8-9)

Hier möchte ich ein typisches Beispiel eines sehr raschen Perspektivenwechsel von der personalen Perspektive des Matrosen zur Sicht der Dörfler bei Schreckenschlagers Begräbnis zeigen. Der Matrose, der gerade im Dorf zu tun hat, befindet sich außerhalb der Friedhofsmauer und beobachtet von diesem Standpunkt aus die Beerdigung: "Er kniff die Augen ein und reckte das Kinn vor, bohrte seine Augen in das Pack." (WH, 243) Hier wird aus der personalen Sicht des Matrosen geschildert, doch plötzlich wird umgeschwenkt auf die dorffimmanente Wir-Haltung, also auf die Sicht der Dörfler:

Auf der weißverbrämnten Mauerkrone, am Rand des Topfes, in welchem wir uns befanden, gewahrten wir die schwarze Seemannsmütze und die blauen Augen des Matrosen. Doch das war alles, was wir sehen konnten; seine Schultern blieben uns bereits verborgen; es war, als habe man ein abgetrenntes Haupt auf die Mauer in den Schnee gesetzt. (WH, 244)

Es handelt sich um ein affirmatives 'Wir', der Erzähler scheint sich hier durchaus in das 'Wir' der Dorfbewohner einzuschließen. Eine Zeile weiter kommt es aber zu einem weiteren Wechsel der Perspektive, die Distanz zum 'Wir' tritt hervor, die kritische Stimme wird laut und denunziert die Dorfgemeinde:

Das Bild, das unsere Trauer darstellen sollte, dies rührende Bild mit dem blutroten Klecks in der Mitte, war unversehens zu einem Vexierbild geworden, darauf die Trauer einer Tarnung gleichkam. (WH, 244)

Er spielt hier mit der Formulierung vom blutroten Klecks auf den Mörder an, auf Vinzenz Rotschädel. "Unsere Trauer" wird zu einem verzerrten, falschen Bild, indem die kritische Stimme des Ich-Wir-Erzählers hörbar wird. Doch im selben Absatz glauben wir dann wieder die Stimme des erlebenden 'Ich' zu hören: "Wir alle glaubten in diesem Moment den Mörder zu sehen." (WH, 244) Im nächsten Satz finden wir erneut das distanzierte 'Wir', das die Blindheit und das Fehlen von Selbstkritik der Dorfbewohner offenlegt:

Weil wir uns selber niemals zu sehen vermögen, sahen wir den Mörder auf dem Bilde. (WH, 244)

Der Ich-Wir-Erzähler entlarvt die falsche Trauer und das Versteckspiel der Trauergäste, von der personalen Perspektive schwenkt er über zur affirmativen, zur kritisierenden, wieder zur affirmativen und wieder zur kritisierenden des Ich-Wir-Erzählers. Der Leser schaut mit dem Matrosen zunächst über die Friedhofsmauer auf die Trauernden; dann von der Perspektive der Trauernden auf den Matrosen, dann sieht er sich innerhalb der Trauernden um, sein Blick fällt auf Rotschädel, dann sieht er für einen Moment in einen der Trauernden hinein, der keinen Namen hat (Ich-Wir-Erzähler), der sich ihm öffnet und ihm den Blick auf die anderen, die herumstehen, für einen Augenblick verändert.

Auf der nächsten Seite kommt es dann innerhalb ein und desselben Absatzes wieder zu einem Wechsel von der Ich-Wir-Haltung zur Er-Haltung:

Nun sind *wir* ja, wie schon bemerkt, an das Sterben gewöhnt, ebenso an das Ermordetwerden. Daß einer stirbt, kommt immer wieder vor, und auch erschlagen wird man hin und wieder. Eine Holzhauerhacke ist eine einfache Sache, und ein Schädel eine nicht einfache Sache, und diese beiden Dinge zusammengebracht, sind gewissermaßen die einfachste Sache der Welt. Trotzdem hatten *die Trauergäste* begriffen, daß es nun höchste Zeit war, etwas zu tun; [...] (WH, 245)

Im weiteren wird der Leichenschmaus im Wirtshaus aus einer auktorialen Erhaltung geschildert. Der Erzähler sagt nicht mehr 'wir', sondern 'die Trauergäste', schließt sich nicht mehr mit ein, schildert von außen, was im Gasthof zwischen den Trauergästen passiert.

Ein letztes Beispiel sei angeführt, um die Perspektive des Matrosen zu beleuchten. Es findet sich am Schluß des Romans. Der Matrose kann trotz der triftigen Beweise, die er gegen Habergeier hat, nichts gegen ihn ausrichten, da dessen politischer Aufstieg ihn vor jeglicher Bestrafung schützt. Also stattet Unfreund dem Jägermeister und frischgewählten Landtagsabgeordneten einen persönlichen Besuch ab, um ihn zumindest unter vier Augen zur Rechenschaft zu ziehen.

Der Matrose und Habergeier werden nicht von einem außenstehenden, alles überblickenden Erzähler beleuchtet, der berichtet, was der eine und der andere tut oder denkt, sondern die Szene wird allein aus der Perspektive des Matrosen

dargestellt. Wir erfahren von den Gefühlen, Gedanken und Ängsten des Matrosen, aber von Habergeier wird uns nur das berichtet, was der Matrose wahrnimmt. Wir erfahren nur vom Bewußtseinsstrom des Matrosen, nicht aber dem des Jägermeisters. Man erfährt von Habergeier nur, daß er lächelt, sich seine Pfeife stopft, sich an den Bart greift, das Streichholz fallen läßt, aber nicht, was er fühlt oder denkt:

Es dämmerte. Die Dinge traten hervor. Der Himmel sah von unten her rötlich beschienen, einer verbeulten, verbogenen Bleiplatte ähnlich. [...]

‘Da ist er heimgekommen’, *dachte* er. [...]

‘Die Großen kann man killen’, *dachte* er. ‘Aber die Masse der Kleinen ist unüberwindlich. Daran beißt man sich die Zähne aus. Das ist die Diktatur der Gartenzwerge!’

Er klopfte an. [...]

[...] in der Stube befand sich in langen Flanellunterhosen ein wildfremder Mann. [...]

Der Bart war abrasiert! Der Matrose *glaubte* umzufallen. [...]

Habergeier schlüpfte in den grauen Rock mit Hirschhornknöpfen, dann wandte er sich freundlich dem Matrosen zu. “Was gibt’s denn?” fragte er und griff gewohnheitsmäßig nach dem Bart und griff ins Leere [...].

Der Matrose *wußte* nicht mehr, wie beginnen; [...]

‘Als Kriegsverbrecher hat er sich eingepuppt’, *dachte er grimmig*, ‘und als Landrat ist er ausgekrochen!’ [...]

Habergeier [...] stopfte sich die Pfeife. “Ja, bitte!” sagte er. “Um was handelt es sich? [...]”

“‘Ich hab’ da ein Schreiben von meinem gottseligen Vater”, sagte er [der Matrose] leichthin. “Mein Vater berichtet darin von einem Massaker, das die Ortswacht von Schweigen an Fremdarbeitern veranstaltet hat.” [...]

Nun wurde er starr; [...] Er ließ das Streichholz los; es fiel zu Boden. [...] (WH, 590-592)

Die Begegnung der beiden endet mit einer Ohrfeige, die der Matrose Habergeier verabreicht, da dieser weder Reue noch Schuldgefühle den ‘alten Geschichten’ (wie er den Mord an den Fremdarbeitern bezeichnet) gegenüber zeigt.

Die Szene, die nun folgt, nachdem der Matrose das Haus verlassen hat und über den Hof geht, macht den Ausgangspunkt der Perspektive noch einmal ganz klar. Habergeier, der, das Gewehr im Anschlag hinter ihm steht, bereit ihn niederzuschießen, wird nur aus der Perspektive des Matrosen geschildert. Die Spannung für den Leser ist an dieser Stelle besonders hoch. Der Leser weiß nicht mehr als der Matrose, fürchtet sich mit dem Matrosen, wartet darauf, daß Habergeier abdrückt. Ein simultaner Bericht über das Verhalten Habergeiers würde die Spannung aufheben.³⁸

38 Vgl Kurt ARRER, *op. cit.* S. 89.

Denn es ist die Stunde [...] des Henkers, die Stunde der Hinrichtung [...]; und der Matrose geht langsamen Schrittes über den Hof. Und jetzt *hört* er, daß der Jäger aus dem Haus tritt. Und jetzt *hört* er, daß er beide Hähne seines Stutzens spannt. Und er *sieht*: [...] Und er *weiß*, die Hündische Dreieinigkeit ist dies: Dummheit, Feigheit und Gewissenlosigkeit; doch er *weiß* auch: für den, der ihn sucht, bleibt der Vater lebendig, [...]. (WH, 594)

Er spricht zu sich selbst: “‘Geh schneller!’, sagt er sich. ‘Nein, geh langsamer!! Laß ihm Zeit zu zielen!’ [...] ‘Idiot!!! Noch fünfzehn Schritte! Jetzt wird er es tun!’ – Wie ein Trommelwirbel schwoll ihm die Todesangst in den Ohren.” (WH, 594-595) Der Erzähler respektiert hier ausschließlich den Point-de-vue des Matrosen, hält es durch, sich nicht auktorial einzumischen, macht keine ironischen Bemerkungen über Habergeier. Der Leser befindet sich mitten im Geschehen, wird nicht von einer Erzählerinstanz auf Distanz gehalten. Habergeier schießt schlußendlich nicht. Habicht rettet die Situation, der Matrose bricht in ein befreiendes Lachen aus und verläßt das Dorf für immer.

Doch selbst die Identifikation des Lesers mit Unfreund scheint nicht problemlos zu funktionieren. Wie schon sein Name sagt, ist auch Unfreund ein sehr ‘ungemütlicher’ Zeitgenosse. Er scheint zwar der einzige Dorfbewohner mit humanistischer Gesinnung zu sein, doch ist sein Umgang mit den Schweigenern hart und rüpelhaft, seine Sprache oft derb und schneidend, nur mit der kleinen Anni spricht er in weichen, ja poetischen Tönen.

Standortwechsel, Perspektivenwechsel, Vielstimmigkeit, polyphone Komposition als Kunstgriff um die Zerrissenheit, die Schuld, das Verdrängen, die Bezugslosigkeit, die Brutalität, Gewissenlosigkeit und Identitätslosigkeit dieser Dorfbewohner darzustellen. Was bewirkt Lebert mit dieser Methode, außer Ablehnung und Verwirrung seiner Leserschaft? Und was verwirrt und verunsichert die Leser? Der Einblick in menschliches Verhalten in einer bestimmten Situation und an einem bestimmten Ort von verschiedenen Standpunkten aus läßt manchem Leser vielleicht zu viel Freiheit in der Wahl seines ihn leitenden Erzählers.

Was die Kritiker der 60er Jahre nach dem Erscheinen der *Wolfshaut* zum Teil lobten, war der Nachkriegsleserschaft ein Dorn im Auge: Das ‘Scheitern’ des personalen Helden einerseits und die Inkonsequenz des Ich-Wir-Erzählers andererseits. Wollte Lebert allerdings ein realistisches Zustandsbild der österreichischen Nachkriegsgesellschaft geben, so wurde er diesem am besten in der Darstellung eines formalen und ‘inhaltlichen’ Scheiterns gerecht. Dem Scheitern der Vergangenheitsbewältigung entspricht ein ‘Scheitern’ des personalen und auktorialen Mediums (worunter ich auch die Ich-Wir-Erzählhaltung subsumiere). Lebert stellt in Form und Inhalt ein Scheitern dar und zeigt, daß weder die Figuren noch ein auktorialer Erzähler gegen die Vergangenheit ankommen. Eine Momentaufnahme der Entnazifizierungsschritte im Nachkriegsösterreich lassen – obwohl ein Autor alle technischen Mittel der Erzählkunst zur Verfügung

hätte – ein aufklärerisches Bild mit einer in die Zukunft weisenden Dimension nicht zu. (Eine Utopie zu schreiben, war wohl nicht Leberts Absicht!)

Nur schwere Kriegsverbrecher wurden in Österreich bestraft. Es gab bereits 1948 eine Teilamnestie, die schließlich eine vollkommene Amnestie aller minderbelasteten Nationalsozialisten zur Folge hatte. Gut ein Viertel der wahlberechtigten österreichischen Bevölkerung waren deklarierte Befürworter der NSdAP gewesen. Bedingt durch die internen Probleme der Westmächte mit den Sowjets, wurde es den zahlreichen 'gewöhnlichen' Nazis leicht gemacht.

Die Alliierten konnten damals nicht ahnen, oder es war ihnen diese Frage im beginnenden Ost-West-Konflikt nicht wichtig genug, daß diese *Massenamnestie* bei den betroffenen Österreichern auch mit einer *Massenamnesie* verbunden sein würde.³⁹

Leberts Roman frischte das Gedächtnis wieder auf. Nachdem jeglicher Schuldvorwurf (mithilfe der Alliierten) getilgt hat werden können, sollte die Bevölkerung sich jetzt wieder schuldig fühlen? Ein Teil der Leserschaft lehnte das Buch ab, weil er nicht mit der faschistischen Vergangenheit konfrontiert werden wollte, ein anderer, weil die Entnazifizierung in Leberts Roman scheitert. *Die Wolfshaut* blieb erfolglos, denn weder die Vermittlungsweise eines mitschuldigen Erzählers, der – inzwischen geläutert – Kritik an der Vergangenheit übt, noch die von Personen mit Gewissensbissen (Rotschädel, Höller, Schreckenschlager, Ich-Wir-Erzähler) und schon gar nicht die eines Zugereisten, der während des Krieges abwesend war und nun Verbrechen aufklären möchte, konnte die damalige Leserschaft begeistern.

Silla GANZER

39 Josef HASLINGER; *Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich*. Darmstadt und Neuwied 1987, S. 56. (Hervorhebung des Autors).

Das Bruchstück und das Ganze oder der Dichter Günter Eich und seine “Memoire”

Der Titel eines etwa drei Seiten langen, 1966 zum erstenmal gedruckten Prosatexts des Lyrikers und Hörspielautors Günter Eich lautet :

*In das endgültige Manuskript nicht aufgenommenes Bruchstück einer Memoire*¹

Die Memoire – der ungebräuchliche Singular im Titel läßt aufhorchen. Es scheinen darin zwei Begriffe zusammenspielen : “das Memoire” – also die Denkschrift oder die Eingabe – und “die Memoiren” – die Lebenserinnerungen. Vielleicht klingt das Bedeutungsfeld des französischen “la mémoire” ebenfalls mit an.

In diesem Titel ist von dem “endgültige(n) Manuskript” die Rede, in welches, so heißt es, das so angekündigte “Bruchstück einer Memoire” nicht aufgenommen worden ist. Die sprachliche Geste der Zurücknahme, der Unterdrückung von längeren Textstellen wird also in der Überschrift mit zum Thema gewählt. Jedoch ist das Gegenteil des Behaupteten der Fall : gerade das “nicht” aufgenommene Bruchstück ist der einzige überlieferte, nicht endgültig gestrichene Textteil des “endgültigen Manuskripts” : eine “Memoire” ist nämlich in Günter Eichs “Manuskripten” nicht überliefert.

Auch wenn das “endgültig” gestrichene ganze Manuskript die “Memoire” des hier zu Wort kommenden Textsubjekts und nicht etwa eine Autobiographie des Autors meint, so handelt es sich doch auch um etwas, was beiden gemeinsam ist : nicht geschriebene – auf jeden Fall aber “weggelassene” – Lebenserinnerungen. Wie auch immer – dem Leser steht nur das “Bruchstück einer Memoire”, nicht das endgültige Ganze zur Verfügung. Goethes “gewagter Versuch”, dem Leser

1 Cf. “Alles was von mir bekannt geworden, sind nur Bruchstücke einer großen Konfession, welche vollständig zu machen dieses Büchlein [*Dichtung und Wahrheit*] ein gewagter Versuch ist.”

mehr als Bruchstücke einer großen Konfession zu bieten, findet keine Entsprechung in Günter Eichs Werken. Ja, in seinen "Maulwurf"-Texten wird das Fragmentarische geradezu zum System, so daß der Leser mehr vor einer Art Vexierspiel als vor einer Synthese von Dichtung und Wahrheit steht².

Als einer (und zwar der dritte und letzte) der drei Prosatexte, denen das Bändchen *Kulka, Hilpert, Elefanten*³ seinen Titel verdankt und die die unmittelbaren Vorläufer der eigentlichen *Maulwürfe* darstellen, weckt das "Bruchstück" im Leser die Erwartung, er werde einer Verwandtschaft mit diesen Texten, einer Familienähnlichkeit begegnen. Nun wirkt das Bruchstück zunächst wirklich eher wie ein Elefant, verglichen mit den kleineren, flinkeren Maulwürfen und es beschäftigt sich mit Identitätsproblemen ganz eigener Art.

Zur Maulwurftechnik als solcher gehört das Bruchstückhafte, das unter anderem durch Streichen, durch Weglassen erreicht wird – man denke etwa an das Bild von den (unterirdischen) Gedankengängen, die der Leser nur indirekt und mit beträchtlicher Verspätung verfolgen kann⁴. Nur noch in Ausnahmefällen wird in den *Maulwürfen* ausdrücklich gesagt, daß das, worum es geht, weggelassen wird, z.B., wenn es im Maulwurf "Imaginärer Brief" heißt: "Du weißt, daß ich diese Zeilen schreibe, um über das Wichtigste nichts zu sagen", GWI, S.411. Für Maulwürfe, die in mehreren Entstehungsstufen dokumentiert sind, läßt sich jedoch die Arbeitsweise des Nicht-ins-endgültige-Manuskript-Aufnehmens durchaus zurückverfolgen (und so auch manches aufschlüsseln, was in der Endfassung als stehengebliebenes Fragment rebusartig anmutet). Im "Bruchstück einer Memoire" steht dagegen noch manches, zu dem dann notiert wird, daß es "weggelassen" ist oder wird. Wenn hier an bestimmten Textstellen steht, daß – und was – später gestrichen werden soll – beziehungsweise, was schon gestrichen ist –, so wird auch eine Schreib- und Arbeitsweise beschrieben, die in den späteren Maulwurftexten immer mehr dominiert und die die problematische, paradoxe Logik ihrer eigenen Zurücknahme thematisiert und zugleich (an zentraler Stelle) im "Bruchstück" demonstriert. Von manchen Textstellen, die der Leser vor sich hat, heißt es ja, sie seien schon gestrichen, und das widerlegt der stehengebliebene Text. Ganz ähnlich steht es mit der im Titel behaupteten (jedoch durch die Existenz des gedruckten Textes widerlegten) Geste der Zurücknahme.

Das Fragmentarische selbst, das dem hier untersuchten Text – laut Titel – zu eigen sein soll, läßt sich nicht ohne weiteres entdecken. Die Geschlossenheit dieses "Fragments" erinnert durchaus an die Strukturen, die in Gedichten von

2 Michael Kohlenbach (*Günter Eichs späte Prosa, Einige Merkmale der Maulwürfe*, Bonn, 1982) weist an konkreten Beispielen nach, wie intensiv sich diese Texte sowohl mit Geschichte und Zeitgeschichte als auch mit ganz Privatem beschäftigen.

3 Cf. GWI, S. 531.

4 "Meine Maulwürfe sind schneller als man denkt. Wenn man meint sie seien da, wo sie Mulm aufwerfen, rennen sie schon in ihren Gängen einem Gedanken nach", GWI, S.318.

Günter Eich anzutreffen sind. Mehrere Motivketten durchziehen das Ganze, überlagern sich, lassen durch Montage und Collage neue Aspekte aufleuchten, tragen zu einer Abrundung zum Ganzen bei.

Auch deuten weder Beginn noch Ende des etwa drei Seiten umfassenden Prosatextes auf Bruchstückhaftes.

Der Text beginnt damit, daß ein "Ich" sich einführt, indem es behauptet, es stelle sich vor : "Ich heiße..." – Es folgt, so erwartet es der Leser, ein "Name", hier jedoch der siebenmal wiederholte Buchstabe 'b'. Das "Ich" erklärt dann unmittelbar darauf, es lasse seinen Namen einfach weg und als Grund dafür nennt es den angeblich soeben genannten Namen selbst ("deshalb...")⁵. Nun ist "bbb-bbbb" wirklich kein Name – zumindest hätte der Leser ja einen Großbuchstaben erwartet. Er muß also den Text beim Wort nehmen und von der Hypothese ausgehen, daß der Name selbst, wie der Text das auch formuliert, bereits weggelassen ist : was stehengeblieben ist, erinnert an die B-Sprache der Kinder, bei der in jede Silbe ein 'b' eingefügt wird⁶. Der für das Weglassen des Namens angeführte Grund – nämlich der nicht genannte Name selbst – macht es dem Leser allerdings nicht möglich, die Begründung zu verstehen, da er ja weggelassen wurde. Diese Vorenthaltung der Information mag irritierend wirken : wie mit der Sprache spielt das Textsubjekt mit den Lesern, die hinnehmen müssen, daß der unterschlagene Name vielleicht von Bedeutung wäre – oder aber auch zu unbedeutend sein könnte, als daß er von Interesse wäre.

Das Ich, das sich so vorgestellt – und zugleich nicht vorgestellt – hat, arbeitet mit Sprachspiel und Weglassen, beides konstitutiv für die Schreibtechnik des späten Günter Eich.

Die irritierten Leser werden dann im dritten Satz des Eich-Textes unter Anwendung der vertraulichen Anrede mit "ihr" mit alternativen Vorschlägen beruhigt. Das Textsubjekt räumt ihnen sogar einen ungewöhnlich großen Spielraum ein (der die übliche Rezeption weit hinter sich läßt), wenn es ihnen verschiedene Ersatznamen für sich selbst zur Wahl anbietet. Wenn es dann diesen seinen Lesern auch noch einen Einfluß auf den weiteren Verlauf des Textes

5 Am Ende des Textes wird das Ich noch zweimal auf diesen "weggelassenen" Namen zu sprechen kommen: im vorletzten Absatz des Textes ist von einem "unaussprechlichen" Namen die Rede und im letzten Absatz erwähnt das Ich erneut "bbbbbbb". Als "Name" wäre "bbbbbbb" eigentlich nicht so sehr "unaussprechlich" (im Sinne von "unsäglich, unbeschreiblich"), sondern vor allem unaussprechbar – also so beschaffen, daß man ihn buchstäblich nicht über die Zunge bringt, was umso unerwarteter wirken dürfte, als Günter Eich seine Texte gern vorlas, um dabei festzustellen, ob er noch Änderungen vornehmen wollte; Günter Eich sagte ja auch von sich, er sei "ein akustisch aufnehmender Mensch" (GWIV, S. 495). Sollte der Dichter seinen eigenen Namen als "unaussprechlich" empfunden haben, so steht das vielleicht in Verbindung mit dem mit Unsäglichem verbundenen Namen Eich-mann.

6 Welcher Name weggelassen wurde, das verrät der Text nicht und der Leser ist auf Spekulationen angewiesen, die alle auf die "falsche Fährte" führen können; in Günter Eichs frühes Pseudonym und seinen Namen könnte so ein 'b' siebenmal eingefügt werden ; das ergäbe dann : Eberibich Gübunteber – Gübunteber Eibeich – nach Weglassen des Namens bliebe nur das im Text effektiv angeführte bbbbbbb stehen.

zuschreibt⁷, trägt das aber wiederum eher zu zusätzlicher Verwirrung bei : die Kommunikation mit den Lesern wird als dezidiert interaktiv hingestellt.

Die vorgeschlagenen Namen selbst tragen kaum zu einer Klärung der Identität des Textsubjekts bei. Der Name "Gabriel" führt das noch im selben Satz ausdrücklich erwähnte Motiv des "Erzengelhaften" ein. Es geht dabei um mehr als eine Namensverwandtschaft, obgleich der Name nur als Ersatzidentität fungiert, da das Ich von sich behauptet, es habe "immer etwas Erzengelhaftes" gehabt : der Erzengel Gabriel ist kein bloßer Namensvetter. Die Affinität zu diesem Namen hätte also nichts Willkürliches, sondern sagte etwas über das Wesen des Sprechenden aus.

Elfriede⁸, der andere Name, der dem Leser vorgeschlagen wird, wird im weiteren Verlauf des Textes in Relation zu verschiedenen Assoziationsketten treten : über die Alliteration läßt sich eine Verbindung zum Elefantenmotiv herstellen und über die Wortreihe, die sich im zweiten Absatz des Textes auf das Lexem "fried-" begründet (Friedfertigkeiten – Friedbergischen – Friedrichschen – Friedreichschen) z.B. auch eine Verbindung zu einem Krankheitsbefund, der Friedreichschen Krankheit⁹.

Daß es sich um einen männlichen und um einen weiblichen Vornamen handelt, trägt zusätzlich zur Aufhebung einer allgemein identitätsstiftenden Unterscheidung bei. Die Beliebigkeit des Geschlechts, die die genannten zwei Vornamen demonstrieren, wird später noch wiederholt ausdrücklich betont : "Wie bin ich der die oder das geworden, wer wie oder wohin ich bin ?", beginnt der zweite Absatz. Und am Ende des Bruchstücks bittet das Ich : "Denkt an ihn, an sie, an es" (13. Absatz)¹⁰. Die "Kategorien sind in der größten Verwirrung", wie es bei Büchner heißt, und je länger man die in Verwirrung geratenen "Attribute, Modifikationen, Affektionen und Akzidenzien"¹¹ des Ich-Verfassers der Memoire untersucht, desto mehr Merkmale lassen sich entdecken, die eine wie immer geartete Identität auszuschließen scheinen. Die Attribute verweisen bald auf das rein Geistige (das "Erzengelhafte"), bald auf ein menschliches Wesen (z.B. in seiner Eigenschaft als Besitzer eines Namenslexikons, des nach seinem Verfasser benannten "Wasserzieher", als beitragszahlendes Mitglied des Alpenvereins, oder auch später als Skatspieler oder als Empfänger von Briefen

7 "... mein Stolz. Besonders wenn ihr mich Elfriede nennt." "Darauf komme ich, wenn ihr mich Gabriel nennt, gelegentlich zurück." Geht es im ersteren Beispiel um das gestärkte Selbstbewußtsein des Textsubjekts, falls oder immer wenn die Leser den einen der beiden vorgeschlagenen Namen gewählt haben, so scheint – wenn man dem letzten Satz des ersten Absatzes Glauben schenken will – die Wahl des zweiten Namens (Gabriel) eine Bedingung dafür zu sein, daß das Textsubjekt seine Gedanken zum Thema Natur weiter ausführt.

8 In dem Maulwurf "Sünde" wird "Ellfrihde" neben "Walltrautt" und "Ingeburck" als einer der drei möglichen Vornamen der "Allmutter Natur" genannt. GWI, S. 327.

9 Die beiden vorgeschlagenen Ersatznamen, die für den "weggelassenen" stehen können, haben vielleicht auch nicht ganz zufällig mit dem Autor die Initialen E und G gemeinsam.

10 Cf. auch die Familienverhältnisse des Textsubjekts: "meine Frau, mein Mann, meine Ehebrecher".

11 So drückt sich bei Büchner König Peter vom Reiche Popo aus. (*Leonce und Lena*, I,2)

etc.) – und sie scheinen sich dann vom zweiten Absatz an immer eindeutiger auf einen Elefanten zu beziehen : “Ich habe einen Rüssel...”– und im sechsten Absatz heißt es : “was tu ich mit vier Füßen, vier säulenförmigen Füßen ?” Die Ich-Stimme spricht allen Kategorien hohn.

“Unberührbar und nie gefallen, mein Stolz”, so fährt sie fort. Auch diesem anfangs behaupteten Stolz und der Unberührbarkeit widersprechen andere Züge, so die gegen Ende des “Bruchstücks” immer deutlicher werdende Hilflosigkeit und Bescheidenheit. Sofern von einem Selbstbewußtsein die Rede sein kann, scheint es zwischen Extremen zu schwanken.

Folgt man dem “Faden”, dem das Ich zu folgen scheint, so stellen sich auch eingangs schon weitere Fragen. Die Engel, die als lichte, reine, also auch körper- und geschlechtslose Geister (cf. *Matth.* 22,30, die “weder freien noch sich freien lassen”) – und als solche buchstäblich “unberührbar” – jedoch in der biblischen Überlieferung als in einer hierarchischen Rangordnung stehend gedacht werden, könnten als solche stürzen, also “gefallen” sein. Das “Ich” könnte jedoch auch darauf stolz sein, daß es nie “gefallen” habe, nie den anderen genehm gewesen sei. Sein stolzes Selbstbewußtsein empfinde es, so läßt es hier am Anfang des Textes ja verlauten, “besonders wenn ihr mich Elfriede nennt”. Zu den bereits erwähnten Widersprüchen darf also gezählt werden, daß das stolze Selbstbewußtsein sich vor allem mit dem weniger erengelhaften der beiden vorgeschlagenen Namen verbindet. Im weiteren Verlauf des Textes wird dann immer stärker betont, wie wenig Verdienste das Ich sich im Grunde zurechnet – letztlich wohl nur immer wieder eine gewisse Spiel-, bzw. Sprachspielkompetenz.

Zwar beschreibt das Ich später auch, wie verständnisvoll, wie geduldig, wenn auch unbeholfen, es versucht, sich den allgemeinen Gepflogenheiten anzupassen (z.B. am Ende des neunten Absatzes : “Möchte nicht auffallen”), seine bloße Existenz scheint jeder Ordnung zu spotten. Die Hierarchien (die Oberen, die später erwähnten Anstaltsregeln) scheint das Textsubjekt einerseits kritiklos hinzunehmen, andererseits stellt es sie bereits durch seine Existenz in Frage.

Die Erzählform gibt sich einerseits kontinuierlich (mit “auch”, “aber” etc.), andererseits wird den Lesern abverlangt, daß sie Gedankengänge nachvollziehen, deren Verbindung bald rein spielerischer Art ist, wie im Kalauer (“gehe barfuß, sole mio”), bald voller Widersprüche (“Etwas Ähnliches aber ganz anderes ist es mit der Natur”), zuweilen auch schlicht nicht ersichtlich (“mein Stolz. Besonders wenn ihr mich Elfriede nennt.”)

Die Assoziationsketten wuchern aus, verzweigen sich, kommen zurück zu schon Erwähntem, lassen sich schließlich in vielen Punkten als überraschend sinnvoll erkennen. Vom Erengelhaften kommt das Ich zur Idee “unberührbar “ – “so beschaffen, daß man es nicht berühren kann” lautet die erste Lexikondefinition¹². Auch im Text von Günter Eich wird der Begriff zuerst mit der Idee des Körperlosen, rein Geistigen verbunden, später – im vierten Abschnitt liest man :

12 – gefolgt von der substantivierten Form, die die indische Kaste der Parias bezeichnet (Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*)

“Kein Harn, keine Exkreme[n]te [...] Unberührbar” – wohl ironisch mit einer erhabenen Naturvorstellung, die von Körperausscheidungen absieht, deren (auch sprachliche) Berührung einen gewissen Tabu-Charakter bewahrt und die dem Unberührbaren, weil Abstoßenden, näher stehen. Ob auch der “Stoffwechsel”, den das Textsubjekt ja völlig ungeniert zur Konfusion des Lesers praktiziert, gemeint ist, muß offen bleiben¹³.

Im ersten Absatz sorgt “unberührbar” – nach Art eines Sprachspiels – für die Geschlossenheit und Schlüssigkeit der folgenden, kalauernden Assoziationskette. Im Familienstammbuch, heißt es, “da steht schon manches drin” ; dort geht es in erster Linie um die Geschichte der Familie, insbesondere stehen dort natürlich die Namen¹⁴. Ein Namensregister stellt auch der nach seinem Autor benannte “Wasserzieher” dar, ein Namenslexikon, welches das Ich zu dem Wortspiel mit dem “Schuhanzieher” (oder Schuhlöffel) überleitet, der seinerseits Anlaß zur Wort- und Gedankenkette bietet, die zu den Engeln zurückführt : das Ich ist ebenfalls Besitzer eines Schuhanziehers, benutzt ihn jedoch nicht, da es barfuß geht¹⁵, also auf nackten Sohlen. “Sole mio” verbindet die Fußsohle des barfuß Gehenden, beziehungsweise die fehlende isolierende Schuhsohle mit einem in den fünfziger Jahren in Deutschland populären neapolitanischen Refrain : “o sole mio”, einem Höhepunkt sentimentaler Schlagerpoesie. Die Hitze der Sonne (brennt ihm der Boden unter den Füßen ?) führt zurück zu einem wiederum doppeldeutigen “unberührbar” ; die Sonne ist buchstäblich unberührbar und der barfüßige Paria ist es im übertragenen Sinne. Wenngleich das Textsubjekt also über ein recht komplettes Namensregister und einen Schuhlöffel verfügt, so scheint seine Haltung doch weiterhin vorwiegend negativ.

Die Kettenreaktion der Konnotationen wird fortgeführt und erweitert. Die Hymnen (wie “o sole mio” ?) für “die Engelchöre, die Knabenchöre, die Chöre des Alpenvereins”, nach “Texten aus dem Familienstammbuch”, führen zurück zu den Motiven “Engel” und “Namen” (über das Familienstammbuch)¹⁶. Die Bedeutung der “Chöre” verschiebt sich in den aufeinanderfolgenden Zusam-

13 Cf. Kohlenbach, “Pankreas und Darm dürften [...] einem anderen als bloß stofflichen Stoffwechsel dienen”, o.c. S. 229

14 Die Leser werden hier eigentlich aufgefordert, sich erst einmal anderen, jeweils verschiedenen privaten Quellentexten zuzuwenden. Bei der zweiten Erwähnung des Familienstammbuchs verweist der bestimmte Artikel entweder auf das vom Leser inzwischen zu Rate gezogene persönliche Familienstammbuch oder auf die Bibel als das einem Kulturkreis gemeinsame Stammbuch.

15 Hinter dieser einleuchtenden Begründung für die Nichtbenutzung könnte ein weiteres Sprachspiel versteckt sein. Cf. die Definition des Wortes “Schuhanzieher” – ‘löffelförmiges Gerät, mit dem man die Ferse (die Verse bei Günter Eich, der sich der Verse nicht mehr bedient ?) in den Schuh gleiten läßt’ (Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*). Von den Schmerzen an seinen “Versfüßen” spricht auch der “Imaginäre Brief” eines Maulwurfs-Ichs an einen Elefanten (GWI, S.411). Vielleicht ließe sich auch an Wendungen wie “umgekehrt wird ein Schuh daraus” denken.

16 In den “seraphischen Gesängen” der “Kumpels von oben” im letzten Absatz wird das Motiv erneut aufgegriffen.

mensetzungen vom Musikstück für größere Sängergruppen auf die Sängergruppe als solche und von dieser auf den Verein, der sich für Hochgebirgstourismus und -erforschung einsetzt. Die Gedankenkette mag von den Engelchören über die ursprünglich zum Kirchendienst herangezogenen Schulchöre mit den hohen Knabenstimmen zu den Höhen der Alpen führen, wobei der gedankliche Höhenflug einem ästhetischen Fall in den Heimatkitsch entspricht. Zu hymnischen Gesängen hat Günter Eich sich wiederholt grundsätzlich in einer Form geäußert, die keinen Zweifel daran läßt, daß sie eine heftige Abneigung in ihm wecken¹⁷. Sein Affekt gegen diese Textsorte, beziehungsweise den damit verbundenen Ton kann auch auf seine Erfahrungen aus der Nazi-Zeit zurückgehen, auf die staatlich geförderte und forcierte Pflege deutschen Liedguts¹⁸.

Hier schiebt nun das Ich eine Episode aus der Vergangenheit ein, an die es sich so lebhaft erinnert, daß es sie geradezu dramatisch unter Einblendung der direkten Rede als ein Selbstzitat wiedergibt: das Textsubjekt scheint Mitglied einer Sektion "des Alpenvereins" gewesen zu sein, bis es – von heftiger Abneigung befallen – erschrocken Abstand nahm, ja die Vereinsvertreter mit dem unpassenden aber, wie es sagt, verständlichen Vorwurf beschimpfte, sie seien am Leben. Wozu seine "Sektion"¹⁹ das Ich beglückwünscht hat, wisse es nicht mehr, sagt es – das mag auch zutreffen, wenn es gar nicht um den eigentlichen Alpenverein geht, sondern um eine jener Gesellschaften, Akademien oder Gruppen, die sich der Erklommung geistiger Höhen widmen und Auszeichnungen – bzw. Literaturpreise – vergeben, von denen dem Autor Günter Eich eine ganze Anzahl verliehen wurden.

"Pfui Teufel" drückt Ekel, Abscheu und Empörung aus, hier, so heißt es, ganz einfach darüber, daß der (oder die) im Büro (der "Schreibstube", in welcher der –literarische?– "Beitrag" entrichtet werden sollte) der Sektion mit Sie angesprochene(n) Mensch(en) lebt (bzw. leben). Sind es die Anwesenden als Vertreter der Hierarchie, ist es der Verein, dessen Am-Leben-Sein diese Ekelwirkung auslösen? Die allgemeine Sterblichkeit mache den Vorwurf unpassend, wird hinzugesetzt; was wiederum eine Pirouette der Logik darstellt: die allgemeine Sterblichkeit würde ja gerade das Am-Leben-Sein als Ausnahme, nicht jedoch als Vorwurf plausibel machen. "Vorwurf" müßte denn auch als literarisches Projekt verstanden werden und das "Am-Leben-Sein" könnte dann in der Tat als

17 Sie spielen z.B. in den beiden letzten Hörspielen des Autors eine groteske Kontrastfunktion.

18 So muß sich ein "Maulwurf" von seinem verhaßten "Vater Staat" vorwerfen lassen: "Du singst zuwenig" (GWI, S.329). Man könnte auch an die "fade(...) Harmonie" von Apollons Gesang denken (GWI, S. 356), während vor den Tönen des Marsyas "keine Hierarchien" bestehen konnten (id.).

19 Die Unterabteilung oder Gruppe des Alpenvereins, die anscheinend dadurch bezeichnet wird, bringt wieder hierarchische Züge mit ins Spiel. Ob "Sektion" auch als "Leichenöffnung" gelesen werden soll, ist nicht klar ersichtlich; eine Verbindung zur geöffneten Tür und zum Abscheu, der in "Pfui Teufel" zum Ausdruck kommt, wären allerdings denkbar. Und die Sekundärliteratur seziert ja jeglichen "Beitrag" bedenkenlos.

unpassendes Motiv empfunden werden, wenn man die allgemeine Sterblichkeit bedenkt. Auch auf das Motiv des Lebens, beziehungsweise des Sterbens und der Sterblichkeit kommt das Ich an späteren Textstellen aus anderem Blickwinkel erneut und, wie es scheint, unter immer wieder umgekehrten Vorzeichen zurück. Die Frage stellt sich auch hier wieder von Neuem, ob die Statements, die der Logik hohnzusprechen scheinen – das was Günter Eich einmal den “Blödsinn” nennt –, nicht immer wieder auch beziehungs- und sinnvoll sein könnten.

Das Hierarchie-Thema entwickelt sich zu einem weiteren wichtigen Motiv des Textes. Schon die Erzengel stehen ganz weit oben in einer hierarchischen Ordnung. Die Rechtfertigung der Hierarchie als Prinzip durch nicht näher bezeichnete “Obere”, denen das Ich untersteht, wird wortreich wiedergegeben und doppelt *ad absurdum* geführt : als wissenschaftliche Erkenntnis (“psychologisch, betriebswirtschaftlich und ethnographisch”) und als von der Hierarchie – den Oberen selbst – proklamierte Notwendigkeit und Evidenz.

Während die mit “ihr” angesprochenen Personen zunächst die Leser zu meinen scheinen, richtet sich ein “ihr” später an “Kumpels” ; es scheinen dann alte Gefährten, ja Skatbrüder (in Absatz 11, z.B.), die zumindest im letzten Absatz bereits als Verstorbene zu denken sind ; scheint das Ich, sich ihnen am Anfang des Textes erst vorzustellen, so als mache es gerade ihre Bekanntschaft im Gespräch, so teilt es später gemeinsame Erinnerungen mit ihnen und richtet am Ende eine feierliche Eingabe (eine “Memoire” ?) an die dort Angesprochenen. Der Leser darf sich, jedenfalls zu Beginn, durch diese Rollenprosa mit angesprochen fühlen : die Entgegnungen und Einwürfe der vom Textsubjekt gemeinten Leser und Dialogpartner sind im Text zwar weggelassen, das Ich behauptet jedoch auf ihre Äußerungen Wert zu legen und zu reagieren. Schließlich lassen sich die mit “ihr” Angesprochenen ebensowenig auf eine Adressatengruppe festlegen wie das Ich des Textes sich in eine bestimmte Kategorie einordnen ließe. Auch über die Identität der in dem Text Angesprochenen läßt sich nur Widersprüchliches sagen.

Wenn im elften Absatz die dort angesprochenen “Kumpels” zur “Familie” gerechnet werden, so erfährt spätestens dann auch der Familienbegriff eine ausdrückliche Erweiterung, die ihn seinerseits unscharf werden läßt oder ihm zumindest einen nur metaphorischen Sinn beläßt, der seine Ausdehnung auf alle einschließt, die im weitesten Sinne “zur Familie gehören” : Freunde oder gute Bekannte – oder auch Gesinnungsgenossen.

Der zweite Absatz stellt die Frage nach der Entwicklung, die zu dem paradoxen ätherisch-(menschlich-)zoologischen Identitätsbefund geführt hat, der von dem Text-Zwitter-Subjekt immer eindeutiger als pathologisch empfunden wird. Zum erstenmal im Text wird diese Fragestellung in einem “hier” (und jetzt) angesiedelt, was der Textkohärenz bis zu einem gewissen Grad Vorschub leistet.

Die medizinischen Begriffe, die in die Betrachtungen zu dieser Doppelpexistenz, eingeflochten werden, stellen regelrechte Querverbindungen her. Die

Symptome eines Kranken und die Attribute des Elefanten stehen geradezu füreinander : die Begriffe für die einen werden dem für die anderen gebräuchlichen Wortschatz entlehnt. Da ist die hier zum ersten Mal erwähnte Elefantiasis, die als "falsche" Fährte eingeführt wird – es ist ja auch wirklich kein Leiden, an dem ein Elefant erkranken kann, sondern eine Haut- und Bindegewebeerkrankung, die einzelne Körperteile des Menschen befällt und sie unförmig anschwellen läßt. Ein weiteres Beispiel : eine Wortreihe von mit dem Lexem "Fried-" gebildeten substantivierten Adjektiven bricht mit den "Friedreichschen" ab, die wohl auf die schon erwähnte "Friedreichsche Krankheit" verweisen, eine mit Gleichgewichtsstörungen verbundene Erbkrankheit²⁰. Da ist aber vor allem der Rüssel, der zwar, wie es im Text heißt, "in allen Lehrbüchern" steht (was sich sowohl auf medizinische als auch auf zoologische Lehrbücher beziehen könnte), im dort üblichen internen Sprachgebrauch (einer Anstalt mit "Wärtern") wird aber das Wort "Rüssel" vermieden, so als handele es sich um einen medizinischen Befund, den man einem Patienten nur in schonenden Worten beibringt. Das Wort "Rüssel" wird durch die "liebvolle" Bezeichnung "schnauzförmig" ersetzt. Der "Rüssel", den man nicht beim Namen nennt, wird allein schon dadurch zu einem bösartigen Symptom, das durch eine "liebvollere" Formulierung für den Betroffenen selbst beschönigt werden soll. Auch wird "Rüssel" ausdrücklich als "medizinisches" Wort bezeichnet²¹.

Dem "liebvollen" Anstaltsvokabular gegenüber, das im Umgang mit den Betroffenen der euphemistischen Beschreibung pathologischer Erscheinungen dient, wirkt das Ich verunsichert, da es offensichtlich im Laufe des Anstaltslebens Wortschatz- und dadurch bedingt auch zusätzliche Identitätsprobleme entwickelt hat. Daß gerade der "liebvolle" Sprachgebrauch unangenehme Wahrheiten nicht nur nicht verheimlichen kann, sondern das Gegenteil bewirkt, liegt auf der Hand. Dabei entwickelt der Leser, dank der Wiederholungen der Wörter, die Kompetenz hinter einem Wort auch das situationsbedingte Gegenteil mit zu verstehen. Die Gleichwertigkeit von "nichts" und "alles" – "sonst ist hier nichts liebevoll. Oder alles." – überträgt sich auf "liebvoll" und läßt in diesem Wort auch sein Gegenteil mit anklingen.

Im dritten Absatz, stellt sich, angesichts der "irdischen Reinkarnation" mit "Rüssel" die Identitätsfrage grundsätzlicher und wird als Alternative formuliert, bevor die Alternative wiederum in Frage gestellt wird : "Elefant oder Erzengel",

20 Nb, einige Hypothesen zu einem besseren Verständnis der ganzen Wortreihe: die "Friedfertigkeiten", mit denen sie beginnt, bringen in die sonst nicht existierende Pluralform von "Friedfertigkeit" auch die Bedeutung "Fertigkeit" (Gewandtheit, Können) mit ein, die "Friedbergischen" könnten auf einen der Orte anspielen, die den Namen "Friedberg" tragen (oder auch auf einen Professor dieses Namens, bei dem Eich vielleicht Vorlesungen gehört hat?), während die "Friedrichschen" sich vielleicht auf die Namenszüge in der Unterschrift beziehen (man sagte früher "seinen 'Friedrich' daruntersetzen" für 'unterschreiben').

21 Zum Motiv des Krankenhausaufenthalts gehören auch die "Krankengeschichte am Kopfende", die "Fieberkurven" (in Absatz 13), die der Text am Ende negiert, was sie andererseits bei dieser Gelegenheit, also anläßlich ihrer Negation, überhaupt erst einführt.

die Unsicherheit betrifft eben nicht nur diese Alternative, sondern auch die Frage, ob sich das mit Hilfe eines Spiegels feststellen lasse, ja ob es überhaupt einen derartigen Unterschied gebe²². Während "schnauzförmig" zunächst nur als sprachliche Variante für "Rüssel" stand (Abschnitt 2), da das Ich sagte, es "verbessere" sich: "schnauzförmig heißt es", wird später "die Fragen aller Fragen" formuliert: "Könnte man nicht den Rüssel in Schnauzstellung bringen?" Der Unterschied ist hier also nicht mehr nur eine Frage der Formulierung, sondern, wie im weiteren Text erklärt wird, der (in diesem Pflegeheim) natürlich "liebervollen" – und angeblich "natürlichen" – therapeutischen Nachhilfe.

Was die Frage selbst betrifft, so stellt sich eine Reihe von Assoziationen ein. Wenn der Rüssel vom Leser zunächst als Attribut des Elefanten erkannt wird, so weist das "Schnauzförmige" bereits auf die Maulwürfe hin, deren Schnauze in Meyers *Grossem*, von Günter Eich so gern konsultierten *Konversationslexikon* als "rüsselartig" beschrieben wird. Über diese Tier- und (bei Günter Eich später) zugleich Textgattung läßt sich die Entwicklung zu einer immer bissigeren, melancholischeren "Maul"–, beziehungsweise Sprachtätigkeit im Spätwerk des Dichters verfolgen. Diese Metaphernkette wirft auch ein neues Licht auf die Elefantensyptome des Ichs: seine Pathologie läßt sich nicht nur dadurch erklären, daß es in der Situation, in der es sich befindet, ein "dickes Fell" (wie die Dickhäuter) entwickeln muß, sondern auch, daß der Rüssel als Symptom auf eine Unförmigkeit der Mund- und Nasenregion, also auch der für ein Dichter-Ich konstitutiven Sprachorgane hinweist. Da "Rüssel"-Symptom läßt vermissen, was die kampflustigen Maulwürfe so erfolgreich macht, ihre Krallen, daß sie "Mulm" aufwerfen, etc²³.

Selbstsicherheit kann das Ich da demonstrieren, wo es auf seine Erfahrung aus einer früheren (Erzengel-)Existenz zurückgreifen kann. Das Skatspiel ist deshalb etwas, wo das Ich sich, wie es sagt, auskennt. "Wir", heißt es (in Absatz 3) "spielen Skat mit den Wärtern, da kenne ich mich aus." Ein mit seinen "Wärtern" Skat spielender Elefant mutet surrealistisch an. Daß er die Spielkompetenz in seiner Erzengelzeit erworben hat, macht die Situation nicht einfacher. Es folgen wehmütige Erinnerungen an die Spieltaktik von Michael und Rafael – also der später als "Kumpels von oben" angesprochenen Erzengel. Die Karten spielenden Engel – oder Boten, Vermittler und Übersetzer göttlicher Botschaften – stehen vielleicht auch für eine der Vergangenheit angehörende Phase des Dichterlebens und des Poesieverständnisses des Autors: Kontakte mit Dichterkollegen und Freunden, die ihr Spiel offen legten, oder "erstaunlicherweise" eine Vorliebe für eine der Spiel-Farben (mit wohl auch politischer Bedeutung) hatten. "Null ouvert" und "Karo ohne vier" bezeichnen im Skat zwei Spiele, die nachdem die Karten ausgeteilt wurden, beim "Reizen" angesagt werden können. Weitere "Skatwörter" werden in anderm Kontext später angeführt (Absatz 11), ja diese volkstümliche, bildliche Sprache ist selbst Gegenstand der Sehnsucht: "picus der

22 Das im letzten Absatz doppeldeutige "Kopfende" bezieht sich ebenfalls auf diese Problematik.

23 Cf. "Präambel", GWI, S. 318.

Waldspecht" (die Farbe Pik), "Hosen runter" (die Aufforderung an einen Spieler, sein Spiel offenzulegen). Die Erinnerung an das Skatspiel klingt ausgesprochen wehmütig : das Spiel war ja auch ein Sprachspiel! Zur Wahl des Skatspiels kann auch noch angemerkt werden, daß das Wort aus dem Italienischen abgeleitet ist und ursprünglich das "Weglassen" (scartare) von zwei Karten bedeutet. Das Skatspiel kann also auch ein weiteres beziehungsreiches Wortspiel zum Motiv des "Weglassens" darstellen. Spiel und Zurücknahme werden auch in diesem Motiv verbunden.²⁴

In der Anstalt selbst gibt es einen geregelten Tagesablauf. Der Elefant wird mittags gewaschen : die technischen Informationen zur Elefantentoilette (wie der Besen mit dem zwei Meter langen hohlen Stiel aus Hartgummi) illustrieren und verfremden die Prozedur zum Zwecke der Körperhygiene, bei der das nicht voll autonome Subjekt ein Objekt der Pflege ist.

Von der Hierarchie und der Ordnung ist es beim späten Günter Eich immer nur ein Schritt zum Thema "Natur". "Natürlich" (im Sinne von "selbstverständlich, selbstredend") wird durch die Wiederholung (am Ende des dritten Absatzes) mit neuen Assoziationsketten besetzt : Klopstock und Goethe verweisen (im vierten Absatz) auf eine begeisterte Hinwendung zur Natur, während das "Ich" nicht recht glaubhaft machen kann, daß es als Heiminsasse ebenso "natürlich" lebt, ohne etwas mit natürlichen Körperausscheidungen zu tun zu haben – die Fabel von der Ausscheidung durch die Rippen erinnert vielleicht sogar an den biblischen Mythos von der Erschaffung der ersten Frau. Wie wenig "natürlich" (Abschnitt 4 und 7) das Glotzen ins Freigehege (bzw. in den mit "glotzen" assoziierten Fernseher als Freigehege ist), wird ebenfalls nicht ausformuliert.

Das Textsubjekt spricht aus der Perspektive der Hilflosigkeit eines Patienten oder Kurgasts in einer Heilanstalt, wo man die Pflege, die Hierarchie, das Besuchsritual und die Gesellschaft der anderen Kranken über sich ergehen lassen muß. Diese Situation wird in der Darstellung zugleich auch aus der Perspektive eines Elefanten aktualisiert, der in einem Zoo – mit Freigehege – betreut wird. Die beiden Daseinsformen überlagern sich, sodaß sie einander wechselseitig erhellen und illustrieren.

Die Abschnitte 4 und 12 zeigen zwei Bilder des Anstaltslebens in Form einer ironischen Summe und in Form einer Engführung, es sind zugleich kurze Bilanzen zum Thema Ort und zum Thema Zeit.

Die Abschnitte 5 und 6 stellen eine direkte Anrufung Gottes dar : sie formulieren eine Bitte und eine Frage, die mit einem doppeldeutigen "Danke" endet (ein zurückweisendes "es reicht mir, ich habe genug davon" klingt hier mit an und nimmt auch die eben formulierte Bitte zurück). In diesen beiden Absätzen an

24 Nb: von den vier Erzengeln werden im Text außer Gabriel nur noch Michael und Raphael erwähnt; Uriel, der vierte scheint "weggelassen" – was sich auch für die Einführung der Skatausdrücke anbietet, da dieses Kartenspiel von drei Spielern gespielt wird.

zentraler Stelle werden die Gründe für das Weglassen als Schreibtechnik streng logisch und paradox ausgedrückt : Sentimentales verdient gestrichen zu werden, einerseits, weil es irreführend wäre und andererseits, weil es nicht unbedingt irreführend wäre.

Ein ausgesprochen direkter und gewaltsamer Kontakt würde im Gegensatz zur anfänglichen "Unberührbarkeit" beim "Zertrampeln" hergestellt – im Text selbst nur als Möglichkeit formuliert. Zertrampeln (die Idee des Elefanten in einem Anfall der Verzweiflung) und Streichen (die Idee des Dichters) sind hier äquivalent (Absatz 6). Das "Bruchstück" selbst berührt also das Thema, es spricht vom Weglassen (Streichen und Zertrampeln), wie es selbst "nicht aufgenommen", also angeblich weggelassen ist.

Andere Elemente des Alltags in der Anstalt sind wieder die des Altenpflegeheims. Die Post kommt nach dem Essen. Nachmittags Besuch von der Familie, natürlich nur sonntags, Nachts wird mit den Wärtern Skat gespielt, manchmal offensichtlich bis in die frühen Morgenstunden.

Die "Familie", die Briefe schreibt und sonntägliche Besuche abstattet, verweist nicht mehr auf den Elefanten sondern auf den Menschen. Die Zusammensetzung der Familie läßt vielleicht auch eine irgendwie kollektive Erfahrung der Heiminsassen anklingen – "mein Mann, meine Frau, meine Ehebrecher" (letztere wohl beiderlei Geschlechts) ; und sie fächern das "Ich" wiederum in eine Mehrzahl von individuellen Identitäten auf. So kompliziert der Leser sich die familiären Verhältnisse des "Elefanten-Ichs" auch vorstellen mag, so harmonisch diese Verhältnisse sich auch bei den sonntäglichen Besuchen anlassen, sie sind doch mit den herkömmlichen Vorstellungen kaum für ein einziges Individuum zu vereinbaren. sie kombinieren, so scheint es, zumindest zeitlich wechselnde Familienverhältnisse, beziehungsweise eine Summe von Familienverhältnissen.

Überhaupt muten die Anstalterfahrungen wie eine Synthese aus Beobachtungen am Schicksal von Leidensgefährten an und das wiederholt gebrauchte "wir" betont die Gemeinsamkeiten dieser Existenz. Gewiß, die Besuche der Familie sind, so liest man, die der eigenen Familie ("meine Frau, mein Mann, meine Ehebrecher"), aber es wird auch von den Langzeiterfahrungen einer Kollektivität gesprochen ("alle sind so diskret gegen Elefanten") – einerseits kommt der Besuch "freilich nur im ersten Jahr", andererseits heißt es dann wieder : "dabei immer Besuch". Dann wird auch einer, der "gestern" begraben wurde, erwähnt, er hat das Kollektiv des "wir" des Elefantenheims verlassen.

Poesie, welche die Schönheit der Natur und die Schönheit des Menschen, der diese Schönheit gedanklich nachvollzieht, feiert (Klopstock : "Schön ist Mutter Natur, deiner Erfindung Pracht / Schöner ein froh Gesicht, / Das den großen Gedanken / Deiner Schöpfung noch einmal denkt.") wird verfremdend und bruchstückhaft zitiert. "Einen großen Gedanken noch einmal denken : Besuch von der Familie, im Freigehege." Die Montage macht aus dem Familienbesuch den großen Gedanken (der Schöpfung), was durch den Kontrast zwischen Erhabenem und Banalem komisch wirkt.

Die Gefühle, die dabei im Text ausgedrückt werden, sind die der Anstaltsinsassen, die Verständnis zeigen für das Ausbleiben der Familienbesuche nach dem ersten Jahr. Drei andere Reiseziele werden als Alternativen genannt : Paris, auf das nur mit dem Scherzreim (“meine” – “Seine”) angespielt wird, Jütland und der Gardasee. Der Gardasee wurde von Deutschen vor allem mit Hochzeitsreisen assoziiert. Die Nennung Jütlands erinnert an eine Stelle aus dem Text *Hilpert*, der dem “Bruchstück” zeitlich nahe steht. Von Hilpert heißt es dort : “Seine einzige Reise hatte ihn der Erbsünde wegen nach Jütland geführt. Dort besichtigte er die berühmten Steine, auf die der Schafhirt Michael Pedersen Kierkegaard geklettert war und Gott verflucht hatte”²⁵. Verbindet man mit Paris das, laut Büchmann “für Paris übliche Wort” *Seinebabel*²⁶ als Inbegriff der “sündhaften Großstadt”, so zeichnen sich Querverbindungen zwischen Reiselust und erblich belastetem (auch geistig belastetem) Nachwuchs ab – wobei es um die zunächst (im zweiten Absatz) als falsche Fährte bezeichnete Elefantiasis geht. Aber eine falsche Fährte kann ja auch, wie im fünften Abschnitt angedeutet wird, auf die richtige Fährte führen. Und die “Elefantiasis” wird im Text auch das poetische Bild für die “Elefantenexistenz” eines Pflegefalls in einer Anstalt.

Wenn es dann später (in Absatz 11) heißt : “vielleicht hab ich zu hoch gereizt” – was im Skatspiel bedeutet, daß man das Spiel nur noch verlieren kann – deutet das “zu hoch gereizt” gar nicht mehr auf eine bestimmte verlorene Partie im Spiel, sondern auf eine Lebensbilanz. Das Wort “Leben” selbst wird dabei wiederum weggelassen ; es läßt sich jedoch unschwer aus dem Bibelzitat, auf das kurz zuvor angespielt wird, ergänzen : “Unser Leben währet siebzig Jahre, und wenn’s hoch kommt, so sind’s achtzig Jahre, und wenn’s köstlich gewesen ist, so ist es Mühe und Arbeit gewesen” ; (Psalm 90,10). Wenn Günter Eich dieses bei ihm stark gekürzte Zitat (“und wenn’s hoch kommt, ist es Mühe und Arbeit gewesen”) durch sein Textsubjekt mit “das kommt bestimmt hoch” kommentieren und abwandeln läßt, so assoziiert der Leser damit ein Übelgefühl im Magen, Widerwillen, ja Abscheu – also eine völlig andere Bedeutung als das hohe Alter, das laut Bibeltext nur einigen wenigen beschieden ist. Der Kommentar wandelt zwar anscheinend nur das konditional einschränkende “wenn” in ein allgemeines “bestimmt” ab, legt jedoch den Grund zu einem bitteren Wortspiel über das hohe Alter, dessen Beschwerden nichts Köstliches anhaftet.

“Das halten die stärksten Familien nicht aus” (im elften Absatz) erinnert an die Redewendung “das kommt in den besten Familien vor” (i.e. das passiert gelegentlich auch bei anständigen Leuten, das ist nicht so schlimm) ; “ihr gehört zur Familie” (d.h., ihr seid mit uns vertraut, könnt bei uns aus- und eingehen)

25 GWI, S. 311. Dazu Kohlenbach, o.c., S. 197, Anm. 4. Günter Eich verarbeitet hier eine Tagebuchnotiz S.Kierkegaards, die sich auf das Verhältnis zu seinem Vater bezieht.

26 Büchmann, *Geflügelte Worte*, Stuttgart, 1956.

spielt ebenfalls mit dem Begriff der Familie, die die Besuche bei dem alten und kranken "Elefanten" im Pflegeheim über Gebühr beanspruchen.

Die Nähe des Todes und das Ausbleiben der Familie fördert (und führt – im neunten Absatz – zu): "Konzentration auf die Beziehung nach oben. Die Hierarchie, das dreieckige Auge." Im elften Absatz heißt es dann: "Es war doch eigentlich schon alles in Ordnung, war schon mitten drin in der Hierarchie, aber Mahlzeit, die Ewigkeit ist begrenzt". Der Hinweis auf eine göttliche Weltordnung kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Zeit ein Faktor ist, der die Ordnung durcheinanderwirft. Ob nun "Mahlzeit" einfach das umgangssprachliche "das kann ja gut (=schlecht) werden", "damit ist es nichts" bedeutet, oder ob man darin auch die Dimension der Mahl-Zeit (Cf. das fast sprichwörtliche "Gottes Mühlen mahlen langsam / mahlen aber trefflich klein") sehen will. Die Lebenszeit wird in der Anstalt mehrfach relativiert. Während das Ich sich im ersten Absatz im Büro der Sektion des "Alpenvereins" entrüsten konnte: "Pfui Teufel, Sie leben!", muß es im zehnten Absatz einräumen: "Bei mir liegt das weiter zurück, ich lebe noch" und "Früher lebten wir ewig oder doch fast ewig". Die Anstaltsexistenz scheint die Zeitbegriffe so weit außer Kraft gesetzt zu haben, daß eine subjektive Ewigkeit – der Anstaltsaufenthalt – sich zum Paradoxon von der "begrenzten Ewigkeit" anbietet.

Ein Paradoxon wie "die Ewigkeit ist begrenzt" stellt die Ordnung, die Hierarchien in Frage. Und der Zeitbegriff ("die begrenzte Ewigkeit") wird im nächsten Absatz völlig zum Ortsbegriff: der Anstaltsaufenthalt löst den Zeitbegriff soweit auf, daß "Ewigkeit" ein Wort für diesen Aufenthalt wird: "Nun sitzen wir drin in der begrenzten schnauzförmigen Ewigkeit. Mit einem unaussprechlichen Namen, mit einem Rüssel trotz der Schnauze, mit einem Anblick, der alle fröhlich macht." Das liest sich wie eine bittere Bestandsaufnahme in Form einer Engführung der Hauptmotive.

Aus den früheren Skatpartnern sind die "Kumpels von oben" geworden, die als Erzengel an einem "vollkommenen Ort" sind. Sie gehören der Vergangenheit an, die Spiele werden nur noch erinnert. Daß Michael "auch" versucht hat im Spiel zu mogeln, gibt Anlaß zu der illusionslosen Feststellung: "so geht das unter Erzengeln zu", während der Leser überlegt, auf wessen (und welche) – gestrichene(n) – Mogeleyen das "auch" anspielen könnte.

Die Gefühle der anderen werden direkt benannt, die anderen sind fröhlich, liebevoll, diskret. Die eigenen kommen indirekt zum Ausdruck: das Ich ist unbeholfen (es "weiß nicht mehr, wie man's mit den Gefühlen halten muß."), bescheiden ("Man kann's verstehen" – wenn die Besuche ausbleiben), teilnahmsvoll für andere ("tat mir leid"), dankbar ("das tut wohl"), hilflos ("bbbbbbb und schnauzstellig, das krieg ich nicht mehr weg"). Am Ende des "Bruchstücks" findet sich nichts mehr von der Entrüstung, die sich in der Sektion des Alpenvereins Luft gemacht hatte, nichts mehr, das ans Zertrampeln-Wollen erinnert. Am Ende des Bruchstücks steht kein Stolz mehr, sondern eine verzweifelte Melancholie und der Wunsch endgültig nicht in die Memoire

aufgenommen zu werden, selbst – wie im “Abzählreim” der Kinder “dran” zu sein, aus dem Spiel auszuschneiden.

Ein ebenfalls bei Kindern beliebtes Sprachspiel wird am Ende des Textes noch kurz produktiv : “Engelsflügel, Flügelohren, Ohrensauen.” Die Wortkette führt in nur drei Gliedern vom Engelsmotiv über ein Elefantenattribut zu einem Krankheitssymptom. Im Sprachspiel findet so die abschließende Engführung dreier Motivketten des Textes statt.

Am Ende des Fragments – und wie es scheint in Erwartung seines Lebensendes – steht eine Bitte um Fürbitte. Das “Ich” trägt sie nicht mehr im eigenen (nicht genannten) Namen vor, sondern in der dritten Person Singular, kommentiert aber noch als Textsubjekt (das schon weggelassen ist), daß es zwei Attribute “nicht mehr weg” kriegt : “bbbbbbb und schnauzstellig”, den weggelassenen Namen und das “Schnauzstellige”, in dem jetzt mehr die “Stellung” (die Einstellung) und die Fähigkeit (die “Anstelligkeit”) als die “Form” der Schnauze dominieren. Nicht um Vergebung oder Erlösung soll für dieses “Ich” gebetet werden, sondern um Auslöschung, Aufgehen im Nichts, im “Nirgends” (also in “Utopia”) und die vergangene Existenz, die ja eigentlich Gegenstand der “Memoire” ist, soll – ginge es nach seinem am Ende des Bruchstücks ausgesprochenen Wunsch – nicht gewesen sein. Der hier formulierte letzte Wunsch betrifft, formuliert als “Memoire” – als Eingabe – die “Weglassung” der eigenen Existenz, der “Memoire”, die – endgültig – nicht, beziehungsweise nirgends, aufgenommen zu werden wünscht. Als “Denkschrift” oder “Eingabe” bittet die “Memoire” also mit einem dreimaligen “denkt an...” im letzten Abschnitt darum, daß ein Gedenken an die in ihr dokumentierte Existenz ausgelöscht werde. Die “Schrift” ist hier “testamentarisches Ausbitten einer sich als Absenz gebärdeten Präsenz”²⁷ wie Kafkas an Max Brod gerichtete Bitte, seinen Nachlaß zu verbrennen. Der im Schreiben inhärente Widerspruch wird so noch einmal zur Sprache gebracht.

Die Beschäftigung mit dem “Bruchstück”, die selbst bruchstückhaft bleiben muß, erlaubt es dem Leser dennoch, den Überlegungen eines jeder Identität spottenden Textsubjekts zu folgen, die sich wie ein Anschreiben gegen seine “Memoire”, wie ein Ausbruchsversuch aus einem “hier und jetzt” lesen. Der Leser teilt private Erfahrungen – im Sprachspiel nachvollziehbar, zwischen von der Situation geforderter Geduld und radikalem Aufbegehren, im Spiel mit Sinn und Unsinn der Sprache, zwischen Plauderton und Lakonie, zwischen scheuer Zurückhaltung und inständigem Gebet.

Christa GEITNER

27 Matthias Rosenthal, *Körper, Stimme, Schrift: Kafkas Dekonstruktion von Subjektivität und Sprache*, Diss. University of California, Santa Barbara, 1987, S. 52.

IN DAS ENDGÜLTIGE MANUSKRIFT
NICHT AUFGENOMMENES BRUCHSTÜCK EINER
MEMOIRE

- (1) Ich heiße bbbbbb. Deshalb lasse ich einfach meinen Namen weg. Ihr könnt mich ruhig Elfriede oder Gabriel nennen, ich habe immer etwas Erzengelhaftes gehabt. Unberührbar und nie gefallen, mein Stolz. Besonders wenn ihr mich Elfriede nennt. Natürlich nur ein Vorschlag. Schaut in euer Familienstammbuch, da steht schon manches drin. Ich habe sogar einen Wasserzieher mit x Namen. Auch einen Schuhanzieher, gehe aber barfuß, sole mio unberührbar. Die Hymnen, die rings ertönen, nach Texten aus dem Familienstammbuch, die Engelchöre, die Knabenchöre, die Chöre des Alpenvereins. Meine Sektion hat mich beglückwünscht, ich weiß nicht mehr wofür. Als ich meinen Beitrag zahlen wollte – ich öffnete die Tür des Büros –, prallte ich zurück. Eine heftige Abneigung befahl mich. "Pfui Teufel, Sie leben!" rief ich aus. Angesichts der all-gemeinen Sterblichkeit ein unpassender Vorwurf, doch von der Situation eher verständlich. Überhaupt ist die ganze Hierarchie psychologisch, betriebswirtschaftlich und ethnographisch verständlich. Meine Oberen sagen: es kommt nicht darauf an, wie sie verständlich ist, wenn nur die Hierarchie da ist. Etwas Ähnliches aber ganz anderes ist es mit der Natur. Darauf komme ich, wenn ihr mich Gabriel nennt, gelegentlich zurück.
- (2) Wie bin ich der die oder das geworden, wer wie oder wohin ich bin? Meinen Rüssel akzeptiere ich, ich akzeptiere alles. Eigentlich. Wenn ich auch gewisse Vorlieben und Abneigungen für meine Körperteile, meine seelischen Belange und Friedfertigkeiten, meine Friedbergischen, meine Friedrichschen, Friedreichschen – ich habe den Faden verloren, komme in einem späteren Kapitel daran zurück. Halt, der Rüssel war's, ein sanftes medizinisches Wort. Ich habe einen Rüssel, es steht in allen Lehrbüchern. Nein, nicht Elefantiasis, ihr seid ganz auf der falschen Fährte. Pardon, ich auch, nehme den Rüssel zurück, verbessere mich: schnauzförmig heißt es, schnauzförmig. Liebevoll, ich meine die Bezeichnung, sonst ist hier nichts liebevoll. Oder alles.
- (3) Meine irdische Reinkarnation ist liebevoll und schnauzförmig. Wir spielen Skat mit den Wärdern, da kenne ich mich aus. Michael hatte eine Vorliebe für Null ouvert, Rafael war vorsichtig, aber das Rot lag ihm mehr, erstaunlicherweise, ich denke an ein Karo ohne vier, das war einmalig. Mittags werde ich gewaschen, mit Hilfe eines Besens, der Stiel aus Hartgummi, hohl, zwei Meter lang, das reicht gut auf meine Stirn. Ich weiß nie, wo sie ist, vielleicht sollte ich Hinterkopf sagen. Und vielleicht doch Rüssel? Ich habe solange keinen Spiegel gesehen, Elefant oder Erzengel. Gibt ein Spiegel überhaupt solche Unterschiede her? Und sind es denn Unterschiede? Und die Frage aller Fragen: Könnte man nicht den Rüssel in Schnauzstellung bringen? Liebevoll natürlich. Natürlich.
- (4) Alles ist hier so natürlich wie bei Goethe und Klopstock. Und erhaben. Kein Harn, keine Exkremente, das schwitzen wir durch die Rippen. Unberührbar. Nach dem Essen Briefe von der Familie. Wenn nicht, dann keine Briefe von der Familie. Man glotzt ins Freigehege. Schnauzförmig.
- (5) Lieber Gott, laß mich hier rauskommen. Ich will wieder dein Erzengel Elfriede sein. In Klammern: Das streich ich später. Ist a) sentimental, führt b) auf eine falsche Fährte, könnte c) auf die richtige Fährte führen.
- (6) Lieber Gott, was tu ich mit vier Füßen, vier säulenförmigen Füßen? Hier gibt es nichts, was man zertrampeln könnte, außer alles. Und das streich ich auch. Alles. Alles streich ich, was ich zertrampeln könnte, ich brauch nicht, ist alles Hartgummi, ist schon gestrichen. Danke.
- (7) Und nachmittags Besuch von der Familie. Meine Frau, mein Mann, meine Ehebrecher. Natürlich nur sonntags, natürlich wie bei Goethe und Klopstock. Einen großen Gedanken noch einmal denken: Besuch von der Familie, im Freigehege. Man glotzt, liebevoll und schnauzförmig, hebt den Rüssel müde, Skat bis fünf Uhr früh.
- (8) Das alles freilich nur im ersten Jahr. Man kann's verstehen, gerade Elfriede, gerade Gabriel versteht's, es ist zuviel für die Familie, Frau, Mann, Ehebrecher, allein die Fahrt und zweimal umsteigen, man möchte sonntags mal woanders hin. Hoffentlich habt ihr keine Kinder gezeugt, die kriegen dann auch die Elefantiasis, womöglich Sonntag nachmittag. Ihr wißt schon, was ich meine, die Stadt liegt an der Seine. Oder wenigstens Gardasee, wenigstens Jütland.
- (9) Nach dem ersten Jahr dann Konzentration auf die Beziehung nach oben. Die Hierarchie, das dreieckige Auge. Da sieht man alles, die Familie, die vergnügten Kinder, die Schnauzstellung, das Rüsselförmige, alles ganz klar und liebevoll.
- (10) Gestern haben wir einen begraben, tat mir leid, war erst 98. Früher lebten wir ewig oder doch fast doch ewig, man kann es nachlesen. Dabei immer Besuch, liebevolle Urenkel mit Blumen je nach der Jahreszeit, aber immer mindestens zehn, Enkel und Blumen, – soll kein Witz sein, bloß Wahrheit. Und alle sind so diskret gegen Elefanten, das tut wohl. Bei mir liegt das weiter zurück, ich lebe noch. Ich weiß nicht mehr, wie man's mit den Gefühlen halten muß. Ich bewege die Ohren, hoffe, das genügt. Möchte nicht auffallen.
- (11) Ach Kumpels von oben, manchmal hab ich Sehnsucht nach euch, nach euern Skatwörtern, picus der Waldspecht, Hosen runter. Aber ihr gehört zur Familie, kommt nur im ersten Jahr, und wenn's hoch kommt, ist es Mühe und Arbeit gewesen, das kommt bestimmt hoch, mehr als ein Jahr ist selten, das halten die stärksten Familien nicht aus. Ach Kumpels, ach Rafael, wie konnte das alles passieren, vielleicht hab ich zu hoch gereizt, ich weiß es auch nicht, tut mir furchtbar leid. Es war doch eigentlich schon alles in Ordnung, war schon mitten drin in der Hierarchie, aber Mahlzeit, die Ewigkeit ist begrenzt, das konnte keiner wissen.
- (12) Nun sitzen wir drin in der begrenzten schnauzförmigen Ewigkeit. Mit einem unaussprechlichen Namen, mit einem Rüssel trotz der Schnauze, mit einem Anblick, der alle fröhlich macht. Und Michael hat auch versucht zu mogeln, so geht das unter Erzengeln zu, man hat zuviel Hochachtung.
- (13) Kumpels, denkt an euern Gabriel, eure Elfriede, eure Notburga, euern lieben Elefanten. Da sitzt er bis ans Weltende, bis ans Elefantenende, ans Elfriedenende, sitzt er, liegt er, steht er, keine Krankengeschichte am Kopfende, keine Fieberkurven, bloß so, er war gerade dran, ein Abzählvers, einer von hundert. Ach, denkt doch an ihn in eurer Vollkommenheit, in euern seraphischen Gesängen, bbbbbb und schnauzstellig, das krieg ich nicht mehr weg, Engelsflügel, Flügelohren, Ohrensauen. Denkt an ihn, an sie, an es, und sprecht an euerm vollkommenen Ort ein Gebet, daß er nirgendshin auffahre, nirgends selig sei, daß er nie da war.

II. LA QUÊTE DE L'UN

La poésie expressionniste de Henriette Hardenberg : du tourbillon à la danse intérieure

Le 17 décembre 1918, Rainer Maria Rilke envoie un bouquet de fleurs à une jeune femme en y joignant ces mots :

Puis-je (avec ces fleurs ?) contribuer à ce que vous trouviez l'apaisement ? Pour que cette danse au déchaînement impétueux se tourne à nouveau vers l'intérieur, où son mouvement était si gracieux, et où elle est beaucoup plus heureuse et plus libre !¹

C'est à Henriette Hardenberg que s'adresse cette exhortation. La jeune femme et son mari Alfred Wolfenstein, tous deux poètes expressionnistes, partagent alors les espoirs que suscitent la Révolution de novembre. Rilke prend ses distances à l'égard du mouvement révolutionnaire : ces lignes manifestent clairement sa propre volonté de préserver l'univers intérieur, mais surtout, elles saisissent en peu de mots, sous une apparence anecdotique, l'essentiel de l'évolution poétique d'une femme qu'il admire.

En dépit de ce jugement admiratif, partagé par maint poète ou critique de l'époque, H. Hardenberg fut longtemps victime de l'oubli général qui a frappé les représentants féminins de l'expressionnisme littéraire, si l'on excepte Else Lasker-Schüler, Claire Studer-Goll et Emmy Hennings. Selon l'avis de Hartmut Vollmer, à qui l'on doit le double mérite d'une édition commentée de l'œuvre de

1 "Kann ich nicht (mit diesen Blumen?) etwas zu Ihrer Beruhigung tun? Dafür, daß der ungeduldig ausgebrochene Tanz wieder nach Innen schlägt, wo er doch von so lieblicher Bewegung war und noch viel mehr Glück und Freiheit hat!" Lettre citée dans Hartmut Vollmer, "Wie ein glückliches Bild innen unter sicheren Lidern : Rainer Maria Rilke und Henriette Hardenberg. Dokumentation einer Freundschaft", in *Euphorion* 87 (1993), p. 69-89; cit. p. 85.

H. Hardenberg² et d'une anthologie de l'expressionnisme féminin³, florilège de poèmes pour la plupart inédits, cet oubli serait dû à la rareté des recueils publiés par ces poétesses et leur renoncement – volontaire ou non – à l'écriture comme profession, davantage qu'à la qualité littéraire de leur production. A l'examen de l'œuvre de H. Hardenberg, composée de poèmes et de courts récits, on est tenté de lui donner raison.

Née à Berlin en 1894 d'une famille juive assimilée, H. Hardenberg publie ses deux premiers poèmes en 1913, dans la revue expressionniste de Franz Pfemfert, *Die Aktion*. Ils s'ouvrent par ces vers rebelles : « Wir werden herrlich aus Wunsch nach Freiheit » et « Zwei gehen nackt durch einen Wald », que la jeune poétesse signe de son vrai nom, Margarete Rosenberg ; mais devant la colère paternelle, elle suit le conseil de Pfemfert et continue de publier sous le pseudonyme qu'il lui suggère : Henriette Hardenberg, inspiré de la Comtesse Henriette von Hardenberg (1788-1868), auteur d'ouvrages divertissants, et clin d'oeil à Novalis.⁴

Une fois lancée, la jeune femme côtoie les milieux littéraires avant-gardistes de Berlin, autour de Kurt Hiller, Herwarth Walden, Richard Oehring, Alfred Wolfenstein..., qui la reconnaissent comme l'une des leurs. Après le recueil *Neigungen*, paru en 1918 chez l'éditeur Roland-Verlag – sans grand retentissement –, H. Hardenberg continue de publier quelques poèmes et récits épars dans divers journaux ou revues, mais elle ne fait pas de l'écriture une profession, et il faudra attendre 1994 pour que soient enfin publiés *Südliches Herz*, recueil de poèmes composés entre 1918 et 1925, et *Phantasie*, qui rassemble de courts textes en prose. Dans les années vingt, H. Hardenberg gagne sa vie grâce à des défilés de mode ou des films sur le ski, puis comme secrétaire de l'historien de l'art américain Richard Offner. Dans les années trente, on oublie H. Hardenberg ; elle fuit le

-
- 2 L'œuvre de H. Hardenberg est rassemblée dans deux ouvrages édités par H. Vollmer : *Dichtungen*, Zürich (Arche) 1988, contenant le recueil *Neigungen*, des poèmes et récits en prose inédits, un commentaire de l'éditeur et des documents annexes (cité ici par l'abréviation D, suivie du numéro de page) , et *Südliches Herz*, Zürich (Arche) 1994, publié peu après la mort de H. Hardenberg, contient les recueils inédits *Südliches Herz* (poèmes de 1918 à 1925) et *Phantasie* (prose de 1913 à 1925), d'autres écrits en vers ou en prose, et des extraits de journal de l'auteur (cité ici par l'abréviation SH). De plus, un important travail éditorial permet de connaître la date de rédaction et les variantes pour la presque totalité des écrits. Les poèmes de H. Hardenberg seront cités dans le texte original allemand.
- 3 *“In roten Schuhen tanzt die Sonne sich zu Tode” - Lyrik expressionistischer Dichterinnen*, hrsg. v. H. Vollmer, Zürich (Arche) 1993. Trente-neuf poétesses, pour la plupart inconnues, sont représentées dans cette anthologie qui rappelle avec malice l'abîme entre le statut de la femme, mi-dieu, mi-démon dans la littérature expressionniste, et son rang mineur dans l'univers masculin des cercles littéraires.
- 4 Pour une présentation plus complète, cf. la postface de H. Vollmer au recueil *Dichtungen*, op. cit., p. 113-140, à laquelle cet article emprunte les indications biographiques. Cf. aussi du même auteur : *“Im Strafen beben wir vor innerem Gefühl” – Über die expressionistische Dichterin Henriette Hardenberg*, in *Zwischen Aufbruch und Verfolgung. Künstlerinnen der zwanziger und dreißiger Jahre*, hrsg. v. Denny Hirschbach und Sonia Nowoselsky, Bremen 1993, p. 165-169 . Vollmer reprend ici l'essentiel des postfaces à D et SH.

régime hitlérien et s'établit à Londres en 1937, en compagnie de son second mari, l'écrivain, architecte et sculpteur Kurt Frankenschwerth. Jusqu'à sa mort, dans son exil londonien, H. Hardenberg ne cessera d'écrire des poèmes, marqués par la mélancolie et le sentiment de solitude.

Toutefois, la production la plus riche reste celle des années 1912-1925 : Karl Otten lui-même a rangé les poèmes expressionnistes de H. Hardenberg parmi « les manifestations poétiques les plus remarquables de la période pré-hitlérienne »⁵. C'est pourquoi les analyses qui vont suivre se limitent à la phase expressionniste de l'auteur. De plus, dans un champ aussi défriché par la critique littéraire que celui de l'expressionnisme, il est heureux de rencontrer une figure à la fois originale et méconnue. Car s'il est vrai que H. Hardenberg est un enfant de son temps, elle se distingue cependant par une écriture poétique originale, à l'image de son itinéraire biographique hors du commun.

Alors que la « révolte » expressionniste s'accomplit souvent davantage en paroles qu'en actes, comme l'a montré Peter Rühmkorf dans la préface incisive à son anthologie⁶, H. Hardenberg conjugue les audaces de la plume et celles d'une femme au-dessus des conventions de son époque, d'un esprit en quête de liberté. On retrouve certes dans son lyrisme certaines caractéristiques commune à la génération expressionniste, en particulier la recherche métaphorique et la récurrence de certaines images-clés qui tentent d'approcher l'indicible – l'arbre, la fleur, l'oiseau, la flamme, pour ne citer que les plus fréquentes – ou le mélange entre l'abstrait et le concret, entre le sujet et l'objet, entre le moi poétique et le monde environnant. Mais ces caractéristiques s'inscrivent dans un univers poétique qui possède sa cohérence propre et allie un fort potentiel subversif à une quête de l'intériorité.

La subversion n'est pas à chercher dans quelque révolution grammaticale, telle qu'ont pu la proclamer August Stramm, ou bien Herwarth Walden à travers sa théorie de « l'art verbal absolu » (*absolute Wortkunst*). On constate chez H. Hardenberg une relative régularité formelle, syntaxique et métrique, avec un emploi assez fréquent de la strophe à quatre vers⁷. C'est davantage à la prédominance de l'imaginaire et du rêve que le lyrisme de H. Hardenberg doit sa force⁸.

5 “Ich bin immer noch der Auffassung, daß die Gedichte der Henriette Hardenberg zu den hervorragendsten lyrischen Manifestationen der Vor-Hitlerzeit gehören.” Déclaration dactylographiée en possession de H. Vollmer, qui la cite dans sa postface à *SH*, p. 187. Vollmer rapporte également le jugement élogieux de Walter Benjamin à l'égard de H. Hardenberg.

6 *Expressionistische Gedichte*, hrsg. v. Peter Rühmkorf, Berlin 1976, où l'auteur démythifie la “révolte” des auteurs expressionnistes, montrant le fossé entre déclarations d'intention et réalité, fossé qui dévoile cependant une vérité : celle de leur aliénation. Cf. p. 12 : “Alles andere als lockere Vögel, Gammler und Goldsucher [...] schienen diese jungen Dichter nichts so gern wie die in sie gesetzten Elternhoffnungen bestätigen zu wollen, weshalb wir in der vordersten Reihe gleich so viele promovierte Leute sehen [...]”.

7 Interrogée par la journaliste Susanne Leisker sur son rapport à l'expressionnisme, H. Hardenberg déclarait : “ich bin ja eine ganz milde Form davon” (S. Leisker, “Henriette Hardenberg”, in *Temperamente. Blätter für junge Literatur*, 4 (1990), p. 125-131, cit. p. 130).

8 Cela est encore plus vrai pour les récits en prose, qui mériteraient une étude spécifique.

De même, cette force rebelle ne s'exprime pas à travers le « cri » expressionniste et ses différentes modulations. Elle trouve son expression dans le langage du corps, et tout particulièrement dans la métaphore de la danse, elle-même reflet de l'imaginaire.

Le destin de cette métaphore m'a semblé constituer une clé permettant d'accéder à l'univers poétique de H. Hardenberg et d'en saisir la cohérence en posant l'hypothèse d'une quête identitaire traduite par l'évolution du moi poétique, qui s'oriente progressivement de l'extérieur vers l'intérieur, de l'éruption vers la concentration.

L'image de la danse correspond aux enjeux de l'hypothèse posée, puisque la définition de la danse se situe précisément à la frontière entre une production de mouvement tournée vers l'extérieur et l'expression d'une intériorité. De plus, la danse connaît une révolution au tournant du XX^e siècle et devient un moyen d'expression privilégié, symbole de la libération du corps et des sentiments. Pionnière de cette évolution, Loïe Fuller rompt avec les conventions du ballet classique : en utilisant les effets de lumière sur ses voiles flottants, elle transcende les limites du corps et devient elle-même œuvre d'art en mouvement⁹. Ses innovations ouvrent la voie à la danse d'expression (*Ausdruckstanz*), qui n'est plus technique brillante, mais expression d'une expérience humaine, voire d'une extase, où le dionysiaque vient succéder à l'apollinien¹⁰.

On comprend alors que certaines poétesses expressionnistes aient choisi la danse comme second moyen d'expression : ainsi, Ingeborg Lacour-Torrop, proche de la revue *Der Sturm*, était danseuse à Berlin, Claire Goll suivait des cours de danse, et H. Hardenberg était élève du cours Jaques-Dalcroze¹¹, où la libération du corps est recherchée à travers la visualisation plastique du rythme.

De même que le corps est fêté au début du siècle comme un moyen d'expression pré-verbal, le recours à l'image de la danse, dans l'écriture poétique, apparaît inversement comme un remède à la crise du langage et comme une possibilité de retrouver un état originel de l'expression.

Chez H. Hardenberg, la métaphore de la danse n'est pas l'expression d'une expérience mystique, comme c'est le cas dans les poèmes « Die Tänzerin », de

9 Cf. Loïe Fuller – *Getanzter Jugendstil*, München 1995 (catalogue de l'exposition organisée à la Villa Stuck, Munich). Si L. Fuller s'affranchit de la contrainte du vêtement, bon nombre des danseuses qui lui succèdent vont achever cette libération du corps en privilégiant la nudité, telle Olga Desmond dans sa célèbre "danse des glaives".

10 Cf. l'ouvrage très documenté *Ausdruckstanz - Eine mitteleuropäische Bewegung der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gunhild Oberzaucher-Schüller, Wilhelmshaven 1992, en particulier l'article de Walter Sorell, "Die Frau im modernen Ausdruckstanz", p. 187-198.

11 Ces indications sont tirées de H. Vollmer, "In roten Schuhen [...]", *op. cit.*, p. 16 et 234. C'est au cours d'un spectacle de danse, auquel elle participait, que H. Hardenberg fit la connaissance d'A. Wolfenstein. Sur la conception du corps chez Emile Jaques-Dalcroze, cf. Michael Kugler, "Von der 'rhythmischen Gymnastik' zu den 'Realisationen'", in *Ausdruckstanz*, *op. cit.*, p. 71-94.

Sylvia von Harden, et « Der Tänzer », de Franziska Stoecklin¹². Elle n'est pas non plus réduite à un topos vitaliste, tel qu'on le trouve chez les auteurs de sa génération, mais elle est emblématique d'une évolution qui s'articule en deux grandes phases : aux poèmes « éruptifs », littéralement ex-tatiques, de la période antérieure à 1918, succède une écriture tournée vers l'intériorité¹³, où la poétesse trouve sa voie à travers deux expériences déterminantes, celle de la guerre et celle née de sa rencontre avec Rilke.

Tourbillon de l'âme et tourbillon des corps

Les premiers poèmes de H. Hardenberg, composés avant 1918, témoignent avant tout d'un puissant désir de liberté ; les paysages évoqués dans la première partie de *Neigungen*, intitulée « In Landschaften », en sont le reflet, avec une prédominance des prépositions ablatives, ainsi que des verbes et préverbes marquant la fuite ou le jaillissement. Citons pour exemple le poème « Landschaft » (D 17) :

Breite Berge knieen auf dem Lande und halten unsere Welt.
Das silbergraue Nebelmeer hebt sich in Ruhe,
Es gleitet aus den Falten.
Schwarze Kanten schwellen frei hervor.
Häuser stehen gerändert,
Ihre Lichtlein fliehen auf das Wasser.
Fernhin schweben weiße Wiesen.¹⁴

Avant de détailler les aspirations contenues dans ce désir de libération et leur traduction dans l'écriture poétique, il convient d'évoquer brièvement les contraintes dont H. Hardenberg, comme maint auteur de sa génération, tente de s'affranchir.

Dans la grande ville, la violence des mouvements prend la forme négative de l'aliénation : ce n'est pas le moi, sujet, qui se projette hors de ses limites, mais il devient objet et victime d'une dépossession. Le poème « Versonnenheit » (D 21) est particulièrement révélateur à cet égard :

Ich bin müde und lehne mich an,
Mitten in der Straße,
An der Luft –

-
- 12 Cf. *In roten Schuhen [...]*, op. cit., p. 80 et 81. Citons pour exemple «Der Tänzer» (p. 81) : «Dein verzückerter Körper, / Deine Seele, / Gibt sich gläubig der Musik. / Gibt sich allen Menschen. / Gibt sich Gott.»
- 13 On pourrait appliquer à cette évolution générale la formule utilisée par le Roland-Verlag pour présenter le recueil *Dichtungen* (1918) : «Stationen auf dem Wege zu einem reineren Selbst» (cité par H. Vollmer, D 146).
- 14 Cf. le récit «Die Junge», évocation des pensées nocturnes d'une jeune femme : «Sie horchte in sich : Atem, der alles miterlebt, gesteigert, rauscht, wie ein Bach breit über die Ufer tritt, über enge Dämme hinaus.» (SH 73).

Menschen nehmen meine Hände
 In ihr drängendes Vorübergehen mit,
 Reißen meinen Kopf
 Zu Kristallen ihrer Augenhöhlen nieder ;
 Sonnenbrauen leuchten auf,
 Und als wäre Tanz,
 Locken sie in ihre Bahn [...]

Le sujet de ces vers, privé de repère stable – seul l’air immatériel lui fournit paradoxalement un appui – est livré aux agressions de la foule qui le presse et le dépouille de lui-même (*drängen, niederreißen*)¹⁵ : le reflet de son visage dans les yeux des passants se transforme en la vision surréaliste d’une mutilation physique. Cette vision destructrice contraste avec la rêverie paisible que semble annoncer le titre, et reflète pourtant l’ambiguïté de la fascination exercée par la grande ville, puisque la métaphore de la danse, appliquée ici au tourbillon de la foule, contient des connotations de liesse populaire, mais aussi de ronde démoniaque (*locken*). Le poème s’achève sur cette ambiguïté, qui est celle de l’ivresse :

Wie im Rausch des Tages bleibe ich gebannt.

A la violence de la « grande Babylone » vient s’ajouter le poids des conventions sociales et religieuses, dont H. Hardenberg veut secouer le joug. Elle refuse de chanter dans ses vers un amour désincarné et préfère glorifier la sensualité violente de l’amour charnel, un hymne d’autant plus scandaleux qu’il s’élève sous la plume d’une femme¹⁶.

C’est dans le domaine religieux que le formalisme conventionnel est peut-être le plus visible. Pour beaucoup en effet, la religion institutionnelle s’est figée en un rituel privé de sens ; le vent de l’esprit a cessé de souffler sur les Eglises, qui ne sont plus que les « caveaux et les tombeaux de Dieu », selon le mot du fou dans *Le gai savoir*¹⁷, et les gestes de l’officiant sont ceux d’une mécanique :

Seine Augen haben sich Gott verwandt,
 An die Kanzel preßt er sich heran ;
 So empfängt er den eigenen Segen.

Weiter gibt er das hohe Gefühl,
 Verteilt es wie Speise in der Gemeinde,
 Nickt abwehrend ihrer Dankesbezeugung.

15 La première version du poème détaille davantage ce processus de dépersonnalisation par ces vers : “ich sinke schräg von mir. / Stütze durch den Raum. / Meine Schiffe können nicht mehr schaukeln, / sie sitzen weich im Gerinnen” (SH 285).

16 Cf. par exemple le poème “Zwei gehen nackt [...]” (D 31), cité plus bas.

17 Cf. F. Nietzsche, *Le gai savoir*, trad. Pierre Kossowski, Christian Bourgeois 1957, Aph. 125 p. 210.

La gestuelle prédomine dans ce poème intitulé « Katholischer Prediger » (SH 43)¹⁸. Les préverbes négatifs *ver-* et *ab-* reflètent l'attitude fermée du prêtre, qui s'est détourné de Dieu (*Gott verwandt*) et des fidèles (*nickt abwehrend*) pour leur préférer le pouvoir et l'auto-complaisance. La comparaison, sémantiquement surprenante, du sentiment religieux avec l'hostie, démasque dans une même critique l'inanité du rituel eucharistique et celle d'une vague religiosité (*das hohe Gefühl*), réduite à l'état d'objet, et instrument d'une aliénation que traduit le langage des corps dans la dernière strophe du poème :

Dürre Beine stolpern verborgen,
Manche kauern im engen Gestühl,
Bekreuzigen sich
Und leben weitere sieben Tage in Sorgen.

Cette opposition à des modèles négatifs a pour corrolaire une recherche de l'intensité des sensations et du dépassement de soi que résument les deux premiers poèmes de H. Hardenberg publiés en 1913 dans *Die Aktion* et repris dans la dernière partie du recueil *Neigungen*, intitulée précisément « Zuneigungen ». « Wir werden » (D 40) est un hymne à la liberté qui scelle l'union du corps et de l'âme dans une même aspiration au franchissement des limites, préparant ainsi la métaphore de la danse :

Wir werden herrlich aus Wunsch nach Freiheit.
Der Körper dehnt sich,
Dieses Zerrende nach geahnten Formen
Gibt ihm Überspannung.
Schwere Hüften schauern sich zu langem Wuchse.
Im Straffen beben wir vor innerem Gefühl –
Wir sind so schön im Sehnen, daß wir sterben könnten.

Le premier vers de ce poème revêt un caractère programmatique, auquel contribuent sa longueur, l'usage du pluriel, l'allitération en « w » et la place de l'accent sur la première syllabe des mots. Aux termes *werden* et *Wunsch*, lourds de promesses, fait écho, dans le dernier vers, l'aspiration contenue dans *Sehnen*, développée autour d'une allitération en « s », qui relie le désir de l'âme au domaine esthétique : « Wir sind so schön im Sehnen ». D'une manière générale, le « désir de liberté » proclamé dans le premier vers se matérialise dans le langage du corps, à travers la tension ou l'extension (*sich dehnen, zerrend, Überspannung, Straffen*). Ici, la notion d'extension contient indubitablement une dimension

18 Ce poème, daté de 1916, fait partie des poèmes publiés pour la première fois en 1994 dans le recueil SH. Cf. aussi "Prediger" (SH 50). On songe également au poème "Die tote Kirche", de Georg Trakl.

ontologique, que l'on retrouve également dans cette affirmation poétologique de Ernst Stadler :

Form will mich verschnüren und verengen,
Doch ich will mein Sein in alle Weiten drängen –¹⁹

Chez H. Hardenberg, extension du corps dans l'espace²⁰ et dépassement de soi s'unissent dans l'expression « zu langem Wuchse », traduction corporelle du devenir (l'allitération la rattache à *werden*), mais aussi dépassement de la matérialité pesante incarnée par les « lourdes hanches ». De plus, la connotation érotique ainsi introduite vient éclairer le « nous » du premier vers et suggérer une interprétation érotique du poème, confortée par les verbes *sich schauern* – à la pronominalité étonnante – et *beben*, ainsi que par le paroxysme du dernier vers : ici, le dépassement de soi va frôler l'expérience de la mort, qui reste cependant dans l'irréel.²¹

Dans un poème sans titre, daté de la même année 1912, mais jamais publié du vivant de H. Hardenberg, la matérialisation du spirituel et la violence éruptive sont soulignées par le recours aux motifs de la naissance et du tourbillon :

Die Seele drängt aus uns :
Sie ist im Augenblick geboren
Und stößt gegen Schädeldecke wild.
Sie wirbelt zu Höhen.
[...]
Unsere Seele steht außer uns. (SH 37)

L'image du crâne comme prison de l'âme – peut-être inspirée du « Spleen IV » de Baudelaire – est également présente dans le second poème publié en 1913. Le titre qu'il reçoit dans le recueil de 1918, « Liebe » (D 31), rend explicite une composante simplement suggérée dans le poème « Wir werden » :

Zwei gehen nackt durch einen Wald,
Sie schreiten hoch

19 Ernst Stadler, "Form ist Wollust", in *Menschheitsdämmerung*, hrsg. v. Kurt Pinthus, Hamburg 1955, p. 312.

20 L'aspiration à l'extension se retrouve jusque dans le journal de H. Hardenberg (à la date du 4 oct. 1914), lorsqu'elle songe à l'inconfort des tranchées : "Immer habe ich ein starkes Mitleid für [...] körperlichen Zwang, für Zusammengezogensein, wenn man sich ausdehnen muß, die Knochen schmerzen ineinander, für Ausgestrecktsein, wenn die Glieder dicht zu einem angerückt liegen sollen.", in SH 161 s.

21 Cf. aussi le poème "Gefühl" (D 41). Le dépassement des limites du corps dans l'expérience de l'amour physique est au centre du court récit "Eigene Ergänzungen" (1914, SH 79) : "Tanzen wollte sie und begann : sie legte sich mit ihrem Leibe platt auf den Boden, die Beine ausgestreckt, die Augenlider wie über Früchte herübergezogen. [...] Er war ohne Bewegung, mit ihr berührt, und sie wuchs aus sich selbst heraus."

Und lachen mit den Vogelschreien.
 Der wunde rasende Klang würgt ihre Kehlen.
 In ihren Hauten brennen sie eisig,
 Atemstücke brechen aus verschütteten Massen.
 Menschen reißen sich höher :
 Ihr Kopf starrt vor,
 Augen, die tief bluten,
 Stürzen in Schädel zurück.
 Arme und Beine sind Stricke,
 Sie meistern krachende Leiber.
 Zwei fühlen sich breit verschmelzen und berühren sich nicht.
 Sie schlingen sich um Bäume
 Und brechen entzwei.

Le mouvement des corps illustre ici l'ambivalence de l'amour : de même que le poème s'ouvre sur l'union (*zwei*) pour s'achever par la déchirure (*entzwei*), l'amour signifie à la fois libération et destruction. La nudité, le rire, l'élévation (*hoch, höher*) et l'évocation des oiseaux, métaphore de l'âme²², sont les signes d'une libération. Mais elle est aussitôt contredite par le cri des oiseaux devenu blessure, par la brûlure glacée des corps et les yeux ensanglantés, enfoncés dans le crâne. La fusion des corps, suggérée par les verbes « verschmelzen » et « sich schlingen », devient un piège qui enserre les corps (*Stricke*) jusqu'à les briser (*krachende Leiber, brechen entzwei*).

H. Hardenberg renouvelle ainsi les topos pétrarquistes de la froide brûlure et des rets de l'amour par des images violentes de destruction physique qui semblent nier tout accomplissement harmonieux.

Enfin, la violence éruptive, la projection hors de soi revêtent chez H. Hardenberg une dimension poétologique, dans la mesure où le moi poétique offre à l'auteur la possibilité d'un jeu de rôle. Ainsi, la partie « Zuneigungen » du recueil de 1918 contient un cycle de quatre poèmes d'amour – « Lied », « Frau », « Die Geliebte » et « Dämmerlicht » – qui suggèrent une identité masculine du moi. Citons pour exemple les premiers vers de « Lied » :

Ich liebe dich, meine Frau,
 Wie durch einen Wald gehe ich,
 Dessen jeden Baum ich weiß,
 Halbdunkel tastend an mein Herz hinziehe.
 [...]

22 L'image de l'oiseau est très fréquente chez H. Hardenberg ; par son chant ascendant (cf. "Der Vogel", D 19) ou par son vol, l'oiseau symbolise l'aspiration du moi à s'élever au-dessus du monde matériel ; cf. "Mit dem Frühling" (D 18) : "Vögel fliegen lange Strecken, / Als wollten sie die Welt verlassen."

On pourrait également invoquer une « imagination homoérotique » pour interpréter ces poèmes²³, mais cette hypothèse, qu'aucune donnée biographique ne vient étayer, est contredite par le dernier poème du cycle, « Dämmerlicht » (D 39), où le moi poétique est indubitablement masculin :

Lockige runde Stunde,
Du bist verwirrt, du reizest mich Armen :
Ich bin müde, versteh, ich bin nicht spielerisch ;
[...]

Grâce à l'espace de liberté que constitue le poème, H. Hardenberg peut transcender son identité féminine et les représentations conventionnelles qui s'y rattachent, en se projetant dans un moi poétique masculin²⁴.

Le même procédé est utilisé dans une série de poèmes écrits pendant la guerre, dans lesquels le moi poétique est celui d'un soldat : il s'agit des poèmes « Der Soldat » (D 24), « Kranker Soldat » (D 26), « Der Kranke » (D 29) et « Sterben » (D 30), auxquels on peut ajouter « Blinder Mann » (D 28), où s'élève la voix d'un aveugle, et « Der Flüchtling » (D 25), écrit à la troisième personne. Ces poèmes témoignent de la césure que constitue l'expérience de la guerre dans l'œuvre de H. Hardenberg.

De la danse macabre à la danse amoureuse

On retrouve dans les poèmes sur la guerre le motif du tourbillon, mais il prend la forme d'une danse macabre, où les soldats s'agitent tels des pantins désarticulés, au son d'une musique militaire. Citons la deuxième strophe du poème « Der Flüchtling » (D 25) :

Und Körper tanzten in Schaum und Staub,
Unter den Sohlen summt Musik ;
Wild von der Einsamkeit in diesem Meer
Bissen sie sich zum Paar für das ferne Land.

23 L'expression "homoerotische Imaginationen" est de Marina Krug, qui privilégie sans la moindre hésitation l'hypothèse homosexuelle, alors même que ses entretiens avec H. Hardenberg sur le sujet n'ont pas été fructueux (M. Krug, *Imaginationen im Gedichtzyklus "Neigungen" von Henriette Hardenberg*, Freiburg i. Breisgau 1994, p. 25 ss.). Cet ouvrage, qui est actuellement la seule analyse consacrée à l'œuvre de H. Hardenberg, se distingue par des rapprochements intertextuels peu éclairants et des affirmations hautement hasardeuses, voire absurdes : M. Krug perçoit une allusion aux fours crématoires dans le poème "Der Flüchtling", daté de 1915, et à la bombe atomique dans "Gewitter am Abend", daté de 1917 (*ibid.*, p. 52 et 75).

24 Dans une lettre du 3 février 1919 adressée à H. Hardenberg, le poète Richard Oehring déclare : "Etwas wunderlich finde ich es, daß Sie soviel Gedichte vom Standpunkt des Mannes aus schreiben, obwohl ja gerade Ihre erste Mädchenhaftigkeit so wesentlich mir an Ihnen erschien." Cité dans D 147. On peut rappeler qu'à la même époque, la danseuse Mary Wigman affectionnait les mouvements traditionnellement masculins : cf. *Ausdruckstanz*, *op. cit.*, p. 179.

L'absurdité de la guerre est dénoncée à travers l'image grotesque des couples de danseurs, rappelant le bal des fous dans le poème « Die Irren » de Georg Heym²⁵, ainsi qu'à travers l'euphémisme du « pays lointain » pour désigner la mort.

Dans le poème « Sterben », un soldat sent la mort transformer son corps de poussière en « danse de [ses] os » et l'emporter dans un dernier baiser²⁶.

Un seul poème, « Auferstehendes Schachtfeld » (D 54 s.) sacrifie au pathos (*O-Mensch-Dichtung*), avec des accents qui rappellent les pièces *Die Wandlung*, de Ernst Toller, ou encore *Die Stunde der Sterbenden*, de Hanns Johst. La mort apparaît ici comme le passage de la matérialité – symbolisée une nouvelle fois par les hanches – à une immatérialité diaphane. Cette dématérialisation, dont rendent compte les verbes *erheben* et *schweben*, est l'œuvre du vent, qui devient ainsi *pneuma*, souffle de vie nouvelle :

[...]
Im Morgengrauen fährt ein dünner Wind.

Erhebt sie aus dem Schlaf,
Süße Blumen, Gräser,
Schaukelt ihre Hüften zu Duft und Lachen.

Erhebt sie weiß in den Tag,
Himmlische Leiber wachsen strahlend auf,
O ihr Menschen.

In ihre neuen Wege schweben die Gestalten,
[...]

Les poèmes de la guerre témoignent d'une réelle compassion envers la souffrance des soldats, que H. Hardenberg a côtoyée lorsqu'elle était aide-soignante dans un hôpital militaire de Berlin, en 1915²⁷. L'identité masculine du moi dans bon nombre de ces poèmes prend ainsi une signification plus profonde : davantage qu'un jeu, elle est la traduction poétique d'une réelle empathie – au sens étymologique du terme – avec les souffrants.

25 “Die Irren” (1910), in G. Heym, *Dichtungen und Schriften*, hrsg. v. K.L.Schneider, Bd 1, Hamburg u. München 1964, p. 91.

26 D 30 : “Mein Duft wurde zu Stein über mir, / Mein Staub zu Tanz meiner Knochen. [...] / Und im Strahlen des Kusses entflohen wir.”

27 Faut-il ajouter à cela, comme le fait H. Hardenberg, la sensibilité particulière de la femme, définie dans le récit “Abschied” (SH 119) comme “Station aller Klagelaute auf ständigen Empfang eingestellt” ! Dans l'œuvre en prose, la compassion pour les soldats se manifeste en particulier dans les récits “Und überall das Töten” (SH 82 ss.) et “Abschied eines Soldaten” (SH 94).

Parallèlement à cette évolution, le moi poétique se tourne progressivement vers l'univers intérieur, refuge, même menacé, au milieu du chaos environnant. Ainsi s'exprime le soldat blessé dans le poème « Der Kranke » (D 29) :

Eine Decke auf den Lidern, sehe ich
Löcher außen und nach innen ;
Unwahr einem Raum übergeben,
Ruh ich in mir selbst gebettet.

La figure emblématique de cette évolution est le personnage de l'aveugle. Privé de la possibilité d'une projection hors de soi par l'intermédiaire de la vue, l'aveugle du poème « Blinder Mann » (D 28) se replie sur lui-même :

Keine Blicke stürzten in andere hin,
[...]
Lächeln nicht zum Horizont,
Aus der Welt,
Hinein drang ich auf umringende Wand.

Les verbes fréquemment employés dans les poèmes des années 1912-1913 (*stürzen*, *dringen*) sont repris ici, de même que les prépositions ablatives, mais ils sont modifiés par l'ajout de la particule verbale « hinein ». La date de ce poème, janvier 1918, coïncide avec une expérience décisive pour l'évolution poétique de H. Hardenberg et plus personnelle que celle de la guerre – césure commune à la plupart des auteurs expressionnistes²⁸. En janvier 1918, la jeune femme rencontre en effet à plusieurs reprises, dans sa résidence munichoise, Rainer Maria Rilke. Son journal reflète la fascination que Rilke exerce sur elle :

Suis-je ensorcelée ? Je l'ignore. [...] Il se dégage de lui une impression d'amplitude, et je ne peux m'empêcher de penser à un arbre donnant incroyablement vie au paysage qui l'entoure. Et je sens le vent qui l'habite, et la chaleur. [...] Mes mots sont comme une fleur qui éclôt, vraiment, car je suis en train d'éclore²⁹.

28 Cf. l'introduction de P. Rühmkorf à son anthologie expressionniste (*op. cit.*, p. 7) : “die Zeit des ersten Weltkrieges, die das bishin unklare Krisenbewußtsein zu harten Gewissensentscheidungen drängte [...]”.

29 Journal, 8 janvier 1918, in SH 173 s. : “Bin ich behext? Ich weiß es nicht. [...] Es geht breit aus von ihm, und ich kann nicht anders als an einen Baum denken, der wahnsinnig belebend in der Landschaft steht. Und ich spüre den Wind darin und die Wärme. [...] Meine Worte sind mir wie eine Blüte, die wohl aufbricht, denn ich breche auf.” H. Vollmer a consacré un article à la relation entre H. Hardenberg et R.M. Rilke (“Wie ein glückliches Bild innen unter sicheren Lidern”, *art. cit.*), mais elle est envisagée du point de vue de Rilke et ne propose pas de conclusion sur l'évolution littéraire de la poétesse.

S'il ne s'agit pas d'une première rencontre – Rilke et H. Hardenberg ont déjà fait connaissance en février 1916 – les soirées passées avec Rilke révèlent la poétesse à elle-même et lui donnent le sentiment d'une nouvelle naissance³⁰.

Après une visite du poète, elle écrit ces vers intitulés « Nach R.M.R.'s Besuch » (SH 49), qui résonnent comme une profession de foi :

Nun gehe ich zu dir aus
Und weiß du bist sanft.

Wie ein Baum wächst du in mir,
Rührest mich an.

In der Luft deiner Blätter
In Farben bleibe ich stehn.

Ich träume,
Fühle

Daß du mich durchbrochen hast
Und frei für Menschen lebst.

Le poème s'ouvre sur la sortie du « je » (*ausgehen*), mais il se tourne vers un « tu » qui le renvoie à lui-même. Le poète Rilke agit comme une force sacrée – dans une première version du poème, les pronoms *du* et *dir* portent une majuscule – dont la métaphore de l'arbre, reprise dans le journal de H. Hardenberg, évoque la puissance et la stabilité. Les verbes d'état (*du bist sanft*, *bleibe ich stehen*) dénotent l'influence bienfaisante de cette stabilité, reflétée par les strophes à deux vers et le rythme régulier ; elle permet au moi de puiser dans la richesse intérieure du rêve et des sentiments, rehaussée par l'enjambement du vers 8. La stabilité n'exclue pas l'évolution, marquée par le verbe *wachsen* ; le motif de l'éclosion. resurgit alors, non plus sous la forme *aufbrechen*, mais à travers le verbe *durchbrechen*, qui suggère à la fois l'intrusion du « tu » dans l'univers du « je » et la naissance à soi-même (*Durchbruch*).

Le dernier vers résume la personnalité de Rilke – sa liberté intérieure et son empathie envers les réprouvés, deux pôles déterminants dans la vie et l'œuvre de H. Hardenberg – et contribue à faire de ce poème un modèle de condensation poétique.

Rilke apparaît comme l'incarnation d'une métaphore pressentie quelques années plus tôt par H. Hardenberg, lorsqu'elle affirme qu'on ne peut prétendre

30 Cf. également son journal à la date du 9 janvier 1918 : “Als rollen [sic] Wellen über mich hin, bedrücken die Worte mein Herz, und wie in Pausen der Wellen frei, öffnen Worte mich.” (SH 175), et à la date du 10 janvier : “In mir haben sich irgendwelche sonderbare Kräfte aufgerichtet.” (SH 176).

ressentir le paysage si l'on ne sent pas « craquer un arbre en soi »³¹. La métaphore de l'arbre reçoit ainsi une nouvelle vigueur qui se manifeste à son tour dans les poèmes postérieurs à la rencontre avec Rilke, en particulier dans les deux premières strophes de « Südliches Herz » (SH 13), daté de décembre 1918 :

Blüte sitzt tief,
Bergspitzen biegen sich hin,
Wind ausgeruht liegt,
Der Baum steht starr.

Da plötzlich erblüht
Mitten ins Herz hinein
Brennend sitzt du in mir Baum.

On peut attribuer à Rilke une fonction de révélateur : l'univers de l'imaginaire est déjà présent dans l'œuvre antérieure à 1918, en particulier dans les poèmes « Traum » (D 22), « Die Sehnsüchtige » (D 35) ou « Gefühl » (D 41), mais il est encore animé d'un mouvement anarchique. Il n'est sans doute pas fortuit que le recueil *Neigungen* s'achève sur la folle sarabande des rêves qu'évoque le poème « Meine Augen » (D 48) :

Meine Augen sind dick voll Träumen,
All die bunten Bilder laufen um mich herum
Und machen mich heiß.
Ich muß sie halten,
Im Dunkeln, im Schwarzen,
So wild sind sie.
Mein Körper zieht sie heran,
All die vielen, vielen tanzen auf mir.

L'ombre apaisante de « l'arbre » Rilke fait naître une danse plus maîtrisée et plus harmonieuse.

Courbes et arabesques de la danse intérieure

A partir de 1918, le langage du corps dans la poésie de H. Hardenberg évolue vers des mouvements souples et ondoyants. Le poème « Tanz » (SH 13), caractéristique à cet égard, mérite d'être reproduit dans son entier :

O, ich erwarte dich, Tanz,
Licht, nicht vom Tage,

31 Journal à la date du 10 sept. 1914 (SH 160) : “Und Landschaften empfinden, Bäume, Flüsse, erstes Grünen, ist hundemäßig, wenn danach nicht in einem selbst ein Baum knirscht [...]”.

Über trinkende Augen,
Ganz über die Gestalt hin.

O, ich erwarte dich, Mensch,
Wiesen liegen blau
Unter dem Gefühl unserer Schritte.
Ich werde singender Vogel,
Und mein Herz erklärt dir die Welt.
Sieh, ich umfasse dich
Mit meinem Traum.

Mensch, der mit mir blutet,
Tanz, durch mich geflossen,
Und Musik in allen Gliedern.

Ce poème réunit la composante onirique, présente à travers la lumière sur-réelle, et la danse, qui n'est plus éruptive ; rythmée par un chant intérieur, elle se fait ondoyante pour pénétrer l'être tout entier. La quête d'un équilibre intérieur, certes toujours instable³², permet au moi de rayonner à l'extérieur et de triompher dans le poème « Freude » (SH 16) :

Es wachsen allerhand Blüten aus mir,
Und ich Kern ruhe in goldenem Lichte.

L'harmonie caractérise également la perception du paysage par le moi dans cette nouvelle phase poétique. Dans l'œuvre composée avant ou pendant la guerre prédominent les formes anguleuses et froides, celles des maisons de la grande ville, lassées de la dureté de leurs angles :

Die Häuser wünschten sich den Mond ;
Sie konnten die Kanten nicht mehr ertragen, die Härten
[...]³³

ou bien celles des fusils et des canons dans le poème « Von mir aus » (SH 41) :

Weit umher Kugeln, Ecken, Kanten sich bewegen,
Verschieben ineinander ihre Außenheiten
Und blinken,
Wenn die Zacke sich die Kugel kreist.
[...]
Tanzt Ihr denn ohne Klang ?

32 Cf. le journal de H. Hardenberg (SH 177) : "Ich habe Tanzblut in mir. Ja, ich bin wieder nicht ruhig. [...] Diese Gefühle peitschen auf [...]"

33 "Sehnsucht" (D 49).

A la froideur de ces formes géométriques qui s'entrechoquent, H. Hardenberg oppose à présent le « contact étroit » (*enges Berühren*), harmonieux, dont la nature fournit le modèle. La relation entre les différents éléments du monde végétal, minéral ou animal est en effet perçue comme un « embrassement », décrit avec volupté dans le poème « Umarmungen » (SH 18) :

Sind Kanten im Leben
Und haben kein Ende.
Wie viele sich hingeben
Und finden nicht Hände.

In Erde bettet Fluß sich ein
Zu tiefster Kühle.
In Erde drängt der Berg hinein
Mit schwerem Gefühle.

Vögel schneiden durch Luft
Enges Berühren.
Blumen mit wachem Duft
An Sterne rühren.³⁴

L'être humain est appelé à se fondre dans la nature et à épouser « l'ivresse souple du tigre »³⁵ pour ces épousailles terrestres. L'amant devient lui-même un paysage de courbes ; ses genoux forment des anses³⁶ et son corps tout entier frissonne tel un arbre frêle ployé par le vent³⁷.

La fusion du moi avec la nature, à travers son assimilation à un élément végétal ou animal, est déjà présente dans la première phase créatrice³⁸, mais elle connaît un épanouissement dans les poèmes d'amour, nombreux dans le recueil *Südliches Herz*, après la rencontre de H. Hardenberg avec Alfred Wolfenstein. Dans ce paysage amoureux, dont le poème « Frühling » (SH 32) esquisse la géographie, les hanches ne symbolisent plus la pesanteur des corps, comme auparavant ; elles sont à présent magnifiées, puisqu'un vers est consacré à leur simple invocation :

Birkenweißes Bein,
Liebeslandschaft,
Hüften,
Ihr Blumenbalkon,
Zart und verwildert
[...]

34 Cf. aussi les poèmes "Gebet" et "Verlorenheit" (SH 19).

35 "die gelenkige Berauschtigkeit des Tigers", in "Leben der Landschaft II" (SH 27). Cf. aussi "Hände" (SH 32) : "wie seltene Tiere gehn sie [die Hände] auf und nieder".

36 "In Buchten der Knie / Singen Lippen ihr Lied", in "Nachfahrt I" (SH 26).

37 "Wer fühlte, daß du zittertest, / Als sei ich der Wind / Über dir schlankem Baume?", in "Nachfahrt II" (*ibid.*).

38 Cf. par exemple "Requiem" (D 14), "Vergehen" (D 20) ou bien "Ahne" (D 49).

La dichotomie entre le corps pesant et l'aspiration à l'immatérialité – telle que l'évoque Claire Goll dans son poème « Junge Akrobatin »³⁹ – est dépassée dans l'épanouissement de la chair qu'engendre l'amour.

Il est significatif que le poème « Dichter » (SH 15), dédié à Wolfenstein, ait été réservé pour le recueil *Südliches Herz*, bien qu'il soit daté de 1915, car il déploie les arabesques d'une nouvelle danse amoureuse :

Wie unter deiner Locke schlafe ich,
 Forme mich nach ihr
 Und beuge mich unter ihre Rundung.
 Im Geruche deines Lebens schwingen meine Wege.

Le moi semble ainsi avoir trouvé sa force et son amplitude, conciliant dans l'imaginaire l'être et le devenir, tel un fleuve puissant :

Ich bin ein voller Fluß. Vom Wind werde ich getrieben, ich reibe mich an mir, ich bin so viel ich.⁴⁰

L'évolution de la métaphore de la danse dans l'œuvre poétique de Henriette Hardenberg permet ainsi de suivre une quête identitaire qui s'exprime tout d'abord à travers un jaillissement et une volonté de libération commune aux auteurs de la génération expressionniste, pour se tourner vers les profondeurs du moi et trouver des accents originaux, sous la double influence de la Première Guerre mondiale et de la rencontre décisive avec Rainer Maria Rilke. Elle trouve son apogée dans les poèmes du recueil *Südliches Herz*, qui célèbrent le triomphe du corps humain et sa fusion avec la nature.

Avec la poésie de l'exil, écrite à Londres après 1937, le temps du tourbillon est définitivement révolu : le lyrisme de H. Hardenberg est désormais placé sous le signe de la peur, de la mélancolie et des larmes, et la métaphore de la danse cède progressivement la place à la lenteur des mouvements, voire à l'immobilité, annonciatrice de la mort. L'arbre, autrefois symbole de vitalité et de jaillissement du moi, est à présent un tronc mutilé, déraciné – dans le poème « Unwetter » (D 90) – ou mis à nu – dans « Winter » (D 91), où les branches effeuillées sont malmenées par le vent :

[Sie] stehen hilflos vor glasklarem Himmel –
 Und die Zweige tanzen nicht mehr.

39 Cf. *In roten Schuhen [...]*, op. cit., p. 79 : “Bunter Vogel du, der zwischen Welten / Über Abend, Stadt und Staunen schwebt, / Schwing dich auf dem Trapez / Über dich selbst durch die Zeit.” On songe également au récit de Alfred Döblin, *Die Tänzerin und der Leib*. Sur l'image de l'oiseau, cf. le poème de H. Hardenberg “Der Vogel” cité plus haut (note 22).

40 “Bewegter Mensch” (prose lyrique), in SH 72.

La métaphore de la danse vient rappeler ici une dernière fois le lien qui unit la nature à l'être humain, mais il s'agit à présent d'une communion dans l'impuissance.

Dans sa quête de l'intériorité, l'âme finit par rejoindre sa dernière demeure, celle de l'éternelle nuit :

Zum Meer ist sie nun geflohn,
Zur Nacht ins dunkle Haus,
Und deshalb ist die Seele leicht,
Sie ging sich selbst voraus.⁴¹

H. Hardenberg peut alors déclarer, avec son aînée Else Lasker-Schüler :

Ich bin am Ziel meines Herzens angelangt.⁴²

Catherine MAZELLIER-GRÜNBECK

41 "Wie hat die Seele sich [...]", in SH 53.

42 E. Lasker-Schüler, "Ankunft", in *In roten Schuhen [...]*, op. cit., p. 97. Les deux femmes se sont fréquentées, comme en témoigne le journal de H. Hardenberg à la date du 20 sept. 1915 (SH 172).

Ecce Melencolia

Zu Gottfried Benns Gedicht "Wo keine Träne fällt"

Wo keine Träne fällt

Untröstlichkeiten –, in Sagen,
frühmenschlich strophischer Schau
hört man von Geistern, die tragen
den Mond, die Matte, den Tau,
in Felsen legen sie Teiche,
auf Schlünde Palmen und Wein,
und hüllen in Zauberreiche
die trauernden Völker ein.

Untröstlichkeiten –, beschwören
mit Tanz und Maskenschar,
Trommeln und Rindenröhren
und die Fichte im Haar –
beschwören die Stämme, die Rassen
Dauer des süßen Scheins
und erhoffen Erlassen
der Gesetze des Seins.

Doch da an einer Warte
von Zucht und Ahnen alt
lehnt eine flügelharte
unsägliche Gestalt,
ihr Blick, der Licht und Sterne
und Buch und Zirkel hält,
der sieht in eine Ferne,
wo keine Träne fällt.

Das ist die letzte Sphäre,
 ein Hoch- und Hafenland,
 da wächst die schwerste Ähre
 von jeder Glut gebrannt,
 sie wächst nicht um zu leben,
 so singt der Ährenwind,
 sie wächst sich zu ergeben,
 wenn es der Genius sinnt:

Unsterblichkeit.¹

I. "Fremdartige Macht der Stunde, aus der Gebilde drängen"² – Zur Entstehung des Gedichts

Im November 1933 sandte Gottfried Benn eine Abschrift von "Wo keine Träne fällt" an Ina Seidel mit der Anmerkung:³

Gedicht aus dem Spätsommer 1933. Das Wort: Untröstlichkeit kam mir als ein ganz unendlicher Ausdruck gelegentlich eines Briefes an Ina Seidel entgegen. Welch ein weitreichendes Wort! Ich trug es mit mir herum, sah die Melancholie von Dürer, sah das Gedicht von Ina Seidel darüber ein. Warum ich es zum Schluß überleitete in Unsterblichkeit, kann ich nicht sagen. Vielleicht, weil nur dieses Wort dem anderen die Waage hält.

Wichtige Themen klingen in dieser Passage an, etwa die Macht der Worte, der künstlerische Entstehungsprozeß im Spannungsfeld von Tradition, Inspiration und Reflexion sowie der "metaphysische Widerspruch zwischen Endlichkeit und Unendlichkeit"⁴, den Polen Untröstlichkeit und Unsterblichkeit, zwischen denen

-
- 1 Es wird nach folgender Ausgabe zitiert: Gottfried Benn. *Gesammelte Werke* in der Fassung der Erstdrucke. Textkritisch durchgesehen und herausgegeben von Bruno Hillebrand. Vier Bände und zwei Zusatzbände: *Gedichte* (Fischer-Taschenbuch 5231). *Prosa und Autobiographie* (Fischer-Taschenbuch 5232). *Essays und Reden* (Fischer-Taschenbuch 5233). *Szenen und Schriften* (Fischer-Taschenbuch 5234). *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1912-1956* (Fischer-Taschenbuch 5258). *Über Gottfried Benn. Kritische Stimmen 1957-1986* (Fischer-Taschenbuch 5259); – "Wo keine Träne fällt" findet sich auf S. 244 im Band "Gedichte".
 - 2 "Epilog und lyrisches Ich", in: *Benn, Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 269-275, das Zitat S. 275.
 - 3 Rita Terras: "Ein unbekannter Brief Gottfried Benns an Ina Seidel". In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 23 (1979), S. 117-123; hier S. 119. Eine Reproduktion des Blattes ebd., S. 121.
 - 4 Raymond Klibansky, Erwin Panofsky und Fritz Saxl: *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und der Kunst*. Frankfurt am Main 1990, S. 343.

das Gedicht sich bewegt. Die vorgenommene Datierung lenkt den Blick auf die Entstehungszeit des Gedichts. Noch 1931/32 beschäftigten Benn "gedankliche Probleme": fast alle in dem Band *Nach dem Nihilismus* vereinigten Arbeiten entstanden in dieser Zeit⁵. Die lyrische Produktion setzte wieder ein – "zunächst nur ganz langsam"⁶ – im Jahr 1933. Sichtbares Ergebnis des neuen schöpferischen Impulses sind acht Gedichte, die zusammen mit vier älteren Werken im Oktober 1933 in der Zeitschrift *Die Literatur* erschienen. Eines der neuen Gedichte war "Wo keine Träne fällt"⁷.

Der Anstieg der lyrischen Produktion wird auf Benns "Rückzug ins Innere, in die Kunst"⁸ zurückgeführt, nachdem der Dichter im Frühjahr 1933 "erstmalig und letztmalig in seinem Leben als geschichtlich handelnde Figur"⁹ hervorgetreten war und das beging, was man später als seinen "Weltanschauungsunfall"¹⁰ bezeichnete. Der Sommer 1933 markiert den Wendepunkt, an dem Benn sich nach seinem Bekenntnis zum Nationalsozialismus vom Dritten Reich allmählich zurückzog ins "Doppelleben"¹¹.

Ina Seidel, die Benn sehr bewunderte¹², hatte ihm im Februar 1933 ihren Gedichtband *Die tröstliche Begegnung* geschickt, der das Werk "Zu Dürers 'Melancholie'" enthielt¹³. Dieser Band katalysierte wohl – neben anderen

-
- 5 Harald Steinhagen: *Die statischen Gedichte von Gottfried Benn. Die Vollendung seiner expressionistischen Lyrik*. Stuttgart 1969 (Veröffentlichungen der deutschen Schillergesellschaft, Band 28), S. 33 und S. 282, Anm. 91.
- 6 Ebd., S. 33.
- 7 Ebd., S. 33 f. und S. 282, Anm. 92.
- 8 Jürgen Schröder: *Gottfried Benn und die Deutschen. Studien zu Werk, Person und Zeitgeschichte*. Tübingen 1986 (Stauffenburg Colloquium, Band 1), S. 30.
- 9 Ebd.
- 10 Werner Helwig: "Gottfried Benns Wiederkehr". In: *Mainzer Allgemeine Zeitung* vom 12/13.3.1949. Zitiert nach: *Gottfried Benn 1886-1956*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs Marbach am Neckar. 3. durchgesehene Auflage Marbach 1987 (*Marbacher Kataloge*, hg. von Ulrich Ott, Nr. 41), S. 306 (im folgenden zitiert als "Benn-Katalog"). Vgl. auch Harald Steinhagen: "Gottfried Benn 1933". In: *Literatur und Germanistik nach der 'Machtübernahme'*. Colloquium zur 50. Wiederkehr des 30. Januar 1933. Hg. von Beda Allemann. Bonn 1983, S. 28-51.
- 11 Schröder, wie Anm. 8, S. 30.
- 12 Terras, wie Anm. 3, S. 117.
- 13 Ina Seidel: Zu Dürers 'Melancholie' / Du hast das Winkelmaß. Du hast den Zirkel. / Du fandest Stundenglas und Waage und richtest / Täglich ihr Gleichgewicht. Ich / Habe nichts als Gesang – / Du kennst der Zahlen Geheimnis. Zu deinen Häupten / Mit diamantenen Ziffern strahlt das Quadrat. / Zu deinen Füßen schlummert das Tier. Ich / Ströme im Sphärengebraus – / Unter dem strengen Rautenkranz neigst du die Stirne. Großes / Keimt dir an Ahnung und offenbart sich / In karger Formel. Mit sichrem Griffel / Zeichnest du in die ewige Tafel Ort und / Bahn eines neuen Gestirns. Zu Figur wird, / Was mich blühend bewegt – / Sieh, denn ich blühe – ich selbst – / Zitiert nach: Ina Seidel: *Gedichte*. Festaussgabe zum 70. Geburtstag der Dichterin. Stuttgart 1955, S. 193.

Dichtungen – die Entstehung von “Wo keine Träne fällt”¹⁴. Deshalb soll zunächst dem Bezug des Gedichts auf den Stich “Melencolia I” von Albrecht Dürer nachgegangen werden. Daraus ergibt sich die Frage, in welcher Traditionslinie der Melancholie Benn steht bzw. welchen Stellenwert Melancholie in seinem Werk einnimmt – dies vor allem im Kontext von Benns Entwurf einer heroischen Lebensgestaltung. Schließlich soll “Wo keine Träne fällt” als programmatisches Gedicht für Benns Kunstauffassung vorgestellt werden.

Konstante existenzielle Probleme durchziehen Benns Denken, und eben diese diskutiert auch die umfangreiche Forschungsliteratur. Es ist durchaus Anliegen dieser Arbeit, die ein zentrales Moment in der Gedankenwelt des Dichters behandelt, sich über das Gedicht hinaus auf sein Werk und die von ihm ausgehende Faszination einzulassen und so “Wo keine Träne fällt” im Schaffen Benns zu verankern. Vollständigkeit der Belegstellen aus Benns Gesamtwerk und der Forschungsliteratur kann jedoch nicht angestrebt werden. Die wichtige Auseinandersetzung Benns mit Nietzsche wird an einigen Stellen angedeutet, kann aber im Rahmen dieser Arbeit nicht ausführlich diskutiert werden.

II. Ecce Melencolia: Zu Benns Rezeption des Dürerschen Kupferstichs

Während der Titel von Ina Seidels Gedicht den Bezug auf Dürers Melancholie-Stich von 1514¹⁵ überdeutlich erkennen läßt, wendet sich der *poeta doctus* Benn, indem er in der dritten Strophe die *flügelharte Gestalt* imaginiert, an den kundigen Leser. Ausgewählte Details ermöglichen, daß man Dürers Werk assoziiert. Es ist hier nicht zu entscheiden, ob sich in der Tatsache, daß Benn seinen Bezugspunkt nicht *expressis verbis* nennt, ein elitäres Bewußtsein manifestiert, oder ob Dürers “Melencolia I”, die “auf die Phantasie der Nachwelt eine gewaltige Macht ausgeübt zu haben”¹⁶ scheint, zu einer “kulturellen Immobilie”¹⁷ geworden ist, zu einem Archetypus des Abendlandes, der im kollektiven Unbewußten¹⁸ seinen festen Platz hat – Benn spricht von

14 Steinhagen, wie Anm. 5, S. 282, Anm. 93. Zur Entstehungszeit des Gedichts im (Spät-) Sommer 1933 erschien in der Zeitschrift *Atlantis – Länder, Völker, Reisen*, Berlin, Leipzig, Zürich, August 1933 (= Jg. 5, H. 8), S. 507, eine Reproduktion von Dürers Kupferstich: vgl. Ernst Ulrich Große: “Mythische und poetische Zeichen bei Gottfried Benn. Eine “lecture plurielle” des religionshistorischen Gedichts “Wo keine Träne fällt” (1933)”. In: *Linguistica Biblica* H. 56 (1985), S. 53-76; hier S. 75. Ob es einen Zusammenhang mit Benns Gedicht gibt, habe ich nicht weiter verfolgt.

15 Hartmut Böhme: *Albrecht Dürer. Melencolia I. Im Labyrinth der Deutung*. Frankfurt am Main 1991 (Fischer Taschenbuch, Reihe Kunststück, hg. von Klaus Herding, Nr. 3958), S. 5.

16 Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, S. 523.

17 Dieter Wellershoff: *Gottfried Benn. Phänotyp dieser Stunde. Eine Studie über den Problemgehalt seines Werkes*. Köln 1986, S. 48.

18 C.G. Jung: *Analytische Psychologie und dichterisches Kunstwerk*. In: C.G. Jung. *Gesammelte Werke*. Hg. von Dieter Baumann u.a. Bd. 15. Olten 1971, S. 75-96; zum kollektiven Unbewußten S. 92 ff.

“Bodenschätzen”¹⁹. Wer jedoch um die Anregung durch Ina Seidels Gedicht weiß, und wer vor allem die eingangs zitierte Anmerkung kennt, der kann am direkten Bezug auf Dürers Werk keinen Zweifel hegen. Darüber hinaus hat sich Benn in seinen Essays immer wieder mit Dürer auseinandergesetzt²⁰ und zwischen der Zeit um 1500 und seiner eigenen Epoche interessante Verbindungen gesehen, von denen später noch die Rede sein wird.

Die Warte (III, 1), an der die Gestalt lehnt, beherrscht bei Dürer die rechte Hälfte des Hintergrundes, wobei das Bauwerk nicht eindeutig zu identifizieren ist²¹. Die Assoziation, daß es sich um eine Warte, also um einen meist turmartigen Beobachtungsstand, handelt, wird durch den weiten Blick auf Küstenlandschaft und Meer links im Hintergrund nahegelegt. Dieser Bildteil hat auch Pate gestanden für den Vers “ein Hoch- und Hafenland” (IV, 2). Eine Warte wurde im Mittelalter in der Nähe einer Grenze errichtet. Mit der Verwendung dieses Wortes erinnert Benn an die Grenzstellung Dürers zwischen mittelalterlicher Sphäre und dem Beginn der Renaissance in Deutschland. Auch die Melancholie-Gestalt ist eine Grenzfigur, wie sich weiter unten zeigen wird. Nicht zufällig erscheint die Warte, die Grenze, genau in der Mitte des Gedichts, an der Gelenkstelle zweier Bereiche. Das Substantiv “Warte” evoziert darüber hinaus die Vorstellung des Wartens und verweist damit auf die reglos dasitzende Gestalt.

Es ist syntaktisch nicht klar, ob sich der Vers “von Zucht und Ahnen alt” (III, 2) auf die Warte (III, 1) oder auf die Gestalt (III, 4) bezieht, semantisch kann nur letzteres der Fall sein. Der Vers reflektiert wohl auch auf die lange Tradition des Melancholie-Motivs in der europäischen Geistesgeschichte. Zum Begriff der “Zucht” wird später noch etwas zu sagen sein.

In Vers III, 1 interessiert der Neologismus “flügelharte”. Die Flügel charakterisieren die Gestalt als Personifikation, nämlich hier der Melancholie²². “Harte” verweist wie “lehnt” darauf, daß die Flügel hier nicht zum “Flug mit dem ‘Seelengefieder’”²³ benutzt werden, sondern untätig an dem schweren sitzenden Körper haften. Traditionell wird – in Überlagerung der Vier-Temperamenten-

19 “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’“, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 413-424, das Zitat S. 419.

20 Z.B. in “Kunst und Drittes Reich”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 333-351, hier S. 349; “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’“, in: ebd., S. 413-424, hier S. 419; vgl. auch den Brief an Elinor Büller vom 22.2.1937 in: Gottfried Benn: *Briefe*. Hg. von Marguerite Valerie Schlüter. 5. Band. Briefe an Elinor Büller 1930-1937. Stuttgart 1992, S. 180 f. – Zu diesem Thema wenig ergiebig ist der Beitrag von Winfried Asendorpf: “Überhaupt Bilder haben manchmal grosse Macht über mich. Kunst und Künstler im Werk Benns”, in: *Denken in Widersprüchen. Korrelarien zur Gottfried-Benn-Forschung*, hg. von Wolfgang Peitz. Freiburg i.Br. 1972 (Materialien zur deutschen Literatur, Bd. 3), S. 225-281.

21 Böhme, wie Anm. 15, S. 31.

22 Ebd., S. 11.

23 Ebd., S. 12.

Lehre mit den Theorien der vier Säfte und der vier Elemente – der Melancholie die Erde zugeordnet²⁴. So gehören Schwere und Erdverbundenheit, symbolisiert im geneigten Haupt²⁵, zum etablierten Melancholiebild. Dürer “bricht mit der Tradition des lidverhangenen Blicks [...], erst recht mit Darstellungen, auf denen der träge und faule Melancholiker in Schlaf gesunken ist”²⁶.

Die Unbeweglichkeit der Gestalt, die sich nicht in die himmlische Weite und zu erhabener Geisteshöhe aufschwingt, kontrastiert mit ihrem Blick, von dem Böhme vermutet, daß dieser die “erfüllende Dimension” erfaßt²⁷. Dieser Blick, der in die Ferne sieht, hat zentrale Bedeutung in Benns Gedicht (III, 5-8). Die vierte Strophe entwirft die Vision, die sich diesem Blick auftut; die Grenze wird nicht überschritten, “die letzte Sphäre” (IV, 1) vielleicht auch nicht erreicht: “Sie ist ein bloßer Spannungspol, hyperbolisch angestrebt, aber nicht betreten”²⁸. Die Bedeutung, die diesem Blick bei Benn zukommt, ist im Kupferstich bereits angelegt: Dürer hat in das klassisch düstere, verschattete Gesicht des Melancholikers, der *facies nigra*, einen klaren wachen Blick gelegt, wobei die weißen Augäpfel und die Lichtflecken in den Pupillen in scharfem Kontrast zu ihrer dunklen Umgebung stehen²⁹. Die Lichtreflexe deuten darauf hin, daß der Blick “erkennend” ist, wobei er sich “in eine ferne Halbhöhe außerhalb des Blattes richtet” und somit auch nicht zu entscheiden ist, “ob und was der Blick sieht”³⁰. Eben dieses Vakuum füllt Benn mit seinem Entwurf der “letzten Sphäre”. Im Zusammenhang mit der Theorie der vier Elemente ist auffällig, daß der Entwurf dieser “Sphäre” alle vier Elemente impliziert: im “Hoch- und Hafeland” (IV, 2) sind Wasser und Erde erkennbar, “Glut” (IV, 4) verweist auf das Feuer, und Luft erscheint im Kompositum “Ährenwind” (IV, 6). Schließlich ist noch zu bemerken, daß die Augen der Melancholie-Figur für den Betrachter des Stiches innerhalb der Fülle der Gegenstände den “wahrnehmungspsychologischen Ruhepunkt” darstellen, “eine Ruhe, deren Rätsel in ihrer Leere besteht”³¹.

Hier ist auf eine bemerkenswerte Abweichung der Abschrift, die Benn an Ina Seidel sandte, von der üblichen Lesart des Gedichts hinzuweisen: in der handschriftlichen Version heißt es, daß der Blick “schon eine Ferne (sieht) / wo keine

24 Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, S. 114.

25 Ebd., S. 116; vgl. auch Böhme, wie Anm. 15, S. 13.

26 Böhme, wie Anm. 15, S. 13.

27 Ebd., S. 12.

28 Hugo Friedrich: *Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts*. Mit einem Nachwort von Jürgen v. Stackelberg. Erweiterte Neuauflage Reinbek bei Hamburg 1992 (Rowohlts Enzyklopädie, hg. von Burghard König, Bd. 420), S. 48.

29 Böhme, wie Anm. 15, S. 13 f.

30 Ebd., S. 14 f.

31 Ebd., S. 17; zur Position der Augen der Melancholia innerhalb der Komposition vgl. auch ebd., S. 75, Anm. 15.

Träne fällt”³². Gegenüber dem statischen “in eine Ferne” vermittelt das “schon” den Eindruck eines Kommenden und impliziert die vorsichtige “Hoffnungsbereitschaft”, diese Sphäre auch erreichen zu können³³. Dazu paßt Bennis Bemerkung: “Diese Arbeit an der Ausdruckswelt, ohne Erwarten, aber auch nicht ohne Hoffnung –: etwas anderes hat die Stunde für uns nicht”³⁴.

Die Kraft dieses Blickes manifestiert sich auch darin, daß er *Licht und Sterne / und Buch und Zirkel hält* (Unterstreichung von mir, A.R.). Der ungewöhnliche Bezug des Verbs “halten” auf den Blick unterstreicht seine zwingende Macht ebenso wie die polysyndetische Reihe, in der die Gegenstände miteinander verbunden sind. Damit steht das Asyndeton in Vers I, 4 in Kontrast.

Mit der Auswahl der Gegenstände – Dürers Stich präsentiert wesentlich mehr Dinge – konzentriert sich Benn auf bestimmte Symbolbereiche und Motivtraditionen. “Licht und Sterne” verweisen auf den Kosmos und damit auf die saturnisch-astrologische Traditionslinie der Melancholie.³⁵ In diesen Kontext gehören auch “Mond” (I, 4), “Sphäre” (IV, 1) und “Schlünde” (I, 6) – man kann dabei an Mond – oder Meteoritenkrater³⁶ denken.

Im Hintergrund des Dürerschen Stiches finden sich ebenfalls Himmelserscheinungen. Der Komet der “Melencolia I” ist als apokalyptisches Zeichen anzusehen, als Prodigium des nahen Weltendes³⁷. Das Krisengefühl des Spätmittelalters überschneidet sich hier mit der Endzeitatmosphäre, als deren Repräsentant sich Benn sah:³⁸

Wirklichkeit – Europas dämonischer Begriff. Glücklich nur jene Zeitalter und Generationen, in denen es eine unbezweifelbare gab, welch tiefes erstes Zittern des Mittelalters bei der Auflösung der religiösen, welche fundamentale Erschütterung jetzt seit 1900 bei Zertrümmerung der naturwissenschaftlichen, der seit 400 Jahren ‘wirklich’ machten.

32 Terras, wie Anm. 3, S. 119 f.; Hervorhebung von mir, A.R.

33 Vgl. ebd., S. 121.

34 “Zum Thema: Geschichte”, in: *Benn, Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 353-367, das Zitat S. 366.

35 Vgl. dazu Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, Abschnitt “Die Saturnvorstellung der arabischen Astrologie”, S. 203-211.

36 Bemerkenswert ist, daß das Wort “Krater” auf die altgriechischen Weinmischkrüge mit weiter Öffnung zurückgeht: vgl. dazu Vers I, 6: “auf Schlünde Palmen und Wein”.

37 Böhme, wie Anm. 15, S. 37 f.

38 “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’“, in: *Benn, Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 413-424, das Zitat S. 419; auch in: “Bekenntnis zum Expressionismus”, ebd. S. 261-274, hier S. 266.

Neben dem Kometen hat Dürer einen Regenbogen dargestellt, das Zeichen des Bundes von Gott und den Menschen und Symbol für den Fortbestand der Welt³⁹. Er steht somit dem apokalyptischen Kometenzeichen entgegen, aber es kommt zu keiner Lösung des Konflikts, da beide Symbole gleichberechtigt nebeneinander bestehen.

Das Bild des Regenbogens auf dunklem Grund gehört nicht zuletzt durch Goethes Vierzeiler⁴⁰ zur etablierten Melancholie-Motivik. In ihm "spiegelt sich die Spannung von Trauer und Glück, von Entfremdung und Transzendenz, von Schmerz und Sehnsucht" – der Regenbogen bleibt auf die Verdüsterung des Himmels als seinen Entstehungsgrund bezogen⁴¹. Das gilt auch für die *Sterne* (III, 5).

Der Blick der Melancholie-Gestalt hält außerdem noch "Buch und Zirkel" (III, 6). Benn bezieht sich hier auf die unbenutzten Gegenstände, die Dürer auf dem Schoß seiner Personifikation dargestellt hat, und zwar an zentraler Position im Schnittpunkt der durch die Kante des Bauwerks gebildeten Vertikalen (optisch verlängert durch eine Schwinge der Figur) mit der Horizontalen, die zwischen dem schlafenden Hund und dem Polyeder verläuft. Legt man eine Achse durch das Scharnier des Zirkels entlang des Schenkels, den die Gestalt zwischen den Fingern hält, so richtet sie sich dem Kometen im Hintergrund entgegen. Dies korrespondiert der Bedeutung des Zirkels als zentrales Emblem der Astronomie⁴². Bei Dürer kommt es zu einer einheitlichen symbolischen Gestaltung der "Dreiheit Saturn, Melancholie und Geometrie"⁴³. In dieser Synthese komplexer Traditionen und Vorstellungen ist die Mehrdeutigkeit der verwendeten Symbole bereits angelegt.

Ebenso wie das Buch (Bibel!) verweist der Zirkel jedoch auch auf die christliche Bildtradition, denn mit dem Zirkel wird Gott als Baumeister und Geometer gezeigt⁴⁴. Diesen Darstellungen liegt, wie Böhme vermutet, die hoffnungsvolle

39 Genesis 9, 11-17.

40 Zart Gedicht, wie Regenbogen, / Wird nur auf dunklen Grund gezogen; / Darum behagt dem Dichtergenie / Das Element der Melancholie. / Zitiert nach: *Goethes Gedichte in zeitlicher Folge*. Hg. von Heinz Nicolai. Sonderausgabe zum 150. Todestag. Frankfurt am Main ⁶1988, S. 626.

41 Ludwig Völker: *Muse Melancholie – Therapeutikum Poesie. Studien zum Melancholie-Problem in der deutschen Lyrik* von Hölty bis Benn. München 1978, S. 16.

42 Böhme, wie Anm. 15, S. 40.

43 Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, S. 472.

44 Böhme, wie Anm. 15, S. 40 f; hier auch zwei Abbildungen. Zur Ausstattung der Saturnkinder mit einem Zirkel vgl. auch Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, S. 471 und die Tafeln 41, 42, 106, 110, 120, 123, 127, 128, 131, 133, 137, 138, 144, 148 und 149. Erläuterungen zu Matthias Gerungs "Melancholie" von 1558 (Tafel 128) bei Wolfram Mauser: "Matthias Gerung. *Melancolica* 1558". In: Dietrich von Engelhardt u.a. (Hg.): *Melancholie in Literatur und Kunst*. Hürtgenwald 1990 (Schriften zur Psychopathologie, Kunst und Literatur I), S. 7-8.

Annahme zugrunde, daß “der Schöpfergott das Universum nach Gesetzen entworfen hat, die der menschlichen Erkenntnis in Gestalt der Astronomie zugänglich sind”⁴⁵. Eine solche Formulierung erinnert an Benns “Gesetze des Seins” (II, 8), die zum Problem werden. In der ikonographisch komplexen Überlagerung von theologischen, astrologischen und wissenschaftlichen Grundfragen “nach der Stellung des Menschen im Kosmos” an einer historischen Schnittstelle⁴⁶ besteht die tiefgreifende Übereinstimmung zwischen Benns Gedicht und Dürers Kupferstich. “Das Blatt ist nicht Darstellung einer Weltlandschaft, sondern Landschaft eines Denkens, dem die Welt fragwürdig und problematisch geworden ist”⁴⁷ – dieses gebrochene Verhältnis zur Wirklichkeit manifestiert sich auch in Benns Worten:⁴⁸

Wir wissen nicht im Entferntesten, was gespielt wird, universal gesehen, wer oder was wir überhaupt sind, woher und wohin, Arbeit und Erfolg ist in keinen Zusammenhang zu bringen, auch Leben und Tod nicht.

Böhme resümiert, daß Dürers Melancholie zeigt, “daß es aus der Vieldeutigkeit der Zeichen und der Endlichkeit des Könnens keine Erlösung gibt”, daß – in Anspielung auf zwei andere Stiche Dürers – “Leben ohne ‘Gehäus’ und ohne ‘Rüstung’ [...] der schwierigere, schmerzhaftere Weg” ist⁴⁹. Dies gilt ebenso für die zentrale Position in Benns Werk, der Haltung des “Dennoch”⁵⁰, des Sich-Abfindens, und von den vielen Belegstellen, die sich dafür anbieten, sei nur eine zitiert:⁵¹

Dir wurde erst spät bewußt,
es gibt nur eines: ertrage
– ob Sinn, ob Sucht, ob Sage –
dein fernbestimmtes: Du mußt.

45 Böhme, wie Anm. 15, S. 41.

46 Ebd., S. 42.

47 Ebd., S. 71.

48 “Zum Thema: Geschichte”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 353-367, das Zitat S. 365 f.

49 Böhme, wie Anm. 15, S. 72 f.

50 Vgl. das im gleichen Zeitraum wie “Wo keine Träne fällt” entstandene Gedicht “Dennoch die Schwerter halten”, in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 245 und Schröder, wie Anm. 8, S. 32. Ähnlich auch die folgende Passage: “Härte aus tragischem Gefühl, Form aus Schatten! Züchtung gegen sein zerstörendes Gesicht: Vergehen der Welten, Musik, der Normenzug: dies ganz verschlossen, nordisch, darüber Schwerter”, aus: “Züchtung”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 237-244, hier S. 242. Aus der gleichen Haltung resultiert der Appell an die Künstler – und also auch an sich selbst –, Charakter zu haben und tapfer zu sein: vgl. “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’”, in: ebd., S. 413-424, hier S. 423.

51 “Nur zwei Dinge” (Verse II, 2-5), in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 427.

III. Es baut "ein Vers der Völker Träume"⁵² – Dionysoskult, christliche Symbolik und Schöpfermythos

Die Grenze zum Bereich der Melancholie wird markiert durch das "Doch" an zentraler Position (III, 1), das das Einsetzen einer anderen Haltung indiziert und damit das Vorangegangene verwirft; die Hoffnung (II, 7 und 8) wird nicht erfüllt. Das Gedicht gliedert sich also in zwei Komplexe, wobei sich der zweite, der die Strophen III-V umfaßt, durch Reglosigkeit und Ruhe auszeichnet. Dazu gehört neben dem bereits beschriebenen Assoziationspotential des Substantivs "Warte" auch, daß die Melancholie-Gestalt schweigend und passiv an dieser Warte lehnt und ihr Blick die Dinge hält (!). Passivität zeichnet auch die Ähre aus, die sich ergibt, "wenn es der Genius sinnt" (IV, 7 und 8). Für einen Augenblick scheint die Zeit stillzustehen, ist Melancholie "Zeit zwischen den Zeiten"⁵³. Im doppelten Wortsinn ist Zeit hier aufgehoben. "Der Melancholiker verliert das Gefühl der Wechselwirkung zwischen seiner inneren Zeit und der Bewertung der äußeren Dinge"⁵⁴. Diese Distanz zeigt sich auch in der Betonung der Singularität der Erscheinung. In den Strophen III-V wird überwiegend von einzelnen Dingen gesprochen⁵⁵. Alles kumuliert in der aus einem einzelnen Wort (!) bestehenden Strophe "Unsterblichkeit" – "alles ballt sich zu ihm hin"⁵⁶. Der Doppelpunkt am Ende der vierten Strophe "bewirkt (...) eine Konzentration des Ausdrucks"⁵⁷, er staut das Vorhergehende auf und entläßt es ins letzte Wort⁵⁸.

Gegenüber den Strophen III-V zeichnen sich die ersten beiden dadurch aus, daß sie im Plural gehalten sind und mit Geräuschen verbundene Aktivität beschreiben. Beide Strophen werden eingeleitet mit "Untröstlichkeiten" (I, 1 und II, 1) – das erste Substantiv schafft die Situation, gibt das Thema an⁵⁹. Die

52 "Verse" (IV, 6), aus: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 299.

53 Böhme, wie Anm. 15, S. 28.

54 Jean Starobinski: *Melancholie im Spiegel. Baudelaire-Lektüren*. München, Wien 1992 (Edition Akzente), S. 65.

55 Eine Warte (III, 1), eine Gestalt (III, 4), eine Ferne (III, 7), die letzte Sphäre (IV, 1), ein Hoch- und Hafenland (IV, 2), die schwerste Ähre (IV, 3), auch Blick, Licht (beide III, 5), Buch und Zirkel (III, 6) sowie keine Träne (III, 8), wobei das Wort *keine* auch den unbestimmten Artikel "eine" in sich schließt.

56 Ein Wort, ein Satz –: aus Chiffren steigen / erkanntes Leben, jäher Sinn, / die Sonne steht, die Sphären schweigen / und alles ballt sich zu ihm hin. "Ein Wort", aus: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 304, erste Strophe.

57 Edgar Lohner: *Passion und Intellekt. Die Lyrik Gottfried Benns*. Überarbeitete und erweiterte Ausgabe. Frankfurt/M. 1986 (Fischer-Taschenbuch 6495), S. 71.

58 Die Position des letzten Wortes ist in der handschriftlichen Fassung für Ina Seidel nicht ganz eindeutig: Benn hat die Strophen von 1-4 numeriert, so daß "Unsterblichkeit" zur vierten Strophe gehörte. So wurde es von Rita Terras auch transkribiert. Andererseits ist es in der Abschrift Benns deutlich von der letzten Strophe abgesetzt und soll als selbständige Einheit verstanden werden. Vgl. Terras, wie Anm. 3, S. 118-119 (Transskription) und S. 121 (Abschrift).

59 Lohner, wie Anm. 57, S. 70.

Verdoppelung als auch die Tatsache, daß es sich um mehrere Untröstlichkeiten handelt, stehen im spannungsreichen Gegensatz zu “Unsterblichkeit” (V). Aus dieser Polarität läßt sich bereits teilweise die Frage beantworten, worüber die Völker trauern bzw. sich zu trösten versuchen, denn die Sterblichkeit des Menschen gehört zu den “Gesetzen des Seins” (II, 8). Solche Formulierungen wie “Gesetze des Seins”, die höchst komplizierte Fragestellungen knapp entwerfen und es dem Leser überlassen, sie auszufüllen, lassen sich bei Benn oft finden. Sein Denken kreist immer wieder um existenzielle Grundfragen, etwa um das Verhältnis von Ich und Welt⁶⁰. Der Mensch ist an die Zeit gebunden und damit sterblich. Alle Strategien, sich über diese Tatsache hinwegzutrusten, werden zusammengefaßt in der Beschwörung der “Dauer des süßen Scheins” (II, 6). Raffiniert verknüpft hier Benn den Gegensatz “Schein” (II, 6) und “Sein” (II, 8) im Kreuzreim und spannt im Kleinen einen ähnlichen Bogen wie zwischen “Untröstlichkeiten” (I, 1) und “Unsterblichkeit” (V)⁶¹.

Symbolische Versatzstücke lassen in dem für Benn typischen Nominalstil verschiedene Religionen bzw. Kulte anklingen. “Wein” (I, 6), “Tanz und Maskenschar” (II, 2) und “die Fichte im Haar” (II, 4) sind Elemente des Dionysoskultes⁶². “Palmen und Wein” (I, 6) gehören aber auch – wie “Buch und Zirkel” (III, 6) – zur christlichen Tradition. Die Behauptung Großes, Benn habe das Christentum nicht in die Serie illusionärer Weltbilder und Verhaltensformen eingereiht, ist also nicht zutreffend⁶³. Die beschriebene Mehrdeutigkeit der Melancholie-Motivik ist auch bei den jetzt zur Diskussion stehenden Symbolen zu verzeichnen, wobei diese ein *Tertium comparationis* aufweisen. Der Palmzweig, “in der christlichen Ikonographie Attribut der Märtyrer”⁶⁴, symbolisiert auch langes, ja unendliches Leben – ebenso wie der Pinienzapfen und das Haar. Dasselbe gilt für den Wein bzw. die Weinrebe:⁶⁵ neben einer

60 Vgl. auch andere Gedichte Benns wie “Ein Wort” (wie Anm. 1, S. 304), “Verlorenes Ich” (S. 309), “Reisen” (S. 384), “Nur zwei Dinge” (S. 427) oder den Anfang der zweiten Strophe von “Melancholie” (S. 445): “Was ist der Mensch”, ein Zitat aus Psalm 8, 5.

61 Vgl. Stefan George, “über Dichtung I”: “Reim ist bloss ein wortspiel wenn zwischen den durch den reim verbundenen worten keine innere verbindung besteht.” In: Stefan George. *Werke*. Ausgabe in zwei Bänden. Stuttgart 41984. Bd. 1, S. 530.

62 Vgl. Manfred Lurker u.a. (Hg.): *Wörterbuch der Symbolik*. Fünfte, durchgesehene und erweiterte Auflage. Stuttgart 1991 (Kröners Taschenausgabe, Band 464), sub verbo Dionysos. Zum Dionysoskult gehört eigentlich ein Pinienzapfen oder –zweig. In der Antike bezeichnete “pinus” alle zapfentragenden Nadelbäume, also auch die Fichte, die Benn anstelle der Pinie einsetzt (II, 4); vgl. ebd., sub verbo Pinie. Eine Beschreibung des Dionysoskultes findet sich auch in Benns Essay “Das moderne Ich”, in der der Vers II, 4 bereits vorgebildet ist: “über die Höhen geht der Nächtliche, die Fichte im Haar, der Stiergestaltete, der Belaubte”; in: *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 29-46, das Zitat S. 45.

63 Vgl. Große, wie Anm. 14, S. 60. Seine Begründung, Benn habe aus Scheu vor möglicherweise erzürnten Lesern darauf verzichtet, kann wohl auf den Verfasser der “Morgue”-Gedichte nicht zutreffen!

64 Lurker, wie Anm. 62, sub verbo Palme.

65 Ebd., sub verbo Wein bzw. Weinstock.

umfangreichen christlichen Symbolik steht der Weinstock für Leben und Fruchtbarkeit, der Wein wurde als Lebenselixier und Unsterblichkeitstrank (!) angesehen. Im Kult des Dionysos eröffnete der Wein den Zugang zu Taumel und Rausch, einer Ekstase gesteigerten Lebens für einen begrenzten Zeitabschnitt, dann galt wieder das “unbeugsame [...] Gesetz der Vergänglichkeit”⁶⁶.

Im komplexen Bezugssystem der verwendeten Symbole wird die umfassende Problematik von Leben und Tod vor Augen geführt. Es handelt sich – man ist versucht zu sagen: wie immer bei Benn – um menschliche Grundfragen von allerhöchster Priorität, und daraus begründet sich auch der Rückgriff auf etablierte Motivtraditionen, da diese Fragen die Menschen von Anfang an beschäftigten.

Das Bemühen der “trauernden Völker” (I, 8), gegenüber der Zeit die Dauer zu beschwören, spiegelt sich in der Verwendung der Substantive⁶⁷. Unvermittelt setzt das Gedicht mit “Untröstlichkeiten” (I, 1) ein. An diesem erratischen Block, dessen Isolation durch den Gedankenstrich noch verstärkt wird, knüpft der Versuch an, sich über die mit den Untröstlichkeiten verbundenen Einsichten illusionsbildend hinwegzuhelfen. Die asyndetische Reihe beziehungslos nebeneinandergesetzter, maximal zweisilbiger Worte (I, 4) ist Abbild einer zerbrochenen Welt⁶⁸. Diese Welt wird mit wenigen assoziationsauslösenden Chiffren entworfen, die einen archaisierten häuslichen Bereich (“Matte”), die Gestirne (“Mond”) und die natürliche irdische Umgebung des Menschen (“Tau”) umfassen. Im Verlauf der Strophe steigert sich die Silbenzahl bis hin zu “Zauberreiche” (I, 7). Dies sowie die syntaktische Verknüpfung lassen für einen Augenblick die illusionsbildende Beschwörung tragfähig werden: “Gott ist [...] Ergebnis magischer und totemistischer Gebräuche”⁶⁹. Doch die anaphorische Wiederkehr der “Untröstlichkeiten” (II, 1) desavouiert das Zauberreich und eröffnet einen neuen Reigen gesteigerter Beschwörung – das Verb “beschwören” erscheint in der zweiten Strophe zweimal, die Kette der Substantive steuert rascher auf die viersilbige Klimax “Rindenröhren” (II, 3) zu.

Es zeigt sich, daß nichts bleibt, daß alles den “Gesetzen des Seins” (II, 8) unterworfen ist –: alles bis auf die Macht des Wortes, dessen schöpferische, zeugende⁷⁰ Kraft den Dichter Benn permanent beschäftigt hat. Suggestive Gewalt

66 Große, wie Anm. 14, S. 64.

67 Diese Wortart steht auch etymologisch der beschriebenen Problematik am nächsten: *substantia* (lat.) = Existenz, Sein.

68 Ähnliches zu “Ein Wort” bei Steinhagen, wie Anm. 5, S. 155 f.

69 Lohner, wie Anm. 57, S. 104. Vgl. auch Benns Gedicht “Theogonien” (I): Theogonien- / von den Dingen der Welt / ziehn Melancholien / an der Sterne Zelt, / weben Götter und Drachen, / singen Brände und Baal, / sinnvoll zu machen / Knechtschaft und Qual. In: *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 184. Siehe dazu Große, wie Anm. 14, S. 55 f.

70 “Das Wort ist der Phallus des Geistes”: “Probleme der Lyrik”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 505-535, das Zitat S. 518.

der Sprache manifestiert sich in "Wo keine Träne fällt" beispielsweise in den Assonanzen (II, 3-4, 6-8; III, 1-4), die sich bis zur Lautmalerei steigern (IV, 6). Auch die Gleichklänge von Konsonanten bzw. Konsonantengruppen (I, 2 "Sch"; I, 3-4 "T") tragen zur beschwörenden Wirkung bei, ebenso wie die gleichmäßige, streng gebaute Strophe. Kreuzreim und alternierende Kadenzen verstärken dies noch. Steinhagen attestiert der achtzeiligen Reimstrophe größte Geschlossenheit, die selbst heterogene Elemente einer zerbrochenen Realität in ihre Einheit faßt⁷¹. Das elastische Metrum mit eingestreuten Doppelsenkungen unterstreicht diesen Eindruck⁷². Es handelt sich um ein Wechselspiel von Strenge und Freiheit, das sich am besten im Bild des Tanzes fassen läßt. Die Form trägt den Inhalt und macht aus ihm mit Worten Faszination⁷³. Holthusen beschreibt das Wechselspiel als "unwiderstehlich sanfte gegenseitige Durchdringung ganz verschiedenartiger, historisch weit auseinandergerückter Bewußtseinslagen"⁷⁴. Ihm ist "jene bei Benn so beliebte Achtzeilenstrophe, dreihebig, teils iambisch, teils daktylisch, und vierfach gereimt, Ausdrucksvehikel einer gefaßten und weit hinausblickenden, einer herbstlich klaren und doch merkwürdig schmelzenden Melancholie"⁷⁵, und er rückt diese "rhythmische Geste" in die Nähe des barocken Kirchenliedes⁷⁶. Benn vollzieht also in seinem Gedicht den Vorgang der Beschwörung formal nach, ja das Gedicht ist selbst ein Akt der Beschwörung. Schließlich – und das soll im folgenden interessieren – thematisiert "Wo keine Träne fällt" Kunst bzw. Dichtung und ihre Wirkung.

Bereits im ersten Vers erscheint die literarische Gattung der Sage, die mit der Apposition "frühmenschlich strophischer Schau" (I, 2) näher fixiert wird. Diese Sagen und Lieder stellen erste Erklärungsversuche und Orientierungsbemühungen der Menschen dar. In einer für Benn typischen lakonischen Geste werden hier – im Neologismus "frühmenschlich" ebenso wie in Begriffen wie "Völker" (I, 8), "Stämme" und "Rassen" (beide II, 5) – von "der Zinne des Abendlandes"⁷⁷ Jahrhunderte menschlicher Geschichte aufgerufen. Darin zeigt sich das Gefühl, einer Spätzeit anzugehören, darin und in Formulierungen wie "soweit ich die viertausend Jahre Menschheit übersehe"⁷⁸. Diesem Überblick offenbart sich das beschwörende Darstellungsprinzip der Kunst als anthropologische Konstante:⁷⁹

71 Steinhagen, wie Anm. 5, S. 21.

72 Ebd., S. 276, Anm. 36.

73 "Probleme der Lyrik", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 505-535, das Zitat S. 516.

74 Hans Egon Holthusen: "Rede auf Gottfried Benn". Berlin, 2. Mai 1956. In: H.E. Holthusen: *Das Schöne und das Wahre. Neue Studien zur modernen Literatur*. München 1958, S. 183-201, das Zitat S. 198.

75 Ebd., S. 197 f.

76 Ebd., S. 197. Vgl. dazu auch Große, wie Anm. 14, S. 71.

77 Frank Maraun: "Ein unerlaubter Autor", in: *Schwäbisches Tagblatt* vom 28.10.1947. Zitiert nach: *Benn-Katalog*, wie Anm. 10, S. 297.

78 "Epilog und lyrisches Ich", in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, S. 269-275, das Zitat S. 270.

79 "Dorische Welt. Eine Untersuchung über die Beziehung von Kunst und Macht", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 283-309, das Zitat S. 283; vgl. auch ebd. S. 299.

Es ist immer das Sein, doch ganz gebannt; alle Vielfalt, doch gebunden; Felsen-schreie, Äschyleischer Gram, doch Vers geworden, in Chöre gegliedert; es ist immer eine Ordnung da, durch die wir in die Tiefe sehen, eine, die das Leben einfängt auf gegliedertem Raum.

Seit Urzeiten war es Aufgabe der Künstler, “durch Nachbildung und dichterische Darstellung den beunruhigenden Erscheinungen das Erschreckende und Furchtbare” zu nehmen:⁸⁰

Der Dichter, eingeboren durch Geschick in das Zweideutige des Seins, eingebrochen unter acherontischen Schauern in das Abgründige des Individuellen, indem er es gliedert und bildnerisch klärt, erhebt es über den brutalen Realismus der Natur, über das blinde und ungebändigte Begehren des Kausaltriebes, über die gemeine Befangenheit niederer Erkenntnisgrade und schafft eine Gliederung, der die Gesetzmäßigkeit eignet.

Kunst in ihrer besonderen Erscheinungsform als Literatur wird noch an einer anderen Stelle des Gedichts zum Thema: ein *Buch* (III, 6) gehört zu den Attributen der Melancholie-Gestalt. Es wird in engem Zusammenhang mit dem Zirkel genannt. Beides deutet auf das Selbstverständnis des noch zu diskutierenden Sprechers hin: so wie der Zirkel auf den Schöpfergott verweist, so steht das Buch für die Setzung einer neuen Welt, der Kunst, durch ihren Schöpfer, den Dichter. Dazu gehört auch die Verwendung von Neologismen, die “eine Vielfalt von neuen Ausdrucksmöglichkeiten”⁸¹ mit sich bringen. Man kann wohl so weit gehen, zwischen dem Buch der Bücher, der Bibel, dem Zirkel, dem Schöpfungsmythos und dem Dichter folgenden Bezug herzustellen: In mittelalterlichen Darstellungen des Schöpfungsberichts verkörpert der präexistente Christus das ausführende Wort Gottes (in Verknüpfung von Genesis mit den Anfangsworten des Johannes-Evangeliums). Christus setzt mit dem Redegestus die Formulierungen “Gott sprach [...], und es wurde [...]” in die Tat um. Ähnliches findet sich bei Benn:⁸²

Im Anfang war das Wort und nicht das Geschwätz, und am Ende wird nicht die Propaganda sein, sondern wieder das Wort. Das Wort, das bindet und schließt, das Wort der Genesis, das die Feste absondert von den Nebeln und den Wassern, das Wort, das die Schöpfung trägt.

Hier offenbart sich ein scheinbarer Widerspruch im Gedicht: Beschwörungsformeln, Tänze, Gesänge und andere kultische Handlungen, die mit Hilfe von Sprache vollzogen werden, erweisen sich als unzureichend, die Abgründe des

80 “Können Dichter die Welt ändern?”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 145-153, das Zitat S. 151, die folgende Passage ebd., S. 151 f.

81 Lohner, wie Anm. 57, S. 99

82 “1956”, in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 489-490, das Zitat S. 490.

Daseins zu bewältigen. Dennoch bleibt das vielfach belegte Vertrauen Benns in das dichterische Wort, ja in die Kunst ungebrochen, sonst wäre die Gestaltung von "Wo keine Träne fällt" nicht zustande gekommen. Es muß also zwischen diesen beiden Handlungen und Haltungen ein qualitativer Unterschied bestehen.

IV. "Metaphysik der Form"⁸³ – das Problem Geschichte und die "Transzendenz der schöpferischen Lust"⁸⁴

Es ließe sich darüber spekulieren, auf wen sich "frühmenschlich strophische [...] Schau "(I, 2) bezieht: vielleicht auf Homer, den "dichterischste(n) und erste(n) aller Tragödiendichter"⁸⁵, oder auf Herodot, den "frommen Gründer der Geschichtsschreibung"⁸⁶. Geschichte ist für das Jahrhundert Benns nach der Erschütterung durch den ersten Weltkrieg, aber auch schon im 19. Jahrhundert zum Problem geworden. In Nietzsches Schrift *Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben* (1873) sieht Benn "die Wendung gegen die Geschichte":⁸⁷ "Geschichte, das ist bereits das Ende"⁸⁸. Der historische Prozeß ist "unmotiviert und sinnlos [...], die Notwendigkeit ruft und der Zufall antwortet"⁸⁹.

"Benns Bewußtsein, in einem Endstadium der Geschichte zu leben", leitet sich zunächst von Oswald Spenglers Werk *Der Untergang des Abendlandes* (1918-22) her⁹⁰. Spenglers "Werk brachte das damalige Lebensgefühl eines großen Teils der europäischen Intelligenz zum Ausdruck, das mit dem Begriff Zivilisationsmüdigkeit nur ungenau beschrieben ist"⁹¹. Die Frage nach der Verstehbarkeit von Geschichte hat vor Spengler bereits Theodor Lessing in seiner 1916 erstmals erschienenen Abhandlung "Geschichte als Sinnggebung des Sinnlosen" gestellt. Das geschichtliche Geschehen vollzieht sich als Zufall und Chaos, sinnlos und wertfrei; für Th. Lessing "ist die Menschheitsgeschichte ein schon weit, ein fast schon zu Ende beschrittener Todesweg"⁹². Dies berührt sich eng mit der Formulierung Benns: "Agonie der Völker, Finalperiode der Erde"⁹³. Diese Bemerkung stammt aus einer Rezension, die Benn dem Geschichtswerk

83 "Nach dem Nihilismus", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 223-231, das Zitat S. 230.

84 "Probleme der Lyrik", in: ebd., S. 505-535, das Zitat S. 510.

85 "Dorische Welt", in: ebd., S. 283-309, das Zitat S. 302.

86 Ebd., S. 290.

87 "Sein und Werden", in: ebd., S. 311-319, das Zitat S. 312.

88 Ebd., S. 313.

89 "Zur Problematik des Dichterischen", in: ebd., S. 83-96, das Zitat S. 89.

90 Wellershoff, wie Anm. 17, S. 116 f.

91 Elsbeth Wolffheim: "Die Tragödie des Geistes". In: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag. Vorträge zu Werk und Persönlichkeit von Medizinern und Philologen*. Hg. von W. Müller-Jensen u.a. Würzburg 1989, S. 58-68, das Zitat S. 59.

92 Wellershoff, wie Anm. 17, S. 116.

93 "Sein und Werden", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 311-319, das Zitat S. 318.

Julius Evolas, "Erhebung wider die moderne Welt", widmete, dessen deutsche Übersetzung 1935 erschien.

Für Benn gibt es nur zwei Möglichkeiten: "Man kann die Weltgeschichte von innen oder von außen sehen, leidend oder betrachtend"⁹⁴, und während die leidenden Völker trauernd verharren im mit "Untröstlichkeit beladenen menschlichen Geschick [...]"⁹⁵, zieht sich der betrachtende Künstler in die Einsamkeit des *locus melancholicus*⁹⁶ zurück. Aus der Einsicht, daß Geschichte nicht teleologisch, sondern zyklisch verläuft, daß "Anfang und Ende immerfort dasselbe" ist⁹⁷, resultiert: "Es gibt nur den Einsamen und seine Bilder"⁹⁸. Der Künstler allein besitzt "die Substanz [...], das Grauen zu bannen und die Opfer zu versöhnen"⁹⁹, indem er versucht, "gegen den allgemeinen Nihilismus der Werte eine neue Transzendenz zu setzen: die Transzendenz der schöpferischen Lust"¹⁰⁰. Die Kunst überführt die Dinge in eine neue Wirklichkeit und ist "erlebbar als Ausdruck ansetzender geistiger Daseinsbewältigung"¹⁰¹; das Herstellungsprinzip der Kunst ist Wirklichkeitserzeugung¹⁰².

Die Kunst wird zum autonomen Bereich, was schon daran ersichtlich ist, daß sich Benn in diesem Gedicht auf ein Kunstwerk bezieht. Mit dem Rückgriff auf Dürers Kupferstich stellt sich Benn zugleich in die Tradition der nobilitierten Melancholie ein. Die pseudo-aristotelische Fragestellung: "Warum sind alle hervorragenden Männer, ob Philosophen, Staatsmänner, Dichter oder Künstler, offenbar Melancholiker gewesen?"¹⁰³ wird von Marsilio Ficino in seiner Schrift *De triplici vita* (1489) eingegrenzt auf das schöpferische Genie, auf den Arbeiter des Geistes¹⁰⁴. Dürers Bildgedanke erhebt sich auf dem Fundament der Lehre Ficanos¹⁰⁵, die ihm vermittelt wurde durch Agrippa von Nettesheim¹⁰⁶.

94 "Kunst und Drittes Reich", in: ebd., S. 333-351, das Zitat S. 337.

95 Ebd., S. 342.

96 So auch Böhme, wie Anm. 15, S. 36.

97 "Zur Problematik des Dichterischen", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 83-96, das Zitat S. 96. Benn benutzt hier ein Goethe-Zitat: / Daß du nicht enden kannst, das macht dich groß, / Und daß du nie beginnst, das ist dein Los. / Dein Lied ist drehend wie das Sterngewölbe, / Anfang und Ende immerfort dasselbe. "Unbegrenzt" (I, 1-4), aus: *Goethes Gedichte in zeitlicher Folge*, wie Anm. 40, S. 745.

98 "Zur Problematik des Dichterischen", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 83.-96, das Zitat S. 96.

99 "Können Dichter die Welt ändern?", in: ebd., S. 145-153, das Zitat S. 148.

100 "Probleme der Lyrik", in: ebd., S. 505-535, das Zitat S. 510.

101 "Kunst und Drittes Reich", in: ebd., S. 333-351, das Zitat S. 343.

102 Ebd., S. 344. Dazu auch die Verse aus dem Gedicht "Wirklichkeit" (I,1 bzw. IV, 1-2): / Eine Wirklichkeit ist nicht vonnöten [...] / Als ihm graute, schuf er einen Fetisch, / als er litt, entstand die Pietà [...] In: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 426.

103 Zitiert nach: Klibansky, Panofsky, Saxl, wie Anm. 4, S. 59.

104 Vgl. ebd., S. 377.

105 Ebd., S. 486.

106 Ebd., S. 493 f.

Humoralpathologische Vorstellungen oder die mittelalterliche Auffassung von der Melancholie als Sünde der Trägheit – ‘acedia’ – spielen fortan für diese Traditionslinie keine Rolle mehr. Deswegen ist der Blick der Melancholie-Gestalt bei Dürer nicht zu Boden gesenkt, wenn sie auch die etablierte Haltung des aufgestützten Kopfes einnimmt. Ein Holzschnitt des Malers Conrad Felixmüller zeigt Benn in ähnlicher Position: den Kopf in die Hand gestützt, das Gesicht teilweise zur *facies nigra* verschattet, den Blick in die Ferne gerichtet, die Lippen zusammengepreßt¹⁰⁷. Daraus ergibt sich eine Identifikation des Dichters mit der personifizierten Melancholie¹⁰⁸.

“Melancholie ist [...] eine aristokratische ästhetische Haltung”; in ihr verwandeln sich “Entsetzen, Einsamkeit und Depression in sprachliche Form”¹⁰⁹. Sie ist, und Böhme bezeichnet dies als “Dürersches Erbe”, “eine Haltung, den Katastrophen der Epoche offenen Augen standzuhalten [...] und schließlich, im Ablassen von den Dingen, schweigend den Blick in eine nach innen versammelte Ferne zu richten”¹¹⁰. Die “letzte Sphäre” (IV, 1) ist also innere Landschaft – entsprechend dem Grundsatz, daß es “keinen anderen Gegenstand für die Lyrik gibt als den Lyriker selbst”¹¹¹. “Der Dichter sieht zu”¹¹², “er folgt seiner individuellen Monomanie. Wo diese umfassend ist, erwirkt sie das äußerste Bild von der letzten dem Menschen erreichbaren Größe. Diese Größe will nicht verändern und wirken, diese Größe will sein”¹¹³. Er reiht sich damit in den “Zug in sich versunkener Gestalten, schweigsamer und vertiefter Bilder”¹¹⁴ ein und identifiziert sich schließlich – sozusagen zwangsläufig – mit dem “Denker” von Rodin, der ursprünglich “Der Dichter” hieß¹¹⁵.

Traditionell schweigt der Melancholiker, in Darstellungen der bildenden Kunst ist sein Mund stets geschlossen. In der artikulierten Melancholie-Erfahrung liegt schon ein Ansatz zu ihrer möglichen Überwindung – darin besteht das Dilemma der literarischen bzw. künstlerisch gestalteten Melancholie¹¹⁶. Dieser Zwangslage entzieht sich Benn, indem er im Gedicht kein lyrisches Ich sprechen

107 Abgebildet in: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag*, wie Anm. 91, S. 92.

108 Wie eng die Verbindung zwischen Benn und Dürers Kupferstich war bzw. gesehen wurde, zeigt sich auch an dem Stich von Jürgen Czaschka mit dem Titel “Quartär. Gottfried Benn zum 100. Geburtstag”, der sich deutlich an Dürers Werk anlehnt. Reproduziert in: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag*, wie Anm. 91, S. 121.

109 Hartmut Böhme: “Ich-Verlust und melancholische Haltung bei Gottfried Benn”. In: *Gottfried Benn zum 100. Geburtstag*, wie Anm. 91, S. 69-81, das Zitat S. 73.

110 Ebd.

111 “Probleme der Lyrik”, in: *Benn, Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 505-535, das Zitat S. 517. Übrigens nimmt Rodins “Denker” auch die traditionelle Melancholie-Haltung ein.

112 “Können Dichter die Welt ändern?”, in: ebd., S. 145-153, das Zitat S. 148.

113 Ebd., S. 152.

114 Ebd., S. 147.

115 Ebd., S. 152.

116 Völker, wie Anm. 41, S. 8.

läßt und den Leser unvermittelt mit der Abgeschlossenheit des Kunstwerks konfrontiert. Wie sehr sich hier Melancholie der Artikulation verweigert, zeigt sich auch in dem Adjektiv "unsägliche" (III, 4), das den "Sagen" (I, 1) entgegengesetzt ist und in dem Unsagbarkeit, Unaussprechliches mitklingen. Diese Kunst ist nicht monologisch, sie ist autonom¹¹⁷. Die Nähe solcher Dichtung zum Schweigen erinnert an den Gedanken Mallarmés, "das Idealgedicht wäre 'das schweigende Gedicht, aus lauter Weiß'"¹¹⁸. Benn berief sich neben Mallarmé und Valéry auf noch andere Dichter jenes "formbewußten Jahrhunderts"¹¹⁹. Im Rahmen dieser Arbeit kann auf das Verhältnis Benns zur französischen Lyriktradition leider nicht näher eingegangen werden.

Dem Menschen der Spätzeit ist der religiöse Bezug auf den Erlöser ebenso zur Illusion zerronnen wie der Glaube an einen sinnvollen Ablauf der Geschichte¹²⁰. Ein "neues Heilsobjekt tritt an die Stelle des gekreuzigten und auferstandenen Christus (:): das ebenso 'schmerzensreich' geborene, geprägte Gedicht"¹²¹. In "dialektischer Konsequenz" bringt die Erfahrung des Sinnlosen und Fragmentarischen der Welt Benns "Bekenntnis zur Form hervor"¹²²; der Mensch, der dem Gesetz der "formfordernden Gewalt des Nichts"¹²³ gehorcht, differenziert "sich durch Formung an Bildern und Gesichtern (sic!)" vom Chaos¹²⁴. Eine solche Dichtung in äußerster Abstraktion verlangt die Formbindung "als Halt im dinglosen Raum, als Bahn und Maß" für das Lied¹²⁵. Der Unterschied zwischen dem bittenden und dem dichterischen Wort besteht also darin, daß letzteres sich nicht hilfesuchend an eine übergeordnete Instanz wendet, sondern absolute "primäre Setzung"¹²⁶ ist und nichts über den Bereich des Artistenevangeliums Hinausgehendes kennt. Artistik ist "der Glaube (!) an den Ausdruck"¹²⁷.

Die Auseinandersetzung des Pfarrerssohns Benn mit dem Christentum durchzieht sein Werk. Aus der Einsicht heraus, daß "die Mythe log"¹²⁸, formuliert er sein Credo: "F o r m nur ist Glaube und Tat"¹²⁹. Es bleibt der formende Künstler, der "grosse [...] schweigende [...] Mann":¹³⁰

117 Vgl. "Können Dichter die Welt ändern?", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 145-153, hier S. 152.

118 Zitiert nach Friedrich, wie Anm. 28, S. 118.

119 Lohner, wie Anm. 57, S. 65.

120 Vgl. Große, wie Anm. 14, S. 66 f.

121 Ebd., S. 67.

122 Wellershoff, wie Anm. 17, S. 237.

123 "Akademie-Rede", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 449-455, das Zitat S. 454.

124 Ebd., S. 455.

125 Friedrich, wie Anm. 28, S. 115.

126 "Probleme der Lyrik", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 505-535, das Zitat S. 513.

127 Lohner, wie Anm. 57, S. 66.

128 "Verlorenes Ich", in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 309, das Zitat V,4.

129 "Leben – niederer Wahn", in: ebd., S. 278, IV, 1; Hervorhebung im Original!

130 "Dann gliederten sich die Laute", in: ebd., S. 291, VI,4 bzw. VII und VIII.

Der weiss, dass keinen Bitten
jemals ein Gott erscheint,
er hat es ausgelitten,
er weiss, der Gott verneint.

Er sieht den Menschen vergehen
im Raub- und Rassenraum,
er lässt die Welt geschehen
und bildet seinen Traum.

Kunst und Kunstschaffen sind also nicht nur eine anthropologische Konstante, sondern eine Notwendigkeit: "Was für ein Rätsel, was für ein Geheimnis, daß der Mensch Kunst macht, daß er der Kunst bedürftig ist, was für ein einziges Erlebnis innerhalb des europäischen Nihilismus!"¹³¹. Form ist für Benn "die enorme menschliche Macht, die Macht schlechthin, der Sieg über nackten Tatbestand und zivilisatorische Sachverhalte"¹³², und in diesem Zusammenhang zitiert er den wichtigen Satz Nietzsches, "daß nur als ästhetisches Phänomen das Dasein der Welt gerechtfertigt ist"¹³³.

V. "In Blut und Wunden zeuge die Form, das Auferstehn"¹³⁴ – Zucht und Selbsterlösung

Die Künstler sind sich keinen Augenblick "im Unklaren über das Wesen ihrer inneren schöpferischen Substanz. Das Abgründige ist es, die Leere"¹³⁵. Diesen ihren Nihilismus zu verdecken, war seit Jahrhunderten innere Aufgabe "alle(r) großen Männer der weißen Rasse", und Dürers Nihilismus nährte sich aus der Sphäre des Religiösen¹³⁶. Diese innere Realität des Nihilismus ist "eine Bestimmung, sich in der Richtung auf ästhetische Deutung in Bewegung zu bringen"¹³⁷. Dazu kommt es auf die Fähigkeit des Künstlers an, sich im schöpferischen Zusammenspiel von Dionysos und Apoll¹³⁸, von Inspiration und Reflexion,

131 "Bekenntnis zum Expressionismus", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 261-274, das Zitat S. 267.

132 "Dorische Welt", in: ebd., S. 261-274, das Zitat S. 267.

133 Friedrich Nietzsche: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. In: Friedrich Nietzsche. *Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden. Hg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Bd. 1, S. 9-156, das Zitat S. 17.

134 "Prolog", in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 273 f., letzte Strophe.

135 "Kunst und Drittes Reich", in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 333-351, das Zitat S. 343.

136 Ebd. Vgl. dazu auch den vielzitierten Brief an Elinor Büller, wie Anm. 20, bes. S. 181: "Dürer [...] Die 'Melancholie' ist doch reiner Nihilismus."

137 "Zum Thema: Geschichte", in: ebd., S. 353-367, das Zitat S. 366.

138 Auf den Zusammenhang mit Nietzsches *Geburt der Tragödie* kann hier nur verwiesen werden.

‘ingenium’ und ‘iudicium’¹³⁹, zu behaupten: “Zwischen Rausch und Kunst muß Sparta treten, Apollo, die große züchtende Kraft”¹⁴⁰. Der Künstler muß

in irgendeinem inneren Auftrag arbeiten oder in irgendeinem inneren Auftrag schweigen, allein und handlungslos, bis wieder die Stunde der Erschliessung kommt. Ich habe Größeres nicht gesehen als den, der sagen konnte: Trauer und Licht, und Beides angebetet; und dessen Sein sich auf der Waage maß, deren Schalen sich gegeneinander wohl bewegen, sinken und steigen, aber sie selber wiegt sich nicht¹⁴¹.

Das Bild der Waage führt zurück zum Kupferstich Dürers, denn über dem Putto hängt eine Balkenwaage, deren Schalen austariert sind. Im Stundenglas daneben ist der Sand zur Hälfte durchgerieselt, und der Klöppel der Glocke befindet sich im Lot direkt über der Mittelachse des magischen Quadrats¹⁴². In dieser Sphäre herrschen Zeichen der Balance. Eben “die Stellung auf dem Grat zwischen zwei Abgründen” ist der bestimmende Wesenszug des Melancholikers¹⁴³. Um Balance, um Ausgleich, geht es auch dem Künstler, der die “Moral der Form” als “tiefe sachliche Notwendigkeit, die die Handhabung der Kunst erfordert”, erfährt: “Zucht will er, da er der Zersprengteste war; und keiner [...] wird den Schluß jener Mythe anders wünschen, als daß Dionysos endet und ruht zu Füßen des klaren delphischen Gottes”¹⁴⁴. Was Benn hier auf den Expressionisten bezogen hat, gilt nicht nur für diesen. Es handelt sich um ein wichtiges dichterisches Gestaltungsprinzip, bei dem es um Ruhe, Herstellung eines Gleichgewichts geht, um Statik also¹⁴⁵. “Kunst ist statisch. Ihr Inhalt ist ein Ausgleichen zwischen Tradition und Originalität, ihr Verfahren die Balance zwischen Masse und Stützpunkt”¹⁴⁶. Im vollkommenen Traum, im Gedicht “sammelt sich die Rasse, in ihm ruht und atmet für Augenblicke die gestillte menschliche Natur”¹⁴⁷. Wir finden Benn mit “Wo keine Träne fällt” auf dem Weg zu den “Statischen Gedichten”, auf dem heroischen Weg nach innen¹⁴⁸.

Der melancholische Künstler, der die Spannung zwischen den Polen balancierend aushält und sich durch Selbstzucht zu dieser Haltung befähigt hat, ist in der Lage, das vollkommene Kunstwerk zu schaffen, d.h. seinem existenziellen

139 Vgl. dazu Reinhold Grimm: “Die problematischen “Probleme der Lyrik””. In: Gottfried Benn. Hg. von Bruno Hillebrand. Darmstadt 1979 (= Wege der Forschung; Bd. 316), S. 206-239, bes. S. 221 ff.

140 “Dorische Welt”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 283-309, das Zitat S. 303.

141 “Zum Thema: Geschichte”, in: ebd., S. 353-367, das Zitat S. 366.

142 Vgl. Böhme, wie Anm. 15, S. 27 f.

143 Klibansky/Panofsky/Saxl, wie Anm. 4, S. 367.

144 “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 413-424, das Zitat S. 422 f.

145 Vgl. Steinhagen, wie Anm. 5, S. 252.

146 “Doppelleben”, in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 355-479, das Zitat S. 466.

147 Ebd., S. 375.

148 Vgl. Schröder, wie Anm. 8, S. 33.

Auftrag¹⁴⁹ gerecht zu werden. “Er hat den Griffel der sich sträubt zu führen”¹⁵⁰. “Dies Ich arbeitet an einer Art Wunder, einer kleinen Strophe, der Umspannung zweier Pole, [...] arbeitet an einer Ellipse, deren Kurven erst auseinanderstreben, aber dann sich gelassen ineinander senken”¹⁵¹. Dieses Ich zwischen “Untröstlichkeiten” und “Unsterblichkeit” sieht in die “letzte Sphäre, wo keine Träne fällt”. Dem Purgatorium des formenden Prozesses – “von jeder Glut gebrannt” (IV, 4) – folgt die Gelassenheit, “die anthropologische Erlösung im Formalen”¹⁵². Dieses schöpferische Ich weihet “seine Epoche und sein Volk der menschlichen Unsterblichkeit”¹⁵³, denn: “Was objektiv bleibt, ist nicht die Prophetie von Zukünften, sondern es sind die abgeschlossenen hinterlassungsfähigen Gebilde. Was bleibt, ist das zu Bildern verarbeitete Sein”¹⁵⁴. Das Kunstwerk ist überpersönlich, befreit sich aus den Beengungen des Persönlichen und läßt die Vergänglichkeit weit hinter sich¹⁵⁵.

Die Kunst, verkörpert in der Nymphe aus Marmor, “lächelt mit ihrem zweitausendjährigen Mund über unser kurzes Leben und alle unsere Schmerzen”¹⁵⁶. Einem solchen Denken relativiert sich das Problem des zeitlichen Ablaufs, was die Gleichzeitigkeit des im Gedicht geschilderten Geschehens erklärt. Die Unterschiede zwischen Künftigem und Vergangenen werden beseitigt, das durchgehende Präsens hebt die Zeitstaffelung auf:¹⁵⁷ “Statik im Umbruch der Zeiten”¹⁵⁸. Die letzte Sphäre *ist* (IV, 1), und in diesem *ist* “liegt sentenzhafte Endgültigkeit”¹⁵⁹. Der Künstler – Benn – entzieht sich der geschichtlichen Bewegung mit der Geste des “ohne mich”, denn er kennt “eine Sphäre, die ruht, die nie aufgehoben werden kann, die abschließt: die ästhetische Sphäre”¹⁶⁰.

Auch in der vierten Strophe verwendet Benn etablierte, teilweise mit christlicher Symbolik beladene Metaphern, um das fast unlyrisch anmutende Wort “Sphäre” (IV, 1) auszufüllen. Die “Gesetze des Seins” (II, 8) sind nicht außer Kraft gesetzt; die Symbole verweisen auf Sterblichkeit und Tod: es ist “die *letzte* Sphäre” (Unterstreichung von mir, A.R.), die “schwerste Ähre” (IV, 3) wartet auf

149 “Probleme der Lyrik”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 505-535, das Zitat S. 516.

150 “Im Park”, in: George, *Werke*, wie Anm. 61, Bd. 1, S. 10, Vers 13.

151 Ebd., S. 524.

152 “Doppelleben”, in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 355-479, das Zitat S. 375.

153 “Einleitung zu ‘Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts’“, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 413-424, das Zitat S. 422.

154 “Züchtung”, in: ebd., S. 329-331, das Zitat S. 331.

155 Vgl. C.G. Jung, wie Anm. 18, S. 82.

156 “Heinrich Mann. Zu seinem 60. Geburtstag”, in: Benn, *Essays und Reden*, wie Anm. 1, S. 155-163, das Zitat S. 162.

157 Vgl. Friedrich, wie Anm. 28, S. 204 f.

158 Paul Raabe: “Gottfried Benn und der Arche Verlag. Zur Druckgeschichte der ‘Statischen Gedichte’”. In: Gottfried Benn: *Statische Gedichte*. Hg. von Paul Raabe. Veränderte Neuauflage Zürich 1983, S. 83-125, hier S. 123.

159 Lohner, wie Anm. 57, S. 115.

160 “Doppelleben”, in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 355-479, das Zitat S. 467.

den Schnitter, die 'navigatio vitae' findet im Hafen (IV, 2) ihr Ende. Gleichzeitig ist die Ähre Auferstehungssymbol und verweist auf das Brot des Lebens¹⁶¹. Darüber hinaus läßt sich ein Zusammenhang herstellen mit der Melancholie-tradition. Saturn galt den antiken und arabischen Astrologen als Herr der Seefahrt und der Meere¹⁶², und die Römer verehrten Saturnus als Flur- und Saatengott¹⁶³. Auch die Träne, die nicht fällt, weil sich die Spannung nicht löst, gehört zum Kanon der Melancholiemotive, und zwar in Gleichsetzung mit der Perle. "Tiere, die Perlen bilden, sind verschlossen"¹⁶⁴, verschlossen wie der Künstler während der Arbeit am Gedicht, an der Perle¹⁶⁵. Eine schöne Analogie von Tränen und Perlen findet sich in dem Gedicht "Die graue Zeit" von Hans Arp¹⁶⁶. Schließlich läßt sich die Träne auch, christlichen Traditionen folgend, auf die Zeit der Erlösung beziehen: Gott wird unter den Menschen wohnen, und er wird alle Tränen von ihren Augen abwischen¹⁶⁷. Wichtiger erscheint mir jedoch der Bezug auf Psalm 103, in dem es heißt¹⁶⁸:

Des Menschen Tage sind wie Gras,
er blüht wie die Blume des Feldes.
Fährt der Wind darüber, ist sie dahin;
der Ort, wo sie stand, weiß von ihr nichts mehr.

Benn läßt diese Bilder anklingen, deutet sie aber um: die Blume ergibt sich dem Ährenwind, der über sie fährt, sie erhofft nicht "Erlassen der Gesetze des Seins" (II, 7 und 8), aber der Leidensakt der künstlerischen Produktion garantiert Auferstehung, ja "Unsterblichkeit" (V) in der Kunst¹⁶⁹:

F o r m nur ist Glaube und Tat,
die erst von Händen berührten,
doch dann den Händen entführten
Statuen bergen die Saat.

161 Lurker, wie Anm. 62, *sub verbo* Ähre.

162 Klibansky/Panofsky/Saxl, wie Anm. 4, S. 457.

163 Ebd., S. 213.

164 "Melancholie", in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 445 f., VI, 1.

165 Vgl. Völker, wie Anm. 41, S. 119 ff.

166 [...] Ich liege am Strand eines ausgeflossenen Meeres / am Rand einer ungeheuren Muschel. / Ein Mond glänzt darin. / Ein großes Auge / eine große Perle / eine große Träne glänzt darin. [...] Zitiert nach: "Komm, heilige Melancholie". *Eine Anthologie deutscher Melancholie-Gedichte*. [...] Hg. von Ludwig Völker. Stuttgart 1983, S. 246, Verse 10-15.

167 *Offenbarung* 21, 3 und 4; *Jesaja* 25, 8.

168 *Psalm* 103, 15 und 16.

169 "Leben – niederer Wahn", in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 278, Strophe IV.

“Das einmalige heilsgeschichtliche Ereignis der Menschheitserlösung ist durch den wiederholbaren Akt individueller ‘geistiger’ Selbsterlösung [...] im Kunstwerk ersetzt”¹⁷⁰:

in Blut und Wunden zeuge
die Form, das Auferstehn.

So ist es vielleicht auch kein Zufall, daß das Gedicht 33 Verse umfaßt, was dem geschätzten Lebensalter Christi zum Zeitpunkt der Kreuzigung entspräche.

Diese “Usurpatio Christi” schließt auch die Nachwelt ein, “insofern besitzt der permanente Leidenszustand des Künstlers, aus dem er die Auferstehung des *Kunstwerks* (nicht die *eigene* Auferstehung) zeugt, noch etwas von der alten heilsgeschichtlichen Stellvertreterschaft”¹⁷¹. Dies geht über die topische Verbindung von Priester und Dichter, Poet und Prophet hinaus. Die Identifikation verläuft hier über die Analogie des leidenden Subjekts. Alle Erhöhungen des Menschen gehen – so Nietzsche – auf das große Leiden zurück:¹⁷²

Jene Spannung der Seele im Unglück, welche ihr Stärke anzüchtet, ihre Schauer im Anblick des großen Zugrundegehens, ihre Empfindsamkeit und Tapferkeit im Tragen, Ausharren, Ausdeuten, Ausnützen des Unglücks, und was ihr nur je von Tiefe, Geheimnis, Maske, Geist, List, Größe geschenkt worden ist: – ist es nicht ihr unter Leiden, unter der Zucht des großen Leidens geschenkt worden?

Eben darum geht es Benn in diesem Gedicht: aus Schmerz den Ausdruck hervorzubringen, sich “spät im Jahre, tief im Schweigen”, selbst zu erlösen¹⁷³, und eben dieses sinnt

der Genius ohne Schlaf, auf bloßem Stein, mit Geduld gekrönt, die nichts erwartet, die Ellenbogen aufs Knie gestützt, die Wange an die Faust gelehnt, schweigend dabei, seine offenkundigen und seine geheimen Werke zu erfüllen, bis der Schmerz erklungen ist, das Maß vollbracht und die Bilder vor ihm (sic!) treten in der Blässe der Vollendung¹⁷⁴.

Angela REINTHAL

170 Schröder, wie Anm. 8, S. 51. Dort auch der Hinweis auf die letzte Strophe des Gedichts “Prolog”, in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 273 f.

171 Vgl. Schröder, wie Anm. 8, S. 51 f., das Zitat S. 52, Hervorhebung im Original.

172 Nietzsche, *Jenseits von Gut und Böse*. In: *Nietzsche's Werke*. Erste Abtheilung, Bd. VII. Leipzig 1917, S. 3-279, hier S. 180 f.

173 “Spät im Jahre”, in: Benn, *Gedichte*, wie Anm. 1, S. 269, I, 1 bzw. IV, 4.

174 “Roman des Phänotyp”, in: Benn, *Prosa und Autobiographie*, wie Anm. 1, S. 149-191, das Zitat S. 191.

Le couple dans *Stiller* : fondement ou dilution de l'identité ?

Nombreux sont les articles parus sur Frisch, et très divers les angles d'interprétation choisis, depuis un aspect théologique¹ jusqu'à la mise en évidence du phénomène de la répétition², en passant par la définition de Frisch comme "Dichter der Angst"³, ou par ses rapports avec l'existentialisme⁴. Mais le sujet qui a été abordé le plus souvent, et par les voies les plus variées, est sans doute celui de l'identité⁵. Avec le début de l'interprétation littéraire fondée sur la psychanalyse, l'angle sous lequel l'œuvre de Frisch est analysée, change : pour la première fois, l'importance des relations humaines, et celle du couple en particulier, est mise en exergue. C'est ce que constate Gunda Mertelsmann : "In fast allen Werken bildet zusammen mit der Identitäts- und Ich-problematik das Verhältnis von Mann und Frau das zentrale Thema"⁶. À partir de ce moment là

-
- 1 Christian Hoffmann : *Max Frischs Romane betrachtet unter theologischem Aspekt*. Frankfurt 1987.
Jochen Ellerbrock : *Identität und Rechtfertigung. Max Frischs Romane unter besonderer Berücksichtigung des theologischen Aspekts*. Bern 1985.
 - 2 Hellmuth Karasek : "Max Frisch oder die tödliche Wiederkehr des immer Gleichen". In : *Theater Heute*. Sonderheft. 1972.
Joachim Kaiser : "Stiller im Totenreich : Lähmende ewige Wiederkehr". In *Süddeutsche Zeitung* 2.5.1978.
 - 3 Benjamin Henrichs : "Die Zukunft gehört der Angst. über Max Frisch". In : *Die Zeit* 1981.
Marcel Reich-Ranicki : *Max Frisch. Der Dichter der Angst*. Zürich 1991.
 - 4 Philip Manger : "Kierkegaard in Max Frisch's novel *Stiller*" in : *German Life and Letters*. 1967.
Holger-Stig Holmgren : "Kierkegaard und Max Frischs Roman *Stiller*" : In *Orbis Litterarum* 1981. Doris Kiernan : *Existenziale Themen bei Max Frisch*. New York 1978.
 - 5 On peut citer parmi les travaux plus connus qui s'y rapportent : Cegienas de Groot : *Bildnis, Selbstbildnis und Identität in den Romanen Max Frischs*. Amsterdam 1979 ; Erich Franzen : *Der gescheiterte Traum vom neuen Ich*. Frankfurt 1964 ; Paul Konrad Kurz : *Identität und Gesellschaft. Die Welt des Max Frisch*. Frankfurt 1969 ; Ulrich Ramer : *Max Frisch. Rollen – Spiele*. Frankfurt 1993.

apparaissent de nombreux travaux qui établissent l'importance primordiale du couple dans les romans de Frisch ; mais, parmi eux, aucun n'a vu dans la relation entre hommes et femmes le fondement même de tous les autres problèmes, ni n'a essayé de prouver que c'est justement elle qui structure et détermine en profondeur l'œuvre romanesque de Frisch. Nous essaierons pour notre part de démontrer ce caractère prédominant des problèmes relationnels à partir de l'exemple du roman *Stiller*.

Dans *Stiller*, les personnages ne mènent jamais une existence isolée, sans relation importante avec un partenaire, et tous les protagonistes figurent en couple. Cette structure de base existe non seulement au niveau diégétique⁷ – et ceci au présent comme au passé –, mais également dans les trois métarécits : celui du pharmacien Isidor, qui ne supporte pas les questions de sa femme et disparaît ; celui du chasseur d'écureuils Rip van Winkle⁸ dont le ménage est un facteur décisif du déroulement de l'action, la femme étant pour lui source de malheur ; celui du couple Jim-Jim, qui est certes constitué de deux hommes, mais qui fonctionne, par les mécanismes de culpabilisation réciproque, par les reproches mutuels et les échanges de tendresse, comme les couples hétérosexuels de Frisch. Dans les trois cas c'est un drame vécu par le couple qui mène à la disparition d'un des partenaires.

Le récit principal

Intéressons-nous d'abord à la forme et à la structure des couples dans le récit principal : le roman est composé de sept cahiers, écrits par White lors de son séjour en prison, et d'une postface écrite par Rolf, à la fois son seul ami et son procureur. Ces cahiers se distribuent en deux catégories à la fois par leurs formes narratives, et par l'autorité de référence admise comme détentricrice de la vérité. Dans les cahiers 1, 3, 5 et 7 il s'agit ainsi d'un récit autodiégétique où White se réfère naturellement à son expérience personnelle pour parler de son présent (la captivité, les rencontres sous caution avec Julika...). Au contraire, dans les cahiers 2, 4 et 6, le récit est hétérodiégétique, mais White, quand il raconte la vie de Stiller ("der verschollene Stiller"), de Rolf ou de Sibylle, prétend ne le faire qu'à partir du témoignage d'un tiers : Julika, le procureur et Sibylle. Pour souligner cette différence et la distance introduite entre celui qui raconte et son récit, nous utilisons dans ce second cas le terme de "rapporteur" par opposition au simple narrateur.

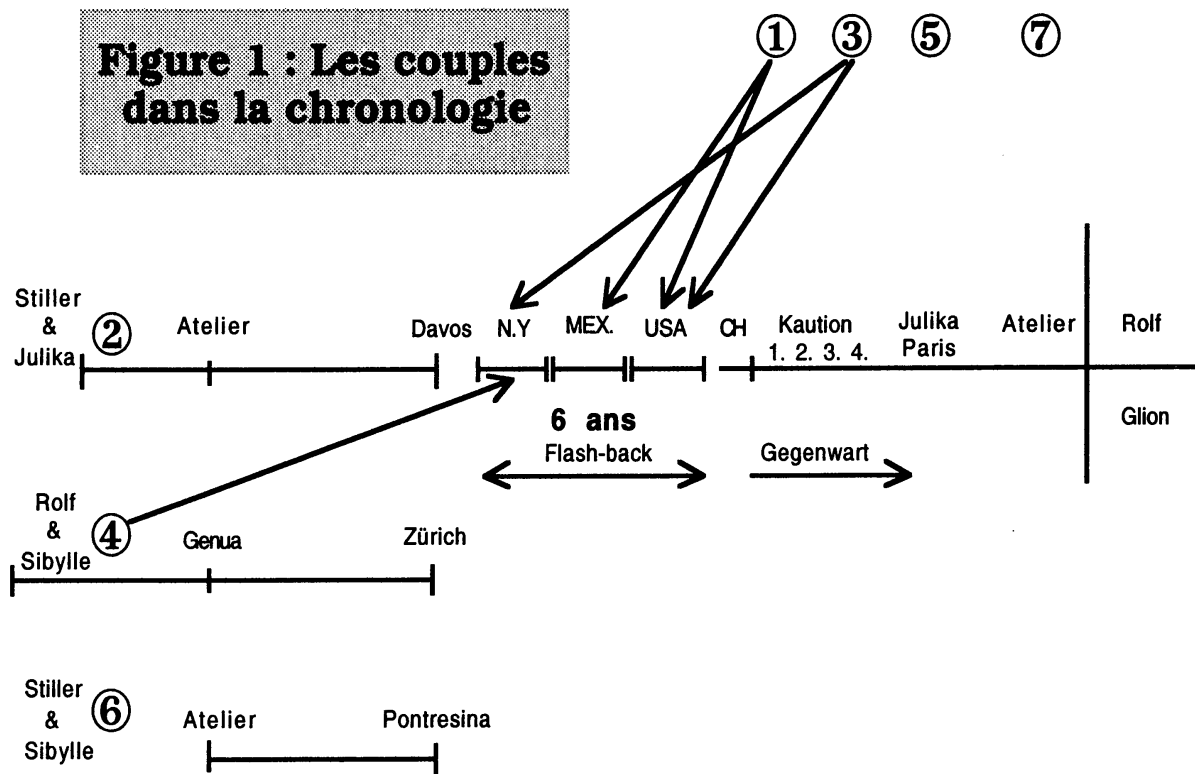
6 Gunda Mertelsmann : "Geschlechtsproblematik und Identität im Werk Max Frischs". In : *Psychoanalytische Textinterpretation*. Cremerius Hrsg. 1974.

7 Nous empruntons la terminologie établie par Gérard Genette : *Figures III*. Paris 1977.

8 Le conte d'origine de Washington Irving a subi des modifications par Frisch qui mériteraient une analyse approfondie.

White “rapporteur”

Comme le montre la figure ci-dessous, les cahiers 2, 4 et 6 couvrent le passé du personnage principal sous son identité d'origine, celle du sculpteur s'appelant “Stiller”. Cette existence nous est montrée uniquement dans ses rapports avec les couples du roman : les trois cahiers décrivent les trois relations principales qui se sont déroulées, selon un axe chronologique, à la même époque. Dans les trois cas, White (comme “Protokollant”) prétend rapporter fidèlement (“ich protokolliere” p. 86, 90, 218) les récits des trois autres personnages, de Julika sa femme, de Rolf le mari de sa maîtresse, et de Sibylle sa maîtresse⁹.



Chaque cahier commence avec la naissance d'un couple, dont Stiller est chaque fois le centre. Cette observation est importante pour le récit de Rolf (cahier 2) : son couple avec Sibylle date en effet de la même époque que celui de

9 Si Wolfgang Kayser dit, dans son essai *Qui raconte le roman*, (paru en traduction française dans *Poétique du récit*, Edition du Seuil, 1977) “le narrateur se transforme en un observateur anonyme” en parlant de White dans les trois cahiers en question, il ne prend pas en considération le fait que le sujet principal des récits est le personnage de Stiller, donc lui-même. Il fait donc partie explicitement comme protagoniste du monde présent et implicitement de celui du passé, ce qui exclut aussi bien une vraie position d'observateur que l'anonymat. L'effet qui en découle est par contre celui décrit par Umberto Eco, (*Im Wald der Fiktionen*, München, 1994, p. 33) lorsqu'il parle de la difficulté de saisir clairement les narrateurs et les protagonistes de Poes *Arthur Gordon Pym*, comme “Spiegeltheater, in das der Leser mit hineinverwickelt wird.”

Stiller et Julika ; néanmoins le cahier écrit selon la perspective de Rolf a pour point de départ la rencontre de Sibylle et de Stiller. Rolf ne peut pas parler de son couple avant l'adultère de sa femme, puisqu'il lui fallait cette expérience pour une prise de conscience. Sibylle lui reproche d'être un "célibataire marié", de ne pas vivre son mariage comme un "destin", de ne pas être impliqué dans cette relation. Ce n'est que sous la menace de la perte de sa femme qu'il se montre capable d'un changement d'attitude.

White "narrateur"

Les autres cahiers, 1, 3, 5 et 7, sont tous écrits selon la perspective de White : ici le narrateur parle de sa propre vie et aucune déformation ne résulte désormais d'un prétendu témoignage d'un tiers, qui endosserait la responsabilité des paroles prononcées.

Mais ce n'est pas pour autant que les choses sont plus limpides, car John White, nous le savons, est identifiable à Stiller, mais refuse de l'être et mélange allègrement dans son récit différents types d'histoire :

- Métarécits, dont les protagonistes – Isidor, Rip van Winkle et Jim – sont inventés par lui, et ne revendiquent à aucun moment une quelconque vérité, mais expérimentent néanmoins un état psychologique nécessaire pour notre héros – la mauvaise conscience de Rip van Winkle et le sentiment de culpabilité qu'il ressent constamment envers sa femme sont par exemple aussi typiques pour Stiller ;
- histoires où White garde son identité, mais dont le contenu est apparemment si exagéré et invraisemblable qu'il faut avoir la naïveté du gardien Knobel pour y croire – voir l'histoire du "Haarölgangster" (p. 24) ;
- authentiques souvenirs qui souffrent néanmoins de l'imprécision du narrateur – voir la contradiction concernant son activité au Mexique, où il fait comprendre (p. 37) qu'il a très bien vécu grâce aux pots de vins, alors qu'il était cueilleur de tabac et qu'il comptait parmi les plus pauvres ;
- mélange de souvenirs, de désir et d'imagination : voir les histoires sur Florence, qui ont certainement existé, mais qui, compte tenu de leur caractère mélodramatique, n'ont vraisemblablement pas revêtu la forme décrite par White.

Ceci est surtout valable pour les cahiers 1 et 3, où est établie d'un côté la nouvelle relation White-Julika, à l'aide des quatre après-midis sous caution, et où, d'un autre côté, sont décrits les souvenirs de son passé récent, après sa fuite aux États-Unis. Les deux chapitres sont clos à la fin du troisième cahier – voir dessin : les flèches représentant les analepses concernant son séjour à New York, au Mexique et aux États-Unis ; les après-midi 1-4 sont placés sur un nouvel axe jusqu'à la fin du cahier 3.

La postface : Rolf “narrateur”

Dans la postface le narrateur change : ce n'est plus Stiller-White qui parle, mais le procureur Rolf, et le récit est homodiégétique ; le narrateur s'exprime à la première personne, mais il n'est pas le protagoniste, celui-là est Stiller. Le texte est alors écrit à la troisième personne, ce qui lui donne plus de crédibilité.

L'apparition d'un narrateur distinct du protagoniste permet notamment de poser des faits irrécusables tels que la retraite du couple à Glion ou la mort de Julika. Mais l'essentiel n'est pas là. Il faut en effet tenir compte du rôle joué par Rolf : le récit met en relief les situations où, à la faveur de l'intimité qui se crée entre lui et chacun des deux protagonistes du couple, il devient le témoin irrécusable de ce que Julika cache à Stiller, comme de ce que Stiller n'avoue pas à Julika. L'auteur de la postface, qui, conformément à la tradition, a pour fonction de fournir un dénouement (la mort, le renvoi de Stiller à la solitude), a de surcroît celle de mettre en valeur la vérité de chacun des membres du couple, ou du moins cette part de la vérité qui signifie l'échec. Celui-ci consiste en la mort, mais surtout en la révélation que, sous les apparences d'un rapprochement dans le cadre bucolique de la “ferme vaudoise”, la fissure du couple n'a fait que s'agrandir.

Rolf nous décrit deux scènes majeures qui fonctionnent comme une sorte de “mise à nu” des deux protagonistes : mise à nu de Julika, dans l'épisode où Rolf découvre un visage “méconnaissable” (p. 405) et mise à nu de Stiller dans la dramatique discussion nocturne (p. 419). Le caractère tragique résulte des contradictions entre, d'une part, l'amour et la haine, et, d'autre part, l'hypothèse selon laquelle Stiller aurait tenté de sauver, de “ressusciter”, Julika, et celle selon laquelle il aurait voulu ou voudrait encore s'en débarrasser. Mais, outre l'impossibilité du bonheur, ces scènes expriment la totale incommunicabilité des deux partenaires. Le procureur a donc, en tant que narrateur-témoin, cette fonction ambiguë qui consiste moins à approcher la vérité de chacun, c'est-à-dire l'ambivalence de leurs sentiments, qu'à faire ressortir l'étanchéité des deux consciences.

Les métarécits

Souvent interprétés dans la critique comme les symboles d'une recherche d'identité, de définition du “moi”, les métarécits ont une fonction qui va largement au-delà de cette première évidence. Il y a trois histoires dont l'aventure est sans rapport direct avec la vie du personnage principal, et dans lesquelles l'identité du héros n'est pas revendiquée par White comme étant la sienne. Elles forment à elles seules une unité n'ayant qu'un lien symbolique avec l'action principale : il s'agit de l'histoire d'Isidor, le pharmacien égaré à la Légion étrangère, de celle de Rip van Winkle, le chasseur endormi pour de longues années, et de celle de Jim, le cow-boy, qui explore une grotte. Ces trois récits insérés dans le récit principal sont systématiquement placés juste avant la narration des trois

rencontres entre Stiller (sous son identité de White) et Julika, rencontres qui amorcent le rétablissement de leur relation.

Isidor

Avant la première visite de Julika à la prison, White narre l'histoire d'Isidor, le pharmacien qui vit une existence tranquille, avec ses multiples enfants et sa femme décrite comme très gentille. Mais sous cette apparence heureuse, Isidor est agacé par les questions de sa femme qui tente systématiquement de s'informer sur les habitudes de son mari. C'est cet agacement qui est la source de son retard lors d'un départ commun en bateau, avec pour résultat le départ de Mme. Isidor en vacances, et celui d'Isidor pour la légion étrangère. White a l'intention de raconter plus tard l'histoire à Julika. "Ich werde die kleine Geschichte von Isidor erzählen" (p. 41) ; et il le fait effectivement quelques pages plus loin, mais en en modifiant la fin : la première fois White raconte que, lors de son premier retour de la légion après sept ans de disparition, Isidor sort son pistolet et tire dans le gâteau d'anniversaire de sa femme ; la deuxième fois, quand White la raconte à Julika, Isidor montre ses mains qui arborent les blessures du Christ, ce dont Stiller/White avait rêvé auparavant. L'image du martyr est ainsi le lien direct entre le personnage du roman et celui du métarécit. L'agressivité, consistant à tirer dans le gâteau, est ainsi remplacée par le martyre. Cependant, à la fin de son histoire, Stiller/White va laisser libre cours à cette violence, puisqu'il renverse Julika sur son lit et l'agresse physiquement. La situation et le vocabulaire revêtent alors clairement un caractère sexuel, et, finalement, seule subsiste l'ambiguïté sur la nature, viol ou assassinat, de l'acte criminel qu'aurait commis Stiller, si Knobel n'était pas intervenu. Lors du deuxième après-midi de sortie sous caution, Stiller/White, dans sa fonction de narrateur, fait allusion à cette scène, et il réussit ainsi à évoquer la violence de leur relation, sans pour autant l'exprimer verbalement :

...damit sind wir zum erstenmal einigermaßen allein. Ist es ihr bewusst ? Jedenfalls müssen wir nicht damit rechnen, daß der Wärter, mein braver Knobel, plötzlich mit Aschenbechern kommt. (p. 172).

Il y a d'autres éléments qui établissent une analogie évidente avec le récit principal, et qui possèdent de ce fait un caractère d'anticipation : tout comme Stiller, Isidor avait disparu pour fuir sa femme, et leur absence dure sept ans dans les deux cas ; de plus ni l'une ni l'autre des deux femmes n'ont compris le message que leur mari respectif a voulu leur transmettre, puisque les deux posent en premier les questions fatales : "Isidor ! Wo bist du nur so lange gewesen ? Warum hast du nie auch nur eine Karte geschrieben ?" (p. 43) demande l'une tandis que l'autre s'enquiert : "Wo bist du nur all die Jahre gewesen ? Warum hast du nie geschrieben ?" (p. 59). Du fait de ces multiples parallèles, le lecteur soupçonne déjà à ce moment que le couple Stiller/White-Julika n'aura pas plus

d'avenir que celui d'Isidor. L'avertissement, la quasi menace qui émane de ce récit, n'est pas pris en compte par notre héros, puisqu'il se distancie consciemment du comportement négatif de sa femme en commentant rétrospectivement leur première rencontre : "Julika, je öfter ich sie sehe, ist doch sehr anders als ich nach dem ersten Besuch meinte." (p. 68), et qu'il se complait dans une description élogieuse de Julika. Il paraît ainsi justifier sa décision de rétablir sa relation avec Julika. Mais les indices qui laissent présager l'impossibilité d'une telle entreprise, sont perceptibles dans l'allusion faite à l'apparition de Knobel, qui a empêché de justesse un acte criminel lors de cette première rencontre, et dans celle qui est faite au rôle de martyr à travers l'image des mains, déjà utilisée par deux fois ("...mit beiden Händen greifen möchte" (p. 173). L'idylle évoquée pour le début de leur nouvelle relation n'existe ainsi qu'en surface, et, d'une manière subliminale, l'agressivité, le conflit, et le malentendu persistant, sont constamment présents. L'aveu de l'irrésistible attirance qu'éprouve White pour Julika, est suivi par un petit passage théorique qui traite du caractère à la fois inévitable et destructeur du phénomène de répétition. Si l'on prend en considération le soin que Frisch apporte aux structures de ses romans, l'enchaînement du métarécit, de la description de ses sentiments (re)naissants, du passage sur la répétition, de l'annonce de leur prochaine rencontre, et d'un nouveau métarécit, ne saurait en aucun cas être attribué au hasard, d'autant plus que cet enchaînement revient systématiquement jusqu'à la troisième rencontre entre Stiller/White et Julika. Corrélativement à la gravité croissante de la situation, cette histoire est plus longue, plus fantastique et sa fin plus tragique.

Rip van Winkle

Ce métarécit nous est raconté sous la forme d'un conte, qui existe véritablement, mais que Frisch attribue bizarrement au chercheur suédois, Swen Hedin (1865-1952), connu pour la découverte de montagnes et de déserts en Asie, et qui n'a écrit que de la littérature de voyage¹⁰. Pourtant le conte *Rip van Winkle* a été écrit par l'écrivain américain Washington Irving (1783- 1859). Il raconte l'histoire du chasseur d'écureuils, Rip van Winkle, profondément fainéant, qui aime raconter des histoires, boire et se balader. Ayant mauvaise conscience envers sa femme, brave mais acariâtre, il s'enfuit dans un sommeil de vingt ans. A son réveil il apprend que sa femme est morte, et sa fille ne le reconnaît pas

Les parallèles qui existent entre Rip et Stiller sont évidents : ils sont tous les deux paresseux, déçus par la vie ; ils ont mauvaise conscience et souffrent d'un manque de virilité ; ils sont considérés comme des marginaux, inoffensifs voire timides, et ils boivent. Tout comme Julika, sa femme est, selon leur entourage, à la fois à plaindre et à admirer. La fin du couple van Winkle contient ainsi une

10 Mis à part ses récits de voyage parus en 35 tomes, on peut citer parmi ses titres les plus connus en Allemagne et qui sont lus avec enthousiasme, notamment par les adolescents : *Durch Asiens Wüsten. Transhimalaya. Auf großer Fahrt. Das Rätsel der Gobi. Die Seidenstraße. Der wandernde See..*

sorte de prophétie pour le couple Stiller : Mme. van Winkle meurt seule, de chagrin, et laisse derrière elle son mari dans un environnement inconnu, coupé de toute relation sociale.

L'enchaînement avec le récit principal est identique à celui du premier méta-récit : il suit, dans le texte, la rencontre avec Julika, et la promenade dans Zurich. Cette scène, comme lors de leur première rencontre, possède un caractère érotique sous-jacent, déjà perceptible dans le vocabulaire "von Hügeln umarmt, locken, glitzert, verrät, Lebendiges, Sehnsucht, köstlich, Zauber, Reiz..." (p. 77). On ressent le même contraste entre son enthousiasme amoureux, son admiration face à cette beauté féminine, et le comportement réaliste de Julika qui ôte toute illusion. Elle n'a aucun doute sur l'identité de White, et le ramène systématiquement à la réalité. Ce processus de désillusion entre l'espoir et l'attente chez Stiller/White, et l'entêtement et le réalisme amer de Julika, est perceptible à plusieurs niveaux. D'abord, dans leur incapacité à communiquer – "Sie hörte nur, was Stiller gesagt haben würde. Es war schmerzlich für mich, dies zu spüren. Eigentlich könnte man nur verstummen", (page 83) – : le décalage dans la base même de leur système communicatif rend toute entente, toute compréhension, impossible, et installe tout de suite l'ancienne rupture dans le couple. Dans leur situation financière, ensuite, puisque, comme dans leur situation d'origine, Stiller/White n'a pas les moyens de payer leurs consommations, et doit, comme avant, accepter, honteux, le porte-monnaie de Julika (p. 84). Dans le processus des reproches enfin : Stiller a en effet souffert des récriminations constantes de Julika pendant toute la durée de son mariage ; toutes ses tentatives pour se défendre n'ont pas pu atténuer sa mauvaise conscience et ont échoué ; et de nouveau elle l'accable de reproches, et, sous prétexte de vouloir bien faire, elle lui donne le conseil de ne pas boire.

Leur nouvelle relation s'apparente donc dangereusement à l'ancienne. Malgré toute la bonne volonté, l'expérience, les réflexions et la menace, la reproduction du même système semble inévitable. L'allusion au rêve de Stiller et l'association aux blessures du Christ (p. 83) complètent l'analogie des situations.

Le parallélisme continue : tout comme on l'a dit plus haut, un petit passage théorique suit, évoquant cette fois-ci l'incapacité d'exprimer la réalité. Sous la pression d'une douleur trop insupportable, l'être humain peut perdre l'usage de la parole – voir, parmi tant d'autres, l'admirable héroïne Lol V. Stein de Marguerite Duras – et se trouver dans l'incapacité d'exprimer verbalement son désarroi. La transition vers le passage suivant est même littéralement analogue au précédent : "Heute beim Duschen meinte der kleine Jude [...] er werde sich demnächst aufhängen" (p. 69) à rapprocher de "Heute, beim Duschen, fehlt der kleine Jude [...] daß er Selbstmord begangen habe" (p. 84).

Jim et Jim

Le troisième métarécit est celui du cow-boy Jim. C'est le plus long et il contient un élément de confusion par rapport aux noms, car le héros de l'histoire s'appelle Jim, tout comme son ami et compagnon, et tout comme Stiller dans son identité de White.

La première visite de Jim dans la caverne peut être interprétée, comme le fait la critique, comme une expérience existentielle, une prise de conscience de sa propre identité, un processus de compréhension du sujet par rapport à son environnement. Dans cette situation de prise de conscience, il arrive même à intégrer la mort comme un élément positif : une fois passée la première frayeur face à un squelette humain, il interprète ce symbole de la mort comme un avertissement, et il agit à partir de ce moment-là avec plus de prudence. Lui-même décrit son expérience comme "ein Märchen, entzückt-berauscht..." (p. 160), et donc, comme intégralement positive.

Mais cette lecture de l'épisode n'est pas exclusive d'une autre. Après sa descente solitaire, il tente, avec difficultés, de communiquer son expérience à son compagnon :

Jim zu berichten was ich gesehen hatte, war schwer, unmöglich mit meinen stümperhaften Kenntnissen in Geologie. (p. 163)

Étant donné les problèmes de communication qui existent dans tout le roman, il paraît étonnant qu'un manque de vocabulaire soit la source de la difficulté à faire comprendre à l'autre une aventure vécue. Par la suite il s'avère d'ailleurs que Jim maîtrise ce vocabulaire géologique – fait surprenant pour un cow-boy. Il parle dans son récit de "Kalk, Spannweite, Stalagmiten, Äonen ; Alabaster, Katarakte", et il explique l'évolution des cavernes avec une étonnante clarté, témoignage explicite de ses connaissances en géologie – fait moins surprenant pour un sculpteur. S'il ne s'agissait donc que d'un problème d'identité, d'autoexpérience, on pourrait considérer que l'entreprise a abouti et qu'elle est couronnée de succès. Pourquoi faudrait-il alors que Jim entraîne son compagnon – qui, comme il est démontré plus haut, prend clairement la position d'un partenaire –, et essaie de revivre l'aventure avec lui ? La réponse est sans doute à chercher dans l'irrésistible désir de partager avec l'autre les expériences extraordinaires : même si on sait qu'il s'agit d'une illusion, on ne peut pas s'empêcher d'espérer qu'avec l'autre l'aventure sera encore plus belle, qu'on sera plus en sécurité, plus protégé. La deuxième descente est donc une décision qui n'a de fondement que par rapport au couple : la volonté d'intégrer l'autre dans ses propres expériences.

Comme le laissaient pressentir les autres situations, le voyage merveilleux se transforme, avec et à cause de la présence de l'autre, en cauchemar. La première erreur que commettent les deux compagnons est de négliger l'avertissement de la mort, et de s'aventurer au-delà des limites du danger : "so wagten wir uns weit über das Skelett meines Vorgängers hinaus" (p. 165). Seul, Jim était sensible au

danger et montrait une certaine prudence ; mais à deux ils ignorent les avertissements et se montrent imprudents. Ils sont également insensibles à la beauté du paysage. Toutes les descriptions du merveilleux, que le lecteur a pu suivre à deux reprises, une fois en accompagnant Jim lors de sa première descente, et la deuxième fois lors de son récit, n'existent plus. Ils sont bien trop occupés par leurs querelles et leurs reproches pour pouvoir jouir de leur environnement. Leur conflit s'aggrave de plus en plus, et il devient finalement l'unique objet de la narration. La tentation d'intégrer l'autre mène donc à un piège mortel. La sécurité que Jim avait cherchée dans le couple ("zu zweit, so daß wir einander sichern konnten..." p. 165) n'est plus qu'illusion. L'équipe que constituent les deux Jim renvoie donc moins en définitive au double qu'au couple : l'autre n'est pas un alter ego, mais un partenaire dans la double signification d'alliance et de conflit. Ainsi les blessures des deux individus sont complémentaires. L'un est gravement blessé au pied, l'autre à la main. Cette distribution est, pour une danseuse et un sculpteur, d'une évidente portée symbolique. Mais d'un autre côté joue le mécanisme classique dans les couples, qui consiste à imputer à l'autre la responsabilité, de le culpabiliser ("Jim [...] stöhnte und beschuldigte mich sofort", p. 165), qui existait déjà entre Stiller et Julika. S'y ajoutent l'incapacité de s'aider mutuellement, les malentendus répétés, la méfiance croissante, et, en même temps, la dépendance absolue vis-à-vis de l'autre. Comme dans la fiction de l'œuvre même, un des deux meurt et l'autre survit, avec sa mauvaise conscience.

Cette mise en abyme est renforcée par un effet de miroir : la mort du partenaire est dédoublée par l'évocation d'un autre couple qui semble avoir subi le même sort. Lors des deux descentes dans la grotte, Jim voit le squelette humain d'un chercheur précédent. Tout à la fin de l'histoire, dans le moment décisif pour la survie de l'un des deux, il revoit ce squelette et se pose soudainement la question : "oder waren auch die schon zu zweit gewesen ?" (p. 171). L'allusion à un couple précédent qui aurait déjà vécu le même conflit, fait pencher la balance et incite Jim à avoir recours à la violence. Il attaque donc son partenaire, et comme dans les deux autres métarécits il n'y a qu'un seul des protagonistes qui reste.

Confirmation

sur le plan des actions

L'importance du couple peut également être démontrée sur le plan des actions. Toutes les décisions que les différents personnages du roman prennent, sont étroitement liées à leur partenaire respectif. On peut d'abord le vérifier à la lecture de l'histoire de White-Stiller, elle-même double, puisqu'elle comporte le présent de son séjour en prison et de sa rencontre avec Julika, et le passé qu'il prétend rapporter. Prenons comme exemple la décision de Rolf, de construire une maison. Depuis toujours Sibylle avait voulu avoir une maison – "... ein eigenes Haus zu haben, war von jeher Sibyllens höchster Wunsch gewesen", page 209 –,

mais jamais son mari n'avait trouvé le temps, de s'en occuper sérieusement. Maintenant, sous la menace qui pèse sur leur couple, non seulement il prend la décision, mais il achète précipitamment le terrain et engage un jeune architecte. Le rapport entre l'habitation et l'amour est clairement établi à la page 276, où le narrateur explique : "Eine obdachlose Liebe, man kennt das, eine Liebe ohne Wohnung, [...] man weiß ja, früher oder später ist es eine verzweifelte Sache, [...] eine Unmöglichkeit, die auch mit allem Aufwand nicht mehr zu retten ist." Le désir de Rolf de construire au plus vite sa maison procède d'une démarche instinctive pour redonner vie à son amour et le sauver, en lui offrant l'habitat nécessaire pour son existence.

Sibylle, de son côté, a pris la décision inverse. Elle veut se séparer de son mari et établir une relation durable avec Stiller. Cette volonté découle doublement de sa relation avec un partenaire : elle refuse l'attitude exagérément passive de Rolf et son indépendance excessive ; elle s'investit dans la relation avec Stiller, prévoit un voyage commun à Paris, et accepte sa grossesse. Mais, à partir du moment où elle réalise que Stiller n'a pas fait un choix dépourvu d'équivoque, elle annule tout : Stiller devait, de toute façon, aller à Paris ; son voyage n'est donc pas lié à sa relation avec Sibylle ; ce n'est pas le début d'un vrai couple, mais seulement le fait d'une organisation associant le travail et la présence de sa maîtresse. Quand Sibylle comprend le décalage entre son attente et le manque d'investissement de son amant, elle refuse de l'accompagner, quitte Zurich et interrompt sa grossesse.

D'autres exemples abondent dans ce sens : Stiller s'enfuit aux États-Unis, pour ne plus être confronté à Julika, Julika s'en va à Paris. Le contre mouvement, le retour des trois personnages à Zurich est soumis à la même loi. Sibylle revient, son mari vient la chercher à New York, Stiller revient, parce que son conflit avec Julika n'est pas résolu, et Julika revient, pour retrouver son mari.

par le temps de récit

Dans tout le roman existe un décalage important entre le temps du récit et le temps raconté ("Erzählzeit" *versus* "erzählte Zeit") : la balade de quelques heures est décrite sur plus d'une page, alors que l'année de service militaire ne prend qu'une phrase. Sur l'axe chronologique des événements, nous ne voyons d'une manière claire et cohérente que les situations qui se trouvent en rapport avec le couple ; elles apparaissent par touches accentuées, et elles laissent le reste dans une sorte d'ombre. Cette technique, si caractéristique de Frisch, renforce la position prédominante du couple dans son œuvre.

Nous observons systématiquement ce phénomène quand les personnages sont séparés de leur partenaire. Ces temps de séparation sont extrêmement raccourcis, accélérés grâce à une technique quasi cinématographique. Ainsi le séjour de Julika, qui dure plusieurs semaines, est présenté en quelques lignes ; le séjour de plusieurs années de Sibylle à New York prend quatre pages (p. 309-313), alors que leur première rencontre d'une soirée en occupe seize.

Le cahier 5 est l'exemple le plus significatif : les deux partenaires sont séparés, Stiller reste en prison tandis que Julika part à Paris pour régler ses problèmes avec son école de danse. Le cahier ne comprend que 20 pages (la moyenne des six autres étant d'une soixantaine), et elles sont en plus interrompues à maintes reprises par des remarques répétées, "Julika in Paris", "Julika immer noch in Paris", "Julika hat noch nicht geschrieben".

L'épisode du séjour à Davos paraît particulièrement intéressant, parce que cette technique s'y trouve appliquée de manière double : dans la description accélérée de la vie de Julika au sanatorium se trouvent encastrées les scènes des deux visites de Stiller, qui sont décrites avec minutie et prennent plus de place que le séjour intégral.

Ceci est également valable pour le présent du roman : avec quelques phrases courtes et neutres, l'auteur évoque les longues semaines de Stiller en prison – par exemple les descriptions des douches, de la cellule, des repas, mais aussi les conversations de Stiller avec son avocat, son procureur et le commissaire –, tandis que les quatre après-midis de sortie sous caution se détachent en relief net de cette description terne. Ces après-midis montrent l'évolution chronologique de la nouvelle relation White-Julika ; ils constituent même cette relation. Ce qui est valable pour le passé, le reste pour le présent : les moments importants, décisifs dans une vie humaine, concernent le couple.

Conclusion

En 1983 Mona Knapp constatait : "Geht man einmal davon aus, daß die Zeichnung geschlechtsspezifischen Rollenverhaltens ein konstitutives Element im Werk Frischs darstellt, so erstaunt der Mangel einschlägiger Forschungsergebnisse"¹¹. Malgré ce manque pourtant clairement ressenti, la situation n'a pas changé : il n'existe toujours pas d'analyse approfondie de la fonction et du sens qu'il convient d'attribuer au couple chez Frisch. Le travail que nous présentons ici, n'est encore qu'une ébauche de ce que devrait être une telle analyse. Néanmoins il constitue une première mise en évidence de l'importance incontestable du couple dans le roman *Stiller* : nous nous sommes en effet efforcée de montrer à quel point le couple est omniprésent dans cet ouvrage, en soulignant en particulier comment Frisch réduit finalement la biographie de ses protagonistes à la description de leurs relations amoureuses.

Ce que nous avons pu observer jusqu'à maintenant est la recherche irrésistible d'un partenaire, la nécessité absolue de trouver un *alter ego*. L'obstination dans cette quête tient premièrement à l'espoir contenu dans chaque nouvelle relation, espoir d'avoir cette fois-ci trouvé l'âme sœur, le partenaire idéal ; cet espoir est celui de Frisch : "... Was ich literarisch geliefert habe, [...] da wird auch viel erzählt von der Not, der verfehlten Liebe, also traurige Geschichten [...] so

11 Mona Knapp, "Moderner Ödipus oder blinder Anpasser" in : *Frischs Homo Faber*, Walter Schmitz Hrgb., Suhrkamp 1983.

erinnert mich das an meine Hoffnung, wie das Leben eigentlich aussehen sollte. Ich weiss nicht, wie man das machen soll, aber ich finde mich nicht ab”¹². Par essence l’acte d’écrire signifie de plus un engagement, qui, ajouté à son obstination à décrire les échecs relationnels, constitue un autre témoignage de l’espérance de Frisch, espérance à laquelle il ne se résigne pas à renoncer.

La recherche du couple correspond aussi à la fascination du nouveau, au défi de la conquête de l’autre. “Jedes erste Mal mit einer Frau ist wieder das erste Mal, die Verwunderung ohne Erinnerung,” avoue Frisch dans *Montauk*¹³. Mais une telle quête n’est guère séparable de celle de l’identité : l’être humain a besoin de l’autre pour se définir lui-même ; seul, il est en proie au doute sur ce qu’il est, il manque de personnalité, de relief dans ses rapports sociaux. “Weil bei der Suche nach dem Ich und der eigenen Identität das Verhältnis zur Frau immer eine wesentlich Rolle spielt”¹⁴ reconnaît déjà Mertelsmann en 1974. Nous avons vu, à quel point l’existence de l’individu et son identité sont liées au partenaire.

Ce rôle essentiel que joue l’autre pour chaque protagoniste, paraît établi comme un phénomène naturel dans toute l’œuvre de Frisch ; néanmoins les couples décrits subissent systématiquement un échec. *Stiller* met en relief la double vérité – dont la figure serait l’oxymore – que le couple est l’aspiration vitale des protagonistes du roman et qu’en même temps sa quête est impossible et les tue. Complémentairement la fin du couple rend le héros à une vie solitaire, dont on peut estimer, à la lumière de l’ultime phrase laconique, qu’elle est une vie morte. Cette contradiction est inscrite dans *Stiller* et, peut-être y est-elle emblématique de tout le reste de l’œuvre narrative de Frisch.

Cet échec des couples est aussi inévitable que sa recherche est nécessaire. Les raisons de la destruction se trouvent surtout à l’intérieur, en ce sens que, selon un processus qui se développe automatiquement, les couples s’autodétruisent ; nous avons observé les actions et réactions des êtres impliqués dans ce duo/duel, leurs attentes et leurs déceptions qui mènent à la rupture. Mais il faut prendre en compte aussi le facteur temps qui par usure installe un sentiment de vide chez les partenaires et fait revivre l’aspiration à quelque chose de nouveau. L’ennui des gestes quotidiens, l’éternelle répétition sont mortels pour les couples.

Il y a en plus des raisons psychologiques extra-relationnelles ; c’est-à-dire les conditions inhérentes à l’individu qui rendent une vie de couple impossible. C’est par exemple la relation de *Stiller* avec ses parents – les descriptions d’un père *absconditus* et d’une mère possessive montrent que l’incapacité des protagonistes à vivre une relation saine s’enracine dans leurs origines familiales. Sont également à considérer des raisons extérieures, tenant à des différences sociales, intellectuelles et financières.

On peut se poser la question : est-ce que le choix d’une perspective unique, celle du couple, n’entraîne pas automatiquement une restriction du champ des

12 “Gespräche im Alter”, Interview avec Phillippe Pilliod, émission Arte juin 1993.

13 Max Frisch, *Montauk*, Suhrkamp 1975, p. 100.

14 Gunda Mertelsmann, “Geschlechterproblematik und Identität im Werk Max Frischs”, in : *Psychoanalytische Textinterpretation*, Freiburg 1974 p. 181.

interprétations possibles ? Une réponse négative peut se justifier à plusieurs niveaux : d'abord le couple n'est jamais le sujet unique des œuvres de Frisch, mais il est systématiquement lié à d'autres sujets existentiels et littéraires. Nous avons vu l'exemple de l'identité, de la répétition et de la mort ou du suicide. On pourrait ajouter le thème de l'existence de l'artiste (celle de la danseuse Julika et du sculpteur Stiller s'arrête avec leur rupture) ; celui de la culpabilité, sujet que Frisch lie lui-même au problème du couple : "Dieu a créé l'homme et la femme l'un pour l'autre pour qu'ils deviennent coupables l'un envers l'autre." Ce texte contient le deuxième argument : la dimension tragique des romans de Frisch. Tout en préservant le domaine humain concret, Frisch atteint un niveau tragique par l'insoluble conflit entre la promesse de fusion du "créé l'un pour l'autre" et l'inévitable dégradation du "coupable envers l'autre" qui devient, par le "pour que", une finalité.

Petra PERRIER

L'identité du Moi dans la théorie de la connaissance de Hermann Broch

Une réflexion sur le concept de l'identité du Moi procède de la dialectique de la *mêmeté* et de l'*ipséité* imposée par l'équivocité du terme « identique » (idem : le même). L'identité de l'homme est en effet d'une part ce qui le rend semblable, identique (idem) à autrui, aux autres de son espèce : c'est sa *mêmeté*. Mais le concept d'« identité » peut désigner également ce qui le rend semblable à lui-même et seulement à lui-même (ipse) et donc différent des autres : c'est son *ipséité*.

Selon une définition générale du concept d'identité, il y a identité si et seulement si à travers la multiplicité de ses occurrences une entité reste qualitativement et numériquement une. Cette identité associe les critères d'unité et d'invariabilité.

Les conditions de possibilité d'une identité du Moi ainsi définie seraient donc :

- 1) l'existence de caractères permanents, nécessaires, absolus, les caractères contingents ne pouvant être retenus.
- 2) l'unité de ces caractères, les caractères antinomiques ne pouvant, semble-t-il, constituer l'identité du Moi.

La constitution d'une identité ainsi définie, c'est-à-dire reposant sur les principes de permanence et de cohésion, nous place –au premier abord– devant deux apories :

- 1) comment définir l'identité du Moi, c'est-à-dire l'enfermer dans le carcan de ces caractères nécessaires et immuables, tout en préservant la contingence inhérente aux notions de liberté, d'ipséité ? Comment préserver l'ipséité sans occulter du même coup la *mêmeté*, c'est-à-dire renoncer à toute définition de l'identité du Moi ? C'est en ce sens qu'Aristote exclut la possibilité de définir l'individu, celui-ci n'ayant ni nécessité ni permanence.

2) comment démontrer l'unité de caractères antinomiques constitutifs du Moi ?

Les apories auxquelles semble nous confronter toute tentative de définition de l'identité du Moi, la place centrale et la valeur éthique de ce concept dans la théorie de la connaissance de Broch légitiment la question de savoir dans quelle mesure et comment Broch réussit dans cette entreprise et quelle identité est ainsi définie.

1. « L'antinomie gnoséologique originelle » (« die erkenntnistheoretische Ur-Antinomie »)

La démarche gnoséologique de Broch se fonde sur le constat préalable de « l'antinomie gnoséologique originelle » : comment satisfaire l'irréductible aspiration du « Moi autonome » à l'unité (« Zusammenhang »), alors qu'il ne dispose, semble-t-il, face à la polydimensionnalité infinie du cosmos (« die Unendlichkeit des Kosmos ») que des dimensions de sa finitude (« seine tödliche Endlichkeit »)?¹ Le Moi « autonome », « indéterminé » est en effet nécessairement entravé dans sa libre créativité par ce « complexe étranger » des lois naturelles, psycho-physiques, logiques, etc. qui le déterminent, lui imposent leurs limites².

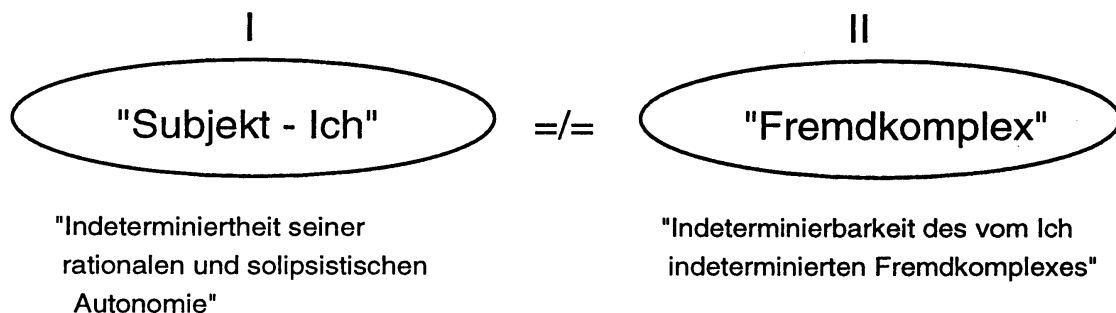


Schéma 1

-
- 1 « La vision du monde donnée par le roman », 1933, in: *Création littéraire et connaissance*, traduction d'A. Kohn, Gallimard, 1966, p. 236. "Das Weltbild des Romans", *Schriften zur Literatur* 2, Theorie, Suhrkamp Verlag, 1975, p. 109-110: "Es ist ein Phänomen der Angst, das über das rein Psychologische hinausführt. Denn nichts geschieht auf dieser Welt, das nicht der Bekämpfung der Angst diene: es ist jene einzige und wahre metaphysische Angst, jene große unbezähmbare und unbezwingbare Lebensangst, die den Menschen mit dem gleichen Augenblick befällt, in dem sein Bewußtsein zum ersten Male die Augen aufschlägt und die Einsamkeit seines Todes vor sich sieht,- es ist jene Angst, die bloß zum Schweigen gebracht wird, wenn der Mensch den Zusammenhang seiner erschreckenden tödlichen Endlichkeit mit der Unendlichkeit des Kosmos zu ahnen beginnt."
- 2 "Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit", 1917, *Philosophische Schriften* 2, Suhrkamp Verlag, 1977, p. 84: "sowohl das ursprünglich Gegebene (Außenwelt 'was ist das') als auch die Modalität des Erkennens (Psychogeseztlichkeit und Logizität) (sind) vom Ich indeterminierbar, also Fremdkomplexe."

Toute activité humaine tend vers l'absolu inaccessible de la résolution de cette antinomie originelle :

Tendenz zur Lösung dieser Antinomie wird somit als universal angenommen und das Gesamterleben in dieser Richtung gesehen [...] (das Ich)...drängend zu unerreichbarer Absolutheit und Lösung der antinomischen Tragik....³

La confrontation à cette aporie génère « l'angoisse métaphysique » (« die metaphysische Angst ») dont la manifestation psychologique est l'angoisse que nous inspire la mort, le phénomène de la mort étant en effet la manifestation empirique sensible, observable par le biais de laquelle l'homme ressent le tragique de l'antinomie originelle. C'est en ce sens que Broch voit en la mort la « médiatrice » entre réalité psychique et métaphysique (« Mittler zwischen psychischer und metaphysischer Realität »)⁴.

L'homme semble donc « attelé » à deux absolus : celui du Mal, c'est-à-dire de tout ce qui le détermine et s'oppose à sa libre activité cognitive, et celui de la Connaissance :

Zwischen der Absolutheit des Bösen und der Absolutheit der Erkenntnis ist das Handeln des Menschen eingespannt.⁵

S'il est tiré à hue et à dia, c'est un Moi éclaté, si au contraire il parvient à faire converger ces deux absolus antagonistes vers un même objectif, nous pouvons parler de son identité, de son unité. Ainsi se pose le problème de la constitution de l'identité du Moi.

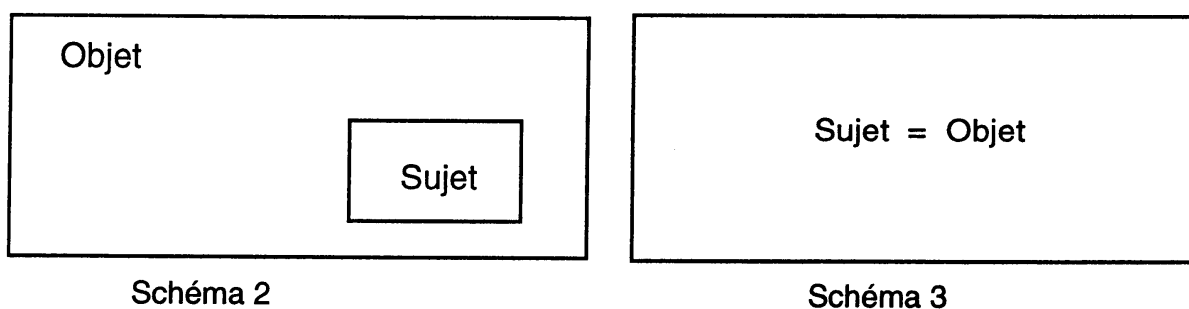
Broch constate d'abord l'échec des tentatives rationalistes de résolution de l'antinomie originelle, celle du matérialisme et celle du solipsisme, et en définit la

3 *Ibid.*, p. 82, p. 87.

4 “Das Weltbild des Romans”, *Schriften zur Literatur* 2, p. 110. “La vision du monde donnée par le roman”, in: *Création littéraire et connaissance*, p. 237. Broch fonde théoriquement cette fonction de médiation, emblématique du phénomène de la mort en redéfinissant les notions d'espace et de temps: la première apparaît comme une catégorie du Moi transcendantal, alors que la seconde – contrairement à la conception kantienne – appartient au monde extérieur. (“Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse”, p. 185: “Für den Ich-Kern bildet die Zeit einen Teil der Außenwelt.”); se référant au concept phénoménologique de l'intentionnalité de la conscience, c'est-à-dire au rapport privilégié du “Moi transcendantal” à ce monde extérieur par le biais du “Moi psychologique” et surtout du “Moi corporel” (p. 186), il définit le temps comme “l'élément extérieur le plus intérieur” (“...mit dem Tod, den der Mensch von Anfang an in sich trägt und in sich fühlt, wird die Zeit sozusagen zur innersten Außenwelt.”) s'opposant à l'intemporalité du “Moi transcendantal”, pour qui le temps est un élément totalement étranger (“einem Fremdling gleich fühlt sich das Ich in den Zeitstrom hineingehalten.”).

5 “Logik einer zerfallenden Welt”, 1931, *Philosophische Schriften* 2, Suhrkamp Verlag, p. 160.

cause : le matérialisme et le solipsisme s'enfermant dans le système rationaliste de la binarité, de la polarité (« den Antinomiepolaren entsprechend »), s'efforcent, vainement, pour résoudre ou plutôt dissoudre l'antinomie, d'en occulter l'un ou l'autre pôle. Le matérialisme soumet totalement le sujet aux données objectives psycho-physiques et logiques du « complexe étranger » (schéma 2), le solipsisme refuse ces données objectives (schéma 3) selon une attitude que Broch qualifie de « donquichottisme » (« Leben ohne platonische Idee », *Philosophische Schriften* 1, Suhrkamp Verlag, p.48.)⁶.



Or ce n'est pas à l'un ou à l'autre pôle mais à la polarité elle-même qu'il faut s'attaquer et l'on n'y parviendra qu'en se libérant de la binarité dans laquelle s'enferme le rationalisme ; rester prisonnier d'un système, c'est céder au dogmatisme, attitude que Broch fustige en la qualifiant de « denkerische Verschlam-pung ». Il observe en effet, tout en reconnaissant la nécessité de la polarité dans la pensée dialectique, que maintenir des polarités sans les résoudre, c'est nier *a priori* l'identité, l'unité du Moi et le procès unitif de la pensée⁷. C'est en ce sens qu'il reproche à Freud d'avoir omis d'établir un lien entre les deux pulsions fon-

6 "Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit", 1917, *Philosophische Schriften* 2, p. 82: "Den Antinomiepolaren entsprechend sind zwei radikale Lösungsmöglichkeiten zu denken: a) die Willensfreiheit des autonomen Ichs wird den Determinanten des Fremdkomplexes (Natur- und Psychogesetzlichkeit, Logizität, usf.) unterworfen, b) der Fremdkomplex wird von der freien Aktivität des Ichs abhängig gemacht, wird schließlich dessen Setzung. Rigorose Verfolgung dieser beiden Asymptotenrichtungen ergeben für das Individuum: zu a) ich gehe im All auf, zu b) ich bin das All. Dogmatisch genommen, geben die beiden Formeln Zusammenfassungen der rationalistischen Weltanschauungen und zwar des Materialismus (samt psychologistischen Spielarten) einerseits, des Solipsismus andererseits."

7 "Über syntaktische und kognitive Einheiten", 1946, *Philosophische Schriften* 2, Suhrkamp-Verlag, p. 273: "Denn bei aller Unerläßlichkeit dialektischer Polaritäten im Prozeß der Theoriebildung, sie erzeugen unweigerlich Halb- und Viertelwahrheiten, sobald sie unkritisch genommen und ohne Synthese belassen werden: ungelöste Polaritäten heben von vornherein die Einheitlichkeit des Menschengestes und seines Denkens auf."

damentales originelles antagonistes⁸. De même reproche-t-il à Joyce le « pointillisme » qu'il considère comme une « faute logique » :

...*Virgile* a été écrit avec la volonté positivement consciente de prendre le contrepied de cette méthode. Joyce – tout au moins dans *Ulysse* – a construit la réalité psychique en points isolés, sans lien entre eux [...] et il n'a pas jugé nécessaire de relier ces points sans lien entre eux, et qui représentent donc, comme dans toute âme, tout ce qu'il y a de contradictoire [...] Je vois là une faute logique. S'il faut absolument un monologue, on ne doit jamais oublier qu'il existe un Moi, que le monologue intérieur émane précisément de ce Moi [...] et que le Moi se sent toujours lui-même une entité logique, c'est-à-dire une entité où même les éléments les plus contradictoires s'enchaînent logiquement (résultent logiquement les uns des autres). (traduction personnelle de *logisch auseinander folgen*)⁹

Il s'agit donc de « saisir le problème sous un autre angle » (« ...weil man die Dinge eben anders anpacken muß. » Brief 143).

En effet, écrit Broch dans l'essai sur la traduction, « une incohérence est en fait fréquemment l'indice d'un dénominateur commun et unique qu'il s'agit de déceler. »¹⁰ Cette recherche de l'identité, de l'unité derrière le paradoxe est fondamentale chez Broch et sous-tend l'ensemble de son activité créatrice, la distinguant ainsi de l'ensemble de la création littéraire contemporaine dont les héros restent généralement prisonniers de la polarité, les héros « donquichottesques » cherchant vainement à détruire le système de détermination entravant leur liberté. A ce combat donquichottesque enfermé dans la binarité, Broch substitue une vision unitive impliquant d'une part l'acceptation (« *Lebensbejahung* ») et la mise en balance (« *Gleichsetzung* ») des deux systèmes de détermination, d'autre part la métamorphose de leur antagonisme apparent en un lien d'unité que l'homme, « attelé » à ces deux pôles, est en mesure de créer. Le schéma ci-dessous illustre l'appartenance du Moi aux deux systèmes de détermination du sujet (« *Weltsubjekt* ») et de l'objet (« *Weltobjekt* ») : le Moi participe à la fois de la

8 “Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse”, 1936, *Philosophische Schriften* 2, Suhrkamp Verlag, p. 177: “Freuds Seelenmodell ist [...] auf dem apriorischen Wissen um solche Einheitlichkeit fundiert. Trotzdem ist es ein methodologisch unvollständiges Modell. Denn Modelle, welche die Einheit der Realität oder ihrer Ausschnitte dartun wollen, sind erst dann vollständig, wenn sie diese Einheit in dem einheitlichen Modellmechanismus, also in einem einzigen Bewegungsprinzip, nach dem das Modell zu funktionieren hat, wiederzugeben trachten. [...] Das Freudsche Seelenmodell hat aber wenigstens zwei Bewegungsprinzipien zu folgen, da nirgends ein Versuch gemacht wird, die beiden ‘Urkräfte’ auf eine gemeinsame Wurzel zurückzuführen.”

9 *Briefe (1929-1951)*, n°140, Rhein-Verlag, 1957, p. 194; Gallimard 1961, p. 221.

10 “Quelques remarques à propos de la philosophie et la technique de la traduction”, 1946; ce passage n'a pas été traduit en français. Texte allemand: “Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens”, 1946, *Schriften zur Literatur* 2, p. 77: “Uneinheitlichkeit ist oft bloß genug Hinweis auf eine hinter ihr liegende gemeinsame und einheitliche Ursache, die es aufzudecken gilt.”

libre créativité du sujet et des lois objectives psycho-physiques et logiques qui le déterminent¹¹.

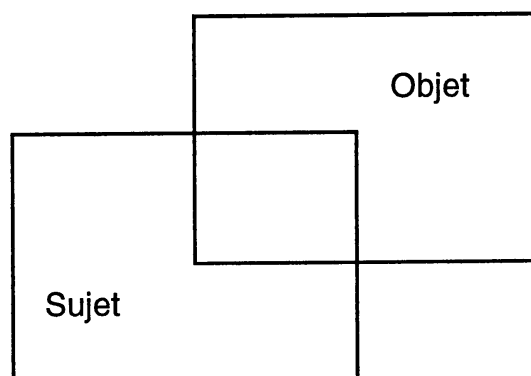


Schéma 4

Cette double appartenance est un élément constitutif de sa mêmeté.

C'est précisément l'analyse de « mon rapport au monde et à ma vie » (« wie verhalte ich mich zur Welt und zu dem, was ich mein Leben nenne ? ») qui va permettre de révéler « l'élément subjectif radicalement nouveau » (« ein vom Ich kommendes radikal Neues ») capable de créer l'unité entre des systèmes de détermination étrangers l'un à l'autre, c'est-à-dire de constituer l'identité-ipséité du Moi. En effet, écrit Maurice Merleau-Ponty dans l'avant-propos de *La phénoménologie de la perception*, « l'homme est au monde et c'est dans le monde qu'il se connaît. », il est « un sujet voué au monde ». Nous constatons que le concept d'identité du Moi tel que Broch le définit dans sa théorie de la connaissance ne s'oppose pas au concept d'altérité. Nous inspirant de l'analyse que fait Paul Ricoeur de ce que suggère le titre de son ouvrage *Soi-même comme un autre*, nous observons que l'altérité chez Broch n'est pas seulement de comparaison (ce qui ne soulignerait que l'identité-mêmeté : « soi-même semblable à un autre »), mais elle est « constitution de l'ipséité elle-même » : « soi-même en tant que ...autre » ; nous entendons « autre » au sens large de « Non-moi », soulignant ainsi l'interaction, dans la constitution de l'identité du sujet, du Moi et du Non-moi, conformément à la visée phénoménologique de notre « être-au-monde » (Maurice Merleau-Ponty), de l'intentionnalité de la conscience (Husserl)¹².

-
- 11 “Hofmannsthal et son temps, Ecrits en prose, in: *Création littéraire et connaissance*, p. 159. *Schriften zur Literatur* 1, “Hofmannsthals Prosaschriften”, dritte Fassung, p. 307: “Ich-Sein und Welt-Sein, beides -dank der seelischen Spaltung- Wohnstatt des Menschen und der Quellpunkt seines Dichtens.”
- 12 Dans la première partie d'une étude en cours de rédaction proposant une approche phénoménologique de la gnoséologie, de l'axiologie de Broch et du *Bergroman*, j'ai essayé de démontrer, en m'appuyant sur les ouvrages de Husserl, de Maurice Merleau-Ponty et de Paul Ricoeur, l'étroite parenté entre la démarche gnoséologique de Broch et la phénoménologie. Cette approche permettant de fonder théoriquement la quête d'unité, d'identité du Moi, axe central, moteur de la

2. Résolution de l'antinomie :

2.1. Mise à jour de l'ipséité du Moi

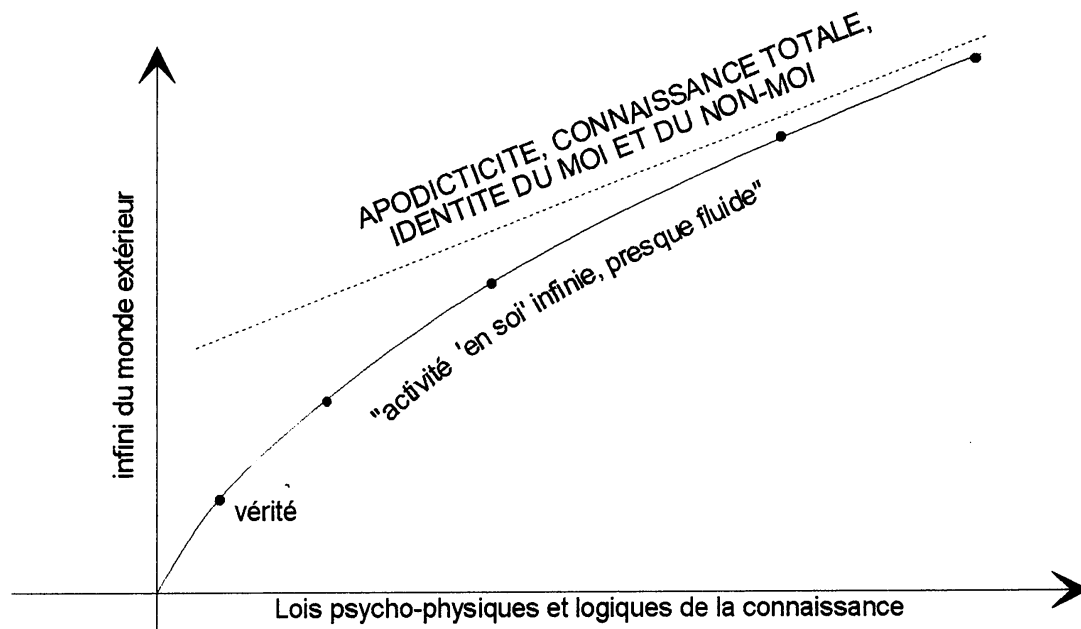
L'analyse phénoménologique de l'activité intentionnelle de la conscience participant à la fois du Moi et du Non-moi, du sujet et de l'objet, révèle ce processus unitif : comprendre, c'est selon Maurice Merleau-Ponty « trouver une certaine manière de mettre en forme le monde », ce que Broch définit selon les termes de « geistige Formung, Vergeistigung des Fremdkomplexes »¹³ et évoque par la métaphore du cristal¹⁴.

Cette « mise en forme », cette « spiritualisation » du monde, résulte de la supériorité potentielle du sujet connaissant impliquant « l'enrichissement du monde » grâce à une « productivité en soi » (« eine Produktivität an sich »), « un domaine de créativité pure » (« Bereich des reinen Schaffens ») que Broch, se réclamant du « Faust », désigne du terme de « Bereich der Mütter » et situe dans un « inconscient gnoséologique » (« erkenntnistheoretische Unbewußtseins Sphäre »)¹⁵. C'est dans l'activité « infinie, presque fluide », « plus ou moins irrationnelle »¹⁶ de cet « inconscient gnoséologique », selon laquelle les phénomènes, en une tendance asymptotique à l'apodicticité, sont reliés (« verbunden »), dissociés (« gelöst ») et échangés (« vertauscht ») jusqu'à ce qu'ils deviennent des vérités,

démarche gnoséologique, éthique, littéraire de Broch ne peut qu'être mentionnée dans ce bref article.

- 13 “Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit”, *op. cit.*, p. 91-92. Broch, lorsqu'il définit la notion de “valeur”, précise ce qu'il entend par “Vergeistigung des Fremdkomplexes”: “Als ‘Werte’ [...] wären [...] alle Konstellationen innerhalb der Erlebnisinhalte zu bezeichnen, die sich radikaler Vergeistigung des Fremdkomplexes nähernd, dessen Determinierungssystem im aktiven Subjektsystem aufzulösen und einzuordnen trachten.”
- 14 Broch, se référant aux lois physiques de la genèse du cristal, souligne en effet que la constitution du cristal, et analogiquement de l'identité du Moi, résulte de l'épanouissement de son essence, c'est-à-dire de l'épanouissement de la spiritualité du sujet, selon lequel s'effectue la métamorphose de l'objet. L'extase suprême est l'identité absolue -inaccessible puisque nous sommes “au monde”- du Moi et du Non-moi, du sujet et de l'objet, (possibilité suggérée par le schéma 4); elle signifie la connaissance totale, la “spiritualisation radicale du complexe étranger” (“die radikale Vergeistigung des Fremdkomplexes”): “Identisch zu sich selbst gesetzt und doch ohne Tautologie erlebt das Ich in mystischer Extase seine erkenntnistheoretische und metaphysische Einheit mit dem All [...] -gleich dem ungestört wachsenden Kristall- sein ‘Wesen’ an sich entfaltend, Wesen des Ichs [...]. Das Licht des Alls in sich tragend, entlöst des Fremden, schwebend in sich selbst, weiß sich das Ich: Bild des absoluten Gleichgewichtes.” (“Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit”, *Philosophische Schriften* 2, p. 90.)
- 15 “Über syntaktische und kognitive Einheiten”, *op. cit.*, p. 261: “...kurzum, da es eine sozusagen erkenntnistheoretische Unbewußtseins-Sphäre gibt, in der das Alltagsdenken des Menschen (auch des Mathematikers) sich in bildhaften, inhalts- und eigenschaftsbetonten Beziehungskombinationen vollzieht.” -p. 262.
- 16 *Ibid.*, p. 263: “letztlich geht es hier eben nicht mehr um rationale Problemlösungen, sondern um mehr oder minder irrationale Handlungsentscheidungen...”

que se définit l'*ipséité* du Moi¹⁷. C'est là qu'intervient ce « fait subjectif radicalement nouveau »¹⁸, « fait supplémentaire » selon les termes de Paul Ricœur.



«activité 'ensoi' infinie, presque fluide», «plus ou moins irrationnelle»

2.2. Définition de l'*ipséité* : fonction première de l'intuition inductive dans l'interaction induction-déduction

Broch s'approche d'une définition de l'*ipséité* en analysant cette activité combinatoire plus ou moins irrationnelle selon laquelle le sujet s'affranchit du carcan de sa rationalité et opère l'unité des deux systèmes de détermination antagonistes du Moi et du Non-moi. Ce processus unitif est défini par Broch comme la « règle opératoire selon laquelle se combinent les éléments de réalité » appartenant au Moi (« das ideale Ich ») et au Non-moi (« eine ideale Außenwelt »)¹⁹.

17 «Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit», *op. cit.*, p. 84: «Bedenkt man nun, da sowohl das ursprünglich metaphysisch Gegebene (Außenwelt 'was ist das') als auch die Modalität des Erkennens (Psychogesetzlichkeit und Logizität) (sind) vom Ich indeterminierbar, also Fremdkomplexe, sind, so verbleibt als eigentlicher Bereich des Ichs, in welchem sich eben die Auflösung des Fremdkomplexes zu vollziehen hätte, jene unendliche, fast fluidale Aktivität 'an sich', durch welche die Fremdphänomene solange verbunden, gelöst und vertauscht werden, bis sie als Wahrheiten, Wahrheitsfiktionen in asymptotischer Gerichtetheit, jene Konstellation erhalten, die in fortschreitender Abstraktion der letzt-phänomene Ich-Zustand der Apodiktizität zu erreichen hätte.»

18 *Ibid.*, p. 83.

19 «Autobiographie als Arbeitsprogramm», *Philosophische Schriften* 2, p. 200: «Die Wirklichkeitsbestandteile, [...], aus denen das Modell gebaut wird, sind demnach in erster Linie das 'ideale Ich' und eine 'ideale Außenwelt'; sie sind ferner in der 'idealen Zeitlosigkeit des Ich' und in der 'Zeitbedingtheit der Außenwelt' (zu der auch der sterbliche Mensch gehört) gegeben. Die Opera-

Pour procéder à cette analyse, Broch se libère du système binaire disjonctif selon lequel on oppose commodément, sans fondement théorique, pensée inductive et pensée déductive :

Das Begriffspaar Induktion-Deduktion ist eine jener altgewohnten Polaritäten, mit denen es sich so ungemein bequem operieren läßt, da darüber die Frage nach ihrer logischen Begründbarkeit [...] nur allzu leicht vergessen wird. [...] Warum just eine polare Zweizahligkeit ? warum keine polygone, keine drei- keine n-Zahligkeit ?²⁰

Il démontre en effet, dans cette activité combinatoire, l'interaction des deux pensées et, dans cette interaction, la fonction première de la pensée inductive intuitive polydimensionnelle, la pensée déductive se mouvant au contraire dans les limites objectives de la rationalité²¹ : ainsi est préservée, malgré les déterminations objectives, la liberté du sujet, son ipséité, c'est-à-dire sa plus ou moins grande capacité de détermination par rapport au complexe étranger objectif.

La pensée déductive permet de mettre à jour les lacunes d'un système – mathématique par exemple – ou de combler ces lacunes (« Minus-Bekante »)²², mais « le système déductif a besoin de l'impulsion inductive sans pouvoir la générer lui-même »²³. C'est là précisément qu'intervient la créativité du sujet, l'impulsion inductive libérant le Moi des « catégories d'une causalité dans laquelle il se ressent comme le jouet d'une violence étrangère »²⁴. Cette impulsion représente un « surplus inconnu » (« eine Plus-Unbekante ») indémontrable, livré d'une sphère extérieure (« ein Außenbereich »), la sphère de la méta-logique. Il en résulte une extension du système si ce surplus inconnu n'est pas intégré (« eingeschlossen ») mais adjoint (« angeschlossen ») au système antérieur²⁵ (ainsi est née par exemple la théorie de la relativité réalisant l'éclatement et l'extension du système newtonien).

Le problème est de savoir comment ce surplus inconnu peut passer de la sphère extérieure de la méta-logique à celle des mathématiques par exemple, c'est-à-dire d'une manière générale d'un domaine étranger à un autre, alors que par définition, puisqu'ils s'excluent, il ne peut exister entre eux aucun lien logico-

tionsregel, nach welcher sich diese Wirklichkeitsbestandteile verknüpfen, ist als die der 'Weltformung' zu erkennen..."

20 "Über syntaktische und kognitive Einheiten", *op. cit.*, p. 272.

21 *Ibid.*, p. 290: "...wie allüberall und eben nicht zuletzt auch in der Mathematik die Deduktion rein auf der Induktionsfähigkeit basiert ist, einzig und allein im Dienste der Induktion steht und andererseits als das einzige Mittel zu ihrem Vollzug fungiert."

22 *Ibid.*, p. 272.

23 *Ibid.* p. 274.

24 "Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit", *Philosophische Schriften* 2, p. 87: "...gefangen in den Kategorien einer Kausalität, in der es sich als physikalischer Spielball der Fremdgewalt empfindet."

25 "Über syntaktische und kognitive Einheiten", *op. cit.*, p. 282, p. 286, 287.

déductif²⁶. Cette question est au cœur de la gnoséologie, le domaine de la pensée mathématique n'en étant qu'un cas particulier. En effet, il s'agit de *définir les conditions qui rendent possible ce rapprochement entre deux complexes étrangers, et en premier lieu entre le Moi et le Non-moi*. Broch poursuit avec l'exemple des mathématiques : « Comment cependant une inconnue supérieure peut-elle être introduite dans le domaine autonome et clos des mathématiques ? Eh bien, l'inconnue supérieure est véhiculée par le 'problème' », par la *question*²⁷.

L'analyse logique de la « fonction questionnante » (« Fragefunktion ») révèle le processus inductif comme la structure fondamentale nécessaire de la connaissance, l'une des conditions de l'expérience possible, elle montre en effet comment grâce à ce processus se déroule le passage d'une catégorie à l'autre, c'est-à-dire l'interaction entre rationnel et irrationnel²⁸ : la fonction questionnante, fonction inductive tournée vers la progression infinie, est fondée sur *l'intuition irrationnelle* d'une infinité de combinaisons possibles (« Wissen um die unendliche Kombinationsfülle »)²⁹, intuition qui est la véritable « impulsion inductive » (« Induktionserreger »)³⁰ et sans laquelle la pensée déductive tournerait en rond et à vide dans le domaine rationnel fini³¹. « Car sans le pressentiment de quelque chose d'inconnu, il n'y aurait pas de problématique, et cela concerne aussi les mathématiques ; c'est le pressentiment de l'infini et de la continuité qui leur donne l'impulsion nécessaire pour la construction de plus en plus complexe d'une multiplicité de relations dans le domaine formel aux dimensions infinies. »³²

Cette intuition, définie comme « la saisie d'unités éidétiques » (« das Wissen um eidetische Einheiten ») est « *l'intuition des essences* », la « *Wesensschau* » ou

26 *Ibid.*, p. 283.

27 *Ibid.*

28 « Autobiographie als Arbeitsprogramm », *Philosophische Schriften 2*, p. 199: « Das logische Modell der Fragefunktion [...] deckt sich genau mit den 'Grenzen logisch-möglicher Erfahrung', das heißt es erlaubt zu zeigen, wie durch rein logische Operationen eine Erkenntniskategorie rein aus der anderen hervorgeht [...], wie bei alledem die Grundstruktur der Erkenntnis unverändert bleibt, und zwar absolut unverändert. »

29 « Über syntaktische und kognitive Einheiten », *Philosophische Schriften 2*, p. 262.

30 *Ibid.*, p. 274.

31 « Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik », 1934, *Philosophische Schriften 2*, p. 238: « Das irrationale Erkennen (ist) eine logische Notwendigkeit: es würde der unendliche logische Regreß, der die Wissenschaft von Resultat zu Resultat vorwärtstreibt, es würde dieser logische Zwang, der das Wertgeschehen zu immer neuen und humaneren leitet, ziellos ins Leere stoßen, es müßte dies alles in Sinnlosigkeit zusammenbrechen, wenn es nicht ein apriorisches Wissen um das Ziel gäbe! [...] hier rührt das Wissen an den Glauben. »

« Über syntaktische und kognitive Einheiten », *Philosophische Schriften 2*, p. 263: « Wo das Denken rein aus sich und seiner Logik heraus der Erkenntnis einen Endzustand geben will, da wird es zur inhaltslosen Wortphantasie. »

32 *Ibid.*, p. 261: « Denn ohne Vor-Wissen um ein Unbekanntes gäbe es nirgends Problemstellungen und die Mathematik ist hievon nicht ausgenommen; es ist das Vor-Wissen um das Unendliche und das Kontinuum, von dem sie zum zunehmend komplexer werdenden Aufbau der infinit-dimensionalen Vielfalt im Eigenschaftslosen getrieben wird. »

« *idéation* » ou « *réduction éidétique* » de Husserl. Elle saisit « l'eidos » ou « pure essence » entendu comme « l'inconditionné » qui « est avant tous les concepts », avant toutes « significations verbales »³³, intuition originaire désignée par Broch selon le terme de « Ur-Intuition »³⁴.

C'est la question qui, au cœur de l'acte intentionnel de la conscience, lui permet de quitter le refuge de la stabilité acquise dans le domaine fini, « bien au chaud, volets clos » (selon les termes de Sartre), pour s'élancer vers le progrès. Broch écrit en ce sens dans l'essai sur la psychanalyse que « l'infini du Moi doit en général créer lui-même l'infini du monde, pour que le Moi puisse réaliser ainsi son extension »³⁵ ou encore que « l'homme n'existe que par la question et c'est par la question qu'existe l'existence » (Lettre n°222). Cette progression infinie dans laquelle est entraîné l'homme, désignée par Broch comme l'une des déterminations objectives imposées au sujet³⁶, apparaît comme une « nécessité logique » (« ein logischer Zwang »), qui se réalise grâce au processus inductif d'« adjonction » (« Anschließung »), alors que de l'« intégration » (« Einschließung ») ne résulte aucun progrès, aucune extension, le domaine étranger étant incorporé au système déjà existant³⁷.

L'unité du monde, reflet de l'unité du Moi, de son identité, se réalise donc en itération infinie selon un équilibre sans cesse remis en question et sans cesse reconstitué par le sujet : le Moi est tel Sisyphe condamné à remonter indéfiniment le rocher de son équilibre, de son unité³⁸ :

Selbstverständlich ist die 'Stabilität' gleich der Bewegung bloß ein Relationsprinzip, eine infinitesimale Gleichgewichtsannäherung und keineswegs irgendwie dogmatisch anzunehmen³⁹.

-
- 33 Husserl, "Méditations Cartésiennes", *Introduction à la phénoménologie*, traduction de Gabrielle Pfeifer et Emmanuel Levinas, Librairie philosophique Vrin, Paris, 1969, p. 60.
- 34 "Logik einer zerfallenden Welt", *Philosophische Schriften 2*, p. 158.
- 35 *Philosophische Schriften 2*, p. 194: "Die Ich-Unendlichkeit muß sich im allgemeinen die Welt-Unendlichkeit selber schaffen, damit sich das Ich an ihr erweitern kann."
- 36 "Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit", *Philosophische Schriften 2*, p. 85: "(die) introspektive Konstatierung eines &-Bewegungs-Kontinuums (als Zuordnung zu den Determinanten des Fremdkomplexes), als welches sich das Ich [...] 'kennt'."
- 37 "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", 1936, *Philosophische Schriften 2*, p. 191: "(es) zeigt, da solch 'einschließende' Inkorporation nur eine sehr geringe Anzahl von Weltinhalten [...] zu assimilieren vermag, und daher -wenn darüber hinaus noch andere Ich-Erweiterungen gefunden werden sollen- statt der Ein-Schließung eine produktivere Beziehung zur Außenwelt hergestellt werden muß, wie das ja auch tatsächlich durch das Prinzip der (eben induktiven) 'An-Schließung' erreicht wird, da das Ich imstande ist, gewisse Außenwelteinhalte und -Konstellationen in seinen Aktionsradius zu bringen und vermöge solcher 'An-Schließung' an den Subjektbereich als legitime, wenn auch nur 'symbolische' -denn Anschluß ist eben nicht Einschluß- Ich-Erweiterungen zu betrachten." Là encore Broch a recours au sens étymologique de "symbole", "symbolon", qui résulte bien en effet de l'adjonction de deux éléments étrangers.
- 38 Cette éternelle remise en cause d'un équilibre éphémère est le corrélat de l'inaccessibilité de l'absolu vers lequel tend toute activité humaine.
- 39 "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", 1936, *Philosophische Schriften 2*, p. 191.

De cette éternelle remise en cause dépend l'équilibre dans le mouvement, comme l'équilibre de la marche ou l'équilibre statique créé par le mouvement brownien :

(die Ich-Erweiterung) erreicht niemals ein wirkliches Gleichgewicht, sondern muß stets 'dynamisch' aufrechtgehalten werden⁴⁰.

C'est l'équilibre dans le devenir d'Héraclite.

Alors que le « héros tragique », dans son combat donquichottesque contre les données objectives, nécessaires, incontournables de la vie, semble bien en effet « accablé de l'obligation d'être libre »⁴¹, l'homme véritablement libre parvient à réaliser, selon la nécessaire progression infinie à laquelle il est contraint, en un acte libre de l'esprit, l'unité réitérée à l'infini des deux caractères originels de la conscience (« die Ur-Qualitäten des Bewußtseins und des Denkens schlechthin ») : l'« infini inamissible » (« unverlierbare Unendlichkeit »), vecteur de la tendance constante du sujet au scepticisme, qui sous-tend le principe de l'antidogmatisme. (« Tragende der skeptischen Richtungskonstante des Subjekt-Kontinuums wird sie zum Prinzip des Antidogmatischen »)⁴² et s'oppose à l'« inaltérable esprit logique ». Ainsi parvient-il, selon l'expression de Paul Ricœur, en un acte unitif éternellement renouvelé de l'esprit, à « transformer le hasard en destin par un choix continu ». Il substitue au hasard, à l'absurdité de l'antagonisme, une unité nécessaire, que Broch nomme « Schicksalseinheit »⁴³, l'opposant au « Zufall ». Maurice Merleau-Ponty écrit de même :

Il n'y a pas d'accident pur dans l'existence ni dans la coexistence, puisque l'une et l'autre s'assimilent les hasards pour en faire de la raison⁴⁴.

L'antinomie toujours renaissante est, grâce à la fonction inductive de l'intuition, sans cesse résolue dans l'unité, la conjugaison de ces deux forces objectives, imposées ; cette unité éternellement remise en cause et réitérée à l'infini constitue, construit, l'identité du Moi⁴⁵.

40 "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", *Philosophische Schriften 2*, p. 190.

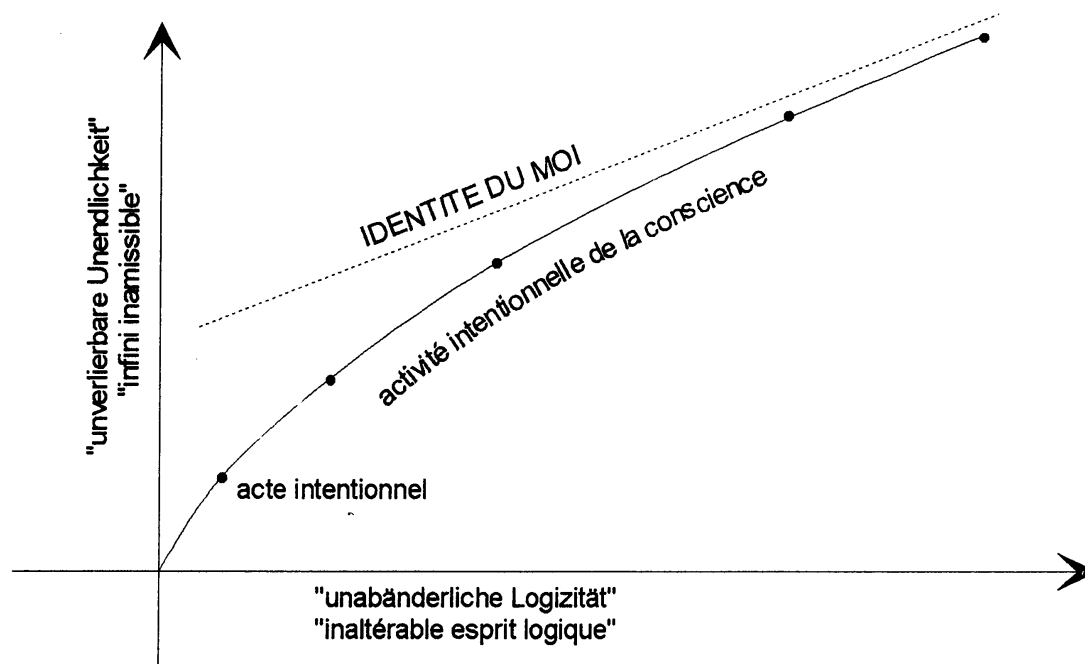
41 "Leben ohne platonische Idee", *Schriften zur Literatur 2*, p. 48. In: *La Grandeur Inconnue*, Gallimard 1968, p. 317.

42 "Zur Philosophie der Werte und der Geistigkeit", *Philosophische Schriften 2*, p. 85.

43 "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", *op. cit.*, p. 173.

44 Maurice Merleau-Ponty, *La phénoménologie de la perception*, Gallimard, 1945, p. XIV.

45 "Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", 1936, *Philosophische Schriften 2*, p. 193: "Die Ur-Qualitäten des Bewußtseins und des Denkens schlechthin [...] es sind die Ur-Aussagen des 'Ich denke' und des 'Ich bin' [...], jene mit der Qualität unabänderlicher 'Logizität', diese mit der seiner unverlierbaren 'Unendlichkeit' (ohne die keine logische Fortbewegung denkbar ist)."



Le génie, le visionnaire ou le prophète, parce que, bien plus que tout autre individu, ils embrassent d'un coup d'oeil, selon une vision spatiale synthétique, la multiplicité des combinaisons possibles, sont en mesure de réaliser l'unité de systèmes qui, dans le cadre de la pensée déductive, s'excluent totalement, opérant ainsi une extension des systèmes établis⁴⁶. C'est dans la sphère de l'inconscient gnoséologique que « dans la pensée quotidienne de l'homme (également du mathématicien) se déroulent sous forme d'images concrètes et de métaphores les combinaisons de rapports. » « Même s'il ne sait jusqu'à quel point il est en mesure de l'appréhender rationnellement », l'homme « doit à cet inconscient gnoséologique son pressentiment éidétique de la diversité des combinaisons possibles et même au-delà, son intuition des constellations impossibles dans le monde réel et possibles seulement dans le rêve. Et c'est précisément parce qu'il possède cette intuition qu'il est en mesure de maîtriser 'intuitivement' sa vie quotidienne, de choisir 'instinctivement' et 'à bon escient' dans la pluralité des possibilités d'action qui se présentent à lui. »⁴⁷ Sans cette intuition, « l'individu humain ne pourrait être maître de sa vie quotidienne dans ce qu'elle a de plus

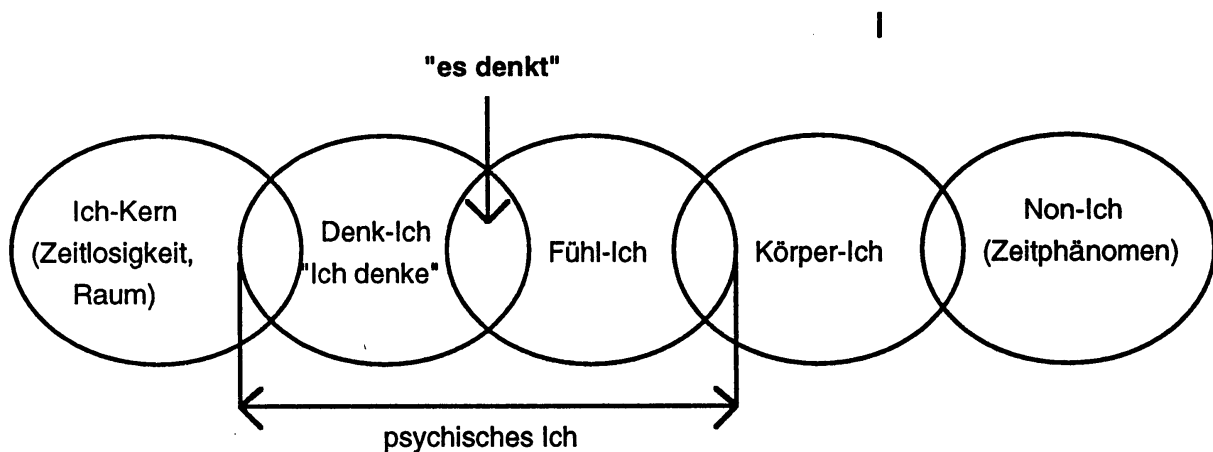
46 "Über syntaktische und kognitive Einheiten", *Philosophische Schriften* 2, p. 262: "Daraus folgt, da das rationale Kausaldenken immer als Ausleseprodukt anzusprechen ist, als eine Auslese aus jener Kombinationsfülle, die vom Vor-Wissen des Menschen unaufhörlich überschaut wird, von dem des Genies, des Sehers und Propheten in größerem, von dem des Durchschnittsmenschen in geringerem, dennoch niemals gänzlich verschwindenden Ausmaß."

47 *Ibid.*, p. 261-262.

rationnel, et à plus forte raison dans ses aspects irrationnels. » Sans elle, « comme le cavalier du 'Bodensee' », l'homme, « effrayé par une tâche impossible et pourtant accomplie, préférerait renoncer jusqu'à la vie, car toute action humaine [...] ne peut s'effectuer, si elle ne doit être abandonnée dans le renoncement du désespoir, qu'avec les yeux fermés de l'intuition. »⁴⁸

3. L'identité du Moi

Par le biais de l'analyse phénoménologique de l'acte intentionnel de la question Broch parvient ainsi à une définition des structures fondamentales de la connaissance (pensée rationnelle déductive, et activité combinatoire inductive plus ou moins irrationnelle de l'inconscient gnoséologique), autrement dit de l'identité du sujet connaissant⁴⁹. Les éléments constituant l'identité du Moi ainsi forgée peuvent être schématisés comme suit :



“Der gesamte Ich-Komplex einschliesslich erkenntnistheoretischen wie psychologischen Denk- und Fühl-Bestandteilen” (*Philosophische Schriften 2*, p.185)

48 *Ibid.*, p. 267-268.

49 “Autobiographie als Arbeitsprogramm”, *Philosophische Schriften 2*, op. cit., p. 199: “...weil es eben nur eine einzige Erkenntnis gibt, deren einheitliche Struktur mit aller wünschenswerten Eindeutigkeit aufgezeigt werden kann. Um mich diesem Problem anzunähern, ging ich von der ‘Logik der Frage’ aus, da eben alle Erkenntnis - unabhängig von der Materie, auf welche sie sich beziehen will - mit einer ‘Frage’ anhebt.”

Ces concepts ne désignent évidemment pas des entités réelles, mais « font partie de l'appareil permettant la mise à jour des processus de la pensée »⁵⁰.

Nous reconnaissons le « Moi pur », « noyau du Moi », la « conscience transcendante » ou originelle, domaine de la pensée pure – que Husserl nomme la « sphère du propre » ou du « mien » – évoluant selon Broch, comme nous l'avons déjà vu, dans la catégorie de l'espace et totalement étranger, au temps ; à l'autre extrémité se situe le « Non-moi » du monde extérieur et du flux temporel. « Le 'Moi corporel' absorbe concrètement des éléments du monde extérieur et peut le faire parce qu'il appartient lui-même à ce monde extérieur. » Le « Moi psychologique se trouve entre les deux », il « projette dans sa propre sphère » les données du Moi pur et celles du Moi corporel. « Cette projection ne serait pas possible, si le Moi psychologique n'était pas à la fois 'Moi cogitant' ('Denk-Ich') et 'Moi sensible' ('Fühl-Ich') : grâce au premier il participe du Moi pur, grâce au second du Moi corporel, de sorte que son expérience est déductive et inductive. »⁵¹ « Le 'Moi cogitant' a reçu du 'noyau du Moi' la faculté de la pensée logique, c'est-à-dire de la pensée logique déductive, et a acquis dans le 'Moi psychologique' grâce à la coopération avec le 'Moi sensible' intuitif la capacité inductive, c'est-à-dire la faculté de traitement logique de 'domaines extérieurs', qui lui sont livrés par le 'Moi sensible' et qu'il doit s'adjoindre ou incorporer, pour que les connaissances saisies intuitivement se transforment en véritables vérités de la pensée. Les actes intuitifs 'muets' du 'Moi sensible' sont qualifiés d' 'irrationnels' par opposition aux actes cognitifs du 'Moi cogitant' qui, formulables en langage clair, sont appelés 'rationnels'. »⁵² La fonction de confirmation (« Bejahungsprozeß ») exercée par le Moi sensible « transforme la vérité en connaissance, en l'élevant de la sphère objective du Non-moi, dans laquelle elle n'est que 'contrainte', à la sphère subjective du Moi, dont elle fait

50 "Genesis des Wahrheitsproblems innerhalb des Denkens und seiner Lokalisierung im Rahmen der idealistischen Kritik", 1926, *Philosophische Schriften* 2, p. 230. "Das objektivierte Ich, das 'Ich an sich' ist [...] ein Teil des Apparats zur Polarisierung und damit Erkennbarmachung der Gedankenbewegung."

"Werttheoretische Bemerkungen zur Psychoanalyse", 1936, *Philosophische Schriften* 2, p. 180 (cité plus haut): "Das wahrheitsbejahende Fühl-Ich hat in diesem Zusammenhang eine erkenntniskritische, keine psychologische Lokalisierung; das 'Fühlen', das hier gemeint ist, hat den Charakter eines 'Fühlens an sich'."

51 *Ibid.*, p. 190, 191.

52 *Ibid.*, p. 194: "Das Denk-Ich hat vom Ich-Kern die Fähigkeit zum logischen Denken, also zum logisch-deduktiven Schließen übernommen, und es hat im psychologischen Ich vermöge der Arbeit mit dem intuitiven Fühl-Ich noch die Induktiv-Fähigkeit, d.h. die Kraft zur logischen Behandlung von 'Außen-Bereichen' hinzugewonnen, die ihm eben vom Fühl-Ich zum An- und Einschluß angeboten werden, auf da die Intuitiv-Erkenntnisse sich in echte Denk-Wahrheiten verwandeln mögen. Die 'stummen' Intuitiv-Akte des Fühl-Ich werden 'irrational' genannt, die Erkenntnisakte des Denk-Ich in ihrer sprachlichen Ausdrückbarkeit hingegen 'rational'."

alors, en tant que ‘Moi de la connaissance’, partie intégrante »⁵³. L’inconscient gnoséologique est le domaine du « es denkt », qui, nous le voyons sur le schéma, constitue par le biais du Moi sensible une médiation entre le Moi transcendantal et le Non-moi.

Conclusion

La constitution de l’identité du Moi que propose Broch est fondée certes d’une part sur l’acceptation des éléments rationnels et irrationnels de la vie (« Lebensbejahung »), mais d’autre part sur la fonction première de la spiritualité (« Geistigkeit ») du sujet, garantissant sa liberté. Broch observe que la non-acceptation des éléments de la vie dans leur totalité rationnelle-irrationnelle, ainsi, à notre époque, l’occultation de la sphère irrationnelle par le positivisme – se reflétant dans un langage rationnel, fonctionnel (« Dingssprache » « stumme Sprache »⁵⁴) – entraîne une perte de l’identité du Moi et par contrecoup l’isolement et l’hostilité réciproque des individus. La compréhension entre les hommes, l’intersubjectivité, et toute créativité artistique *résultent* en effet non pas de la fonction de communication du langage, mais de l’irréductible aspiration de l’homme à « symboliser la structure la plus intime de sa nature » et elles ne sont possibles que parce que le symbole « reflète la structure fondamentale de l’esprit humain ». Condition de l’intersubjectivité, l’identité du Moi est également la condition de la traductibilité des langues :

S’il n’existait pas fondamentalement une identité de structures pour tout ce qui porte un visage humain [...], s’il n’existait pas cette identité de structure (« Struktureinheitlichkeit ») dans toutes les expressions humaines, il n’y aurait en vérité de possibilité de traduire d’aucune sorte. Le moyen terme nécessaire pour toute traductibilité c’est l’homme lui-même, c’est la structure fondamentale identique (« einheitliche Grundstruktur ») de ce grand mystère qu’on appelle l’esprit humain⁵⁵.

53 *Ibid.*, p. 182: “der Bejahungsprozeß durch das Fühl-Ich [...] transformiert die Wahrheit zur Erkenntnis, dh er hebt sie aus der Sphäre des Non-Ich, in der sie bloßer ‘Zwang’ ist, in die des Ich, so da sie hier einen eigenen Ich-Teil, nämlich das Erkenntnis-Ich, konstituiert.”

54 “Logik einer zerfallenden Welt”, *Philosophische Schriften* 2, p. 169: “In der ungeheuren Stummheit, von der diese lärmende Welt erfüllt ist, erschweigt die Verständigung zwischen Wertgebiet und Wertgebiet, zwischen Mensch und Mensch. Die Sprache Gottes ist zerfallen in esoterische Sprachen, die kaum Sprachen mehr sind, bestenfalls Signale; es sind Dingssprachen: Geschäftsbriefe, mathematische Formeln, militärische Kommandos, Werkzeugzeichnungen und Statistik.”

55 “Quelques remarques à propos de la philosophie et la technique de la traduction”, 1946, p. 291. “Einige Bemerkungen zur Philosophie und Technik des Übersetzens”, *Schriften zur Literatur* 2, p. 61, 62. p. 66: “...da das tertium comparationis für alle Übersetzung in der einheitlichen und konstanten Natur des Menschengesistes lokalisiert werden muß.”

Dès que le langage cesse de remplir sa fonction première de symbolisation de « la structure la plus intime de la nature humaine », (« die innerste Struktur seines Wesens »)⁵⁶ l'isolement et l'hostilité se substituent au lien intersubjectif, à la communication entre les hommes.

Si nous reprenons la dialectique de l'ipséité et de la mêmeté, nous pouvons conclure que tous les hommes disposent des mêmes catégories psycho-physiques logiques, de la capacité inductive et déductive qui constituent leur mêmeté. En ce sens la permanence de ces caractères dans le temps et l'espace semble certes être un critère de l'identité du Moi, conformément à la définition que propose Broch du concept d'identité⁵⁷. Mais l'identité de chacun, son ipséité, se réalise plus ou moins, en fonction de sa capacité inductive se manifestant dans l'activité combinatoire « infinie presque fluide », « plus ou moins irrationnelle » de l'inconscient gnoséologique. Or, comme l'écrit Broch à Hans Sahl, c'est précisément la définition des capacités et des limites du sujet qui répond à la « question gnoséologique » essentielle : « où et quand la conscience humaine est-elle indéterminée et mûre pour une décision (indeterminiert und entscheidungsreif) ? »⁵⁸ La définition de cette identité-ipséité, critère de la liberté de l'homme, est subordonnée à la connaissance de cette activité plus ou moins irrationnelle de l'inconscient gnoséologique, de cet « absent fondateur », selon l'expression de Paul Ricœur, car c'est là que s'effectue cette activité combinatoire des éléments rationnels et irrationnels de la vie, moteur de la connaissance, permettant le lien entre le fini de la logique déductive, rationnelle et l'infini du cosmos. La réduction de « l'angoisse métaphysique » née de l'antinomie originelle, c'est-à-dire de la « faille entre 'je pense' et 'quelque chose pense en moi' » est fonction de la connaissance de cette activité combinatoire de l'inconscient gnoséologique⁵⁹.

La connaissance de cette sphère de l'inconscient gnoséologique, du « es denkt », devant permettre selon Broch une redéfinition du « complexe Absolu-Relatif⁶⁰, il en résulte que la définition de l'identité du Moi dans son ensemble (identité-mêmeté et identité-ipséité) est fonction de cette connaissance.

Dans son essai de définition de l'identité du Moi, Broch parvient, dans le strict respect de la rigueur positiviste, à démontrer la liberté du sujet, à le libérer

56 *Ibid.*, p. 67.

57 *Ibid.*, p. 63: "Von Einheitlichkeit läßt sich bloß sprechen, wenn ein Phänomen, wenn das damit gemeinte Phänomen gewisse, von Zeit und Raum unabhängige, konstante Qualitäten aufzeigt."

58 H. Broch, *Lettres* (1929-1951), traduction de A. Kohn, Gallimard, p. 229. *Briefe* (1929-1951), Rhein-Verlag, p. 202.

59 *Ibid.*, Gallimard, p. 26. Rhein-Verlag, p. 24: "Gemeint ist die Angst, die aus der Spalte zwischen dem 'ich denke' und dem 'es denkt' immer hervorbricht, die 'philosophische Angst', die sich letzten Endes doch nur im platonischen 'ich denke' beruhigen kann."

60 Lettre n°234, Gallimard, p. 428. *Briefe*, Rhein-Verlag, p. 369: "En fixant la limite des capacités" de cet "observateur en soi", "on pourra en effet sans doute progresser vers une nouvelle version du concept d'*a priori* et de catégories ("Neufassung des Apriori - und des Kategorienbegriffes"), et même vraisemblablement il deviendra possible - la nécessité s'en manifeste - d'éclairer d'une lumière neuve le complexe 'Absolu-Relatif' ('den Komplex Absolutheit-Relativismus')"

du carcan dans lequel l'enferment aussi bien les thèses positivistes que solip-sistes. Il souligne en outre d'une part l'étroite imbrication des pensées rationnelle et irrationnelle⁶¹, d'autre part la nécessité de connaître l'activité de l'inconscient gnoséologique, qui se distingue selon lui de l'inconscient psychanalytique par sa supériorité quantitative en combinaisons possibles⁶².

C'est l'analyse de la fonction première du langage, la symbolisation, reflétant « la structure la plus intime de la nature humaine », qui permettra de progresser dans cette connaissance. « Le langage humain n'est en effet en aucun cas la seule fanfare du rationnel », « en plus des connaissances rationnelles, 'd'autres' sont transmises, irrationnelles, affectives, qui ne peuvent être exprimées rationnellement, mais parviennent à une 'autre' expression, celle de la forme architectonique du langage, [...] le langage 'architectonique' immédiat de l'irrationnel. »⁶³

Toute créativité artistique, littéraire en particulier, résultant selon Broch de l'irréductible aspiration de l'homme à « symboliser la structure la plus intime de sa nature », il semble tout à fait légitime et intéressant d'analyser ce discours architectonique et de définir à travers cette analyse la contribution de la création littéraire à la théorie de la connaissance et à la constitution de l'identité du Moi⁶⁴.

Françoise GABRIEL-BLOUVAC

61 "Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik", *op. cit.*, p. 240: "...die offensichtlich ungeheuer enge Vermischung und Verschmelzung rationaler und irrationaler Elemente...".

62 "Über syntaktische und kognitive Einheiten", *Philosophische Schriften 2*, p. 261: "Strukturgleich mit dem mathematischen Bereich übertrifft die erkenntnistheoretische Unbewußtseins-Sphäre an quantitativer Beziehungsfülle (Wissen um die Mannigfaltigkeit der möglichen Weltkonstellationen) beträchtlich die des rein psychologischen Unbewußtsein-Modells, vor allem die des psychoanalytischen, dessen Gesetzmäßigkeiten demzufolge für sie nur segmenthaft, vermutlich nur oberflächenhafte Geltung haben."

63 "Gedanken zum Problem der Erkenntnis in der Musik", 1934, *Philosophische Schriften 2*, p. 239.

64 Etude en cours de rédaction dont devrait résulter une définition du "roman gnoséologique" ("erkenntnistheoretischer Roman" - Brief 8, p. 23).

III. L'IDENTITÉ DÉFAITE

De la Spree à la Volga : l'itinéraire d'Herwarth Walden (1878-1941)

L'utopie d'un art autonome

La personnalité et les théories d'Herwarth Walden – chef de file de l'expressionnisme, écrivain, compositeur et musicien, éditeur de la revue *Der Sturm* (1910-1932) et « passeur » vers l'Allemagne de la plupart des mouvements d'avant-garde qui ont vu le jour en Europe au début de ce siècle (futurisme, cubisme notamment) – ont suscité ces quinze dernières années de nombreuses publications¹. Nous avons nous-même participé à ce renouveau d'intérêt en publiant en 1990 un livre intitulé '*Der Sturm*' d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome². Le titre rendait compte de l'originalité de cette revue qui, avant et pendant les années de guerre, s'est à première vue tenue à l'écart de la politique, préconisant la pratique d'un art abstrait, voire « absolu ». Il est possible que l'esprit de concurrence prévalant dans les relations avec l'autre grande revue de l'expressionnisme fondée en 1911, *Die Aktion*, ait accentué, par réaction, ce parti-pris d'apolitisme. Herwarth Walden ne manquait pas une occasion de railler son rival Franz Pfemfert à propos de son activisme politique, incompatible selon lui avec un véritable sens artistique. Il postule en effet qu'à l'époque moderne l'art et la politique relèvent de deux sphères fondamentalement différentes qui ne communiquent pas entre elles. La « métaphysique de l'artiste » (Artistenmetaphysik) formulée par Friedrich Nietzsche et la « critique de la civilisation » pratiquée par Karl Kraus (Kraus est associé aux débuts du *Sturm*), se retrouvent dans une conception de l'art considéré comme dernier refuge de la transcendance,

1 Georg BRÜHL : *Herwarth Walden und 'Der Sturm'*. Leipzig 1983, Köln 1983 ; Malcolm Stanley JONES : *Der Sturm. A Focus of Expressionism*. Camden House, 1984 ; Volker PIRSICH : *Der Sturm. Eine Monographie*. Herzberg : Verlag Traugott Bautz 1985.

2 Maurice GODÉ : *Der Sturm d'Herwarth Walden ou l'utopie d'un art autonome*. Nancy : Presses Universitaires de Nancy 1990.

tandis que l'espace social se trouve fondamentalement dévalorisé³. Le type d'homme qui s'impose à l'époque moderne, l'homme faussement cultivé (*verbildet*), est incapable d'émotion artistique ; le cercle du *Sturm* lui oppose la personnalité de l'artiste, capable de mettre en forme un vécu (*ein Erlebnis gestalten*)⁴.

Néanmoins, cette méfiance à l'égard de la politique n'a pas valeur d'approbation de l'existant. Sur le modèle de Kraus dans *Die Fackel*, Walden et ses collaborateurs – Döblin notamment – ne se lassent pas de polémiquer contre la bêtise bourgeoise caractérisée par la morale hypocrite, la cupidité (à laquelle on oppose l'existence du poète-vagabond Peter Hille) et l'indifférence à l'art. La radicalité dans la condamnation de la société allemande va si loin que même les forces d'opposition ne trouvent pas grâce aux yeux de Walden. Déjà perceptible durant les années précédant la guerre, sa prétention à représenter à lui seul l'art en Allemagne prend par la suite des formes extrêmes⁵. Durant l'avant-guerre, la réception enthousiaste de mouvements artistiques étrangers (futurisme, cubisme) s'explique sans doute par l'existence de préoccupations communes, comme la volonté d'affranchir l'art moderne du principe de mimétisme. Mais elle vient également de la volonté de persuader les Allemands qu'en matière d'art leur pays n'est qu'une province déshéritée. Tout en récusant l'ordre établi, le cercle du *Sturm* se garde bien d'intervenir dans la vie politique. Pour lui, il n'y a pas de couche sociale ou de mouvement politique capables ou même désireux de s'attaquer aux aberrations de la société. Le légalisme des sociaux-démocrates les condamne, croit-on, à l'impuissance, et l'opportunisme des libéraux est raillé tout autant que le rêve petit-bourgeois des petites gens, même si le sort de ces derniers – par exemple dans la poésie de Paul Zech – ne laisse pas indifférent⁶.

Le repli sur le cercle étroit des initiés (ces amateurs d'art, au nombre de 500 tout au plus, s'appellent volontiers « ceux qui savent ») s'accroît durant la

3 On peut lire, par exemple, dans le catalogue du « Premier Salon d'automne », organisé en 1913 par Walden : « Wir leben heute nicht in einer Zeit, in der die Kunst die Helferin des Lebens ist [...]. In anderen Zeiten ist die Kunst die Hefe, die den Teig der Welt durchsäuert, solche Zeiten sind heute fern. Bis sie erfüllt sind, muß sich der Künstler in gleicher Ferne vom offiziellen Leben halten ».

4 Quelques exemples parmi d'autres de cette dévalorisation de l'intellect : « Jeder Unsinn kommt aus dem Sinn » (VII, 3), ou : « Die Kunst begreift das Unbegreifliche, aber nicht das Begriffliche » (IX, 66), ou encore : « Auf analytische Weise ist noch niemand Kunstkenner geworden » (VII, 3).

5 Cf. par exemple la prétention à l'infailibilité en matière d'art que formule Walden dans le numéro de décembre 1918 : « Ich habe mich in künstlerischen Wertungen nie geirrt. Die Herren Kunstkenner und Kunstkritiker haben noch immer bestätigen müssen, was ich als erster erkannte und anerkannte. In jeder Kunst » (IX, 114).

6 Cf. notamment le recueil de poèmes *Das schwarze Revier*, illustré par Ludwig Meidner, et les récits publiés en 1917 sous le titre *Der schwarze Baal* – de larges extraits des deux livres étant reproduits par le *Sturm*.

guerre en dépit de la multiplication d'expositions en Allemagne et en Scandinavie et de la création d'activités annexes à la revue : la *Sturm-Schule*, les *Sturm-Abende*, la *Sturm-Bühne*... Parallèlement s'observe le transfert à la littérature des théories développées à partir des arts plastiques – avec en particulier l'essai de W. Kandinsky *Über das Geistige in der Kunst*⁷. De même que dans la peinture abstraite la couleur et la forme sont utilisées sans référence à un objet qu'il s'agirait d'imiter, la plupart des auteurs du *Sturm* décomposent dans le *Wortkunstwerk* les mots en leurs éléments et recomposent ceux-ci en fonction de leur valeur sonore et d'un rythme interne à l'œuvre. Celui-ci est conçu comme devant supplanter définitivement le schéma rythmique traditionnel (cf. la polémique de Walden contre la poésie de Heine et de Heym). C'est la poésie d'August Stramm, ami des Walden, qui représente à leurs yeux la réalisation la plus remarquable de ces théories. La mort, en septembre 1915, du poète-capitaine sur le champ de bataille conduit à une véritable canonisation de sa pratique littéraire et suscite de nombreuses vocations. Mais alors que chez Stramm le mot est encore porteur d'un son et d'un sens, les épigones, encouragés par Walden, écrivent une poésie d'où est banni tout rapport à une réalité extra-linguistique. Le compromis, habituel en poésie, entre connotation et dénotation, arrangement sonore et cohérence sémantique, est abandonné au profit d'une langue parfaitement ésotérique. De lecture difficile, les œuvres de Stramm et de ses épigones font l'objet de lectures publiques dans lesquelles officie – dans une atmosphère mystique qui n'est pas sans rappeler les manifestations du cercle de Stefan George – le récitateur attitré du *Sturm*, l'acteur Rudolf Blümner. Un sensualisme exacerbé, hostile à toute logique extra-artistique, s'accompagne de manifestations spiritistes dont on attend l'accès au « royaume de l'esprit »⁸. Celui-ci est sensé réunir tous les artistes vivants et morts. C'est par le rythme de l'œuvre d'art que les créateurs d'art, comme ceux qui le reçoivent, ont part à la vie cosmique.

Durant les années de guerre, l'ésotérisme du cercle du *Sturm* s'exacerbe à l'occasion des deuils qui l'affectent. Il se passe rarement un mois sans que soit annoncée à la communauté la mort d'un artiste proche (en plus de Stramm : Franz Marc, August Macke et bien d'autres). L'enterrement donne lieu à un éloge funèbre prononcé le plus souvent par Walden lui-même, qui exalte le courage physique du guerrier, la mort de l'artiste étant transfigurée en aspiration idéaliste à faire don de sa vie, à quitter ce monde pour lequel il n'était pas fait. Walden lance à Franz Marc au-delà de la mort : « Ton royaume n'est pas de ce monde ». Les éloges funèbres prennent souvent une coloration patriotique indéniable, en particulier celui pour Stramm qui célèbre les états de service de « Monsieur le

7 Des extraits du livre de W. Kandinsky sont publiés dans le *Sturm* (IV, 98 s.) sous le titre « Malerei als reine Kunst ». Par ailleurs, en 1912, une vingtaine de collaborateurs et de sympathisants de la revue se solidarisent avec le peintre-théoricien (« Für Kandinsky, *Der Sturm*, III, 288) lorsque celui-ci fait l'objet d'une campagne de diffamation.

8 Cf. le chapitre III de notre livre '*Der Sturm*' d'Herwarth Walden, intitulé « L'utopie du royaume de l'esprit », p. 153-220.

capitaine August Stramm, chevalier de la Croix de fer ». Cette observation, mise en relation avec d'autres – notamment la composition par Walden d'une « marche militaire » en l'honneur de l'ami Stramm parti au front, et la publication dans la revue en janvier 1916 d'un « Éloge du prussianisme » –, nous avait amené à nous interroger sur le rapport du *Sturm* à la guerre⁹. Il nous avait alors semblé que ces quelques manifestations d'allégeance pouvaient s'expliquer par le souci qu'avait Walden de protéger l'art et les artistes expressionnistes contre l'accusation d'être de purs esthètes et des lâches. Cette interprétation semblait corroborée par la façon dont l'éditeur du *Sturm* refusait avec conséquence d'identifier l'art à un pays : « L'art, déclare-t-il en 1916, n'est pas lié à l'Allemagne et il n'est pas non plus la propriété de la France »¹⁰.

Pourtant, on ne pouvait qu'être intrigué par l'absence presque totale dans la revue de références à la guerre. Ceci est d'autant plus frappant que les revues expressionnistes concurrentes, *Die Aktion* et *Die Weißen Blätter*, s'engagent à l'époque, chacune à sa manière, contre le chauvinisme ambiant. Ce parti pris de garder l'art de toute compromission avec le politique s'observe même après l'armistice et lors de la Révolution de novembre qui ne donnent lieu à aucun commentaire. Il faut attendre mars 1919, c'est-à-dire un moment où, après les soubresauts révolutionnaires, la République de Weimar est déjà relativement bien établie, pour constater un changement, il est vrai radical, dans l'orientation de la revue.

Un article récent de Kate Winskell paru dans la revue britannique *Art History* donne sans doute la clé de cette énigme¹¹. En effet, elle a trouvé dans les archives fédérales de Potsdam un certain nombre de documents qui prouvent qu'Herwarth Walden avait des contacts réguliers avec le *Kriegsministerium* et la Section du renseignement du Ministère des Affaires étrangères (*Auswärtiges Amt*). En contre-partie de leur protection – notamment sous la forme de sauf-conduits ou d'autorisations d'importation et d'exportation de tableaux –, Herwarth Walden s'engageait à donner à l'étranger une image attrayante de l'art allemand et à recueillir au cours de ses déplacements et à l'occasion de ses expositions des informations sur l'état d'esprit de la population dans les pays neutres – notamment en Suède d'où sa femme était originaire. En fait, les documents présentés ne

9 « Heeresmarsch. Für August Stramm » von Herwarth Walden, Opus 21. La partition de trois pages – qui était vendue aussi séparément – était insérée hors pagination entre les pages 76 et 77 du numéro 10/11 d'août/septembre 1914.

10 « Die Wacht in Charlottenburg » in *Der Sturm*, VI, 111. Sur ce point, l'attitude de Walden n'est pas fondamentalement différente de celle d'Hermann Heße qui doute, dans un article célèbre paru dans le numéro du 3 novembre 1914 de la *Neue Zürcher Zeitung* (« O Freunde, nicht diese Töne ! »), « qu'un artiste ou un écrivain, fût-il le meilleur et le plus célèbre, ait quelque chose que ce soit à dire dans les choses de la guerre ».

11 Kate WINSKELL : « The Art of Propaganda : Herwarth Walden and 'Der Sturm', 1914-1919 », in *Art History*, Volume 18, Number 3, September 1995, p. 315-344. L'auteur produit à l'appui de sa thèse des documents trouvés au Bundesarchiv, Potsdam, Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auswärtisdienst.

font que corroborer ce que l'on savait déjà par Nell Walden elle-même qui, dans ses *Souvenirs* parus en 1954, affirme avoir soutenu financièrement le *Sturm* durant la guerre notamment par son travail au service de la propagande allemande¹². L'information nouvelle, mais pas si étonnante que cela, est que son mari était lui-même impliqué dans le travail de propagande. Naturellement, on peut s'étonner que les autorités allemandes aient soutenu une forme d'art en opposition radicale au goût officiel, en particulier à celui de Guillaume II, et qu'elles n'aient pas demandé un engagement idéologique plus explicite du *Sturm* en faveur de l'effort militaire de l'Allemagne. Effectivement, certains documents reproduits par Kate Winskell montrent que les autorités allemandes doutaient parfois de l'effet positif produit par les œuvres exposées. Mais elle montre qu'au second degré l'Allemagne pouvait espérer en tirer un certain prestige, en montrant que les productions de ses artistes n'étaient pas nécessairement marquées au coin du chauvinisme et qu'elles pouvaient prétendre à l'universalité. L'exemple de René Schickele et des *Weißten Blätter* confirme la pratique courante des autorités allemandes de l'époque¹³. Même si cette revue a échappé par la suite à leur contrôle, c'est bien avec leur accord que Schickele a pu s'établir en Suisse où il a eu des contacts réguliers avec notamment Graf Harry Keßler. Manifestement, l'Allemagne était intéressée à donner d'elle dans les pays neutres une image avantageuse, notamment dans le domaine de l'art et, pour des raisons de crédibilité, à gommer les aspects de propagande trop voyants.

Cet engagement tenu secret en faveur de l'Allemagne aurait sans doute confirmé les détracteurs de Walden – notamment Franz Pfemfert – dans leurs préventions à son égard ; il correspondait sans doute aux convictions profondes d'Herwarth Walden, de son vrai nom Georg Lewin, dont la famille avait émigré de Russie pour échapper vraisemblablement aux pogroms. La famille Lewin était en voie de réussir son assimilation : le père de Georg exerçait à Berlin comme médecin spécialiste des reins et recevra, en reconnaissance de ses services, le titre de « Geheimer Sanitätsrat ». D'après le témoignage de Nell, la tradition juive est restée totalement étrangère à son mari. Même s'il s'engage, contre l'avis de son père, dans une carrière de musicien et vitupère contre l'inculture de ses compatriotes, il n'en est pas moins engagé lui-même dans un processus de totale assimilation à la société allemande. Vu dans ce contexte, l'« éloge du prussianisme » qu'il publie dans sa revue peu après la mort de Stramm prend tout son sens : il est

12 Nell WALDEN (in : Nell WALDEN und Lothar SCHREYER : *Der Sturm. Ein Erinnerungsbuch an Herwarth Walden und die Künstler aus dem Sturm-Kreis*. Baden-Baden 1954, p. 38) : « Ich übernahm das Lektorat Skandinavien für das Kriegspressequartier und auch sonst eine Menge Übersetzungen für Industriefirmen [...]. Meine Arbeit brachte viel Geld, und so war ich imstande, den *Sturm* durch vier Kriegsjahre durchzuhalten ».

13 Cf. notre article « René Schickeles historische Bedeutung als Leiter der *Weißten Blätter* » in *René Schickele aus neuer Sicht. Beiträge zur deutsch-französischen Kultur*, hrsg. von A. Finck, A. Ritter, M. Staiber. Hildesheim, Zürich, New York : Olms Presse 1990, p. 87-110, en part. p. 99 s.

un hommage de l'auteur à l'esprit prussien, à ses yeux le meilleur rempart contre le désordre et l'anarchie : « Le roi de Prusse », y écrit-il notamment, « est arrêté par l'agent de police quand il roule trop vite. Dans d'autres pays, tout esclave a le droit d'écraser jusqu'aux personnalités »¹⁴. La soumission de tous, y compris du souverain, à la loi lui semble spécifique à l'Allemagne et la meilleure protection des individualités et des minorités. Il est significatif que Walden soit sensible à la prééminence de la loi protectrice des minorités et minimise les signes de discrimination pourtant déjà perceptibles dans la société allemande. Il est vrai que, dans le contexte de la guerre et de « l'entente sacrée » (*Burgfriede*), les juifs – cf. le cas paradigmatique de Walter Rathenau – pouvaient croire que leur adhésion sans réserve à la cause de l'Allemagne représentait la dernière étape de leur assimilation et la garantie que cesserait toute discrimination¹⁵.

Une conversion inattendue au communisme

La revue de Walden reste dans l'expectative durant les mois où se dessinent et se décident dans la rue et dans les urnes les contours politiques de l'Allemagne d'après la guerre. Durant cette période cruciale, l'on chercherait vainement dans le *Sturm* une seule phrase faisant référence d'une manière ou d'une autre aux enjeux politiques du moment ; *a fortiori* aucune ne prend parti pour ou contre les camps en présence. Au lieu de cela, la revue continue imperturbablement de publier des textes ésotériques. Quand il y a débat théorique, celui-ci ne porte pas sur la révolution ou la dictature du prolétariat, mais sur la philosophie de Bergson ou de Kant. Quant aux grandes polémiques que l'éditeur du *Sturm* continue d'engager, elles n'ont pas pour cible les événements politiques de l'époque, mais la prétention jugée scandaleuse de critiques comme Paul Westheim à parler de l'expressionnisme comme s'ils y comprenaient quelque chose. Tout au plus perçoit-on ici et là – notamment dans le commentaire que fait Salomo Friedlaender de la philosophie néo-kantienne d'Ernst Marcus – un écho assourdi des bruits et fureurs de l'époque ; mais ce n'est pas pour approuver la révolution, bien au contraire : effarouché par la tournure chaotique que prennent les événements, Friedlaender évoque Kant et son commentateur Ernst Marcus pour dénoncer l'égalitarisme¹⁶. À la réflexion, cet indifférentisme qui ne s'émeut que pour s'effrayer des risques de désordre n'a rien de bien surprenant lorsqu'on a présentes à l'esprit les théories développées jusque-là : la seule chose qui importe est l'art,

14 Herwarth WALDEN : « Das Hohelied des Preußentums », in *Der Sturm*, V, 111.

15 Cf. sur la mentalité des populations juives assimilées qui pensaient participer à une « guerre patriotique » Werner E. MOSSE, Arnold E. PAUCKER (éds) : *Juden im Wilhelminischen Deutschland 1890-1914. Ein Sammelband*. Tübingen : J. C. B. Mohr (Paul Siebeck) 1976, en part. p. 518 et 545.

16 Dr. Salomo FRIEDLAENDER : « Kant und die Freiheit nach Ernst Marcus » in *Der Sturm*, IX, 144-146, part. 146 : « Der revolutionäre Schrei nach Gleichheit gellt allzu sehr von natürlicher Begierde ».

c'est lui qu'il s'agit de changer et le reste – à supposer qu'il y ait un reste – sera donné par surcroît.

Aussi quel étonnement pour le lecteur de découvrir avec le numéro d'avril 1919 – alors que pour l'essentiel les jeux sont faits – une revue profondément modifiée dans sa forme, et de manière encore plus visible, dans son contenu. À présent, elle s'intitule simplement « revue mensuelle » (Monatsschrift) et semble avec l'abandon de sous-titre vouloir s'ouvrir à d'autres domaines qu'à « la culture et [aux] arts ». De fait, l'article-programme de Walden intitulé « l'art et la vie » confirme cette hypothèse¹⁷. L'éditeur s'y emploie en effet à corriger les effets les plus anachroniques du culte de l'art défendu jusque-là. En particulier, il lève l'interdit prononcé dès 1910 contre la politique, invitant même les artistes du *Sturm* à sortir de leur émigration intérieure pour « donner forme à la vie ». Toutefois, si la participation de l'artiste est requise, celui-ci est mis en garde contre une confusion des genres : sa qualité d'artiste ne lui confère pas de responsabilité politique particulière, pas plus que l'État n'est tenu de pourvoir à sa subsistance ou de lui accorder un privilège quelconque. Aussi Walden n'a-t-il que sarcasmes pour les intellectuels qui se regroupent alors dans divers mouvements (le *Rat geistiger Arbeiter*, « Clarté » et le *Novembergruppe* notamment) avec la prétention de jouer aux précepteurs des masses. Étant une activité instinctive, l'art ne peut faire l'objet d'une rétribution. La meilleure façon de le servir est de donner à tous la journée de 8 heures.

L'artiste banalisé, l'art idéalisé : c'est là une dichotomie dont ne s'étonne pas outre mesure le lecteur qui la voit pratiquée dans le *Sturm* depuis plusieurs années. En revanche, sa surprise est grande de découvrir dans un autre article de Walden paru dans le même numéro d'avril 1919 une profession de foi marxiste à laquelle le discours idéaliste de la revue ne l'avait pas préparé : « Dans le monde des faits, il n'y a qu'une question : la question économique [...] Et il y a longtemps que Karl Marx et Friedrich Engels lui ont apporté une réponse. Et c'est pourquoi il s'agit de donner à cette réponse une forme sensible »¹⁸.

Cette conversion soudaine fait problème car, contrairement à ce qu'écrit Georg Brühl, elle n'était guère prévisible¹⁹. Certes, comme le rapporte Nell Walden, Walden éprouvait depuis longtemps une grande admiration pour les écri-

17 Herwarth WALDEN : « Kunst und Leben » in *Der Sturm*, X, 2-3.

18 Herwarth WALDEN : « Künstler, Volk und Kunst », in *Der Sturm*, X (1919), 12 : « Es gibt nur eine Frage der Tatsachenwelt und das ist die wirtschaftliche Frage. Sie ist längst von Karl Marx und Friedrich Engels beantwortet. Es handelt sich darum, diese Antwort zu versinnlichen ».

19 Georg BRÜHL, *op. cit.*, parle par exemple p. 71 de « l'attitude fondamentalement communiste de Walden » qui n'aurait fait que grandir par la suite (gewachsene kommunistische Grundhaltung).

vains et les artistes²⁰ russes, et la Russie – d'où sa famille était originaire – l'avait toujours fasciné. Le couple Walden y aurait fait un voyage en 1914 si la guerre ne l'en avait pas empêché²¹. De même, il avait fait en 1914 la connaissance de A. W. Lunatscharski, ami de Lénine et futur « Commissaire pour la culture du peuple », alors que celui-ci vivait en exil à Paris. C'était à l'occasion de l'exposition du *Sturm* consacrée à Marc Chagall en juin 1914. Les deux hommes étaient restés en relation par la suite. Autre élément qui a pu prévenir Walden en faveur de la Russie révolutionnaire : les représentations du cabaret russe « L'oiseau bleu » de son ami Jushny, ainsi que les remarquables mises en scène de Taïroff. Enfin, on se souvient qu'avant 1914 la revue de Walden fustigeait la bêtise bourgeoise et prenait à l'occasion – notamment dans la poésie « sociale » de Paul Zech – le parti des faibles.

Mais tous ces faits semblent encore insuffisants pour expliquer le tournant de 1919 par lequel l'art change fondamentalement de statut. Alors que durant les années de guerre, il avait été présenté comme l'activité humaine essentielle, Walden lui assigne à présent une tâche non négligeable, mais somme toute subalterne : il s'agit de « donner une forme sensible » à une théorie formulée une fois pour toutes par les pères fondateurs de la « doctrine ». Pour mieux comprendre ce bouleversement des conceptions établies, il importe d'ajouter aux motivations conjoncturelles déjà mentionnées des raisons structurelles. Tout d'abord, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, l'abstinence politique presque totale observée depuis 1912 avait créé dans ce domaine un vide idéologique complet dans lequel – par une sorte d'implosion – une doctrine politique ne pouvait manquer de s'engouffrer, pour peu qu'elle présentât certaines caractéristiques. La construction idéaliste du « royaume de l'esprit » n'avait guère de chances de survivre aux bouleversements sociaux de l'immédiat après-guerre.

Si le choix de Walden se porte sur ce qui semble être alors la forme radicale de la contestation sociale, le communisme, c'est d'abord affaire de tempérament : il déteste depuis toujours le juste milieu et les demi-mesures ; son naturel de polémiste ne s'accommode pas du compromis dans lequel il ne voit que compromission. Aussi va-t-il en juin 1919 jusqu'à préconiser une limitation de la liberté de la presse sous le prétexte qu'elle ne serait « rien d'autre que le droit accordé à des intérêts privés de violer par l'esprit la collectivité »²². Le soupçon que l'argent corrompt tout, y compris l'art : voilà bien une autre raison d'adhérer à une théorie économique qui vise à terme à la disparition de l'argent selon le

20 Sur le problème de la « conversion » d'Herwarth Walden au communisme, cf. notre article dans *Études Germaniques* : « Herwarth Waldens Werdegang von der 'autonomen Kunst' zum Kommunismus », Numéro de juillet-septembre 1991, p. 335-347.

21 Nell WALDEN, *op. cit.*, p. 59.

22 « Die Freiheit der Presse », in *Der Sturm*, X, p. 35 : « Freiheit der Presse ist ein sinnloser Begriff. Er bedeutet weiter nichts als das Recht auf geistige Vergewaltigung der Gesamtheit durch verdeckte Geschäftsunternehmungen ».

principe que chacun donnera selon ses moyens et prendra selon ses besoins. Walden – dont l'argument polémique central a toujours consisté à débusquer ce qu'il croyait être des intérêts matériels cachés – est fasciné par un projet de société d'où l'argent aurait disparu.

Cette fascination n'est pas même troublée par la perspective d'une limitation de la liberté de l'artiste par des considérations politiques, sa tâche consistant, selon la formule de Walden, à « donner à [la] réponse [marxiste] une forme sensible ». Beaucoup d'éléments de la théorie de l'art formulée antérieurement dans le *Sturm* ont préparé, par une sorte de *Sacrificium intellectus*, la soumission totale au politique : le rôle subalterne attribué à l'artiste, simple support physique d'une révélation qui le dépasse ; l'exigence d'ordre et de discipline qui découle de la conception organiciste de l'œuvre d'art ; la conception idéaliste de l'art qui, plaçant celui-ci hors du champ social, devient dans le contexte révolutionnaire de l'époque, une position intenable appelée à se retourner en son contraire ; l'assignation à l'art d'une fonction purement sensible permettant ultérieurement de le faire coexister sans problèmes majeurs avec une doctrine revendiquant pour elle l'exclusivité du champ politico-économique.

En l'absence d'informations précises, on peut supposer qu'Herwarth Walden a adhéré au Parti communiste d'Allemagne (KPD) dès 1919. D'après Nell Walden, qui réprouvait son engagement communiste (ce fut l'une des causes de leur divorce en 1924), il a reçu régulièrement chez eux – probablement dans les premiers mois de 1919 – des militants communistes recherchés par la police, avec qui il passait les nuits à refaire le monde ; elle parle aussi d'un Allemand, recherché lui aussi, avec qui son mari s'était lié d'amitié et qui, fait prisonnier en Russie, avait combattu dans l'Armée rouge contre les Blancs²³. La même année, son engagement se concrétise par la publication – avec William Wauer – d'une brochure pour le *Arbeitsbund für sofortige Sozialisierung* et d'un article dans la revue *Arbeiterrat* en faveur de la « socialisation de l'art »²⁴. Par ailleurs, Walden surmonte ses préventions à l'égard du *Novembergruppe* auquel il adhère. Mais il faut attendre 1924 pour trouver dans la revue elle-même des prises de position proprement politiques : il accuse la municipalité social-démocrate de Berlin de favoriser l'industrie privée et appelle ceux qui « se méfient à juste titre du capitalisme » à voter pour les listes communistes aux élections²⁵.

Par ailleurs, il introduit dès 1920 un certain nombre d'innovations qui ont pour but d'élargir le public qui fréquente sa galerie et de favoriser une « culture

23 Nell WALDEN : *Herwarth Walden. Ein Lebensbild*. Mainz : Kupferberg 1963, p. 60 : « Walden ließ sich bald als Mitglied in die Kommunistische Partei Deutschlands eintragen. Aber ich weigerte mich, mitzumachen. Doch er wußte, daß er sich auf mich verlassen konnte. Er fing an, nächtliche Sitzungen unten in seinem Büro abzuhalten ».

24 Ces précisions sont données par Georg BRÜHL, *op. cit.*, p. 66.

25 *Der Sturm*, XIV, p. 3.

populaire »²⁶. C'est ainsi qu'il organise un service de prêts d'œuvres originales et aménage dans les locaux de la *Potsdamer Straße* une salle de lecture où l'on peut lire des journaux et des périodiques d'une vingtaine de pays. En même temps est créé un cabaret politico-satirique, dirigé par Rudolf Blümner, dont les représentations ont lieu chaque mercredi. Après le spectacle, il est possible de danser aux sons d'un orchestre de jazz. Dans la galerie du *Sturm*, on peut même faire de l'expression corporelle et de la gymnastique. Le grand événement annuel est le « Sturm-Ball » pour lequel les artistes imaginent et confectionnent décors et costumes ; à partir de 1929, le « Sturm-Club » présente chaque soir un spectacle de Guignol sur des thèmes d'actualité.

En 1928, à l'occasion du cinquantième anniversaire d'Herwarth Walden, ses amis organisent une grande fête en son honneur. Plus de 350 artistes et intellectuels d'Allemagne et de l'étranger font partie du comité d'honneur. La cérémonie officielle a lieu au « Deutsches Theater » avec la participation de chœurs de travailleurs (*Arbeiterchöre*). Le *Sturm* publie en 1930 un numéro spécial avec les « Stempellieder » que leur auteur, Franz Zorn, dédie aux trois millions de chômeurs que comptait alors l'Allemagne. Durant ces années, l'intérêt que porte Walden à l'Union soviétique se manifeste de plusieurs manières. En 1927, sur l'invitation de son ami Lunatscharski, il assiste à Moscou aux cérémonies pour le dixième anniversaire de la Révolution d'octobre ; l'année suivante, il est l'un des six membres du Comité directeur de la « Fédération des amis de l'Union soviétique » qui vient de se constituer en Allemagne. À partir de ce moment, le *Sturm* se consacre pour l'essentiel à la défense et à l'illustration de l'URSS que Walden visite une nouvelle fois en 1929 et qu'il porte aux nues sans aucune réserve ou nuance. Le numéro de mars/avril 1930, fruit des expériences faites lors de ce voyage, est consacré entièrement à l'Union soviétique. Les treize articles, tous de la plume de Walden, sont un panégyrique des merveilles de la révolution, justifiant notamment le sort fait aux koulaks et vantant la façon exemplaire dont les bolcheviks auraient réglé dans le nord du Caucase le problème des nationalités. Le dernier numéro du *Sturm* paraît en juin 1932, sa disparition étant due à la banqueroute frauduleuse de son imprimeur qui laisse Walden sans aucun moyen d'existence²⁷.

Il édite encore les trois premiers numéros d'un mensuel international *Der Durchbruch* qui se consacre à la lutte contre la tuberculose et dénonce les mauvaises conditions d'hygiène dans lesquelles vit le prolétariat. Il déclenche un scandale dans le milieu médical en affirmant que l'industrie pharmaceutique s'oppose dans le seul but de préserver ses profits à un traitement efficace inventé

26 La publication des « Sturm-Bücher » à partir de 1914 poursuit déjà le même but, même si l'ésotérisme de la plupart de ces opuscules les condamnait à ne pas trouver de large public, nonobstant leur prix modique.

27 cf. Georg BRÜHL, *op. cit.*, p. 83.

par le docteur Friedmann. Son engagement en faveur de l'inventeur est d'autant plus virulent que celui-ci était la cible d'une campagne antisémite.

L'émigration en Union Soviétique

Privé de moyens d'existence en Allemagne, ulcéré de voir l'expressionnisme relégué au magasin des accessoires, « fatigué de l'Allemagne, fatigué de l'Europe », pour reprendre la formule curieuse de Nell, Herwarth Walden décide alors d'émigrer dans le pays qui lui semble porter les espoirs de l'humanité²⁸. Dans la seconde moitié de 1932, il part à Moscou avec sa quatrième femme, Ellen Bork (sa troisième femme, la Russe Mila, était morte justement de tuberculose peu après leur mariage), traductrice de son métier, avec qui il a une fille – Sina – en 1933. Durant les années 1936-1939, il collabore à la revue des émigrés allemands *Das Wort* dans laquelle il prend part en 1938 au fameux débat sur l'expressionnisme²⁹. En outre, il est éditeur à la « Deutscher Staatsverlag », y publiant notamment en collaboration un recueil d'expressions idiomatiques allemandes, traduites en Russe, commentées dans une perspective lénino-marxiste, et rédige une série de commentaires d'œuvres classiques, notamment un volume sur Heine à l'égard de qui il lui faut à présent taire sa profonde antipathie...

Dès 1936, les Allemands émigrés en URSS n'échappent pas à la terreur stalinienne orchestrée par Nikolai Iejov. Quelques jours seulement après le premier procès de Moscou, en septembre 1936, des écrivains allemands en exil se réunissent sous l'égide du Komintern et du NKWD dans le but de « liquider » les ennemis du parti, les dissidents et les « opportunistes ». Cette « commission allemande » de l'association des écrivains soviétiques – dont faisaient partie notamment Johannes Becher, Willi Bredel, Hugo Huppert, Alfred Kurella, Georg Lukacs, Gustav Regler, Ernst Fabri et Friedrich Wolf – se livre à un exorcisme inquisiteur dans le but de débusquer les « fractionnistes », les hérétiques et tous ceux qui s'éloignent de la « ligne générale » dictée par Staline. Le procès-verbal de cette réunion, trouvé dans les archives du Comité central du parti communiste de l'Union soviétique, reflète le climat de suspicion générale et de délation qui régnait parmi les émigrés allemands³⁰. Herwarth Walden semble avoir joué dans ce rituel un rôle mineur, à supposer même qu'il y ait participé. En tant qu'ancien propagandiste de l'expressionnisme, il se trouvait pourtant potentiellement en

28 Nell WALDEN, Lothar SCHREYER, *op. cit.*, p. 61 : « Herwarth Walden war müde. Müde von Deutschland, müde von Europa ».

29 Hans-Jürgen SCHMITT a réuni les textes publiés dans le cadre de cette « discussion » entre les écrivains et intellectuels allemands émigrés en URSS dans *Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption*. Frankfurt am Main : Suhrkamp Verlag 1973.

30 Reinhard MÜLLER (Hg.) : *Die Säuberung. Moskau 1936 : Stenogramm einer geschlossenen Parteiversammlung*. Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag 1991 (rororo aktuell).

position d'accusé, le « formalisme » dans les arts étant une des fautes majeures aux yeux des inquisiteurs³¹. C'est probablement en réponse à ce type d'accusation qu'il s'évertue à distinguer dans un article paru en 1938 dans *Das Wort* la bonne « avant-garde artistique », qui serait parti prenante du « front populaire » (Volksfront), de « l'expressionnisme vulgaire » d'un Gottfried Benn ou d'un Georg Heym, marqué par une vision du monde « morbide » et « paranoïaque »³². Par ailleurs, il s'efforce d'adapter tant bien que mal au canon staliniste les théories artistiques défendues antérieurement. Par exemple, le concept central de « rythme », qui s'inscrivait notamment chez Lothar Schreyer dans un contexte mystico-religieux, est présenté à présent comme une composante de la superstructure : le rythme présent dans une œuvre réussie a son origine dans « les rythmes du travail ».

C'est probablement la place subalterne de Walden parmi les émigrés politiques – il exécutait un travail modeste, quand on compare celui-ci à ses activités passées, à l'Institut des langues étrangères de Moscou, avait perdu toute ambition artistique et était acquis à la révolution au point de ne pas pouvoir en imaginer les crimes – qui lui permet de passer sans graves encombres cette première étape de la terreur au cours de laquelle disparaissent nombre de militants de la cause communiste³³. Il est possible que la publication d'un article anti-fasciste dans la *Deutsche Zentralzeitung* édité à Moscou ait été considéré comme un gage suffisant de soumission (il coupait Walden de toute possibilité de retourner en Allemagne où le recherchait la Gestapo). Quant à la suite des événements qui ont conduit à sa mort en octobre 1941, nous ne connaissons jusqu'en 1991 que ce que la Croix Rouge avait communiqué en 1966 à Sina Walden à la suite d'une enquête. Les révélations faites en 1956 par Nikita Khrouchtchev sur certains des crimes staliniens (ceux touchant les militants et responsables communistes) avaient créé les conditions pour en savoir plus. Herwarth Walden – concluait cette enquête encore sommaire – était mort à Saratov/Volga le 31 octobre 1941 et avait été « réhabilité »³⁴. La date et le lieu permettaient d'imaginer que l'achèvement de ce destin tragique était en relation avec la rupture par l'Allemagne du traité germano-soviétique et l'attaque de l'Armée rouge par la Wehrmacht le 21

31 cf. par exemple l'article anonyme paru dans la *Deutsche Zentral-Zeitung* le 29 août 1936 sous le titre « Fauler Liberalismus hilft dem Feind » : « Theorien, die Kunst und Wissenschaft von der Politik trennen wollen, nützen nur dem Feind, so harmlos sie auch aussehen mögen, und schwächen unsere Wachsamkeit ».

32 WALDEN Herwarth : « Vulgär-Expressionismus » in *Das Wort* 2 (1938), p. 89-100. Reproduit dans *Die Expressionismusdebatte*, op. cit., p. 75-90.

33 Dans l'introduction du document qu'il a édité : *Die Säuberung* (op. cit., p. 17), Reinhard Müller indique que dans son fichier provisoire il a les noms de 2546 Allemands (émigrants politiques et « travailleurs étrangers ») qui, du fait de la terreur stalinienne, ont été arrêtés, exécutés, sont morts ou ont été expulsés.

34 C'est l'information que pouvait trouver le lecteur du catalogue de l'exposition présentée à la « Berlinische Galerie » en 1991 sous le titre *Herwarth Walden 1878-1941. Wegbereiter der Moderne*, p. 14.

juin 1941. La situation déjà plus que précaire des émigrés allemands s'était encore dégradée car ils se trouvaient à présent assimilés, à de très rares exceptions, aux envahisseurs et déportés avec tous les étrangers vers l'intérieur du pays.

Ces quelques informations et supputations restaient bien lacunaires et incertaines. Jusqu'à ce que, le régime soviétique étant « sorti à la sauvette du théâtre de l'histoire, où il avait fait une entrée en fanfare »³⁵, l'accès aux archives permette d'en savoir plus. En décembre 1991, la femme de Walden, Ellen Walden, reçut un document rédigé par le colonel Wladimir Alexandrowitch Bobrenjew, « candidat des sciences juridiques », document à l'origine en russe et qu'Ellen Walden a traduit en allemand. Ce document – que, d'après des informations fournies par Sina Walden, Reinhard Müller a l'intention d'éditer prochainement – est une synthèse des informations recueillies par cet officier dans les archives officielles, mais reproduit aussi de larges extraits d'un interrogatoire et du réquisitoire prononcé contre Walden à l'issue d'une procédure judiciaire dont il est inutile de souligner la caractère criminel. Le commentaire de cet officier, favorable sans réserve à Herwarth Walden, semblera parfois contestable et lacunaire. Pourtant, il traduit la volonté de certains fonctionnaires du nouvel État russe de restaurer des principes judiciaires garantissant les droits de l'accusé, et leur détermination à tirer les conclusions des pratiques et des crimes du passé. Par ailleurs, la photocopie d'une lettre adressée par Walden du fond de sa prison au procureur de Moscou donne la mesure de l'état de non-droit que faisait régner la terreur stalinienne (l'accusé est interrogé dans une langue qu'il ne comprend presque pas) et de la conviction douloureuse d'Herwarth Walden d'être innocent des crimes dont on l'accusait.

L'acte d'accusation fait état d'une activité d'espionnage en faveur de l'Allemagne. Dénoncé prétendument par un ingénieur d'aviation russe ayant travaillé en Allemagne, Herwarth Walden est accusé d'avoir recueilli des documents secrets sur l'industrie aéronautique russe pour le compte de l'Allemagne. Son ignorance complète des techniques – de l'aviation comme de tout autre domaine – suffit à l'innocenter complètement sur ce point. Il restait néanmoins un point – évoqué dans l'acte d'accusation – qui semblait, à tort me semble-t-il, donner consistance à l'accusation d'espionnage. Le KGB devait avoir réussi à se procurer – peut-être les nazis le lui en avaient-ils transmis copie entre 1939 et 1941, à l'époque où ils entretenaient une forme de coopération avec l'URSS – tout ou partie de la correspondance entre le Consul général Thiel (et non Till) et Walden à l'époque où celui-ci faisait dans les pays scandinaves œuvre de propagande en

35 Selon la formule de François FURET dans la préface de son livre *Le passé d'une illusion*. Paris : Robert Laffont, Calmann-Lévy 1995.

faveur de l'Allemagne³⁶. De là à en conclure que Walden avait conservé depuis la Première Guerre mondiale des contacts avec les services secrets allemands, il n'y avait qu'un pas, franchi sans la moindre preuve par l'appareil de répression stalinien. D'après tous les documents disponibles, les choses étaient sans doute beaucoup plus simples : c'est par désir identitaire, par conviction d'avoir trouvé en Allemagne un pays respectueux des lois et somme toute favorable à l'assimilation que le Juif Herwarth Walden s'était mis à son service au cours de la Première Guerre mondiale. C'est le même désir identitaire – le retour à la terre de ses ancêtres cette fois –, autant sans doute que l'attrait de ce qui lui paraissait le meilleur des mondes possibles, qui le pousse à faire un choix en faveur de la « patrie socialiste » après que se fut brisé son premier rêve d'assimilation. Il est vrai que ces hypothèses ne deviendront des certitudes que lorsqu'on en saura davantage sur les activités et les déplacements apparemment nombreux de Walden en Europe durant les années 1932-1938 pendant lesquelles il séjourne plusieurs fois en Allemagne. Comme nous l'écrivait Kate Lewin dans une lettre du 23 mai 1993 à propos de son oncle et de sa « conversion » au communisme : « Je me demande toujours s'il y a cru jusqu'à la fin ».

Maurice GODÉ

36 Kate WINSKELL (*op. cit.*, p. 324) reproduit une lettre de Walden en date du 17 janvier adressée au Generalkonsul Thiel, dans laquelle il lui rend compte notamment du contenu des deux derniers numéros de *Nutiden*, revue publiée au Danemark par ses soins.

Une paria consciente : l'identité juive d'Hannah Arendt

Sie war nicht in dem Tal geboren,
Man wusste nicht, woher sie kam...
(Schiller : *Das Mädchen aus der Fremde*)

L'appartenance au judaïsme était devenue
mon propre problème, et mon propre problème
était politique. Purement politique.
(Hannah Arendt : *La Condition de l'homme
moderne*)

J'ai toujours considéré ma judéité comme une des données réelles et indiscutables
de ma vie, et je n'ai jamais souhaité ni changer ni désavouer ce genre de fait,

écrit Hannah Arendt dans la célèbre lettre à Gershom Scholem du 24 Juillet 1963.
Elle a alors 57 ans.

Une *donnée*, un *fait* ; ce qui apparaît rétrospectivement comme une réalité
évidente et irrécusable, semble pourtant se heurter à un certain nombre de
constats :

- Une appartenance à un milieu déjudaisé et de culture profondément allemande ;
- Une prise de conscience relativement tardive que provoqueront les événements
tragiques des années 1930. A partir de 1933, elle se revendique et se définit
comme “une juive allemande chassée par les nazis”.
- Une pensée qui ne s'enracine ni ne s'élabore à l'intérieur de la tradition juive :
ses références restent, tout au long de son œuvre, grecques, romaines, chré-
tiennes, allemandes.

Son expérience de réfugiée juive est centrale dans sa réflexion. Comme beaucoup de Juifs de sa génération, Hannah Arendt a perdu l'héritage de ses ancêtres, leurs croyances et leurs pratiques religieuses, sans pour autant rejeter sa judéité. C'est celle-ci en effet qui a déterminé ses premiers engagements, aux côtés puis en marge du sionisme officiel ; c'est celle-ci encore qui a inspiré nombre d'analyses sur l'antisémitisme, les illusions de l'assimilation, l'ambiguïté d'une nation juive, que l'on peut retrouver dans des textes aussi différents que *Rahel Varnhagen, les Origines du Totalitarisme, Eichmann à Jérusalem*, ou *La Tradition cachée*¹. Ces analyses ne forment certes pas un tout cohérent, mais s'articulent sur une pensée originale où dominent les concepts-clés : exclusion, paria, superfluité, totalitarisme, déclin des Etats-Nations..., qui furent les maîtres mots de sa philosophie politique.

Hannah Arendt n'est pas purement et simplement une juive assimilée. On ne saurait mettre en doute ses rapports profonds au Judaïsme, à la Shoah, à Israël. Elle a connu l'exil. Attaquée comme juive, elle s'est défendue "en tant que juive". Elle a pensé la question juive. Elle s'est revendiquée comme "juive, indépendamment de toute religiosité". Elle s'est choisie comme "paria consciente". Elle a répondu à l'injonction du *Zakhor* (souviens-toi et raconte), et n'a failli ni au commandement de la mémoire ni à l'exigence du témoignage. Intellectuellement elle s'est efforcée de trouver son identité dans une vision du monde politique, soucieuse d'une liberté aussi éloignée du particularisme que de la symbiose assimilationniste.

UNE JUIVE DANS LA TOURMENTE (1906-1975)

La très précieuse biographie d'Elisabeth Young-Bruehl, et l'interview du 28 octobre 1964 avec le journaliste Gunther Gaus, permettent largement d'éclairer l'itinéraire d'Hannah Arendt, à l'intérieur d'un milieu juif laïque et émancipé d'abord, puis au travers d'une formation universitaire essentiellement gréco-allemande, et jusqu'aux premiers chocs des années 1930.

Née à Hanovre en 1906, Hannah passe son enfance à Königsberg, la ville de Kant et un des hauts lieux de l'*Aufklärung*. Ses parents sont des Juifs cultivés,

1 Les textes concernant le Judaïsme se trouvent respectivement dans *Rahel Varnhagen* (commencé en 1929 et publié en 1958, Ed. Tierce, 1986), *Sur l'Antisémitisme*, (premier tome des *Origines du Totalitarisme*, publié en 1951. Seuil, Points Essai, 1984), *Eichmann à Jérusalem, Essai sur la banalité du mal* (publié en 1963. Folio Histoire, 1991). Par ailleurs la plupart des articles écrits dans des journaux, revues et dans l'*Aufbau* (organe en langue allemande des juifs en exil), ont été regroupés dans *la Tradition cachée*, Ed. Bourgeois, Col. choix essai, 1996, *Auschwitz et Jérusalem*, Presse Pocket, 1993 et *Penser l'Événement*, Belin, 1989. R. H. Feldmann a recueilli l'ensemble de ses écrits en un volume : *The Jew as Pariah. Jewish Identity and Politics in the Modern Age*, New-York, Grove Press, 1978.

progressistes, qui se considèrent comme assimilés. On cite souvent le mot de son grand-père Max Arendt : “quand on attaque ma germanité, je sors mon fusil”. Hannah raconte : “Ce n'est pas à la maison que j'ai appris que j'étais juive. Ma mère était profondément irreligieuse.[...] Le mot juif n'a jamais été prononcé entre nous. C'est par le biais de réflexions antisémites proférées par des enfants dans la rue que ce mot m'a été pour la première fois révélé. Ma mère adoptait toujours le point de vue suivant : on ne doit pas baisser la tête, on doit se défendre !²”. Un professeur hasardait-il en classe une remarque antisémite (généralement dirigée contre les *Ostjuden* non assimilés et nombreux à Koenigsberg), Hannah avait pour instruction de quitter la classe et rentrer à la maison.

Ce qui ressort de sa scolarité, c'est davantage son goût pour la poésie (allemande), l'amour de sa langue maternelle (allemande), puis dans son adolescence ses premières lectures philosophiques (Kant, Jaspers...). Naît alors l'idée de faire de la théologie, mais “comment faire de la théologie quand on est juive ?”

C'est en fait vers la philosophie qu'elle s'oriente. Elle a la chance d'étudier auprès des plus grands maîtres d'Allemagne et dans les plus prestigieuses universités : elle est l'étudiante de Husserl à Freiburg, de Bultmann et de Heidegger à Marburg, de Jaspers à Heidelberg. C'est auprès de ce dernier qu'elle fait sa thèse de doctorat en 1928 sur le *Concept d'Amour chez Saint-Augustin*. Toute sa formation jusqu'à l'âge de 23-24 ans est gréco-chrétienne et allemande ; rien ne la prédispose à la culture juive ; elle le reconnaît d'ailleurs avec sincérité : “J'avais été, jeune femme, très naïve, je trouvais la soi-disant question juive tout à fait assommante” (Lettre 135 à Jaspers).

On peut donc garder l'idée qu'“avant la persécution, Hannah Arendt était l'archétype de l'être humain émancipé par les Lumières. L'effet du 'présent politique' sur sa vie a été de la rappeler à l'appartenance à un groupe dont elle avoue ne s'être pas beaucoup souciée avant³”.

Ce sont en effet les événements qui vont précipiter sa prise de conscience et décider de ses premiers engagements.

Trois facteurs, à vrai dire, vont simultanément jouer à partir de 1929 :

- Un travail qu'engage Hannah Arendt à la faveur d'une bourse d'étude sur les salons romantiques allemands et plus spécialement sur Rahel Varnhagen, qui l'amène à reposer toute la question de l'assimilation des Juifs au lendemain de l'émancipation. Une certitude au terme de ce travail (qui pour autant ne sera pas achevé en 1933 et ne sera repris qu'après la guerre) : “on n'échappe pas à sa judéité”.
- La rencontre avec Kurt Blumenfeld, le défenseur du sionisme alors le plus écouté en Allemagne, qui deviendra son “mentor en politique”, et qui l'intéres-

2 Entretien avec Günter Gaus, p. 232, in : *La Tradition cachée*, p. 221 à 256.

3 Martine Lebovici : “Le Paria chez Hannah Arendt”, in *Politique et Pensée*, petite bibliothèque Payot, 1989.

sera à la cause du sionisme, comme seule alternative à l'assimilation uniformisante et à la disparition de la culture juive.

– La persécution antisémite au lendemain de la prise du pouvoir par Hitler et de l'incendie du Reichstag. Dorénavant les choix sont clairs.

Lorsqu'on est attaqué en tant que Juif, c'est en qualité de Juif que l'on doit se défendre. Non en tant qu'Allemand, citoyen du monde, ou même au nom des droits de l'homme.[...] Manifestement l'appartenance au judaïsme était devenu mon propre problème, et mon propre problème était politique. Purement politique. Je voulais m'engager pratiquement dans un travail et je voulais m'engager dans un travail juif⁴.

Le travail militant ne sera pas sans danger : chargée par Blumenfeld de rassembler les témoignages antisémites circulant dans les associations, les corporations, les clubs ou les revues professionnelles⁵, elle fut arrêtée par la Gestapo en mars 1933 et parvint de justesse à s'enfuir de Berlin sans papiers. L'exil commence et la terre d'asile sera Paris. Mais la cause est entendue : à partir de ce moment, "j'ai considéré que la seule réponse adéquate à la question 'qui êtes-vous ?', était : 'une Juive'. Seule cette réponse tenait compte de la réalité de la persécution⁶."

La prise de conscience identitaire ne se sépare pas d'un nouvel intérêt pour la politique et l'histoire. A la question : "vous avez quitté l'Allemagne en 1933 car vous étiez juive. Y a-t-il un lien de cause à effet entre ces événements et votre préoccupation pour la politique et l'histoire ?", Arendt répond : "Oui, bien évidemment. En 1933 on ne peut plus s'en désintéresser⁷."

Paris pendant près de sept ans sera le lieu d'un engagement intense auprès d'associations sionistes. En 1935, elle est secrétaire de l'Aliyah des jeunes⁸, elle accompagne même des adolescents en Palestine, apprend l'hébreu, découvre avec enthousiasme les kibboutzim. Intellectuellement, le sionisme lui apparaît comme un mouvement moderne qui pose enfin le problème juif en termes laïques et politiques.

Internée au camp de Gurs en 1940 par la politique de Vichy, elle parvient à s'échapper et à fuir avec son mari Heinrich Blücher aux Etats-Unis. C'est là qu'elle entend en 1943 pour la première fois parler d'Auschwitz ("Ce fut là le vrai bouleversement. [...] C'est vraiment comme si un abîme s'ouvrait devant nous"...), les engagements d'autrefois paraissent dérisoires, le sionisme se révèle une cause trop lointaine. "Il faut quitter le royaume de l'utopie", "on ne peut se

4 Entretien avec Gaus, p. 248.

5 Ce dossier avait pour fonction de fournir un matériau à la déclaration que les sionistes préparaient pour leur congrès de Prague en 1933.

6 Discours de réception du Prix Lessing à Hambourg en 1959.

7 Entretien avec Günter Gaus, p. 226

8 Cet organisme avait pour fonction de faciliter l'émigration en Palestine d'enfants de réfugiés juifs.

défendre que dans les termes de l'attaque", et elle en appelle inlassablement à la constitution d'une armée juive, dont le combat contre le nazisme servirait aussi à éveiller cette conscience politique qui, à ses yeux, fait cruellement défaut à son peuple.

A partir de 1941 les articles abondent⁹, qui sont autant de témoignages de solidarité avec les Juifs martyrisés que de mises en garde contre toute tentation de nationalisme sioniste. Elle prend ses distances : prévoyant les dangers auxquels serait confronté un Etat isolé au sein d'un monde arabe hostile, elle s'oppose résolument au projet d'Etat Juif tel que l'avait préconisé Theodor Hertz en 1897 et qui était, depuis la conférence de Baltimore de 1942, l'objectif affiché du mouvement sioniste. Dès 1943 elle soutient l'idée d'une "fédération binationale".

Ses positions sont de plus en plus mal accueillies, et son article de mai 1948 "To save the Jewish Homeland : there is still time", qui dénonce "le chauvinisme raciste juif" et déplore qu'à l'invention d'une société inédite on ait préféré une conception périmée de la souveraineté étatique, l'isole toujours plus de la communauté juive¹⁰. A contre-courant de l'enthousiasme général, elle est traitée par beaucoup "d'antisioniste", et la qualification de "mauvaise juive" la poursuivra longtemps. Elle-même après un ultime combat auprès de Judah L. Magnes, l'animateur du parti Ikhud¹¹, décidera à partir des années 1950, "de ne plus rien avoir à faire avec la politique juive".

Nous verrons que, pour rendre compte du procès d'Eichmann à la demande du *New-Yorker*, elle se rendra pourtant en 1961 à Jérusalem et se trouvera à nouveau violemment confrontée à la communauté juive. Mais avant d'en arriver là, il n'est pas inintéressant de suivre Arendt au lendemain de la guerre dans ses réactions vis-à-vis de l'Allemagne. Il est clair que même si elle en parle sans haine, les liens sont pour une bonne part rompus. Sa correspondance avec Jaspers est à cet

9 Pour ne garder que les plus importants, réunis dans *Auschwitz et Jérusalem* : "L'armée juive, le début d'une politique juive" ? (14 nov. 1941), "Ceterum censeo"... (26 déc. 1941), "La question judéo-arabe peut-elle être résolue ?" (31 déc. 1943), "Pour l'honneur et la gloire du peuple juif" (21 avril 1944)...

10 Cet article (dans *Penser l'Événement*, p. 137 à 153) est particulièrement important. Arendt y recense un certain nombre de résolutions politiques à adopter pour mener à bien, s'il n'est pas encore trop tard, l'organisation de l'Etat juif : "1. Le vrai but des Juifs en Palestine est de construire un foyer national juif. Ce but ne doit jamais être sacrifié à la pseudo souveraineté d'un Etat juif. 2. L'indépendance de la Palestine ne peut être obtenue que sur la base d'une solide coopération judéo-arabe... 4. L'immigration en Palestine doit être limitée. 5. Une auto-administration locale et des conseils municipaux et ruraux judéo-arabes en aussi grand nombre que possible."

11 Le docteur Magnes préconisait un Etat binational intégré dans une fédération arabe. Il mourra en 1948. Hannah Arendt écrira un article à sa mémoire, "La Paix ou l'Armistice au Proche-Orient ?" paru dans *Auschwitz et Jérusalem*, avec cette remarque : "Cet article a été rédigé en 1948 à la suggestion de Judah Magnes, l'ex-président de l'Université hébraïque de Jérusalem qui, depuis la fin de la première guerre mondiale jusqu'à sa mort en octobre 1948, fut le porte-parole juif le plus remarquable de l'entente judéo-arabe en Palestine. Je le dédie à sa mémoire."

égard significative. Jaspers l'interrogeant souvent sur ses sentiments d'appartenance et ses liens avec ce qu'il appelle non sans ambiguïté le *deutsche Wesen*, elle ira jusqu'à répondre un jour : "femme, juive, mais pas allemande". De façon moins provocatrice, elle affirmera souvent que "sa nationalité politique est juive".

Politiquement je m'exprimerai toujours en tant que juive chaque fois que les circonstances me contraindront à révéler ma nationalité (L50 du 17 Décembre 1946).

Dans les mêmes lettres à Jaspers, elle avoue comprendre que nombre de Juifs allemands ne veulent plus se reconnaître comme Allemands :

Si aujourd'hui les Juifs allemands ne veulent plus être des Allemands, on ne peut sûrement pas leur en faire grief. Ce qu'ils veulent dire en fait, c'est qu'ils n'envisagent pas de partager la responsabilité politique avec l'Allemagne ; et en cela ils ont raison. Voyez-vous, il va de soi aujourd'hui, pour moi et pour beaucoup d'autres, que lorsque nous ouvrons un journal nous vérifions d'abord ce qui se passe en Palestine (bien que je n'aie pas l'intention d'y aller jamais et sois presque totalement convaincue que cela tournera mal là-bas) (L59 du 30 Juin 1947).

Par contre, les Allemands ont à ses yeux de nouveaux devoirs vis-à-vis des survivants et de nouvelles responsabilités à assumer : ils se doivent d'accueillir tout Juif, quelle que soit sa nationalité d'origine, de lui permettre de devenir citoyen allemand s'il en exprime le désir, de faire qu'il soit "bienvenu en tant que Juif".

Assurer la responsabilité doit impliquer [pour les Allemands] plus qu'accepter la défaite et les conséquences qui en résultent. Cela doit s'associer à une déclaration de volonté politique à l'adresse des victimes. [...] Tout Juif quel que soit le lieu de sa naissance, pourra à tout moment et du simple fait de sa nationalité juive devenir citoyen égal en droit de la république, sans pour autant cesser d'être Juif (L43 du 17 Août 1946).

L'Allemagne, sur ce terrain comme sur tant d'autres, décevra Hannah Arendt, qui n'y reviendra que pour de brefs séjours. Elle ne renouera jamais réellement avec le pays de son enfance, de sa langue et de sa culture.

La dernière intervention importante d'Hannah Arendt dans le domaine du Judaïsme fut son rapport sur le procès d'Eichmann. Un livre ne suffirait pas à relater la tempête polémique déclenchée par l'auteur, qui contribuera certes à la faire connaître dans le monde entier, mais détériorera plus encore ses liens avec Israël et ses correligionnaires. Nous nous en tiendrons à l'ouvrage paru en 1963, *Eichmann à Jérusalem*, à la *Correspondance avec Jaspers* de la même époque¹²,

12 En particulier les lettres 331, 333 (à laquelle Jaspers répondra : "tu es la meilleure des Juives"...), 336, 343, 345.

sans oublier l'importante lettre de G. Scholem du 23 Juin 1963 et la réponse d'Arendt le mois suivant¹³.

Rappelons que, pour avoir mis en cause l'attitude complice ou complaisante des Conseils juifs (*Judenräte*) face au nazisme, et brossé le portrait d'un Eichmann ni sadique ni pervers mais seulement "d'une terrifiante superficialité", à peine conscient de ce qu'il faisait, – ce qui semblait minimiser sa culpabilité et effacer la distinction entre bourreau et victime –, Arendt sera mise à l'index d'une grande partie de l'Establishment juif indigné¹⁴. On verra en elle l'incarnation moderne du *jüdischer Selbsthaß* qu'avait théorisé au début du siècle Theodor Lessing¹⁵ ; et de la Juive antisioniste, beaucoup glisseront à la Juive antisémite. Arendt affrontera la tempête un temps, mais ce n'est qu'en mars 1966 qu'elle pourra écrire à Jaspers :

Je pense que la guerre entre les Juifs et moi est terminée (L.344 du 26 mai 1966).

“L'ESSENTIEL POUR MOI C'EST DE COMPRENDRE” : CRITIQUES ET ANALYSES

“*I don't fit*”, je ne cadre pas, je ne colle pas, dit-elle souvent. Marginale, inclassable, anticonformiste ou plutôt “non-conforme”, elle entre mal dans nos catégories universitaires, elle ne se laisse pas enfermer dans une profession, elle échappe aux étiquettes politiques usuelles ; à peine sait-on quelle est sa nationalité. Nous venons de voir à quel point, tout en revendiquant sa judéité, elle rentre mal dans les normes du judaïsme institutionnel. Ses choix et ses engagements se sont toujours faits en marge, voire contre l'orthodoxie et le discours dominant. Il en est de même pour sa pensée : critique, sans indulgence particulière, se refusant à toute solidarité inconditionnelle, elle juge et éventuellement condamne sans concession.

Ainsi concernant l'histoire juive, Hannah n'hésite pas à reprendre les mots qu'utilisait son ami historien américain Salo Baron : une histoire “geignarde”,

13 On peut trouver cet échange de lettres dans l'ouvrage de G. Scholem : *Fidélité et Utopie, Essai sur le Judaïsme contemporain*, Ed. Calmann Lévy, 1978, p. 215 à 228.

14 Il suffit de lire quelques passages des comptes rendus de l'époque pour évaluer l'ampleur de l'indignation. Normann Podhoretz, directeur du *Commentary* écrit : “A la place du monstre nazi, elle nous présente un nazi banal ; à la place du Juif comme martyr vertueux, elle nous présente un Juif complice du mal ; et au lieu de la confrontation entre culpabilité et innocence, elle nous présente la collaboration entre le criminel et sa victime” (Cité d'après G. Even-Granboulan : *Une femme de pensée, Hannah Arendt*, Ed. Anthropos, 1990, p. 116) La réprobation atteint d'ailleurs les milieux non juifs, Cf par exemple : Golo Mann, le fils de Thomas Mann qui, dans un éditorial écrira : “Un pas plus loin, et les Juifs se sont persécutés et exterminés eux-mêmes en la présence accidentelle de quelques nazis... A quoi sert l'intelligence, quand elle est indissolublement liée à deux forces plus puissantes, la recherche de l'originalité et l'arrogance ?” id., p. 117.

15 Lessing Theodor : *Der jüdische Selbsthaß*, Berlin, 1930 ; Traduction française : *La Haine de soi, Le refus d'être juif*, 1990 Ed. Berg international.

“larmoyante”, “pleurnicharde”. Tout se passe comme si l’histoire juive n’était qu’une longue litanie de persécutions qui opposent continuellement victimes et bourreaux, et où les Juifs sont essentiellement appréhendés comme “objets souffrants et passifs des persécutions”. Il ne s’agit pas bien sûr de nier ou de minimiser le fait des persécutions qui ont scandé l’histoire des Juifs en Europe, mais de restituer dans leur propre histoire la part de responsabilité (au sens de “réponse donnée à”) qui est la leur. Or le Juif a trop souvent, selon elle, abdiqué cette responsabilité, et s’est trop volontiers abandonné à ce destin d’éternel persécuté, impuissant devant le bourreau. D’où son dramatique “défaitisme”, et cette inaptitude à la lutte (à la défense et *a fortiori* à l’attaque), qui marque son histoire.

Privés par l’exil d’espace public d’action, et déshabitués de l’action elle-même, les Juifs n’ont longtemps conçu l’humanité que sous la forme de la “fraternité”, c’est-à-dire de façon *non politique*. C’est ainsi que, dans les sombres temps, cet “irréalisme passif” ne les a pas préparés à réagir devant l’antisémitisme brutal, qui allait les précipiter au XX^e siècle sur le devant de la scène.

A “l’apolitisme” des pratiques et des actes, s’ajoute encore un “acosmisme” (*Wordlessness*) à fondement religieux. Convaincus d’être “peuple élu” et “sel de la terre”, portés par l’espérance messianique, les Juifs sont en situation d’attente. Celle-ci a pour effet de ne pas les lier au destin de l’humanité : cette histoire n’est pas la leur. D’où le paradoxe que dénonce Arendt dans *l’Antisémitisme* :

L’histoire du peuple juif offre ce spectacle extraordinaire d’un peuple unique à cet égard, qui a commencé son histoire avec une conception précise de l’histoire, une résolution presque consciente de réaliser un projet bien défini sur cette terre, et qui sans renoncer à cette conception, a évité toute action politique pendant deux mille ans.

Ou ailleurs :

Si les Juifs persistent dans cette attitude d’acosmisme, s’ils continuent à se prendre pour le sel de la terre ou pour la victime surnaturelle d’une bestialité ordinaire, au lieu de s’organiser pour lutter contre leurs ennemis, ils risquent de devenir le sable de la terre, provoquant de façon inattendue et inopinée des dommages plus ou moins graves.

C’est en quoi Hannah Arendt n’a de cesse dans les années 1940, comme nous l’avons vu, d’appeler son peuple à se battre “en tant que juif” ; c’est pourquoi aussi le sionisme lui apparaît un temps comme une volonté de rompre avec un providentialisme suicidaire et d’engager un vrai débat pour sa dignité et sa liberté ; on comprend aussi qu’à Theodor Herzl elle ait préféré Bernard Lazare, qui n’envisage pas *d’abord* la question de l’Etat juif sous un angle territorial, mais affronte prioritairement l’antisémitisme sur son propre terrain.

On n'a pas manqué de reprocher à H. Arendt cette vision très critique de l'histoire des Juifs. Mais l'auteur s'est toujours défendue contre cette attitude qui consiste à innocenter le peuple juif "en bloc", et à "l'encenser continuellement". Pour la raison d'abord qu'une collectivité n'est jamais globalement innocente, pas plus qu'elle n'est globalement coupable (et Arendt comme Jaspers n'aura que suspicion pour toutes les thèses affirmant une culpabilité collective allemande¹⁶). Ainsi, pour ne garder qu'un exemple qui fit couler beaucoup d'encre, le rôle très équivoque des Conseils juifs sous le Troisième Reich, (et dont on retrouve dix ans après certains membres dans de très hauts postes administratifs ou gouvernementaux en Israël¹⁷). "Pour un Juif", dit-elle, "cette participation de responsables juifs à l'extermination est sans aucun doute le plus sombre chapitre de cette sombre histoire" ; mais, dit-elle aussi, "si le mal fait par mon propre peuple m'affecte évidemment plus que le mal fait par d'autres peuples, [...] il ne peut y avoir de patriotisme sans une opposition et une critique permanentes."

Toute la lettre à G. Scholem du 24 Juillet 1963 serait ici à reprendre : à l'accusation de manque de cœur, et plus spécifiquement de manque "d'amour pour le peuple juif" (en hébreu *Ahavat Israel*), Hannah répliquera :

Vous avez tout à fait raison : je ne suis animée d'aucun amour de ce genre ; je n'ai jamais dans ma vie ni aimé aucun peuple, aucune collectivité, ni le peuple allemand, ni le peuple français, ni le peuple américain, ni la classe ouvrière, ni rien de tout cela. La seule espèce d'amour que je connaisse et en laquelle je croie est l'amour des personnes [...] Le rôle du "cœur" en politique me paraît tout à fait contestable.

En bref, l'appartenance à un peuple ne crée aucun devoir d'amour, et l'amour n'est pas une catégorie politique.

Deux ouvrages – à notre sens indissociables – permettent d'éclairer la pensée théorique arendtienne sur le judaïsme : *Sur l'Antisémitisme* (première partie des *Origines du Totalitarisme*), et *la Tradition Cachée*, ensemble de dix articles essentiellement consacrés à la notion de paria. Nous nous en tiendrons à ce qui fait l'articulation de ces deux textes.

– L'*Antisémitisme* ne présente pas une histoire générale du phénomène, mais l'histoire politico-sociale des Juifs depuis leur émancipation. Arendt distingue avec vigueur l'antijudaïsme de l'antisémitisme, la haine religieuse du Juif d'une part, de l'idéologie laïque du XIX^e siècle d'autre part, événement moderne, contemporain à la fois de l'assimilation des Juifs dans la société non juive, de la perte des valeurs religieuses, et de l'effondrement de l'Etat-Nation.

16 Cf. dans *Penser l'Événement*, l'article "la Culpabilité organisée" 1945, p. 21 à 34.

17 Cf. *Briefwechsel Karl Jaspers- Hannah Arendt*. Piper 1993. Traduction française E Kaufholz, Payot, 1996, L.131 du 20 Juillet 1963, p. 681.

– L’émancipation des Juifs, dont elle attribue la paternité à l’Aufklärung et à la Révolution française, octroie bien l’égalité des droits civiques et politiques – ce qui marque une incontestable évolution –, mais “échoue” sur deux plans : elle incline d’une part les Juifs à l’assimilation (le Juif disparaît alors en tant que Juif) ; elle provoque d’autre part des comportements de rejet et d’exclusion (le Juif reste, quels que soient ses efforts, en marge, toujours différent, toujours étranger). Le Juif est donc doublement perdant, à la fois dans son identité juive et dans son intégration désirée.

– On comprend alors la phrase très forte d’Arendt : “C’est l’émancipation qui a transformé le Juif en paria” ; ou encore “l’émancipation a reconduit la situation de paria dans des conditions nouvelles”. On trouve le terme de paria déjà chez Max Weber, qui, dans *Ethique protestante et Esprit du Capitalisme* avait introduit l’expression de “Pariavolk”. Mais elle semble l’emprunter surtout à Bernard Lazare, de qui elle reprendra aussi sa très virulente critique de l’assimilation, et le couple de concepts “paria-parvenu”¹⁸.

Le XIX^e Siècle en effet crée, par rapport à la période préémancipatoire de nouvelles alternatives. Ou le Juif reste replié sur sa propre tradition, et continue à être, à tous points de vue, l’homme du ghetto. Ou il tente de s’assimiler, mais sans y parvenir, et reste prisonnier de sa différence. Ou il tente de s’exceptionnaliser socialement, d’accéder aux plus hautes carrières, de se noyer dans la “société matérielle”, tout en se faisant oublier comme Juif, et il perd alors toute identité. Les deux derniers, paria et parvenu forment système ; comme l’explique Martine Lebovici :

Le paria fait système avec le parvenu. Le parvenu, refusant de reconnaître son origine et son identité dans le spectacle du pauvre hère qui lui rappelle son aïeul, abandonne la grande vertu juive de solidarité, ou plutôt il la transforme en philanthropie. Le paria, lui, a hérité du passé ce sens de la solidarité et se sent ainsi lié à la classe riche qu’il respecte. Il est devenu “Schnorrer”, il a perdu sa dignité, parce qu’il mendie auprès de ceux qu’il devrait combattre... Le vœu du parvenu est de se faire petit, qu’on ne parle plus d’Israël, qu’on oublie les Juifs...¹⁹

18 Bernard Lazare (1865-1902) est surtout connu pour son engagement dans l’Affaire Dreyfus. Il était le conseiller juridique de la famille Dreyfus et son pamphlet *Une erreur judiciaire. La vérité sur l’Affaire Dreyfus*, 1896, sut convaincre les autorités de l’innocence du jeune capitaine. Il a par ailleurs écrit *L’Antisémitisme, son Histoire et ses causes* (1893) et surtout *le Fumier de Job*, ouvrage inachevé publié en 1928, livre qu’admira particulièrement Arendt. Le paria y apparaît comme “porteur d’une tradition cachée nourrie par l’orgueil et la grandeur des persécutés” : on y reconnaît les termes mêmes d’Arendt. Ajoutons que Bernard Lazare fut l’ami de Charles Péguy, qui a brossé un admirable portrait de lui dans *Notre Jeunesse*, Gallimard col. la Pléiade, Œuvres en prose 1909-1914 p. 551-562, et a été récemment l’objet d’un travail de Jean Denis Bredin : *Bernard Lazare*, Ed. B de Fallois, 1992.

19 Cf. “Le Paria chez Hannah Arendt”, in *Politique et Pensée*, Colloque H.Arendt 1989, Petite Bibliothèque Payot, 1989, p. 231.

D'un côté : perte de soi, fraternité pour les siens, comportement d'assisté, attentisme, voire acosmisme. De l'autre reniement de soi, mauvaise conscience, philanthropie. Dans les deux cas, si les origines juives se perdent, reste une *judéité* obsédante, qui hante la vie privée. "Pendant cent cinquante ans le succès social fut toujours acquis au prix de la détresse politique". On n'échappe décidément pas à sa judéité...

L'histoire juive moderne ayant commencé avec les Juifs de cour et se poursuivant avec les millionnaires juifs et les philanthropes est encline à oublier cette autre tendance juive illustrée par Heine, Rahel, Lazare, Kafka, ou même Chaplin. C'est la tradition d'une minorité de Juifs qui n'ont pas voulu devenir des parvenus, qui ont préféré le statut de *paria conscient* (*La Tradition cachée*, p. 75).

Les "*parias conscients*" sont ceux qui revendiquent leur particularité, leur droit d'exister, et deviennent marginaux par rapport à la communauté juive elle-même. Heine le poète, le *Schlemihl* ; Chaplin le petit juif marqué par la déveine ; Kafka "l'homme de bonne volonté" : chacun a sa façon, libre, distancée ou poétique, d'assumer sa condition de paria. Hannah Arendt s'inscrit dans cette lignée, et se reconnaît dans cette "tradition cachée". "Ces hommes, comme elle, se sont exprimés sur la place publique de leur pays ; comme elle, ils ne relevaient pas d'un lien clair et officiel au judaïsme ; ni hommes du ghetto, ni assimilés, mais plutôt baladins, [...], animés d'une volonté de jouer dans la société de leur temps, cette figure de parias qui leur était imposée."²⁰

Mais si son cœur penche du côté de la "tradition cachée", c'est sans doute de Bernard Lazare, là encore, qu'elle se sent le plus proche : le paria conscient *sait* pourquoi il souffre, et devient un *rebelle* ; la solution juive ne passe ni par l'assimilation réductrice, ni par la conversion négatrice, elle passe incontestablement par la lutte ; mais non une lutte pour l'émancipation, – elle a déjà été octroyée et a conduit à trop d'impasses et de malheurs – ; une lutte pour *l'auto-émancipation*, celle qui libère de l'intérieur et redonne aux victimes toute leur dignité.

DEVENIR CELLE QUE L'ON EST

Le "paria" recouvre ainsi une palette large de comportements face à la judéité, de la résignation à la révolte, en passant par la honte, la haine de soi, le rejet de ses origines, souvent la conversion²¹. Avec au bout du compte, après tant

20 Eslin J. Claude : "Une loi qui vaille pour l'humanité", in *Esprit*, numéro spécial Hannah Arendt, 1980, p. 41 à 45.

21 Les conversions ont été très nombreuses au XIX^e siècle. On se souvient du père de Karl Marx, de Heine... Elles étaient l'objet d'un vaste débat (cf, Mendelsohn-Lavater, Friedländer...). Le jeune Theodor Herzl n'a-t-il pas lui-même envisagé une conversion de tous les enfants juifs "à l'église Saint-Etienne, en procession solennelle sous le bourdonnement des cloches, en plein jour le dimanche à midi ? Non plus honteusement, mais fièrement..." (A. Boyer, *Theodor Herzl*, Albin Michel 1991).

d'efforts et de sacrifices, une assimilation ratée. *Rahel Varnhagen* est le récit d'un de ces échecs, dramatiques et pitoyables.

Arendt en a entrepris la biographie en 1929, après sa thèse sur Saint Augustin. Celle-ci sera quasiment achevée, – à l'exception de deux chapitres – quand Hannah se trouve contrainte de fuir l'Allemagne, sera reprise en 1938 à Paris et publiée tardivement, non sans hésitation, en 1953²². “Je n'ai jamais eu l'intention d'écrire un livre sur Rahel ; ni sur sa personnalité, ni sur sa place dans le romantisme et dans le développement du culte de Goethe à Berlin ; ni sur la signification de son salon dans l'histoire culturelle de la période ; ni sur ses idées ou encore sur sa vision du monde”, peut-on lire dans la préface. En réalité il s'agit bien plutôt d'une étude sociologique sur la place des Juifs dans la société allemande du début du XIX^e siècle, “la manière dont le processus d'assimilation a concrètement agi sur une vie humaine, et a pu devenir ainsi le destin d'une personne”. (préface, p. 15).

“Je suis une Schlemihl et une juive”. Née juive et femme, Rahel se pense comme une Schlemihl²³, une “déveinarde”, et va consacrer la plus grande partie de sa vie à tenter de réparer par l'assimilation “l'infamie de sa naissance” : liaisons multiples avec des non-juifs²⁴, conversion et mariage. En vain : cette judéité honteuse, repoussée, haïe, la hante, et ce n'est que sur son lit de mort qu'elle avouera :

Ce qui fut pour moi, si longtemps dans ma vie, la honte extrême, la souffrance et le malheur les plus amers : être née juive, – désormais, je ne voudrais pour rien au monde y renoncer.

Si le travail sur Rahel Varnhagen aida incontestablement Hannah Arendt dans le début des années 1930 à se situer par rapport à sa propre judéité, s'il contribua à la confronter aux questions fondamentales de l'existence juive, et peut-être comme elle le dit elle-même, à “s'approprier l'expérience juive”, on ne saurait voir toutefois dans la biographie de l'une quelque chose qui ressemblerait à l'autobiographie de l'autre. Hannah n'est pas Rahel : elle n'a jamais tenté d'échapper à sa condition de juive. Si elle a pu être jusqu'à l'âge de 25 ans relativement “indifférente”, elle n'a connu ni avant ni après ses prises de conscience, ni honte, ni désir de cacher son identité, *a fortiori* de la nier. Contrairement à Rahel qui, de Levin devint Robert, puis une fois baptisée, Fredericke Robert, comme pour échapper à elle-même, Hannah Arendt garda son nom de jeune fille après son

22 Voir à ce sujet les deux lettres 134 et 135 de la *Correspondance* avec Jaspers.

23 Schlemihl : terme yiddish d'origine talmudique, entré dans la littérature par le roman de Chamisso, *L'étrange histoire de Peter Schlemihl* : celui qui a la Schmassel, la poisse ; donc le déveinarde.

24 En particulier le comte Karl von Finckenstein, issu d'une des plus vieilles familles de la noblesse prussienne ; le politicien Friedrich von Gentz ; l'aristocrate Alexander von Marwitz ; Don Rafaël d'Urquijo, secrétaire à l'ambassade d'Espagne...

mariage avec Heinrich Blücher, précisément pour conserver la trace de ses origines jusque dans son patronyme. De même elle n'a jamais tenté de devenir une "parvenue", et au nom de sa carrière universitaire, elle n'a jamais sacrifié ni ses convictions ni ses choix fondamentaux. Elle n'a cessé de se situer aux côtés des parias, mais de ceux qui s'assument, de ceux qui savent d'où ils viennent et pourquoi ils souffrent, de ceux qui ont choisi le combat plutôt que la fuite ou la résignation.

Sur la religion elle-même, peu de textes dans l'œuvre d'Arendt méritent mention. Une lettre pourtant, à Karl Jaspers, attire notre attention. Nous sommes en 1951, les *Origines du Totalitarisme* viennent de paraître, et Jaspers, "à chaud", réagit avec enthousiasme : "Magistrale [...], magnifique par son exigence..." Il ajoute alors en fin de lettre cette étrange question : "Yahvé n'aurait-il pas trop disparu ? (Ob Jahwe nicht allzusehr verschwunden ist ?)". Arendt répond le 4 Mars 1951 :

Voici des semaines que votre "Yahvé n'aurait-il pas trop disparu ?" me poursuit, sans que me vienne une réponse. Personnellement, je me défends tant bien que mal (et en réalité plutôt bien que mal), avec une sorte de confiance (enfantine ? parce que jamais mise en doute) en Dieu (à la différence de la foi qui croit toujours savoir et tombe de ce fait dans le doute et les paradoxes). On ne peut naturellement rien en faire, sauf être content. Toute religion traditionnelle, juive ou chrétienne, ne me dit plus rien du tout en tant que telle. Je ne crois d'ailleurs plus qu'elle puisse encore fournir quelque fondement pour quelque chose d'aussi directement politique que des lois. Le mal s'est avéré plus radical que prévu. Exprimé superficiellement : le Décalogue n'a pas prévu les crimes modernes.²⁵

Une lettre est un genre bien particulier, à qui on ne peut demander ni la rigueur d'un exposé, ni la richesse d'information et d'explicitation d'une leçon magistrale. Prenons-la donc pour ce qu'elle est : rédigée spontanément et sans retouche, allusive, "fouillis", apparemment peu cohérente. Hannah Arendt distingue la confiance en Dieu (Gottesvertrauen) de la foi (Glauben). La première apporte une sorte de "contentement", mais rien de plus ("damit kann man natürlich gar nichts anfangen, außer fröhlich sein"). Quant à la religion elle-même, – quelle qu'elle soit d'ailleurs –, elle ne dit plus rien en tant que telle (sagt mir als solche gar nichts mehr) ; elle se révèle en particulier tragiquement inopérante quand il s'agit de rendre compte du mal de ce siècle, "des crimes modernes", – autrement dit du génocide –. Si le ton est détaché, le propos est terrible : face à l'horreur de la Shoah, la religion n'a rien à dire. Silencieuse sur la plus grande énigme de notre temps, impuissante à s'expliquer sur la question essentielle, elle n'a plus sa raison d'être et s'avère inutile.

Quelques années plus tard, Hans Jonas, son ami de toujours s'interrogeait de son côté :

25 Correspondance, lettre 109 du 4 Mars 1951, p. 243.

A l'expérience juive de l'Histoire, Auschwitz ajoute en effet un inédit, dont ne sauraient venir à bout les vieilles catégories théologiques. [...] Dieu laissa faire. Quel est ce Dieu qui a pu laisser faire ?²⁶

Face au silence de Dieu, il reste le témoignage des hommes. *Zakhor* : “souviens-toi et raconte”. L'injonction qui n'apparaît pas moins de 169 fois dans la Bible hébraïque, Hannah Arendt la fera sienne. Elle a intégré cet impératif, comme le montre Sylvie Courtine-Denamy²⁷, “par ses analyses de l'oubli, de la mémoire, du récit, par son attention à la tradition cachée des auteurs juifs, par son affinité élective avec Benjamin ou Scholem, par son questionnement incessant sur le judéicide, par l'exercice de son jugement au service de la maîtrise d'un passé qui ne veut pas passer.”

Témoigner – au moins cela –, pour rester fidèle. Raconter, pour ne pas trahir. Telle est l'ultime exigence du survivant. Et “il y aura toujours un survivant pour raconter l'histoire”²⁸.

Comme Gershom Scholem²⁹, elle aurait pu dire :

Nous ne savons plus allumer le feu, nous ne savons plus dire les prières, nous ne connaissons même plus l'endroit dans la forêt, mais nous savons encore raconter l'histoire.

Geneviève DROZ

26 Jonas Hans, *Der Gottesbegriff nach Auschwitz*, Suhrkamp Verlag, 1984. Traduction française, Philippe Ivernel, col. Rivage poche, p. 12, 13. Hans Jonas (1903-1993) avait connu Hannah Arendt alors qu'ils étaient étudiants de Heidegger à Freiburg. Juif il avait comme elle choisi l'exil en 1933, s'était établi en Palestine, puis en 1949 au Canada, enfin à New-York. *Le concept de Dieu après Auschwitz* est le texte d'une conférence tenue en Allemagne en 1984, à l'Université de Tübingen.

27 Courtine-Denamy Sylvie, *Hannah Arendt*, éd. Belfont, 1994, p. 68.

28 In *Eichmann à Jérusalem*, col. folio histoire, p. 377.

29 Scholem Gershom, *Les grands courants de la mystique juive*, Payot, 1983, trad. fr M. M. Davy (p. 368). Scholem emprunte au conteur hébreu, S. J. Agnon, comme il l'a entendu raconter, l'histoire de Baal Shem : devant une tâche difficile, celui-ci, “allait à une certaine place dans les bois, allumait un feu, et disait des prières”. Le temps passa, on ne sut plus allumer le feu... ; puis on oublia les prières... ; puis on ne retrouva pas le lieu... Le Rabbi Israël de Rishin dit alors : “Nous ne pouvons plus allumer le feu, nous ne pouvons plus dire les prières, nous ne savons plus la place, mais nous pouvons raconter l'histoire. Et, ajoute le conteur, l'histoire qu'il raconta eut le même effet que les actions des trois autres.”

Der wahre jüdische Nationalismus ist kosmopolitisch

Zum Problem der jüdischen Identität in Feuchtwangers *Josephus-Trilogie*

Ich hat er sein wollen, immer nur Ich, und von allem, was er gedacht und geschrieben und sich vorgemacht hat, ist der Psalm vom Ich das einzig Wahre:

Ich will ich sein, Josef will ich sein,
So wie ich kroch aus meiner Mutter Leib,
Und nicht gestellt zwischen Völker
Und gezwungen, zu sagen: von diesen bin ich oder von jenen¹.

Diese bewußte finale Individualisierung der Problematik scheint Feuchtwangers Behauptung, der Erste Weltkrieg habe ihn "davon abgebracht, fortgesetzt krampfhaft in das eigene Ich zu starren"², zu widersprechen.

In der Tat konzentriert er sich in seiner Trilogie auf das Thema der Selbstfindung. Doch ist es so untrennbar in einen Rahmen historisierter Gegenwartsprobleme eingebunden, dass es überindividuelle und zeitlose Bedeutung erhält³.

Auf dieses Wechselspiel von Zeitgeschehen und Selbstdarstellung werden wir im Folgenden eingehen.

1 Lebensfazit der Zentralfigur Flavius Josephus am Ende der Trilogie. Lion Feuchtwanger, *Der Tag wird kommen*, Berlin 1994, S. 404.

2 Lion Feuchtwanger, "Versuch einer Selbstbiographie" (1927), in *Centum Opuscula (C.O.)*, Rudolstadt 1956, S. 364.

3 vgl. Lion Feuchtwanger, "Der Roman von heute ist international" (1932), in *C.O.*, a.a.O., S. 433-437.

Während das Judentum bis ins 18. Jahrhundert hinein in seinem Selbstverständnis nichts anderes war als das aus seiner Heimat vertriebene und im Exil zerstreute 'Volk Israel', führte der durch die Aufklärung propagierte Gleichberechtigungsgedanke verstärkt zu Assimilationsbestrebungen, zum Verzicht auf das jüdische Sonderdasein und zum Aufgehen in der jeweiligen "Gastnation".

Als 1871 mit der deutschen Reichsgründung die rechtliche Gleichstellung von Juden und Christen erfolgte, hoffte man, seine jüdische Identität von nun an mit der Zugehörigkeit zum deutschen Bürgertum vereinbaren zu können, und es häuften sich in dieser Zeit die Bekenntnisse zum deutschen Nationalbewußtsein⁴.

In dem Maße jedoch, in dem sich die Juden der Kultur ihrer Umwelt anpaßten, wandelte sich auch ihr Selbstverständnis. Es entwickelte sich ein Staatsbürgerbewußtsein, das mit dem Judentum in Konkurrenz stand. Assimilation ging einher mit Selbstverleugnung, schuf den Typus des entwurzelten Juden, der sich in kontinuierlicher Identitätskrise befand.

In der *Josephus-Trilogie* spiegelt Feuchtwanger diese Zeitströmungen wider. Insbesondere seine römischen Juden können als repräsentative Vertreter des Assimilationsgedankens betrachtet werden, wobei im Grad der Anpassung figurespezifische Unterschiede bestehen.

Wirklich gelungen ist die Eingliederung ins römische Leben nur bei integralem Verzicht aufs Judentum. So bei Claudius Regin, dem halb-jüdischen Verleger und Hofjuwelier, der, trotz großer Sympathien für die Juden, dafür dankbar ist, daß man ihn nicht beschneiden lassen hat; oder bei Tiber Alexander, dem Gouverneur von Ägypten, der schon "als Knabe aus dem Judentum ausschied", da er es als "verbrecherische Torheit" ansah "sich aus dem ausgeglichenen, sinnvollen Bereich griechischer Kultur auszuschliessen"⁵.

Letzterer insbesondere verkörpert (auch wenn ein Übertritt zur römischen Staatsreligion nicht explizit erwähnt wird) den Typus des deutsch-jüdischen Konvertiten, der seine ihm durch den Glauben aufoktroyierte Sonderstellung nicht länger hinnehmen möchte; ja, sie selbst als der Vernunft widersprechend und folglich als inakzeptabel ablehnt.

Neben diesen beiden Figuren, die bereits in frühester Jugend vollständig auf ihre Zugehörigkeit zum Judentum verzichtet haben, stellt uns Feuchtwanger die große Masse derer vor, die ihren jüdischen Glauben beibehalten haben und somit ausnahmslos dem ständigen Widerstreit zwischen Reichstreue und Glaubensansprüchen ausgesetzt sind. Hervorgehoben werden Vertreter bestimmter charakteristischer Tätigkeiten oder Verhaltensmuster.

Liban beispielsweise verkörpert den jüdischen Künstler in all seiner Zerrissenheit zwischen konfessioneller Begrenztheit und dem Bedürfnis nach berufli-

4 So forderte beispielsweise der Neukantianer Hermann Cohen die Juden zu unbedingtem Gehorsam gegenüber der staatlichen Obrigkeit auf: "Seinem Staat dienen zu können, muß als heilig gelten, wie Gottesdienst." Hermann Cohen, *Ein Bekenntnis in der Judenfrage*, Berlin 1880.

5 Lion Feuchtwanger, *Der jüdische Krieg*, Berlin 1994, S. 320.

cher Selbstverwirklichung. Sein Leben ist eine Gratwanderung zwischen Genie und Blasphemie, wobei seiner Begabung eine für Künstler wohl übliche und dennoch ungewöhnlich stark akzentuierte Gefallsucht beigemischt ist. Der Frage nach der eigenen Identität weicht er aus, trifft vielmehr 'zeitlebens' zweideutige Vereinbarungen mit Gott, durch die er sich sein Gewissen buchstäblich erkauft, bis er unter vollständigem Identitätsverlust – man denke daran, daß er angesichts des Todes Neptun opfert – ein jämmerliches Ende nimmt.

Obwohl im Wilhelminischen Kaiserreich und in der Weimarer Republik die Zahl der unabhängigen Unternehmer ständig rückläufig war⁶, fehlt im Roman auch der Typus des jüdischen Kaufmanns nicht, dessen wirtschaftlicher Erfolg dem landläufigen Vorurteil jüdischer Schacherei gerecht wird. Er findet im Möbelhändler Cajus Barzaarone seine literarische Entsprechung. Vollständig assimiliert, bis hin zur Romanisierung seines Namens, ist er bestrebt nicht aufzufallen, sich nahtlos ins römische Weltgefüge einzupassen und alles zu akzeptieren, solange man ihm Leben und Wohlstand beläßt.

Und dennoch empfindet auch er das allen römischen Juden eigene Unbehagen betreffs der Lehre. Früher oder später ist jeder gezwungen, Konzessionen zu machen, die sein jüdisches Gewissen belasten, ihm eine eindeutige Stellungnahme des eigenen Ich abverlangen.

Barzaarones Vater, der alte Aaron hingegen vertritt den Standpunkt des orthodoxen Juden, der sich gegen die zunehmende Selbstverleugnung der jüngeren Generation verwehrt. Von letzterer als unzeitgemäß belächelt, fristet er ein verbittertes Dasein.

Um auf die Verhältnisse in Deutschland vor 1933 zurückzukommen: Trotz rechtlicher Gleichstellung und Assimilationsbestrebungen seitens der Juden, blieben diese "als abstrakte Gesamtheit verdächtig, verdächtig einer übernationalen politischen Konspiration, verdächtig als ausbeuterische und profit-süchtige Kapitalisten, suspekt als intrigante Marxisten, und wie es sich bei den zyklisch auftretenden Wirtschaftskrisen erwies, allzeit präsent als Sündenbock"⁷.

Als das Toleranzgesetz 1871 die Religionszugehörigkeit als Grund zu Diskriminierungen ausschloss, saß der jahrhundertealte Judenhaß zu tief in der Seele breiter Volksschichten, als daß er sich einfach hätte auflösen können. Richard Niklaus Coudenhove-Kalergie⁸ spricht vom Übergang in einen sogenannten "Instinktantisemitismus", der die Rassentheorien eines Gobineau und Chamberlain als willkommene Bestätigung seiner Richtigkeit aufnahm.

Von 1881 an wurden bereits Vertreter der antisemitischen Bewegung in den Reichstag gewählt.

6 Elbogen/Sterling, *Geschichte der Juden*, Frankfurt 1966, S. 284-285.

7 Doris Rothmund, *Lion Feuchtwanger und Frankreich. Exilerfahrung und deutsch-jüdisches Selbstverständnis*, Frankfurt 1990, S. 73.

8 R.N.Coudenhove-Kalergie, *Judenhaß von heute*, 1935.

Schon kurz nach der Reichsgründung war man über die ökonomische Wirklichkeit so enttäuscht, daß man eifertig und dankbar auf den Sündenbock "Jude" zurückgriff. Bald schon diente der Judenhaß als hilfreiches Integrationsmittel; hilfreich, nach Theodor Mommsen, für die Einigkeit Deutschlands, die zuvor ihre Existenz dem "äußeren Feind" Frankreich verdankte und nun auf den "inneren Feind" als Stimmfänger bei Wahlen zurückgreifen konnte⁹.

Der Erste Weltkrieg war von einer Welle des Antisemitismus, als Reaktion auf die Entbehrungen des Krieges, begleitet. Besonders beliebt war seit 1918 auch die Parole, die Juden hätten die Niederlage Deutschlands im Weltkrieg verschuldet.

Nach zeitweiligem Abflauen aufgrund verbesserter Wirtschaftsverhältnisse, stieg der Antisemitismus bis 1933 ständig an und wurde zunehmend organisierter.

In der *Trilogie* ist Antisemitismus bei Nicht-Juden durchgehend latent vorhanden. Die Furcht vor Pogromen ist omnipräsent.

Die große Masse der römischen Bürger (wie der deutschen) hat gewisse Vorurteile verinnerlicht, die sie unreflektiert weitergibt. Die Figur des Hauptmanns Lucio resümiert diese vorgefaßten Meinungen sehr anschaulich in einem Gespräch mit Simeon, den er paradoxerweise als Juden ganz 'selbstverständlich' verachtet, während er ihn als besten Freund seines Sohnes hochschätzt. Ohne Verbitterung sieht er es als unverrückbare Tatsache an, daß die Juden eine "Scheißbande" seien, bestehend aus "geilen" "Faulenzern", die in ihrem Heiligtum einen Esel verehrten und Griechenjungen schlachteten. Als Rechtfertigung seiner Behauptungen führt er die so offensichtliche Niederlage der Juden im Krieg an¹⁰.

Über diese Grundtendenz hinaus stellt uns Feuchtwanger Vertreter unterschiedlicher Beweggründe für die Ausbildung eines oft violenten Judenhaßes differenziert vor.

Der Antisemitismus der weitaus meisten Figuren der *Trilogie* hat seinen Ursprung in Feuchtwangers Vorstellung vom Nationalismus als einer rein emotionalen Ideologie¹¹.

Ebenso unbegründet wie regional-politischer Nationalismus oder jegliches Zusammengehörigkeitsgefühl aufgrund gemeinsamer Rasse, Geschichte oder Sprache ist der Antisemitismus bestimmter Romanfiguren (wir denken nur an Dorion, Paulus oder den Minister Talass), die die ganze Judenheit für einen ihnen persönlich von einem einzigen Juden angetanen Tort bezahlen lassen.

9 Elbogen/Sterling, a.a.O., S. 254.

10 Lion Feuchtwanger, *Die Söhne*, Berlin 1994, S. 240-241.

11 "Kurz – nach einer klaren Definition gefragt, entwischt der Nationalist gemeinhin in den Bereich des Gefühls." Lion Feuchtwanger, "Nationalismus und Judentum", in *C.O.*, a.a.O., S. 479.

Feuchtwanger sieht im Antisemitismus einen epochenübergreifenden “Widerstand des Materialisten gegen das Bekenntnis zu einem geistigen Prinzip”¹².

Im Roman findet diese These ihren Niederschlag in den Ansichten des Hauptmanns Pedan, der auf Titus’ ambiges Geheiß hin den Brandsatz in den Tempel (Symbol alles Geistigen) wirft und sich nach dem Krieg mit dem klaren Ziel der ökonomischen Vernichtung der Juden in Judäa niederläßt. Pedan verkörpert das Prinzip der absoluten Macht und somit die ‘existentielle’ Angst der Macht vor dem Geist, der ihren Verazitätsanspruch in Frage stellen müßte¹³.

Ein weit weniger ‘philosophischer’ Grund der Judenfeindschaft wird mit Hilfe der alexandrinischen Antisemiten thematisiert. Es handelt sich hier um rein pekuniäre Interessen; man neidet den Juden ihren Reichtum, der sie zu den wahren Regenten des Landes erhebt. Die kultischen Sonderheiten und die an Überheblichkeit grenzende Selbstsicherheit der alexandrinischen Juden, die sich diesbezüglich grundlegend von ihren duckmäuserischen römischen Stammesgenossen unterscheiden, können dabei nicht über diesen primären, rein materiellen Beweggrund hinwegtäuschen.

Das Kapitel über die alexandrinischen Juden dient Feuchtwanger auch gleichzeitig als Fingerzeig auf die intra-jüdische Diskriminierung seiner Zeit, nämlich die der ärmlichen, meist aus Rußland stammenden Ostjuden durch ihre wohletablierten westlichen Glaubensbrüder. Der Begriff des “Westjuden” erhält im Roman eben die pejorative Konnotation, wie sie der des “Ostjuden” zu Beginn unseres Jahrhunderts hatte¹⁴.

Die Reaktionen der deutschen Juden auf den zunehmenden Antisemitismus waren unterschiedlich. In ihrer Mehrzahl glaubten sie an eine Übergangserscheinung, die durch aufgeklärte Politik und verstärkte Assimilationsbestrebungen

12 “Und es ist, freilich in überaus vergrößerter Form, dieser gleiche Widerstand gegen das geistige Prinzip an sich, der heute die deutschen Nationalsozialisten im Judentum den Erbfeind erblicken läßt; diese kleinbürgerlichen Materialisten sehen im Judentum das Zentrum alles dessen, wogegen sie mit so wüstem Haß angehen: eben des Bekenntnisses zum Geistigen.” Lion Feuchtwanger, “Nationalismus und Judentum”, a.a.O., S. 494.

13 “Aber das stimmt nicht, diese Wahnsinnigen und Verbrecher (die Juden, A.B.) glauben vielmehr an einen Gott, den man nicht sehen noch schmecken kann, einen Gott, so unverschämt wie sie selber, nur im Verstande vorhanden. [...] Der Hauptmann Pedan ist ein wilder, unerbittlicher Gegner solchen Unsinns. Er will ihn ausrotten. Das Leben wäre nicht lebenswert, wenn etwas von ihrem Geschrei wahr wäre, und wäre es auch nur das winzigste Häuchlein. Es ist aber nicht wahr, es soll nicht wahr sein.” Lion Feuchtwanger, *Der jüdische Krieg*, a.a.O., S. 377.

14 “Stolz blickten die alexandrinischen Juden auf die römischen herab, auf diese Westjuden, die zumeist karglich lebten und sich aus ihrer Proletarierexistenz nicht recht hochbringen konnten.” Lion Feuchtwanger, *Der jüdische Krieg*, a.a.O., S. 252. Dies widerspricht der von Doris Rothmund a.a.O. aufgestellten Behauptung, Feuchtwanger habe nie das Problem der Ostjuden thematisiert. Es finden sich in der *Trilogie* hingegen weitere Passagen, die die Diskriminierung innerhalb der jüdischen Glaubensgemeinschaft ansprechen. So wird beispielsweise in *Die Söhne* (a.a.O., S. 48) auf die elende Situation der nach dem Krieg aus Judäa emigrierten, nun in Rom angesiedelten Juden, hingewiesen.

rasch zu beheben sei. Viele versuchten sich dem Haß durch Verleugnung ihrer jüdischen Identität zu entziehen¹⁵.

Religion, im Zeitalter der Naturwissenschaften und der Technik ohnehin ins Hintertreffen gelangt, verlor seit der rechtlichen Gleichstellung der Juden immer mehr an Anziehungskraft. So waren Konversionen zum Christentum aus opportunistischen Gründen recht häufig¹⁶.

Es gab jedoch auch Juden, die sich in dieser Zeit verstärkt auf die Religion zurückzogen. Um das Judentum vor dem Verschwinden zu bewahren, revidierten sie (zumindest die weniger orthodoxen unter ihnen) gewisse Glaubensvorstellungen; so die Messias Hoffnung, die nun dahingehend interpretiert wurde, daß das Zion, in welches der Messias sein Volk führen werde, kein konkretes, sondern nur ein geistiges Land sei. Jüdisch-nationale Elemente im Gottesdienst versuchte man zu vermeiden.

Aus ähnlichen Gründen wurde ein "Deutsch-Israelischer Gemeinbund" gegründet, der Vereine für jüdische Geschichte und Literatur förderte¹⁷.

Wir erkennen hier erneut, wie stark Feuchtwanger selbst im ersten Band seiner Trilogie, der immer wieder als aktualitätsfern und als zu stark in persönlich motivierter Ideendialektik gefangen kritisiert wurde, durch die Strömungen seiner Zeit beeinflusst war und – wenn vielleicht manchmal sogar unbewußt, da der eigenen Identitätssuche entspringend – ein deutliches Bild des nach Assimilation strebenden, wurzellosen Juden um die Jahrhundertwende gibt, der dennoch nicht zur Aufgabe seines kulturellen Erbes bereit ist.

Seine Josef/Justus-Figur entspringt eben jener Problematik. Dieses in Vernunft und Gefühl gespaltene 'Individuum' strebt danach, das Römische Reich von innen heraus zu besiegen, d.h. mit jüdischem Geist, jüdischer Kultur zu durchsetzen; vor allem aber in sich selbst Römer- und Judentum zu vereinen. Lassen wir zunächst dahingestellt, daß es daran scheitert.

Auch 'Männer', wie der weise Großdoktor Jochanan Ben Sakkai, verlegen ihren Kampf um den Erhalt des Judentums auf die Geistesebene. Sakkai ist bestrebt, den jüdischen Staat durch die Universität Jabne zu ersetzen.

Unter der Bedrohung durch den steigenden Antisemitismus wurde in Deutschland der Wille, Judentum und Deutschtum zu vereinbaren, immer stärker. Es bildeten sich Studentenvereinigungen heraus, deren Ziel jüdische Selbstbehauptung war¹⁸.

1893 gründete man dann den "Centralverein deutscher Staatsbürger jüdischen Glaubens", dessen Arbeit auf der Überzeugung basierte, daß "erstens [...] die Juden trotz aller gegenteiligen Behauptungen ihrer Feinde der deutschen Nation

15 Elbogen/Sterling, a.a.O., S. 270.

16 ebd., S. 252.

17 ebd., S. 270.

18 "Wir (die jüdischen Studenten, A.B.) vertreten dabei [...] den Grundsatz, und werden durch unser Verhalten den Beweis dafür liefern, daß wir Juden und zugleich Deutsche im wahren Sinne des Wortes sein können." B.Weil, *Kartell-Convent Jahrbuch*, 1906.

angehörten und zweitens, [...] der Antisemitismus eine durch Vernunft 'heilbare Krankheit' sei"¹⁹.

Dies entspricht der Gedankenlage Feuchtwangers, unter deren Einfluß er es unternahm, seine *Josephus-Trilogie* zu entwerfen, und die zumindest dem ersten Band auch konsequent zugrunde liegt.

Bereits in vielen vorhergehenden Schriften weist Feuchtwanger darauf hin, daß er an einen geschichtlichen Fortschritt glaubt, an eine verstandesmäßige Entwicklung des Menschen einem Vernunftsideal entgegen; daß also folglich auch das Identitätsproblem des Juden in Deutschland rational zu lösen sei²⁰.

Neben den Anhängern des Assimilationsgedankens gab es auch deutsche Juden, die das Minderheitenproblem auf anderem Wege zu lösen suchten. Sie hatten sich bereits wenige Jahre nach der Gründung des "Centralvereins" in der zionistischen Bewegung organisiert, die die Judenfrage als eine "nationale Frage"²¹ betrachtete. Wenngleich der Zionismus als konsequente Antwort auf den Antisemitismus angesehen werden muß, so war der neu aufkeimende Judentum doch nur der 'Anlaß' dazu, über das seit Jahrhunderten bestehende "ungesunde" "Verhältnis von Juden und Nichtjuden" nachzudenken und nach einer der Juden würdigen Lösung zu suchen²².

Es kam in Deutschland in dieser Zeit zu heftigen Kontroversen zwischen Anhängern des Assimilationsgedankens und Mitgliedern der zionistischen Bewegung, die zunächst noch unentschieden war, ob das erstrebte jüdische Nationalgefüge in der Diaspora oder in der 'alten Heimat' Palästina errichtet werden sollte.

1912 distanzierte sich der "Centralverein" in aller Klarheit von einer zionistischen Bewegung mit Kolonisationsabsichten in Palästina:

Auf dem Boden des deutschen Vaterlandes wollen wir als Deutsche an deutscher Kultur mitarbeiten und unserer Religion und unserer geheiligten Gemeinschaft treu bleiben. Soweit der deutsche Zionismus danach strebt, den entrechteten Juden des Ostens eine gesicherte Heimat zu schaffen oder den Stolz des Juden auf seine Geschichte und Religion zu heben, ist er uns gewiß willkommen. Von dem

19 Elbogen/Sterling, a.a.O., S. 275.

20 In den 1920 verfaßten "Gespräche(n) mit dem Ewigen Juden" beispielsweise stellt er den Antisemitismus als eine nur von geistig Unterbemittelten vertretene Ideologie in einem sonst tolerant gewordenen Deutschland dar. So bemerkt sein 'Ewiger Jude': "Die zunehmende Zivilisation untergräbt meine Existenzberechtigung. Die Analphabeten werden weniger, der Judentum nimmt ab. Gerade in Deutschland, das so lange mein festestes Bollwerk war, habe ich in den letzten Jahrzehnten immer schlechtere Erfahrungen gemacht. Seitdem Mendelssohn den Jargon abgeschafft hat, verwachsen hier die Juden mehr und mehr." Lion Feuchtwanger, "Gespräche mit dem Ewigen Juden", C.O., a.a.O., S. 451. In "Nationalismus und Judentum" spricht Feuchtwanger seinen Glauben an den geschichtlichen Fortschritt ebenfalls sehr deutlich aus: "Die Welt ist auf dem Weg zu der Erkenntnis, daß die Begriffe Nation und Territorium nicht notwendig miteinander verbunden sein müssen." C.O., a.a.O., S. 497.

21 Theodor Herzl, *Der Judenstaat*, Gesammelte Zionistische Werke, Berlin 1933, Bd.I, S. 25ff.

22 Adolf Böhm, *Die Zionistische Bewegung*, Bd.I, Berlin 1935, S. 30.

Zionisten aber, der ein deutsches Nationalgefühl leugnet, sich als Gast des fremden Wirtsvolks und national nur als Jude fühlt, müssen wir uns trennen²³.

In diesem Sinne äußert sich auch Feuchtwanger in seinem Artikel "Nationalismus und Judentum". Er warnt davor, "dem Faschismus der anderen", den er zu diesem Zeitpunkt, wie bereits erwähnt, noch als eine durch Vernunft zu beseitigende Übergangserscheinung betrachtet, "einen jüdischen Faschismus entgegensetzen"²⁴.

Er ist dabei dem Zionismus an sich nicht abgeneigt, heißt ihn aber nur insofern gut, als er sich auf "geistige Mittel"²⁵ beschränkt und nicht "irgendein Regierungsgebäude", sondern "die Universität von Jerusalem" zum "Zentrum" hat.

Der erste Band seiner Trilogie ist auch vornehmlich dieser Warnung gewidmet.

Im Roman verkörpern die revolutionären Juden Judäas den Typus des deutschen Zionisten mit territorialem Anspruch. Ihr Fanatismus, ihr materiell verstandener Nationalismus in einer sonst kosmopolitischen Welt, zieht den Untergang der Juden und ihres Tempels nach sich²⁶.

Im ersten Band der *Trilogie* stehen Feuchtwangers humanistische Ideale noch ganz in der Mendelssohnschen Tradition vom Glauben an eine auf Vernunft basierende Vereinigung deutscher und jüdischer Kultur. Nur so ist es ihm hier auch möglich, das kosmopolitische Römische Reich mit dem – seiner Meinung nach – auf dem Weg zur Erkenntnis begriffenen Europa und insbesondere Deutschland gleichzusetzen.

Bis zum Ende des ersten Bandes hält er an seiner Überzeugung fest, daß das "Ziel des wahren jüdischen Nationalismus [...] die Durchdringung der Materie mit Geist [ist, daß] er [...] kosmopolitisch [und] [...] messianisch [ist]."²⁷

Diesen "wahren" Zionismus vertritt im Roman (neben Sakkai) Josefs zweites, rein vernunftbestimmtes Ich, der jüdische Schriftsteller und Staatsmann Justus von Tiberias, der – wie ihn Feuchtwanger am Ende der Trilogie, seine ursprünglichen Hoffnungen revidierend, bezeichnet – "zur Unzeit" Geborene²⁸.

Unter den Juden Deutschlands war bezüglich des Minderheitenproblems kein Konsens zu finden. Selbst im Verbandstag des 1922 gegründeten "Preußischen Landesverbandes jüdischer Gemeinden" bildete die jüdische Bevölkerung keine Einheit, sondern war in drei unterschiedliche Lager gespalten: Die Religiös-Liberalen, die Religiös-Konservativen und die zionistische Jüdische Volkspartei.

23 Monatsschrift des Centralvereins, *Im Deutschen Reich*, 1913, S. 201-247.

24 Lion Feuchtwanger, "Nationalismus und Judentum", a.a.O., S. 498.

25 ebd., S. 497.

26 In "Nationalismus und Judentum", a.a.O., S. 480, geht er eingehend auf dieses Thema ein.

27 ebd., S. 499.

28 Lion Feuchtwanger, *Der Tag wird kommen*, a.a.O., S. 404.

Schliessen wir deshalb aus, daß Feuchtwanger das Parteienspektrum in Jerusalem zufällig dreigeteilt hat: in die aristokratischen "Unentwegt Rechtlichen", die bürgerlichen "Wahrhaft Schriftgläubigen" und die revolutionären "Rächer Israels".

In dieses, der deutschen Gesellschaft seiner Zeit sehr ähnliche Sozialgefüge, integriert Feuchtwanger seine Josef-Figur, einen recht selbstbewußten jüdischen Schriftsteller, dessen Absichten zu Beginn des Romans klar umrissen sind. Er, der Jude, möchte das ihm verhaßte Rom für sich erobern, möchte jüdischen Geist in die rein technisierte Welt bringen.

Recht sorglos geht er sein Vorhaben an, ohne zu bedenken, daß es nicht nur äußerliche Schwierigkeiten birgt, sondern auch Auswirkungen auf die eigene Persönlichkeit haben, ja schon nach kurzer Zeit seine Identität in Frage stellen könnte.

Daß es Feuchtwanger aber just um die Suche nach dem Ich, dem höchst individuellen und doch auch repräsentativen Ich geht, tritt bereits nach den ersten Seiten des Romans, als die Josef-Figur in Justus ihren Doppelgänger erhält, sehr deutlich zu Tage.

Sinn seines (Josefs) 'Lebens' wird es, mit Justus einer Meinung zu sein, was auf supra-figuraler Ebene ein Verschmelzen der beiden Protagonisten zu einem 'Individuum' bedeuten würde, dessen Identität in einem Gleichgewicht von Gefühl und Verstand eindeutig festgelegt wäre. Feuchtwanger thematisiert hier einen persönlichen Konflikt²⁹.

Josef 'spielt' im Laufe des ersten Bandes viele der möglichen Haltungen eines Juden im Römischen Reich 'durch'.

Er ist engagierter Nationalist, assimilierter römischer und kosmopolitischer alexandrinischer Jude – eins mit sich wird er jedoch nie. Der einzige Weg zum Frieden mit seiner Umwelt und insbesondere mit seiner Familie (Dorion, Paulus) müßte über die vollständige Aufgabe seines Judentums führen, zu der er weder bereit ist, noch sein kann, ohne sich selbst zu verleugnen.

Im ersten Band handelt es sich noch um eine fingierte Identitätssuche, deren Antwort bereits in der Justus-Figur vorweg genommen ist.

Der jüdische Schriftsteller Flavius Josephus soll sein Ich über die Verschmelzung von Römertum und Judentum finden. Diese Vereinigung der beiden Kulturen ist über den Verstand zu erreichen.

29 "Soweit ich meine Arbeit abhängig machen kann von meinem Verstand, tue ich das, bemühe mich also, in der Richtung des Morgen, des Internationalismus zu wirken. Aber ich tue es mit Bedauern. Mein Herz ist auf der Seite dessen, was ich bekämpfe." Lion Feuchtwanger, "Bin ich deutscher oder jüdischer Schriftsteller?", in Lion Feuchtwanger, *Ein Buch nur für meine Freunde*, Frankfurt 1984, S. 363.

Feuchtwanger verfolgt in diesem Buch, wie er in "Nationalismus und Judentum" expliziert, eine klare Aussageabsicht³⁰.

Im zweiten Band thematisiert Feuchtwanger die eigentliche Identitätskrise seiner Zentralfigur, die sich im sukzessiven Zerfall seines (Josefs) Wertesystems manifestiert.

Dabei können wir uns des Gefühls nicht erwehren, daß hier nicht nur Josephus seinen Weg sucht, sondern auch der durch das Zeitgeschehen in seinen Grundfesten erschütterte Autor³¹.

Wieviel seines ursprünglichen Idealismus Feuchtwanger zu dieser Zeit bereits eingebüßt hat, können wir daran ablesen, daß er seinem Kaiser Vespasian – bisher zwar Inkarnation der kalten Macht, doch auch der großen Toleranz des römischen Weltreichs – die deutsche Sündenbocktheorie in den Mund legt: "Wenn man wirtschaftlich im Dreck steckt, dann muß man die Massen gegen die Juden loslassen. Von dieser Regel kann man nun einmal nicht ab"³².

Der Josephus dieses zweiten Bandes scheint seinen Platz als Jude im Römischen Reich gefunden zu haben. Doch der Schein trügt. Am Beispiel der Familienverhältnisse seines Schriftstellers zeigt Feuchtwanger auf, daß dieser der Realisierung seines Weltbürgertraums immer ferner rückt.

Ständig wird er mit der Frage nach der Existenzberechtigung des Judentums und dem Sinn seines eigenen Daseins konfrontiert.

So beispielsweise, als er, der Rede seines griechischen Sekretärs Phineas folgend, Parallelen zur eigenen Situation als Jude zieht und die Sinnlosigkeit des Superioritätsgefühls einer jeden Volksgruppe oder auch nur des Festhaltens an nationaler Individualität blitzartig aufleuchten sieht³³.

Angesichts der Büste, mit deren Aufstellung im Friedenstempel Titus ihn zu ehren gedenkt, stellt sich Josephus erstmals ganz konkret die Frage nach der eigenen Identität, die zunächst jedoch auf den Zeitstrom des eigenen Lebens, auf die Beziehung zwischen vergangenen und gegenwärtigem Ich beschränkt bleibt: "Was macht einen Menschen aus: was er jetzt ist, oder was er früher getan hat"³⁴?

Erst der Tod seines Sohnes Simeon eröffnet ihm die ganze Tragweite seines Vorhabens, zwei Kulturen in sich vereinen zu wollen. Seine Überlegungen führen

30 "Ich habe versucht, in meinen Büchern *Jud Süß* und *Der jüdische Krieg* den Weg von Juden aufzuzeigen, die von Macht zum Geist gingen, [...]" Lion Feuchtwanger, "Nationalismus und Judentum", a.a.O., S. 498.

31 Feuchtwangers Haus war 1933 von den Nazis geplündert, seine Schriften, darunter auch der fertig entworfene ursprüngliche zweite Band der *Trilogie*, sämtlich vernichtet worden. Der Autor mußte nach Frankreich emigrieren.

32 Lion Feuchtwanger, *Die Söhne*, a.a.O., S. 26. Inhaltlich ist diese Passage an Ideen angelehnt, die Hitler in *Mein Kampf* entwickelt.

33 vgl. *Die Söhne*, a.a.O., S. 26.

34 ebd., S. 106.

ihn bis zur Negierung seines 'Selbst' und enden, im "Psalm vom Ich", in einem Schrei nach völkerunabhängiger Identität.

Und doch handelt er nicht dieser neuen Einsicht entsprechend, mißdeutet vielmehr die Mahnung, die Simeons Tod birgt, nämlich seinen zweiten Sohn nicht auch dem Völkerkampf auszusetzen, und verwendet nun all seine Kraft darauf, Paulus dem Judentum zu gewinnen. Dabei bedenkt er nicht, in welchen Zwiespalt er den Jungen stürzt. Erst als dieser ihm immer mehr entgleitet, gesteht sich Josef sein destruktives Nationalgefühl ein und schickt ihn, als Beweis seines kosmopolitischen Willens, zur Mutter zurück.

Für Paulus kommt diese große Geste jedoch zu spät, entfremdet ihn im Gegenteil nun auch der Mutter und dem Lehrer. Zum Spielball der Eltern bzw. der Völker geworden, wendet er sich von beiden parentalen Kulturen ab und sucht sich in der dritten, der mächtigen römischen, seine eigene Existenz.

In Anbetracht des glühenden Eifers, den dieser Halbjude bei der Bekämpfung der aufständischen Provinz Judäa an den Tag legt, wird augenscheinlich, inwieweit die Annahme dieser neuen Identität nur als Reaktion auf Erlittenes zu verstehen ist, als Ausdruck von Selbstverleugnung bis hin zum Selbsthaß.

Josef, in der Paulus-Episode zu dem Bewußtsein gelangt, niemals ausschließlich griechischer Schriftsteller sein zu können, kehrt nach Judäa zurück, wo sich ihm seine bisherigen Wertvorstellungen vollständig verwirren.

Josef der Kosmopolit müßte sich der neuen Sekte der Minäer anschliessen; Josef der Jude hingegen hat sich der national beschränkten Lehre von Jabne zu fügen.

Da er die Beweggründe beider Gruppen nachvollziehen kann, ist es ihm unmöglich, sich für eine zu entscheiden, ohne dabei einen Teil seiner selbst preiszugeben: den Kosmopolitismus oder das Judentum.

Bezeichnend dafür, daß auch Feuchtwanger hier "nach einem weltanschaulich(en) [...] Ausweg aus" "der politisch-ideologischen Krise der bürgerlichen Intelligenz angesichts der nationalsozialistischen Machtübernahme"³⁵ sucht, ist die Tatsache, daß die Ähnlichkeit Josefs mit der Justus-Figur in dem Moment verblaßt³⁶, in dem selbst letzterer keine überindividuelle Lösung des Konflikts mehr bieten kann.

Wie läßt es sich erklären, daß Feuchtwanger, dessen Bestreben es war, in diesem Roman den Weg eines Mannes von Tun zu Nichttun darzustellen³⁷, die "Weisheit [...] vom Verzicht", wie sie die Christen propagieren, als zu

35 Holger Zerrahn, *Exilerfahrung und Faschismusbild in Lion Feuchtwangers Romanwerk zwischen 1933-1945*, Frankfurt 1984, S. 107.

36 Lion Feuchtwanger, *Die Söhne*, a.a.O., S. 377.

37 vgl. Lion Feuchtwanger, "Versuch einer Selbstbiographie", a.a.O., S. 363 und "Nationalismus und Judentum", a.a.O., S. 498.

“bequem”³⁸ ablehnt, vielmehr die nationale Verengung der jüdischen Lehre als Treppe zum Weltbürgertum ansieht³⁹?

Welchen Einflüssen mußte der Autor ausgesetzt sein, um “Gott” nun “wieder in Judäa”⁴⁰ zu sehen?

Angesichts der politischen Ereignisse wäre ein apologetisches Festhalten Feuchtwangers an der Lehre vom Nichttun einem Befürworten der Passivität großer Teile der Bevölkerung in Nazideutschland gleichgekommen.

Der Gang, den die Geschehnisse in seiner Heimat genommen hatten, mußte Feuchtwanger umso mehr erschüttern, als er den Antisemitismus als eine durch Vernunft zu behebende Übergangserscheinung betrachtet hatte. Daß dem in Deutschland herrschenden Massenwahn mit Vernunft nicht beizukommen war, machte, wenngleich kein Abschwören, so doch eine Revision seiner bisherigen Anschauungen unabdingbar. Zudem mußte ihm die nationale Verengung, wie er sie bisher im Zionismus abgelehnt hatte, als das kleinere Übel erscheinen, ja vielleicht sogar als der einzige überindividuelle Weg, um das Judentum zu bewahren. Auch hatten sich die Zionisten 1932 auf ihrem Delegiertentag entschieden für einen “aufgeklärten” und gegen einen “völkischen” Nationalismus erklärt⁴¹.

Obwohl ein so gearteter Zionismus für Feuchtwanger nichts konkret Bedrohliches mehr birgt, kann er sich persönlich ebenso wenig dazu entschliessen, den Weg der nationalen Verengung einzuschlagen, wie seine Schriftstellerfigur Flavius Josephus.

Letzterer kehrt abermals nach Rom zurück, um dort in der Person seines Sohnes Matthias einen letzten Versuch zu wagen, seinen kosmopolitischen Traum – nun in einem totalitären Regime – zu realisieren (Band III). Daß er diesen seinen Cäsarion in stark exponierter Stellung unterbringt und somit bewußt der Gefahr aussetzt, Domitians Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, mag primär an seiner Eitelkeit liegen. Allerdings muß sein Handeln auch als letztes Aufbegehren einer zum Untergang verurteilten Geisteshaltung verstanden werden.

Josef hatte seine Identität über die Verschmelzung von Judentum und Römertum zu definieren versucht; hatte diese seine Einstellung als die einzig erstrebenswerte in einer fortschrittlichen Welt betrachtet. Kann es da verwundern, daß er das Bedürfnis verspürt, seinen Glauben an die Richtigkeit seiner Idee

38 Lion Feuchtwanger, *Die Söhne*, a.a.O., S. 384.

39 ebd., S. 388.

40 ebd., S. 385.

41 “Der Zionismus verwirft einen Nationalismus, zu dessen Grundlagen die Überzeugung von der Minderwertigkeit anderer nationaler Gruppen gehört. Diesem Nationalismus, der mit den Mitteln der Staatsgewalt Menschen anderer Art oder anderer Meinung Freiheit und Lebensmöglichkeit nehmen will, setzt der Zionismus als die nationale Erneuerungsbewegung des jüdischen Volkes das Bekenntnis zur wahren nationalen Idee entgegen: aufbauende Arbeit und Entfaltung der schöpferischen Kräfte der Nation, nicht Kampf verschiedener Menschengruppen gegeneinander.” *Jüdische Rundschau*, 16. September 1932, in Elbogen/Sterling, a.a.O., S. 296.

hinauszuschreien, provozierend der Welt vor Augen zu halten, statt, wie andere römische Juden, sein Bekenntnis zu beiden Kulturen in ängstlicher Mediokrität versteckt vor sich hin zu leben?

Nachdem er auch den dritten Sohn an seinen Traum verloren hat, stirbt in Josef – auf Romanebene ganz konkret in der Justus-Figur – die Utopie vom unmittelbar zu realisierenden Weltbürgertum.

Gegen alle Vernunft und im Bewußtsein der Aussichtslosigkeit eines solchen Unterfangens engagiert er sich als alter Mann noch einmal in einem nationalen Kampf seines Volkes und ist endlich eins mit sich.

Folgerichtig wird er daraufhin (zumindest indirekt) von Paulus, der Inkarnation seines gescheiterten Versuchs der Kulturenverschmelzung, zu Tode geschleift.

Die Individualisierung der Problematik, insbesondere im zweiten Band, ist immer wieder als Flucht Feuchtwangers vor konkreter Stellungnahme ausgelegt worden. Diese Kritik ist umso erstaunlicher, als ihr bereits im Werk selbst jede Berechtigung abgesprochen wird.

Feuchtwanger hatte nie beabsichtigt, überindividuelle Auswege aus der umfassenden deutsch-jüdischen Identitätskrise darzustellen, weist vielmehr explizit darauf hin, daß "jeder (...) seine eigene Wahrheit"⁴² hat.

Ich sage meine Wahrheit. Ich weiß, dass es meine Wahrheit ist, nicht die Wahrheit⁴³.

Der Kern seiner Intention lässt sich in einer – jeder potentiellen Kritik vorausgreifenden, jede bestehende Kritik vernichtenden – Aussage über Flavius Josephus finden:

Für den Doktor Josef Ben Matthias ist seine ganze Geschichtsschreibung trotz aller betonten Wissenschaftlichkeit nichts anderes als ein Mittel sich mit sich selber und mit der Geschichte auseinanderzusetzen⁴⁴.

Andrea BUNZEL

42 Lion Feuchtwanger, *Die Söhne*, a.a.O., S. 416.

43 Lion Feuchtwanger, "Was ist Wahrheit", in *Vossische Zeitung*, Freitag, den 21. Oktober 1932.

44 ebd.

Poésie et identité – “L’Ecluse” de Paul Celan

Très tôt déjà, on veut arriver à soi. Mais nous ne savons pas qui nous sommes. La seule chose qui semble claire, c’est que personne n’est ce qu’il aimerait ou pourrait être [...] Ce que l’on pourrait devenir se trouve en nous¹.

Introduisant la cinquième et dernière partie du *Principe Espérance* d’Ernst Bloch, à laquelle le philosophe a conféré le titre “Identité”, ces réflexions dégagent un aspect essentiel de la problématique identitaire relevée par le monde occidental. Elles découvrent la double dimension propre à tout concept d’identité quelle que soit la réponse que l’individu y apporte. L’identité de l’homme se constitue entre deux pôles : entre un réel donné et virtualité – entre être et vouloir être – le processus identitaire se déployant entre la contrainte d’un chemin tracé au préalable d’une part, et le libre accomplissement de la quête de soi d’autre part. Jean Starobinski propose à ce sujet les observations suivantes :

Cette double acceptation du *rôle à jouer* va de pair, dans la tradition occidentale, avec un double aspect du concept d’identité : d’une part, elle est une tâche, un devoir, un but à rejoindre, l’objet d’une quête où doivent s’employer nos meilleures énergies, [...] d’autre part, s’il est vrai que notre rôle nous précède et nous attend, notre identité s’impose comme une inéluctable contrainte : nous y sommes assignés sans recours, nous la subissons bon gré, mal gré [...] Nous comprenons comment l’identité peut tour à tour (ou simultanément) s’annoncer à nous comme

1 Ernst Bloch, *Le Principe Espérance*, tome III, partie 5, 43, traduit par Françoise Wuilmart, Gallimard, 1976, p 13. “Von früh auf will man zu sich. Aber wir wissen nicht, wer wir sind. Nur daß keiner ist, was er sein möchte oder könnte, scheint klar. [...] Das steckt in uns, was man werden könnte”. Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Dritter Band, Fünfter Teil, 43, (*Identität*) *Wunschbilder des erfüllten Augenblicks* (Moral, Musik, Todesbilder, Religion, Morgenland Natur, Höchstes Gut), Suhrkamp, Francfort, 1982, p. 1089.

le libre accomplissement de notre existence, et comme l'effet d'un déterminisme qui nous assigne – à être ce que nous sommes, et rien que ce que nous sommes².

Entre libre accomplissement de soi et prédétermination, entre engagement et retrait, l'identité de l'homme paraît alors simultanément à faire et à défaire. Elle constitue conjointement l'objet d'une quête et d'une défection, – cheminement entre conquête et abandon où acquérir et perdre semblent aller de pair. Seule la formule d'identité s'appliquant à Dieu même, aussi énigmatique soit-elle, semble échapper à la dualité inhérente au concept d'identité, telle qu'elle se présente à l'homme. "Ego sum qui sum" – "Je suis qui Je suis" (Exode 3,14) –, désignation par laquelle Dieu se révéla à son peuple, en lui livrant son identité dans l'unité, au-delà de toute division.

L'identité est une catégorie fréquemment requise au 20^e siècle, dans la mesure où celui-ci semble avoir posé le problème identitaire avec plus d'insistance que les époques précédentes. Mais encore faudrait-il avoir le recul nécessaire pour en juger vraiment. L'homme, ne s'est-il pas, depuis vingt-cinq siècles, penché sur la question "qui suis-je ?", essentielle avant toute autre ? Et la formule de l'identité perdue, communément avancée comme signature de la modernité, ne masque-t-elle pas le fait que l'homme, désireux d'aller malgré tout vers soi-même, tente de résister à l'abandon de son Moi, aussi pressantes que s'avèrent les menaces s'exerçant sur lui ?

Si ces questions ne sauraient, à l'heure actuelle, trouver de réponses définitives, il importe toutefois de noter que les courants artistiques qui ont traversé ce siècle semblent davantage porter sur la recherche de l'identité de l'individu que sur le constat de sa perte. Bien moins que l'objet d'une dépossession, le Moi constitue en revanche l'objet d'une quête constamment renouvelée. Certes, par rapport à d'autres modes d'expression artistique, cette quête se dégage plus manifestement dans l'écriture poétique, où elle trouve son moyen d'expression adéquat, mais elle ne saurait être limitée au seul domaine de la poésie. Par sa nature même, la poésie est censée aller à l'encontre de l'abandon du Moi, qu'elle ne peut accepter sans perdre avec lui la raison d'être qui est à sa source : être le facteur de ralliement par excellence dans l'énonciation de l'individu, le lieu où l'identité de l'homme et son rapport au monde s'articulent.

De part cette fonction, la poésie devient facteur de résistance dans un monde livré à la dissolution de l'être. Elle s'oppose à son évanouissement en disant précisément les menaces qui pèsent sur l'individu. Exposant l'identité de l'homme par ses crises mêmes, l'écriture poétique rend ainsi compte de l'état du

2 Jean Starobinski, "Sur quelques formes de critique de la notion de l'identité (remarques historiques)", in *Identität*, éd. par Odo Marquard et Karlheinz Stierle, Wilhem Fink Verlag, Munich, 1979, p. 644-650, p. 644.

Moi dans le monde et se fait instrument d’investigations qui paraît à même de mesurer la fracture encourue par le monde présent.

*

DIE SCHLEUSE

Über aller dieser deiner
Trauer : kein
zweiter Himmel.

.....

An einen Mund,
dem es ein Tausendwort war,
verlor-verlor ich ein Wort,
das mir verblieben war :
Schwester.

An
die Vielgötterei
verlor ich ein Wort,
das mich suchte :
Kaddisch.

Durch
die Schleuse muß ich,
das Wort in die Salzflut zurück–
und hinaus– und hinüberzuretten :
*Jiskor*³

Le poème “L’écluse” de Paul Celan, publié en 1963 dans le recueil *Die Niemandrose (La Rose de Personne)*, est placé sous le signe d’un abandon imposé, d’une perte. Perte à dimensions multiples, attestant plus d’une absence, à laquelle le Moi du texte est irrémédiablement livré. Ce dernier fait clairement transparaître le destin individuel de Paul Celan, tout en témoignant d’une dimension plus générale, représentative de l’état du sujet post-moderne. Loin de se

3 Paul Celan, *Gesammelte Werke in fünf Bänden* (désormais citées G.W.), éd. par Beda Allemann et Stefan Reichert, 5 vol., Suhrkamp, Francfort, 1983, tome I, p. 222.

Sauf indications contraires, les poèmes, textes et la correspondance de Celan sont traduits par nous-mêmes.

L’ECLUSE / Au-dessus de toute cette tristesse qui est / tienne : aucun / second ciel. / ... / Auprès d’une bouche / pour qui c’était un mot entre mille, / j’ai perdu – / j’ai perdu un mot / qui m’était resté : / sœur. / Auprès / de la multitude des dieux / j’ai perdu un mot qui me cherchait : / *Kaddish*. / Par / l’écluse j’ai dû passer, / sauver le mot, le passer en aval, / au-delà, de l’autre côté dans le flot salé : / *Yiskor*.

limiter au simple constat d'une disparition contingente, le poème expose une perte de substance existentielle du sujet, qui entraîne le Moi dans une succession d'affaiblissements rendant sa position incertaine.

A travers le processus de dépossession qu'il retrace, "L'écluse" décrit la mise à l'épreuve radicale du sujet, tout en cristallisant conjointement les conditions d'apparition de son identité. Après avoir contraint le Moi dans ses derniers retranchements, la succession des privations imposées au sujet est suspendue dans la strophe finale du poème, où elle fait place à un mouvement contraire. Ainsi, "L'écluse" se termine par un acte de "sauvetage" (cf. "retten") qui est qualifié de mission et de destin du poète. A partir de cet acte émerge une parole nouvellement acquise en même temps que le Moi réaffirmé. Après les pertes et les dépouillements imposés au sujet, celui-ci finit par accéder pleinement à son identité, les épreuves et contraintes antérieures l'ayant conduit à la prise de possession plénière de soi. Cette dernière s'opère à partir de l'énonciation de la mission du Moi, qui constitue la "raison d'être" de son existence dans toute l'acception du terme.

Dès la première strophe du poème, qui s'apparente à une dédicace formulée à l'intention de la personne interpellée comme Toi ("qui est tienne"), l'expérience de la perte est exposée d'entrée de jeu : perte, éclipse de l'espoir implicite, que par-dessus "deuil", "tristesse" et "chagrin" (notions que le mot allemand "Trauer" englobe) un "second" ciel puisse apparaître comme pour combler la carence du premier, de Dieu. Un second ciel qui serait en rapport avec l'étendue de la souffrance imposée à l'homme "ici bas".

Notons la valeur particulière de la notion du "second ciel" figurant en remplacement ou en complément du "premier"⁴. A travers le redoublement d'une notion relative à une entité habituellement conçue comme unique, s'exprime la carence attestée de celle-ci, à savoir la défaillance dont le ciel a témoigné face aux espoirs que l'homme a, de tout temps, fondé en lui : "aucun / second ciel". La position de la négation "kein" à la fin du vers précédant l'enjambement, confère un poids particulier à ce bilan d'un espoir perdu en la présence "trans-cendante" souhaitée (cf. "au-dessus" / "über"). Ainsi se traduit la dimension particulière du manque métaphysique éprouvant l'homme, dès lors seul à assumer la charge de son "chagrin", de sa "tristesse" et de son "deuil", sans qu'elle puisse être allégée par l'intervention du "ciel" ou de son "suppléant".

L'accent insistant conféré lors du constat "aucun ciel" à la négation "aucun" / "kein", qui dit l'absence la plus radicale qui soit pour l'homme, est renforcé par le fait que dans l'original allemand, la négation "kein" – unique mot monosyllabique de cette strophe – suspend le rythme régulier du trochée parti-

4 Contrairement au français, le pluriel de "ciel" / "Himmel" n'est plus employé en allemand.

culièrement marqué de ces trois premiers vers. De même, il importe de noter que “kein” est le seul mot au sein de cette succession de vers à ne pas se terminer par la syllabe “-er”⁵. Or, peut-on considérer comme fortuit que cette syllabe soit précisément celle qui se confond en allemand avec le pronom personnel masculin de la troisième personne au singulier : “er” – “il / Il” – désignation par excellence de Dieu selon l’emploi qu’en fait la Bible ?

/ - / - / - / -

Über aller dieser deiner

Trauer : kein

zweiter Himmel.

Après ce premier bilan d’une absence, par laquelle se traduit l’espoir perdu en la présence métaphysique souhaitée en même temps que l’absence d’un palliatif à ce manque – thème dont on peut supposer qu’il a constitué l’objet d’un échange d’idées entre le Moi et le Toi évoqué au début du texte –, l’expérience de la perte se matérialise littéralement dans le vers suivant. Les points de suspension, qui prennent l’espace d’une ligne entière, exposent l’irruption d’une éclipse radicale –, manifestation la plus immédiate de l’absence concrétisée par le vide, suspension nette du discours.

Interruption radicale du flux langagier⁶, les points de suspension rendent manifeste, ou plutôt *opèrent* ce que les deux strophes suivantes du poème exposeront après le bilan de la première, – à savoir une perte à double titre : perte de la parole, éclipse totale du langage imposée à l’homme face au mutisme de Dieu. A l’évanouissement de la parole divine, l’homme “répond” par la suspension de son propre discours, répliquant par son mutisme au mutisme manifesté par Dieu. Ainsi ne subsiste que le vide éloquent où prend forme un double silence douloureux, à la fois imposé et reçu.

Après cette matérialisation directe de l’absence dans le poème par le blanc, la description des pertes imposées au Moi se poursuit dans les deuxième et troisième strophes du texte. Toutefois, le processus de dépossession est désormais rendu explicite par la triple intervention du verbe “perdre” dans les vers 7,8 et 13. De même, la nature de la perte de parole est spécifiée dans ces strophes à travers la

5 Une légère modification intervient toutefois pour “Himmel” où la lettre “I” se trouve à la place de “r”.

Le schéma rythmique et sonore particulièrement marqué de la première strophe du poème, qui intervient comme un facteur constitutif de sens, demande à être maintenu lors de la traduction, ce que nous avons tenté de respecter dans notre version.

6 Traduisant la fracture subie par le monde dans le médium langagier, les points de suspension interviennent en tant que signal visuel le plus marqué du texte riche en éléments gestuels et visuels qui caractérisent l’écriture de Paul Celan ; tels le colon (:) (vers 2, 9, 13, 18), le tiret marquant un arrêt dans le discours (vers 7) ainsi que l’emploi des italiques pour les mots “*Kaddish*” et “*Yiskor*”.

dénomination exacte des mots perdus : “sœur” et “Kaddish”. Par le biais de l’emploi exclusif du prétérit et d’un plus-que-parfait, se révèle en outre que la perte des deux mots s’est effectuée dans le passé, et qu’elle a été elle-même précédée d’une dépossession antérieure, apparemment plus vaste encore que la seconde. Car le mot “sœur” est qualifié par Celan de mot “qui m’était resté” (parmi d’autres pertes, pourrait-on ajouter), avant qu’il ne fût perdu à son tour. En revanche, le mot “Kaddish” est inversement défini comme mot “qui me cherchait”. Présentées dans la structure parallèle des subordonnées relatives, la perte et la quête – ces deux notions centrales du processus identitaire, pôles entre lesquels s’effectue l’accession à l’identité personnelle –, sont ainsi introduites dans le poème. Par conséquent, le texte rattache ces notions-clés du processus identitaire aux deux langues, qui ont effectivement marqué le destin personnel de Celan : l’allemand et l’hébreu.

*

Si l’hébreu avait revêtu un statut ambivalent pendant la jeunesse de Celan, dans la mesure où l’apprentissage de cette langue, qualifiée de “langue paternelle”, aurait été ressenti par lui comme une contrainte⁷, l’allemand a été accueilli d’une façon différente. Langue maternelle de Celan à double titre, l’allemand constitue non seulement la première langue acquise par le poète, mais encore la langue d’une mère complice, à laquelle Celan était intimement attaché. C’est en outre à travers le personnage de la mère que se fit pour le poète l’accès à la culture occidentale, comme pour bien d’autres créateurs et penseurs originaires de l’Europe centrale tels que Kafka, Canetti et Scholem, etc.

Si Paul Celan a, pendant toute sa vie, exclusivement vécu au sein de la culture romane – né en 1920 en Roumanie et exilé à Paris de 1948 jusqu’à sa mort en 1970 – il choisit précisément la langue allemande comme unique idiome poétique durant les 33 années de sa création. Et ce, en optant pour l’allemand parmi un grand nombre d’autres langues pratiquées, dont le poète nous a transmis des traductions hors du commun, qui constituent plus de la moitié de son œuvre publiée, – traductions du français, du russe, de l’anglais, de l’italien, du roumain, du portugais et de l’hébreu.⁸

7 Cité d’après Israel Chalfen, *Paul Celan, Eine Biographie seiner Jugend*, Insel, Francfort, 1979, p. 41.

8 Mis à part les traductions de Tchekhov, Lermontov et Simonov du russe en roumain, Celan traduisit toujours de la langue étrangère en allemand. Nous lui devons les traductions de la poésie russe, d’Ossip Mandelstam, d’Alexandre Blok, de Serge Essenine etc, des traductions d’Ungaretti des sonnets de Shakespeare, du portugais Fernando Pessoa, de l’hébreu (David Rokeah) et les traductions de la poésie française : outre Nerval, Rimbaud, Mallarmé, Apollinaire, Valéry, Artaud, Supervielle, Alain Resnais et E. M. Cioran, Celan a traduit des œuvres de René Char, Henri Michaux, André du Bouchet, Jacques Dupin et Jean Daive.

Au cœur de tant de langues, la fidélité envers l’allemand en tant qu’unique idiome poétique, témoigne d’une dimension particulière qui relève de son statut de langue maternelle. C’est en effet la langue qui confère une patrie à celui qui n’en a pas. Demeure de l’exilé qui l’accompagne toujours, la langue maternelle constitue pour Celan le lieu d’ancrage de son existence, lieu de ralliement de son identité, où s’atteste son appartenance profonde, son origine et sa destination. Ecrire dans la langue maternelle se pose alors comme fondement et prémisse de toute énonciation du Moi.

Ce n’est que dans la langue maternelle qu’on peut exprimer *sa* vérité. Dans la langue étrangère, le poète ment⁹.

De cette conception de la langue maternelle, seul vecteur d’identité et de vérité qui vaille, procède le vif refus du bilinguisme en poésie que Celan dénonce résolument, en récusant toute forme de multiplicité là où il ne peut s’agir que de l’unicité “porteuse de destin” d’un être unique

Je ne crois pas au bilinguisme en poésie. La duplicité en revanche, existe bel et bien [...]

La poésie – c’est l’unicité porteuse de destin du langage. C’est à dire – permettez-moi ce truisme – [...] non pas ce qui a cours deux fois¹⁰.

Par cette conception, fondamentale, de la poésie en tant qu’“unicité porteuse de destin du langage”, opposée à toute forme pluralisée de l’être, l’acte poétique prend la valeur d’un acte existentiel. En tant que tel, il ne peut reposer que sur une langue de portée similaire, langue maternelle, qui atteste l’identité de celui qui s’énonce et lui permet de s’assurer de son propre Moi comme de son lieu dans le monde.

L’écriture de Celan est en effet marquée par une volonté d’“individuation radicale” relevée dans les réflexions poétologiques exposées dans *Le Méridien* (1960)¹¹. Prenant résolument le parti de “parler dans l’angle d’inclinaison de son existence, dans l’angle d’inclinaison où la créature s’énonce”¹², Celan avance une conception de la poésie, où une extrême interdépendance rattache la création du poète à son existence personnelle :

9 Paul Celan dans un entretien avec Ruth Lackner, cité d’après I. Chalfen, *op. cit.*, (note 7), p. 148.

10 Réponse de Paul Celan à une enquête de la Librairie Flinker en 1961 : in *G.W. III*, p. 175, “An Zweisprachigkeit in der Dichtung glaube ich nicht, Doppelzüngigkeit – ja, das gibt es [...] Dichtung – das ist das schicksalhaft Einmalige der Sprache. Also nicht – erlauben Sie mir diese Binsenwahrheit [...] – also nicht das Zweimalige”.

11 P. Celan, *Der Meridian, Rede anlässlich der Verleihung des Georg Büchner- Preises 1960*, in *G.W. III*, p. 187-202.

12 *Ibid.* p. 197. “[...] der nicht vergißt, daß er unter dem Neigungswinkel seines Daseins, dem Neigungswinkel seiner Kreatürlichkeit spricht”.

Celui qui écrit [le poème], s'inscrit en lui pour toujours¹³.

Si l'allemand est retenu par Celan comme unique langue de sa poésie, ce choix est loin d'être dépourvu de ruptures inhérentes. Car la langue allemande est aussi inéluctablement celle "à travers laquelle la mort vint sur lui, sur ses proches, sur les millions de Juifs et de non-Juifs"¹⁴. En effet, cette langue concentre sur elle toutes les interrogations possibles d'une écriture après Auschwitz. Elle marque l'insoluble paradoxe pour Celan, d'être d'une part la langue qui est à son origine et par là même porteuse de son identité, et d'autre part la langue qui est empreinte des crimes les plus atroces qui soient, témoin de toutes les blessures et souffrances imposées à l'humanité. La langue allemande, qualifiée par Celan de langue "qui reste douloureusement mienne"¹⁵, constitue par conséquent l'objet d'une perte inéluctable et "douloureuse" : elle procède du mutisme relevant du "manque de réponses" que le poème "L'écluse" décèle et que Celan énonce également dans le *Discours de Brême* (1958) sous l'aspect de la convergence constitutive de la perte et de la quête.

Accessible, proche et sauvegardée, au milieu de tant de pertes, demeura ceci, seul : la langue.

Elle, la langue, fut sauvegardée, oui, malgré tout. Mais elle dut alors traverser son propre manque de réponses, dut traverser un mutisme effroyable, traverser les mille ténèbres des discours meurtriers. Elle traversa et ne trouva pas de mots pour ce qui se passait, mais elle traversa ce passage et put enfin resurgir au jour, *enrichie* de tout cela¹⁶.

13 *Ibid.* p. 198. "Wer es [das Gedicht] schreibt, bleibt ihm mitgegeben".

14 Maurice Blanchot, "Le dernier à parler", in *La Revue de Belles-Lettres* n° 2/3 96e année, Genève, 1972, p. 171-183, p. 181.

15 a) Paul Celan dans une lettre à Petre Solomon. En français dans le texte. Cité d'après Petre Solomon, "Briefwechsel mit Paul Celan 1957-1962", in *Neue Literatur* n° 11, 32 année, novembre 1981, Bucarest, 1981, p. 60-80, p. 65.

b) Cf. également les réflexions formulées par Celan dans une lettre inédite du 2 août 1948 à des parents en Palestine. Citée d'après Bianca Rosenthal, "Quellen zum frühen Celan", in *Monatshefte* vol. 75, n° 4, 1983, p. 393-404, p. 403. "Ihr merkt, daß ich versuche, Euch zu sagen, daß es nichts in der Welt gibt, um dessentwillen ein Dichter es aufgibt zu dichten, auch dann nicht, wenn er ein Jude ist und die Sprache seiner Gedichte die deutsche ist". (Vous remarquerez que je cherche à vous dire qu'il n'y a rien au monde qui puisse faire renoncer un poète à écrire de la poésie, même s'il est juif et que la langue de ses poèmes est l'allemand).

16 P. Celan, *Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen*, in *G.W.III*, p. 185-186. Traduction française de John E. Jackson, in P. Celan, *Discours de Brême*, in *La Revue de Belles-Lettres*, op. cit. (note 14), p. 83-85, p. 84. "Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie mußte nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab kein Wort her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, "angereichert" von all dem".

Sur la base de ces réflexions qui nous ramènent au poème “L’écluse”, la valeur particulière du mot “sœur”, préservé “au milieu de tant de pertes”, livre toute sa signification. Cette parole rappelle à la pensée de l’homme l’irréductible présence de la fraternité. “Sœur” – cette parole, garant d’un monde fraternel, fut soustraite au moment même où ce monde s’évanouissait.

*

Nous avons relevé à partir des trois premières strophes de “L’écluse”, que les notions de l’absence et de la présence, de la perte et de la quête sont saisies par Celan sous l’angle de leur rattachement constitutif aux deux langues, qui ont marqué son identité et son origine. Au-delà de cette indication essentielle, les deux strophes centrales du poème apportent également une autre précision signifiante. Car elles révèlent, outre la nature des paroles perdues et leur appartenance à l’allemand et à l’hébreu, les facteurs qui se situent à l’origine même de la dé-
possession constatée.

Le verbe allemand “perdre” – “etwas an jemanden verlieren” qui structure les deux strophes étroitement parallèles, spécifie en effet simultanément l’objet de la perte et le facteur ayant entraîné celle-ci. Par le double rattachement que permet ce verbe en allemand, s’exprime, en dehors du complément d’objet direct, la personne à laquelle est *céde* ce qui a été perdu, – une précision qui peut, le cas échéant, inclure les motifs situés à la base de la privation¹⁷.

Ainsi la deuxième strophe du poème évoque-t-elle le facteur qui a fait soustraire le mot “sœur” au Moi, en apportant la précision que ce mot a été cédé “à une bouche / pour qui c’était un mot entre mille” : “Tausendwort”. Parallèlement à ce constat, la troisième strophe révèle que le mot “*Kaddish*” a été perdu et cédé “à la multiplicité des dieux” : “Vielgötterei”.

Or, le dénominateur commun de cette double perte réside précisément en la multiplication, considérée comme facteur de dissolution, d’une entité singulière et non multipliable¹⁸. Pluralisés à l’infini – “entre mille” – ces mots et les notions qu’ils véhiculent, se vident de leur sens et perdent leur raison d’être. Car lorsque la fraternité est mise au pluriel et remplacée par “*les fraternités*”, c’est qu’elle n’a précisément plus cours. Il en est de même pour le mot “*Kaddish*”. Ce mot, “qui signifie ‘sacré’ en araméen, est la prière des morts, et une glorification de Dieu

17 Ce double rattachement du verbe “verlieren” qui permet d’énoncer l’objet de la perte en même temps que la personne ou l’objet qui détient ultérieurement ce qui a été perdu, présente une difficulté particulière pour le traducteur dans la mesure où le verbe français “perdre qc.” ne supporte pas ce rattachement simultané du complément d’objet direct et de la personne à laquelle est cédé l’objet de la perte, ce que l’allemand exprime à la manière de “perdre qc. à qn.”.

18 Dans la strophe d’ouverture du poème, le thème de la multiplication est annoncée par la notion du “second ciel”.

que récite le fils survivant”¹⁹. La valeur propre de ce mot, dans lequel prière et louange de Dieu ne font qu’un, n’est préservée que lorsqu’il est énoncé à l’intention du seul Dieu, reconnu un et unique²⁰.

Selon le poème “L’écuse”, perdre sa signification et sa valeur initiale, reviendrait alors à perdre son unicité. Non seulement la privation imposée au Moi est la cause de sa perte de substance, mais de même la multiplication effrénée de ce qui fut jadis unique, – multiplication entraînant la dissémination de l’être dans l’épars. Est-ce à dire que l’affaiblissement du sujet prendrait naissance dans la multiplication qui provoque son éclatement en plusieurs Moi fragmentaires ? Bien des indices donnent à croire que le Moi post-moderne en est précisément là. La société actuelle aura démontré que la perte de substance identitaire n’est pas seulement le fait d’une diminution de l’être par le manque, mais qu’elle est aussi, et essentiellement, le fait d’une dissolution de l’être par le nombre, ne trouvant plus de limites. Ce bilan, fondamental, dressé par “L’écuse”, est renouvelé par Celan dans d’autres contextes, et apparaît dans le poème “Zürich, Zum Storchen” dans les formules du “Trop” et du “Trop-peu”.

Du Trop il fut question, du
Trop-peu. Du Toi
et du Pourtant-Toi, de
l’assombrissement par la clarté [...] ²¹.

19 John Felstiner, “Langue maternelle, langue éternelle. La présence de l’hébreu”, in *Contre-jour, Etudes sur Paul Celan*, éd. par Martine Broda, édition du Cerf, 1986, p. 65-84, p. 72.

20 “Kaddish” – Cette prière des morts, récitée par le fils survivant, livre en outre la formule-clé du destin de Paul Celan : d’avoir été le survivant, non seulement de sa famille morte dans les camps, mais d’un peuple entier. D’où sa mission de témoigner des morts par le biais de la poésie, afin de maintenir leur mémoire à travers cette “prière”, qui se confond, bon gré mal gré, avec la glorification d’un Dieu qui, selon Celan, “savait tout cela” et même “voulait tout cela”. Le poème d’ouverture de *La Rose de Personne* “Es war Erde in ihnen” / “Il y avait de la terre en eux” formule en ce sens le refus initial de louer un Dieu “consentant”, avant d’aboutir à cette glorification inéluctable et amère : “O un, o nul, o personne, o toi” / “O einer, o keiner, o niemand, o du”. Nous citons la deuxième strophe du poème.

Sie gruben und gruben, so ging
ihr Tag dahin, ihre Nacht. Und sie lobten nicht Gott,
der, so hörten sie, alles dies wollte,
der, so hörten sie, alles dies wußte. (*G.W.I*, p. 211)

(Ils creusaient et creusaient, ainsi passait / leur jour, leur nuit. Et ils ne louaient point Dieu, / qui – ainsi entendaient-ils – voulait tout cela, / qui – ainsi entendaient-ils – savait tout cela).

21 *G.W.I*, p. 214 sp.

“Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles [...]”

Sur cette question, voir également la réflexion “das Zuviel meiner Rede” (“Unten”, *G.W.I*, p. 157) ainsi que l’équation présentée par le poème “Weggebeizt” (*G.W.II*, p. 31) : “das hundert- / züngige Mein- / gedicht, das Genicht”.

Les notions du “Trop” et du “Trop-peu” livrent en effet la clé du poème “L’éclyse”, dont l’interrogation sur la perte et la conquête de l’identité est présentée à partir d’une réflexion sur la perte et la quête du langage. Par cette concentration sur le médium langagier, Celan rappelle à la conscience de l’homme que le support de toute fonction d’identité et d’être est précisément la langue même. C’est ainsi que les deux mots perdus “sœur” et “*Kaddish*” fournissent à eux seuls le soubassement de toute une conception du monde établie par l’homme, qui s’étend de sa réflexion sur la nature profonde de l’humanité et son humanisme perdu ou sauvegardé (“sœur”), jusqu’à son interrogation sur l’existence et la raison d’être de Dieu à partir de la Shoah (“*Kaddish*”). Par le biais des considérations portées sur le langage et les facteurs entraînant sa conquête ou sa perte, Celan procède donc à une vaste méditation sur l’être. Comme nous l’avons relevé, ce questionnement porte plus précisément sur l’existence de l’homme dans son rapport à l’absence ou à la présence de Dieu, il a pour objet les modalités d’identité de l’individu dont le poète cristallise, à partir du regard porté sur le langage, les constituants et les conditions d’apparition.

Comme le démontrent les interrogations exprimées par le poème, Celan prend, dans son approche de la question identitaire, résolument le contre-pied d’une conception atomiste de l’individu. Il récuse un mode d’existence où l’homme sacrifie à la multitude et au pluralisme de tout genre et dans lequel le fragmentaire et l’épars l’auront emporté sur l’irréductible présence de l’ensemble. Démasquant dans “L’éclyse”, comme dans bien d’autres poèmes, le faux d’une existence, où la multiplication est dressée en règle générale, Celan lui oppose son exigence radicale d’unité. Or, en dénonçant la dissémination de l’être par la multiplication de ce qui est singulier, le poète expose précisément le fondement de tout processus identitaire. Car si l’identité consiste à vouloir être “identique”, semblable à soi-même, elle implique le nécessaire retour de l’être vers “soi” – retour vers une unité, voire intégrité perdue.

Conquérir son Moi et prendre possession de lui, mène irrémédiablement par le rassemblement de ce qui est épars, et ne peut qu’aboutir à une instance unique et singulière. Telle que l’atteste la notion de l’“in-dividu” par elle-même, cette instance est *indivisible* et une, elle ne saurait être ni multipliée ni scindée sans perdre son essence.

Car, de même que Dieu et la notion de la fraternité, le Moi est unitaire. Instance ancrée dans le singulier, il ne connaît pas de pluriel et ne peut, pour citer Celan, “avoir cours deux fois”. Lorsqu’il est pluralisé, il se décompose en fragments et se dissipe aussitôt, – un processus pour lequel la psychologie moderne a trouvé plusieurs formules. Abandonner l’unité du Moi reviendrait alors à abandonner son identité, le scinder ou le multiplier finirait par aboutir à la perte de l’identité.

Voici l'identité, l'unité de la personne mises en doute, Et, du coup, plus d'agent permanent qui *s'approprie* (selon le terme de Locke) ses diverses actions. Du coup, faute de pouvoir être rapportés à un même sujet, voici les actes devenus radicalement *extérieurs* les uns aux autres. Et une conséquence importante devient évidente : partout où la loi de l'identité se relâche et s'efface, nous assistons à une figure *spatialisée* et *pluralisée* non seulement des événements vécus, mais surtout des constituants psychiques ou oraux en lesquels la personne se décompose ; [...] il en résulte – à la place du sujet unique – une sorte de dramaturgie plurielle, où chaque passion, chaque perception, chaque représentation fait son jeu à part²².

*

Si les trois premières strophes de “L'écluse” ont abordé la question identitaire sous l'angle de la diminution imposée au Moi par les altérations et les privations subies – perspective qui a permis de déceler les conditions préalables de la constitution d'identité résidant dans l'inaliénable unité de l'être – la dernière strophe du poème approche la thématique identitaire sous un angle différent. Après avoir exposé les menaces émanant du processus de multiplication pour l'identité du Moi, le poème procède dans sa partie finale à un changement d'optique radicale, en abordant l'identité non plus à partir de la description graduelle de ses crises, mais en revanche à partir de l'approche de sa constitution. De cette façon, “L'écluse” passe de l'aspect de la dissipation de l'être à celui de son rassemblement, et retrace par là même le cheminement qu'est censée prendre toute quête identitaire. Dans la dernière strophe du texte, l'affaiblissement antérieur du Moi débouche alors sur un geste unificateur et régénérateur, la perte faisant place à la quête et conquête de son identité. Celle-ci émerge à partir de la description du rôle assigné au sujet.

La strophe finale de “L'écluse” traite ainsi de la mission que le Moi a adoptée comme sienne et répond par son biais aux interrogations portées sur son identité. Or, c'est précisément par ce retour à la question initiale de son être, – question “percevalienne”²³ par excellence qui marque le retour à sa “raison d'être” au sens premier du terme – que l'identité du Moi est sauvegardée et “sauvée” (“hinüberretten”) au milieu des pertes rencontrées.

Plusieurs éléments langagiers signalent le passage de la mise à distance de l'identité du Moi vers son accession dans la dernière strophe du poème, qui figure littéralement comme “écluse” – lieu de ralliement du sujet. A cet égard, la réintégration du Moi rassemblé et réaffirmé est notamment opérée par une modification

22 Jean Starobinski, *op. cit.* (note 2), p. 646.

23 Sur la question “percevalienne”, question portant sur l'origine de celui qui la pose, voir l'étude de Jean-Marc Pastré, “Identité et Interdits : Les composantes gémellaires et mélusiniennes du mythe percevalien chez Wolfram von Eschenbach”, in *Cahiers d'Etudes Germaniques* n° 26, *Mythe et Identité dans la littérature de langue allemande*, Aix-en-Provence, 1994, p. 107-116, notamment p. 113-116.

constitutive, intervenant dans l’emploi du pronom personnel de la première personne. Apparaissant à cinq reprises dans le texte comme pour défendre son statut, le “je / moi” acquiert dans la partie finale du texte manifestement une nouvelle dimension. Tandis que dans la deuxième et troisième strophes, il avait figuré *passivement* en tant que simple support des pertes imposées (“j’ai perdu” vers 7, 8 et 13) et sous la forme d’un objet contraint à subir une action extérieure (cf. “qui m’était resté”, “qui me cherchait”), il retrouve dans la quatrième strophe son autonomie perdue, en régissant désormais deux vers entiers, dans lesquels il décrit, par stades successifs, les différentes étapes et le déroulement de sa mission :

Par
l’écluse j’ai dû passer,
sauver le mot, le passer en aval,
au-delà, de l’autre côté dans le flot salé :
Yiskor.

Le mode verbal de l’infinitif par lequel s’exprime la mission du Moi, signale, lui aussi, un nouveau départ, il permet d’abandonner la perspective temporelle ancrée dans le passé, qui prédominait dans les strophes précédentes (cf. “j’ai perdu”, “m’était resté”, “me cherchait”). Par ce biais, la rétrospective, exposée par la première partie du poème, fait place à une optique “in-finitive”, qui confère à la mission du sujet une dimension atemporelle, dans laquelle est transgressée la finitude du temps des horloges. Certes, le terme “mußt ich” (“j’ai dû”), introduisant la description de la mission, maintient d’abord l’ancrage temporel dans le passé, avant qu’il ne s’efface dans les vers suivants.

Notons également la nuance contraignante contenue dans le constat “j’ai dû passer”, qui traduit une autonomie relative accordée au Moi, en présentant sa mission comme un devoir demandant à être acquitté. La conception celanienne du rôle à accomplir atteste donc la double dimension inhérente au concept d’identité que nous avons relevée auparavant : pour Celan, l’identité, bien que préalablement tracée, reste tout de même un but à atteindre. Porteur d’une mission qui le précède et transcende à la fois, le Moi est assigné à une tâche qui l’attend d’avance, mais qui ne constitue pas moins l’objet de sa quête. Car la mission confiée à l’individu, demande à être accomplie lors de son cheminement identitaire, elle demande à être réalisée et adoptée par lui comme une mission faite sienne.

Or, quelle est la mission permettant au sujet de réintégrer et de réaffirmer son identité menacée, et qui aboutit au rassemblement du Moi en un acte de sauvetage ? Comme la perte des paroles ultérieurement exposée, cette mission a, elle aussi, trait au langage. Elle consiste à sauver le mot “*Yiskor*”, qui s’oppose aux

deux mots perdus auparavant “sœur” et “Kaddish”²⁴. Le “sauvetage” de ce mot hébreu s’effectue dans une écluse, nouvel élément du poème qui livre son rapport avec le titre. Les précisions apportées à l’égard de cet acte de sauvetage ne laissent aucun doute sur sa complexité : il s’agit d’une manœuvre difficile, par laquelle le mot est passé “en aval”, “au-delà” de l’eau et finalement “de l’autre côté” : “zurückretten”, “hinausretten”, “hinüberretten”. Les néologismes formés à partir du verbe transitif “retten” (“sauver”) et des préverbes indiquant la direction (“zurück”, “hinaus”, “hinüber”) mettent l’accent sur le triple sens, dans lequel s’effectue le “sauvetage”, qui inclut un retour en arrière, de même qu’un mouvement en avant et “au-delà” de la position initiale²⁵.

A partir de cette description de la mission confiée au Moi, son rôle se révèle et atteste clairement son identité avec le poète. En effet, Celan dresse ici son auto-portrait le plus explicite dans son œuvre, en se décrivant lui-même comme éclusier, et plus précisément comme passeur, tel que Charon, sur un fleuve. Passeur et porteur de mémoire, le poète assure la sauvegarde des mots au milieu des pertes, en opérant leur passage à travers l’écluse vers un autre “niveau” temporel. Or, par cet acte de “sauvetage” langagier, Celan œuvre, tel le fils d’Erèbe et de la Nuit, contre l’oubli. Situé dans l’entre-deux des mondes, il navigue sur les eaux impénétrables de l’oubli – Achéron et Léthé –, et assure avec la “barque” de sa poésie l’indispensable jonction de deux rives, — celle des morts et celle des vivants. C’est par son passage, acte fondamental, qu’il réunit les deux “royaumes” de

24 Au-delà de l’opposition existant entre les notions de “perte” et de “sauvetage”, le mot sauvegardé “Yiskor” s’oppose aux mots perdus “sœur” / “Kaddish” par un élément formel particulier, qui est la confrontation subtile des articles définis et indéfinis dans ce poème. Ainsi le mot “Yiskor” atteste sa singularité par l’article défini qui lui est attribué : “das Wort” / “le mot” (vers 17), alors que les deux mots perdus “sœur” et “Kaddish” sont respectivement qualifiés de “ein Wort” / “un mot” (vers 8 et 13 : “un mot qui me cherchait”, “un mot qui m’était resté”). Ce rapport d’opposition entre l’indétermination de l’innombrable et la détermination d’une entité singulière, régit de façon générale les rapports se déployant entre les strophes centrales du poème d’une part, où domine, à une exception près, l’article indéfini (cf. “une bouche”, “un mot entre mille”, “un mot” vers 8 et 13) et la dernière strophe d’autre part, dans laquelle apparaît exclusivement l’article défini (“l’écluse”, “sauver le mot”, “le flot”) qui s’applique à des entités dont l’unicité est préservée. Cette confrontation à travers l’opposition déterminé – indéterminé, unicité – multiplicité est annoncée dans la première strophe du poème par la tournure “aller dieser deiner Trauer” – “toute cette tristesse qui est tienne”. L’article démonstratif “cette” / “dieser”, à lui seul doublement déterminé, se trouve littéralement “encadré” par des déterminants indéfinis et définis : l’article indéfini “aller” / “toute” comportant une note plurielle d’un côté, et le déterminant défini du possessif “deiner” / “tienne” de l’autre côté.

| <i>indéfini</i> | <i>défini + démonstratif</i> | <i>défini + personnel</i> |
|-----------------|------------------------------|---------------------------|
| aller | dieser | deiner |
| toute | cette | tienne |

25 Au sujet de l’emploi particulier des préverbes directionnels dans l’œuvre de Paul Celan, voir E. Hünnecke, “‘Hoffnung auf ein menschliches Heute und Morgen’, Zur Wirklichkeit in der Dichtung Paul Celans”, in *Celan-Jahrbuch 1*, Carl Winter, Heidelberg, 1987, p. 141-171, notamment p. 152-155.

l’être, souvent soumis au clivage dans l’entendement humain, alors qu’il s’agit des deux rives d’un unique et même fleuve.

Sur la base de ces réflexions s’explique la triple direction que prend la manœuvre de passage dans l’eau “salée” comme des larmes. C’est aussi bien sur le passé, “en aval”, que sur l’avenir, se situant en avant et “au-delà” de l’homme (“hinaus”), que le passeur met le cap. Car sa mission de sauvetage par l’écriture s’inscrit dans l’horizon “in-finitif” d’un passé perpétué dans et pour l’avenir. Par sa fonction mnémonique, le poète-passeur assure la sauvegarde, voire la transmission de ce qui fut vers ce qui sera.

Seule la fonction mnémonique propre à l’acte de “sauvetage” qu’est l’acte poétique, livre le pouvoir intégratif indispensable qui permet en même temps d’assurer le rassemblement du Moi éparpillé au contact de la multiplicité. Grâce à la fonction synthétique de la mémoire, le Moi accède à son intégrité et identité perdues, de sorte qu’il émerge, reconstitué car re-joint, à partir de sa mission qui s’avère double par la double conquête à laquelle elle mène. Sauvegarder le souvenir du passé et la mémoire des morts par le “sauvetage” de la parole commémorative, aboutit donc conjointement à l’émergence de l’identité personnelle du poète, acquise à partir de l’accomplissement de la mission qui lui fut confiée : “par / l’écluse / j’ai dû passer”.

De même que l’œuvre de Celan dans son intégralité, placée sous le sceau de la commémoration, le poème “L’écluse” met l’accent sur le fait que la quête de l’identité ne peut se passer de la mémoire et de la fonction intégrative de celle-ci. Maintenir la mémoire et le souvenir du passé paraît comme la façon la plus élémentaire de rassembler ce qui est éparé, afin de permettre le retour vers l’unité perdue de l’être.

Inaliénable facteur d’identité, la mémoire assure à l’individu sa continuité et son unité fonctionnelle, par le biais des liens et rapports qu’elle établit en tant que garant de rassemblement et de jonction, qui inscrit les éléments isolés dans l’indispensable structure de l’ensemble. En effet, la perte de mémoire est tout simplement synonyme de perte d’identité –, ce que “L’écluse” et la mission qu’il retrace nous rappelle. A la dissolution de l’être par le morcellement dans le multiple, Celan oppose sa revendication fondamentale d’unité, qui se retrouve précisée ici. L’unité de l’être repose sur l’activité intégrative de la mémoire, véritable fondement de l’identité de l’homme.

Dans l’horizon de ces réflexions se dégage le sens du mot “*Yiskor*”, – parole “sauvée” par la mission que le poète-passeur accomplit, en nous faisant passer, nous lecteurs, par “l’écluse” de la mémoire. “*Yiskor*” – ce mot hébreu, étendant la

fonction mnémonique au-delà de l'homme même, signifie "Que Dieu se souvienne" et constitue le titre d'une "commémoration des morts"²⁶.

Retrouver son intégrité et identité perdues, mène – selon les propos du poème – par l'“écluse” de la mémoire. Or, les néologismes “zurück-”, “hinaus-” et “hinüberretten”, auxquels Celan recourt dans sa description de la mission du poète-passeur, sont visiblement formés sur la base du verbe allemand “hinüberschleusen” (“écluser”), dont la présence est maintenue par le substantif “die Schleuse” (“l'écluse”). Ce verbe allemand signifie “faire passer par un goulot d'étranglement” et exprime un passage difficile. En effet, passer par le “canal” filtrant, l'“écluse” de la mémoire, s'avère particulièrement difficile, lorsqu'une mémoire refoulée a engorgé la fluidité du milieu et obstrué le libre passage des souvenirs dans le flux “salé” des larmes.

Au-delà de cette signification, l'écluse que le poème dépeint recèle également une autre dimension de sens. Elle n'est pas seulement l'écluse de la mémoire, par laquelle les paroles du passé sont transmises vers une autre rive temporelle, ainsi que l'oubli transmué en souvenir. Car l'écluse est aussi celle de la langue maternelle, opérant comme filtre et “goulot d'étranglement”, par lequel passe la multitude des langues, dont Celan traduit des œuvres majeures, – le passage du multiple vers l'unicité s'attestant également ici. Nous avons évoqué auparavant la remarquable œuvre de traduction de Celan, qui est l'autre face de la mission du poète, et à laquelle Paul Celan attribua la même valeur qu'à sa propre création poétique. Cette mission de traduction consiste à opérer le passage d'une langue vers une autre, passage de la langue étrangère vers l'allemand. Et à nouveau le lecteur du poème reproduit et retrace lui-même cet acte de trans-lation, car pour comprendre, il est incité à passer lui aussi par l'“écluse” de la traduction, pour trans-férer les mots hébreux “*Kaddish*” et “*Yiskor*” dans sa propre langue maternelle.

Le recours de Celan à la figure du passeur est particulièrement éloquent par rapport à la mission de translation qu'elle recèle. Car le mot allemand désignant le passeur sur un fleuve, se confond précisément avec le mot “traducteur” : “Übersetzer” ; “übersetzen” = “zu einem anderen Ufer übersetzen”. Activant ainsi le sens initial de la fonction de la traduction, Celan consigne son identité de poète-traducteur dans la figure, à la fois concrète et symbolique, du passeur, dont la double mission linguistique et mnémonique correspond à la double vocation du poète, consistant à assurer la trans-mission par la traduction d'une part, et la trans-mission par la commémoration opérée dans l'acte poétique d'autre part.

C'est par cette double mission de trans-lation, conjuguée dans la fonction du passeur, que Celan répond dans le poème “L'écluse” à la double perte que la

26 J. Felstiner, *op. cit.* (note 19), p. 72.

première strophe du texte évaluait. En tant que passeur-porteur de mémoire à la manière de Charon, qui assure le transfert du passé vers l’avenir, Celan répond à la perte du mot “sœur” par le renvoi à l’irréductible fonction mnémonique configurée dans le mot “*Yiskor*”. Et en tant que trans-lateur de la langue étrangère, il répond à la perte du mot “*Kaddish*” par le transfert de la notion “*Yiskor*” en allemand, qui prend forme dans les énoncés de la quatrième strophe du poème. Et simultanément le poète amène le lecteur à traduire lui-même ces deux notions “étrangères”, mnémoniques. Ainsi, la parole sauvegardée et “sauvée” *Yiskor* s’oppose à double titre aux pertes subies, et figure comme parole sacrée, dans laquelle l’“écluse” de la mémoire – “qu’Il se souviene” – se confond, lors de la lecture, avec l’“écluse” de la traduction.

La figure du passeur, élaborée pour la première fois dans cette œuvre au sein du poème “L’écluse”, apparaîtra par la suite à plusieurs reprises dans la création de Celan. Elle livre en effet l’auto-portrait le plus caractéristique du poète²⁷, et met en exergue que Celan conçoit son identité personnelle essentiellement en une identité de *jonction*, configurée dans la fonction du passeur : jonction entre les rives des morts et des vivants, entre les rives de la mémoire et de l’oubli, entre les rives et frontières séparant les peuples et les langues. En transmettant, par les liens qu’il établit, le passé au présent et à l’avenir, l’altérité des langues à l’identité de ce qui lui appartient comme la langue maternelle, le passeur – le “*Fahrensmann*”, ainsi le dénomme un autre poème – œuvre non seulement contre

27 Cette auto-désignation de Celan en tant que passeur sur un fleuve – autoportrait qui se confond dans certains poèmes avec le “*Grenzgänger*”, le passeur des frontières – a échappé jusqu’alors à l’attention de la recherche. Même les études qui ont relevé l’importance du thème de l’eau dans cette œuvre, n’accèdent pas à ce motif du passeur qui marque pourtant très explicitement un certain nombre de poèmes celaniens. Parmi eux, le poème “*Die Schwermutsschnellen*” / “*Les courants de la mélancolie*” (*GW II*, p. 16), dans lequel Celan définit, dans une sorte de rétrospective, les 40 années “écoulées” de sa vie en tant que troncs “d’arbre de vie” (“*Lebensbäume*”), qui sont, tel le bois flottant sur un fleuve, sauvés de la “dérive” dans le “courant de la mélancolie”, par l’intervention d’une “contre-nageuse” / “*Gegenschwimmerin*”, figure de la femme aimée. Le thème du batelier apparaît également dans le poème tardif “*Draußen*” / “*Dehors*” (*G.W.II*, p. 223), dont les trois derniers vers annoncent un adieu certain en ces termes :

Die Segel braucht keiner zu streichen,
ich *Fahrensmann*
geh.

(Nul besoin d’amener les voiles, / moi batelier, / je m’en vais).

Voir aussi le poème “*Heddergemüt*” (*G.W.II*, p. 225) et le court poème “*Du wirfst mir*” / “*Tu me jettes*” (*G.W.III*, p. 82) du recueil posthume *Zeitgehöft/Enclos du Temps*, où le passeur des rivières apparaît en tant que naufragé, – autre facette tragiquement visionnaire de la figure du batelier, lorsqu’on pense que Paul Celan a mis fin à ses jours dans le fleuve, la Seine.

DU WIRFST MIR Ertrinkendem

Gold nach:
vielleicht läßt ein Fisch
sich bestechen.

(TU ME JETTES, à moi, naufragé qui se noie / de l’or : peut-être qu’un poisson se laissera-il / soudoyer).

l'oubli, mais encore contre toutes les exclusions et séparations générées par l'homme. Si son identité de garant de transmission et de réunion est ainsi établie, la question de son appartenance reste posée²⁸. Le passeur, appartient-il à l'une ou à l'autre rive ? Ou bien, ne fait-il un qu'avec le fleuve ?

Tel le pont et la passerelle, le passeur rapproche ce qui est séparé et relie un monde à un autre, sans pour autant appartenir à aucun d'eux. Entre-deux par sa définition même, exclu de la communauté des uns et des autres, il reste familier et étranger aux deux. Car le passeur, garant de rassemblement et solitaire à la fois, sacrifie son appartenance personnelle à sa mission de médiation. Bâtissant, par son œuvre, la communauté de l'ensemble des hommes, il en reste lui-même toujours écarté.

Le poème est solitaire. Il est solitaire et en chemin. Celui qui l'écrit, s'inscrit en lui pour toujours²⁹.

Cet aspect de l'isolement allant de pair avec le rapprochement que le passeur opère, est le dernier élément de sens que la notion de l'écluse nous livre dans la complexité de ses signifiants, que Celan active et approfondit par son écriture.

L'étymologie du mot "écluse" remonte au verbe latin "excludere" – "exclure", et traduit exactement cette notion de l'écartement prenant naissance dans le rassemblement, qui caractérise le destin individuel du poète. Etablissant par son œuvre la réunion de toutes les communautés culturelles rencontrées, Celan n'appartient à aucune d'elles, car il participe à un seul domaine qui les contient toutes : c'est la langue qui fonde l'unique "patrie" de Celan, ne se trouvant nulle part ailleurs. Seule appartenance du poète, la langue maternelle reçoit toutes les langues "autres" et traduites en elle ; langue unique, elle contient en son sein la multiplicité de toutes, rassemblées en un.

Dans une lettre de l'année 1952, Celan se prononce dans ce sens sur la fonction de la langue et il recourt à l'image du pont pour étayer celle-ci. Par ce biais, il précise l'existence solitaire-solidaire de passeur, qui, du fond de son isolement, établit la "passerelle", garant de ré-union.

En tant que Juif, j'ai dû apprendre parmi bien d'autres choses, que la langue jette des ponts non seulement dans le monde, mais également dans la solitude³⁰

28 Ce qui rappelle que les notions d'identité et d'appartenance, souvent confondues, ne sont précisément pas identiques et assimilables.

29 *Der Meridian*, G.W.III, p. 198. "Das Gedicht ist einsam. Es ist einsam und unterwegs. Wer es schreibt, bleibt ihm mitgegeben".

30 a) Lettre de Celan à Karl Schwedhelm du 6 novembre 1952. Cité d'après Theo Buck, *Muttersprache Mördersprache, Celan Studien I*, Rimbaud Verlag, Aix-la-Chapelle, 1993, p. 11. "Als Jude mußte ich nun neben manchem anderen auch erfahren, daß die Sprache nicht nur Brücken in die Welt, sondern auch in die Einsamkeit schlägt".

A travers ce retour à l’essence primordiale de la langue, nous retrouvons les interrogations effleurées auparavant quant au statut que revêt l’hébreu pour Celan, et avec lui sa judaïcité. L’hébreu, langue éminemment sacrée, est la langue de ceux dont la destinée est l’exil, – langue des hommes “étrangers à vie” – comme les dénomme le poème “In der Luft” (“Dans l’air”) – “der lebenslang Fremden”³¹. De leur exclusion même procède leur mission de réunion et de transmission, par laquelle ils contribuent à rapprocher les hommes et à les rendre moins étrangers entre eux, tout en restant, pour leur part, étrangers à vie. C’est ainsi que Celan résume, par anticipation, à l’âge de vingt-huit ans le destin qui l’attendra pendant les 22 années qui lui resteront à vivre ; – un destin, placé sous le signe de sa mission de “passeur” qui fut établie d’avance, et que le poète consentira à remplir.

Peut-être suis-je un des derniers à devoir vivre jusqu’au bout le destin de la spiritualité juive en Europe... Ceci expliquera peut-être un certain nombre de choses³².

Au terme de notre lecture du poème “L’écluse”, prenons le chemin “en aval”, le chemin du retour vers la perspective d’ensemble que le poème nous indique. Etant parti du constat d’un vaste processus de dépossession imposé au Moi, “L’écluse” est passé de la perte à la quête et conquête identitaires, en transformant l’absence initiale en présence. A partir du constat de la fracture subie par le Moi moderne, frappé par le morcellement dans l’épars, le poème a permis d’établir au cours de son cheminement les conditions constitutives de toute quête identitaire. L’identité de l’homme repose sur son retour vers l’unité perdue de son être. Selon les réflexions exprimées dans “L’écluse”, le rassemblement indispensable pour recouvrir l’unité, procède essentiellement de la faculté intégrative de la mémoire retrouvée, par laquelle tout élément isolé est rattaché à d’autres et réintégré dans l’inaliénable structure de l’ensemble.

b) Sur cette question, voir également le témoignage suivant d’Yves Bonnefoy (in Y. Bonnefoy, “Paul Celan”, in *La Revue de Belles-Lettres*, *op. cit.* (note 14), p. 91-95, p. 93. “J’entends encore Paul Celan me dire, c’était chez moi une après-midi où nous en étions venus à parler de la peinture, de l’architecture romanes : Vous (il s’agissait des poètes français, occidentaux) êtes chez vous, dans votre langue, vos références, parmi les livres, les œuvres que vous aimez. Moi je suis dehors...”

c) Cf. en outre la réflexion suivante de Celan, exprimée en 1958 dans une lettre à Nelly Sachs. Cité d’après *Paul Celan – Nelly Sachs, Briefwechsel*, éd. par Barbara Wiedemann (désormais cité *Briefwechsel*), Suhrkamp, Francfort, 1993, p. 14 sq. “Viel Herzraum ist verschüttet worden, ja, aber das Erbe der Einsamkeit, von dem Sie sprechen : es wird, weil es Ihre Worte gibt, angetreten, da und dort, im Nächigen”. (Beaucoup d’espace venant du cœur a été versé, oui, mais l’héritage de la solitude dont vous parlez : cet héritage sera recueilli, puisque vos mots sont là, il sera recueilli là et là-bas dans ce qui appartient à la nuit).

31 *G.W.I.*, p. 290 sq.

32 “Vielleicht bin ich einer der Letzten, die das Schicksal jüdischer Geistigkeit in Europa zuendeleben müssen... Damit ist vielleicht einiges gesagt”. Lettre de Celan du 2 août 1948 à des parents en Palestine. Cité d’après B. Rosenthal, *op. cit.* (note 15b) p. 403.

Au-delà de cette approche exemplaire des constituants de l'identité, que les trois premières strophes de "L'écluse" ont cristallisés par la négative, le poème fonde conjointement l'autoportrait le plus signifiant de Paul Celan et révèle l'identité personnelle du poète. Passant du général au particulier, Celan se décrit lui-même en tant que passeur sur un fleuve qui est appelé à remplir une double mission : porteur de mémoire d'une part, il transfère par le passage à travers le "canal" du souvenir, ce qui fut vers ce qui sera ; et passeur des langues d'autre part, il transpose les langues étrangères par l'"écluse" de la traduction vers l'autre "rive" de la langue maternelle et son "unicité porteuse de destin".

Ce double passage retracé au cours de la lecture du poème, a permis de dégager le statut que revêt la langue dans le processus identitaire. Inaliénable support de toute fonction d'identité, la langue maternelle constitue sur le plan personnel de Celan l'unique appartenance du poète, – "patrie" où est ancrée l'identité de l'exilé. Car de sa mission de passeur relève la solitude de l'existence personnelle de Celan. Garant de jonction par excellence, le passeur puise dans son isolement même la force nécessaire pour rétablir l'unité.

Au centre de l'individuel, nous retrouvons donc la dimension générale de l'identité juive, – le poème ayant opéré un vaste cheminement passant du général à l'individuel, et retournant du particulier à la dimension générale de la "spiritualité juive en Europe", figurée par l'un de ses derniers représentants.

Poème de toutes ces dimensions d'identité parcourues, "L'écluse" fait ainsi fonction d'hommage à ces êtres solidaires-solitaires, qui ont consenti à jeter, du fond de leur solitude, le pont de ralliement dans un monde désassemblé. Autre dimension mnémorique du poème, "L'écluse" commémore et rassemble en lui toutes ces existences de "passeurs" "étrangers à vie", qui ont inspiré par leur œuvre l'indispensable rapprochement des identités désunies.

Il est possible d'"identifier" désormais – et ce sera la dernière étape de notre chemin retraçant les multiples dimensions identitaires de "L'écluse" – la personne à laquelle le poème est dédié, personne que le poème évoque à son début sous forme de "Toi" : "Au-dessus de toute cette tristesse qui est / tienne". Se confondant avec le Moi du texte jusqu'à la confusion avec lui, le "Toi" se superpose à lui tel son double. En effet, la figure du "Toi" apparaît simultanément comme auto-désignation du Moi celanien, et donc comme porteur de son identité dans le solitaire dialogue du poète avec lui-même ; et en même temps, il intervient en tant que porteur d'altérité, réel vis-à-vis de Celan interpellé comme tel. La personne, à laquelle cette apostrophe renvoie, est la poétesse Nelly Sachs que Celan a rencontrée fin mai 1960, le jour de l'"Ascension", à Zurich³³. Cette ren-

33 Plus précisément entre le 25 et 27 mai 1960. Cf. Briefwechsel (note 30 c), p. 40 sq.

contre a donné naissance au poème “Zürich, Zum Storchen”, que Celan a dédié à la poétesse, âme-sœur et véritable “double” du poète.

Pour saisir le sens de la superposition des deux personnages de “passeurs” solidaires – solitaires dans “L’écuse”, considérons le poème de renvoi “Zürich, Zum Storchen” rapidement dans son intégralité.

ZÜRICH, ZUM STORCHEN

Für Nelly Sachs

Vom Zuviel war die Rede, vom
Zuwenig. Von Du
und Aber-Du, von
der Trübung durch Helles, von
Jüdischem, von
deinem Gott.

Da-
von.
Am Tag einer Himmelfahrt, das
Münster stand drüben, es kam
mit einigem Gold übers Wasser.

Von deinem Gott war die Rede, ich sprach
gegen ihn, ich
ließ das Herz, das ich hatte,
hoffen :
auf
sein höchstes, umröcheltes, sein
haderndes Wort –

Dein Aug sah mir zu, sah hinweg,
dein Mund
sprach sich dem Aug zu, ich hörte :

Wir
wissen ja nicht, weißt du,
wir
wissen ja nicht,
was
gilt.³⁴

34 G. W. I, p. 214 sq.

ZÜRICH, ZUM STORCHEN / Pour Nelly Sachs / Du Trop il fut question, du / Trop-peu. Du Toi / et du Pourtant-Toi, de / l’assombrissement par la clarté, du / judaïque, de / ton Dieu. / De / cela. / Le jour d’une ascension, la / cathédrale se tenait de l’autre côté, elle vint, / avec quelque or, traverser l’eau. / De ton Dieu il fut question, moi parlant / contre lui, je / faisais espérer / le cœur que j’avais : / en / sa suprême parole, célébrée de râles, sa / parole de courroux - / Ton

L'interpénétration constitutive des poèmes "L'écluse" et "Zürich, Zum Storchen" ne laisse subsister aucun doute ; les deux textes se complètent et s'éclaircissent mutuellement, en consolidant leur sens par les rapports étroits qu'ils génèrent. Cette interdépendance est d'ailleurs signalée par la succession des deux poèmes dans l'ordre chronologique du recueil *Die Niemandrose*, où ces textes ne sont séparés que par six poèmes intercalés. Les éléments de sens exposés dans "L'écluse" renvoient "en aval" à "Zürich, Zum Storchen", qui fut conçu le 30 mai 1960³⁵. Ce poème, qui retrace l'échange entre Celan et Nelly Sachs, est donc de trois mois antérieur au poème "L'écluse", écrit le 13 septembre 1960 à l'occasion d'une autre rencontre fondamentale pour Celan, qui atteste un lien direct avec Nelly Sachs.

Les éléments de sens constitutifs du poème "L'écluse" se retrouvent intégralement dans "Zürich, Zum Storchen" :

Du Trop il fut question, du
Trop-peu. Du Toi
et du Pourtant-Toi, de
l'assombrissement par la clarté, du
judaique, de
ton Dieu.

Après avoir annoncé les thèmes de l'échange entre Nelly Sachs et Celan – thèmes que nous avons rencontrés sous une forme resserrée par l'"écluse" dans le poème du même titre – "Zürich, Zum Storchen" porte sur un espoir déçu, qui sera lui aussi réexposé trois mois plus tard dans "L'écluse", où il culminera dans ce constat laconique : "aucun /second ciel". En effet, ce bilan exprimé dans le poème ultérieur constitue la réponse immédiate de Celan à l'ascension du Christ, que "Zürich, Zum Storchen" expose dans la deuxième strophe à travers l'évocation de la "cathédrale", "qui se tenait de l'autre côté", des termes "ascension" et "or" et du mouvement directionnel, déplacé de la verticale à l'horizontale par la tournure "übers Wasser kommen", qui connote également le sens "aller à notre rencontre".

Or, le bilan ultérieur "aucun /second ciel" révoquera précisément cette notion d'ascension du fils de Dieu, exposée par "Zürich, Zum Storchen", – ascension, par laquelle la défaillance du "premier" ciel aurait pu être comblée, et dont "L'écluse" exprimera la négation absolue. Alors que "Zürich, Zum Storchen" y consacre encore une strophe entière, en laissant subsister l'éventualité d'un tel événement salutaire, le poème "L'écluse" conclura définitivement à son non-lieu, et ce par les trois mots lapidaires : "aucun /second ciel". "Zürich, Zum Storchen"

œil me regarda, passa au-delà, / ta bouche / se rallia à l'œil, j'entendis : / Puisque nous / ne savons pas, tu sais, / puisque nous / ne savons pas / ce qui / fait loi.

35 Cf. *Briefwechsel*, (note 30c) p. 42.

est en effet le poème d’un espoir déçu, mais non encore perdu, tel qu’il sera énoncé trois mois plus tard. Aussi le poème laisse-t-il subsister une ultime note d’espoir, que “L’écluse” ne retrouvera plus.

La nature de cet espoir est précisée dans la troisième strophe de “Zürich, Zum Storchen” : il s’agit de l’espoir en la présence souhaitée de Dieu, que Celan décrit comme étant le Dieu de Nelly Sachs, croyante (“de ton Dieu”), – et plus encore, de l’espoir en une *parole* de sa part, qui puisse s’élever au-dessus des “râles” de son peuple sacrifié. C’est par ses morts mêmes, voire leurs “râles” que ce peuple célèbre la gloire de son Dieu, – élément de sens que “L’écluse” rassemblera en un seul mot concis : “*Kaddish*”. Or, cet espoir en la “suprême parole de courroux” de Dieu, “célébrée de râles”, est témoigné par un homme, Celan, qui, bien que “parlant “contre” ce Dieu, “faisait espérer le cœur” qu’il avait. Face à cette attente inconditionnée de la parole souhaitée, le mutisme de Dieu génère une rupture, une faille sans précédent, que “Zürich, Zum Storchen” configure et qui se retrouvera renforcée dans l’éclipse totale du langage, signifiée par le blanc dans le poème “L’écluse”. Contrairement au poème postérieur qui ne pourra plus la combler, cette faille ouverte par l’absence de la parole divine, est dans “Zurich, Zum Storchen” une dernière fois comblée. Comblée par la “sœur” de Celan, Nelly Sachs, car telle la dénomma le poète dans sa dédicace de l’exemplaire de *La Rose de Personne (Die Niemandrose)* qu’il lui offrit : “Nelly Sachs, der Schwester”³⁶. Les paroles de cette “sœur”, paroles de réconfort, formulées à l’intention de Celan, sont rendues textuellement par le poète dans la cinquième strophe du poème dédicace à travers un discours direct.

Mais avant que ces mots ne soient prononcés, la quatrième strophe du poème dégage la valeur que revêtent ces paroles pour le poète. Il est ainsi précisé que lors de son dialogue avec Celan sur “son” Dieu, Nelly Sachs ne s’arrêta pas sur le fait que Celan parla “contre” ce Dieu et son mutisme à partir de la Shoah (cf. “Dein Aug sah hinweg”, “hinwegsehen” – “ne pas faire cas de”). En revanche, la “bouche” de la poétesse – élément réapparaissant comme le mot “sœur” dans “L’écluse” – “se rallia à l’œil” du poète et lui apporta le réconfort attendu, ce qu’expose le verbe allemand “jemandem zusprechen / zureden” (“réconforter”). “Ich hörte” – “j’entendis” ; en ce terme s’annonce l’intervention tant espérée de la “Rede” (cf. “es war die *Rede* von”), la matérialisation des paroles attendues, vers laquelle le poème converge dès son début. Toutefois, ces paroles sont des mots de substitution qui tiennent lieu de la parole dérobée par Dieu, – formulés à sa place par Nelly Sachs :

36 “A Nelly Sachs, la sœur”. Cité d’après Ruth Dinesen, “Paul Celan und Nelly Sachs, in *Datum und Zitat*, éd. par Chaim Shoham et Bernd Witte, Peter Lang Verlag, Bern, Francfort, New York, Paris, 1987, p. 195-210, p. 196.

Pour sa part, Nelly Sachs nomma Paul Celan dans plusieurs lettres “frère”. Cf. *Briefwechsel* (note 30c), pp. 36, 40, 66, 97.

Puisque nous
ne savons pas, tu sais,
puisque nous
ne savons pas
ce qui
fait loi.

Ces paroles hésitantes de la poétesse, prenant formes par étapes successives, manifestent une incertitude indéniable. Cependant, ce sont tout de même des mots réconfortants, car ils comblent le vide que génère la parole refusée par Dieu³⁷.

En l'absence de la "sœur", Nelly Sachs, le poème "L'écluse" ne retrouvera plus le réconfort, de sorte que l'espoir déçu de "Zürich, Zum Storchen" se transformera en espoir perdu et aboutira au silence absolu que nulle parole fraternelle ne viendra combler. A cette éclipse langagière s'ajoutent dans le poème "L'écluse" les pertes supplémentaires que nous avons décelées ; parmi elles figure la perte du mot "sœur" lui-même, – mot perdu "à une bouche, pour qui c'était un mot entre mille".

Sur la base des constatations précédentes, l'unicité constitutive de ce mot acquiert ici une dimension approfondie. Car l'unicité de ce mot relève de l'emploi particulier que Celan en fait, en recourant, dans son dialogue avec Nelly Sachs, à lui comme à un *nom propre*, – unique par sa définition –, nom distinguant un individu dans son identité particulière par rapport aux autres. Par son apostrophe de Nelly Sachs comme "sœur", Celan "s'approprie" ce mot et le transforme en un nom pour un être unique. Or, la valeur singulière de ce nom se perd du moment où le face à face, le dialogue avec le vis-à-vis n'est plus maintenu, de sorte que l'unicité du nom "sœur" est abandonnée à la multitude des mots pluriels et dépersonnalisés, qui ne contiennent plus ni le lien privilégié de parenté, ni l'unicité de l'appellation distinctive et nominale d'un être unique.

Lors de la rencontre que Celan eut le 13 septembre 1960 avec Martin Buber à Paris, Nelly Sachs n'était pas présente. Cependant, le souvenir de la poétesse, sa présence spirituelle lors de cette rencontre est attestée par le poème "L'écluse" à travers le renvoi que renferme ce texte au poème "Zürich, Zum Storchen", explicitement dédié à Nelly Sachs. En outre – nous l'avons relevé – la poétesse appa-

37 Voir la notice de Celan du 26 mai 1960, qui retrace son entretien avec Nelly Sachs de ce jour (in *Briefwechsel* (note 30c) p. 41).

26. Mai : Hotel "Zum Storchen".

4 h Nelly Sachs, allein. "Ich bin ja gläubig". Als ich darauf sage, ich hoffe, bis zuletzt lästern zu können : "Man weiß ja nicht, was gilt".

26 mai : Hotel "Zum Storchen".

4 h Nelly Sachs, seule. "C'est que je suis croyante". Lorsque je lui réponds que j'espère pouvoir blasphémer jusqu'à la fin : "Il est vrai que nous ne savons pas ce qui fait loi".

raît en tant que double de Celan dans la figure apostrophée comme “Toi” au début du poème. Rappelons-nous encore une fois le contexte de cette interpellation

Au-dessus de toute cette tristesse qui est
tienne : aucun
second ciel.
.....

qui permet de constater qu’à la suite de l’apostrophe du “Toi”, la structure dialogique du poème est effectivement interrompue par le blanc et définitivement écartée du texte, – ce qui renvoie à un moment précis de la vie des poètes.

La suspension du dialogue entre Paul Celan et Nelly Sachs est en effet une donnée réelle, sur la base de laquelle se révèle également la signification particulière du mot “Trauer” (“tristesse”) employé dans ces vers. Cette notion, par laquelle se motive en outre la superposition des deux figures de poètes dans le texte, atteste le drame que Nelly Sachs est en train de vivre à cette époque.

En juillet 1960, la poétesse traverse une grave crise psychique qui nécessitera son hospitalisation le mois suivant à Stockholm. Des lettres de Nelly Sachs adressées à Paul Celan, qui connaîtra lui-même des séjours en cliniques psychiatriques, se multiplient et se succèdent à peu de jours d’intervalle³⁸. A la demande de la poétesse, Celan part fin août en Suède pour se rendre auprès d’elle, qui lui avait rendu visite quelques semaines auparavant à Paris³⁹. Mais le dialogue souhaité avec Nelly Sachs n’aura pas lieu et l’échange entre les deux poètes s’en trouve suspendu⁴⁰. Le 7 septembre 1960, Celan rentre à Paris, où une rencontre immi-

38 Entre le 3 juillet et le 31 août 1960, Nelly Sachs adresse 13 lettres et télégrammes à Celan, qui attestent l’extrême souffrance de la poétesse à cette époque (cf. *Briefwechsel* (note 30c) p. 50-62), à laquelle Celan – qui répond par six lettres encourageantes – est lui-même sous l’emprise de l’affaire Goll.

39 La visite de Nelly Sachs dans la famille Celan à Paris a eu lieu du 13 au 17 juin 1960 (cf. *Briefwechsel*, p. 46 sq.). Malgré les projets d’un séjour à Stockholm prévu pour l’été 1961 et les invitations réitérées de Nelly Sachs, d’autres rencontres – mis à part le séjour de Celan à Stockholm du 1 au 7 septembre 1960 – n’auront pas lieu.

40 Selon les témoignages de certaines personnes proches de Nelly Sachs, la poétesse n’aurait pas reconnu Celan (cf. le lettre de Gudrun Dähnert in *Briefwechsel* (note 30 c) p. 130), alors que d’autres indiquent (comme Ruth Dinesen, *op. cit.* (note 36) p. 199) que Nelly Sachs, sachant Celan fragilisé par l’affaire Goll, n’aurait pas voulu recevoir le poète, pour ne pas l’exposer au danger, – à la “toile d’angoisse et de terreur tissée autour” d’elle (N. Sachs dans sa lettre du 16 août 1960 à Celan, in *Briefwechsel*, p. 57). Toujours est-il que la correspondance entre Celan et Nelly Sachs atteste à partir de cette rencontre manquée de Stockholm un changement sensible intervenant dans les rapports des deux poètes. Les lettres de Celan, qui déclina par la suite deux invitations de Nelly Sachs à la rejoindre avec sa famille de Stockholm, ne retrouveront plus le ton de la chaleureuse affection qui l’avait jadis lié à la poétesse. Et les lettres et poèmes que

nente l'attend six jours plus tard : rencontre avec le penseur du judaïsme Martin Buber qui donnera lieu à la rédaction du poème "L'écluse", où Nelly Sachs, ne participant pas à cette rencontre, reste présente⁴¹.

A partir de ces données biographiques, la présence de la "sœur" et "double" de Paul Celan partageant son destin, confère une dimension approfondie aux significations relevées et explique la superposition des deux poètes dans le texte. Car ce poème, consacré à la quête et aux crises identitaires, traite aussi de la quête d'une identité qui, comme celle de Paul Celan et de Nelly Sachs, était constamment exposée aux séquelles laissées par les persécutions du passé, – trop cruellement réelles pour que le terme allemand "Verfolgungswahn" paraisse adéquat. Du fond des déchirements psychologiques subis, drame vécu par Nelly Sachs au moment même où le poème "L'écluse" fut rédigé, Celan dresse son constat – tristement confirmé par Nelly Sachs souffrante – qui décèle le danger éminent que présente toute multiplication, tout dédoublement ou scission du Moi pour l'identité et l'intégrité de l'individu.

"Stockholm, Linnégatan tolv" – tel est le titre que portait le poème "L'écluse" initialement, lors de la première version écrite par Celan, – titre évoquant la ville où vécut Nelly Sachs et construit en parallélisme étroit avec le titre du poème-dédicace "Zürich, Zum Storchen"⁴². Or, dans la version définitive du poème,

Nelly Sachs adresse à Celan à partir de cette date, témoignent d'une tristesse sans précédent et expriment, au-delà de son affection inaltérée, le regret de voir le silence s'installer entre eux. Reflétant "cette affaire malheureuse" (selon le terme employé par N. Sachs dans sa lettre à Celan du 5 décembre 1960, in *Briefwechsel* p. 66 sq.), le poème "Einmal" du recueil *Glühende Rätsel* de Nelly Sachs paru en 1966, expose l'altération intervenue dans les relations des poètes. Nous citons ici les six derniers vers du poème (d'après R. Dinesen, *op. cit.* p. 200).

und dann mein Du
 das man gefangen hielt
 und das zu retten ich erkoren war
 und das in Rätseln weiter ich verlor
 bis hartes Schweigen sich auf Schweigen senkte
 und eine Liebe ihren Sarg bekam

(et puis mon Toi / que l'on tenait emprisonné / et qu'il me fut confié jadis de préserver / et que je continuai à perdre en énigmes / jusqu'au moment où un silence fut recouvert par un silence dur / et qu'un amour reçut sa sépulture –)

41 Lorsque Nelly Sachs prit congé de Celan le 17 juin 1960 à Paris, elle emporta deux ouvrages de Martin Buber (cf. *Briefwechsel*, p. 47) offerts par Celan qui tenait, comme Nelly Sachs, en haute estime l'œuvre du philosophe.

42 Cf. Peter Horst Neumann, "Was muß ich wissen, um zu verstehen? Paul Celans Gedicht 'Die Schleuse', ein Gedicht für Nelly Sachs", in *Celan-Jahrbuch 4*, Carl Winter Verlag, Heidelberg, 1991, p. 27-38, p. 32.

Dans son interprétation de "L'écluse" qui converge sur certains points avec notre lecture du texte, P. H. Neumann approche le poème davantage sous forme d'un commentaire biographique, certes intéressant, que d'une analyse des structures poétiques. Aussi peut-on, entre autres, regretter que l'interprète, expliquant le terme de l'écluse par le renvoi à des sas existant dans des hôpitaux, n'accède pas à cette notion-clé du texte, qui livre les rapports constitutifs entre Celan, Nelly

Celan a supprimé ce titre et avec lui, le renvoi explicite à Nelly Sachs, en lui substituant le titre “L’écluse”. Quelle est la valeur de cette suppression intentionnelle, effaçant tout indice qui aurait fait apparaître la poétesse et “sœur “ de Celan ?

Loin de pouvoir être expliqué par une intention de mystification du lecteur par le non-dit, cette suppression délibérée du poète est porteuse de sens, car l’effacement du renvoi à Nelly Sachs constitue un élément de sens non négligeable du poème. En supprimant dans un premier temps tout renvoi à un destin individuel – celui de la poétesse ou de Celan lui-même – le poète inscrit ses réflexions dans une dimension universelle et maintient ses propos dans le cadre du général. Or, ce n’est qu’à ce titre que le poème peut effectivement faire fonction d’“écluse” à proprement parler et devenir le lieu du rassemblement des individualités évoquées, – lieu de ralliement, embrassant toutes les existences de passeurs-traducteurs et porteurs de mémoire, tels que Celan, Nelly Sachs et d’autres encore. Si le poème “L’écluse” est, tacitement, le deuxième poème-dédicace pour Nelly Sachs dans l’œuvre celanienne – une identification qui ne peut intervenir qu’au terme de son explication et à partir du “détour” et retour vers “Zürich, Zum Storchen” – il transcende simultanément la destinée individuelle de la poétesse, ce que les notions de “double” et de “sœur”, rencontrées auparavant attestent déjà par elles-mêmes.

Car “L’écluse” est d’une façon exemplaire le poème de *toutes* les identités parcourues : identité de passeur, de poète, de traducteur, identité de porteur de mémoire, identité de l’exilé enraciné dans l’unicité de sa langue maternelle, identité fondée sur l’unité retrouvée de l’être, identité de l’in-dividu face à la multiplicité et au dédoublement psychique du Moi, identité du Juif de langue allemande, représentant d’une communauté disparue. Au-delà de tout enracinement dans le particulier, le poème “L’écluse” s’inscrit dans le cadre général de la “spiritualité juive en Europe” et constitue le poème paradigme des vecteurs et fondements de l’identité juive. En tant que tel, il est dédié à tous ses représentants ultimes, à tous les “passeurs” qui ont perpétué la mémoire à travers la mission respective – de poète, de traducteur – qui leur fut confiée. “ Par /l’écluse j’ai dû passer”.

Le poème “L’écluse” a été écrit le 13 septembre 1960 à l’occasion de la rencontre qui a eu lieu entre Paul Celan et Martin Buber, – figure éminente du judaïsme au 20^e siècle, dont la pensée a profondément marqué l’œuvre de Celan.

Sachs et Buber en même temps que la conception celanienne du poète-passeur-traducteur qui motive ce poème. De même, P. H. Neumann n’explique pas les rapports particuliers de sens se déployant entre “L’écluse” et le poème “Zürich, Zum Storchen” et ne s’interroge pas sur le sens que revêt l’effacement des renvois à Nelly Sachs dans le texte. Si les indications de P. H. Neumann sur les variantes du poème auxquelles il a eu accès sont particulièrement précieuses, on aurait souhaité une exploitation plus approfondie de ces éléments au sein d’une analyse philologique.

La philosophie du dialogue de Buber a en effet trouvé accès à la création du poète et fonde un autre aspect fondamental de l'identité dans l'œuvre celanienne que nous ne pouvons plus aborder ici : aspect de l'identité du Moi acquise à partir du dialogue avec l'altérité du vis-à-vis⁴³.

Celan a donc tenu à rencontrer Buber lors de son passage à Paris en 1960. Quel était l'entretien entre le philosophe et le poète, quelles étaient les paroles échangées ? Si Paul Celan nous transmet textuellement les paroles reconfortantes de la "sœur" Nelly Sachs lors de son dialogue avec elle dans le poème "Zürich, Zum Storchen", les propos échangés avec Martin Buber sont tus, de même que tout renvoi explicite à cette rencontre, dont Celan semble avoir attendu davantage qu'il ne reçut. Paroles échangées entre Buber et Celan, passées sous silence donc par le poète, à part une seule : "Yiskor" – "Que Dieu se souvienne". Ce mot "sauvé" et perpétué par la mission mnémonique, est probablement le mot même sous lequel fut placé le dialogue que Paul Celan eut avec le philosophe : dialogue portant sur "Jüdisches", "du judaïque" comme avec Nelly Sachs, dialogue portant sur la mémoire sauvegardée grâce au "passage" opéré par l'"écluse" de l'écriture poétique et de la traduction, dialogue portant sur la nécessité que – par-delà tout mutisme et les réponses tues – "Dieu se souvienne", l'homme se souvienne.

*

Face aux non-dits et aux absences de réponses rencontrés au cours de notre lecture des poèmes "L'écluse" et "Zürich, Zum Storchen", concluons par les paroles d'un autre "passeur", représentant de la pensée juive qui est, comme Nelly Sachs, à la fois présent et passé sous silence dans le poème "L'écluse". Un penseur, dont l'œuvre *L'Etoile de la Rédemption* a nourri la pensée de Paul Celan, et qui s'est consacré avec Martin Buber à la traduction d'une œuvre unique : Franz Rosenzweig. Buber et Rosenzweig ont traduit l'unique livre, dont le titre se distingue par l'emploi d'un article défini d'une portée exceptionnelle, par lequel s'atteste la singularité de cette œuvre parmi toutes, son unicité parmi le multiple que nous retrouvons une dernière fois ici : *LA Bible*. Traducteur "du Livre des livres", Rosenzweig se prononce dans sa correspondance sur l'acte de la traduction qu'il définit comme étant "notre dilemme"⁴⁴, et il énonce à ce propos la réflexion suivante, qui résume de façon exemplaire le cheminement entrepris dans et par le poème "L'écluse" :

43 Sur cet aspect cf. E. Hünnecke, "'Aus einer – vielleicht selbstentworfenen Ferne oder Fremde'. Aspekte des Eigenen und des Fremden im Werk Paul Celans", in *Praxis interkultureller Germanistik*, éd. par Bernd Thum et Gonthier-Louis Fink, Iudicium, Munich, 1993, p. 797-814, et *Ibid.*, "Dichtung und Wirklichkeit – Zur Poetologie des Lyrikers Paul Celan", in *Cahiers d'Etudes Germaniques* n° 15, Aix-en-Provence, 1988, p. 109-122.

44 Cité d'après J. Felstiner, *op. cit.* (note 19), p. 78.

Les Juifs allemands ne peuvent éviter ce détour qui nous ramène encore et toujours par un chemin difficile de ce qui nous est étranger vers ce qui nous appartient.⁴⁵

Cette description du passage entrepris par les poètes-traducteurs, porteurs de mémoire que sont Paul Celan, Nelly Sachs, Martin Buber et Franz Rosenzweig en tant que derniers représentants dominants de la “spiritualité juive en Europe”, livre la meilleure formule du processus identitaire lui-même que nous avons tenté de retracer :

aller de ce qui nous est étranger vers ce qui nous appartient.

Retrouvant le point de départ de notre interrogation sur l’identité, et avec lui, Ernst Bloch – autre “passeur” représentatif rencontré – la réflexion fondamentale de Franz Rosenzweig, définissant par excellence le cheminement que prend toute quête identitaire, se retrouve dans un passage du *Meridien*, qui apparaît comme la quintessence même du poème “L’écuse” et de ses nombreuses rencontres et identités parcourues.

Ich bin... mir selbst begegnet.

Geht man also, wenn man an Gedichte denkt, geht man mit Gedichten solche Wege ? Sind diese Wege nur Um-Wege, Umwege von dir zu dir ? Aber es sind ja zugleich auch, unter wie vielen anderen Wegen, Wege, auf denen die Sprache stimmhaft wird, es sind Begegnungen, Wege einer Stimme zu einem wahrnehmenden Du, kreatürliche Wege, *Daseinsentwürfe vielleicht, ein Sichvorausschicken zu sich selbst, auf der Suche nach sich selbst... Eine Art Heimkehr.*⁴⁶

Evelyn HÜNNECKE

45 Franz Rosenzweig, *Briefe und Tagebücher II* (1918-1929), éd. par Rachel Rosenzweig et Edith Rosenzweig Scheinmann, Martinus Nijhoff, 1979, p. 699. Traduction française de Vivan Lehmann, citée d’après J. Felstiner, *op. cit.*, (note 19), p. 78.

46 P. Celan, *Der Meridian*, *op. cit.* (note 11), p. 201, nous soulignons.
“Je me suis... rencontré.

Lorsqu’on pense : poèmes, prend-on alors, prend-on de tels chemins avec des poèmes ? Ces chemins, ne sont-ils que des dé-tours, des détours qui mènent d’un Toi vers un Toi ? Mais ce sont, parmi tant d’autres chemins, des chemins où le langage se fait voix, ce sont des rencontres, des chemins d’une voix vers un Toi qui entend, des chemins tracés par la créature, *des esquisses d’une existence à venir peut-être, une façon d’aller au-devant de soi-même, d’être en quête de soi-même... Une façon de retourner, de rentrer chez soi*”.

Robert Musil

et la crise des identités romanesques

L'expérience littéraire de Musil ne se sépare pas d'une interrogation sur les fins et les moyens de la littérature et sur sa légitimité dans le champ des discours, par rapport à celui de la science en particulier. On peut formuler les choses autrement : Musil écrit de la littérature pour savoir ce que l'art littéraire a encore à dire sur l'homme et le monde, et comment il peut le dire. La réflexivité est donc au cœur de son entreprise. Car faire de la littérature, et en particulier du roman, n'est plus une activité qui va de soi à ses yeux et on sait que lui-même, dans la vie, a hésité avant de s'y livrer exclusivement. La production littéraire (réaliste, naturaliste) lui donne le sentiment d'un retard par rapport aux discours de la science qui se chargent d'explorer et d'expliquer le réel. Comme Brecht, Musil trouve que les "hommes de lettres" ne marchent pas avec leur temps, du moins avec ce qui se fait de plus neuf et de plus hardi dans leur temps. Ils racontent au fond toujours la même histoire, autrement dit des histoires. *Warum schreibt man denn Kunst ?* – pourquoi donc écrire de l'art ? – quand le discours scientifique, dans lequel l'homme et la vie se pensent, semble le lieu privilégié des véritables explorateurs du réel ? Quel intérêt y a-t-il donc à ajouter une description approximative et sans rigueur à une description qui vise l'exactitude ?

Dans ses carnets, articles et essais qui précèdent ou accompagnent le grand œuvre, Musil fait entendre l'air du soupçon. Son diagnostic est le suivant : l'évolution intellectuelle et scientifique du monde a en grande partie détruit les pilotis sur lesquels est juché le roman, les fondements sur lesquels il est construit : l'idée de totalité et l'idée de sujet. En effet, ainsi qu'écrit Ernst Mach, sur lequel Musil soutient une thèse en 1908, la science contemporaine "n'a pas la prétention d'être une vision du monde achevée [...] La suprême philosophie du chercheur dans les sciences de la nature consiste précisément à supporter une vision du monde inachevée et à la préférer à une vision du monde apparemment close, mais insuf-

fisante”¹. La philosophie, les diverses activités idéologiques et parmi elles la littérature proposent au contraire des “conceptions du monde”. “Avoir une conception du monde, écrit Musil, relève de l’époque des grands systèmes idéalistes”. Dans la mesure où il s’appuie sur une interprétation globale du monde et propose une image totalisatrice, le roman est menacé d’anachronisme. Il a certes une fonction, mais de leurre : raconter est identifiable à un exercice magique, une conjuration, un exorcisme, en vue d’affronter un monde de plus en plus particularisé. Car “si l’on examine le contenu intellectuel de notre époque [...], on découvre un véritable chaos de pensées, de sentiments et de forces directrices parfaitement contradictoires. La situation idéologique est extraordinairement particularisée, voire individualisée [...] On peut parler d’une multipartition qui défie la description”. La grande insuffisance de la littérature narrative, c’est encore de faire comme si “une grande idée, ou ne fût-ce qu’une grande illusion, offrait à tous son cadre”. C’est d’ailleurs pourquoi “les communistes, les nationalistes et les catholiques aiment beaucoup qu’on leur raconte encore des histoires [...] Ce besoin ressurgit partout où il y a une idéologie solide”. Écrire du roman de la totalité, monologique, c’est refuser la prolifération des significations et des perspectives ; c’est, du coup, abdiquer tout rapport sérieux au monde. “Le Tout n’est plus un Tout [...] Le Tout n’existe plus [...] Il est artificiel, un artefact” : la vacuité du roman vient de ce qu’il invente des totalités creuses, des synthèses fictives, des unités factices.

Ce n’est pas seulement l’idée désormais fallacieuse d’un Tout cohérent que s’emploie à reconduire le roman, il continue imperturbablement à s’appuyer sur une idée devenue tout aussi problématique : l’idée de sujet. Il est l’héritier de “l’épopée d’autrefois : histoire magique, moi magique, sortilège roboratif. Il nous en reste le “héros”. Le roman psychologique, le roman de milieu, sont des tentatives pour trouver un nouveau héros”. Mais “faire adhérer au héros ” n’a plus de sens. Raconter un destin individuel, introspecter le moi, c’est avoir du sujet une conception dépassée par l’évolution sociale et intellectuelle. “Si la bonne conscience du narrateur s’est altérée, c’est aussi à vrai dire que l’évolution intellectuelle dans son ensemble va du concret à la loi, à la statistique, la raison principale étant sans doute que l’évolution sociale n’accorde plus depuis longtemps la même importance à l’individu qu’on ne le faisait à l’époque *Biedermeier* ou classique”. On voit émerger des systèmes d’intelligibilité qui ne sont plus basés sur l’individu, mais sur le grand nombre². La conclusion, c’est que “dans le domaine du roman, cela se traduit notamment par l’impossibilité de continuer à prendre au sérieux, en toute candeur, les destins individuels”. L’individu, de toute façon, n’est plus non plus ce qu’il était. Ernst Mach proclame que le moi est

1 Cité par J. Bouveresse in “La science sourit dans sa barbe”, *L’Arc*, n° 74, p. 11. Le présent article est la version légèrement modifiée d’une contribution parue (sous le titre “L’air du soupçon”) dans le volume *Crise de la représentation* publié par Pierre Glaudes en 1993 dans la série “Recherches et Travaux” de l’Université Stendhal de Grenoble.

2 Voir à ce propos Walter Moser, R. Musil et la mort de “l’homme libéral” 1., in R. Musil, Colloque de Royaumont, Editions Royaumont, 1985.

“insauvable”, réduit à un complexe de sensations et de relations psychiques, dont l’unité est une fiction commode requise pour des opérations de la pensée, mais ne renvoyant à aucune substance. Dans l’interprétation musilienne, le moi est le point de rencontre de qualités anonymes qui ne renvoient pas à un centre. Musil dira que l’homme sans qualités est fait de qualités sans homme, c’est-à-dire, sans centre, et il utilisera, pour désigner le moi, la métaphore de l’anneau qui n’entoure qu’un trou vide qu’on remplit avec de l’“âme”. L’évolution de la pensée scientifique rend donc insupportables les vieilles représentations et la sempiternelle narration. Peut-on cependant sauver le roman en lui gardant sa dimension d’instrument de connaissance ? Oui, dit Musil, à condition de “délivrer l’art narratif du monopole des nourrices”, et de lui assigner un domaine d’intervention spécifique, où il puisse “frayer la voie à une exigence accrue quant aux problèmes humains”. On peut réduire ce décalage entre le mouvement de la science et la stagnation des représentations véhiculées par le roman dans un domaine inaccessible à la science et seulement accessible à la littérature. Car “il y a des choses qui ne se laissent pas régler scientifiquement, qu’on ne peut saisir non plus avec les charmes ambigus de l’essai”. Alors que la science s’exerce dans le domaine du “ratioïde”, qui, “délimité à grands traits englobe tout ce qui peut être résumé par des lois et des règles, qui est caractérisé par une certaine monotonie des faits tels qu’ils s’intègrent à des groupes de lois, de règles et de concepts antérieurement constitués” et dans lequel avant tout “les faits se laissent décrire de façon univoque”, le domaine du “non-ratioïde” est celui où

les exceptions l’emportent sur la règle [...], le domaine des réactions de l’individu au monde et à autrui, des valeurs et des évaluations, des relations éthiques et esthétiques, de l’idée [...] Voilà la patrie de l’écrivain, où sa raison est suzeraine. Il n’y a pas de limites ici aux équations, aux inconnues, aux possibilités de solution. La tâche consiste à découvrir sans cesse de nouvelles solutions, de nouvelles constellations, de nouvelles variables, à établir des prototypes de déroulement d’événements, des images séduisantes, des possibilités d’être un homme, d’inventer l’homme intérieur.

Ainsi envisagée, la littérature est identifiable à une expérimentation prospective, chargée de découvrir et de tester des schémas d’actions, des prototypes d’homme, des points de vue possibles sur soi dans le monde, autrement dit chargée d’exercer une rationalité de type expérimental dans le domaine de l’éthique.

En affirmant que la littérature “n’a pas pour tâche de décrire ce qui est, mais ce qui doit être ; ou ce qui pourrait être, comme une solution partielle de ce qui doit être”, Musil redonne à mimésis le sens qu’elle a chez Aristote et que son interprétation en termes d’imitation et de copie a obscurci : poiésis = mimésis, imiter, c’est faire, autrement dit produire un univers d’actions possibles et non reproduire un état de choses réel. “L’œuvre littéraire authentique [...] est une opération tendant à une production [...] et non une répétition de la vie ou d’opinions sur la vie que l’on exprimerait mieux en dehors d’elle”. C’est à proprement

parler ouvrir à la littérature l'espace hardi et aventureux de la fiction, entendue comme simulation, représentation d'un état de choses irréel à des fins cognitives, dans un domaine particulier.

Ce détour par la réflexion critique et programmatique de Musil éclaire les enjeux de la vaste entreprise dans laquelle il se lance surtout à partir des années 20 et que sa mort va interrompre en 1942 – que sa mort seule pouvait interrompre –, *Der Mann ohne Eigenschaften*, l'homme sans "caractères propres", sans "attributs", connu en français sous le titre quelque peu ambigu de *L'Homme sans qualités*. Il est admis généralement de partager cette énorme masse en deux parties, un volet satirique et un volet mystique, ce dernier, inachevé, fragmentaire, traitant de la quête de "l'autre état". La première partie – la seule partiellement publiée par Musil – représente, lecture la plus couramment admise, la critique des valeurs et des représentations du monde moderne, dont la fameuse Cacanie est le paradigme (" Cette Autriche grotesque n'est qu'une manifestation particulière du monde moderne") ; le temps de la diégèse retenu – les douze mois précédant le déclenchement de la guerre de 14, a aussi valeur paradigmatique ("Tout ce qui s'est manifesté pendant et après la guerre était déjà en place auparavant"). On a donc affaire à un témoignage autrichien, à côté d'autres, sur la décadence de la culture, le crépuscule des valeurs dont Vienne et la Cacanie sont les symboles, sur la perte de substance vitale et la recherche de solutions par la fuite dans les idéologies les plus diverses et les plus contradictoires. Le symptôme de la crise, c'est la pléthore des discours, l'encombrement par les idéologies que Musil appelle ironiquement "l'esprit" : "Qu'allons-nous faire de tout cet esprit ? On ne cesse d'en produire en quantités proprement astronomiques, sur des tonnes de papier, de pierre et de toile, on ne cesse pas d'en ingérer et d'en consommer dans une gigantesque dépense d'énergie nerveuse". Le réel s'est aliéné dans des langages qui le parlent indéfiniment, le débordent de toutes parts, il s'est dissous dans son commentaire, et c'est ce transfert, ce glissement de la chose vers les mots qui la rendent méconnaissable, cette absorption du monde par du texte envahissant qui est le signe de la maladie de l'époque. Il suit de là que représenter le "monde moderne" consiste d'abord à le citer. Le roman musilien est une vaste entreprise métalangagière accueillant en son sein les matériaux les plus divers prélevés dans l'environnement discursif, s'ouvrant à ce que Musil nomme *das geistig Typische*, le typique dans le domaine de l'esprit, représenté par Maeterlinck, Rathenau, Spengler, Klages, etc.

Or, cette activité citationnelle, qui réfère le texte du roman non au réel, mais aux multiples discours qui le parlent, elle est, pour Musil, le geste même du romancier :

L'esprit [des Belles Lettres] consiste en souvenirs sans cohérence saisissable par le concept ; la citation – la référence à la lettre des maîtres plutôt qu'à la signification qu'on peut en dégager – y est une nécessité constitutive. Historiquement, en effet, l'humaniste a été d'abord celui qui cite la Bible et les classiques : le besoin de citer

s'est intériorisé – et l'on pourrait comparer la littérature à un étang de citations où les courants, loin de se prolonger seulement à la surface, vont plonger dans les profondeurs pour en remonter ensuite. Il se pourrait ainsi qu'en analysant n'importe quel écrivain on ne trouve rien d'autre en lui que les débris de ses prédécesseurs et encore non pas "décomposés" ou "réassimilés" complètement, mais tels quels, en morceaux bruts.

Ainsi fut fait pour sa propre œuvre, et les travaux n'ont pas manqué qui ont déterminé avec un soin minutieux les multiples prélèvements musiliens sur les matériaux discursifs en circulation à l'époque³. De tels travaux s'arrêtent toutefois en chemin, faute de considérer que ce geste de récupération s'accomplit chez Musil dans la conscience ironique de répéter le geste même du producteur de Belles-Lettres ; qu'il dévoile ironiquement, par cette répétition même, la loi constitutive de la production littéraire, à savoir, justement, la répétition, la copie infinie. Et quand, dans le même ordre d'idée, Musil déclare dans ses carnets vouloir composer ses personnages à coups de citations et de réminiscences oubliées, il signale simplement ce que le livre s'emploie à faire oublier : que le personnage n'est que les mots prononcés à son propos ou mis dans sa bouche de papier et que ces mots, le plus souvent, viennent d'ailleurs.

L'Homme sans qualités est ainsi un voyage ironique et parodique à travers le continent romanesque, ses codes et ses genres, son langage même. En quoi une tentative comme celle de Musil s'apparente à celle de Kafka, dont l'œuvre, comme l'a admirablement montré Marthe Robert, est aussi un voyage en littérature⁴. Qu'on ait affaire ici à une représentation ironisée du romanesque est déjà signalé par le paratexte – titre, sous-titres, intertitres -, lieu où se signale prioritairement le "contrat générique". Chez Musil, celui-ci est volontairement déceptif. Le titre général de l'œuvre inscrit la tradition – l'homme, le héros -, mais pour s'inscrire en faux contre elle – "sans qualités", c'est-à-dire sans traits caractérollogiques définis, ce qui, au-delà du réalisme, est une atteinte à l'ensemble de la tradition épique, le héros épique étant par définition doté d'attributs qu'aucune transformation n'altère. Intitulée "Une manière d'introduction", la première partie est signalée avec désinvolture comme un possible, ce qui lui enlève tout caractère de sérieux monologique. "D'où, chose remarquable, rien ne s'ensuit", titre du premier chapitre de cette pseudo-introduction, affecte la logique causale propre au récit, et l'intitulé de la seconde partie : "Toujours la même histoire" (*Seinesgleichen geschieht*) installe celui-ci délibérément dans le répétitif. Ainsi les ressources habituelles de l'art narratif sont-elles révoquées en doute.

3 Citons : Götz Müller, *Ideologiekritik und Metasprache, Musil-Studien*, n° 2, Wilhelm Fink Verlag, 1972 ; Renate von Heydebrand, *Die Reflexionen Ulrichs in R. Musils Roman*, Verlag Aschendorff, Münster, 1966 ; Willi Feld, *Funktionale Satire durch Zitieren in R. Musils Roman*, 1981.

4 Marthe Robert, *L'Ancien et le Nouveau*, Grasset, 1963.

La fameuse première page du roman, on le sait⁵, n'établit le système des coordonnées spatio-temporelles propre au roman réaliste que pour le déstabiliser. Le bulletin météorologique initial à la rigueur scientifique apparente signale une intention parodique dirigée contre l'usage que le roman peut faire du discours scientifique à seule fin de motiver son information et de produire un effet de sérieux. Mais le cliché banal : "C'était une belle journée d'août 1913", stéréotype romanesque par excellence, achève de mettre le procédé en évidence et montre que le roman, dans sa version réaliste, est un conglomérat d'énoncés pseudo-scientifiques et de pures conventions narratives entre lesquels le lien est arbitraire. La relation causale simple, *post hoc ergo propter hoc*, disjoncte, si l'on peut dire, et ce qui vaut pour le temps vaut également pour le lieu : le spectacle de la ville, décrit en termes généraux empruntés à la physique des fluides, enlève toute espèce de crédibilité au rapport établi par le texte entre la description et la nomination. L'opération réaliste, qui consiste à masquer l'arbitraire des choix narratifs sous l'illusion d'une identification du réel, se trouve ainsi ironisée. Musil semble faire sien en ce début le programme que Valéry, si méfiant à l'égard du roman, suggère au romancier :

Peut-être serait-il intéressant de faire une fois une œuvre qui montrerait à chacun de ses nœuds la diversité qui s'y peut présenter à l'esprit et parmi laquelle il choisit la suite unique qui sera donnée dans le texte. Ce serait là substituer à l'illusion d'une détermination unique et imitatrice du réel, celle du possible-à-chaque-instant, qui me semble plus véritable⁶.

Cette dénaturalisation du récit affecte non seulement la diégèse, mais aussi la mise en intrigue. L'intrigue n'est pas ici ce qui se noue "naturellement", sorte de feinte reprise dans le livre d'une histoire arrivée hors du livre, mais elle est mise en scène à l'intérieur du texte, produite ostensiblement par lui et nommée comme telle. La fameuse "Action parallèle", figuration de l'action, de l'intrigue nécessaires à tout roman, est dite "parallèle" non seulement en ce sens – anecdotique – qu'elle reduplique la même action se déroulant au même moment en Prusse, mais en ce sens que toute action romanesque – du moins quand elle est construite selon des dispositifs narratifs classiques impose l'idée qu'elle court parallèlement à la vie (dans le cas du réalisme) ou qu'elle redouble figurativement, en situation de paraphrase, l'idée qui assure sa cohérence et dont elle démontre la vérité (dans le cas du roman à thèse, par exemple). De plus ici, jeu ironique supplémentaire, l'idée n'est pas. Elle est une absence, un manque qui cherche l'incarnation, c'est-à-dire la narration. Parodie du roman monologique, celui qui est construit autour d'un signifié central, le roman de Musil escamote à dessein l'idée de totalité et d'unité qui fonde le "grand style" épique, dans lequel se manifeste la loi du Tout.

5 Voir en particulier W. Rasch, *R. Musils Roman 'Der Mann ohne Eigenschaften'*, Göttingen, 1967, p. 103-109.

6 Valéry, "Fragments des mémoires d'un poème", in *Variété*, La Pléiade, 1957, p. 1467.

L'idée de totalité est ici l'objet d'une quête grotesque et dérisoire, toujours rebondissante et toujours inaboutie.

Autre élément constitutif de tout roman, le personnage, possédant une substance propre, un caractère défini, doté d'une histoire, d'un avant, d'un présent, d'un futur, fait l'objet de tous les soins ironiques de Musil :

Il lui vint à l'esprit [...] que la loi de cette vie à laquelle on aspire quand on est surchargé de tâches et que l'on rêve de simplicité, n'est pas autre chose que la loi de la narration classique [...]. C'est la succession pure et simple, la reproduction de la diversité oppressante de la vie sous une forme unidimensionnelle [...] qui nous rassure, l'alignement de tout ce qui s'est passé dans l'espace et le temps le long d'un fil, le fameux " fil du récit, justement, avec lequel finit par se confondre le fil de la vie [...]. C'est ce dont le roman a tiré habilement profit [...]. Ce serait assez difficile à comprendre si cet éternel tour de passe-passe de l'art narratif à quoi même les nourrices recourent pour calmer les enfants [...] ne faisait déjà partie intégrante de la vie. La plupart des hommes sont dans leur rapport fondamental avec eux-mêmes des narrateurs.

Cette réflexion d'Ulrich, souvent citée, vise les "hommes à qualités" du roman, Walter, l'ami d'enfance, Arnheim, "l'homme de grand format", tous les autres qui s'entretiennent de l'illusion d'être des personnes. Le Prussien Arnheim, qui est le pendant satirique d'Ulrich, qui est l'homme de toutes les qualités, se fabrique, narrateur de lui-même, sa vie et sa grandeur, fait de sa vie une belle et grande réalité et de chaque instant de cette vie un moment nécessaire au Tout. Passé, présent, avenir forment un harmonieux ensemble. "Il a l'illusion fascinante d'être né au bon moment", etc. Ce personnage, comme les autres, déploie sa vie le long d'un fil, qui est celui de la narration, il l'organise selon les règles classiques du récit, il *imite* la vie selon le roman, il vit comme en roman, qui est le dernier lieu où le sujet apparaisse comme origine du sens et souverain. Les "hommes à qualités" sont ainsi des figures de roman, ce qui veut dire que l'ironie qui s'exerce contre eux tout au long du texte est dirigée, dans un retour du roman sur lui-même et sur ses procédures, contre les procédés par lesquels un personnage romanesque est constitué en personne fictive : attribution d'un nom, d'une biographie, d'un parcours déterminé et de traits particuliers. Tour de passe-passe de l'art narratif, habileté du roman consistant à présenter au lecteur un monde de sujets pleins d'eux-mêmes, alors que "les expériences vécues se sont détachées de l'homme. Elles sont passées sur la scène, dans les rapports de laboratoires et des expositions scientifiques. Qui oserait prétendre aujourd'hui que sa colère soit vraiment la sienne, quand tant de gens se mêlent de lui en parler et de s'y retrouver mieux que lui-même ? Il s'est constitué un monde de qualités sans homme, d'expériences vécues sans personne pour les vivre [...] Sans doute y a-t-il encore des gens qui ont une vie tout à fait personnelle ; ils disent : nous étions hier chez tel ou tel, ou bien : nous faisons aujourd'hui ceci ou cela". En mettant en scène des personnages narrateurs d'eux-mêmes, c'est-à-dire se constituant en personnes, et métamorphosant tout ce qui leur arrive en qualités personnelles, c'est

au spectacle de la fabrication du “héros” auquel convie Musil. Qu’est-ce que l’opération romanesque, si ce n’est celle qui agglomère un nom à des attributs, qui constitue le moi en substance, qui confère à la préposition “à” (“à qualités”) la force d’un lien indestructible et qui entretient l’illusion d’un monde de sujets, souverains de leur vie et de leurs discours ?

Les deux personnes qui remontaient une des artères les plus animées de cette ville [...] appartenaient visiblement à une classe privilégiée, leurs vêtements, leur tenue et leur manière de parler étaient “distinguées” ; de même qu’elles portaient leurs initiales brodées sur leur linge, elles savaient, non point extérieurement, mais dans les plus fins dessous de leur conscience, qui elles étaient, et que leur place était bien dans une capitale d’Empire.

Ce traitement ironique de la conscience que le personnage a de lui-même et de sa place dans le monde, renvoie à la façon très sérieuse dont le romancier réaliste dote ses personnages d’une conscience de soi et d’une situation.

Les personnages de Musil entrent dans des histoires dont celui-ci puise les modèles dans l’histoire du roman. C’est pourquoi *L’Homme sans qualités* est aussi un voyage parodique à travers les genres. Il ressortit au roman historique, mais on apprend très vite qu’il ne faut attacher ni à la date ni au lieu d’importance particulière ; le *Bildungsroman*, dont le programme idéologique est la constitution du sujet et de sa liberté, est réduit à une analepse en trois chapitres, signalant les trois tentatives d’Ulrich pour devenir un “grand homme”, après quoi il se met en congé de la vie pour un an, et le roman commence, si l’on peut dire commencer, au moment où s’achève un apprentissage qui n’a mené à rien. Rien ici de “cette âme qui va dans le monde pour se connaître, cherche des aventures pour s’éprouver en elles et, par cette preuve, donne sa mesure et découvre sa propre essence”, par quoi Lukács définit le parcours du *Bildungsroman*. Les protagonistes entrent dans des romans d’amour avec des rôles appris dans les livres et récitent leur partie : parodie du roman d’amour, l’aventure Arnheim / Diotime est à son tour parodiée par l’intrigue amoureuse qui se noue entre leurs valets, et cette parodie de parodie est de son côté une parodie de couples littéraires célèbres, Don Juan et Sganarelle, Don Quichotte et Sancho, etc. On pourrait poursuivre le voyage.

“Je voudrais fournir des contributions à la maîtrise du monde par l’esprit, y compris au moyen du roman” : le projet cognitif du roman musilien passe donc par l’ironisation et la parodisation de ce qui, justement, empêche cette maîtrise : le roman, unidimensionnel et monologique. On ne peut écrire sérieusement qu’en frappant de suspicion le romanesque. La maîtrise du monde par l’esprit suppose la mise à jour de sa vacuité et de son insuffisance radicales, et l’exercice systématique du soupçon. S’il veut réaliser son programme, le roman doit s’écrire contre le roman. C’est contre le roman que se tourne d’abord l’ironie du romancier qui veut réaliser à sa manière le projet rationnel des Lumières.

La “maîtrise” suppose l’arrachement aux stéréotypes de pensée, aux idéologies achevantes, à la répétition et à la copie et s’exerce dans l’expérimentation des *possibles*. Le “héros” Ulrich est l’agent de cette entreprise inédite. Désolidarisé des catégories qui l’ancrent dans le réel, “sans qualités”, c’est-à-dire refusant de se laisser constituer de l’extérieur par quelque détermination que ce soit, libre à l’égard de ce qui l’attacherait à une fonction particulière avec laquelle il se confondrait, le personnage est rendu disponible pour une tâche qui, à l’intérieur même du récit, est de faire de la littérature. Détaché de la vie, ou ayant avec la vie des relations inessentiels, Ulrich est soustrait à ce qui n’est pas littérature, il ambitionne de vivre “à la façon de l’art”. “Faire de la littérature” ne veut évidemment pas dire ici raconter des histoires et se mettre à écrire du roman, mais, au sens où Musil entend le mot, explorer des possibles, se livrer à des explorations mentales et des essais discursifs. Le “sens du possible”, dont le personnage est doté pour les besoins de la cause, c’est “la faculté de penser tout ce qui pourrait être aussi bien et de ne pas accorder plus d’importance à ce qui est qu’à ce qui n’est pas”. Ulrich se représente l’existence “comme une immense station d’essais, où l’on examinerait les meilleures façons d’être un homme et en découvrirait de nouvelles”.

L’homme du possible

ne dit pas par exemple : ici s’est produit, se produira, ne peut manquer de se produire telle ou telle chose, mais il invente : ici pourrait, devrait ou ne pourrait manquer de se produire telle ou telle chose ; et quand on lui explique, à propos d’une chose quelconque qu’elle est comme elle est, alors il se dit : eh bien, elle pourrait être aussi autrement. Ainsi pourrait-on définir tout simplement le sens du possible comme la capacité de penser tout ce qui pourrait aussi bien être et de ne pas considérer ce qui est comme plus important que ce qui n’est pas.

Installer de la sorte le personnage dans la sphère de la possibilisation, revient à déléguer dans le livre l’agent mimant l’acte même par lequel l’auteur invente des possibles et exerce son activité fictionnelle. La fiction musilienne est ainsi une fiction en action, elle est performative en ce sens qu’elle réalise dans le texte l’acte même de fictionalisation, de décrochage du réel et d’embrayage sur l’hypothèse. L’indice, relevé dans un article important⁷, en est l’accumulation des subjonctifs (mis aussi au compte du narrateur), associés à des formulations du type : supposons que, admettons que, faisons une supposition. Exemple : “Faisons une supposition, se disait-il par exemple, pour l’écarter ensuite [...] et admettons le cas où Agathe éprouverait [...] Il faudrait alors que je [...], je devrais [...], je devrais aussi [...], il ne faudrait pas que je [...], etc”. Procédure de fiction, si on entend pas là une démarche consistant à supposer un fait ou une situation différente de la réalité pour en déduire des conséquences, à inventer des hypothèses pour la solution d’un problème, à énoncer un état de choses irréel à des fins de connaissance ou à des fins pratiques. Tout au long du roman, Ulrich se livre à des

7 Albrecht Schoene, “Zum Gebrauch des Konjunktivs bei R. Musil”, in *Euphorion* 55, 1961.

expériences de ce genre – ce que Musil appelle son “essayisme”, qu’on pourrait appeler aussi bien son “utopisme”, l’utopie étant définie comme “une expérience dans laquelle on observe la modification possible d’un élément et les effets qu’elle produirait dans ce phénomène complexe que nous appelons la vie”. Cet exercice substitue à un mode de pensée causaliste un mode de pensée fonctionnel et contextualiste, entraîne la renonciation à une axiologie du type bien vs mal, qui est le trait fondamental, plus ou moins visible, de toute forme de roman monologique.

Il pensait ainsi pouvoir traiter le monde, ainsi que sa propre vie, avec plus de justesse qu’autrement. La valeur d’une action ou d’une qualité, leur essence et leur nature même, lui apparaissaient dépendre des circonstances qui les entouraient, des fins qu’elles servaient, en un mot, de l’ensemble variable dont elles faisaient partie.

La différence essentielle avec le régime ordinaire du romanesque est donc celle-ci : si

le monde possible décrit dans le roman est un monde raconté par le narrateur-auteur, qui en parle comme s’il le connaissait, et donc à l’indicatif, comme si c’était vrai, si ce sont des mondes où la fiction est dite, mais comme fait, non comme fiction, et si l’acte de raconter y apparaît alors exactement comme ici dans notre monde⁸

chez Musil la fiction est dite comme fiction. Le “comme si” par lequel l’auteur de romans fonde une supposition (si), mais référée analogiquement à la réalité (comme), est ici amputé du terme de comparaison, et la condition d’irréalité de l’expérience fictionnelle est clairement affirmée. Et si, dans la seconde partie du roman qui commence avec la rencontre du frère et de la sœur, le récit semble enfin se nouer sur le mode du “comme si”, si la temporalité narrative semble un moment reprendre ses droits, cela est transitoire ; l’essayisme réapparaît bien vite, l’aventure du frère et de la sœur aux “confins du possible”, l’expérience de l’“autre état”, (qui est une utopie parmi d’autres, simplement plus développée que d’autres) est l’occasion d’innombrables expériences de pensée, y compris philologiques et définitionnelles⁹. Le roman est ainsi un laboratoire où se succèdent les expériences, également langagières. C’est pourquoi se demander comment il eût été achevé, si la mort n’avait pas surpris Musil, n’a guère de sens : c’est un roman inachevable, puisque l’exploration des possibles est, par définition, sans fin.

Parodique, ironique ou “essayiste”, le roman musilien est une mise à l’épreuve de la littérature, de ses moyens et de ses pouvoirs. Si, par réflexivité, on

8 David Lewis, “Truth in Fiction”, in *American Philosophical Quarterly*, n°15/1, 1978, p. 40.

9 Il serait intéressant d’étudier en détail le questionnement auquel Musil soumet quelques termes-pivots de la littérature allemande (l’“âme”, le “cœur”, le “sentiment”), ainsi que des notions de poétique comme *Abbild* (copie) *Abbildung* (reproduction), etc.

entend le retour du roman sur ses codes et sur ses actes, le concept s'applique ici. Il ne s'agit pas d'un jeu lui-même codé de mise en abyme, de renvoi commentatif à ce qui s'élabore, de diversion ironique, comme chez Sterne, Diderot ou d'autres, mais d'une entreprise de plus vaste ampleur, puisqu'elle est une reprise critique de la tradition épique, en même temps que l'exploration *in actu* d'une nouvelle forme d'écriture essayiste.

Michel VANOOSTHUYSE

Les Auteurs

Bénédicte ABRAHAM, Allocataire Monitrice Normalienne, doctorante, Département d'allemand de l'Université d'Aix-Marseille I, 29 av. Robert Schuman, F-13621 Aix-en-Provence Cedex 1.

Gisèle BESTER-GUILLAUME, Attachée Temporaire de Recherche, Département d'allemand de l'Université Paul-Valéry, Route de Mende, F-34199 Montpellier Cedex 5.

Françoise BLOUVAC-GABRIEL, Doctorante, Professeur au Lycée de Romans, F-26100 Roman.s

Andrea BUNZEL, Allocataire de Recherche, doctorante, Département d'allemand de l'Université Paul-Valéry, Route de Mende, F-34199 Montpellier Cedex 5.

Arlette CAMION, Maître de Conférences, Section d'allemand de l'Université d'Orléans, rue de Tours, F-45072 Orléans Cedex 2.

Geneviève DROZ, Professeur au Lycée Jean Monnet, rue Malbosc, F-34000 Montpellier.

Silla GANZER, Attachée Temporaire de Recherche, doctorante, Département d'allemand de l'Université d'Aix-Marseille I, 29 av. Robert Schuman, F-13621 Aix-en-Provence Cedex 1.

Christa GEITNER, Maître de Conférences, Département d'allemand de l'Université Paul-Valéry, Route de Mende, F-34199 Montpellier Cedex 5.

Maurice GODÉ, Professeur des Universités, Département d'allemand de l'Université Paul-Valéry, Route de Mende, F-34199 Montpellier Cedex 5.

Catherine GRÜNBECK, Maître de Conférences, Section d'allemand de l'Université de Toulouse II, 109 bis rue Vauquelin, F- 31058 Toulouse.

Evelyn HÜNNECKE, Professeur des Universités, Université de Toulon, F-83000 Toulon .

Petra PERRIER, Professeur agrégé, doctorante, lycée de St-Marcellin, F-38160 St Marcellin.

Angela REINTHAL, Universität Heidelberg, Germanistisches Seminar, Hauptstraße 207-209, D-69117 Heidelberg.

Michel VANOOSTHUYSE, Professeur des Universités, Département d'allemand de l'Université Paul-Valéry, Route de Mende, F-34199 Montpellier Cedex 5.

CRISES ALLEMANDES DE L'IDENTITÉ

TABLE DES MATIÈRES

| | |
|--|-----|
| RÉSUMÉS/ZUSAMMENFASSUNGEN | 1 |
| AVANT-PROPOS/VORWORT | 13 |
| I • BROUILLAGES, DISSONANCES, FRAGMENTS | |
| CAMION, Arlette, Identités paysagères : <i>Das Marmorbild</i> de Joseph von Eichendorff..... | 23 |
| ABRAHAM, Bénédicte, Discours de la folie raisonnable dans <i>Andreas Thameyers letzter Brief</i> | 35 |
| BESTER-GUILLAUME, Gisèle, Un récit singulier de Heimito von Doderer : <i>Die Peinigung der Lederbeutelchen</i> | 45 |
| GANZER, Silla, Vielstimmigkeit und Identitätsproblematik in Leberts Roman <i>Die Wolfshaut</i> | 53 |
| GEITNER, Christa, Das Bruchstück und das Ganze oder der Dichter Günter Eich und seine « Memoire » | 73 |
| II • LA QUÊTE DE L'UN | |
| MAZELLIER-GRÜNBECK, Catherine, La poésie expressionniste de Henriette Hardenberg : du tourbillon à la danse intérieure | 91 |
| REINTHAL, Angela, <i>Ecce Melencolia</i> . Zu Gottfried Benns Gedicht « Wo keine Träne fällt » | 109 |
| PERRIER, Petra, Le couple dans <i>Stiller</i> : fondement ou dilution de l'identité ? | 133 |
| GABRIEL-BLOUVAC, Françoise, L'identité du Moi dans la théorie de la connaissance de Hermann Broch | 147 |
| III • L'IDENTITÉ DÉFAITE | |
| GODÉ, Maurice, De la Spree à la Volga : l'itinéraire d'Herwarth Walden (1878-1941) | 167 |
| DROZ, Geneviève, Une paria consciente : l'identité juive d'Hannah Arendt..... | 181 |
| BUNZEL, Andrea, Der wahre jüdische Nationalismus ist kosmopolitisch. Zum Problem der jüdischen Identität in Feuchtwangers <i>Josephus-Trilogie</i> | 195 |
| HÜNNECKE, Evelyn, Poésie et identité – « L'Ecluse » de Paul Celan | 209 |
| VANOOSTHUYSE, Michel, Robert Musil et la crise des identités romanesques | 239 |
| LES AUTEURS | 251 |

Dans la même collection :

Allemands, Juifs et Tchèques à Prague
Deutsche, Juden und Tschechen in Prag 1890-1924 -
Maurice Godé, Jacques Le Rider, Françoise Mayer (eds)
Actes du colloque de Montpellier, décembre 1994 – 16x24, 485 p.
Montpellier, 1996 – ISBN 2-842269-011-7 – 150 FF

*

De la critique au rire : *Le Disparu* de Franz Kafka
Franz Kafkas Roman Der Verschollene
Maurice Godé, Michel Vanoosthuyse (eds)
Actes du colloque de Montpellier, janvier 1997 – 16x24, 220 p.
Montpellier, 1997 – ISBN 2-842269-020-6 – 90 FF

**Autres publications de l'Équipe d'Accueil
Études Germaniques et Centre-Européennes :**

Wien-Berlin – Deux sites de la modernité
Zwei Metropolen der Moderne 1900-1930
Maurice Godé, Ingrid Haag, Jacques Le Rider (eds)
Actes du colloque de Montpellier, avril 1992
Numéro spécial des *Cahiers d'Études Germaniques* 1993/24
16x24, 301 p. – ISSN 0751-4239 – 90 FF

*

La Recherche Française en Études Germaniques
Répertoire des Revues d'études allemandes publiées en France
Maurice Godé (ed)
Format A4, 84 p.
Montpellier, 1996 – ISBN 2-842269-005-2 – 35 FF

Les commandes doivent être adressées au
Service des Publications de l'Université Paul-Valéry
Route de Mende – F-34199 MONTPELLIER Cedex 5

SERVICE DES PUBLICATIONS
MISE EN PAGE DES TRAVAUX DE LA RECHERCHE
UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY — MONTPELLIER III

Dépôt légal : 2^e trimestre 1998

Achévé d'imprimer sur les Presses de
Hexagone – AIX-EN-PROVENCE

Les opinions exprimées dans cette publication ne sauraient engager que leurs auteurs