

# QVR

QUO VADIS ROMANIA? ZEITSCHRIFT FÜR EINE AKTUELLE ROMANISTIK

## Kunstdidaktik in der Romanistik: Neue Perspektiven

### AUTORINNEN

Max Doppelbauer / Tamara El-Hoss / Irmgard Hauer /  
Karin Le Bescont / Nigel Lezama / Catherine Parayre /  
Shawn Serfas

### VARIA

Georg Kremnitz / Mario Rossi

### REZENSIONEN

Elena Santillán Walter / Georg Kremnitz

QVR 49/2017

**Redaktion:**

Peter Cichon (Leitung, Finanzen), Barbara Czernilofsky-Basalka (technische Ausführung), Max Doppelbauer, Astrid Hönigsperger, Georg Kremnitz, Fabio Longoni, Kathrin Sartingen, Heinrich Stiehler, Robert Tanzmeister  
korrespondierende Redaktionsmitglieder: Catherine Parayre, Thomas Widrich

Administration: David Stockhammer

Grafik: Astrid Young  
Druck der Separata: Riegelnik

**Internationaler wissenschaftlicher Beirat:**

Roberto Bein (Universidad de Buenos Aires), Joachim Born (Universität Gießen), Jürgen Erfurt (Universität Frankfurt/Main), Ulrich Hoinkes (Universität Kiel), Thede Kahl (Universität Jena), Georges Kleiber (Université de Strasbourg), Philippe Martel (Université de Montpellier), Rosa Maria Medina Granda (Universidad de Oviedo), Henrique Monteagudo (Universidade de Santiago de Compostela), François Pic (Université de Toulouse), Patrick Sauzet (Université de Toulouse), Falk Seiler (Universität Gießen)

Adresse der Redaktion:

QVR-Homepage: <http://www.univie.ac.at/QVR-Romanistik/>

E-Mail: [quovadisromania.ifr@univie.ac.at](mailto:quovadisromania.ifr@univie.ac.at)

Quo vadis, Romania?  
Institut für Romanistik  
Universität Wien  
Universitätscampus AAKH  
Garnisongasse 13, Hof 8  
A-1090 Wien

Mit Förderung der Philologisch-Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Universität  
Wien.

ISSN: 1022-3169

QVR 49/2017

## Inhaltsverzeichnis

### **Präsentation:**

- Max DOPPELBAUER & Catherine PARAYRE, Kunst-Didaktik in der Romanistik: Neue Perspektiven .....5

### **Artikel:**

- Catherine PARAYRE & Shawn SERFAS, De l'art, du français, des histoires pour les enfants: une expérience d'enseignement à l'université.....7
- Nigel LEZAMA, L'aliénation imagière et la vision socio-poétique ..... 28
- Tamara EL-HOSS, (Im)Migration dans la bande dessinée: cours universitaire44
- Karin LE BESCONT, Les artistes du langage: intégrer l'histoire de l'art au cours de langue..... 60
- Irmgard HAUER, *Las Meninas* von Santiago García und Javier Olivares. Ein didaktischer Ansatz zur Velázquez-Vermittlung ..... 72
- Max DOPPELBAUER, *La familia de Felipe IV* als Spiegel der spanischen Geschichte. Vorschläge zur Didaktisierung von Velázquez' Gemälde *Las Meninas* ..... 92

### **Varia:**

- Georg KREMnitz, Pour Zohra Bouchentouf-Siagh..... 124
- Mario ROSSI, Die Ethik des Details im Lichte Auerbachs. Rhizomatische, chaotische, baumartige und versteckte Beziehungen in literarischen Texten ..... 128

### **Rezensionen:**

- Elena SANTILLÁN WALTER: Hennigfeld, Ursula, (Hg.), 2013. *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag. (Freiburger Romanistische Arbeiten, Bd.3)..... 157
- Georg KREMnitz: Rădulescu, Raluca/Baltes-Löhr, Christel, (Hg.), 2016. *Pluralität als Existenzmuster*. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur. Bielefeld: Transcript, 230 S..... 162



## **Kunst-Didaktik in der Romanistik: Neue Perspektiven**

Max DOPPELBAUER, Wien & Catherine PARAYRE, St. Catharines, Ontario

In unseren Medien-geprägten Gesellschaften wird der Unterricht einer Fremdsprache, ihrer Literatur, Kultur und Geschichte oft vom Unterricht ihrer künstlerischen Leistungen begleitet, um entweder das Interesse der Studierenden zu wecken und zu steigern oder die literarische bzw. kulturelle Vielfalt zu vermitteln.

In seinem Essay zu Bildorientierung und Kunstpädagogik schreibt Rolf Niehoff:

Das Bild ist im Vergleich mit der Sprache ein syntaktisch dichtes Zeichensystem, das seine gesamten visuellen Elemente bzw. Strukturen dem Betrachter simultan, also gleichzeitig, anbietet. Die Sprache hingegen ist syntaktisch disjunktiv, sie wird sukzessive gehört und gelesen. Das Bild mit seinen Strukturen und Zeichen ist sinnlich präsent und phänomenal konkret. Im Vergleich dazu bleibt die Sprache eher ungreifbar, ohne unmittelbaren konkreten phänomenalen Bezug. [...] Bezogen auf die Darstellung von zeitlichen Abfolgen, von Handlungen und Ereignissen, zeigt sich das Bild momenthaft und ausschnitthaft. Im Unterschied dazu charakterisiert die Sprache, dass sie Handlungen und Ereignisse in einen zeitlichen Ablauf bringt und prozesshaft repräsentiert. (Niehoff 2007)

Dieses Zitat ist die Grundlage unseres Denkprozesses innerhalb unserer pädagogischen Aktivitäten, die wiederum die strenge Trennung aufhebt und Bild und Sprache nochmals in einer Synthese vereint. Zur Förderung der Sprachkompetenz ist eine Steigerung der Kulturkompetenz unerlässlich; dies führt uns auch zum Terminus der Bildkompetenz, die Niehoff an anderer Stelle wie folgt definiert:

In einer Kultur, in der Bilder mittlerweile eine beherrschende Bedeutung erlangt haben, und sich mit den Neuen Medien wesentliches kommunikatives Handeln über visuelle Zeichen vollzieht, bilden für eine anspruchsvolle aktive Teilhabe bildbezogene Fähigkeiten unerlässliche

Voraussetzungen. „Bildkompetenz“ stellt deshalb einen essenziellen integralen Bestandteil von „Kulturkompetenz“ dar. (Niehoff 2005: 100)

Die Kategorien von Kunst, die wir in der vorliegenden Publikation betrachten, sind die bildenden Künste, Fotografie, Comics bzw. Graphic Novels.

Im Fokus unseres Interesses steht, wie Kunst in der Pädagogik der romanischen Sprachen eingesetzt wird.

Unsere Beiträge wollen gleichzeitig den eigenen Unterricht dokumentieren und ihn in ein theoretisches Umfeld einbetten. Die Untersuchung der eigenen Praxis bezieht sich auf pädagogische, fachrelevante, soziologische bzw. philosophische Theorien.

Mit diesem Heft definieren wir eine Problematik, die Ergebnisse und Herausforderungen analysiert und die Fragestellung aufwirft, welchen gesellschaftlichen Zielen diese Formen der Kunst-Didaktik dienen.

### **Literatur:**

Niehoff, Rolf, 2005. „Bildungsstandard für das Fach Kunst?“, in: Bering, Kuni- bert/Niehoff, Rolf: *Bilder*. Eine Herausforderung für die Bildung. Oberhausen: Athena Verlag, 89-108.

Niehoff, Rolf, 2007. „Bildorientierung und Kunstpädagogik“, in: Kunstportal. Schroedel Verlag. URL: <http://www.kunstlinks.de/material/pee/2007-09-niehoff.pdf> [03.07.2017]

## De l'art, du français, des histoires pour les enfants : une expérience d'enseignement à l'université

Catherine PARAYRE & Shawn SERFAS, St. Catharines

### Prélude

L'article qui suit, porte sur l'apprentissage du français grâce à l'expression artistique. Mais, dans cet avant-propos, parlons plutôt d'enfants fatigués, d'étoiles bienveillantes et d'un certain accessoire vestimentaire.

Quand on demande aux étudiants canadiens anglophones s'ils se souviennent d'une berceuse de leur enfance, « Good Night, Stars » (bonne nuit, les étoiles) est souvent citée comme l'un de leurs plus anciens souvenirs. Avant de s'endormir, l'enfant souhaite bonne nuit à son entourage familial et aux étoiles qui viennent protéger son sommeil.

L'artiste canadien Shawn Serfas, professeur à l'Université Brock dans l'Ontario, a grandi dans le nord rural de la Saskatchewan, dans une région de lacs et de rivières. Très influencé par la vie dans ces écosystèmes en danger, il se consacre à une peinture qui reflète une esthétique environnementale abstraite et explore volontiers les frontières de l'abstrait et de la représentation<sup>1</sup>.

Shawn Serfas a joué un rôle essentiel dans l'expérience pédagogique dont il sera question ci-dessous, et il nous offre ici quatre images digitales inédites qui, dans un sens très large, réinterprètent et adaptent « Good Night, Stars ». Réalisées sur Adobe Creative Suite à partir de photographies, elles reflètent, à une taille réduite, certaines caractéristiques de sa pratique en peinture.

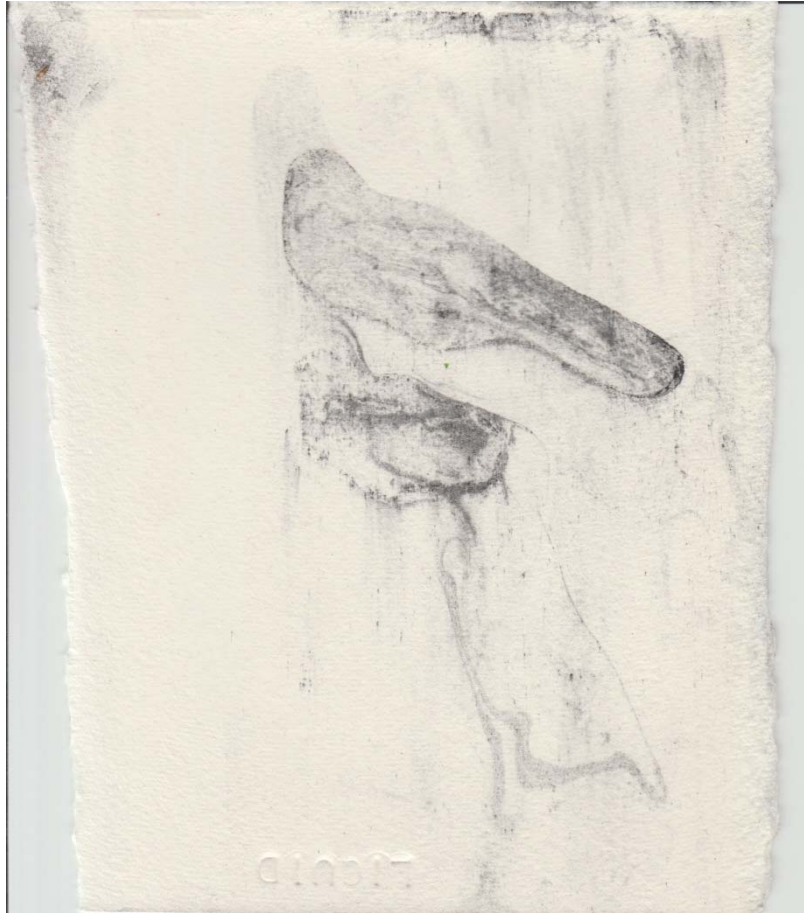
En fait, la première, qui suggère la forme de chaussettes, est sans rapport avec la berceuse, mais elle mérite d'être placée en ouverture pour une raison qui apparaîtra un peu plus bas dans l'article. La deuxième, par la technique utilisée tout aussi fluide que la précédente, nous emmène dans un paysage sans heurt et sans risque – nous entrons dans le monde enfantin de « Good Night, Stars ». La maison de la troisième image ressemble un peu à celle dans laquelle a grandi l'artiste ; les tons sombres évoquent une historicité ténue. La dernière

---

<sup>1</sup> Pour plus d'informations sur la pratique artistique de Shawn Serfas, consulter <http://shawnserfas.com/>



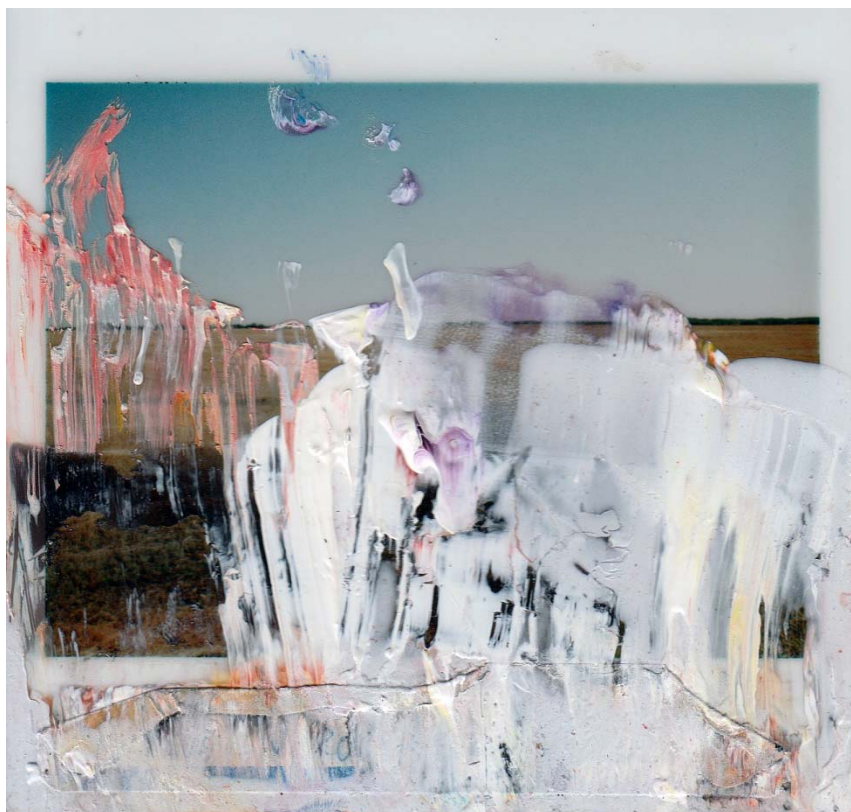
contient peut-être un personnage, tout petit, un peu effrayant. Libre à chacun de décider ce qu'il peut être<sup>2</sup>.



Shawn Serfas. *Cloud* (nuage). Image digitale, 6,6 x 7,4 pouces. 2016.

---

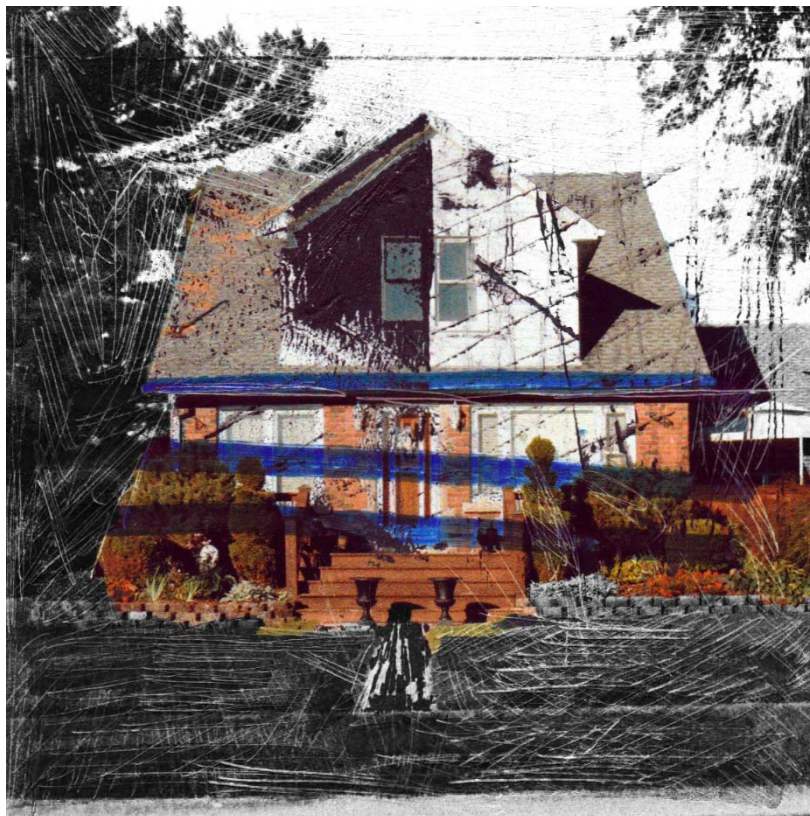
<sup>2</sup> Explications de l'artiste.



Shawn Serfas. *Daycare* (A la garderie). Image digitale, 4 x 4 pouces. 2016.



Shawn Serfas. *Home (A la maison)*. Image digitale, 3,9 x 3,9 pouces. 2016.



Shawn Serfas. *Pine* (Le pin). Image digitale, 3,9 x 3,9 pouces. 2016.



### Enseigner le français en milieu minoritaire

De nombreuses études montrent que l'art facilite l'apprentissage et qu'il joue un rôle positif dans d'autres domaines que l'éducation artistique<sup>3</sup>. C'est dans cet esprit que s'est déroulé au semestre d'hiver 2015 (janvier-avril) le cours de deuxième année « Littérature pour enfants en français : le livre d'images et au-delà »<sup>4</sup> du programme d'Études en français de l'Université Brock dans la région du Niagara au Canada. L'intention était triple : encourager les étudiants à participer activement en cours, fournir une formation théorique et littéraire sur le sujet traité, et engager les étudiants dans des activités applicables dans des cours dont ils pourraient être chargés dans leur futur métier, pour la plupart l'enseignement. Un des points forts du cours consistait à monter une exposition pour un public d'enfants au Centre d'art de Rodman Hall<sup>5</sup>, galerie accueillant régulièrement des artistes contemporains dans le centre de St. Catharines, principale ville du Niagara. L'expérience s'est avérée à la fois extraordinairement enrichissante et extraordinairement difficile. Dans son ensemble, elle a toutefois validé l'objectif principal du cours, à savoir l'acquisition du français en seconde langue.

En-dehors du Québec, les francophones du Canada, minoritaires, forment « une véritable mosaïque » : « Éparpillée d'un océan à l'autre, de la frontière

---

<sup>3</sup> Voir Maia Morel (2013), p. 227, qui cite Kerlan, A., 2005. « De l'école des savoirs à l'école de la culture : vers un modèle esthétique de l'éducation scolaire », in : Mellouki, M./Simard, D., (dirs.), 2005. *L'enseignement, profession intellectuelle*. Sainte-Foy, QC : PU Laval, 261-299 ; Lamoureux, E., 2005. « De l'émancipation à la subversion : rétrospective historique de l'art engagé au Québec », in : *Cahiers de l'action culturelle* 4.1/2005, 2-14 ; Rancière, Jacques, 2008. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique ; et Read, Herbert, 1949. *Education through Art*. Londres : Faber and Faber. Voir également Vitor Matias et Tamara Lemerise (2006) qui proposent Eidelman, J./Peignoux, J./Bergeron, A., 1997. « Évaluation d'audience du projet d'observatoire de la terre 'À St-Amour'. Tables rondes auprès des enseignants d'écoles élémentaires, de collèges et de lycées du Val-de-Marne ». Rapport de recherche inédit. Paris : CNRS/Paris 5 ; Matias, V./Lemerise, T./Lussier-Desrochers, D., 2001. « Le partenariat entre les écoles secondaires et les musées : points de vue d'enseignants de la région de Montréal », in : *Revue des sciences de l'éducation* 28.1/2001, 85-104 ; Peignoux, J./Eidelman, J., 1998. « Approche évaluative du musée pyrénéen de Lourdes : développement d'un partenariat avec les scolaires. 1re partie – Enquête par questionnaires auprès des enseignants du primaire et du secondaire des Hautes-Pyrénées et de l'est des Pyrénées-Atlantiques ». Rapport de recherche inédit. Paris : CR1 CNRS/Paris 5 ; et Stone, L., 1993. « The Secondary Art Specialist and the Art Museum », in : *Studies in Art Education* 35.1/1993, 45-54.

<sup>4</sup> En anglais, dans le catalogue des cours, « Children's Literature in French : The Picture Book and Beyond ».

<sup>5</sup> A propos de Rodman Hall, consulter <https://brocku.ca/rodman-hall>

américaine jusqu'aux confins du Bouclier canadien et du Grand Nord, la minorité francophone et acadienne vit dans un vaste éventail de milieu » (Beaudin 2013 : 65). Au recensement de 2011, on compte au Canada 18 858 980 anglophones, 7 054 975 francophones et 6 567 680 locuteurs de langues non-officielles, parmi lesquels, en Ontario, 8 677 040 anglophones, 493 300 francophones et 3 264 435 locuteurs de langues non-officielles. La majorité des francophones ontariens vivent à Ottawa, capitale fédérale, ainsi qu'au nord et centre-est de la province. Dans la région du Niagara, 244 855 habitants sont anglophones, 11 295 sont francophones, alors que les langues non-officielles sont parlées par 44 275 résidents (Statistiques Canada). Aussi brève soit-elle, cette esquisse montre combien le français est minoritaire dans cette région où il est pourtant d'une ancienne implantation. L'Université Brock, située à St. Catharines, accueille peu de francophones<sup>6</sup> du fait que les seuls cours enseignés en français (cours de langue, de littérature et de culture) le sont dans le programme d'Études en français. Pour cette raison, les élèves sortant des lycées francophones de la région partent fréquemment faire leurs études universitaires à Ottawa ou, plus au nord, à Sudbury. Dans le programme d'Études en français de Brock, les étudiants se destinent pour la plupart à l'enseignement dans les écoles, depuis la maternelle jusqu'à la fin du lycée, et doivent donc s'inscrire également dans de nombreux cours de pédagogie en anglais dans la faculté d'Éducation.

### **Un cours de littérature pour enfants à l'université**

Dans ce contexte, le cours de littérature pour enfants a, pour l'un de ses objectifs, la professionnalisation de ces étudiants amenés à devenir maîtres d'école (francophone ou anglophone). Avec trente-cinq inscrits dans l'hiver 2015, il comportait quatre volets : une série de cours magistraux et trois projets créatifs. Il s'adressait à des anglophones apprenant le français, pour la plupart d'un niveau de langue intermédiaire, et qui ont pour intention d'obtenir le minimum d'heures de français obligatoires pour pouvoir enseigner ensuite dans les écoles élémentaires et primaires. Dans la réalité, de nombreux étudiants du cours lisaient et écrivaient le français avec difficulté. Seules deux étudiantes avaient une formation en arts visuels ; les autres participants étant plutôt indifférents à l'art et, dans tous les cas, sans aucune connaissance du sujet. Bien

---

<sup>6</sup> L'université ne collecte pas de statistiques à cet effet et ne demande pas aux étudiants d'identifier leur première langue.

entendu, l'exposition au Centre des arts de Rodman Hall, s'est organisée en français.

Le projet s'est développé en diverses étapes. Dans un premier temps, de nombreux exemples d'histoires et d'illustrations dans des livres pour jeunes enfants ont été présentés en cours. Les étudiants ont ensuite été divisés en groupes de trois ou quatre afin de rédiger six histoires de cinq ou six lignes adressées aux moins de six ans. Chaque histoire devait s'accompagner d'une brève description de l'illustration envisagée et de l'indication du positionnement du texte par rapport à l'image. Une fois les histoires prêtes, restait la question des illustrations. C'est à ce stade que Shawn Serfas et ses étudiants du cours « Peinture intermédiaire » (troisième année) dans le département d'Arts Visuels sont intervenus. Invités à se rendre dans le studio d'art, les étudiants de français ont fait la connaissance des apprentis artistes chargés de créer, non pas des images de la taille d'un livre, mais des œuvres beaucoup plus grandes qui trouveraient leur place dans le musée. Cette visite, seul moment où l'anglais a été utilisé, a donné l'occasion aux participants d'échanger leurs idées et de discuter différentes options pour chacune des œuvres. Il est alors revenu aux membres du cours de peinture de produire des illustrations de grande taille (sur toile ou sur papier) et à ceux en français d'y inclure le texte, que ce soit directement sur le support, sous forme de collage, sur transparent ou encore autour de l'œuvre visuelle. Cette mise en texte a eu lieu pendant le cours de français. L'évaluation, dans le cours de littérature pour enfants, prenait uniquement en considération la production des textes. Les critères étaient la qualité du français (grammaire, vocabulaire, style) et l'originalité de l'histoire (15%), la composition visuelle, c'est-à-dire l'écriture et l'agencement du texte sur les images ou autour d'elles (5%), et la visite de l'exposition à Rodman Hall pendant lesquelles les opinions des participants ont été recueillies (10%). Il s'agissait d'une note de groupe qui comptait en tout pour 30% de la note finale en cours.

Dans le cours de Shawn Serfas, les étudiants, moins nombreux, ne parlaient pas français mais avaient l'habitude du travail de groupe, à la base de toute formation en studio. De suite enthousiastes et conscients de la chance que représente une exposition d'art pour améliorer leur curriculum vitae et s'entraîner à ce qui les attendra dans le monde professionnel, ces étudiants se sont mobilisés autour de ce projet avec beaucoup plus d'atouts en leur faveur. En particulier, et contrairement aux étudiants en français, ils accordent peu d'importance aux notes, peut-être parce que la matière qu'ils étudient, est pour eux une passion et non pas, comme c'est souvent le cas pour le français, l'outil plus ou moins maîtrisé qui permettra de trouver un emploi dans la région. Evoluant dans un milieu artistique, ils en acceptent aussi les règles, à savoir que le travail

soumis aux fins de l'exposition pouvait être rejeté par le jury. Celui-ci comprenait deux artistes locaux qui se sont réunis en présence des deux instructeurs, lesquels, pour leur part, occupaient un simple rôle consultatif. Et bien sûr, les étudiants en arts visuels ne sont pas concernés par ce qu'on a coutume de nommer la barrière linguistique.

### **Exposer au musée, en français**

A ce point, nous retrouvons Shawn Serfas et la petite berceuse aux étoiles. En effet, le choix (arbitraire) du titre de l'exposition s'est porté sur « Chaussettes vertes et bonne nuit, les étoiles / Green Socks and Goodnight Stars ». Celle-ci a eu lieu du dix février au premier mars 2015 dans la galerie-studio de Rodman Hall et figurait comme suit au programme du musée :

Les étudiants des cours de « Peinture intermédiaire » (Arts visuels) et de « Littérature pour enfants en français » (Etudes en français) à l'Université Brock réunissent leurs forces créatrices et exposent de vibrantes illustrations accompagnées de brèves histoires en français pour le plaisir des petits... et des grands. Nous remercions tous les participants à ce projet, ainsi que tout le monde à Rodman Hall pour leur générosité et leur aide.

Les deux instructeurs en étaient les commissaires et avaient choisi d'organiser l'exposition autour de blocs de couleurs (jaune / rose ; bruns / vert / bleu). Ils ont aussi procédé à une installation traditionnelle sur l'un de murs, alors que celui opposé montrait de nombreux travaux à l'état d'ébauche. Un principe d'organisation supplémentaire était d'ordre thématique. Par exemple, un tableau qui montrait un bus quittant l'université pour les rives du lac Ontario dans le quartier nord de St. Catharines, faisait face à un tableau représentant la plage. Ou bien, le tableau d'un intérieur confortable et rassurant (une cuisine peinte en couleurs chaudes) était placé dans un coin de la salle entre le dessin d'une plage d'un côté et celui d'un champ de l'autre, tous deux en tons verts et bleus, comme s'ils étaient des paysages qu'on aurait pu voir de la fenêtre de la cuisine si elle avait réellement existé. Dans l'ensemble, les commissaires ont pris soin de disposer les œuvres au niveau du regard d'un enfant, c'est-à-dire plus bas que leur position habituelle dans les musées (voir « Catalogue de l'exposition / Exhibition Catalogue », 2015 : 12).



Catherine Parayre & Shawn Serfas

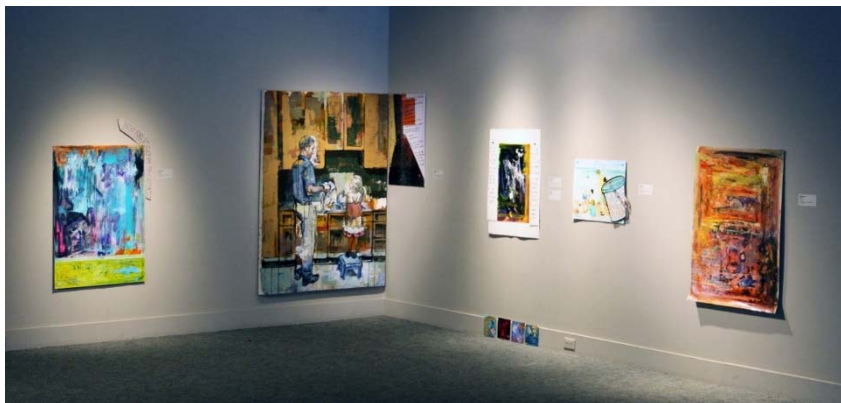


« Chaussettes vertes et bonne nuit, les étoiles / Green Socks and Goodnight Stars »  
10 février – 1<sup>er</sup> mars 2015  
Rodman Hall Art Centre, St. Catharines, Canada  
(Crédit photo Shawn Serfas)

Détails (les textes ne sont souvent pas visibles en raison de la taille des photographies)



Alysha Eagleton. *Brock's Trans*. 2014. Média mixtes. Texte : Catherine Parayre  
(Crédit photo Shawn Serfas)



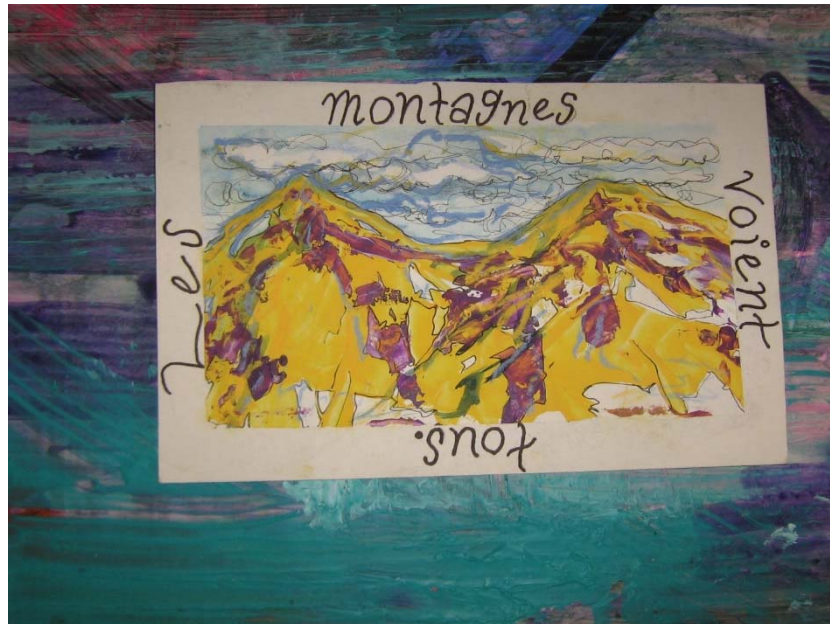
Jessica Wright. *Untitled 15*. 2014. Acrylique sur papier. Texte : Christina Cianzar, Jaimee Gregoire, Adrianna Medyk, Heather Turner.

Alexandra Yakovleva. *Grand Finale*. 2014. Acrylique. Poster : Catherine Parayre, Jacqueline Delfau, Lesley Bell. 2015. Photographie modifiée. Texte : Leanna Ardron, Stephanie Brule, Kendall Farmer

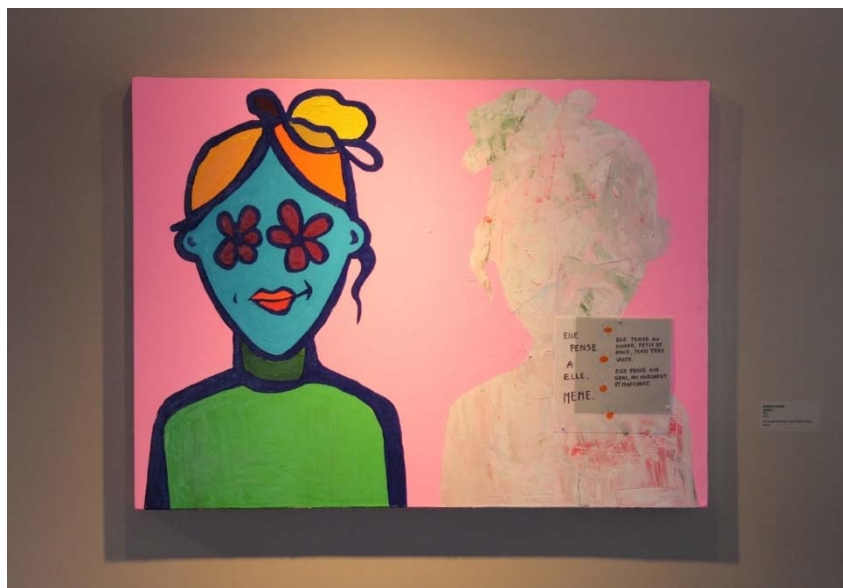
David Oledzki. *IS840085*. 2014. Acrylique sur papier. Texte : Annette Beauchamp, Hannah Sukkau, Alanna Vreman.

Sueda Akkor. *Beach Day*. 2014. Crayon et acrylique sur papier. Texte : Julia DiMetteo, Shaun Girard, Chelsea Kellner, Alyssa Tiangco.

Jessica Wright. *Untitled 16*. 2014. Acrylique sur papier. Texte : Sabrina Colella, Karly Knight, Alexis Merpaw, Caterina Stambolic. (Crédit photo Shawn Serfas)



Anonyme. *Les montagnes voient tout.* 2014. Acrylique. Texte : Tyler Cazes, Daniel Coursio, Kathryn Joron, Kelsey Kavanagh. (Crédit photo Catherine Parayre)



Jennifer Judson. *Untitled*. 2014. Acrylic. Texte : Annette Beauchamp, Hannah Sukkau, Alanna Vreman (Crédit photo Shawn Serfas)

La publication du catalogue de l'exposition dans la revue en ligne *ti < A Journal of Text-and-Image Criticism/Creation... Un journal de critique/création texte-et-image* (<https://brock.scholarsportal.info/journals/ti>) a été bien accueillie par tous, surtout lorsqu'il a été expliqué qu'une publication ajouterait de la valeur à leur curriculum vitae. Pour mieux impliquer les étudiants dont le travail n'a pas été exposé à Rodman Hall, le catalogue comporte des œuvres de tous les participants. Il contient également des dessins d'enfants, l'exposition ayant donné lieu à des ateliers d'art ouverts aux écoles francophones et d'immersion de la région. Les ateliers, au nombre de six<sup>7</sup>, organisés par l'institutrice, ont été conduits en français. Trois étudiantes du cours se sont portées volontaires pour

---

<sup>7</sup> Au total, cent-soixante-dix-sept enfants et leurs accompagnateurs ont visité l'exposition et pris part aux ateliers. Chaque groupe « a composé un livret illustrant les histoires rédigées par les étudiants du cours de littérature pour enfants. Chaque enfant était responsable de l'illustration d'une page. Les instructions étaient : couvrir toute la page de dessins / utiliser des couleurs (la semaine de lecture a lieu mi-février lorsque tout est gris, blanc et gelé à l'extérieur) / dessiner au moins un élément du texte écrit au bas de la page / dessiner autant de choses qu'on veut qui ne sont pas dans le texte. » (« Children, enfants à Rodman Hall », 2015 : 24)

l'aider. Pour compléter le catalogue, les deux membres du jury (les artistes Geoff Farnsworth et Daniel Manchego-Badiola) ont gracieusement accordé le droit de reproduction d'une image représentant une de leurs œuvres dont la thématique évoquait l'enfance pour le premier (*Skyy Eyes Shut*, 2015) et la création coopérative pour le second (*Inca*ndescence, 2015).

### Réflexions pédagogiques

Dans l'ensemble, les recherches portant sur la valeur pédagogique de l'enseignement artistique dans d'autres disciplines, justifient la mise en place de cette exposition dans le cours. D'une part, nos futurs instituteurs et professeurs de français évolueront, une fois leurs études finies, dans un milieu scolaire ouvert aux arts visuels, qu'il s'agisse de les enseigner en tant que tels ou de les employer dans d'autres disciplines, et bien entendu dans les activités d'éveil, par exemple la visite de musées. Les enjeux sont vastes. En Amérique du Nord, l'éducation privilégie depuis longtemps « une culture anthropologique qui contrecarre l'élitisme de la culture humaniste » ; elle comprend « le pluralisme esthétique, le multiculturalisme, la valorisation de la tradition artistique, en même temps que la promotion des nouvelles technologies de l'image et l'insertion de la culture de l'élève – en lien avec la culture régionale et la culture de masse » (Lemerise/Richard 1990-2000 : 18). Dans cette perspective, « l'art contemporain occupe une place importante à l'école puisqu'il permet d'entrer, par la compréhension des œuvres d'art actuel, dans les importants débats qui animent la scène artistique et qui concernent des enjeux sociaux autant que culturels » (18). Il faut toutefois remarquer que, trop souvent, les enseignants ne sont guère formés en arts visuels et fournissent au mieux une « psychopédagogie fondée sur l'ignorance culturelle » (19). Pourtant, les élèves du primaire s'intéressent volontiers à l'art, alors que ceux du secondaire sont sensibles aux valeurs et soucis véhiculées par les œuvres d'art (19).

D'autre part, de nombreux travaux soulignent que les activités d'art contribuent positivement à l'épanouissement d'aptitudes très utiles dans d'autres disciplines. Parmi les bénéfices résultant de l'inclusion des arts visuels dans l'éducation, Robert J. Sternberg énumère un « équilibre visuel » accru (2006 : 85), acquisition nécessaire dans les sociétés largement visuelles dans lesquelles nous vivons aujourd'hui ; un entraînement à la créativité, toujours précieuse ; le développement de compétences transférables, donc réutilisables dans d'autres matières ; et une bien meilleure appréciation du processus d'apprentissage dans un monde défini par la vitesse, alors que la maturation du savoir est

typiquement lente. Selon Leonid Dorfman, la pratique des arts visuels, qui repose sur des processus patients et méticuleux, permet aux élèves de mieux internaliser l'importance d'« apprendre lentement » (2006 : 120). Placé au cœur du projet d'art à Rodman Hall, ce dernier argument a été discuté en cours à plusieurs reprises et a été reçu positivement par les étudiants.

Ce projet interdisciplinaire a aussi beaucoup appris aux deux instructeurs lors de leurs consultations sur l'approche pédagogique à adopter et ils ont régulièrement eu l'occasion de partager leurs connaissances dans les arts visuels et la littérature. En effet, selon la définition du terme que Frédéric Darbellay propose, « L'interdisciplinarité va au-delà de la simple juxtaposition de plusieurs points de vue disciplinaires, elle vise la collaboration entre spécialistes d'horizons disciplinaires différents et complémentaires, voire l'intégration entre les disciplines » (2011 : 74). L'interdisciplinarité traduit le « désir d'une connivence élargie » entre plusieurs champs disciplinaires, elle est « fondée sur un partage consenti des objectifs, des méthodes et des langages spécifiques à chacune des disciplines impliquées dans le processus de co-production des connaissances » (74). En quelques mots, l'institutrice de français et ses étudiants sont devenus plus sensibles aux étapes de la création, plutôt de se concentrer sur le résultat ; l'instructeur d'art et ses étudiants ont accordé plus d'importance que d'habitude à la narrativité des images et aux liens entre le visuel et le textuel.

### **Réflexions pragmatiques**

Sur le terrain de même qu'au moment de dresser le bilan, on a dû cependant se demander en quoi l'apprentissage de la langue par l'art est possible et souhaitable. L'expérience acquise dans le cours de littérature pour enfants a distinctement mis en évidence l'importance de devoir nuancer toute constatation. Entre autres, on peut s'interroger s'il est opportun d'organiser une pareille activité avec des étudiants en français dans la deuxième année de leur cursus universitaire, qui en comporte, selon le niveau, trois ou quatre. Dans ce cas précis, la raison était simplement d'ordre pratique, le seul cours de littérature pour enfants du programme étant un cours de deuxième année. Une seconde raison était expérimentale. En effet, le programme d'Études en français de l'Université Brock connaît depuis quelques années une refonte de ses cours afin de s'adapter à la baisse du niveau des élèves en fin de lycée. Ceci signifie une réduction des cours de littérature dans l'ensemble du programme et, à l'intérieur de nombreux cours, un réajustement des travaux notés. En donnant moins d'importance à l'analyse littéraire et à la réflexion théorique, on espère offrir aux étudiants la possibilité de se réaliser ailleurs que dans des travaux de plus

en plus souvent jugés trop difficiles, comme le montrent les évaluations en fin de cours.

Enseignée en anglais, la rencontre des deux groupes (cours de peinture et cours de littérature) a été une véritable découverte pour les étudiants en français, surpris de voir comment se déroule un cours en studio, beaucoup moins formel qu'un cours de langue. Il leur a fallu un peu de temps pour devenir aussi autonome que les étudiants d'art qui savent gérer leurs efforts sans l'assistance d'un professeur, qui se déplacent dans le studio au gré de leurs besoins et qui ont l'habitude de travailler ensemble et de communiquer en-dehors des cours. Une fois ces nouvelles formes d'exercices intégrées et de retour dans leur cours, les étudiants se sont libérés des contraintes usuelles et ont pris plaisir à échanger dans la langue étudiée, surmontant ainsi, le temps d'un projet, l'appréhension que ressentent la majorité des étudiants de cours de langue à prendre la parole devant leurs pairs. On a entendu fuser des rires et des plaisanteries sans jamais avoir besoin de rappeler qu'il faut parler en français. Les étudiants se sont installés confortablement dans la salle mais aussi dans le hall (où se situent de nombreuses tables), devenant ainsi le centre d'attention des gens assis dans le corridor, tout ça en français, du jamais vu à l'université. Cette phase a été, de tous les points de vue, la plus réussie. Les étudiants étaient préparés, productifs, concentrés, et d'excellente humeur. La participation était optimale.

En revanche, les réactions à l'exposition elle-même ont été moins concluantes. La fierté d'avoir réussi dominait, mais plusieurs étudiants de français ont été profondément déçus de ne pas voir leur contribution sélectionnée par le jury, alors qu'il était clair depuis le début du cours que seule une sélection serait exposée à Rodman Hall, galerie d'art contemporain d'excellente réputation au Canada, et qu'il était établi que la note obtenue en cours ne serait en aucun cas attribuée selon qu'une soumission ait été retenue ou pas par le jury de l'exposition à Rodman Hall. Les étudiants de français n'ont manifestement pas eu le temps d'intérioriser ces paramètres nouveaux pour eux. Un d'entre eux a estimé que les quelques points attribués à la composition visuelle des textes étaient « injustes », car il était inscrit dans un cours de langue, non d'art visuel. Cette mise en question met en lumière un dilemme important pour l'institutrice. En effet, l'attribution (dans la pratique, très généreuse) de ces quelques points (qui représentent uniquement 5% de la note finale) a garanti le concours des étudiants dans tous les aspects d'une entreprise jugée déroutante à ses débuts, mais l'on comprendra sans peine la frustration de ceux qui font de leur mieux alors qu'ils ne sont pas formés à l'expression artistique. Toutefois, à savoir s'il vaudrait mieux s'abstenir de noter cette partie du travail fourni, la réponse reste plutôt négative. Invités à se joindre à l'équipe d'installation des

œuvres, exercice très formateur, aucun étudiant n'a répondu, en partie, doit-on penser, parce que l'installation, qui s'est déroulée à Rodman Hall en dehors des heures de cours, n'aboutissait pas à l'obtention d'une note. Étant donné l'enthousiasme des étudiants lors de la confection des textes et des œuvres d'art en cours, ce fut au tour des instructeurs d'être déçus du manque d'intérêt dès qu'une activité n'est pas récompensée par l'ajout de points. Seuls quelques étudiants en arts visuels ont aidé lors de l'installation. Le vernissage, ouvert au public, moment agréable autour d'un buffet, a rassemblé plusieurs étudiants, parfois avec leur famille et amis, mais d'autres ont choisi de ne pas s'y rendre. De nouveau, il n'y avait aucune obligation d'y assister.

Toutefois, dans l'ensemble, cet épisode artistique a plu aux étudiants du cours de « Littérature pour enfants en français », malgré (et sans doute aussi pour cette raison) la nouveauté qu'il représentait pour eux. Remarquons, pour nous en persuader, l'absence... d'absences en cours. Les histoires produites par les étudiants reprenaient pour la plupart d'entre elles des motifs similaires et ont nécessité des révisions importantes de la part de l'institutrice, afin de corriger le français et supprimer les redites tout autant que les passages inutiles. Plusieurs étudiants ont rapporté la difficulté éprouvée à créer une histoire fictive, plutôt que de passer un test basé sur l'instruction théorique. Certains ont eu l'impression de ne pas apprendre grand-chose, car il s'agissait de création et non de faits. (Le semestre réservait pourtant plusieurs semaines à des cours magistraux.) Il semble que de nombreux étudiants du cours de français, contrairement aux étudiants d'art, associent l'éducation à la prise de notes. Bien entendu, d'autres étudiants ont bien perçu que l'enthousiasme, le défi de la nouveauté et la création artistique étaient la source d'un apprentissage intensif (pratique de la langue, découverte de nouvelles méthodes de travail, acquisitions de techniques pour l'enseignement du français dans leur métier futur), même s'il est plus difficilement quantifiable que dans un simple test. Quant aux enfants présents lors des ateliers, ils étaient enchantés et leurs dessins ont souvent ajouté une touche de créativité supplémentaire à ces courtes histoires.

### Conclusion

En dépit des contraintes et réserves exprimées, l'expérience est donc à répéter, non seulement parce qu'elle a eu divers résultats positifs, mais aussi parce que l'université doit à ses étudiants de les placer face à des défis qui les poussent à trouver des solutions, à inventer, s'exprimer, se lancer dans ce qui est inhabituel pour eux. En outre, elle a engagé les étudiants dans une action participative, ce qu'ils ont fort apprécié, pour les mêmes raisons que celles avancées par



Shawn Serfas dans sa comparaison du travail collectif à la pratique du collage dans l'art, avec laquelle nous pouvons conclure : « Les échanges entre deux individus ou plus dans une tâche commune sont comme l'adhésif [qui fixe un fragment à un autre dans le collage]. Les bords d'un collage peuvent être clairs et distincts, déchirés, flous, atténués ou entièrement gommés. On peut imaginer les artistes travaillant côte à côte ou seuls à différents intervalles avant de passer le collage à leurs compagnons. Le bord [du collage] correspond à la transmission d'un objet ou d'une idée d'une personne à l'autre. [La pratique] du couper-coller dans le collage fait écho aux différentes compétences techniques de chacun, aux préférences diverses des uns et des autres, ainsi qu'aux différents intérêts conceptuels que chaque artiste apporte au projet partagé ». Et d'ajouter : c'est ainsi que « se construit une collectivité et que se développe la culture » (2016 : 4-5 ; ma traduction).

### Ouvrages cités :

- Beaudin, Maurice/Forgues, Eric/Guignard Noël, Josée, 2013. « Territoires-ressources, migrations et minorités linguistiques : le cas de deux régions périphériques canadiennes », in : *Minorités linguistiques et société / Linguistic Minorities and Society* 2/2013, 64-84.
- Collectif, 2015. « Catalogue de l'exposition / Exhibition Catalogue », in : *ti* < 4.1/2015. 1-12.
- Collectif, 2015. « Children, enfants à Rodman Hall », in : *ti* < 4.1/2015, 24-33.
- Darbellay, Frédéric, 2011. « Vers une théorie de l'interdisciplinarité ? Entre unité et diversité », in : *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles* 7.1/2011, 65-87.
- Dorfman, Leonid, 2006. « A Metaindividual Model of Creativity », in : Locher, Paul/Martindale, Colin/Dorfman, Leonid, (dirs.), 2006. *New Directions in Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Amityville, NY : Baywood, 105-122.
- Lemerise, Suzanne/Richard, Monique, 1999-2000. « L'art contemporain et le public scolaire », in : *ETC* 48/1999-2000, 17-20.
- Matias, Vitor/Lemerise, Tamara, 2006. « Le partenariat musée-école aux yeux des enseignants du secondaire : un appui au principe, mais une implication concrète encore hésitante », in : *Nouveaux @biers de la recherche en éducation* 9.1/2006, 57-73.
- Morel, Maia. 2013. « Réflexions d'enseignantes du primaire autour d'une œuvre d'art contemporain comme moyen d'éco-sensibilisation des élèves », in :

*McGill Journal of Education / Revue des sciences de l'éducation de McGill*  
48.1/2013. 223-242.

Serfas, Shawn, 2016. « Collaboration as Collage », in : *ti* 5.1/2016. 4-5.

Serfas, Shawn. Site de l'artiste. <http://shawnserfas.com/>

Statistiques Canada, 2011. Recensement 2011.

<http://www.statcan.gc.ca/fra/debut>

Sternberg, Robert J., 2006. « Stalking the Elusive Creativity Quark : Toward a Comprehensive Theory of Creativity », in : Locher, Paul/Martindale, Colin/Dorfman, Leonid, (dirs.), 2006. *New Directions in Aesthetics, Creativity, and the Arts*. Amityville, NY : Baywood, 79-104.

## ANNEXE

### Echantillon d'histoires adaptées des textes préparés par les étudiants du cours en français

Les étoiles roses jouent dans les vagues qui viennent s'écraser.  
Les étoiles blanches dansent sous la pluie rose.  
Les étoiles font des sentiers à travers les feuilles bleues.

Lorsqu'Olivia a eu quatre ans, l'ours en peluche Theo savait qu'ils seraient séparés pour la première fois. Olivia a dû aller à l'école comme tous les autres enfants de son âge et Theo n'était pas autorisé à l'accompagner.

Le jour approchait, Theo s'apprêtait à dire au revoir quand, tout à coup, Olivia le cacha dans son sac d'école.

Theo s'est retrouvé dans un bus,

Puis à l'école ...

Theo était heureux d'être avec Olivia.

« Papa, pourquoi est-ce que les oiseaux volent ? »

« Parce que les oiseaux ont des ailes »

« Je veux voler »

« Oh, ma petite »

« Où est Bruno ? »

« Il dort devant le feu »

« Pourquoi est-ce qu'il dort ? »

« Parce qu'il est un chien et les chiens dorment beaucoup »

« Papa ? »

« Oui, Sophie ? »  
« À l'école, j'ai appris que les ours dorment l'hiver »  
« Oui, c'est vrai, et maintenant il est temps de se coucher... Dis bonsoir à Maman »

Gérôme la girafe adore les nœuds papillons.  
Ce soir, c'est son dixième anniversaire.  
Il essaie de trouver le nœud papillon parfait pour la soirée.  
Mais, il ne peut pas choisir.  
Il regarde les nœuds papillons bleu, rouge, jaune et vert.  
Il ne peut pas choisir.  
Gérôme a finalement décidé...  
Qu'il va porter tous ses nœuds papillons.  
Il était le mieux habillé de la soirée.

Le monde est noir et blanc.  
Mais, moi, je suis très coloré. Mon cœur est rouge : plein d'amour pour ma famille, mes amis et toute nouvelle personne que je rencontre.  
Mes yeux sont bleus comme l'océan profond.  
Mes pieds sont verts parce que je passe mon temps à explorer.  
Mon cerveau est jaune, plein d'idées brillantes. Le reste de mon corps est orange. Le monde est noir et blanc ; mais, moi, je suis très coloré.

Un jour, Rouge, Bleu et Jaune ont décidé de faire une peinture.  
Mais Bleu et Jaune ne sont pas d'accord. Ils commencent à se battre.  
Rouge ne sait pas que faire !  
Soudainement, un petit morceau de Jaune et un petit morceau de Bleu se mélangent. Qu'est-ce que c'est ? Vert a été créé !  
Rapidement, Rouge frappe Bleu et Violet d'inviter les couleurs secondaires !

Je veux courir vers le lit de mes parents, mais je ne peux pas.  
Je ne peux pas parce que mon lit est au milieu de l'océan.  
C'est le milieu de la nuit, c'est sombre et mon lit flotte dans l'océan.  
Et ensuite, du coin de mon œil, je le vois.  
Un requin !!  
Je ne peux pas quitter ce lit. Le requin nage autour rapidement.  
Il fait des bruits effrayants et montre ses dents pointues. Je dois m'endormir ; ainsi, je pourrai me réveiller dans un meilleur rêve.

Venez, venez vite, on va où personne n'est jamais allé. Apportez vos bicyclettes, vos espadrilles et mettez vos casques.

Faites-attention ! Il faut toujours regarder à droite et à gauche avant de traverser les étoiles.

N'oubliez pas le petit bouton spécial qui vous aidera à sauter au-dessus des étoiles quand elles sont trop grosses, poussez le bouton et on y va, wowwww.

Oh non, nous avons perdu le professeur. Il faut le trouver pour retourner à la maison, sinon, nous devons rester ici.

Les montagnes voient tout.

Bonjour, je m'appelle Lila, j'ai quatre ans.

Voici mon ourson favori, il s'appelle Tutu.

Il est violet avec des taches vertes, bleues et blanches.

Je prends Tutu partout. Il vient avec moi à l'école, en vacances, à la maison de mes grands-parents et il est là quand je dors dans mon lit.

Je t'aime, Tutu.

(Extraits, « Children, enfants à Rodman Hall », 29-33)

## L'aliénation imagière et la vision socio-poétique

Nigel LEZAMA, St. Catharines

### Introduction

Le travail qui suit se propose un double but ; dans un premier temps, il s'agit de mettre au jour l'aliénation imagière au cœur de la société de consommation ; dans un deuxième temps, le contexte pédagogique sera privilégié afin d'examiner ce que l'analyse de l'image publicitaire peut offrir aux apprenants pour leur compréhension du monde réel. La première partie s'ouvre sur l'œuvre poétique de Charles Baudelaire ; la mise en scène baudelairienne de la modernité est la meilleure façon d'aborder et de percevoir l'aliénation inhérente à la société contemporaine. De suite, ce sera par l'intermédiaire de Marx et de sa théorisation de la réification des relations sociales qu'il sera possible de formuler l'occultation de l'autonomie et la transformation en image du sujet sous le règne actuel du capitalisme flamboyant. L'aliénation imagière, c'est-à-dire la perte de l'autonomie de l'individu et son assujettissement aux structures capitalistes dans la société de consommation deviendra évidente grâce à l'élaboration de la vision du monde marxiste telle qu'elle est présentée dans le travail de Walter Benjamin, Guy Debord, Jean Baudrillard et Pierre Bourdieu. L'analyse de la mise en spectacle de la société clora également sur Baudelaire qui a trouvé le moyen d'échapper à l'aliénation essentielle au fonctionnement du système capitaliste. Dans la deuxième partie, l'article ciblera une stratégie pédagogique pour faire paraître comment certains rouages de la machine industrielle, dont la publicité, interpellent et s'accaparent de l'individu et lui imposent les choix qu'il croit les siens.

### I

Le poème « Rêve parisien » de Baudelaire aboutit sur une catastrophe déclenchée par la vision. Selon le chantre-architecte du monde féérique du poème, le progrès fulgurant et l'urbanité accélérée avaient subitement transformé le moyen principal d'appréhender le monde : « Et sur ces mouvantes merveilles/Planait (terrible nouveauté !/Tout pour l'œil, rien pour les oreilles !)/Un silence d'éternité » (v. 49-52, 1975 : 103), écrit-il. La rénovation haussmannienne de Paris, entraînée par le désir de circonscrire les classes dominées et

d'entraver leur organisation sous le Second Empire, a également transformé la façon dont l'individu appréhende la vie et la ville. Or, l'immigration urbaine, le bruit des ébats d'une grande ville (pensons d'abord à Baudelaire au début de « À une passante » : « La rue assourdissante autour de moi hurlait... »), ainsi que la rénovation haussmannienne ont dépaysé le citoyen dans sa propre ville au point d'être désormais obligé de dépendre sur la vue pour (re)connaître un espace qui, jadis, avait été vécu quasiment comme une extension de soi. Cette nouvelle dépendance sur la vision a provoqué un choc face à la rupture subite avec tout ce qui a précédé : « Paris change ! Mais rien dans ma mélancolie/N'a bougé » (v. 29-30, 1975 : 86), se lamente le poète dans « Le cygne ». La nouveauté radicale de la ville et la prépondérance de la vision pour l'appréhender ont plongé le sujet moderne dans une aliénation inquiétante.

Cette lamentation baudelairienne n'a jamais été plus à propos que de nos jours : Facebook, Snapchat, Instagram, à titre d'exemples, ne sont que les tout derniers médias à privilégier le regard comme moyen principal d'appréhender un monde en pleine mutation sociale et de socialité. Walter Benjamin déplore les débuts de ce phénomène dans son article bien connu, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée » (1936). Pendant les années 1930, lorsque le philosophe rédige ce texte, l'industrie cinématographique commence à assumer une ampleur effarante à ses yeux puisque la reproduction mécanisée de l'image risque de détrôner l'importance du verbe. « Et comme l'œil perçoit plus rapidement que ne peut dessiner la main, le procédé de la reproduction mécanisée de l'image se trouva accéléré à tel point qu'il put aller de pair avec la parole » (1991 : 178), explicite-t-il. Toute analyse de l'image, photographique ainsi que cinématographique, reste dans le sillage de ce texte charnière et de son analyse quasi prophétique. Ce que Benjamin diagnostique c'est la chute de l'aura, voire l'authenticité, de l'objet :

L'homme qui, un après-midi d'été, s'abandonne à suivre du regard le profil d'un horizon de montagnes ou la ligne d'une branche qui jette sur lui son ombre – cet homme respire l'aura de ces montagnes, de cette branche. Cette expérience nous permettra de comprendre la détermination sociale de l'actuelle déchéance de l'aura. Cette déchéance est due à deux circonstances, en rapport toutes deux avec la prise de conscience accentuée des masses et l'intensité croissante de leurs mouvements. Car : *la masse revendique que le monde lui soit rendu plus « accessible » avec autant de passion qu'elle prétend à déprécier l'unicité de tout phénomène en accueillant sa reproduction multiple.* (1991 : 183)

La reproduction photographique jette une ombre sur l'objet photographié qui, en fait, l'éclipse. Selon Benjamin, les progrès technologiques ont permis à la copie de déplacer l'original et, avec cette dépossession de l'authenticité sous le règne de la modernité technologique, il y a un appauvrissement de l'expérience, une chute de l'*Erfahrung* à l'*Erlebnis*, voire une césure qui s'impose dans la relation entre l'homme et son monde.

L'appauvrissement de l'expérience moderne par l'importance grandissante du visuel que trace Benjamin, précède cependant l'invention de la caméra. Dans *La société de spectacle* (1967), Debord analyse la prépondérance de l'image idéologique dans la société contemporaine et propose que c'est le système capitaliste qui a formé la société de spectacle et catalysé l'aliénation du sujet moderne.

Le spectacle, compris dans sa totalité, est à la fois le résultat et le projet du mode de production existant. Il n'est pas un supplément au monde réel, sa décoration surajoutée. Il est le cœur de l'irréalisme de la société réelle. Sous toutes ses formes particulières, information ou propagande, publicité ou consommation directe de divertissements, le spectacle constitue le *modèle* présent de la vie socialement dominante. Il est l'affirmation omniprésente du choix *déjà fait* dans la production, et sa consommation corollaire. (1992 : 16)

Depuis la mise en place de la production industrielle et de l'aliénation du travailleur qui s'en suit, l'idéologie interpelle l'individu et l'intègre comme rouage dans le système au moyen de l'image. Qu'il s'agisse de la publicité ou de la propagande, du cinéma ou de l'actualité, le sujet moderne ne peut aborder, ne peut comprendre le monde qu'à travers l'image. À l'instar du système de production capitaliste à cause duquel une relation entre choses a suppléé à la relation entre individus, voire entre sujets, la prépondérance de l'image, entraînée également par la production capitaliste, a imposé un nouveau *Weltanschauung* : ce ne sont plus les choses (voire les marchandises) qui se communiquent par leur valeur d'échange, mais l'image – l'objet transformé en image – qui s'offre comme réalité. Le rapport au monde est désormais réduit à un spectacle d'images de marchandises qui ont désormais le statut d'agent ; de surcroît, c'est désormais l'individu qui doit se conformer aux images qui l'assiègent. La subjectivité a été éclipsée par l'image des objets de consommation, voire le mode publicitaire.

L'anamorphose sociale, qui a comme source l'importance imposante de l'image, devient évidente lorsqu'on considère que l'identité, dans la société contemporaine, se base sur une consommation *ostensible* de capitaux. À la lumière

de Marx, Bourdieu brosse le tableau du capital dans la société contemporaine occidentale. Selon le sociologue, le capital se partage en trois formes distinctes : économique, culturel et social (cf. Bourdieu, 1986). La première forme, économique, représente le capital le plus facilement convertissable en argent liquide, l'immobilier, le patrimoine, par exemple ; la troisième, social, comporte la valeur que l'individu peut récolter au sein de sa famille et à travers les réseaux professionnels ou d'intérêts communs, par exemple, les affiliations forgées par ceux qui ont une scolarité similaire ou une profession en commun. Quant à la question de la mise en image du sujet moderne, c'est la deuxième forme du capital qui s'impose. Le capital culturel, selon Bourdieu, est la forme la plus élaborée avec trois modes distincts : incorporé, objectivé et institutionnalisé. Bourdieu propose que le mode objectivé représente le capital réifié dans les objets matériels. Le capital culturel objectivé est donc la forme mise en jeu lorsqu'on se penche sur l'aliénation du consommateur.

En tant que « chose » concrète porteuse d'une valeur sociale, cette forme du capital a également le statut de marchandise. L'individu, en tant que consommateur, accumule ainsi les marchandises dans un processus antagonique afin de se situer socialement, c'est-à-dire à l'intérieur d'une classe sociale et vis-à-vis des autres sujets du monde social. Il est possible d'invoquer le sociologue et économiste américain Thorstein Veblen afin de mettre au jour cette politique de confrontation qui anime la consommation et aliène les consommateurs. À l'orée du vingtième siècle, Veblen a théorisé la consommation ostentatoire<sup>1</sup> selon laquelle le consommateur cherche à se situer par une dépense luxueuse frisant l'exagération afin de montrer une aise économique qui dépasse celle des autres et appuie sa prétention à un statut social élevé. Dans le monde de la production industrielle, ce sont les pratiques de consommation des classes dominantes qui s'imposent sur celles des classes subordonnées dans une tentative de démarcation des classes inférieures, pour les dominants, et d'aspiration vers la classe dominante, pour ceux qui appartiennent aux classes inférieures (1899 : 84).

À l'ouverture du vingtième siècle, la structure sociale était telle qu'une théorie de consommation ostentatoire à fondement arriviste représentait relativement fidèlement l'élan social. Or, depuis la fin de ce siècle, il n'est plus possible d'envisager le consommateur avec assez d'autonomie pour pouvoir expri-

---

<sup>1</sup> Cf. Thorstein Veblen, « Conspicuous Consumption », Ch. 4, *The Theory of the Leisure Class: An Economic Study of Institutions*, New York, The Macmillan Company, 1899, pp. 68-101.



mer une volonté quelconque à travers sa consommation. Dans *La société de consommation* (1970), Baudrillard explique comment, dans la consommation, la question du désir et de la volonté est devenue désormais caduque.

Les objets de consommation courante deviennent de moins en moins significatifs du rang social, et les revenus eux-mêmes, dans la mesure où les très grandes disparités vont en s'atténuant, perdent de leur valeur comme critère distinctif. Il est possible même que la consommation (prise au sens de dépense, d'achat et de possession d'objets visibles) perde peu à peu le rôle éminent qu'elle joue actuellement dans la géométrie variable du statut, au profit d'autres critères et d'autres types de conduites. À la limite, *elle sera l'apanage de tous lorsqu'elle ne signifiera plus rien.* (73)

Baudrillard rejoint Veblen et Bourdieu en déterminant que biens et besoins transitent de haut en bas. Il ajoute cependant une nuance à cette théorie d'aspiration en soulignant que la consommation s'effectue tout de même à deux niveaux distincts : la consommation fonctionne comme « *procès de signification et de communication* » et comme un « *procès de classification et de différenciation* » (79). Le premier procédé implique une communication interclasse grâce à laquelle la consommation signale l'appartenance ; le second signale une distanciation au groupe d'appartenance par l'appropriation des signes d'un statut supérieur. Cependant, selon Baudrillard, le système capitaliste crée à la fois les besoins ainsi que les marchandises qui répondent aux besoins produits. Il est ainsi impossible de parler d'intentionnalité dans la consommation puisque les deux côtés de l'équation sont produits par le système ; l'agentivité n'existe pas. Baudrillard pousse encore plus loin l'idée de la fausseté de l'équation [besoin => marchandise] en affirmant que la consommation est/devient un non-signe puisque le *faux* besoin social de consommer, soit comme langage, soit comme aspiration, est tellement répandu à tous les niveaux de la société, qu'elle ne signifie plus rien.

Cette consommation vidée de son sens classificatoire et différenciateur transforme néanmoins le consommateur. Debord souligne que le système capitaliste maintient sa croissance grâce aux procédés du spectacle, à savoir, la publicité, l'actualité, le divertissement, etc. « La société qui repose sur l'industrie moderne n'est pas fortuitement ou superficiellement spectaculaire, elle est fondamentalement *spectaculaire*. Dans le spectacle, image de l'économie régnante, le but n'est rien, le développement est tout. Le spectacle ne veut en venir à rien d'autre qu'à lui-même » (1992 : 21). Le système *spectaculaire*, tel que le nomme

Debord, se perpétue en cherchant à transformer les consommateurs (*homo consumans*, dans les termes d'Erich Fromm) en leur propre image, en spectacle, voire en image. Dans cette optique, la lecture que fait Benjamin des « Sept vieillards » de Baudelaire dans « L'exposé de 1939 » du *Livre des passages* annonce une réalité qui, à l'époque de sa rédaction, restait toujours à advenir : « L'individu qui est ainsi présenté dans sa multiplication comme toujours le même témoin de l'angoisse du citadin à ne plus pouvoir, malgré la mise en œuvre de ses singularités les plus excentriques, rompre le cercle magique du type » (1989 : 55). Le système capitaliste, qui trouve son impulsion dans l'industrie moderne, ne peut se maintenir qu'en transformant les consommateurs individuels en types. Et ces types représentent tout au plus les différents rouages de la machine capitaliste.

Dans l'œuvre baudelairienne, cette aliénation a été mise en scène de façon allégorique afin de monter une critique du nouveau marché artistique et littéraire qui subordonnait l'art lyrique au profit d'un art bourgeois, mercantile et facile (cf. Bourdieu 1992). Cependant, cette aliénation ne s'est pas restreinte au champ artistique. Dans *Au bonheur des dames* (1883), Emile Zola a évoqué un phénomène isomorphe au sein même de l'engin de la machine capitaliste. Dans son roman du grand magasin (et de la modernité), Zola décrit dans le détail le fonctionnement de la « grande machine », métaphore sur laquelle il revient à maintes reprises. D'après les recherches du romancier sur le Bon Marché, le premier grand magasin parisien, fondé en 1852 par Aristide et Marguerite Boucicaut, le romancier reconstruit le monde du commerce moderne lors de son expansion fulgurante sous le Second Empire. Dans le roman zolien, la montée du grand magasin tient à une chute dans les relations intersubjectives des employés tout comme de la clientèle. Une fois entrés dans les murs du Bonheur des dames, il devient de plus en plus difficile pour ceux et celles qui en vivent de se voir comme solidaires, comme des êtres humains avec cause commune. Dans une scène lors de la saison morte estivale, Zola dépeint l'aliénation qui s'impose dans les relations entre collègues.

Tous, d'ailleurs, dans le rayon, depuis le débutant rêvant de passer vendeur, jusqu'au premier convoitant la situation d'intéressé, tous n'avaient qu'une idée fixe, déloger le camarade au-dessus de soi pour monter d'un échelon, le manger s'il devenait un obstacle ; et cette lutte des appétits, cette poussée des uns sur les autres, était comme le bon fonctionnement même de la machine, ce qui enrageait la vente et allumait cette flambée de succès dont Paris s'étonnait. (1998 : 222)

Bien que les vendeurs ne produisent pas les marchandises qu'ils vendent, le résultat est isomorphe à l'aliénation que diagnostique Marx dans la production industrialisée. Dans son ouvrage majeur *Le capital*, Marx identifie la réification des relations. La production industrialisée a entraîné une rupture dans l'intersubjectivité sociale : dans une société de troc, ou dans le micro-système qui fonctionne indépendamment de l'économie bourgeoise, les objets du travail humain restent des produits du travail humain<sup>2</sup>, mais dans la production capitaliste, les produits du travail humain perdent cet aspect premier de leur existence pour revêtir la forme d'une marchandise, c'est-à-dire la valeur d'échange occulte la valeur d'usage. En bref, les objets du travail humains deviennent des images ne représentant que leur valeur. Tout comme l'objet du travail en forme marchande, les travailleurs dans le roman zolien perdent la densité de leur collectivité pour ne pouvoir se voir et voir les autres qu'en fonction du rôle à l'intérieur de la machine commerciale. Toute solidarité possible s'effrite puisque la subjectivité des vendeurs du grand magasin est remplacée par une image imposée par la machine : chacun se voit à l'image de sa fonction et perçoit également son camarade à la fois comme fonction et obstacle. Dans l'élaboration de la machine industrielle, l'individu est réduit à un rouage pour « le bon fonctionnement même de la machine » (Zola, *op. cit.*).

Mais comment s'exprime cette aliénation à l'époque contemporaine ? Comment l'*homo consumans* se réduit-il à l'image ? Bourdieu permettra de comprendre comment le sujet se perd dans le système capitaliste. Dans son important texte *La distinction. Critique sociale du jugement* (1979), le sociologue établit sa théorie de l'habitus, c'est-à-dire la pratique structurante de classe par laquelle le sujet est construit et se construit. « L'habitus est un ensemble de dispositions durables, acquises, qui consiste en catégories d'appréciation et de jugement et engendre des pratiques sociales ajustées aux positions sociales. Acquis au cours de la prime éducation et des premières expériences sociales, il reflète aussi la trajectoire et les expériences ultérieures : l'habitus résulte d'une incorporation progressive des structures sociales » (Wagner, §2)<sup>3</sup>. Ce que Bourdieu semble souligner – peut-être malgré lui – c'est que l'identité du sujet moderne est figée par un *Weltanschauung* qui gouverne goût, choix, perceptions, affinités, etc. Bourdieu affirme que l'esthétique des classes populaires demeure une esthétique dominée, dans le sens qu'elle se définit par rapport à et vis-à-vis de celle des classes dominantes. De surcroît, il n'accorde la capacité du « regard pur »

<sup>2</sup> Dans *Le capital* (1867), Marx donne l'exemple d'une famille fermière pour expliquer le produit du travail humain à l'état pur (16).

<sup>3</sup> Anne-Catherine Wagner, « Habitus », *Sociologie, Les 100 mots de la sociologie*, mis en ligne le 1er mars 2012, consulté le 27 août 2016. URL : <http://sociologie.revues.org/1200>

que chez les dominants, ce qui leur permet d'apprécier, par exemple, la forme au lieu du contenu de l'art (cf. Bourdieu 1979). Dans cette optique, un avocat, par exemple, pourra voir et apprécier à sa juste mesure une photographie avant-garde, tandis qu'un ouvrier ne pourra que l'aborder par le biais de l'identification ou de la valeur d'usage.

Ce que Bourdieu n'énonce point, mais ce qui sous-tend sa théorie foncièrement déterministe, c'est que tout sujet moderne, qu'il provienne de la classe dominante ou des classes populaires, est assujéti à l'idéologie et au système capitaliste. Le « regard pur » ainsi que le regard des dominés sont tous les deux créés par le système et gouvernent l'individu dans tous ses choix. « Toute société produit de la différenciation, de la discrimination sociale, et cette organisation structurelle se fonde (entre autres) sur l'utilisation et la distribution des richesses » (Baudrillard 1970 : 66). Esthétique pure ou regard dominé, ils proviennent tous les deux du système capitaliste et s'assurent que tout un chacun agit pour le bon fonctionnement et le maintien de la domination systémique.

L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ; plus il accepte de se reconnaître dans les images dominantes du besoin, moins il comprend sa propre existence et son propre désir. L'extériorité du spectacle par rapport à l'homme agissant apparaît en ce que ses propres gestes ne sont plus à lui, mais à un autre qui les lui représente. (Debord 1992 : 31)

L'esthétique (haute et basse) n'appartient pas à celui que la détient. Elle lui est imposée.

Benjamin voit dans le poème en prose de Baudelaire « Les foules », un texte qui donne voix à la marchandise (1979 : 85). Toutefois, ce poème peut également être lu à la lumière de l'habitus et de l'aliénation du système de production industrialisée. Dans cette optique, ce ne sera pas la marchandise qui prend la parole, mais le sujet social décillé qui perçoit clairement l'aliénation inhérente du monde social et arrive à se libérer de la représentation qui lui est imposée. Le poème s'amorce sur les paroles d'un poète initié qui explique la qualité essentielle de celui qui peut « jouir de la foule », c'est-à-dire sortir de son aliénation pour voir la réalité du monde social : « Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage » (291). Cette personne élue a le goût « du

travestissement et du masque » ; cette prédilection permet non seulement au poète et au flâneur de se travestir pour flâner incognito, mais lui permet aussi d'appréhender que le monde social est bâti *uniquement* sur le travestissement et le masque : chacun est fait à l'image d'une subjectivité libre ; une véritable subjectivité est impossible pour ceux qui n'ont pas le don de la vision poétique. « Le poète jouit de cet incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun. Pour lui seul, tout est vacant ; et si de certaines places paraissent lui être fermées, c'est qu'à ses yeux elles ne valent pas la peine d'être visitées » (*ibid.*), continue-t-il. Baudelaire exprime que le poète est l'initié et souligne qu'en tant que poète-flâneur, il ne voit pas des *personnes*, mais « le personnage de chacun ». Grâce au vocable « personnage », Baudelaire met en évidence que la subjectivité n'a aucune place dans le monde social : le personnage est une représentation d'un sujet, d'une personne, mais n'est point la personne. Puisque ces *personnages* sont comme des façades, la vision du poète appréhende qu'il n'y a rien derrière les façades sociales, « tout est vacant », affirme-t-il. Aussi, le poète peut-il jouer avec ces représentations de subjectivités, avec le spectacle, dans le sens debordien du terme.

Le poème clôt sur un ton prédicant. « Il est bon d'apprendre quelquefois aux heureux de ce monde, ne fût-ce que pour humilier un instant leur sot orgueil, qu'il est des bonheurs supérieurs au leur, plus vastes et plus raffinés » écrit-il. Baudelaire exprime, par ce commentaire, le regard nécessaire pour voir le monde social à sa juste valeur. Entraîné dans la machine, il ne peut pas voir les « bonheurs supérieurs » à ceux qui circulent dans la société de consommation et du spectacle telles des marchandises étincelantes de nouveauté. La vision du poète l'extrait effectivement du système et lui permet de ressentir le bonheur de profiter de l'aliénation inhérente au système afin de vivre à l'extérieur de son habitus et éprouver le vrai sentiment de liberté en se glissant dans les habitus d'autrui.

## II

Dans cette deuxième partie, la question qui se pose est la suivante : si tout un chacun est créé à l'image de la machine capitaliste, si tout est effectivement spectacle, spectacle aliénant et assujettissant, comment les apprenants peuvent-ils voir et comprendre les images qui leur sont mises sous les yeux ? Et ce, dans le contexte d'un cours portant sur la société de consommation au dix-neuvième siècle ? Dans un deuxième temps, il est aussi pertinent de se demander quel est le rapport entre la consommation au dix-neuvième siècle français et la vie contemporaine des apprenants. Ce présent travail s'est amorcé sur la surabondance

d'images par laquelle le sujet contemporain vit et montre au monde qu'il vit. Dans *Surveiller et punir* (1975), Foucault met en lumière le phénomène d'internalisation du pouvoir par le sujet qui vit dans une société panoptique, voire une société dans laquelle l'individu se sent surveillé de façon sournoise et continue à la fois. Les médias sociaux, que Foucault n'a ni connus ni théorisés, sont effectivement la plus récente technique du pouvoir qui intègre la subjectivité de l'individu. Instagram, Facebook, Twitter permettent désormais à l'individu de se transformer en image, à l'image de la machine capitaliste, afin de l'intégrer. Il ne s'agit pas d'outils de communication neutres, mais d'outils faits par et pour le système. En affichant son image dans un restaurant dernier cri, dans une boîte de nuit bondée, le sujet moderne n'affirme pas sa liberté de vivre et agir à son gré, mais plutôt fournit la preuve de son appartenance au système<sup>4</sup>. L'apparence de la subjectivité affichée et exhibée est prise en charge par les médias sociaux dont on se sert pour partager les moments forts de la vie qui deviennent ainsi une autre marchandise à consommer : « Le consommateur réel devient un consommateur d'illusions », affirme Debord (1992 : 44).

Cependant, on a vu dans la conclusion de la première partie de ce travail que Baudelaire offre une échappatoire à l'aliénation capitaliste. Grâce à sa vision *poétique*, il appréhende la subjectivité apparente comme une mascarade derrière laquelle il peut se glisser en tant que flâneur ; « Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il [le poète-flâneur] entre, quand il veut, dans le personnage de chacun ». À l'aide de l'œuvre baudelairienne, il est ainsi possible de pointer la facticité de la subjectivité à l'époque de sa *reproductibilité technique*. Bien que Baudelaire écrive aux débuts de la modernité capitaliste, sa réflexion reste aussi contemporaine qu'instructive dans la mesure où les structures mises en place à son époque sont, à l'époque actuelle, plus développées, plus insidieuses, plus engrenées. Par exemple, Benjamin perçoit le cycle de la mode à la fois comme

---

<sup>4</sup> Dans le dossier MODE du *Livre des passages*, Benjamin soulève un problème au dix-neuvième siècle qui semble annoncer l'occultation de la subjectivité entraînée par la surenchère de l'image par les médias sociaux. Il écrit : « Le nouveau rythme de la vie se manifeste souvent de la façon la plus imprévue. Ainsi avec les affiches. 'Ces images d'un jour ou d'une heure, délavées par les averses, charbonnées par les gamins, brûlées par le soleil, et que d'autres ont quelquefois recouvertes avant même qu'elles aient séché, symbolisent, à un degré plus intense encore que la presse, la vie rapide, secouée, multiforme, qui nous emporte.' Maurice Talmeyr, *La Cité du sang*, Paris, 1901, p. 269. Aux premiers temps de l'affiche, aucune loi ne régissait encore les modalités de l'affichage et aucune disposition ne protégeait les affiches, non plus que les immeubles ; l'on pouvait trouver le matin au réveil sa fenêtre recouverte d'une affiche » (Benjamin 2006, 91). Ce qui était un problème physique, de l'encombrement de l'image, est devenu métaphysique, l'encombrement de l'identité par l'image.

le modèle sur lequel la modernité se déploie et comme la figuration de la machine capitaliste qui met chacun à son image. Dans le dossier MODE du *Livre des passages*, Benjamin insère une citation de l'écrivain Henri Pollès provenant de « L'art du commerce » (1937) qui souligne cet aspect allégorique de la mode : « C'est le commerce du vêtement, et non plus l'art comme autrefois qui a créé le prototype de l'homme et de la femme modernes ... On imite les mannequins et l'âme est à l'*image* du corps » (je souligne, 1989 : 103). Cette citation fait ressortir d'une autre façon l'aliénation imagière que le système capitaliste impose sur le sujet de la modernité. La mode, au moyen de son mouvement, peut se concevoir comme la mise en abîme – et comme l'engin – de la production capitaliste. Cependant, la fausse mobilité de la mode, « l'éternel retour du même » dans les termes de Benjamin, est la source de l'aliénation puisqu'elle oblige au sujet moderne d'occulter son essence (l'âme) pour privilégier l'apparence (le corps).

Par le fait que la mode fonctionne à la fois comme mise en abîme du système capitaliste et comme son moteur, l'analyse vestimentaire et synchronique de la publicité est un outil propice pour appuyer l'appréhension étudiante de l'aliénation imagière. Ce que l'image publicitaire permet d'appréhender, c'est le fonctionnement formatif de la consommation pour le sujet moderne. La comparaison de deux images publicitaires, qui mettent en scène un jeune homme, dans lesquelles vêtement et porteur semblent provenir de la même classe malgré une esthétique légèrement divergente (sous un premier regard naïf), permet de comprendre, par exemple, à quel point l'identité est une construction imposée par le système à son profit et comment les pratiques sociales, telle la consommation, fonctionnent collectivement pour former le sujet social<sup>5</sup>. Ce genre d'activité ouvre la voie aux apprenants à la fois à une compréhension du système de pratiques sociales imposé par la machine de production capitaliste et du pouvoir de l'image en tant que matrice sociale et identitaire.

En introduisant la théorie de l'habitus dans la salle de classe, il devient possible de montrer les fines strates à l'intérieur d'une soi-disant classe, ce que Bourdieu appelle les fractions de classe. Ce regard sociologique des images permet également aux apprenants de déchiffrer le public précis interpellé par l'image et, ainsi, d'affiner leurs outils de lecture d'images pour leur vie sociale postuniversitaire. Dans les deux images de l'exercice dans le cours de mode

---

<sup>5</sup> Cet exemple des deux images médiatiques est tiré d'une intervention sur Bourdieu et le luxe que j'ai faite dans un cours de maîtrise dans un programme de mode en mars 2016. L'exercice sera répété dans un nouveau cours de premier cycle qui porte sur la société de consommation au dix-neuvième siècle.

figurent deux jeunes hommes. L'un est habillé en costume gris de coupe contemporaine, mais conservatrice, élégant sans tomber dans le dernier cri. Il porte également une chemise blanche avec une cravate jaune. Ses cheveux sont coiffés de façon classique avec une raie sur un côté et une frange qui tombe vers l'autre. Le deuxième jeune homme porte une veste à carreaux bleu marin, une chemise bleu clair avec un jean, roulé à la cheville. Il a une coiffure similaire à son homologue, sauf qu'il a les côtés de la tête rasés et sa frange est plus arrangée avec un produit fixatif. Tous les deux sont blancs et ont entre vingt-huit et trente-trois ans, plus ou moins. Dans un premier temps, les deux hommes semblent appartenir à la même classe bourgeoise : éduqués au niveau universitaire, membres d'une profession, gagnant relativement bien leur vie en début de carrière. Dans un deuxième temps, il est pourtant possible de creuser le portrait social de ces deux jeunes gens. Bien que la discussion reste dans l'apriori, le regard sociologique permet d'« entre[r] [...] dans le personnage » (comme le dirait Baudelaire) de ces hommes. On peut donc prédire le genre de scolarité, le quartier où ils vivent, les restaurants qu'ils fréquentent, etc. L'image parlante montre aux apprenants tout le système de consommation qui provient des quelques indices qu'offre l'image. Ainsi, un tableau s'esquisse de chacun des deux, qui les situe au centre de deux mondes effectivement différents et en opposition l'un avec l'autre.

Pour des raisons pédagogiques, il a été préférable d'utiliser des images qui n'avaient aucune image de marque afin d'éviter des identifications ou des *a priori* par les étudiants face à des marques bien (ou trop) médiatisées. Malheureusement, le choix d'utiliser des images, pour ainsi dire, neutres quant au « branding », selon le terme en vogue des professionnels de la communication, empêche maintenant une référence plus précise des images, puisqu'elles avaient été choisies précisément pour l'impossibilité de les relier à une compagnie quelconque. Pourtant, il est possible de les situer dans une période historique par une investigation des détails vestimentaires de chacun des hommes. La première image, celle de l'homme habillé de façon conservatrice, pourrait sembler indatable par la généralité du costume qu'il porte. Cependant, un regard plus perspicace constatera dans la finesse des revers du veston et de la coupe étroite du pantalon que l'image date des années 2000, au plus tôt<sup>6</sup>. Dans la deuxième image, l'homme plus « branché » porte un jean roulé à la cheville avec des richelieus, sans chaussettes. Le jean est également une coupe moulante, ce qui

---

<sup>6</sup> Selon le *Journal du Textile*, depuis le début du vingt-et-unième siècle, la mode masculine a vu s'amincir les revers d'un à trois centimètres (cf. « Boys Keep Swinging. The Fashion Iconography of Hedi Slimane », *Fashion Theory: The Journal of Dress, Body & Culture*, Vol. 17, N° 1, 2013, pp. 7-26).



situe l'image aux alentours de 2010 tout autant que sa coiffure. De plus, il n'y a rien d'avant garde dans ces images : le jeune homme conservateur est assis sur un tabouret dans un bar très traditionnel en bois et en cuir ; le jeune homme « branché » se trouve dans une rue vide, dans le sud des États-Unis, probablement en Floride, ce qui est suggéré par la présence de palmiers. Force est de constater qu'il s'agit d'image prise vers les années 2010, mais non pas longtemps avant cela.

Dans le cours de mode, les étudiants ont pu déterminer grâce aux différences – relativement subtiles – dans le style des deux hommes que le conservateur serait un travailleur dans l'industrie financière. Le groupe a également imaginé qu'il aurait fait des études traditionnelles, dans une université dans une grande ville. Ils ont également pu cerner les pratiques de consommation que le style vestimentaire de l'homme conservateur suggérait. Quant au jeune homme « branché », les étudiants ont imaginé une carrière créative, comme artiste graphique, par exemple. Ils ont également suggéré qu'il aurait pu faire des études universitaires dans les arts libéraux. La classe a aussi essayé de cerner ses pratiques de consommation. En esquissant le profil des deux jeunes hommes et à la lumière de la théorie de Bourdieu, nous avons pu brosser le portrait de chacun des hommes et les situer au sein d'une fraction de classe qui finalement les opposait l'un envers l'autre. Celui habillé de façon conservatrice se situait dans un monde également conservateur, aurait grandi dans une région de la ville bourgeoise et, potentiellement, y serait resté, en tant que jeune professionnel. Par contre, le « branché » a paru aux yeux des étudiants comme quelqu'un qui habite le centre-ville, qui aurait une vie plus intégrée à des idées bohémiennes ; il a semblé, grâce à la façon dont il était habillé, comme quelqu'un qui ne fréquenterait pas le genre de bar où se trouvait le jeune conservateur. Le but de l'exercice a été de montrer le fonctionnement de l'habitus et par quels moyens l'image médiatique interpelle un public et cherche à forger des liens avec le public afin d'agrandir une base de consommateurs en visant des habitus, mais également en créant une identification avec un habitus construit par l'image pour ceux qui sont interpellés par l'image.

Puisque le cours sur la société de consommation au dix-neuvième siècle est actuellement en cours, il n'a pas encore été possible d'effectuer un exercice isomorphe à celui analysé plus haut. Toutefois, afin d'introduire la théorie marxiste de la valeur, sur laquelle sont assises les idées qui suivront dans le travail de Benjamin, Bourdieu, Baudrillard et Debord, il a été pertinent d'assurer que les étudiants arrivent à lire les images dans leurs détails, qu'ils arrivent à déchiffrer les différentes valeurs ainsi que les différents publics qui y sont ciblés. Pour ce faire, ils ont été portés à « lire » l'image et l'article d'une revue de mode

(« Tag, You're It », p. 284, *Vogue* [américain], septembre 2016) portant sur une nouvelle gamme sortie de la marque Gucci pour la saison automne/hiver 2016. Il s'agit d'une gamme, appelée « Gucci Ghost », embellie d'images d'un artiste « skater » de Brooklyn, au sobriquet « Trouble Andrew ». Cette gamme réunit le logo traditionnel de la marque avec des images brutes et insolites de l'artiste. Certaines pièces, par contre, arborent un logo transformé de la main de l'artiste, qui ressemble plus à un graffiti expédié à l'aérosol rouge qu'à une marque de luxe déposée. Après avoir bien discuté la notion des valeurs marxistes ainsi que le fétichisme de la marchandise, les étudiants étaient en mesure de séparer l'apport de la marque de l'apport de l'artiste quant à une marchandise donnée. Après avoir lu l'article décrivant ce partenariat, ils ont pu déceler les valeurs de chacun des éléments des produits de cette gamme pour pouvoir finalement comprendre qu'une marchandise se compose de valeurs différentes qui véhiculent un message interpellant différents segments du public. Dans la discussion qui s'en est suivi, les apprenants ont distingué le public traditionnel d'une marque à patrimoine du public ciblé par l'introduction d'une iconographie contemporaine et interpellé par l'intégration de l'ouvrage d'un artiste populaire.

La théorie pure se révèle difficile à aborder dans un cours de quatrième année, pour des raisons linguistiques ainsi que pratiques. Il y a beaucoup de résistance, mais, afin de transformer la théorie en praxis pour que les apprenants puissent comprendre les idées des divers penseurs mis sur le syllabus, l'analyse iconographique est un exercice incontournable. Dans ce premier exercice, il a été possible de montrer de façon préliminaire qu'une marchandise n'est pas un objet simple, mais peut receler plusieurs valeurs qui la transforment, des valeurs qui déforment le message qu'elle émet ou qu'il interpelle plusieurs publics différents afin d'agrandir la part du marché. Ce sera la première étape d'un processus dans lequel les apprenants analyseront ensuite des images similaires à celles du cours de maîtrise sur la mode afin de comprendre qu'il y a une marchandisation dont tout un chacun est sujet<sup>7</sup>. La circularité du rapport entre publicité et public – la construction identitaire par affiliation avec une marque qui interpelle son public en exhibant des pratiques de consommation qui forment

---

<sup>7</sup> Dans un cours récent, dans lequel nous avons discuté les différentes formes du capital, un groupe qui faisait une présentation sur le capital social a utilisé l'appli de rencontres Tinder comme exemple de moyen d'enrichir son capital social. Puisque, selon Bourdieu, le capital économique est à la base de toutes les formes du capital et l'économisme est le principe moteur de toute interaction sociale, la discussion qui s'en est suivi a porté sur la lecture que font les jeunes sur l'appli. La classe a pu ainsi constater que même dans la vie intime moderne, il y a une lecture économique qui a lieu.

le public ciblé – met en évidence la nature artificielle des « choix » qu’effectue l’*homo consumans*.

Bien qu’il y ait beaucoup de résistance de la part des étudiants de premier cycle quant à la théorie, il est essentiel, surtout dans le climat économique actuel qui impose de nouvelles contraintes aux universités de s’axer sur une préparation pratique du corps étudiant pour les enjeux du monde professionnel, que les apprenants soient entraînés à interagir avec le monde des idées. C’est seulement à l’aide des idées que la pratique peut sortir de la réflexion et faire preuve d’une véritable liberté. Dans les cours avancés de premier cycle, l’analyse iconographique – avec une vision pénétrante à la manière d’un Baudelaire dans « Les foules » qui pénètre en dessous de la mascarade sociale avec laquelle le sujet moderne est obligé de s’attifer pour révéler l’artifice dont est composé le monde social – permet d’aborder la théorie avec un acte lecteur qui démystifie à la fois la théorie et l’aliénation imagière. L’analyse des images publicitaires à la lumière de la théorie permet ainsi de voir la construction de l’individu qui s’échafaude par les pratiques sociales, voire la consommation. Il devient ainsi évident que l’interpellation par l’image dans le monde économique contemporain impose des actes de consommation au public cible pour qu’il reste le sujet interpellé par l’image – l’autonomie et la volonté n’y sont pour rien. « Théorie », effectivement et selon son étymologie grecque, signifie le regard porté sur les choses. Dans ce sens, il est essentiel que la théorie soit abordée avec un aspect iconographique.

#### **Bibliographie :**

- Baudelaire, Charles, 1975. « Le cygne », in : Pichois, Claude (dir.), 1975. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, Pléiade, 85-87.
- Baudelaire, Charles, 1975. « Le peintre de la vie moderne », in : Pichois, Claude (dir.), 1975. *Œuvres complètes II*. Paris : Gallimard, Pléiade, 683- 724.
- Baudelaire, Charles, 1975. « Les foules », in : Pichois, Claude (dir.), 1975. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, Pléiade, 291-292.
- Baudelaire, Charles, 1975. « Rêve parisien », in : Pichois, Claude (dir.), 1975. *Œuvres complètes I*. Paris : Gallimard, Pléiade, 101-103.
- Baudrillard, Jean, 1970. *La société de consommation*. Paris : Denoël.
- Benjamin, Walter, 1979. *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l’apogée du capitalisme*. Paris : Payot.

- Benjamin, Walter, 1991. « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproduction mécanisée », in : *Écrits français*. Paris : Gallimard, 147-248.
- Benjamin, Walter, 1989. *Paris, capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le livre des passages*, tr. Jean Lacoste. Paris : Cerf, 47-59.
- Bourdieu, Pierre, 1992. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris : Seuil.
- Bourdieu, Pierre, 1986. « The Forms of Capital », in : Richardson, J. (dir.). *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*. New York : Greenwood. 241-258.  
<https://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/fr/bourdieu-forms-capital.htm>.
- Debord, Guy, 1992. *La société de spectacle*. Paris : Gallimard.
- Marx, Karl, 1969. *Le capital. Critique de l'économie politique*. Livre premier. Tome I. Tr. Joseph Roy. Paris : Éditions sociales.  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx\\_karl/capital/capital\\_livre\\_1/capital\\_livre\\_1\\_1/capital\\_livre\\_1\\_1.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/Marx_karl/capital/capital_livre_1/capital_livre_1_1/capital_livre_1_1.html)
- Rocamora, Agnès, 2015. « Pierre Bourdieu. The Field of Fashion », in : Rocamora, Agnès/Smelik, Anneke (dirs.). *Thinking Through Fashion : A Guide to Key Theorists*. Londres: Tauris.
- Veblen, Thorstein, 1899. « Conspicuous Consumption », in : *The Theory of the Leisure Class : An Economic Study of Institutions*, New York : Macmillan, 68-101.
- Zola, Émile, 1998. *Au bonheur des dames*, dir. Sophie Guermès. Paris : Poche.

## **(Im)Migration dans la bande dessinée : cours universitaire**

Tamara EL-HOSS, St. Catharines

L'enseignement de la littérature en langue seconde a certes toujours eu ses défis dans la salle de classe, ce qui est le cas d'autant plus de nos jours ; la grande majorité des étudiant-e-s préfèrent le monde informatique et/ou virtuel au monde « imprimé », ils/elles favorisent donc la lecture rapide, souvent superficielle d'une œuvre. En choisissant la bédé comme véhicule pédagogique dans un cours universitaire en Amérique du Nord, mon intention fut de donner aux étudiant-e-s accès à un nouvel « objet culturel non identifié » (expression de Thierry Groensteen) souvent mal compris, jugé même « enfantin » parfois, mais source excessivement riche.

Le cours en était un de quatrième année universitaire et se donnait trois heures par semaine durant douze semaines. Les étudiant-e-s, quatorze au total, étaient des plus avancés dans le programme d'études françaises à l'Université Brock, située au sud de l'Ontario, dans le Canada anglais.

Les objectifs du cours, dont les étudiant-e-s étaient informés par écrit, étaient les suivants : a) comprendre la complexité ainsi que les spécificités de l'identité des (im)migrants francophones, b) comprendre l'influence des (im)migrants sur la société française et vice versa, c) développer une familiarité avec les travaux critiques les plus importants sur la bédé, les « comics » et les « graphic novels », et d) saisir l'importance de l'art séquentiel comme véhicule critique. Les bédés suivantes étaient au programme : *Aya de Yopougon* (Marguerite About et Clément Oubrierie), *Clandestino : un reportage d'Hubert Paris – Envoyé spécial* (Aurel), *Fais péter les basses, Bruno!* (Baru), *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu* (Clément Baloup), auxquels j'ai ajouté une bédé silencieuse de l'Australien Shaun Tan, *Là où vont nos pères*, dans le but de démontrer l'universalité de l'expérience (im)migrante.

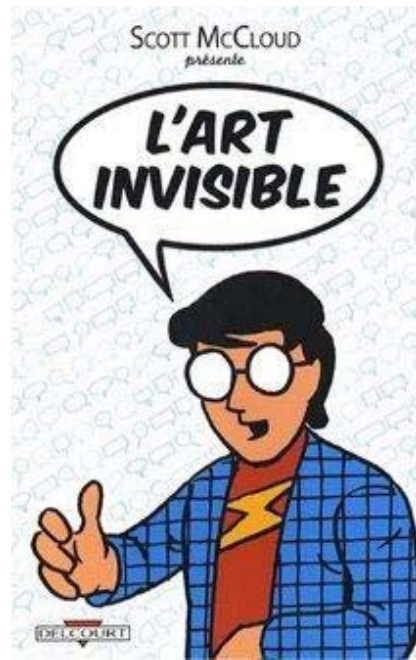


figure 1

Scott McCloud, *L'art invisible*, Delcourt, 2007, couverture.

Le début du cours a été consacré au lexique de base de la bédé (planche, bande, case, bulle, cartouche, récitatif, etc.) auquel a été ajouté un lexique plus pointu, grâce au deuxième chapitre de *L'art invisible* de Scott McCloud, où l'auteur présente le vocabulaire de « l'art séquentiel » (terme de Will Eisner). L'essai de McCloud, qui explique cet art de manière didactique sous forme de bande dessinée, était plus accessible aux étudiant-e-s que les travaux de Groensteen (notamment *La bande dessinée, mode d'emploi*). La relation texte/image dans le travail de McCloud était claire, facile à suivre, tout en expliquant une théorie complexe ; McCloud s'est même inséré dans son essai en s'y dessinant, ce qui rendait la lecture de son texte plus fluide (figure 1). Il y eut aussi l'autre côté de la médaille : le travail de McCloud, *parce que* véhiculé à travers la bande dessinée, n'était pas pris au sérieux par certain-e-s, surtout aux premières semaines du cours.

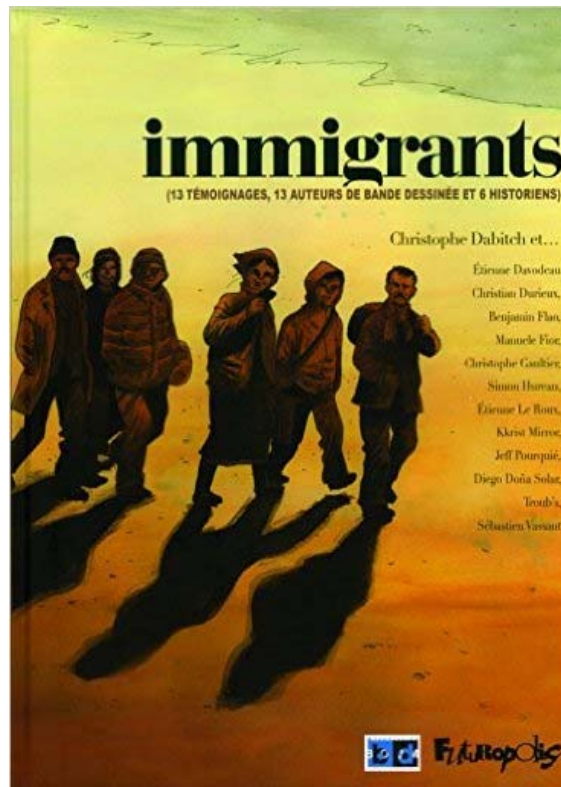


figure 2

*immigrants* (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens), Futuropolis, 2010, couverture.

Après le travail lexicque, nous abordâmes le collectif *immigrants* (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens) dont l'illustration sur la couverture (figure 2) est une excellente introduction visuelle au contenu de l'album. Ce dernier est divisé en six parties, et chaque partie est précédée d'un texte de quelques pages traitant d'un thème lié à l'immigration. Ces « chapitres » sont une excellente mise en contexte du contenu des bédés témoignages, tel que leur titre le montre : 1) « Une nation d'immigrants » de Gérard Noiriel, 2) « Ces migrants qui ont fait la France » de Philippe Rygiel, 3) « Femmes migrantes » de Michelle Zancarini-Fournel, 4) « Les stéréotypes de l'immigration asiatique » de Liêm-Khê Luguern, 5) « Entrés en jeu – Sport et migrations, XXI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle » de Marianne Amar et 6) « Immigration et colonisation » de Marie-

Claude Blanc-Chaléard. Chaque partie est suivie d'une à trois bédés témoignages.

De manière générale, durant ce cheminement pédagogique et grâce aux chapitres mentionnés ci-dessus, les étudiant-e-s furent réceptifs au fait que, tel que le soutiennent Vincent Marie et Gilles Ollivier dans leur introduction à *Albums, des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration 1913-2013*, « Si la bande dessinée apparaît comme un témoin de l'histoire de l'immigration, cette dernière contribue à l'histoire de la bande dessinée, notamment par la circulation des artistes » (2013 : 6).

**« Hélène, Le papier » (récit de Christophe Dabitch, dessin de Benjamin Flao)**

J'ai demandé aux étudiant-e-s de préparer le premier témoignage « Hélène, Le papier » à la maison, que nous travaillâmes ensuite en détail ensemble en classe. Cette bédé témoignage de six planches, narrée à la première personne, suit la chute douloureuse d'Hélène en République Démocratique du Congo, chute causée par un bout de papier mal interprété qui tombe entre les mains du pouvoir militaire : interrogation militaire, torture, viol, évasion nécessaire du pays natal pour la France. La première planche illustre, au milieu et en gros plan, une Hélène pensive qui commence à narrer son histoire. Bien que les cases sans bordure s'entremêlent, l'œil du lecteur demeure au centre, sur Hélène. Les couleurs sont douces, les traits légers. Hélène, à travers sa narration, nous mène au point culminant, au moment où sa vie change à cause d'un bout de papier – il s'agit d'un reçu apolitique qu'elle avait écrit, trouvé dans la poche du destinataire qui, lui, fut fouillé à la frontière de l'Angola. Le reçu en question, nous explique-t-elle plus loin, fut trouvé à côté de la carte d'adhésion au parti d'opposition. Ce détail, ou cette « trouvaille », permet aux soldats d'en « profiter » (terme qu'elle utilise) pour l'arrêter. L'interrogation suivra.

Les prochaines deux planches (planches deux et trois), aux couleurs sombres, suivent son interrogation brutale, pendant que les dessins montrent les traces d'une violence extrême sur son corps mutilé. Malgré le sujet difficile, les étudiant-e-s étaient prêts à en discuter, à poser des questions et à participer de manière vigoureuse à l'analyse orale de certaines cases clés, dont celle où Hélène se réveille à l'hôpital, corps battu, torturé et violé, entourée de voix étrangères, harcelantes, agressantes, accusatoires (figure 3). Un huis clos infernal.



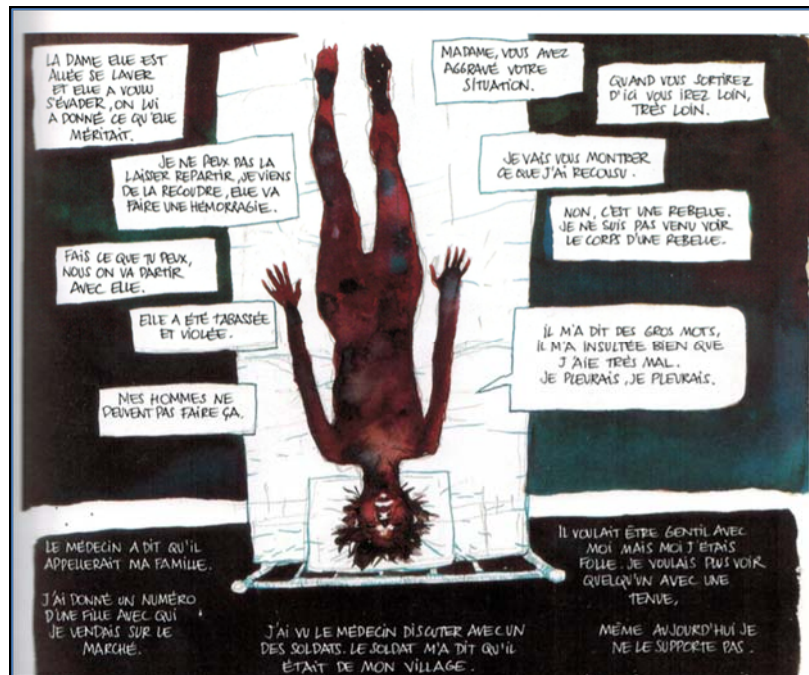


figure 3. *immigrants* (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens), Futuropolis, 2010, p.11.

La scène ci-dessus, dessinée en plongée, transmet l'écrasement d'Hélène sous les menaces qui l'entourent. Sa nudité divulgue son corps puni, que le lit trop blanc semble illuminer de l'intérieur. L'angle de vue est à l'envers, illustrant que sa vie est sens dessus dessous. Nous sommes assommés de bulles, dont une seule contient les pensées/paroles d'Hélène, tandis que les autres semblent appartenir à des énoncés sans visages, des voix flottantes aux paroles menaçantes. La scène divulgue la peur ressentie, le dépaysement extrême, la douleur. La tête du lit enjambe la case du dessous, où les pensées d'Hélène divaguent dans le noir, sans directions précises. Cet enjambement efface les repères temporels et renforce son aliénation. Les étudiant-e-s ont été sensibles à cette planche à la fois violente et complexe.

Après notre travail sur « Hélène, Le papier », j'ai demandé à chacun-e de choisir un témoignage qu'il/elle présenterait à la classe lors de notre prochaine rencontre ; le résultat, de manière générale, était (très) bon, bien que certain-e-

s se soient immergés dans le genre tandis que d'autres faisaient une lecture superficielle de la bédé, « objet culturel » sous-estimé. Le contenu des témoignages a été très bien assimilé, mais la relation texte/image se perdait dans certaines analyses – ceci était souvent dû au manque de préparation de la part de l'étudiant-e.

La prochaine étape fut d'exposer les étudiant-e-s à des articles critiques portant sur la bédé ; à cet effet, j'ai demandé à chacun-e de choisir et de présenter un compte-rendu oral d'un article provenant du numéro spécial de la revue *Hermès* (n° 54), revue de l'Institut des sciences de la communication du CNRS, dont le numéro en question était consacré à la bande dessinée. Le résultat était bon, bien que les diverses couches analytiques de l'art séquentiel échappaient à certaine-e-s (environ à un quart de la classe). Tel qu'il en est le cas dans d'autres cours avancés en études françaises, le niveau du groupe était loin d'être homogène : le français de certain-e-s était une impasse, tandis que d'autres avaient du mal à saisir certains concepts théoriques (même si leur français était « bon »).

Afin de faciliter la lecture du reste de cet article, je me pencherai ci-dessous sur quelques étapes importantes et pertinentes associées à l'enseignement d'une seule bande dessinée dans le cours en question, celle de Baloup, et en relèverai les détails essentiels au cheminement pédagogique suivi. J'inclurai un aperçu historique de la région, que j'ai présenté à la classe et que nos étudiant-e-s ignoraient, et examinerai ensuite quelques planches clés, tel que nous l'avons fait en cours. Il serait important de noter que j'avais donné la lecture de la bédé comme devoirs, en guise de préparation.



figure 4

Clément Baloup, *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu, vol. 1*, La boîte à bulles, couverture.

#### **Enseigner *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu* (figure 4)**

La bédé témoignage commence avec la publication de *Maus* d'Art Spiegelman, première bande dessinée à gagner le prix Pulitzer de journalisme en 1980. Au début des années quatre-vingt-dix, Joe Sacco publie *Palestine*, illustration d'une visite dans les territoires occupés en 1991 et 1992 ; la bédé journalisme est née. Bien que Spiegelman et Sacco soient tous les deux états-uniens, leur art fut traduit en plusieurs langues et influença globalement les bandes dessinées ainsi que ce que les Nord-Américains appellent les « Graphic Novels ».

L'Iranienne Marjane Satrapi, par exemple, publie son mémoire graphique (ou sa bédé témoignage) *Persépolis* en 2000 en français – il s'agit de l'histoire d'une petite (puis jeune) fille prise dans la révolution islamique en Iran et des conséquences de cette dernière sur sa vie journalière. Toutes ces informations étaient « du nouveau » pour les étudiant-e-s.

Grâce à la traduction en français de *Maus*, les maisons d'édition françaises se lancent à la publication et à la distribution des bandes dessinées autobiographiques, ce qui permet aux bédéistes d'origine sud-asiatique de se faire un espace dans le monde du neuvième art. (McKinney 2013 : 86) Ces artistes décrivent et critiquent les nombreuses occupations coloniales de la terre de leurs ancêtres, ce que fait Baloup quant au Vietnam dans *Quitter Saïgon : mémoires de Viet Kieu*. L'histoire coloniale du Vietnam est longue et douloureuse. La France, entre autres, colonise la région en 1874 et crée l'Indochine française, région qui inclut le Vietnam, le Laos et le Cambodge.

Pendant la deuxième guerre mondiale, les troupes françaises en Indochine sont battues par les japonaises et le Japon impérial occupe la région. Le Japon se rend en 1945, à la suite des attaques nucléaires américaines sur Hiroshima et Nagasaki, et se retire de la région. La France, avec l'aide de l'Amérique, se réinstalle en Indochine et s'attend à la gérer comme elle le faisait dans le passé. Les Viet Minhs, cependant, combattants nationalistes dirigés par le communiste Ho Chi Minh, résistent à cette ré-occupation coloniale. La guerre d'Indochine entre la France et les Viet Minhs commence en 1945 et finira avec la défaite (humiliante) des Français à Dien Bien Phu, à la frontière du Laos, en 1954. L'Indochine française n'est plus.

Les Accords de Genève de 1954 stipulent que le Vietnam soit divisé en deux, le Vietnam du Nord (contrôlé par Ho Chin Minh) et le Vietnam du Sud (contrôlé par l'État du Vietnam), et promettent un référendum sur l'unification du pays dans les deux ans. Le référendum n'aura pas lieu. Ho Chin Minh organise alors ses troupes communistes dans le Nord, ce qui inquiète le Vietnam du Sud et l'Amérique. L'intervention militaire américaine au Vietnam commence *officiellement* en 1965, bien que leur présence dans la région remonte à la fin de la deuxième guerre mondiale. La guerre du Vietnam, ou « Nam » pour les Américains, durera dix ans. Les États-Unis se retireront battus et humiliés, comme l'ont fait les Français en 1954, le 30 avril 1975.

Les étudiant-e-s ignoraient la grande majorité des informations ci-dessus ; la classe avait une vague connaissance de la guerre du Vietnam contre les États-Unis (grâce aux films hollywoodiens), mais était surprise d'apprendre que la région avait subi la colonisation française.

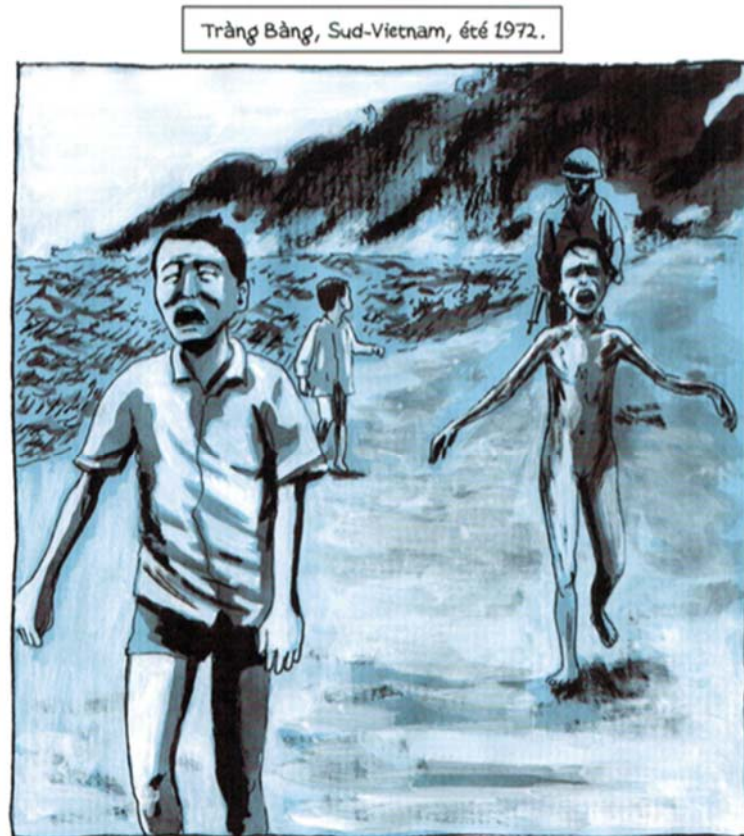
*Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu* de Baloup (publié en 2011) fait partie d'une nouvelle génération de bédés en France qui suit les pas des bédés témoins et/ou des bédés journalistes de Spiegelman et de Sacco. Baloup est né en France en 1978, de père vietnamien et de mère française. Il étudie les arts plastiques et le bédé en France, avant de faire un stage à l'École des Beaux-Arts de Hanoï en 2004, séjour qui aura une influence importante sur son style artistique. Baloup repense les souvenirs traumatiques des Viet Kieu (terme qui se réfère aux Vietnamiens d'outre-mer) par le biais de sa bande dessinée, qu'il écrit ainsi que dessine. À travers multiples témoignages, il illustre comment et quand certains Viet Kieuurent « quitter Saigon », que ce soit pendant l'occupation japonaise (deuxième guerre mondiale), la guerre d'Indochine (de 1945 à 1954) ou la guerre du Vietnam (1965 à 1975).

La bédé de Baloup est divisée en sept chapitres (qui incluent cinq témoignages) et met en scène deux narrations simultanées, faciles à distinguer l'une de l'autre : le présent de l'histoire (en couleurs vives) et le passé (couleurs foncées, blanc, noir, gris, et fusain). Chaque chapitre commence par un repère géographique, le dessin d'une carte, indiquant au lecteur où se déroule le début de l'histoire, souvent le lieu de l'entretien de l'artiste avec le témoin viet kieu. Les planches de l'entretien sont en couleurs vives, dans le présent de l'histoire. Les *flashbacks* (des témoins), par contre, sont en couleurs foncées ; la lumière y est aussi restreinte. La classe parvint à suivre facilement ce procédé visuel très efficace.

Baloup commence *Quitter Saigon* en dessinant, trait pour trait, une photo célèbre, voire iconique, prise pendant la guerre du Vietnam. Cette image « immortalisée » par le photographe Nick Ut au Vietnam du Sud le 8 juin 1972 résume la violence de la guerre et la terreur ressentie par ses jeunes victimes, notamment celle d'une fille (nue) brûlée au napalm (figures 5 et 6).



figure 5: *The Terror of War*, Nick Ut, The Associated Press, 1972



S'il y a bien une image internationalement connue de la guerre du Vietnam, c'est celle de ces enfants qui courent pour échapper au napalm qui brûle leur village.

figure 6 : Clément Baloup, *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu, vol.1*, La boîte à bulles, p. 3.

Avant de montrer la photographie originale à la classe, afin de travailler les similarités ainsi que les différences subtiles entre les deux images et d'analyser le but de l'artiste (par exemple : exagération des traits tirés et des bouches ouvertes dans l'illustration, ombrage), il me fallut préparer et avertir les étudiant-e-s qui, il était clair, ne connaissaient pas l'image originale – bien qu'elle ait gagné le prix Pulitzer en 1973.

Quelles que soient leurs raisons de « quitter Saigon », les cinq témoignages ont les points suivants en commun : peur, survie, désespoir, confinement physique ainsi que mental. Il s'agit de confinement sous le pouvoir colonial, pendant une guerre, dans une ville, sur un bateau, sur un radeau, dans une maison, dans une salle, dans une chambre, dans un camp de rééducation, dans une prison, et même dans une cage qui flotte sur l'eau – la planche de « la cage flottante », aux couleurs foncées et dont le manque de lumière étouffe, a clairement émue la classe. Les différents types d'emprisonnement sont tous accompagnés de souffrance, de douleur intense et de traumatismes causés par diverses formes d'abus et de torture. Ces séquences sont dessinées en blanc et noir, souvent avec l'aide du fusain, et sont faciles à repérer.

À Paris, Baloup rencontre un Viet Kieu qui dut quitter Saigon pendant l'invasion japonaise à cause de son apparence physique « autre » : il avait les cheveux blonds, hérités d'un grand-père français, trait physique dangereux compte tenu du fait que les forces japonaises, lors de leur invasion, avaient emprisonné *tous* les Occidentaux en Indochine. Baloup, dans la séquence qui illustre l'évasion du garçon au chapeau (figure 4, couverture), utilise surtout le gris, le noir et le blanc. Lorsque le jeune viet kieu joue avec ses camarades, ses cheveux blonds sont la seule couleur chaude des deux planches (pages 50-51) ; le jaune, entouré de couleurs froides, bleu et gris, est mis en relief. Les soldats japonais repèrent le garçon et le poursuivent (figure 7), mais il réussira à leur échapper et devra conséquemment « quitter Saigon ». Dans cet exemple d'une stratégie artistique puissante, le bédéiste illustre très bien le concept suivant du critique Groensteen : « contrairement à la littérature, le dessin (l'image en général) présente nécessairement du particulier, non du général » (2008 : 89). La classe a très bien saisi cette séquence dans laquelle Baloup critique la violence de l'armée japonaise, qui mit les enfants occidentaux dans des camps de travaux forcés lors de leur occupation.



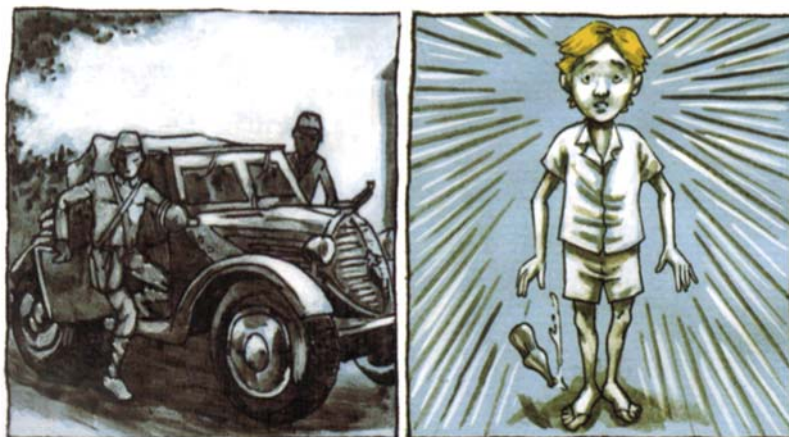


figure 7. Clément Baloup, *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu, vol.1*, La boîte à bulles, p.50

Dans un des témoignages narrativisés et illustrés, Baloup s'inspire à nouveau d'une photo célèbre, cette fois-ci celle de l'un des derniers hélicoptères américains à quitter Saigon à la fin avril 1970. Ce faisant, il renforce l'idée que ses/ces bédés témoignages sont basées sur de *vrais* faits historiques (figures 8 et 9).

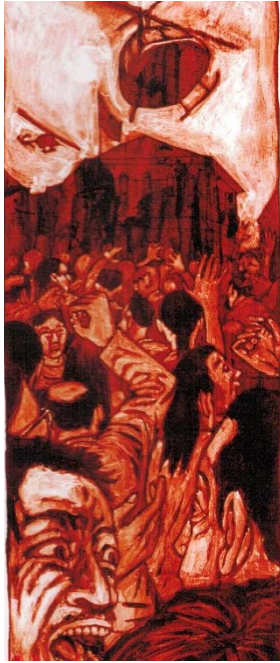


figure 8. Clément Baloup, *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu, vol.1, La boîte à bulles*, p.26

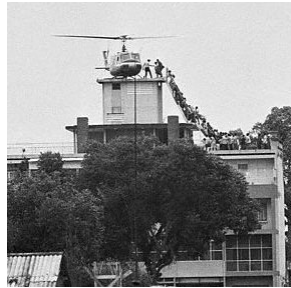


figure 9. Photographe : Hugh van Es

L'illustration de Baloup (figure 8), où le rouge prédomine, est la seule case en couleur sur la planche ; nous sommes en contre-plongée, le visage en gros plan a une grimace démesurée, défigurée par la peur. La foule panique en plein *rouge*, couleur de sang, de guerre et de violence. Cette case est celle du désespoir, ce que la classe a très bien saisi.

Les témoignages de l'album se terminent en France, au Centre d'Accueil des Français d'Indochine (CAFI) pendant les années cinquante, où les Viet Kieu (explique Baloup) seront remplacés par les *Harkis* (Algériens qui travaillaient pour les Français pendant la guerre d'Algérie) après la guerre d'Algérie quelques années plus tard. La remarque forme une critique pointue de la soi-disant « intégration ».

À la fin de l'analyse, les étudiant-e-s avaient conçu que *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu* est une bande dessinée anticoloniale puissante et un hommage à ceux et à celles qui ont réussi à survivre aux guerres du Vietnam, ainsi qu'à ceux et à celles qui y ont péri.

### Conclusion générale

Post Baloup, les analyses en/de la classe étaient à la fois plus subtiles et plus complexes. À la fin du semestre, après avoir évalué les travaux de recherche soumis par les étudiant-e-s, il était clair que ces derniers/ères avaient (très) bien acquis les objectifs du cours ; d'un point de vue pédagogique, le cours fut un succès. Les meurtres à *Charlie Hebdo* se déroulèrent pendant la période où se donnait le cours ; la classe parvint à en relever les implications pertinentes et à en discuter de manière critique. Après avoir lu les évaluations de cours (remplies à la fin du semestre par les étudiant-e-s), il était clair que la bédé sortit de la catégorie « d'objet culturel non identifié » pour acquérir le statut d'un art clairement identifié et respecté, le neuvième.

20 septembre 2016

### Œuvres citées :

- Aboutet, Marguerite/Oubrier, Clément, 2013 (2005). *Aya de Youpougon 1*. Paris : Folio.
- Amar, Marianne, 2010. « Entrés en jeu – Sport et migrations, XXI<sup>e</sup>-XX<sup>e</sup> siècle », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 85-89.
- Aurel, 2014. *Un reportage d'Hubert Paris, envoyé spécial : Clandestino*. Grenoble : Glénat.
- Baloup, Clément, 2013. *Quitter Saigon : mémoires de Viet Kieu v.1*. Saint-Avertin : La boîte à bulles.
- Baru, 2013 (2010), *Fais péter les basses, Bruno !*. France : Folio.
- Blanc-Chaléard, Marie-Claude, 2010. « Immigration et colonisation », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 107-110.
- Dabitch, Christophe/Davodeau, Étienne/Durieux, Christian/Flao, Benjamin/Gaultier, Christophe/Hureau, Simon/Le Roux, Étienne/Pouquié, Jeff/Troub's/Vassaut, Sébastien, 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*. Paris : Futuropolis.
- Dacheux, Eric, (dir.), 2009. « La bande dessinée : art reconnu, média méconnu », in : *Revue Hermès* 54.  
<http://documents.irevues.inist.fr/handle/2042/30596>

- Groensteen, Thierry, 2008. *La bande dessinée : mode d'emploi*. Liège : Impressions Nouvelles.
- Groensteen, Thierry, 2006. *Un objet culturel non identifié*. Andoain : L'An 2.
- Luguern, Liêm-Khê, 2010. « Les stéréotypes de l'immigration asiatique », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 63-67.
- McCloud, Scott, 2007 (1999). *L'art invisible*. Paris : Delcourt.
- McKinney, Mark, 2013. *Redrawing French Empire in Comics*. Columbus : Ohio State UP.
- Noiriel, Gérard, 2010. « Une nation d'immigrants », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 4-7.
- Rygiel, Philippe, 2010. « Ces migrants qui ont fait la France », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 23-25.
- Tan, Shaun, 2007. *Là où vont nos pères*. Paris : Dargaud.
- Vincent, Marie/Gilles Ollivier, (dirs.), 2013. *Albums des histoires dessinées entre ici et ailleurs : bande dessinée et immigration 1913-2013*. Paris : Futuropolis.
- Zancarini-Fournel, Michelle, 2010. « Femmes migrantes », in : Dabitch, Christophe, et al., 2010. *immigrants (13 témoignages, 13 auteurs de bande dessinée et 6 historiens)*, 43-45.

## Les artistes du langage : intégrer l'histoire de l'art au cours de langue

Karin LE BESCONT, Vienne

On pourrait comparer le cours de langue tel qu'il est pratiqué aujourd'hui dans sa recherche d'authenticité à une cour de justice. On tente d'y reconstituer dans son intégralité une situation réelle sur la base d'éléments établis, mais fractionnaires, pour amener les apprenants à communiquer. Pourtant, comme dans une cour de justice, la réalité est impossible à recréer avec exactitude. Il manquera toujours un certain nombre de détails donnant accès à la complexité et la globalité de cette réalité et mettant, par là même, en jeu sa crédibilité. Francine Cicurel le dit : « La classe de langue souffre de bien des maux : elle est talonnée par un extérieur avec lequel elle ne peut jamais rivaliser. »<sup>1</sup> Pourquoi, alors, ne pas directement créer des situations de communication totalement décalées d'une réalité tangible, des situations impossibles mais appelant la communication, comme le fait le théâtre d'improvisation, cherchant plus à développer l'intérêt qu'à approcher une réalité ? C'est l'expérience que nous avons tenté de réaliser, dans l'optique de combiner les savoirs linguistiques avec des savoirs culturels plus approfondis. De même que Louis Porcher<sup>2</sup>, nous considérons la culture et la civilisation comme indissociables de la langue. Celle-ci en étant un vecteur, il est selon lui opportun de les transmettre ensemble. En l'occurrence, les objectifs choisis pour l'activité présentée sont liés à l'art, celui-ci constituant une référence permanente lorsque l'on s'attache à évoquer la civilisation française et francophone. Il est indispensable pour un(e) étudiant(e) désireux(se) d'apprendre le français d'entrer en contact avec les principales notions de l'environnement artistique et culturel.

Il s'agissait donc de trouver une activité permettant à la fois d'apporter une culture artistique dans le cadre du cours de langue et les moyens linguistiques pour en parler. Pour atteindre ce but, nous avons choisi une activité faisant

---

<sup>1</sup> Cicurel, Francine, 2002. « La classe de langue, un lieu ordinaire, une interaction complexe », 160.

<sup>2</sup> Porcher, Louis, 1982. « L'Enseignement de la civilisation en questions », 39-47.

appel à l'identification. En écho aux travaux de Ruth Huber<sup>3</sup>, qui décrit la libération provoquée par le fait d'adopter un rôle pour la construction d'une identité, d'un « soi » dans le cours de langue, chaque étudiant a dû choisir l'œuvre d'un artiste français ou francophone pour la présenter, non sous la forme classique d'un exposé, mais en essayant de se glisser dans la peau de l'artiste en question, d'être donc un « je » pour répondre aux questions du groupe. Toujours en écho au travail de Ruth Huber, l'acquisition du savoir se fait donc dans le processus dynamique de l'échange. Le choix de ce type d'activité pour approcher l'histoire de l'art en cours de langue trouve ici toute sa justification. D'une part il permet une approche de l'œuvre plus proche de la réception réelle de celle-ci, d'autre part il permet une approche sensible et personnelle de l'artiste qui présente l'avantage de mieux rester en mémoire et de déborder le formalisme dû à la sacralisation des artistes ou de leurs œuvres, cette transgression autorisée pouvant servir de stimulus. D'un point de vue linguistique, cette approche favorise la spontanéité, présentant des situations de communication proches du dialogue. Analysons plus en détail les avantages et les inconvénients de ce type d'activité appliquée au domaine des arts. Afin de mieux en comprendre l'intérêt, nous diviserons la réalisation de l'activité en trois phases distinctes : la préparation, le déroulement et les résultats. L'analyse suivante est basée sur les observations de la professeure et de 45 étudiants, ces derniers ayant répondu à un questionnaire et également fait librement des remarques durant et à la fin du semestre où l'expérience a été effectuée. Les étudiants possédaient au moment de cette expérience un niveau B2 en cours d'acquisition.

Le choix par l'étudiant de l'artiste et de l'œuvre est partie intégrante de la préparation, en ce sens qu'il permet au sujet « je » un premier pas vers l'identification avec l'artiste et contribue ainsi à la motivation. Nous nous situons ici dans une approche psychologique de la motivation, telle que la définit Dörnyei<sup>4</sup>. Si certains (assez peu en proportion) avouent avoir pris des artistes au hasard, d'autres – faisant la preuve d'une motivation à orientation intégrative – disent avoir cherché plusieurs heures sur Internet pour trouver un artiste qui puisse représenter leurs centres d'intérêt, ou pour au moins avoir des affinités avec les thèmes abordés par ce dernier. C'est par exemple le cas d'une étudiante qui a choisi Rachid Khimoune et son installation *Tortues pour la paix* après trois heures passées sur Wikipédia dans la rubrique « artistes français ». Comme dans ce cas précis, les choix, souvent plus personnels, se sont maintes fois portés sur des

---

<sup>3</sup> Huber, Ruth, 2003. *Im Haus der Sprache wohnen*. Wahrnehmung und Theater im Fremdsprachenunterricht, 431-436.

<sup>4</sup> Dörnyei, Zoltan, 2005. *The Psychology of the Language Learner*, 218.

artistes contemporains, et particulièrement sur des artistes ayant un engagement politique. L'aspect positif de ce type de choix est qu'il présente les préoccupations des artistes par rapport à la société dans laquelle ils vivent et donc, par extension, les préoccupations de la société du pays de la langue cible puisque l'art s'en fait le reflet.

Mais le choix n'a pas seulement été déterminé par des éléments liés à la personnalité de l'étudiant. La réception de l'exposé par le groupe détermine aussi le choix du sujet. On constate ainsi que, de manière générale, le choix des œuvres et des artistes s'est porté sur des sujets un peu provocants pour justement obtenir une réaction du public. Cela souligne encore l'aspect transgressif de cette tâche qui autorise à jouer à l'artiste célèbre alors que l'étudiant est un individu dont la performance est considérée comme toujours perfectible.

L'aspect que l'on pourrait qualifier de psychologique a aussi constitué un facteur déterminant. Dans ses travaux, Louise Dabène<sup>5</sup> parle d'un double « je » convoqué dans le contexte du cours de langue : le « je » de la personne qui parle et le « je » de l'apprenant défini par la situation en classe comme par l'utilisation de la langue « étrangère ». L'activité présentée permet en quelque sorte de légitimer cette deuxième identité et d'alléger le cadre fixé par l'apprentissage. En effet, certains étudiants ont clairement exprimé le désir de « se glisser dans la peau » d'un artiste (sachant que cette expression n'a à aucun moment été donnée dans les consignes) : « J'aimerais me mettre dans la peau de Christo qui a emballé beaucoup de monuments, dont le Pont-Neuf à Paris. » Dans certains cas, plus rares, le choix du sujet a même été un élément important sur le plan personnel, représentant une possibilité d'affirmation d'une partie de la personnalité qui n'était pas forcément connue ou reconnue par le groupe. En effet, comme le précise Francine Cicurel<sup>6</sup>, la façon dont l'étudiant interagit dans le cours, ce qu'il livre aux autres participe de la construction de son identité dans le groupe classe. Ainsi, le « je » jouant Jean-Yves Lemoigne, photographe publicitaire produisant des images fortes, a produit sur le groupe une impression forte : il a vu changer son image aux yeux du groupe et il a assisté à son intégration au sein de celui-ci. On constate, concernant cet aspect psychologique, le vœu de faire une expérience inhabituelle, celle-ci étant accentuée par le fait de s'exprimer en langue étrangère. L'expérience est d'autant plus intéressante qu'elle fait intervenir la différence de culture puisque, au-delà des réponses dépendant de la personnalité de l'artiste, le « je » devra, au cas où il ne connaîtrait

---

<sup>5</sup> Dabène, Louise, 1984. Pour une taxinomie des opérations métacommunicatives en classe de langue étrangère, 40.

<sup>6</sup> Cicurel, Francine, 2002. « La classe de langue, un lieu ordinaire, une interaction complexe », 155.

pas la réponse, imaginer ce qu'aurait dit l'artiste dans un tel contexte. Il se voit donc dans l'obligation de se référer non seulement à la vie de la personne mais aussi à l'environnement dans lequel celle-ci évolue ou a évolué, et donc au contexte historique, politique ou social.

Cet intérêt pour une époque nous amène directement à une troisième catégorie de motifs influençant le choix de l'artiste : l'intérêt pour une période ou un mouvement artistique. En effet, il y avait de nombreux étudiants qui possédaient des connaissances très superficielles ou succinctes sur un mouvement artistique ou une époque et qui étaient désireux de les approfondir. Ils ont donc cherché une œuvre au hasard dans le style recherché sans savoir trop précisément ce que cela recouvrait exactement.

Le dernier facteur de motivation est naturellement lié aux goûts personnels des étudiants puisqu'il ne faut pas oublier qu'un certain nombre d'entre eux possédaient déjà des connaissances artistiques, ou au moins des notions, et qu'ils ont manifesté des préférences précises en matière d'art.

On constate donc que la question du choix du sujet dans le contexte de cette activité nécessite un investissement personnel beaucoup plus important que pour un exposé traditionnel. D'ailleurs, si l'on compare les sujets choisis par les étudiants pendant le semestre où cette activité a été effectuée avec les sujets choisis pour la tâche consistant à présenter sous forme d'exposé une œuvre d'art lors de semestres précédents, on constate que les artistes retenus par les étudiants sont beaucoup plus contemporains et engagés, plus proches donc des profils et des désirs personnels des apprenants. Cette identification avec la personne ou le thème traités est importante non seulement sur un plan psychologique, concernant par exemple l'intégration ou l'affirmation au sein du groupe, mais également sur le plan de l'apprentissage, qu'elle favorise. Ainsi, au-delà des connaissances que l'étudiant aura dû acquérir pour se préparer à cet échange, l'adoption du rôle permet la mise en œuvre de stratégies linguistiques et d'un savoir global à travers une sorte de transfert. Nous allons décrire maintenant les alternatives qu'offre ce nouveau « moi ».

Nous nous attacherons en premier lieu au déroulement de l'activité en tant que telle, et ce tout d'abord du point de vue de l'étudiant « artiste ». Concernant l'aspect que nous qualifierons de « psychologique », on constate dans un premier temps que les personnes timides ont eu plus de facilité à parler de « leur » œuvre que lors d'un exposé traditionnel, l'identification proposée avec l'artiste choisi permettant probablement d'oublier sa propre personne et la de se prêter au jeu de rôle. Néanmoins les étudiants timides hésitent plus à se lancer dans des réponses construites lorsqu'ils ne possèdent pas de connaissance sur l'artiste ou son époque. Ils donnent alors des réponses comme « je ne sais pas » ou



« je ne sais plus », l'absence de sécurité offerte par le savoir les ramenant à leur statut d'apprenant. Pourtant les personnes normalement en retrait pendant le cours ont joué sans difficulté leur rôle et en ont donné ensuite un écho positif, même si certains avaient repoussé la date redoutant la nouveauté de l'exercice. Une étudiante très timide qui redoublait et qui avait fait au semestre précédent un exposé « classique » sur une œuvre d'art a même formulé clairement à la suite de sa prestation sa préférence pour la forme du jeu de rôle. En fait, la réception de l'œuvre par la classe s'est avérée dépendre autant de la personnalité de l'étudiant qui présentait que de celle du rôle endossé. Même un étudiant timide voit forcément son image influencée par la vie de la personne qu'il représente. On a ainsi demandé à un Delacroix plutôt timide pourquoi il avait une cigarette à la bouche sur sa photo, ce que cela signifiait pour lui. Après un bref moment d'hésitation, il a livré un « la vie ! » soulagé, provoquant un mouvement d'enthousiasme et de sympathie dans le groupe.

On constate également que certains se sont réellement identifiés avec la personne imitée et qu'ils ont apporté des réponses adaptées par rapport à ce qu'ils s'imaginaient d'elle. Ainsi à la question : « Que faites-vous de votre argent ? », Jean-Yves Lemoigne a répondu : « J'ai peu de temps ! » De manière générale on observe une plus grande décontraction que lors d'un exposé traditionnel ainsi que la manifestation de l'humour. Les stratégies d'évitement lorsque « l'artiste » ne connaît pas la réponse apportent une touche d'humour et de surprise, parfois même un peu d'audace. « Je ne me souviens plus, ça fait déjà longtemps que je suis mort », « Attendez, il y a une page Wikipédia sur moi », « Ça n'avait aucune importance pour moi à l'époque », « Bon, c'est déjà pas mal ». Cependant la plupart des réponses, même si l'étudiant n'est pas sûr de ce qu'il avance, tentent de rester dans le vraisemblable. Par exemple Doisneau répondant à une question sur la mort de sa femme : « Je ne veux pas remuer les morts. » Rarement, lorsque la réponse est impossible dans la culture cible, l'époque ou la vie de l'auteur, une réflexion avec d'autres étudiants ou une intervention de la part de la professeure s'avère nécessaire. Mais la marge de manœuvre reste assez large, permettant à chacun de profiter d'une vraie réflexion sur le sujet. Ainsi deux personnes ont présenté *l'Urinoir* de Marcel Duchamp dans deux groupes différents et ont proposé des réponses différentes, néanmoins toutes deux plausibles et témoignant d'une réflexion personnelle sur le sujet. À la question : « C'est quoi pour vous une œuvre d'art ? », l'une a répondu : « Je pense que c'est l'artiste qui décide de ce qui est une œuvre d'art ou non », et l'autre : « Je laisse la décision au spectateur. C'est lui qui fait l'œuvre d'art. » À travers cet exemple on constate aussi que la spontanéité exigée par ce jeu d'identification favorise une vraie réflexion sur le sujet traité et va au-delà

du simple exposé récitatif, même lorsque ce dernier est suivi de questions. En outre l'aspect ludique de cette activité facilite l'abord non « fastidieux » de la culture. Nous allons maintenant observer le pouvoir de ce « je » mis sur la sellette pendant les quelque 10 à 15 minutes que dure la présentation de l'œuvre. Il est bénéfique à plusieurs niveaux.

Tout d'abord au niveau linguistique puisqu'il exige des réponses spontanées – les questions étant posées par les étudiants au hasard de leur inspiration –, et par conséquent une mise en pratique des savoirs linguistiques. On se situe ici dans une situation que l'on pourrait – quand bien même il s'agit d'une reconstitution imaginaire – qualifier d'authentique puisque d'une part l'information n'est pas connue d'avance et seul le locuteur interrogé peut livrer le contenu propositionnel attendu, et que d'autre part les échanges produits demandent une adaptation constante tant au niveau de la langue que de la réflexion. Si l'étudiant qui a endossé le rôle de l'artiste a pu se préparer à un certain nombre de questions attendues, il se voit cependant dans l'obligation de faire face à de nombreuses questions imprévues. C'est sans doute lors des stratégies d'évitement qu'il développe pour répondre aux questions sur des éléments qu'il ne maîtrise pas que les aptitudes langagières sont les plus sollicitées. Certains ont maîtrisé ces moments avec brio, comme par exemple une Niki de Saint Phalle à qui l'on avait demandé des détails sur la réception de l'œuvre qu'elle montrait et qui, ne sachant pas, a répondu que ça ne l'intéressait pas beaucoup à l'époque et qui a enchaîné habilement sur la réception d'une autre œuvre plus scandaleuse et donc plus connue. Il va de soi que se sortir d'un tel mauvais pas nécessite un bagage linguistique plutôt avancé, mais l'exercice de cette activité a suscité une certaine décontraction chez chacun, qui a favorisé le dialogue. La situation de communication de ce jeu de rôle, observée à la lumière de Pierre Bange<sup>7</sup> qui considère les échanges en cours de langue comme bifocalisés, autrement dit centrés sur le contenu thématique et sur le code linguistique, se révèle ici plus axée sur le contenu que sur l'encodage.

Un dernier aspect que nous tenons ici à souligner quant à l'influence du « je » sur l'approche d'une œuvre d'art est le questionnement. En effet, on ne pose pas les mêmes questions à quelqu'un qui a fait un exposé sur une œuvre d'art (si toutefois l'exposé donne lieu à des questions, ce qui n'est pas toujours le cas) qu'à quelqu'un qui joue le rôle d'un artiste montrant son œuvre. Le « je » apporte d'une part un côté plus personnel, et d'autre part il met l'accent sur la conception de l'œuvre. Puisqu'on a la personne en face de soi, on veut savoir

---

<sup>7</sup> Bange, Pierre, 1996. « Considérations sur le rôle de l'interaction dans l'acquisition d'une langue étrangère », 198.

comment cette œuvre a été pensée, réalisée, tant au niveau des idées qu'au niveau matériel, si elle s'inclut dans une série, etc. Les diverses interprétations sont reléguées au second plan. Autrement dit, on est plus proche de la réception première, réelle de l'œuvre que d'un discours académique construit ultérieurement. Un grand nombre de questions ont montré une vraie curiosité : « Comment vous avez fait pour faire ça ? », « Combien de temps vous avez mis ? », « Comment vous avez eu l'idée de faire ça ? », « Vous vous êtes fait aider ? », « C'est quoi comme matière ? » Certaines questions étaient parfois très personnelles : « C'est votre appartement ? », « C'est votre jardin ? » L'éventail des artistes présentés étant très large, allant de Christian Boltanski à Élisabeth Vigée Le Brun, certaines questions étaient même proches de l'exclamation, cherchant naturellement à provoquer le débat : « Vous trouvez que c'est de l'art ? », « Il y en a d'autres comme ça ? », « Mais comment vous avez eu cette idée ? », « C'est quoi votre philosophie derrière ? » Un dernier type de question, né d'un intérêt pour le sujet, exprime la frustration de n'avoir accès qu'à une photo de l'œuvre : « Mais c'est grand comment ? » Toutes les questions induites par la prise en charge personnelle du discours, les diverses stratégies pour y répondre et le dialogue qui en a résulté ont appelé le maniement habile et la réflexion autour d'un savoir tant linguistique que culturel. Tentons maintenant de mesurer la portée de cette démarche et la nature des acquisitions.

Afin de mettre en évidence les points de langue – outre le vocabulaire directement lié à l'art – que cette activité permet idéalement de travailler, nous avons observé les pratiques langagières des étudiants ainsi que les points d'achoppement redondants. La première observation est liée au choix des temps. L'activité intensifie le jonglage naturel nécessaire entre les temps du passé et le présent, autrement dit elle permet de vérifier l'utilisation du passé. La plupart ayant mentionné assez rapidement qu'ils étaient « morts », le dialogue s'est majoritairement déroulé au passé, ce qui a permis de revoir ensuite le choix de l'auxiliaire, la confusion entre le passé composé et l'imparfait et tout simplement la conjugaison, ou même encore la concordance des temps comme dans cette intervention de Watteau : « J'ai su que je ne vivais pas longtemps. » Quelques incursions du présent liées aux témoignages intemporels, comme dans l'exemple suivant où Manet venait de confier la relation déplacée entre sa femme et son père, ont permis de revoir ce temps de la narration : « Qu'est-ce qu'elle a dit de cette tromperie, votre mère ? – Je ne sais pas. Dans la famille, on ne parle pas de ça. C'est un peu controversé. » L'activité s'est également avérée bénéfique pour revoir un certain nombre de marqueurs temporels erronés, comme dans cette question à Madame Vigée Le Brun : « Dans quel siècle

avez-vous vécu ? » ou dans cette réponse de Monsieur Doisneau : « À partir de ce temps-là... »

Le phénomène d'identification intensifie l'accès au domaine du subjectif, c'est-à-dire aux sentiments, aux impressions, aux états et donc au subjonctif. Il a donc donné l'occasion de discuter de quelques petites difficultés, ainsi Robert Doisneau à propos de sa femme : « J'étais tellement triste qu'elle est morte » ou Man Ray en pleine autoanalyse : « Je pense que je ne sois pas très religieux », et enfin Suzanne Valadon, incertaine : « Je ne suis pas sûre si ça a bien marché. »

De manière générale au niveau linguistique, l'activité renforçant la spontanéité, elle s'est avérée idéale pour travailler sur toutes les interférences de la langue maternelle. Dans le feu de l'action, les réflexes de la langue maternelle sont les premiers à surgir. Il est évident que chaque point de langue erroné noté par la professeur pendant l'activité a fait l'objet d'un petit état des lieux par la suite. Si celle-ci n'est pas intervenue pendant l'interaction entre « l'artiste » et ses découvreurs, sauf éventuellement pour poser une question soufflée par la curiosité, il va de soi qu'elle a joué un rôle clé lors de la mise en place de l'activité en se prêtant elle-même au jeu, proposant ainsi un exemple des opérations langagières qui peuvent avoir lieu dans un tel contexte, puis à la fin de l'activité puisque c'est encore elle qui orchestre la fin des questions en accord avec leur raréfaction, pour enchaîner sur un petit bilan explicatif des problèmes langagiers apparus. Extrêmement rarement ce bilan rectificatif a servi à apporter des précisions sur le contenu thématique, comme lorsque Paul Cézanne, trop inspiré, a peint L'Estaque en petit village normand...

Concernant les connaissances directement liées à l'art, il faut tout d'abord préciser que la plupart des étudiants présents – excepté quelques rares étudiants en l'histoire de l'art ou ayant une bonne culture générale – n'avaient aucun lien avec l'art et encore moins avec l'histoire de l'art français ou francophone. Certains ont même avoué n'avoir aucune affinité avec l'art, voire de l'inimitié. L'objectif était donc avant tout d'éveiller une curiosité et de développer une culture artistique, d'offrir une sorte de panorama qui pourrait ouvrir, selon les goûts de chacun, vers un approfondissement futur. Dans l'ensemble, l'intérêt du groupe classe lors des présentations d'œuvres a été suscité soit par la notoriété de l'artiste ou de l'œuvre, ça a été par exemple le cas pour Van Gogh, à propos duquel ont été posées des questions comme : « Et l'histoire avec votre oreille, vous pouvez en parler ? » ou « Mais vous vous êtes suicidé, non ? », soit par la connaissance du contexte historique qui permettait d'approfondir, ainsi cette question à Fragonard : « Qu'avez-vous pensé de la Révolution ? », ou encore, au contraire, par l'absence de connaissances rendant mystérieux les usages de l'époque, toujours à Fragonard : « Est-ce que c'était controversé de peindre des

scènes sexuelles ? » Comme mentionné précédemment, la spécificité d'une œuvre, son originalité ont également contribué à sa bonne réception par les étudiants.

Tous ces éléments ont agi sur la nature des questions posées, mais si l'on doit noter une constante pour chacune des interventions, c'est bien que celles-ci étaient centrées sur la personne présentée et sur son travail. Ainsi, en matière d'art, on apprend plus de choses sur les techniques, la manière de procéder, le temps d'exécution, les potentielles aides, les sources d'inspiration, le ressenti lors de la création, les affaires personnelles (biographie approfondie), les goûts, les préférences, les attirances et les anecdotes. À Monet : « Vous préférez peindre dehors ou dedans ? », à Fragonard : « Votre famille était riche ? », à Boltanski : « Quelle était la relation de votre père à l'holocauste ? » À ce sujet, on peut noter pour l'anecdote que les acteurs du rôle ont toujours été plus enclins à imaginer ce que les vrais artistes avaient ressenti en faisant l'œuvre ou s'ils étaient heureux dans la vie qu'à extrapoler autour d'un fait concret. À la question : « Est-ce que votre fils est devenu artiste ? », le pseudo-Christo a repris brièvement son identité d'apprenant et a répondu avec beaucoup de précautions : « Non, je ne crois pas », alors qu'il était capable de dire quelques minutes plus tard : « Oui, ma femme est morte, mais aujourd'hui je suis heureux. » En contrepartie on apprend avec cette activité moins de choses sur les interprétations potentielles qui ont été faites sur l'œuvre. Quelques fois, mais rarement, une personne a expliqué ce que l'on a pensé de l'œuvre pour illustrer sa réception. Mais de manière générale on est beaucoup moins dans l'interprétation de l'œuvre que lors d'un exposé traditionnel.

Pour finir sur la portée du processus d'acquisition des connaissances, il faut encore insister sur le fait que la forme dialoguée est véritablement bénéfique à l'apprentissage puisqu'elle nécessite de bien maîtriser son sujet pour pouvoir répondre aux diverses questions et s'adapter spontanément, tant au niveau linguistique qu'au niveau du savoir transmis. Question à Degas : « Mais qu'est-ce qui vous intéresse dans le mouvement impressionniste ? », réponse : « J'étais très intéressé par la peinture académique, mais je fais partie de l'impressionnisme, je pense qu'il faut libérer la peinture, c'est pourquoi le mouvement m'intéresse. » Lors d'un exposé traditionnel, on n'atteint pas toujours un tel degré de compréhension de ce que l'on expose. L'exposé relève parfois plus de la récitation, particulièrement lorsqu'il a lieu en langue étrangère.

Afin de clore les observations relatives à cette activité, il convient d'en présenter la réception par les étudiants. Vue par la professeur, la forme du dialogue était bénéfique puisqu'elle a contraint la majorité de la classe à l'attention

et à l'implication. Elle a donné la responsabilité du bon déroulement de la séquence au groupe et non à la seule personne concernée. Le fait d'être soumis pendant une dizaine de minutes aux questions des autres étudiants pour la personne qui endossait le rôle, et pour les autres le fait de devoir mener le dialogue en posant des questions, a provoqué un inconfort général qui a annulé les rôles habituellement entendus à l'intérieur du groupe. Et, paradoxalement, cet inconfort général a souvent libéré une sorte de décontraction, de plongeon collectif dans lequel il n'y avait rien à perdre. Tous se jetaient donc à l'eau. Toutefois certains ont hésité jusqu'à la dernière minute pour choisir un personnage, un étudiant a même essayé de se faire oublier pour ne pas avoir à le faire. Quelques-uns ont trouvé cela plus difficile que l'exposé parce qu'il fallait vraiment bien posséder son sujet et non le réciter. Ils ont trouvé le fait de ne pas bien maîtriser la langue ou le sujet trop spontané et désarmant. Il y avait parfois aussi une peur de l'inexactitude. D'autres, les plus timides, ont préféré ce type d'échange moins représentatif car le fait de pouvoir « se cacher » dans la peau d'un personnage était plus sécurisant.

De manière générale, le rôle de celui qui présentait l'œuvre a été perçu par les étudiants comme peu facile, mais intéressant, utile et amusant. En comparaison avec l'exposé traditionnel, l'expérience a laissé une impression très positive pour la quasi-totalité des étudiants. Ils y ont appris et retenu plus de choses parce qu'ils étaient plus impliqués, que ce soit dans le rôle d'acteur ou de spectateur. Ce qu'ils ont retenu de ces présentations à la fin du semestre consiste en un savoir plutôt général, néanmoins considéré - d'après les réponses au questionnaire - comme mieux ancré et plus étendu que s'il avait été transmis par un exposé traditionnel. Ce sont, bien entendu, des connaissances liées à la vie de l'artiste et au contexte des œuvres, aux différents mouvements et au vocabulaire de l'art. Certains liens entre les artistes sont apparus, permettant la construction progressive d'un panorama de l'histoire de l'art. Afin de prolonger cette activité, de faciliter une vision globale et d'éviter les amalgames, il convient de reporter les différents artistes rencontrés sur une échelle chronologique. Les grands mouvements de l'histoire de l'art peuvent être ainsi clairement visualisés et identifiés. D'après les étudiants, cette activité permet une meilleure acquisition et une meilleure compréhension de ces mouvements, sans doute dues à un rythme plus adapté au groupe, guidé par les questions/réponses.

Le rôle de spectateur actif a été largement salué par les étudiants pour sa capacité à focaliser l'attention, à écarter l'ennui, à acquérir machinalement des connaissances, même s'ils sont nombreux à avoir regretté le manque de variété des questions ainsi que le nombre limité de personnes qui les posaient. Bien

sûr, l'attention générale était malgré tout convoquée, d'une part grâce à l'observation intéressée des collègues face à l'exercice, et d'autre part par la peur potentielle d'être invité à poser soi-même une question. Néanmoins nous noterons ici un des points faibles de l'activité. Il est nécessaire de mettre en place une séance préparatoire aux questions, soit en élaborant au début du semestre et pour toutes les séances qui suivront une sorte de catalogue global de questions, soit lors de la découverte de chaque œuvre avec un temps court de réflexion en commun donnant lieu à quelques interrogations propres à l'œuvre en question.

Concernant l'utilité de se « frotter » à l'art en cours de langue, si nous la considérons comme incontournable puisqu'elle fait partie intégrante de la culture du pays et que l'art est aussi un moyen d'expression et qu'il pose des questions aussi contemporaines que pertinentes, quelques rares étudiants n'y ont vu aucun intérêt puisque cela ne fait pas partie de leurs préoccupations. Cependant, presque à l'unanimité, ils ont salué ce thème, découvert par certains, enrichi pour d'autres, utile aux yeux de quasiment tous. Et si tous ne sont pas convertis à l'amour de l'art, beaucoup ont reconnu avoir acquis à la suite de cette activité un regard nouveau sur les œuvres d'art en général, et sur l'art contemporain en particulier et certains y font encore écho aujourd'hui.

### **Bibliographie :**

- Bange, Pierre, 1996. « Considérations sur le rôle de l'interaction dans l'acquisition d'une langue étrangère », in : Cicurel, Francine/Blondel, Eliane, (Hgg.). *La construction interactive des discours de la classe de langue*. Les Carnets du Cediscor. Presses de la Sorbonne Nouvelle, 189-202.
- Cicurel, Francine, 2002. « La classe de langue, un lieu ordinaire, une interaction complexe », in : *Acquisition et interaction en langue étrangère*, no. 16. Association Encragres, 2002, 145-164.
- Cicurel, Francine, 1999. « Littérature, fiction, apprentissage : le mode fictionnel du discours », in : *Études de linguistique appliquée* 115, 291-304.
- Dabène, Louise, 1984. « Pour une taxinomie des opérations métacommunicatives en classe de langue étrangère », in : *Études de linguistique appliquée*, n° 55, 39-46.
- Dewaele, Jean-Marc, 2007. "Predicting Language Learners' Grades in the L1, L2, L3 and L4: the Effect of Some Psychological and Sociocognitive Variables", in : *International Journal of Multilingualism* 4, 169-197.

- Dörnyei, Zoltan, 2005. *The Psychology of the Language Learner*. Mahwah: Lawrence Erlbaum Associates.
- Dörnyei, Zoltan, 2009. *The Psychology of Second Language Acquisition*. Oxford: Oxford University Press.
- Huber, Ruth, 2003. *Im Haus der Sprache wohnen*. Wahrnehmung und Theater im Fremdsprachenunterricht. Tübingen: Max Niemeyer Verlag.
- Porcher, Louis, 1982. « L'Enseignement de la civilisation en questions », in : *Études de linguistique appliquée*, n° 47, 39-49.
- Porcher, Louis, 1984. « Paradoxes sur un enseignant », in : *Études de linguistique appliquée*, n° 55, 76-85.



## ***Las Meninas* von Santiago García und Javier Olivares. Ein didaktischer Ansatz zur Velázquez-Vermittlung**

Irmgard HAUER, Wien

### **1 Einleitung**

*Las Meninas* gilt als undurchschaubares Werk Velázquez' und ist beliebtes Motiv zahlreicher hiesiger und internationaler Forschungen. Mit diesem Bild erschuf der Maler ein Kunstwerk, welches ein faszinierendes, interdisziplinäres Forschungsfeld bietet; vor allem die Kunstgeschichte, aber auch Fachrichtungen wie die Philosophie oder Soziologie beschäftigen sich kontinuierlich damit. Die eindringlichste aller Fragen, die gestellt wird, ist jene, welches Motiv auf Velázquez Leinwand zu sehen ist. Bis dato erhält sich die Magie des Bildes durch Spekulationen und Vermutungen, wobei die Annahme, das spanische Königspaar sei auf der Leinwand abgebildet, vermutlich die einschlägigste ist.

Im Jahr 2014 wurde in Spanien das Leben und Werk Velázquez' in Form einer *Graphic Novel* präsentiert. Die Herausgeber, der Autor Santiago García und der Comiczeichner Javier Olivares, wurden für ihre Leistung in weiterer Folge vielfach prämiert, unter anderem mit dem *Premio Nacional de Comic*. Nicht ausschließlich lang anerkannte Wissenschaften fanden somit reges Interesse an Interpretationen über das Gemälde, sondern selbst der Comic als die „neunte Kunst“<sup>1</sup> ergießt sich über das Thema, mit dem es durchaus Gemeinsamkeiten hat, denn wie die bereits erwähnten zahlreichen Forschungen über das Kunstwerk *Las Meninas* ist auch die Comicwissenschaft eine oftmals Interdisziplinäre. Erstaunlich ist die Brücke zwischen dieser Neunten der bildenden Künste und der ältesten Kunst, der Malerei (vgl. Grünewald 2010b: 14), wengleich Meinungen konservativer Wissenschaftler zu Folge sich der Comic weder als reine Kunst noch als Wissenschaft zu präsentieren vermag: „Bis heute haftet dem Medium Bildgeschichte hierzulande der Geruch der Trivialliteratur an.“ (Pannor 2009). Aufgrund der Publikationen zum Thema Comic ist vor allem im germanischen, aber auch im romanischen Sprachraum ersichtlich, dass dieses Forschungsfeld ein relativ junges ist: während sich die Anzahl der Monographien in Grenzen

---

<sup>1</sup> Diese Nobilitierung als „Neuvième Art“ verdankt die Gattung dem französischen Journalisten Francis Lacassin. (Vgl. Leinen/Rings 2007: 10)

hält, kommt es im Zuge von universitären Forschungskonferenzen vermehrt zu Veröffentlichung von Sammelbänden, in deren Vorworten häufig das langsam aber stetig steigende Interesse an Comics im wissenschaftlichen Bereich thematisiert werden (vgl. Hein/Hüners/ Michaelsen 2002; Becker 2011; Grünwald 2010a: 8).

Dieser Artikel soll als Basis für die Analyse des Comics *Las Meninas* dekonstruktivistisch an die Graphic Novel heranzutreten, um ausgewählte Bild- und Textzitate aufzudecken. Diese verweisen auf das Leben und Werk Velázquez', seine Zeitgenossen sowie Künstler der darauffolgenden Jahrhunderte, welche immer noch sehr vom Werk des Malers beeinflusst waren, und eignen sich für den didaktischen Einsatz im Zuge des Unterrichts.

## 2 Einführung in Begrifflichkeit des Comics

Die in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit Comics gebräuchliche Begrifflichkeit wurde vor allem von Scott McCloud und Will Eisner geprägt. Als wohl geläufigste Definition des Comics per se ist jene McClouds, welche ihn als „*Juxtaposed pictorial and other images in deliberate sequence, intended to convey information and/or to produce an aesthetic response in the viewer*“ (McCloud 1994: 9) bezeichnet. Parallelen zum Werk Velázquez', das sich als Gemäldekunst versteht, stellt das Ziel dar, ästhetische Wirkung beim Betrachter hervorzurufen. Der Comic erhebt somit ähnliche Ansprüche wie die Malerei bereits Jahrhunderte zuvor, ebenso wie die Arbeit mit metasprachliche Ausdrücken, insbesondere wenn es um Zeit und Raum im Comic geht. Genannt seien hier nur jene zwei zentralen Begriffe der Comicwissenschaft, welche besonders wichtig für die Analyse des Comics *Las Meninas* sind und somit maßgebliche Instrumente dieser Arbeit darstellen: das *Panel* (Einzelbild) und das *Gutter*. „*See that space between the panels? That's what comics aficionados have named 'the gutter'. And despite its unceremonious title, the gutter plays host to much of the magic and mystery that are at the very heart of comics!*“ (McCloud 1994: 66) Hier wird auf die Tatsache angespielt, dass gerade dieser Zwischenraum eine große Rolle in der Comicanalyse spielt, da in ihm Zeitsprünge stattfinden, und eben dieser Raum gibt Anlass für sprach- und literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit Comics. Der Rezipient ist gezwungen, diese Leerstelle selbst füllen, wobei hierfür ein kohärenter Inhalt der einzelnen Panels notwendig ist. Das Füllen von Leerstellen ist kein Novum und in der Literaturwissenschaft bei der narrativen Analyse unumgänglich; oftmals wird mit Leerstellen die Erzeugung von Spannungsmomenten gleichgesetzt, da die Vorstellungskraft des Rezipienten gefordert ist.

Das Gutter wird somit vom Zeichner bewusst eingesetzt. In diesem Zusammenhang hat besonders die Leere, somit das, was *nicht* gezeigt wird, im Comic besondere Bedeutung; und auch das Bild Velázquez' lässt gewisse Leere und somit Raum für Interpretationen.

### **3 Zwischen Fiktion und Realität: Der Comic Las Meninas**

#### **3.1 Einführung**

Was Garcías'/Olivares' Graphic Novel besonders interessant macht, ist nicht nur ihr Herantreten an das Bild *Las Meninas* selbst, sondern die zahlreichen Text- und Bildzitate bezogen auf Velázquez' Leben und Werk, teilweise subtil verpackt und nicht auf den ersten Blick erkennbar. Zudem verläuft die Erzählung nicht durchgehend chronologisch: immer wieder gibt es Zeitsprünge in Form von Vorausdeutungen und Rückblenden, gekennzeichnet durch das Spiel mit unterschiedlichen Zeichenstilen, welches sich auf die farbliche Gestaltung der unterschiedlichen Sequenzen auswirkt: „*El libro cambia de colores y de estilos según avanza la historia. Pasa de los ocre y azules al negro para luego mostrar el resto de la paleta dependiendo de quienes aparezcan por las páginas.*” (Intxausti 2015)

Das Werk ist in drei Teile geteilt, jeder Part ist nach Symbolen benannt und findet Anlehnung an Velázquez' Leben und künstlerischen Werdegang. Im ersten Abschnitt wird mittels des Symbols des Schlüssels sein Amt als oberster Kammerherr angedeutet. Der Spiegel stellt den Mittelteil und somit das zentrale Thema des Bildes *Las Meninas* dar und findet massiven Niederschlag im Comic, während das Kreuz als Hinweis für die Aufnahme in den Santiago-Orden dient. Das Bild *Las Meninas* selbst wird nur ein einziges Mal direkt zitiert, ihm steht der König gegenüber, welcher auch hier im Spiegel reflektiert wird.

#### **3.2 Biographisch intendierte Verweise**

Im Folgenden werden Text- und Bildzitate, welche in *Las Meninas* Einzug fanden und den Bezug zu Diego Velázquez' Leben und Werk herstellen, aufgezählt. Jene Schnittpunkte, die in den kommenden Abschnitten keiner tiefgehenden Analyse unterzogen werden, finden somit Niederschlag, um den Bezug der Graphic Novel und der Biographie Velázquez' zu veranschaulichen.

Einen wesentlichen Erzählstrang stellt die vom König erwünschte Aufnahme Velázquez' in den Santiago-Ritterorden dar, welche jedoch hohe Ansprüche an den Künstler beinhaltete, da der Beitritt zu diesem Bund aristokratische Herkunft verlangte. Velázquez konnte keinen einwandfreien Leumund vorbringen, was zu intensiven Ermittlungen im familiären und künstlerischen Umfeld führte. Diese auf Tatsachen beruhende Problematik wird im Comic als

Befragungen von Zeitgenossen des Künstlers dargestellt. Die Rezipienten gewinnen durch Retrospektiven Eindrücke biographischer Details, wie etwa seine Schaffenszeit in Sevilla, der Stadt, in welcher er seinem Lehrherrn und späteren Schwiegervater Francisco Pacheco del Río anvertraut war. (vgl. Carr 2014: 19; García/Olivares 2015: 29–35) Auch seine Kollegen und zugleich Freunde Francisco de Zurbarán und Alonso Cano sind Protagonisten des Comics; beide mussten bezüglich der Aufnahme in den Santiago-Orden Zeugnis über Velázquez ablegen. (vgl. Justi 1983: 79; 407–410; Harris 1982: 181)

In Zusammenhang mit den erwähnten Nachforschungen rund um die Aufnahme in den Santiago-Orden, welche den Zweck hatten, zu beweisen, dass Velázquez seine Malerei nicht um des Geldes Willen, sondern um dem König eine Freude zu bereiten, ausübte, werden zudem Ereignisse aus dem privaten Umfeld der Künstler angesprochen. Thematisiert wird in diesem Zusammenhang etwa die Ermordung der Gattin Canos und die darauffolgende Folter, welche der Maler sich unterziehen musste (García/Olivares 2015: 21–28).

Auch die Zeit Velázquez' am spanischen Hof und das daraus resultierende enge Verhältnis mit König Felipe IV spielen eine zentrale Rolle in *Las Meninas*. So wird dem Tod der Königin Isabella im Jahre 1644 sowie des Thronfolgers Prinz Baltasar Carlos eine Doppelseite gewidmet. (García/Olivares 2015: 82f)

Auf den Einfluss des Malers Peter Paul Rubens wird durch eine Anmerkung eines seiner Werke, *Vertumno y Pomona* (1617–1619) hingewiesen, welches somit namentlich erwähnt, jedoch nicht direkt als Bild zitiert wird. (García/Olivares 2015: 10) Der flämische Meister reiste 1628 auf Einladung des Königs Philipp IV. für längere Zeit nach Spanien und ermutigte Velázquez im Zuge dieses Aufenthaltes, die Gemälde Tizians zu studieren und in weiterer Folge zwecks der Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung nach Italien zu reisen. (vgl. Finaldi 2014: 61; vgl. Justi 1983: 152–158) Dass die beiden Italienreisen und die damit verbundenen Begegnungen sowie daraus entstandene Bilder von großer Bedeutung für Velázquez' Schaffen waren, wird im Comic über viele Seiten hinweg bildlich und textuell dargestellt. Subtil verweisen García/Olivares auf die Werke anderer Künstler, so zitieren sie etwa das Bildnis *Die Schule von Athen* von Raffael, welcher zum Zeitpunkt der Italienreise Velázquez' jedoch bereits verstorben war.

Neben Zeitgenossen wie der Conde von Villamediana, Gaspar de Fuensalida sowie der Maler Bortolomé Esteban Murillo und Luca Giordano finden auch Fernando de Herrera oder auch sein Schwiegersohn und späterer Nachfolger Juan Bautista Martínez del Mazo (vgl. Moffitt 2001: 41) Einzug in das Werk. Zudem wird auf Künstler verwiesen, welche lange nach Velázquez' Tod von dessen Werk beeindruckt und beeinflusst waren, etwa Pablo Ruiz Picasso

sowie der Autor und Maler Antonio Buero Vallejo. Diesen und weiteren werden jeweils eigene Comic-Einschübe innerhalb der Graphic Novel gewidmet, somit zitiert sich das Medium Comic durch das Konzept der Autoreflexivität selbst. (vgl. Utley 2003: 170–191)

### 3.3 Textzitate

Die in Folge genannten Beispiele stellen nur eine Auswahl zitierter Texte und Bilder dar, besonders jene, die im Rahmen der Comicanalyse aufgrund ihrer grafischen Gestaltung oder wegen bestimmter narrativer Elemente besonders gut zu bearbeiten sind. Grafische Szenen finden besonderen Ausdruck in der Änderung des Zeichenstils, ebenso durch herausstechende Farbgebung. Erzählende Symbole wie Feuer stellen besonders dankbare Elemente der Interpretation dar.

#### 3.3.1 Baltasar Gracián y Morales

Baltasar Gracián y Morales, ein Zeitgenosse Velázquez', ist bekannt für seine aufklärerische Weltsicht und sein Wirken am spanischen Hof. Zitiert wird aus seinem *Oráculo manual y arte de prudencia*, dessen zahlreiche Übersetzungen in andere Sprachen von großem Erfolg zeugen (vgl. Ceferino Peralta 1993: 81f). Die zitierte Stelle, entnommen der 183. Weisheit aus dem *Orakel der Weltklugheit*, könnte in Bezug auf den Comic als Anspielung auf Velázquez' *Hoffräulein* und die verschiedenen Interpretationsversuche des Gemäldes gesehen werden: „*Todo necio es persuadido y todo persuadido es necio.*“ (García/Olivares 2015: 7; vgl. Gracián y Morales <sup>12</sup>1978: 77). Gleichzeitig dient es als Einleitung, da es im ersten Panel des Comics erscheint; es nimmt sogar die gesamte Seite ein und wäre wahrscheinlich als Panel nicht erkenntlich, wüsste man nicht, dass es sich um einen Comic handelt.

#### 3.3.2 Michel Foucault

Michel Foucault folgt im Comic beinahe unmittelbar auf das Zitat Graciáns und stellt den Einstieg in das erste der drei Kapitel dar, dem nach Graciáns Zitat noch ein kurzer Epilog vorangestellt wird, in welchem der Leser von dem Tod des Königs im Jahre 1665 erfährt. Mit Foucault erfolgt ein Zeitsprung, vermutlich in das Jahr 1966, in welchem seine philosophisch-historische Abwandlung *Les mots et les choses* publiziert wurde, deren Einleitung er *Las Meninas* widmete, die mittlerweile beinahe ebenso berühmt ist wie das Bild selbst (vgl. Ferino-Pagden 2014: 9; Schönrich 1990: 46).

García übertrug den Originaltext der Abwandlung in abgeänderter Version in den Comic, indem er jene Worte, welche sich in Foucaults Text auf den Maler beziehen, auf die eines Autors umschreibt:

El escritor está ligeramente alejado del cuaderno. Lanza una mirada sobre su modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya escrito aún la primera palabra. El brazo que sostiene la pluma está replegado sobre la izquierda, en dirección de la libreta; está, por un momento, inmóvil entre el papel y el pensamiento. (García/Olivares 2015: 14)

Im Vergleich hierzu die spanische Übersetzung aus der dementsprechenden Stelle von *Les mots et les choses*:<sup>2</sup>

El pintor está ligeramente alejado del cuadro. Lanza una mirada sobre el modelo; quizá se trata de añadir un último toque, pero también puede ser que no se haya dado aún la primera pincelada. El brazo que sostiene el pincel está replegado sobre la izquierda, en dirección de la paleta; está, por un momento, inmóvil entre la tela y los colores. (Frost 1968: 13)

Eine weitere zitierte Stelle im Originaltext lautet: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: vemos un cuadro desde el cual, a su vez, nos contempla un pintor. [...] Pero es que no se trata de un cuadro: es un espejo.” (Frost 1968: 14), während das Zitat im Comic wie folgt wiedergegeben wird: “En apariencia, este lugar es simple; es de pura reciprocidad: leemos un texto desde el cual, a su vez, nos lee el escritor. Pero es que no se trata de un texto: es un viñeta.” (García/Olivares 2015: 14) Interessant ist hier, dass metasprachliches Vokabular bezüglich des Comics Einzug findet, ist viñeta schließlich der spanische Ausdruck für Panel.

Foucault begegnet den Lesern ein weiteres Mal, indem eines seiner Zitate – ganz im Stil Graciáns – ein Panel über eine gesamte Seite bekommt, um den Comic *Las Meninas* mit einem Schlusswort zu beenden: „*El pintor está ligeramente alejado del cuadro.*“ (García/Olivares: 186), erneut wird hier seine Abwandlung aus *Les mots et les choses* aufgegriffen.

Die Autoreflexivität, wie man sie im Bild *Las Meninas* findet, kommt auch im Comic zur Anwendung: „Für Foucault ist es besonders wichtig, daß das Bild nicht nur repräsentiert, sondern zugleich Repräsentation repräsentiert, einen

---

<sup>2</sup> Um den direkten Vergleich der von García/Olivares abgeänderten Worte zu erleichtern, wird hier eine spanische Übersetzung von *Les mots et les choses* zitiert. In der französischen Ausgabe Foucaults (1990) finden sich diese Stellen auf folgenden Seiten wieder: S. 19; S. 20; S. 24f.

Malakt abbildet.“ (Jahraus 2004: 128) Wie Velázquez Bild ist diese Autoreflexivität Teil des Werkes von García/Olivares, denn gleich an mehreren Stellen zitiert der Comic sein Genre.

Foucaults war nicht der einzige, der *Las Meninas* in den Mittelpunkt philosophischer Betrachtung stellte, genannt sei hier etwa auch John Searle in *Las Meninas' and the Paradoxes of Pictorial Representation* 1980 (vgl. Rehkämper 2002: 54ff). Die Beschäftigung Foucaults mit *Las Meninas* bietet somit ausreichend Grundlage für weitere wissenschaftliche Forschungen, was dazu führt, dass die Autoren der Sekundärliteratur über *Las Meninas* nicht umher kommen, Foucault zumindest einen Absatz zu widmen. Der Wichtigkeit, die der Philosoph diesem Werk zuschrieb, ist zu verdanken, dass Foucaults Worte und Gedanken in Prolog und Schlusswort Platz finden.

### 3.3.3 Pedro Calderón de la Barca

Pedro Calderón de la Barca war als Zeitgenosse Velázquez' Zeuge der prekären Situation Spaniens, geprägt durch Krieg und damit verbundenem finanziellen Niedergang. Andererseits war gerade diese Epoche die Blütezeit verschiedener Künste, „in der Literatur mit Cervantes, Lope de Vega, Calderón de la Barca, Quevedo und Góngora, um nur die bekanntesten Namen zu nennen, und in der Malerei mit Ribera, Zurbarán, Velázquez, Carreño, Murillo und Claudio Coello.“ (Ferino-Padgen 2014: 11)

Wie Velázquez diente Calderón de la Barca am spanischen Hof, 1635 übernahm er sodann die Funktion des Hofdramatikers und wurde ein Jahr darauf als Ritter des Santiago-Ordens geweiht. In jenem Jahr entstand auch das Werk *La vida es sueño*, welches in *Las Meninas* zitiert wird. Das Werk findet Ausdruck, indem die Comicfigur Velázquez, neben seiner schwangeren Freundin sitzend, Segismundo, den Protagonisten von *La vida es sueño*, zeichnet: „Es el protagonista de una obra de teatro española. Siempre me gustó mucho, pero me doy cuenta de que hasta ahora nunca la entendí. Tiene un verso que dice: ¿Qué es la vida? Un frenesí. Ahora sé a qué se refiere. Y también el siguiente: ¿Qué es la vida? Una ilusión.“ (García/Olivares 2015: 123; zitiert wird Calderón de la Barca 1992: 16) Verortet wird diese Szene in jener Zeit, in der Velázquez sich in Italien befindet, von Felipe IV jedoch wieder zurück nach Spanien gefordert wird. Die Besonderheit dieser Panel liegt vor allem in der Spezialität des zeichnerischen Stilmittels, dessen sich die Künstler hier bedienen. Während Velázquez neben der Schwangeren sitzt, erscheint in deren Bauch an Stelle des Embryos eine Zeichnung, die sich von Panel zu Panel weiterentwickelt: von einem Baby zu einem Dämon bis hin zu einem Skelett. Diese erinnern wiederum an Goyas *Caprichos*, vor allem an *El sueño de la razón produce monstruos* (um 1797).

Des Weiteren ist die narrative Technik zu erwähnen, die García/Olivares einsetzen, um zur nächsten Erzählung überzuleiten, welche sich von der vorhergehenden Sequenz durch die Farbgebung maßgeblich unterscheidet, jedoch den Topos der Schwangerschaft wieder aufgreift. Sie handelt vom amerikanischen Portrait- und Landschaftsmaler William Merritt Chase, welcher sich ebenfalls mit seiner Frau über die Namensgebung des erwarteten Nachwuchses unterhält. Er schlägt dieser, in Anlehnung an sein Vorbild, den Namen Velázquez vor: „*¡El nombre del pintor más grande que haya existido jamás! - ¡Ni siquiera es inglés! Estás decidido... - ¡Completamente! - ¿!Y si es una niña?*“ (García/Olivares 2015: 125). Anhand des Bildzitats des Portraits *My little Daughter Helen as an Infanta* (1899) ist ersichtlich, dass die Tatsache, dass ein Mädchen geboren wurde, den Künstler nicht davon abhielt, diese nach dem spanischen Maler zu benennen und sie später als spanische Infantin zu zeichnen: „*Chase hung his portrait like a pinup on one wall of his studio and had a detail from Las Meninas on another; he dressed and painted his daughter Helen (whose middle name was Velasquez) as one of Velázquez' infantas [...].*“ (Atkinson/Cikovsky 1987: 53)

### 3.3.4 Francisco de Quevedo

Francisco de Quevedo, ein weiterer Zeitgenosse Velázquez', findet Niederschlag in Form eines Zitates; es stellt einen Auszug aus seinem Werk *Las tres musas últimas castellanas*, einer Sonettensammlung dar, die 1670 posthum veröffentlicht wurde. Das Sonett, welches von Velázquez handelt (vgl. Quevedo 1670: 213), wird im Comic über mehrere Panels hinweg zitiert. Im Vergleich zum übrigen Stil des Comics findet sich eine divergierende Form wieder, indem sich das Zitat über zwei Seiten erstreckt. Außergewöhnlich ist dieses Erscheinungsbild deshalb, da üblicherweise bloß Seite für Seite gelesen wird, in diesem Fall wird der Rezipient gezwungen von links nach rechts über beide Seiten hinweg zu lesen. Dieses Verfahren ist nicht auf den ersten Blick ersichtlich, und erst die letzten drei Panels geben einen Hinweis darauf, da sie den Spiegel als zentrales Thema haben und sich sowohl über die linke als auch die rechte Seite erstrecken. Auch durch die Beschäftigung mit dem zitierten Text kommt der Leser zum Schluss, dass diese zwei Seiten als Ganzes von links nach rechts gelesen werden müssen. (García/Olivares 2015: 80f)

Der Dichter, welcher ebenfalls Mitglied des Santiago-Ordens war, pries in dem 1629 verfassten Sonett die „*simplen Farbtupfer*“ („*las manchas distantes*“) Velázquez', mit denen er eher die Wahrheit als Ähnlichkeit erreicht habe; seine lebensstreuen Bilder gleichen mehr den Bildern, die ein Spiegel zurückwirft, als Gemälden. (vgl. Harris 1982: 184) Unterstrichen wird diese Aussage durch die dargestellten Bilder in den Panels, welche den Text des Sonetts bildlich wiedergeben und visuell unterstreichen.



### 3.4 Ausgewählte Bildzitate

#### 3.4.1 José de Ribera

José de Ribera – auch *El Españolito* genannt – wird gleich mehrmals in den Erzählstrang des Comics eingebaut. Einerseits kommt es zu einem Bildzitat des Künstlers, dessen Stil jenen von Velázquez beeinflusste: *Apolo y Marsias* (1637), ein Werk, das nach dem ersten Besuch Velázquez' in Neapel im Jahre 1631 entstand. (García/Olivares 2015: 88)

Ein weiterer Besuch fand kurz vor dem Tod des gebürtigen Italieners statt (García/Olivares 2015: 65–71). Was in dieser Darstellung besonders auffällt ist der Zeichenstil, mit dem hier gearbeitet wird, welcher sehr an die Technik des Linolschnittes erinnert; eine Technik, welche mit ihren kantigen Zeichen besonders dafür geeignet ist, Schmerz und Angst visuell darzustellen. (vgl. Gohrbandt 2013: 128) Hier wird einmal mehr das Spiel Olivares' mit den unterschiedlichen graphischen Stilen sichtbar, die Technik des Linolschnitts vermittelt die Verzweiflung und Angst, welche Ribera kurz vor seinem Tod erlebt. Zudem wird dem ersten Panel dieser Erzählung wiederum eine gesamte Seite gewidmet, in welcher der Künstler sterbenskrank in seinem Bett zu sehen ist und der Großteil der Panel-Fläche schwarz dargestellt wird. Den Grund für seine Trauer verkündet der Künstler Velázquez an seinem Todesbett. Wiederrum ist dies ein Hinweis auf eine wahre Begebenheit und besagt, dass der uneheliche Sohn Felipes IV, Don Juan de Austria, die Tochter Riberas verführt hätte und sie deshalb einem Kloster beitreten musste. Auch sie findet Platz im Comic: Velázquez begegnet ihr bei seiner ersten Italienreise in Riberas Atelier. (García/Olivares 2015: 67–69; 105–108; vgl. Utrillo 1907: XII f)

Weiteres ist die Sequenz über den ersten Besuch Velázquez' ein Beispiel dafür, wie im Comic mit Bildern narrativ gearbeitet wird: Im letzten Panel spricht Ribera vom Feuer: „*Mírame a los ojos. Mira su fuego. Préndete en él.*“ (García/Olivares 2015: 71) Das darauffolgende Panel beginnt einen neuen Erzählstrang, welcher von Francisco de Goya handelt, und in genau diesem ersten Panel der neuen Erzählung ist der Auszug eines Feuers zu sehen, eines Feuers, mit dem der Maler ein Stück Papier verbrennt. Narrative Mittel wie diese lassen Comics im Rahmen der Erzählwissenschaften analysieren. Zum Verbrennen des Papiers ist hinzuzufügen, dass Goya in dieser Sequenz ein Bild anzündet, „*uno de los grabados que hice hace años. – No sabía que había grabado el retrato de la infanta. – Y así debe ser, no quiero que nadie sepa nada de ese aborto. Entonces creía que podría dominarlo a través del grabado, que podría reducirlo a aguatinas [...].*“ (García/Olivares 2015: 72) Da das Bild *Las Meninas* im Comic auch als „*La señora emperatriz con sus damas y una enana*“ betitelt wird (García/Olivares 2015:

184) und der königliche Diener vom „*retrato de la infanta*“ spricht, liegt der Verdacht nahe, dass das verbrannte Bild eine Version seiner Kopie der *Hoffräulein* darstellt. Goya fertigte 1798 eine Radierung von Velázquez' *Las Meninas*, mit welcher er jedoch nicht zufrieden war: „*Indeed, Goya was so disenchanted with his attempt to capture the atmospheric effects of Velázquez's group portrait that he spoiled the plate after only a few proofs had been pulled from it.*“ (Brooke 2003: 56) Diese Radierung entstand im Zuge einer Serie von Radierungen nach Bildern Velázquez, den er als Vorbild sah: „*Velázquez war maßgebend für seine Einstellung zur Natur und lieferte das Vorbild für die ‚impressionistische‘ Technik, die Goya früher entwickelte als irgendein anderer Maler seines Zeitalters.*“ (Harris 1969: 8)

### 3.4.2 Jan Van Eyck

Neben der kurzen Erwähnung des Werkes *Selene y Edimión* (García/Olivares 2015: 10) des flämischen Malers wird das Bild *Die Arnolfini-Hochzeit* zitiert (García/Olivares 2015: 40): Velázquez steht vor dem Doppelportrait des Paares, einem Portrait, das ebenso wie *Las Meninas* vielen Deutungsversuchen unterliegt. (vgl. Pächt/Schmidt-Dengler 2002: 105f) Er betrachtet das Werk, welches Teil der Sammlung des spanischen Königs war, und konzentriert sich auf dessen Spiegel-Thematik; denn auch dieses Werk Van Eycks spielt mit der Spiegelung im Bild. Unterbrochen wird er von einem Diener, der ihn darüber informiert, dass ein Herr am Hof eingelangt sei, der im Vorfeld um den Prozess bezüglich Velázquez' Aufnahme in den Ritterorden investigiere. Der Maler lässt sich davon jedoch nicht beeindrucken und fragt den Diener, was er denn in dem gezeichneten Spiegel sehe: „*Dime, Nicolasito, ¿qué se refleja en ese espejo?*“ Die Frage, welche den Meister beschäftigt, wird jedoch nicht beantwortet. Die zuvor getätigte Aussage des Dieners, dass er in dem Bild einen reichen Mann und eine schwangere Frau sehe, verweist jedenfalls auch auf eine der vielen Deutungen rund um das Bild *Die Arnolfini-Hochzeit*, da die Schwangerschaft der Dame in Frage gestellt und der dargestellte Bauch als Symbol des Reichtums interpretiert wird.

### 3.4.3 Francisco de Goya

Ebenso wie Velázquez genoss Francisco de Goya den Titel des königlichen Hofmalers. Zitiert wird *La familia de Carlos IV* (1800), welches am Spanischen Königshof entstand. Im Gegensatz zu Velázquez fiel Goya später in königliche Ungnade, und auch sein Portrait von der Familie Carlos IV. wurde teilweise sehr kritisiert (vgl. Harris 1969; 14f); doch besonders seine *Caprichos* werden im Kunstdiskurs immer wieder lobend erwähnt. Deren Stil der Aquatinta-Technik, einer speziellen Druckgrafik, findet sich auch im Comic *Las Meninas* sehr präsent wieder. Beispielsweise erinnert der Stil, mit welchem Goya

selbst präsentiert wird, sehr daran: er unterscheidet sich von der Darstellung von anderen Personen, da bei der Geschichte um Goyas *Familia de Carlos IV* die Linienführung eine gänzlich andere ist, sowohl die Darstellung des Mantels Goyas wie auch des Hintergrunds verweisen auf die Technik der Radierung. (vgl. García/Olivares 2015: 72f)

Was das Zitat des Bildnisses von der Familie Carlos IV. in Bezug auf die Comicanalyse ebenfalls interessant macht, ist das Spiel mit der Zeit im Gutter: In diesem findet, eingangs erläutert, der Zeitsprung zwischen den einzelnen Panels statt. In der sich über zwei Seiten erstreckenden Erzählung über Goya ist dieser Zeitsprung relativ schnell verlaufend, einerseits durch das Thema selbst – der Maler wird bereits am Hof erwartet und man drängt ihn dazu, sich zu beeilen, da die königliche Familie bereits auf ihn warte; andererseits ist durch die einzelnen Panelinhalte ersichtlich, dass diese relativ schnell aufeinanderfolgen, da sich Teile des Hintergrundes eines Panels im darauf folgenden wiederfinden und sich die Personen somit nicht weit bewegt haben. McCloud hat sechs unterschiedliche Kategorien für die sequentielle Raumordnung definiert; die genannte Panelabfolge Goyas ist der Kategorie „*Von Handlung zu Handlung*“, „*Action-to-Action*“ zuzuweisen.<sup>3</sup> (McCloud 1994: 70) Zwischen den letzten beiden Panels durchbrechen García/Olivares jedoch dieses Schema und wechseln zu *Scene-to-Scene*, indem hier – im Gegensatz zu vorher – ein größerer Zeitsprung stattfindet: Sieht der Leser im vorletzten Panel, wie der König den Künstler begrüßt, so ist im darauffolgenden Panel das bereits gemalte Bild Goyas zitiert. Wird dieser Wechsel der Kategorie vom Leser jedoch nicht wahrgenommen, so macht es den Anschein, dass die Königsfamilie, die bereits versammelt auf Goya wartet, diesen bei seiner Ankunft aufgrund des späten Eintreffens vorwurfsvoll ansieht. Der Leser wird durch den Perspektivenwechsel dieses Panels in die Rolle Goyas versetzt und erhält, als weiteres Stilmittel des Comics, dessen subjektiven Blick.

### 3.5 Bildzitate aus Velázquez' Œuvre

Da der Comic *Las Meninas* vom Leben Velázquez' handelt, sind natürlich auch viele seiner eigenen Werke zitiert. Sie werden hier in chronologischer Reihenfolge ihres Entstehens wiedergegeben.

---

<sup>3</sup> Weitere Kategorien: *Moment-to-Moment*, *Subject-to-Subject*, *Scene-to-Scene*, *Aspect-to-Aspect*, *Non-Sequitur* (vgl. McCloud 1994: 70ff).

### 3.5.1 San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño (1634, Museo Nacional del Prado, Madrid)

Von diesem 1634 entstandenen Werk ist nur ein Auszug zu sehen, in welchem eine Krähe dargestellt wird, die den beiden Heiligen Antonius und Paulus einen Brotlaib bringt. (García/Olivares 2015: 153) Das Gemälde entstand „*ziemlich sicher als Element eines mehrteiligen Altarbildes für die Einsiedelei von San Pablo in den Gärten des Buen Retiro Palasts [...]*.“ (Finaldi 2014: 69) García/Olivares widmen diesem Panel eine ganze Seite und spielen mit den unterschiedlichen Ebenen innerhalb der *viñeta*, indem sie Velázquez Hand vor das Bild stellen. Dies ist jedoch nur durch den Zeichenstil des Körperteils zu erkennen, welcher sich von dem des Bildes *San Antonio Abad y San Pablo, primer ermitaño* unterscheidet. Das Panel wird direkt in Anschluss an eine Szene dargestellt, in welcher der König Velázquez bittet, das Gemälde *Las Meninas* in den Sommerpalast zu bringen und ihn auffordert, ein weiteres Bild anzufertigen. Dass dieses in weiterer Folge nicht das Bildnis der Heiligen sein kann, ist aufgrund der Entstehungsjahre beider Bilder erkenntlich. Warum die zeitliche Abfolge hier also verdreht wird und die Bilder so in Zusammenhang gestellt werden, könnte den Grund haben, dass durch die Wahl des Bildauszugs der Zusammenhang zum Laib Brot nicht gegeben ist und Assoziationen mit einer Münze hervorgerufen werden, welche Velázquez zufliegt. Dem Leser wird somit durch den neuen Auftrag des Königs suggeriert, dass Velázquez nicht fürchten musste, ‚brotlos‘ zu sein, da ihm als königlichem Hofmaler immer wieder Aufträge erteilt wurden.

### 3.5.2 Felipe IV en Fraga (1644, Frick Collection, New York)

Die Vierzigerjahre des 17. Jahrhunderts waren für die spanische Monarchie sehr krisenbehaftet und aufgrund der Aufstände in Katalonien und Portugal wurde der Conde Duque de Olivares seines Amtes enthoben (dies wird in García/Olivares ebenfalls dargestellt; 77–79). Aus jener Zeit ist nur ein einziges Königsportrait erhalten, *Felipe IV en Fraga*, welches während der Teilnahme des Königs an der katalonischen Militärfeldzug entstand (vgl. Pérez 2014: 49). Die Verzweiflung des Königs findet im Comic Ausdruck: „*Velázquez, te lo ruego, acaba este retrato mientras todavía siga siendo rey de algo.*“ (García/Olivares 2015: 79) Der König steht dem Maler Modell, während Olivares dem König seine Niederlage gesteht. Das beinahe fertiggestellte Portrait selbst wird in einem anderen Panel zitiert, in welchem Velázquez 1645 bereits an einem anderen Werk arbeitet, dem Portrait *Bufón el Primo*.

### 3.5.3 Venus del espejo (1647, National Gallery London)

Die Entstehungsgeschichte des Werkes *Venus del espejo* wird in jenen Erzählstrang eingebaut, welcher die Befragung Juan de Parejas im Zuge des Aufnahmeprozesses Velázquez' in den Santiago-Orden darstellt. Im Rahmen der Erzählung über Velázquez' zweite Italienreise erfährt jedoch nur der Leser von der italienischen Liebhaberin des Malers; dem Gesandten gegenüber erwähnt Juan de Pareja die Geliebte nicht, um die Aufnahme des Malers nicht zu gefährden: „*En Roma, mi señor vivió experiencias muy emocionantes. – ¿Qué queréis decir? ¿De qué clase de emociones habláis? – Sólo quiero decir que Don Diego aprendió mucho en Roma y que fue muy querido.*“ (García/Olivares 2015: 111) Juan de Pareja umgeht so das Thema, jedoch ohne den Gesandten anzulügen. In den Zeichnungen der Panels ist das Naheverhältnis ersichtlich, das Velázquez mit der Römerin, die als Motiv für sein Bild *Venus del espejo* diente, pflegte. (García/Olivares 2015: 111–113); ein Umstand, welcher auch im wissenschaftlichen Diskurs um Velázquez thematisiert wird (vgl. Prater 2014: 207). Es sei dem hinzuzufügen, dass der Gesandte möglicherweise gar nichts vom Portrait einer nackten Frau erfuhr: Die Inquisition in Spanien bezeichnete die Abbildung nackter Frauen als verwerflich, in Italien musste die Darstellung nackter Damen somit einen anderen Stellenwert gehabt haben (vgl. Ferino-Padgen 2014: 14). Dies könnte mitunter ein Grund gewesen sein, wieso Velázquez seinen Aufbruch nach Spanien hinauszögerte: „*In fünf Schreiben an den Gesandten, Herzog von Infantado, dringt Philipp auf die Rückkehr [...]. Zuletzt notifizierte der Sekretär, Don Fernando Ruiz de Contreras, den strikten Befehl des Königs: Keine Minute solle er die Abreise verschieben.*“ (Justi 1983: 310) Dies wird in *Las Meninas* ebenfalls dargestellt, und zwar in Form eines Simultanbilds (vgl. Grünewald 2015: 160). Die Szene, deren Panel wiederum zwei Seiten einnimmt, schildert ebendiese ‚Verfolgung‘ Velázquez' seitens des Sekretärs. Die Handlungsfolge mündet in einem Einzelpanel auf der darauf folgenden Seite des Comics; nun findet die Erzählung innerhalb dieser Geschichte wieder chronologisch in Einzelbildern statt. In diesen wird wiederum auf Goyas *Caprichos* angespielt, da Velázquez Visionen des Königs sieht, die in der typischen Radiertechnik Goyas dargestellt werden. (García/Olivares 2015: 128)

### 3.5.4 Juan de Pareja (1650, Metropolitan Museum of Art, New York)

Dieses Portrait seines Gehilfen entstand im heiligen römischen Jahr während Velázquez' zweiter Italienreise. Dass dieses Portrait wirklichkeitsgerecht sein gewesen soll – „*Zeitgenossen sollen nicht fähig gewesen sein, zwischen Pareja und dessen Portrait zu unterscheiden*“ (Albl 2014: 82), wird im Comic im Gespräch zwischen dem Knecht selbst und dem Gesandten der Kommission des Santiago-

Ordens zur Sprache gebracht: „*No es pintura, es verdad. – Sí, eso decían en Roma.*“ (García/Olivares 2015: 98) Zitiert wird das Bild gleich mehrmals: während dieses Gespräches ist es im Hintergrund zu sehen und zudem werden dem Bild zwei jeweils über eine gesamte Seite gezeichnete Panel gewidmet. Um die Bedeutung dieses Werkes zu unterstreichen, wird ihnen ein ebenfalls über eine Gesamtseite erstreckendes Panel mit einem Textzitat vorangestellt, welches aus der Feder des französischen Kunsthistorikers William Bürger stammt: er bezeichnete Velázquez als „*le peintre le plus peintre qui fût jamais*“. (García/Olivares 2015: 95; vgl. Muther 2013: 615). Wie so oft gibt es im Comic keinerlei Hinweis zum zitierten Ursprungstext, doch auch ohne des Wissens seitens des Lesers ist das Zitat so in die Erzählung eingebaut, dass es durch den Zusammenhang sinnvoll erscheint.

### 3.5.5 Inocencio X (1650, Galleria Doria Pamphilij, Rom)

Das Bildnis des Juan de Pareja war von derartigem Erfolg geprägt, dass es „den prestigeträchtigsten Auftrag dieser Reise [antizipierte], das Bildnis des Papstes, das mit den Maßen 140 x 120 cm die Vorbilder Raffaels und Tizians übertrifft.“ (Albl 2014: 84) Im Jahre seiner Entstehung, dem Heiligen Jahr 1650, wurde Velázquez Mitglied der römischen Malerakademie, und Rom „¡No era una ciudad! ¡Era el universo!“ (García/Olivares 2015: 109) Man vermutet, dass das Portrait Papst Innozenz X, welches zu den beeindruckendsten seines Werkes zählt, wahrscheinlich Anlass für die Aufnahme in die römische Malerakademie gewesen sei und zugleich auch das Bemühen des Papstes um die Aufnahme Velázquez in den spanischen Ritterorden zur Folge hatte (vgl. Pérez 2014: 49; Harris 1982: 149). Auf diese Unterstützung des Papstes wird im Comic auch an einer anderen Stelle verwiesen: „Sin embargo, vuestro rey quiere que yo sea caballero de Santiago. Y el papa de Roma también. Ya os hizo llegar una dispensa para mi hidalguía.“ (García/Olivares 2015: 158).

Das Portrait wird im Comic nicht direkt zitiert, jedoch wird in einem Panel, das sich über eine ganze Seite erstreckt, die Situation des Malakts präsentiert: Im Fluchtpunkt des Panels und zugleich Mittelpunkt des Raumes ist der sitzende Papst positioniert (García/Olivares 2015: 110), rechts davor steht der malende Velázquez, der dem Leser den Rücken zuwendet, ebenso wie den im Panel gezeigten Zusehern. Die Komposition des Bildes erinnert an Van Meers *Die Malkunst*, da der Leser einen Blick in das Zimmer wirft; die Zeugen die zu sehen sind können als Hinweis für die Aufnahme in die römische Malerakademie gedeutet werden. In Zusammenhang mit *Inocencio X* wird zudem dargestellt, dass Velázquez zum Dank und als Zeichen der Anerkennung seitens des Papstes mit einer goldenen Medaille und Kette belohnt wurde. (García/Olivares 2015: 111)

### 3.5.6 Las Meninas (1656, Museo Nacional del Prado, Madrid)

Das dem Comic Namen gebende Bild wird über mehrere Seiten hinweg thematisiert. Eingeleitet wird die Auseinandersetzung mit dem Gemälde mit einem weiteren Zitat, welchem García/Olivares erneut ein Panel über eine gesamte Seite hinweg widmen: Der italienische Maler Luca Giordano bezeichnete *Las Meninas* im Jahre 1692 als „*La teología de la pintura*“ (García/Olivares 2015: 145; vgl. Harris 1982: 184). Die darauf folgenden zwei Seiten zitieren Detailausschnitte aus *Las Meninas*; die ersten sechzehn Panels, in welchen auf den Einsatz von Textelementen verzichtet wird, zeigen abwechselnd den Maler sowie Ausschnitte des Bildes. Unterbrochen wird diese wortlose Erzählung im siebzehnten Panel, welches wiederum ohne Bild, sondern ausschließlich mit Text arbeitet: In einer Sprechblase ist der Ausruf „*¡Ob mirad! ¡Son papá y mamá!*“ zu sehen (García/Olivares 2015: 147), im darauf folgenden Panel ist das Antlitz des Königs Felipes IV zu sehen, welcher überrascht wirkt. Aufgelöst wird dies in den zwei darauf folgenden Panels: das erste zeigt, wie die Gemalten voller Begeisterung vor dem Gemälde stehen und die Arbeit Velázquez' loben, während im Hintergrund der verdutzte König steht. Seine in diesem Panel stattfindende Aussage „*¡Ob!*“ veranlasst die Anwesenden, sich im darauf folgenden Panel zu ihm zu wenden. Nun wird im Dialog zwischen dem Künstler und Felipe ersichtlich, dass der Auftrags des Königs gewesen war, ihn selbst nicht abzubilden („*¡Os dije que no me pintarais!*“; García/Olivares 2015: 149), woraufhin Velázquez ihn aufklärt, dass es sich um einen Spiegel und kein Portrait im Portrait handle. Der König antwortet, dass dieser Spiegel jedoch reflektiere, was auf der Leinwand gezeichnet wäre, von welcher man nur die Hinterseite sieht.

García/Olivares beziehen sich hier auf die bereits erwähnten Spekulationen, welche sich darum ranken, was der auf dem Werk abgebildete Velázquez auf der von hinten sichtbaren Leinwand gezeichnet habe, und lösen dies auf, indem sie den Maler sagen lassen, der König sei nicht auf dem Bild abgebildet. Jedoch stellt er Felipe IV ihn in weiterer Folge vor das Bild *Las Meninas*, um im Anschluss daran zu behaupten: „*Abora... Abora sí estáis en el cuadro.*“ (García/Olivares 2015: 152).

Auch auf eine weitere Begebenheit verweisen García/Olivares: der spanische Maler Palomino äußert in seinem Werk *El museo pictórico y escala óptica* (1715–1745) den Gedanken, dass der König das Kreuz des Santiago-Ordens, welches die Brust von Velázquez in *Las Meninas* ziert, selbst nachträglich aufgetragen hätte, da er zum Zeitpunkt des Entstehens des Gemäldes noch nicht in den Orden aufgenommen war (vgl. Harris 1982: 170). Dieser Legende werden mehrere Seiten des Comics gewidmet: die Panels sind schwarz, weiß und grau gestaltet, mit Ausnahme der herausstechenden roten Farbe, in welche der

König nach einem Gespräch mit Juan de Pareja den Pinsel trinkt, um dem Meisterwerk etwas hinzuzufügen: „*Es una obra maestra. – La más grande. – Pero le falta un toque. Sólo un toque. Mézclame el rojo como le mezclabas para tu señor.*“ (García/Olivares 2015: 170) Das Antlitz des Königs wird im darauf folgenden Panel durch das des Malers ersetzt, nun sieht der Leser Velázquez, welcher in derselben Stellung vor der Leinwand steht, ebenfalls den Pinsel mit der roten Farbe in der Hand. So vermeiden die Comicauteure, sich eindeutig bezüglich der Frage zu positionieren, welcher der beiden das Kreuz gemalt habe und lassen die Frage offen.

Im darauffolgenden Panel nimmt der Leser die Rolle des Bildes *Las Meninas* ein, welches einerseits von Velázquez betrachtet wird, andererseits von den vielen Künstlern und Wissenschaftlern, welche sich im Zuge ihrer Arbeit mit dem Gemälde beschäftigten und die auch alle im Comic zitiert werden. Wer hier neben all jenen Personen jedoch noch im Bild zu sehen sind, sind die Herausgeber des Comics selbst, García und Olivares. So findet hier eine Art *Cameo Effekt*, bekannt durch Alfred Hitchcock, statt; die Autoren des Comics treten somit als Nebendarsteller innerhalb ihres eigenen Werkes auf. Indem sie sich hier gemeinsam mit bekannten Künstlern in einem Panel verewigen, wird auch die intensive Auseinandersetzung ihrerseits mit dem Werk und Leben Velázquez' deutlich – und dies zu Recht, denn die Fülle an biographischen Informationen, welche im Comic preisgegeben wird, ist bemerkenswert.

#### 4 Conclusio

Mit großer Wahrscheinlichkeit ist das Interesse am Werk *Las Meninas* der unbewiesenen Tatsache der Abbildung auf der Leinwand geschuldet. Maßgebend für das Aufsehen ist nicht nur die rätselumwobene Illustration, sondern vielmehr die Möglichkeit, Kunst, Geschichte und Kultur im nicht herkömmlichen Modus zu interpretieren, sondern auf speziellere und neuere Art und Weise. Der Comic bietet eine vollkommen neue Herangehensweise interpretativer Betrachtungen, wodurch ein intermedialer Bezug zwischen der Malerei und dem interdisziplinären Forschungsfeld Comic entsteht.

Durch die wissenschaftliche Komplexität der Comicforschung und die vermehrten Publikationen im populärwissenschaftlichen als auch im universitär-wissenschaftlichen Bereich macht sich der Comic jedenfalls der Bezeichnung „Neunte Kunst“ verdient. Grund hierfür ist unter Umständen die Veränderung der öffentlichen Wahrnehmungen; waren es lange Zeit die traditionellen Superhelden, die das Genre Comic prägten, so wird mit der Adaption von literarischen Texten oder der biografischen Darstellung wie in *Las Meninas* ein



neues Publikum angesprochen, wenngleich es nicht der erste Comic ist, der sich mit dem Werk und Leben eines Malers auseinandersetzt. (vgl. Hoffmann-Curtius 2002: 155; Grünewald 2013: 309f). Dem Comic-Rezipienten werden biographische Daten vermittelt, jedoch fehlt oftmals der Anspruch auf Realitätsgewähr, es entsteht ein Wechselspiel von Faktizität und Fiktion.

Comicbiografien sind häufig pädagogisch intendiert und somit, im Gegensatz zu *Las Meninas*, beispielsweise für die Verwendung im Schulunterricht didaktisch aufbereitet. Der hier analysierte Comic ist gestützt auf wahren Begebenheiten, welche durch die hier erwähnten Bild- und Textzitate aufgezeigt werden sollen. Offen bleibt die Frage, welches Publikum sich García und Olivares zum Ziel setzten. Das Vorwissen um prätextuelle Begebenheiten ist nicht zwingend erforderlich, um der Erzählung folgen zu können; *Las Meninas* lädt jedoch zu einer näheren Betrachtung der Verweise ein und dient daher nicht ausschließlich als unterhaltende Lektüre, sondern vor allem einer aktiven und bewussten Beschäftigen mit dem wohl faszinierendsten Werke der spanischen Kunstgeschichte. Es bleibt zu wünschen, dass dies einerseits alteingesessene Comicfans erkennen, die in Folge zu einer näheren Betrachtung des Werkes Velazquez' animiert werden, und andererseits im Wechselspiel auch kunstinteressierte Rezipienten, welche sich bislang nicht mit dem Genre Comic auseinandersetzten, zu dieser Graphic Novel greifen. Die didaktische Auseinandersetzung schlägt die Brücke zwischen beiden Wissenschaften und kann somit ein breites Spektrum an Schülerinnen und Schülern, je nach persönlichem Interessenschwerpunkt, ansprechen.

### **Bibliografie:**

#### **Primärliteratur**

- Calderón de la Barca, Pedro, 1992. *La vida es sueño*. Edición de Ciriaco Morón. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Foucault, Michel, 1990. *Les mots et les choses*. Une archéologie des sciences humaines. Neuauflage. Paris: Éd. Gallimard.
- Frost, Elsa Cecilia, 1968. *Michel Foucault: Las palabras y las cosas*. Una arqueología de las ciencias humanas. Traducción de Elsa Cecilia Frost. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- García, Santiago/Olivares, Javier, 2015. *Las Meninas*. Bilbao: Astiberri.
- Gracián y Morales, Baltasar, 1778. *Oráculo manual y arte de prudencia*. Ins Deutsche übersetzt von Arthur Schopenhauer. Mit einer Einleitung von Karl Voßler. Stuttgart: Kröner.

### Sekundärliteratur

- Albl, Stefan, 2014. „Velázquez in Italien.“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 77–87.
- Atkinson, Scott D./Cikovsky, Nicolai Jr., 1987. *William Merritt Chase: summers at Shinnecock 1891 – 1902*. New York: Universe Books.
- Becker, Thomas, 2011. „Einführung. Legitimität des Comics zwischen interkulturellen und intermedialen Transfers.“, in: Becker, Thomas (Hgg.), 2011. *Comic. Intermedialität und Legitimität eines popkulturellen Mediums*. Essen-Bochum: Christian A. Bachmann Verlag, 7–19.
- Brooke, Xanthe, 2003. „A Masterpiece in Waiting: The Response to Las Meninas in Nineteenth-Century Britain“, in: Stratton-Pruitt, Suzanne L. (Hgg.), 2003. *Velázquez's Las Meninas*. New York: Cambridge University Press, 47–79.
- Carr, Dawson W., 2014. „Velázquez in Sevilla.“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 19–31.
- Ceferino Peralta, S.J., 1993. „Gracián y Europa“, in: *Suplementos. Materiales de Trabajo Intelectual*, Nr. 37/1993 (März). Barcelona: Anthropos, 76–83.
- Ferino-Padgen, Sylvia, 2014. „Velázquez, endlich!“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 9–15.
- Finaldi, Gabriele, 2014. „Velázquez als Historienmaler“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 57–75.
- Gohrbandt, Detlev, 2013. „»Worte gehen ja immer daneben.« Der erste Weltkrieg in einer Bild-Text-Erzählung: The Patriot's Progress von Henry Williamson und William Kermodé.“, in: Grünewald, Dietrich (Hgg.), 2013. *Der dokumentarische Comic. Reportage und Biografie*. Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 119–138.
- Grünewald, Dietrich, 2010a. „Vorwort“, in: Grünewald, Dietrich (Hgg.), 2010. *Struktur und Geschichte der Comics*. Beiträge zur Comicforschung im Auftrag der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor). Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 7–10.
- Grünewald, Dietrich, 2010b. „Das Prinzip Bildgeschichte“, in: Grünewald, Dietrich (Hgg.), 2010. *Struktur und Geschichte der Comics*. Beiträge zur Comicforschung im Auftrag der Gesellschaft für Comicforschung (ComFor). Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 11–31.

- Grünewald, Dietrich, 2013. „Das Rätsel des Künstlers. Künstlerbiografie als Comic“, in: Grünewald, Dietrich (Hgg.), 2013. *Der dokumentarische Comic*. Reportage und Biografie. Essen: Christian A. Bachmann Verlag, 303–324.
- Grünewald, Dietrich, 2015. „Erotisches Spiel mit Außen- und Innenwelt. Jacob Hinrichs’ Traumnovelle nach Arthur Schnitzler“, in: Trabert, Florian/Stulfrauth-Trabert, Mara/Waßmer, Johannes (Hgg.), 2015. *Graphisches Erzählen*. Neue Perspektiven auf Literaturcomics. Bielefeld: Transcript Verlag, 140–170.
- Haag, Sabine, 2014. „Vorwort“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 7.
- Harris, Enriqueta, 1969. *Goya*. Aus dem Englischen übersetzt von Karl Berisch. London: Phaidon Press.
- Harris, Enriqueta, 1982. *Velázquez*. Aus dem Englischen und Spanischen von Julia Schlechta. Stuttgart: Klett-Cotta.
- Hoffmann-Curtius, Kathrin, 2002. „Unikat und Plagiat. Die Meistererzählung im Comic.“, in: Hein, Michael/Hüners, Michael/Michaelsen, Torsten (Hgg.), 2002. *Ästhetik des Comics*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 153–169.
- Jahraus, Oliver, 2004. „Im Spiegel: Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez Las Meninas als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff“, in: Lüdeke, Roger/Greber, Erika (Hgg.), 2004. *Intermedium Literatur*. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft. Göttingen: Wallstein Verlag, 123–142.
- Justi, Carl, 1983. *Diego Velázquez und sein Jahrhundert*. Leipzig: Reclam Verlag.
- Leinen, Frank/Rings, Guido, 2007. „Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst“, in: Leinen, Frank/Rings, Guido (Hgg.), 2007. *Bildwelten – Textwelten – Comicwelten*. Romanistische Begegnungen mit der Neunten Kunst. München: Martin Meidenbauer, 9–22.
- McCloud, Scott, 1994. *Understanding Comics. The invisible Art*. New York: Harper Perennial.
- Moffitt, John F., 2001. „Velázquez im Alcázar-Palast von 1656: Die Bedeutung der *mise-en-scène* von *Las Meninas*“, in: Greub, Thierry (Hgg.), 2001. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag, 40–72.
- Muther, Richard, 2013. *Geschichte der Malerei im Neunzehnten Jahrhundert*. Zweiter Band. Nachdruck des Originals von 1893. Paderborn: Salzwasser-Verlag GmbH 2013.
- Pächt, Otto/Schmidt-Dengler, Maria (Hgg.), 2002. *Van Eyck*. Die Begründer der altniederländischen Malerei. München: Prestel.

- Pérez, Javier Portús, 2014. „Velázquez und die Rhetorik des höfischen Portraits“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 33–55.
- Prater, Andreas, 2014. „Venus mit dem Spiegel (Rokeby Venus) 1648–1651“, in: Haag, Sabine (Hgg.), 2014. *Velázquez. Ausstellungskatalog des Kunsthistorischen Museums Wien*. München: Hirmer, 201–207.
- Rehkämper, Klaus, 2002. *Bilder, Ähnlichkeit und Perspektive*. Auf dem Weg zu einer neuen Theorie der bildhaften Repräsentation. Wiesbaden: Deutscher Universitätsverlag.
- Schönrich, Gerhard, 1990. *Zeichenhandeln*. Untersuchungen zum Begriff einer semiotischen Vernunft im Ausgang von Ch. S. Peirce. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Utley, Gertje R., 2003. „Las Meninas in Twentieth-Century Art“, in: Stratton-Pruitt, Suzanne L. (Hgg.), 2003. *Velázquez's Las Meninas*. New York: Cambridge University Press, 170–202.
- Utrillo, Miguel, 1907. *José de Ribera. El Españolito*. Barcelona: Thomas.

### Onlinequellen

- Intxausti, Aurora, 2015. „Las Meninas' logran el Premio Nacional de Cómic“, in: elpais.com, [http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445513047\\_924799.html](http://cultura.elpais.com/cultura/2015/10/22/actualidad/1445513047_924799.html) [20.09.2016].
- Pannor, Stefan, 2009. „Der gezeichnete Roman erobert den Kulturbetrieb“, in: www.welt.de, [http://www.welt.de/welt\\_print/article3675787/Der-gezeichnete-Roman-erobert-den-Kulturbetrieb.html](http://www.welt.de/welt_print/article3675787/Der-gezeichnete-Roman-erobert-den-Kulturbetrieb.html) [20.09.2016].
- Quevedo, Francisco de, 1670. „Las tres últimas musas castellanas“, in: <https://books.google.at/books?id=dvUecq48zEgC&lpq=PA213&ots=ytAhO29aWe&dq=y%20el%20famoso%20que%20no%20hablaba%20francisco%20de%20quevedo&hl=de&pg=PA213#v=onepage&q=y%20el%20famoso%20que%20no%20hablaba%20francisco%20de%20quevedo&f=false> [20.09.2016].

## ***La familia de Felipe IV* als Spiegel der spanischen Geschichte. Vorschläge zur Didaktisierung von Velázquez' Gemälde *Las Meninas***

Max DOPPELBAUER, Wien

### **0. Einleitung**

Dieser Beitrag versteht sich nicht als kunsthistorischer Versuch, die zahllosen Interpretationsansätze des Hauptwerkes von Diego de Velázquez zu diskutieren oder gar zu ergänzen; es handelt sich lediglich um einen didaktischen Versuch, anhand eines Bildes und dessen Einfluss auf andere Künstler Teile der spanischen Geschichte zu präsentieren und in Assoziationsketten nachzu-erzählen. Das Gemälde aus dem goldenen Zeitalter der spanischen Kultur soll als Anleitung im Unterricht interpretiert werden, die einerseits auf die Vergangenheit, andererseits auf die Gegenwart verweist. Ich versuche viele unterschiedliche Dinge anzusprechen, Gedanken zu formulieren, die weitergedacht werden können und sollen. Anspruch auf Vollständigkeit erhebe ich keineswegs.

Einen ersten Überblick zur Interpretation dieses Meisterwerks verschafft Thierry Greubs Textsammlung aus dem Jahre 2001: *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Greub präsentiert in seinem kommentierten Reader Schlüsseltexte zur Werkinterpretation aus den verschiedenen Jahrhunderten, von Antonio Palomino (1724) über Carl Justi (1888) bis hin zu Michel Foucault (1965) und Manuela B. Mena Marqués (1997). Letztgenannte stellt die Frage:

Was aber ist *Las Meninas*? Eine Illustration der Geschichte Spaniens oder gar die »Theologie« der Malerei, als die der italienische Maler Luca Giordano das Gemälde nach Auskunft von Palomino bereits Ende des 17. Jahrhunderts bezeichnet haben soll, als er nach Madrid kam, um für König Karl II. zu arbeiten? (Mena Marqués 2001: 250)

In diesem Beitrag möchte ich diesen ersten von Mena Marqués erwähnten Aspekt – eine Illustration der Geschichte Spaniens – ins Zentrum stellen. Das Gemälde entsteht unter und für König Philipp IV. Unter diesem König hatte

Spanien nicht nur seine größte geographische Ausdehnung, es kommt auch zu einer Hochblüte der spanischen Kultur – der Literatur, der Musik sowie der bildenden Künste.

Velázquez zeigt uns in seinem Gemälde eine Szene aus seinem Atelier. Sie wirkt aus heutiger Sicht wie ein Schnappschuss, ein Moment, den der Künstler für seinen König (oder die Nachwelt) einfing. Wir befinden uns in einer Bildergalerie, die er als Hofmaler innerhalb des königlichen Palastes nutzen kann, und so verwundert es nicht, dass ein Teil des Hofstaates anwesend ist. In der Mitte steht Prinzessin Margarita – zum Zeitpunkt der Entstehung des Gemäldes (1656) Thronfolgerin. Karl II. war noch nicht geboren. Ihr wird von einem Hoffräulein ein Fläschchen mit Wasser gereicht. Hinter ihr – nur im Wandspiegel sichtbar – ihre Eltern, Königin Maria Anna und König Philipp IV. Der Künstler selbst steht prominent im Bild und scheint die Szene mit dem Pinsel festhalten zu wollen. Oder porträtiert er das Königspaar? Oder die Prinzessin? Wir wissen es nicht, da wir nur die Rückseite der Leinwand des Künstlers zu Gesicht bekommen. Einige Personen, z.B. Margarita und Velázquez sehen den Betrachter des Gemäldes direkt an, blicken sozusagen aus dem Gemälde heraus und binden so den Betrachter in die Szene mit ein – es ist dies nur ein Detail von vielen, die dieses Bild so spannend machen.

Der *Mayordomo* oder Kammerherr José Nieto, rechts hinten im Bild in der hell erleuchteten Türe, scheint uns den Weg durch den Raum weisen zu wollen, oder aber dem Königspaar, das in den nächsten Augenblicken durch diesen Raum schreiten soll. Das Bild ist von einer unglaublichen Dynamik erfüllt, und auch der Betrachter im 21. Jahrhundert wartet auf die nächste Szene in diesem höfischen Schauspiel.



Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las Meninas*, (1656), Museo del Prado<sup>1</sup>.

### 1. Der Raum, El Alcázar

Betrachten wir zunächst den Raum, in dem sich diese Szene abspielt. Wir befinden uns im Atelier des Künstlers im königlichen Palast, dem sogenannten

---

<sup>1</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/las-meninas/9fdc7800-9ade-48b0-ab8b-edee94ea877f>

*Alcázar*, in Madrid. Dieser Palast wird knapp 80 Jahre später ein Raub der Flammen. Philipp V., der erste Bourbonenkönig, hat vermutlich den Auftrag gegeben, das Schloss niederzubrennen, als die königliche Familie auswärts weilte. Der Neuanfang sollte im Zentrum *seiner* Aufmerksamkeit stehen und nicht das Kastell, das ursprünglich von den Mauren erbaut wurde. Heute steht an dieser Stelle der *Palacio Real* in Madrid.

Die Szene, die uns Velázquez zeigt, spielt wie erwähnt in seinem Atelier, dem ehemaligen „Quarto del Principe“ (Stoichita 2001: 210) dem sogenannten *Prinzenzimmer* der spanischen Habsburger. Bevor der Künstler dieses als Arbeitsstätte nutzen durfte, war es das Zimmer von Kronprinz *Balthasar Carlos* (1626-1646), dem viel zu früh verstorbenen Halbbruder der anwesenden Margarita. Eigentlich hätte die Mutter Margaritas, Maria Anna von Österreich, eben diesen Balthasar Carlos ehelichen sollen. Deshalb trat sie auch die beschwerliche Reise von Wien nach Madrid an. Doch als sie die kastilische Hauptstadt erreichte, war der Thronfolger (vermutlich an Pocken) verstorben und Maria Anna wurde kurzum mit ihrem doch-nicht-Schwiegervater und eigenen Onkel verheiratet – eine pragmatische und typisch Habsburg'sche Lösung. Und ihre Tochter Margarita wird dereinst ihren Onkel, Kaiser Leopold von Österreich, ehelichen und somit österreichische Kaiserin werden. Der Raum, den hier Velázquez abbildet, ist also das Kinderzimmer des toten Kronprinzen und dieses wird von Margarita neuerlich zum Leuchten gebracht. Der Vater findet neue Lebensfreude durch seine Tochter, und das Königreich hat wieder eine Thronfolgerin.

Das Prinzenzimmer befindet sich vermutlich im alten und maurischen Teil des *Alcázar* – die Bezeichnung selbst verweist in die arabische Vorgeschichte. Die Habsburger hatten, seit Philipp II. Madrid im Jahre 1561 zur Hauptstadt gemacht hatte, diesen *Alcázar* vergrößert und zur königlichen Residenz ausgebaut. Auf Abbildung 2 kann man auf der linken Seite des Palastes deutlich den ältesten Teil, die maurische Festung mit drei runden Türmen, erkennen. Hier ist natürlich zu klären, warum die kastilischen Könige in einem Maurenkastell residieren. Die Vorgeschichte – jene der sog. *Conquista* und *Reconquista* – trägt zur Erklärung bei. Die Katholischen Könige, die die Reconquista 1492 abschließen, verheirateten bekanntlich ihre Tochter Johanna mit Philipp, dem Sohn Kaiser Maximilians. Womit die Habsburger auf der Iberischen Halbinsel angekommen wären und sich der Kreis sozusagen ein erstes Mal schließt.





Abb. 2: *Real Alcázar en Madrid*, (s. XVII), Museo de la Historia de Madrid.

## 2. Das rote Kreuz der Santiago-Ritter auf der Brust des Künstlers



Abb. 3: Detail von *Las Meninas*: Das Santiago-Kreuz.

Die größte Gestalt innerhalb des porträtierten Hofstaates ist aber nicht der König oder die Prinzessin sondern Velázquez, der Künstler selbst, symbolhaft vielleicht für die Größe der Malerei. Diego war aus Sevilla nach Madrid gekommen. Sevilla war damals die reichste Stadt auf der Iberischen Halbinsel, denn sie war der einzige Hafen, der Handel mit den Kolonien treiben durfte. Dies war sicher auch einer der Gründe dafür, warum die Malerei hier gefördert wurde, warum so viele Maler-Schulen entstanden. Es bestand u.a. eine Notwendigkeit, die neuen Kirchen in den Kolonien mit Bildern auszustatten. Bei Meister Pacheco lernt Diego das Handwerk und über sevillanische Bekannte wird er an den Hof nach Madrid vermittelt. König Philipp ist dermaßen von seiner Kunst begeistert, dass Diego fortan der einzige sein soll, der den König porträtieren darf.

Auf der Brust des Velázquez prangt stolz das rote Kreuz des Ordens der Santiago-Ritter. Hier taucht nun ein Problem auf, denn wir wissen, dass Velázquez erst im Jahre 1659 in eben diesen noblen und exklusiven Kreis der Santiago-Ritter aufgenommen wurde – drei Jahre nach Vollendung des Gemäldes. Auch um dieses Detail ranken sich Legenden: der König selbst habe das Kreuz-Schwert des *Santiago Matamoros* dem Künstler im Bilde an die Brust gemalt...

Wir wagen hier den nächsten Blick in die Vorgeschichte Spaniens und beleuchten die Rolle dieses Mauren-tötenden Apostels Jakobus. Im 9. Jahrhundert nach Christus und gut hundert Jahre nachdem die Mauren auf „Einladung“ eines Westgotischen Fürsten auf die Iberische Halbinsel kamen, wird im heutigen Santiago de Compostela das Grab des Hl. Apostels Jakobus entdeckt. So werden in den folgenden Jahrhunderten die Königreiche und Fürstentümer im Norden der Iberischen Halbinsel durch einen neuen Pilgerweg, den *Camino de Santiago* verbunden. Und es entsteht eine wirtschaftliche und kulturelle Ader, die den Norden Iberiens mit dem restlichen und abendländischen Europa verbinden soll. Die Gesänge der Troubadoure aus dem okzitanischen Sprachraum sollten so ihren Weg nach Galicien finden, wo sie dann galicisch gesungen wurden. Und noch Alfons der Weise wird im 13. Jahrhundert seine Mariengesänge in galicischer Sprache formulieren. (Und das tut jener Mann, der eigentlich als Vater des *castellano drecho* gilt, des ersten Versuchs einer Normierung des Kastilischen; ein beachtlicher Schritt in Richtung der ersten gedruckten kastilischen Grammatik von Antonio de Nebrija aus 1492.)

Wir blicken zurück auf unsere *Meninas* und wagen den Blick in den Spiegel.

### 3. Der Spiegel

An der rückwärtigen Wand in der Mitte des Raumes befindet sich ein Spiegel, in dem wir das Königspaar erkennen können. Die Idee mit dem Spiegel kommt nicht von Velázquez und ist ganz klar ein Zitat von Jan van Eycks *Arnulfini-Hochzeit* aus dem Jahre 1434 (Abbildung 4).



Abb. 4: Jan van Eyck: *Die Arnulfini-Hochzeit*, (1434), National Gallery London.<sup>2</sup>

Dieses Gemälde befand sich zu Velázquez` Zeit noch im Besitz der kastilischen Königsfamilie, d.h. dass der Künstler genug Zeit zum Studium desselben hatte. Jan van Eyck war vermutlich einer der ersten, der die Kunst der Malerei ins Bürgertum brachte. Vielleicht handelte es sich hier um eine erste Demokratisierung der Kunst (?). Hans Belting (2010) weist darauf hin, dass die Malerei zu Beginn des 15. Jahrhunderts mit den bürgerlichen Porträts einen medialen Wechsel durchmachte. Die Maler zeigen oder lassen erkennen, dass ein Bild einerseits ein Spiegel der Realität sein kann, andererseits aber auch ein Fenster nach draußen oder in eine andere Welt (und aus heutiger Sicht in eine

---

<sup>2</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/jan-van-eyck-the-arnolfini-portrait>

andere Zeit). Diese Metaphern für die Malerei – Spiegel und Fenster – befinden sich nun an prominenter Stelle in Jan van Eycks Komposition. Und Velázquez übernimmt beide für sein eigenes Meisterwerk.



Abb. 5: Detail des Spiegels bei van Eyck.

Betrachten wir van Eycks Spiegel im Hintergrund genau, sticht noch eine Parallele ins Auge. Der Spiegel reflektiert jenen Teil des Raumes, der eigentlich nicht abgebildet wird, er verweist also auf die Welt außerhalb des Gemäldes. Und dort, im Spiegel ist der Künstler selbst ganz klein neben Staffelei und einer weiteren Person im Spiegel zu erkennen. D.h. der Maler UND sein(e) Modell(e) sind hier im Bilde, der gesamte Akt der Malerei sozusagen. Aus diesem winzigen Detail bei van Eyck wird bei Velázquez eines der Hauptmotive. Er tritt als Künstler aus dem *Off* heraus, aus der Reflexion im Spiegel ins Bild hinein – aus dem Hintergrund in den Vordergrund! Der Akt des Malens wird in der Kunst bis heute ein wichtiges Thema bleiben. Als Wiener fällt uns sofort Jan Vermeers *Malkunst* im Kunsthistorischen Museum ein, zufällig aus derselben Zeit wie *Las Meninas*.



Abb. 6: Jan Vermeer: Die Malkunst, (zwischen 1663 und 1678), KHM.

Doch der Spiegel birgt vielleicht noch ein weiteres Geheimnis. Begeben wir uns zunächst auf Spurensuche nochmals ins Wiener Kunsthistorische Museum. Auch hier finden wir Gemälde des spanischen Hofmalers, und auch hier ist das Modell Prinzessin Margarita. Drei Stück besitzt die Sammlung aus den Jahren 1653/54, aus 1656 und aus 1659. Leopold sollte in Wien erfahren, wie sich seine dereinstige Gattin entwickelt, und vermutlich zu diesem Zwecke wurden regelmäßig Porträts der wachsenden Prinzessin aus Madrid nach Wien gesandt.

Vergleichen wir nun die „Wiener“ Margarita aus 1656 mit jener aus den *Meninas*, fällt auf, dass der Scheitel der jungen Prinzessin in die andere Richtung gekämmt ist – ein linker Scheitel in Wien und ein rechter Scheitel in Madrid. Auf dem Porträt aus 1659 finden wir denselben linken Scheitel.



Abb.7: Detail aus *Las Meninas*.



Abb.8: Diego Velázquez: *Infantín Margarita Teresa in weißem Kleid* (1656), KHM.<sup>3</sup>

Asemissen (1982) vermutet, dass es sich bei *Las Meninas* zur Gänze um ein Spiegelbild handeln könnte. Er versucht nachzuweisen, dass am Ende des Prinzinzimmers ein großer Spiegel die ganze Wand bedeckt hätte. Die Personen, die nun aus dem Gemälde herausblicken, würden also sich selbst im Spiegel ansehen. Und Velázquez tritt einen Schritt zurück, um das Spiegelbild mit seinem Gemälde zu vergleichen. Wo ist nun der Spiegel?

Dieses Beispiel zeigt auf wunderbare Art, wie Velázquez' Spiel bis heute unsere Sinne täuscht.

<sup>3</sup> <http://www.khm.at/objektdb/detail/2026/?offset=5&lv=list&cHash=60a93480a2c4b08048bc4422d2bd18ab>

#### 4. Philipp IV.

Wir bleiben noch beim Spiegel und wollen uns kurz jenem König widmen, der in eben diesem Spiegel reflektiert wird: es ist der vierte Philipp in Kastilien. Philipp I. – mit dem Beinamen „der Schöne“ – trug die Dynastie einst nach Kastilien. Sein Sohn, Karl V. teilte dann die Habsburger in eine spanische und eine österreichische Linie, indem er seinem Bruder Ferdinand einen Teil des Weltreiches überließ. Karl war es auch, der den neuen Kontinent erobern ließ. Kolumbus war lediglich der Entdecker – die grausamen Eroberungen erfolgten bereits unter den Habsburgern. Sein Sohn, Philipp II. erbt nicht nur die Krone Kastiliens und Aragons sondern wird auch Herrscher über Neapel und Sizilien, über Sardinien, die Niederlande, Burgund und Mailand, und: nicht zu vergessen die Kolonien in Amerika. 1580 wird er als Philipp I. auch noch König von Portugal (samt Brasilien und den afrikanischen und asiatischen Kolonien). Von Philipp II. bis Philipp IV. hat Spanien die größte geographische Ausbreitung. Philipp III. wird sich viel weniger für Politik interessieren. Er lässt die Politik vom *Duque de Lerma* erledigen. Die Vertreibung der Morisken 1609 fällt u.a. in seine Regentschaft. Und sein Nachfolger ist schließlich unser Philipp IV. Im Gegensatz zu seinem Vater versucht er sich in der Politik. Er verliert aber 1640 Portugal mit Anhang und das Ende der Habsburgerherrschaft kündigt sich bereits an. Durchaus positiv will ich hier erwähnen, dass sich unter ihm die Politik den *Gitanos* gegenüber veränderte. Diese unterprivilegierte Gruppe, die seit dem 15. Jahrhundert nachweislich auf der Halbinsel siedelt, sollte von den Katholischen Königen – ebenso wie die Juden 1492 – im Jahre 1499 vertrieben werden. 1633 bestimmt Philipp IV. in seiner Pragmatischen Sanktion einen Orientierungswechsel in der Politik gegenüber den *Gitanos*: anstatt sie zu vertreiben oder gar physisch auszulöschen sollen sie gezwungen werden, sich zu assimilieren. Karl III. (bereits ein Bourbonne) wird diese Idee 1783 neu aufgreifen (nachdem der Versuch eines Genozids gescheitert war). Neben dem Spiegelbild Philipps erkennen wir deutlich den traurigen Blick seiner Gattin.

#### 5. Maria Anna von Österreich

Maria Anna von Österreich dürfte wie erwähnt kein leichtes Leben gehabt haben. Auf ihrer Reise zur Hochzeit nach Spanien lernt sie in Italien den Zwerg *Nicolás Pertusato* kennen und nimmt ihn mit nach Spanien. In *Las Meninas* ist er jene Person, die im Vordergrund den Hund mit seinem Fuß tritt, damit dieser doch etwas tue. Pertusato bleibt Zeit Lebens Maria Annas bester Freund (Sánchez Portillo 2002). Die Königin schenkt Spanien nach Margarita noch einen

Sohn, Karl II. und somit kann Margarita nach Wien verheiratet werden. Maria Anna von Österreich lebt auch in einem kuriosen Toponym weiter: wenige tausend Kilometer vor den Philippinen ziert ihr Name eine Inselgruppe, die Marianen nebst Graben. Nach dem Tod Philipps 1665 regiert dann Maria Anna für ihren Sohn Karl. Sie stirbt 1696. Ihr zu Ehren komponiert der Hofkomponist Sebastián Durón (1660-1716) in diesem Jahre eine Zarzuela: *Salir el Amor del Mundo*<sup>4</sup>, die typisch spanische Musiktheaterform, die durch das Ende der spanischen Habsburgerlinie ebenso ein Ende findet.

Juan Bautista Martínez del Mazo, Schwiegersohn und Nachfolger als Hofmaler von Velázquez porträtiert die trauernde Maria Anna, die nach dem Tod Philipps für Karl regieren wird. Im Hintergrund ein schönes Meninas-Zitat: Dem kleinen Karl wird ein Fläschchen Wasser gereicht, dasselbe Fläschchen, das auch Margarita in den *Meninas* bekommt. Und wieder wird das Wasser von María Agustina Sarmiento de Sotomayor – diesmal natürlich 10 Jahre älter – gereicht (siehe Detail unten). Und hinter Karl können wir Nicolás Pertusato erkennen und neben diesem steht Maria Bárbola, auch eine „Hofzwergerin“, die aus den *Meninas* bekannt ist. Und eine der zwei Damen im Hintergrund könnte Marcela de Ulloa (auch sie in den *Meninas* mit dem *Guardadamas* im Gespräch) sein – doch das ist nun reine Spekulation, denn zu undeutlich sind die Gesichter zu erkennen. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass es sich – bis auf die Verstorbenen – um dasselbe Personeninventar handelt. Der Hund an der Seite Maria Annas soll auch nicht unerwähnt bleiben.

---

<sup>4</sup> Diese Zarzuela ist auf *Youtube* in einer Aufnahme unter Richard Savino zu hören: <https://www.youtube.com/watch?v=U7BAeKPwO9Q>



Abb. 9: Juan Bautista Martínez del Mazo: *Reina Mariana de España en luto*, (1666), National Gallery London.<sup>5</sup>

Abb. 10: Detail aus *Reina Mariana de España en luto*.

## 6. Margarita

Vordergründig ist die Hauptperson in den *Meninas* natürlich Prinzessin Margarita. In einem anderen Porträt sehen wir sie in Trauer um ihren verstorbenen Vater und kurz vor ihrer Abreise nach Wien. Das Gemälde wurde von Juan Bautista Martínez del Mazo, Nachfolger am Hofe und Schwiegersohn von Velázquez angefertigt. (Es befindet sich heute im Prado.) Der melancholische Gesichtsausdruck ist derselbe geblieben. Und im Hintergrund im Nebenzimmer blicken vier Gestalten herüber. Drei davon kennen wir vermutlich bereits aus den *Meninas*, ganz rechts Nicolas Pertusato (oder ist es die Zwergin Marí Bárbola?), hinten Marcela de Ulloa und dazwischen dürfte eines der Hoffräulein (Isabel de Velasco?) stehen. Der kleinste aber ist neu im Bild, es ist der kleine Bruder Karl, der die spanische Habsburgerlinie beenden wird. Margarita wird in Wien kein großes Glück finden. Nach einigen Fehlgeburten wird sie den Juden, die es in Madrid nicht mehr gab, die Schuld dafür geben und der Gatte Kaiser Leopold wird jene aus der Stadt verbannen – in die Leopoldstadt...

---

<sup>5</sup> <https://www.nationalgallery.org.uk/paintings/juan-bautista-martinez-del-mazo-queen-mariana-of-spain-in-mourning>



Mit 21 stirbt sie früh an den Folgen der 4. Fehlgeburt. Ihre Gebeine ruhen bis heute in der Kaisergruft.



Abb. 11: Juan Bautista Martínez del Mazo: *Doña Margarita de Austria*, (1665/66). Museo del Prado.<sup>6</sup>

Wir haben nun zwei Gemälde des Juan Bautista Martínez del Mazo betrachtet, die in der National Gallery bzw. im Prado hängen. Wir sollten in diese Reihe auch jenes Bild aufnehmen, das im Besitz des Kunsthistorischen Museums in Wien ist. Es handelt sich um ein Familienporträt, dieses Mal aber von der Familie des Künstlers. Martínez del Mazo war Velázquez' Schüler und Schwiegersohn; das war durchaus üblich, denn auch Velázquez heiratete die Tochter seines Lehrers Francisco Pacheco. In diesem Gemälde sehen wir also vier Enkelkinder von Velázquez (auf der linken Seite), die zweite Frau Martínez del Mazos (sitzend) und ihre 4 Kinder (die 4 kleinen rechts). Im Hintergrund malt Velázquez eine Infantin. In der Mitte das Königsporträt von Philipp IV. Gudrun Swoboda nennt das Bild die erste Variation auf Velázquez *Las Meninas*

---

<sup>6</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/doa-margarita-de-austria/5ea1a2a6-8f98-4b09-a3d8-7a2cd04529bf>

(Swoboda 2014).<sup>7</sup> Eine Exkursion ins Kunsthistorische Museum zur näheren Betrachtung bietet sich an.



Abb. 12: Juan Bautista Martínez del Mazo: *Die Familie des Künstlers* (1664/65), KHM.<sup>8</sup>

### 7. Das Fläschchen, das Margarita gereicht wird

Eine der Handlungsachsen im Vordergrund der *Meninas* beschreibt wie ein Hoffräulein – es handelt sich um María Agustina Sarmiento de Sotomayor – der durstigen Prinzessin das Wasser reicht. Sie hält ihr ein kleines Tablett mit einem Fläschchen Wasser entgegen. Es ist ein kleines rotes tönernes Gefäß, ein so genannter *búcaro*<sup>9</sup>, ein Luxusartikel aus der *Neuen Welt*, nichts Anderes würden wir bei einer Prinzessin erwarten. Wir finden als einen zentralen Punkt innerhalb der Gesamtkomposition also einen Gegenstand aus Amerika. Der Blick nach Amerika soll uns später nochmals beschäftigen.

---

<sup>7</sup> Mehr Informationen zu diesem Gemälde bei Swoboda 2014.

<sup>8</sup> <http://www.khm.at/objektdb/detail/1180/>

<sup>9</sup> Ich danke an dieser Stelle Laura Oliván Santaliestra für den wertvollen Hinweis.



Abb. 13: Detail: *Búcaro* der Margarita.  
Sammlung des *Museo de América*, Madrid (© Gobierno de España, Ministerio de Cultura).  
(Hamann 2012: 16)



Abb.14: Verschiedene *búcaros* aus der  
Sammlung des *Museo de América*, Madrid (© Gobierno de España, Ministerio de Cultura).

## 8. Die Bourbonen

Nach dem Tode von Karl II. folgen (nach einem erbitterten Erbfolgekrieg) die Bourbonen mit Philipp von Anjou, ab nun der V. Jetzt wird alles neu gemacht. Politisch und administrativ orientiert sich der König an Frankreichs Zentralismus. Die Sonderrechte Aragons zum Beispiel werden abgeschafft. Aus diesem Grunde unterstützen die Katalanen auch den Vorschlag Österreichs, den Thron mit Erzherzog Karl, den zweiten Sohn Kaiser Leopolds I. zu besetzen. Doch Philipp geht siegreich aus der Konfrontation hervor, am 11. September 1714. An diesem Tag begehen die Katalanen heute noch jährlich ihren Nationalfeiertag.

Ein Familienporträt von Philipp V. zeigt aber auch die völlige Umkehr des ästhetischen Systems der neuen Herrscher. Im Gegensatz zur Farbenwelt von Velázquez sehen wir nun den bunten Überschwang des Hofmalers Louis Michel van Loo, er selbst auch importiert wie der König. Der sitzt herrschaftlich in der Mitte des Familienporträts. Zu seiner Rechten steht der Thronfolger Ferdinand. Als dieser kinderlos stirbt, erbt sein Bruder Karl als III. die spanische Krone. Und auch ihn sehen wir in diesem Gemälde am rechten Rand, stehend. Unter Karl III. versucht ein anderer Maler, das Erbe Velázquez' anzutreten: Francisco de Goya y Lucientes. Auf ihn müssen wir näher eingehen, denn er verehrt Velázquez und zitiert ihn viele Male.



Abb. 15: Louis Michel van Loo: *La familia de Felipe V*, (1743), Museo del Prado.<sup>10</sup>

### 9. Francisco de Goya y Lucientes (1746-1828)

Beginnen wir mit einem Porträt, das Goya 1783 für den Conde de Floridablanca (1728-1808) angefertigt hat. Floridablanca kam ursprünglich aus einer bürgerlichen Familie und wurde vom König wegen seiner Verdienste geadelt. Er war Premierminister von Karl III. und IV. Er war ein liberaler Wirtschaftspolitiker, ein Modernisierer und Reformers und erkannte viele Probleme im Lande. Goya zeigt im Hintergrund des Porträts bspw. Pläne des *Canal Imperial*, ein Hinweis auf ein Bauprojekt seiner Zeit, das das Mittelmeer mit dem Atlantik verbinden sollte. Ein visionärer Plan, der nie fertig gestellt wurde.

Robert Hughes nennt dieses Bild das erste „Spiegel“-Porträt Goyas. Vieles erinnert uns an Velázquez. Goya muss *Las Meninas* gut gekannt haben.

Im linken Vordergrund sehen wir den Künstler selbst, der eine verkehrte Leinwand hält – bereits zwei auffällige Parallelen. Im Hintergrund hängt ein Bild Karls III. (Vergleichen wir dieses mit dem Familienporträt von Louis Michel van Loo, so sehen sich die beiden durchaus ähnlich.)

<sup>10</sup> <https://www.youtube.com/watch?v=PqfR5OCuOcY&feature=youtu.be>

Goya zeigt im Bilde dem Porträtierten ein Gemälde, vermutlich ein Porträt, und der Conde de Floridablanca blickt in den Spiegel, um sein Ebenbild mit Goyas Porträt zu vergleichen. Das heißt, dass das gesamte Gemälde nun das Spiegelbild wäre, der Betrachter wäre somit der Spiegel. Könnten wir nun dieses Gedankenspiel als Interpretationsversuch der Meninas deuten? Oder bleibt es eine verspielte Andeutung? Des Weiteren liegt am unteren rechten Bildrand ein Buch, das wir als Antonio Palominos Werk identifizieren. Ein Hinweis auf die hohe Bildung von Floridablanca, aber eben auch auf Velázquez, denn Palomino hat als erster eine Biographie des Velázquez verfasst.



Abb. 16: Francisco de Goya: *El Conde de Floridablanca* (1783), Banco de España, Madrid.<sup>11</sup>

Diesem Conde de Floridablanca haben wir es auch zu verdanken, dass ein afrikanisches Land heute zur Hispania zu zählen ist. Denn es ist er, der den Vertrag von El Pardo von 1777/78 verhandelt, in dem Portugal und Spanien einen Inseltausch vereinbaren. Um vermutlich Zugang zum Sklavenhandel zu bekommen, verzichtet Spanien auf die Insel Santa Caterina vor der brasilianischen Küste und erhält im Tausch dafür die Inseln Fernando Pôo und Anno-

---

<sup>11</sup> <http://www.fundaciongoyaenaragon.es/goya/obra/catalogo/?ficha=332>

bon im Golf von Guinea. Dies ist der Grundstein des heutigen Äquatorialguinea. Freilich beginnt eine echte Kolonisierung erst in der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts, als das Kolonialreich in Amerika zerfällt und Spanien nach Kompensation in Afrika sucht.

#### 10. Die Familie von Karl IV

Das nächste Gemälde, das uns beschäftigen soll, ist wieder ein Familienporträt, diesmal von Karl IV. und seiner Familie. Goya beruft sich ganz klar auf Velázquez. In manchen Punkten scheint das Bild aber auch eine Synthese mit Louis Michel van Loos Gruppenbild zu sein.

Wir befinden uns in einer Gemäldegalerie. Am linken Rand der Künstler selbst hinter seiner Leinwand. Im Gegensatz zu den *Meninas* bleibt Goya aber im dunklen Hintergrund. In der Mitte erstrahlt (nicht ganz zufällig) die Königin María Luisa de Parma. Neben ihr stehend König Karl IV., der einen unglücklichen Eindruck macht, kein Wunder, denn die kommenden Jahre bringen nicht viel Gutes für sein Königreich. Zuerst endet die Vormachtstellung der Spanischen Flotte auf den Weltmeeren, das Kolonialreich beginnt zu bröckeln und Spanien wird schließlich von Napoleon besetzt und kämpft nun selbst für die eigene Unabhängigkeit.





Abb. 17: Francisco de Goya: La familia de Carlos IV, (1800), Museo del Prado.<sup>12</sup>

Rechts im Bild im hellblauen Anzug der zukünftige König Ferdinand VII. Er wird die Verfassung von Cádiz aus 1812 für ungültig erklären, den Absolutismus restaurieren und er wird Goya als Hofmaler entlassen. Vermutlich ist ihm der Maler samt seiner Kunst zu revolutionär.

Und hinter Ferdinand steht ein kleiner Junge in rotem Jackett. Es handelt sich um seinen Bruder Karl Maria Isidro, der fast das ganze 19. Jahrhundert mit den Karlistenkriegen (zumindest als Namensgeber) begleitet wird.

### 11. Der Zerfall des Weltreichs

Das nächste und vielleicht spannendste Gemälde Goyas, das wir hier betrachten wollen, ist die *Junta de Filipinas* aus 1815, frei übersetzt: die Aktionärsversammlung der Philippinen-Kompagnie. Es ist mit seinen 3 Meter 20 mal 4

---

<sup>12</sup> <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/la-familia-de-carlos-iv/f47898fc-aa1c-48f6-a779-71759e417e74?searchMeta=la%20familia%20de%20ca>

Meter 35 ein großes Kunstwerk, das in Spanien aber kaum bekannt ist. Es ist ein Auftragswerk der Philippinen-Kompagnie, das den besonderen Augenblick festhalten sollte, dass der König Ferdinand VII. überraschend zur Aktionärsversammlung kam und dort den Vorsitz übernahm. Ein historisches Ereignis sollte festgehalten werden: Der König, der den Absolutismus restaurierte, bekundet sein Interesse am Handel mit den Philippinen, der abgelegensten Kolonie. Alles sollte wieder so wie früher sein und Spanien kümmert sich um seine Kolonien.

Doch schlussendlich waren die Auftraggeber mit dem Bild nicht zufrieden. Wahrscheinlich war es zu wenig pompös und hatte zu viele Fragezeichen, vielleicht auch zu viele Handlungsstränge – komplex und unverständlich. Und so wundert es uns nicht, dass das Bild schnell nach Frankreich verkauft wurde und heute im Musée Goya in Castres zu bestaunen ist.



Abb. 18: Francisco de Goya: *La junta de Filipinas*, (1815), Musée Goya, Castres.<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> <https://www.musees-midi-pyrenees.fr/musees/musee-goya-musee-d-art-hispanique/collections/peinture-hispanique/francisco-de-goya-y-lucientes/l-assemblee-de-la-compagnie-royale-des-philippines/>



Wir sehen und erkennen einen Raum, der dem Raum der *Meninas* äußerst ähnlich ist, auch der Lichteinfall durch das Fenster auf der rechten Seite. Nur Künstler sehen wir keinen, auch keine Hoffräulein, nur den Raum.

Die Sonne erhellt lediglich die Mitte des Raumes, der dadurch leer wirkt. Wo bei den *Meninas* die Prinzessin das Bild erleuchtete, ist nun nichts mehr. Es sind an den Rändern zwar viele Personen anwesend – Aktionäre – aber diese scheinen müde, gelangweilt, vielleicht ratlos zu sein.

Robert Hughes interpretiert das Bild folgendermaßen:

Dieses Bild handelt vom endlosen Gerede, das nur ein Gefühl der Sprachlosigkeit vermittelt; es ist eine theatralische Präsentation, denn dieser riesige Raum ähnelt einer Bühne, auf der nichts mehr geschieht. [...] Der offensichtliche Vorläufer dieses morbiden Raumes mit den großen, rechteckigen Unterteilungen von Decke und Fußboden führt uns weit zurück, ins Zentrum der spanischen Malerei des *Goldenen Zeitalters*: Es ist der große, braune, nach hinten sich öffnende Raum, in dem Velázquez das Personal von *Las Meninas* arrangierte. Die königliche Sitzung der Philippinenkompagnie ist deshalb Rückblick und Vorschau zugleich. Der Rückblick zeigt sich im enormen Format ebenso wie im Gespür für das monumentale Ereignis und im deutlichen Bezug zu Velázquez. Doch zugleich ist das Bild auch Vorausschau, durch das, was man mit Fug und Recht als beginnende Moderne bezeichnen kann: durch die Leere und Theatralik und die bewusste Kultivierung des Mysteriösen im Zentrum dessen, was eigentlich als schnörkelloser Bericht von einem Staatsereignis daherkommen müsste. (Hughes 2004: 363f.)

Die Pracht des Hofstaates ist einer Ratlosigkeit und Leere gewichen. An der Stelle des Spiegels sehen wir ein schwarzes Rechteck, darunter sitzt der König der Versammlung vor. Er hat aber nicht die Aufmerksamkeit der Anwesenden. Am rechten Rand des Bildes erkennen wir ein erleuchtetes Gesicht in einer Nische, bleich und voll Angst (?). Eine zweite Person befindet sich daneben. Und einer der Stühle des vorsitzenden Aufsichtsrates ist leer. Sind die beiden Personen auf der Flucht? Der Bleiche ist erkennbar als Miguel de Lardizábal y Uribe. Zwischen 1814 und 1815 war er *Ministro Universal de Indias*, bevor er die Gunst des Königs verlor. Geboren wurde er in der *Neuen Welt*, in *Nueva España*, im heutigen Mexiko. Vielleicht war das Grund genug, dass der paranoide König ihn als *Criollo* der Untreue verdächtigte...

Steht er symbolhaft für alle Amerikaner, die fort wollen von Spanien in die Unabhängigkeit, und also für den König und sein Land eine große Gefahr

darstellen? Das Gemälde aus 1815 scheint, wie Hughes bemerkt, in die Vergangenheit und in die Zukunft zu weisen. Das 19. Jahrhundert wird für Spanien jenes, in dem es sein Weltreich verliert. Bis 1898 ist die letzte Kolonie verloren. Das kann auch der Absolutismus von Ferdinand VII. nicht ändern, gerade der nicht. Spanien ist mit sich selbst beschäftigt, mit Bürgerkriegen, den *Guerras Carlistas*. Goya scheint in seinen Bildern das vorausgeahnt zu haben.

Als Kompensation für das verlorengehende Reich versucht Spanien in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhundert sein Glück in Afrika, denn dort soll das neue Kolonialreich entstehen. Man erinnert sich an Verträge wie jenen von *El Pardo*, der von Floridablanca in die Wege geleitet wurde. Die Bürgerkriege und das Engagement in Afrika führen zu einer tief gespaltenen Gesellschaft – und zu Ereignissen wie der *Setmana Tràgica* 1909 in Barcelona, oder den Rifkriegen... Und auch jener Mann, der Spanien einen großen Teil des 20. Jahrhunderts dominieren wird, überfällt die Republik der 1930er Jahre von Afrika aus.

## 12. Das 20. Jahrhundert

Auch Pablo Picasso wird sich im Jahre 1957 mit den *Meninas* und Velázquez auseinandersetzen, dies im französischen Exil. Drei bis vier Monate lang wird er in Klausur fast ausschließlich Studien zu den *Meninas* anfertigen, insgesamt über 50. Das erste Bild in der Serie ist in jenen Farben gehalten, in denen er 20 Jahre früher die Bombardierung Guernicas angeprangert hatte, damals für die Republik und für die Weltausstellung in Paris. Die ganze Welt sollte erfahren, was die Faschisten in seiner Heimat anstellten.

Von dem öffentlichen Kunstwerk aus 1937 ist hier aber „nur“ ein ganz privater, intimer Dialog mit Velázquez geworden, der im Gemälde über sich hinauszuwachsen scheint.



Abb. 19: Pablo Picasso: *Las Meninas* (1. Bild der Serie) (1957), Museu Picasso, Barcelona.<sup>14</sup>

Im Jahre 1968 schenkt Picasso die ganze Serie dem *Museu Picasso* in Barcelona; seine *Guernica* wird erst nach Francos Tod und der sog. *transición* im Jahre 1981 den Weg nach Spanien finden, zuerst in den Prado, ab 1992 in den *Centro de Arte de Reina Sofía*.

### 13. Equipo Crónica

Eine Künstlergruppe, die sich ebenso mit Velázquez Werk in Spanien unter Franco befasst ist der Equipo Crónica. 1964 als Künstlerkollektiv gegründet bleiben schließlich Manolo Valdés und Rafael Solbes als Hauptprotagonisten übrig. Als Solbes 1981 stirbt, löst es sich auf. Seit dann arbeitet Valdés alleine weiter – immer noch mit dem Hauptaugenmerk auf Velázquez.

Sie sind Vertreter der Pop-Art und waren vielleicht zu subtil, als dass Franco sie hätte verbieten wollen. Eines ihrer bekanntesten Bilder ist heute *La salita* aus 1970, ein humorvolles Zitat der *Meninas*.

---

<sup>14</sup> <http://www.bcn.cat/museupicasso/ca/colleccio/highlights.html>



Abb. 20: Equipo Crónica: *La salita* (1970), Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma.<sup>15</sup>

Statt dem Spiegel mit dem Königspaar sehen wir ein Bild mit bunten Pferden (von Franz Marc?), eine billige Kopie fürs Wohnzimmer. Statt hinter der verkehrten Leinwand steht der Maler hinter einem Philodendron. Und auch José Nieto steht nicht in der Tür, er fehlt. Die spannendsten Elemente wurden sorgfältig aus dem Gemälde entfernt. Dafür sind ein biederes Wohnzimmer und aufblasbare Badespielsachen hinzugekommen. Vermutlich ein Hinweis auf den einsetzenden Tourismus, oder auch die Tourismuswerbung Francos, die *Las Meninas* für ihre Werbung einsetzt.

Ein besonders interessantes Beispiel dieser Serie ist *La amenaza*, die Bedrohung. Hier wurde José Nieto durch Mao (?) mit dem roten Buch ersetzt:



Abb. 21: Equipo Crónica: *La amenaza* (1970), Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundación Juan March, Palma.

<sup>15</sup> <http://www.march.es/artes/coleccion/ficha.aspx?p0=24&l=1>

Meiner Ansicht nach eignen sich diese Bilder nicht nur zur Didaktisierung der spanischen (Kunst-)Geschichte. Auch der Diskurs der Rechten wird hier angesprochen. Das ganze System mit seinen Feindbildern wird thematisiert und hinterfragt. Die Bilder können als Impulsgeber fungieren und Assoziationsketten in die Vergangenheit und auch in die Gegenwart bilden. Wie auch jenes Bild von Cristóbal Toral aus 1975:



Abb. 22: Cristóbal Toral: *D'après las meninas*, (1975) Sammlung des Künstlers, Madrid.<sup>16</sup>

Nur José Nieto und das Spiegelbild des Königspaares sind übriggeblieben. Blicken sich gegenseitig aus gegenüberliegenden Richtungen an. Der Rest des Hofstaates hat den Saal verlassen. Stehen die vielen Koffer für die aus Spanien Exilierten? Oder fragen sich die verbleibenden Anwesenden nur, wer dieses Chaos nun aufräumen sollte?

#### 14. Noch einmal ein Blick nach Amerika

Ich habe auf den vergangenen Seiten einige Assoziationen zu *Las Meninas* und einigen ihrer Variationen angesprochen. Das Verhältnis zu Amerika ist innerhalb der spanischen Geschichte von besonderer Wichtigkeit, und so wollen wir zum Abschluss noch zwei Werke amerikanischer Künstler betrachten.

Fernando Botero (\*1932) schuf mit seiner *Familia Presidencial* aus 1967 eine sehr schöne Antithese zu den *Meninas*. Er verschmelzt einerseits *Las Meninas*

---

<sup>16</sup> [http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/art\\_toral\\_1\\_en.htm](http://www.museupicasso.bcn.cat/meninas/art_toral_1_en.htm)

mit Goyas *La familia de Carlos IV* und formuliert neu, in seiner typischen Art. Der Raum durch die Natur ersetzt, der (treue?) Hund durch die (unabhängige?) Katze... Botero selbst steht – wie Goya – im Hintergrund des Bildes. Ein Berliner Ausstellungskatalog formulierte 1996: Fernando Botero, „Der umgekehrte Kolumbus“...



Abb.23: Fernando Botero: *La familia presidencial* (1967), MoMa, New York.<sup>17</sup>

In diesem Zusammenhang soll auch das postkolonialistische Werk des mexikanischen Künstlers Pedro Lasch erwähnt werden. In seiner *Black Mirror/Espejo Negro*-Serie kombiniert er Kunstwerke, *Alte Meister* aus Spanien (Velázquez, El Greco, etc.) mit Kunstwerken aus dem präkolumbinischen Amerika. Für diese Ausstellung im *Nasher Museum of Art at Duke University* (2008/2009) in North Carolina/USA positioniert er die Gemälde aus der *Alten Welt* hinter schwarzen Glasplatten, die die Bilder nur schwach durchscheinen lassen. Davor stellt er Skulpturen von indigenen Kulturen, die sich mit den *Alten Meistern* nun gegenüberstehen – dazwischen nur der schwarze Spiegel. Wenn nun durch die Ausstellung gehen, dann präsentieren sich uns die indigenen Skulpturen von hinten und die Bilder von Velázquez und El Greco nur durch verdunkelte Scheiben. Und dazu sehen wir immer auch die Reflexion der Vor-

---

<sup>17</sup> <https://www.moma.org/collection/works/80711>

derseiten der Skulpturen – und uns selbst. Ein wunderbares Spiel von Verschmelzungen. Im Internet wird auch die Überblendung der *Meninas* mit der tonnenschweren Skulptur der *Coatlicue* gezeigt, freilich ohne *unserem* Spiegelbild, doch bleibt diese ultimative *Black-Mirror*-Variation ein Gedankenspiel. Weder die steinerne Aztekengöttin noch die *Meninas* werden sich je gegenüberstehen können...

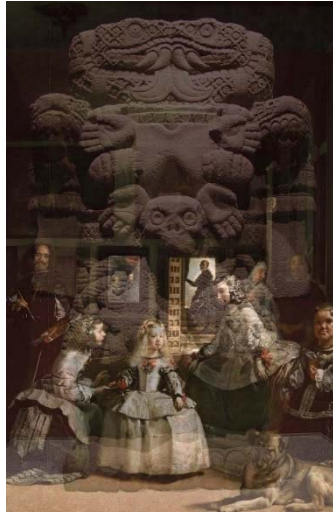


Abb. 24: Pedro Lasch: *Black Mirror/Espejo Negro* - Serie (2006-2008).<sup>18</sup>

## 15. Schluss

Nach unserem Spaziergang durch die Jahrhunderte wollen wir zum Schluss ein Werk betrachten, das der *Equipo Crónica* in den letzten Atemzügen des Franquismus in den Jahren 1974/75 schuf. Es ist die *Menina Abanderada*, was man mit Fahnenträgerin oder Vorkämpferin übersetzen könnte, oder einfach nur: mit einer Fahne geschmückt. Es ist aber keine breite Fahne oder Schärpe, sondern nur ein ganz dünnes und zerreißbares Band, das diese *Menina* hier zusammenhält. (Oder handelt es sich um ein Wortspiel und meint *menina abandonada*?)

Die aus València stammenden Künstler Rafael Solbes und Manolo Valdés reproduzieren in ihrer *Menina Abanderada* Picassos Interpretation der Velázquez'schen *Margarita*, und das dünne Band in den Nationalfarben Spaniens

---

<sup>18</sup> <http://www.art.northwestern.edu/visiting-artists/pedro-lasch-2006>



scheint das Gebilde von Velázquez bis Picasso zusammenzuhalten. Das Band könnte aber auch als künstliches Gebinde interpretiert werden, das dort ursprünglich nichts zu suchen hatte.

Heute, gut 40 Jahre später, und vor dem Hintergrund einer katalanischen Unabhängigkeitsbewegung erlangt dieses Bild hochbrisante Aktualität, und wir könnten uns die Frage stellen, welches dünne Band denn Spanien heute noch zusammenhält? Oder gehen wir hier zu weit? Vielleicht kritisiert *Equipo Crónica* schlicht die nationalistische Vereinnahmung einer universellen Kunst – von Velázquez bis Picasso – und natürlich auch bis Manolo Valdés, der heute im 21. Jahrhundert immer noch mit den *Meninas* im Dialog steht, diese als Skulpturen, Lithographien oder Collagen immer wieder neu erschafft.



Abb. 25: Equipo Crónica: *Menina abanderada* (1974/75), Serigraphie.

## 16. Abbildungsverzeichnis

Abb. 1: Diego Rodríguez de Silva y Velázquez: *Las Meninas*, (1656), Museo del Prado.

Abb. 2: *Real Alcázar en Madrid*, (s. XVII), Museo de la Historia de Madrid.

Abb. 3: Detail von *Las Meninas*: Das Santiago-Kreuz.



- Abb. 4: Jan van Eyck: *Die Arnulfini-Hochzeit*, (1434), National Gallery London.  
Abb. 5: Detail des Spiegels bei van Eyck.  
Abb. 6: Jan Vermeer: *Die Malkunst*, (zwischen 1663 und 1678), KHM.  
Abb. 7: Detail aus *Las Meninas*.  
Abb. 8: Diego Velázquez: *Infantin Margarita Teresa in weißem Kleid* (1656), KHM.  
Abb. 9: Juan Bautista Martínez del Mazo: *Reina Mariana de España en luto*, (1666), National Gallery London.  
Abb. 10: Detail aus *Reina Mariana de España en luto*.  
Abb. 11: Juan Bautista Martínez del Mazo. *Doña Margarita de Austria*, (1665/66), Museo del Prado.  
Abb. 12: Juan Bautista Martínez del Mazo: *Die Familie des Künstlers* (1664/65), KHM.  
Abb. 13: Detail aus *Las Meninas: Búcaro der Margarita*.  
Abb. 14: Verschiedene *búcaros* aus der Sammlung des *Museo de América*, Madrid (© Gobierno de España, Ministerio de Cultura).  
Abb. 15: Louis Michel Van Loo: *La familia de Felipe V*, (1743), Museo del Prado.  
Abb. 16: Francisco de Goya: *El Conde de Floridablanca* (1783), Banco de España, Madrid.  
Abb. 17: Francisco de Goya: *La familia de Carlos IV*, (1800), Museo del Prado.  
Abb. 18: Francisco de Goya: *La junta de Filipinas*, (1815), Musée Goya, Castres.  
Abb. 19: Pablo Picasso: *Las Meninas* (1. Bild der Serie) (1957), Museu Picasso, Barcelona.  
Abb. 20: Equipo Crónica: *La salita* (1970), Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundació Juan March, Palma.  
Abb. 21: Equipo Crónica: *La amenaza* (1970), Museu d'Art Espanyol Contemporani, Fundació Juan March, Palma.  
Abb. 22: Cristóbal Toral: *D'après las meninas*, (1975) Sammlung des Künstlers, Madrid.  
Abb. 23: Fernando Botero: *La familia presidencial* (1967), MoMa, New York.  
Abb. 24: Pedro Lasch: *Black Mirror/Espejo Negro - Serie* (2006-2008).<sup>19</sup>  
Abb. 25: Equipo Crónica: *Menina abanderada* (1974/75).

### 17. Bibliographie:

Alcalá-Zamora, José, ed., 1994. *La vida cotidiana en la España de Velázquez*. Madrid: Ed. Temas de Hoy.

---

<sup>19</sup> <http://www.art.northwestern.edu/visiting-artists/pedro-lasch-2006>

- Angulo Iníguez, Diego, 2007. *Estudios completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH.
- Asemissen, Hermann Ulrich, 1981. *Las Meninas von Diego Velázquez*. Kassel.
- Asemissen, Hermann Ulrich, 1988. *Jan Vermeer: Die Malkunst*. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Belting, Hans, 2010: *Spiegel der Welt*. Die Erfindung des Gemäldes in den Niederlanden. München: C.H. Beck.
- Boutan, Mila, 2009. *Picasso and the great painters: Cézanne, Chardin, El Greco, Manet, Velázquez, Zurbarán*. London: Thames & Hudson.
- Brown, Dale, 1969. *The world of Velázquez: 1599-1660*. New York: Time-Life Books.
- Brown, Jonathan, 2008. *Escritos completos sobre Velázquez*. Madrid: CEEH.
- Buero Vallejo, Antonio, 1973. *Tres maestros ante el público: Valle-Inclán, Velázquez, Lorca*. Madrid: Alianza.
- Buero Vallejo, Antonio, 1999. *Las Meninas*. Madrid: Esapa Calpe.
- Carr, Dawson W., ed., 2006. *Velázquez*. London: Belser.
- Chueca, Jorge ed., 1992. *Barroco esencial*. Madrid: Taurus.
- Danko, Dagmar, 2012. *Kunstsoziologie*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Darian, Veronika, 2011. *Das Theater der Bildbeschreibung. Sprache, Macht und Bild in Zeiten der Souveränität*. München: Wilhelm Fink.
- D'Harcourt, Claire, 2011. *Un cuadro de Velázquez*. Pontevedra: Faktoria de Libros.
- Fernando Botero - »Der umgekehrte Kolumbus«. Eine Retrospektive. 1996. Brusberg Dokumente 36. Berlin: Ed. Brusberg.
- Foucault, Michel, 1999. *Velázquez. Las Meninas*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Franke, Michael/Gruschka, Andreas, 1996. „Didaktische Bilder als Bilder der Didaktik.“ In: *Pädagogische Korrespondenz* 17, 52-62.
- Fundació Juan March, 2007. *Equipo Crónica: Crónicas reales*. Palma.
- Greub, Thierry, 2001. *Las Meninas im Spiegel der Deutungen*. Eine Einführung in die Methoden der Kunstgeschichte. Berlin: Reimer.
- Haag, Sabine, Hg., 2014. *Velázquez*. Ausstellungskatalog. Wien: Hirmer/KHM.
- Hamann, Byron Ellsworth, 2010. „The Mirrors of Las meninas: Cochineal, Silver and Clay“, in: *The Art Bulletin*, Vol. XCII/ 1-2, March-June, 6-35.
- Harlitzius-Klück, Ellen, 1995. *Der Platz des Königs. Las Meninas als Tableau des klassischen Wissens bei Michel Foucault*. Wien: Passagen Verlag.
- Hughes, Robert, 2004. *Goya: der Künstler und seine Zeit*. München: Karl Blessing.

- Hume, Martin, 2009. *La corte de Felipe IV. La decadencia de España*. Salamanca: Espuela de Plata.
- Jahraus, Oliver, 2004. „Im Spiegel: Subjekt – Zeichen – Medium. Stationen einer Auseinandersetzung mit Velázquez Las Meninas als Beitrag zu einem performativen Medienbegriff“, in: Lüdeke/Greber ed.: *Intermedium Literatur*. Göttingen: Wallstein, 123-142.
- Justi, Carl, 2. Aufl. 1903. *Velázquez und sein Jahrhundert*. Zürich: Phaidon.
- Kehrer, Hugo, 1919. *Velázquez*. München: Hugo Schmidt Verlag.
- Kesser, Caroline 1994. *Las Meninas von Velázquez: eine Wirkungs- und Rezeptionsgeschichte*. Berlin: Reimer.
- Kunsthistorisches Museum, 1993. *Messensee – Infantinnen – Velázquez*. Wien: KHM.
- Liess, Reinhard, 2003. *Im Spiegel der „Meninas“*. Velázquez über sich und Rubens. Göttingen: V&R unipress.
- López-Rey, José/Wildenstein Institute, 2014. *Velázquez. Das vollständige Werk*. Köln: Taschen.
- Mena Marqués, Manuela B., 2001. „Die Spitze am Ärmel der Zwergin Mari-Barbola im Gemälde Las Meninas von Velázquez“, in: Greub 2001, *op. cit.*, 247-280.
- Moser, Wolf, 2005. *Der Fall Velázquez. Antworten*. München: Allitera.
- Palomino, Antonio A., 2008 [1724]. *Vida de don Diego Velázquez de Silva*. Madrid: Akal.
- Pazzini, Karl-Josef, 2005. *Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und einer Seele machen oder bleibt es bei ach zwei Seelen in der Brust?* Kunstpädagogische Positionen 8, Hamburg: Hamburg University Press.
- Picasso, Pablo, o.J. *Variationen über „Las Meninas“ von Velázquez*. Wien/München: Anton Schroll.
- Rabe, Ana María, 2008. *Das Netz der Welt*. Ein Philosophischer Essay zum Raum von Las Meninas. München: Wilhelm Fink.
- Romero, Antonio R., 1960. „El claro espejo de ‚Las meninas‘“, in *Atenea* N° 388, 199-216.
- Salas, Xavier de, 1944. *Goya: La familia de Carlos IV*. Barcelona: Juventud.
- Sánchez Portillo, Paloma, 2002. „En torno a las meninas: Algunas noticias de Nicolás Pertusato“, in: *Anales de Historia del Arte*, N° 12, 149-166. URL: <http://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/viewFile/ANHA0202110149A/31299> [17.07.17]
- Schmeiser, Leonhard. 1991. *Blickwechsel. Drei Essays zur Bildlichkeit des Denkens. Descartes – Lacan – Foucault – Velázquez*. Wien: Sonderzahl.

- Seidel, Linda, 1994. *Jan van Eyck's Arnolfini Portrait: Stories of an Icon*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Selbmann, Rolf, 2010. *Eine Kulturgeschichte des Fensters von der Antike bis zur Gegenwart*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.
- Smidt-Dörrenberg, Irmgard, 1966. *Margarita Maria. Infantin von Spanien, Römisch-Deutsche Kaiserin, des Velázquez lieblichstes Modell*. Wien: Bergland Verlag.
- Stoichita, Victor I., 2001. „Imago Regis: Kunsttheorie und königliches Porträt in den Meninas von Velázquez“, in: Greub, *op. cit.*, 207-234.
- Stratton-Pruitt, Suzanne L., 2003. *Velázquez's Las Meninas*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Swoboda, Gudrun, 2014. „Juan Bautista Martínez del Mazos Familie des Künstlers – die erste Variation auf Velázquez' *Las Meninas*“, in Haag 2014, *op. cit.*, 89-105.
- Tusell, Javier, dir., 1998. *Historia de España*. Madrid: Taurus, 2 Bände.
- [www.art.northwestern.edu](http://www.art.northwestern.edu) [17.07.17]
- [www.fundaciongoyaenaragon.es](http://www.fundaciongoyaenaragon.es) [17.07.17]
- [www.march.es](http://www.march.es) [17.07.17]
- [www.moma.org](http://www.moma.org) [17.07.17]
- [www.museodelprado.com](http://www.museodelprado.com) [17.07.17]
- [www.museupicasso.bcn.cat](http://www.museupicasso.bcn.cat) [17.07.17]
- [www.pedrolasch.com/blackmirror.html](http://www.pedrolasch.com/blackmirror.html) [17.07.17]
- [www.art.northwestern.edu](http://www.art.northwestern.edu) [17.07.17]
- [www.youtube.com](http://www.youtube.com) [17.07.17]

## **Pour Zohra Bouchentouf-Siagh**

Georg KREMnitz, Wien

Chère Zohra, chères et chers collègues et ami/es,

Je me souviens encore très bien de notre première rencontre : c'était à Montpellier, lors d'un colloque sur la praxématique, la théorie linguistique créée par Robert Lafont. Un matin, tous les congressistes étaient en train de prendre leur petit déjeuner, autour d'un Robert Lafont en pleine forme, dans l'hôtel du centre-ville où les étrangers étaient logés. Tout d'un coup surgit une jeune femme ; elle s'assied à nos côtés et écoute attentivement ce que disaient les uns et les autres. Un peu plus tard, elle commence, d'abord un peu timidement, à se mêler aux débats. Si je revois bien l'image, j'ai eu par contre beaucoup de mal à retrouver la date exacte de cette rencontre ; après quelques vérifications, je pense qu'il devait s'agir du colloque de mai 1990.

C'était la première fois que je rencontrais des collègues de l'Algérie indépendante – à côté de Zohra je me souviens aussi de Djamila Saadi et de Dalila Morsly – qui avaient déjà derrière elles des biographies mouvementées. Nées françaises – de second rang, pour ainsi dire –, Zohra en 1950, elles ont vécu de trop près, enfants et adolescents, la guerre d'indépendance au cours de laquelle chaque famille algérienne a connu le deuil, avant que le pays n'acquière sa liberté, en 1962. Malgré les pertes immenses et malgré la façon peu élégante avec laquelle les Français ont quitté le pays, ce fut alors un début, un commencement, un moment d'un grand espoir et d'une immense activité : tout d'un coup, des chances s'ouvrent à ceux qui auparavant n'en n'ont guère eu. La fille d'un cultivateur peut s'approprier le savoir – chose qui quelques années plus tôt était presque impensable ; il suffit de penser à la grande exception qu'était Assia Djébar, la grande aînée de Zohra, première Algérienne à être admise, vers 1956, à l'Ecole normale supérieure en France. En 1969, Zohra peut passer son baccalauréat (algérien et français), elle commence des études de Lettres modernes, d'arabe et d'espagnol à la nouvelle Ecole normale supérieure de Vieux-Kouba-Alger. Dès 1972, elle passe sa licence, tout en travaillant comme assistante de logopédie à l'Institut de phonétique et de logopédie de l'Université d'Alger,

université dans laquelle elle enseigne ensuite à partir de 1974. Elle a alors à peine 24 ans. Plus tard, Zohra dira : « Les années 70 seront ainsi, pour toute une génération, une période marquée par une relation passionnelle au pays ». En même temps, elle poursuit sa formation : en 1976, elle soutient un D.E.A. sur *Les parlers arabes de l'ouest algérien. Approche phonologique*, elle suit des stages à l'université de Grenoble, en 1979/80, elle se forme à la Sorbonne où, sous la direction de Denise François, elle soutient en 1984 une thèse sur *Les usages linguistiques dans la langue du théâtre amateur algérien*. Depuis ce moment-là, elle prend des responsabilités dans l'organisation de rencontres et congrès et devient, dès sa fondation en 1988, membre d'un groupe de recherches franco-algérien qui travaille sur la littérature maghrébine de langue française et la parole dans la Kasbah d'Alger, cette parole des gens simples qui sera toujours un de ses centres d'intérêt.

Une carrière bien partie, pourrait-on penser. Mais l'histoire de l'Algérie se met en travers de son itinéraire. Dès l'indépendance, le modèle du centralisme arabe remplace celui du centralisme colonial français : les populations d'origine amazighe (berbère) sont exposées à la pression assimilatrice arabe. La nouvelle République de 1962 cherche d'abord sa place ; au départ, elle est relativement laïque, coopère avec l'Union Soviétique, mais dès 1965, le premier président Ahmed Ben Bella est renversé, l'armée prend le pouvoir, et dès la présidence du général Houari Boumediène une lente islamisation de la société s'opère ; Zohra me l'a raconté plus d'une fois. En même temps, les vainqueurs de la guerre de libération s'installent de plus en plus comme « nouvelle classe », pour employer le terme de Milovan Djilas (1957), seuls quelques-uns se tiennent à l'écart, comme Mohammed Boudiaf, nommé président *in extremis* en février 1992 et assassiné quelques mois plus tard, ou le grand leader des Kabyles Hocine Aït Ahmed, disparu récemment. Les problèmes brûlants d'un pays pourtant riche ne sont pas résolus. Le *Front Islamique du Salut*, parti récemment créé, aurait emporté les élections de fin 1991, si un nouveau putsch n'avait interrompu ces élections ; le *Front* est interdit, et alors commence cette guerre civile non déclarée qui coûtera la vie à 100 000 personnes au moins. Les intégristes visent surtout ceux qui défendent une société séculaire, ouverte au monde moderne ; ils ne semblent pas connaître le mot du grand écrivain Kateb Yacine qui parlait du « français, butin de guerre ». Kateb Yacine qui restera un des grands points de référence de Zohra n'a heureusement pas vu, puisque décédé en octobre 1989, la catastrophe qui s'est abattue sur son pays à partir des années 90.

Depuis notre rencontre à Montpellier, nous étions restés en contact épistolaire. De loin, je sentais la situation se détériorer, et c'était Zohra qui me donnait les clés pour mieux la comprendre. C'était surtout le suicide de Josy, la

veuve de Frantz Fanon, le grand révolutionnaire martiniquais qui consacra sa vie à l'indépendance de l'Algérie, suicide rapporté comme un fait-divers par les médias en Europe, qui me fit sursauter. J'allais voir le recteur de l'université de l'époque, Alfred Ebenbauer, et il finança, en 1992, un premier voyage de Zohra pour des conférences sur l'Algérie ; ce séjour fut relayé dès l'année suivante par un poste de professeur associé, puis quand cette formule n'était plus possible par une place de professeur contractuel et finalement par un poste de professeur extraordinaire. Ce n'est que plus tard que nous sûmes que Zohra était bien visée par les intégristes, comme la plupart des enseignantes et enseignants de français du pays. Son exil se prolongeait ...

Dès son arrivée, elle ouvre de nouvelles perspectives pour les romanistes travaillant et étudiant à Vienne. Certes, Peter Kirsch déjà avait introduit la francophonie maghrébine dans les études de littérature romane, mais maintenant il y avait quelqu'un qui venait de l'intérieur-même de cette société, qui parlait arabe – bref, une personne qui pouvait expliquer ce qui se passait, sur les plans social, linguistique, littéraire, etc., en partant d'une perspective de l'intérieur, en connaissance intime du colonialisme, complément indispensable du regard venant de l'extérieur. Pendant ces 23 années de présence de Zohra, les étudiants de Vienne ont eu la grande chance d'être confrontés avec le monde maghrébin par la voix d'une intellectuelle (engagée) en provenance de ces pays. Constatant le besoin, elle élargit rapidement ses cours à toute l'Afrique, surtout francophone, et également à quelques pays du Machrek. Dans la meilleure tradition des Lumières, elle participe à des travaux dans le cadre de plusieurs lycées, dans les universités populaires, ainsi qu'aux prestigieuses *Wiener Vorlesungen*, où elle parle, entre autres, sur l'actualité d'Albert Camus, devenu pour elle de plus en plus un pont pour relier les différentes orientations d'une Algérie toujours malheureuse.

Certes, sa carrière scientifique souffre de cet exil : à partir de 1992, elle ne peut plus continuer ses enquêtes dans la Kasbah d'Alger, devenues trop dangereuses. Sa thèse, soutenue à la Sorbonne, lui sera reconnue comme doctorat lors du processus de *nostrification* (validation) en 2000. Quand en Algérie la situation se calme un peu, elle soutient en juillet 2004 un doctorat d'Etat de « langue et culture françaises » à l'Université d'Alger et cela à un moment, où le doctorat d'Etat – jadis degré académique le plus élevé en France – y est déjà aboli. Dorénavant, elle peut participer comme professeure associée aux travaux qui se font à l'Université d'Alger et ainsi renouer, dans une certaine mesure, avec son passé. Mais ce doctorat d'Etat ne sera pas reconnu par l'Université de Vienne comme habilitation, et elle doit se soumettre à l'épreuve d'une nouvelle

habilitation ici, qui a lieu en juin 2010. Les attitudes colonialistes ne se limitent pas aux pays colonisateurs !

Ces revers, ce manque de respect lui ont pesé. Il a fallu la convaincre de se soumettre à la procédure de l'habilitation. Et tous ses amis furent heureux qu'elle ait finalement vaincu cet obstacle. Malgré ces limitations, elle participe à des congrès, colloques et rencontres dans de nombreux pays, le nombre de ses articles est considérable, l'éventail des sujets surprenant. Il est impossible de les énumérer en détail ici. Je peux toutefois dire qu'elle oscille entre la phonétique et logopédie, la sociolinguistique, pour s'étendre jusqu'à l'histoire littéraire et l'histoire tout court. J'espère toujours qu'un jour elle donnera la synthèse de ses recherches aux presses, car la publication en articles éparpillés rend plus difficile la réception d'une pensée originale et profonde qui mériterait d'être davantage lue. Mais ce n'est pas tout : elle participe aux débats au Maghreb et en Afrique, toujours en intellectuelle engagée. Je vois encore sa colère noire sur les discours du président Sarkozy qui essaya à plusieurs reprises de blanchir le passé colonial français, et les réactions africaines collectives qu'elle contribua à organiser. Je la vois mêlée aux luttes pour un meilleur avenir pour l'Afrique et par conséquent de la terre entière. J'admire cette flamme qui perdure. Et je repense à ce grand moment de communion que fut, pour nous deux, cette visite sur la tombe d'Aimé Césaire à Fort-de-France, en 2011.

Maintenant qu'elle est libérée des soucis quotidiens de l'enseignement, ses amis espèrent qu'elle pourra mettre en œuvre quelques-uns des projets de recherche qui ont souffert de cette existence viennoise – souvent trop besogneuse et limitée en temps disponible.

Chère Zohra, à l'avenir nous tous te souhaitons du temps pour réfléchir en sérénité et pour écrire, si tu le désires.

Oberwaltersdorf, ce 11 janvier 2017<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Je remercie François Pic de sa lecture attentive de ce texte.



## Die Ethik des Details im Lichte Auerbachs. Rhizomatische, chaotische, baumartige und versteckte Beziehungen in literarischen Texten<sup>1</sup>

Mario ROSSI, Wien

### 1. Einführung

Auerbach *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur; eine Geschichte des abendländischen Realismus als Ausdruck der Wandlungen in der Selbstausschauung des Menschen*. So lautet der vollständige Titel des sicherlich bekanntesten Buches von Auerbach. Die Monographie stellt einen Schlüsselbegriff in der Entwicklung einer literarischen Praxis der abendländischen Kultur dar<sup>2</sup>. Der *terminus technicus* „Mimesis“ hat sich als Lehnwort aus dem Altgriechischen durchgesetzt, weil er schwer übersetzbar ist, da er von Anfang an im kulturellen Leben unterschiedliche Praktiken bezeichnete und in der philosophischen Tradition von Plato und Aristoteles unterschiedlich gebraucht wurde<sup>3</sup>. Auerbach setzt das Wort zwar als Hauptwort des Titels seiner Monographie und ergänzt es durch den Untertitel *Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*<sup>4</sup>; im

---

<sup>1</sup> Ich bedanke mich bei Karolina Schiller für die sorgfältige sprachliche Durchsicht dieses Beitrages und für ihre inhaltlichen Anmerkungen.

<sup>2</sup> Die vorliegende Arbeit kann und will nicht eine auch nur kurze Einführung in Auerbachs Gedankenwelt liefern. Um Auerbach und sein Hauptwerk korrekt in die literarische Tradition zu stellen, kann man Bremmer 1999, Ginzburg 2002, Paccagnella Gregori 2009, Tasketin 2014 und die dort enthaltenen bibliographischen Hinweise nutzen.

<sup>3</sup> Eine rezente Zusammenfassung der Geschichte des Begriffes besorgt Blaustein: 2011, 13-26. Erstaunlicherweise wird Auerbach weder im Text noch in der Bibliographie erwähnt.

<sup>4</sup> Dass der Text von Auerbach schwer einzuordnen war, zeigen die Titelübersetzungen klar: auf Spanisch lautete der Titel des Buches zuerst *Mimesis: La representación de la realidad en la literatura occidental* (1950 übersetzt von Ignacio Villanueva und Eugenio Ímaz, Madrid, Fondo de Cultura Económica) auf Englisch *Mimesis: The Representation of Reality in Western Literature* (1953, übersetzt von Willard R. Trask, Princeton: Princeton University Press), *Mimesis. Il realismo nella letteratura occidentale* (1956, Übersetzung von Alberto Romagnoli und Hans Hinterhauser, Einaudi, Torino); *Mimésis: la représentation de la réalité dans la littérature*

Text selbst kommt es aber ziemlich selten vor und scheint im Inhaltsverzeichnis überhaupt nicht auf. Der Autor definiert diesen *terminus* nicht, thematisiert seine möglichen Entsprechungen im Deutschen auch nicht, obwohl er auf Schritt und Tritt Vokabel, die dem im Untertitel erwähnten Bereich der *Darstellbarkeit der Welt* angehören<sup>5</sup>, verwendet. Er praktiziert vielmehr ein *close reading* wichtiger, unterschiedlich gewichteter Momente der Stilmischung, die als Vermengung von Erhabenem und Niedrigem zu verstehen ist. Seine Forschungsfrage ist eben, wie zwei Polaritäten, die sich durch das Erhabene des homerischen Dichtungsepos und durch das Niedrige der biblischen Tradition in der abendländischen Kultur vermengen, welche Eigenschaften diese Mischung hervorruft und wie die Autoren der analysierten Texte zu ihrer Lebenswelt stehen. Dabei verfährt er eher mit unterschwelligem Assoziationen als mit themenorientierten Vergleichen, die anhand explizit erkennbarer Elemente und durch epistemologische Begründungen nachvollziehbar wären<sup>6</sup>. Er verzichtet auf komplexe Theorien und lässt viel mehr durch eine feine Analyse der ausgewählten Textstellen ihre beispielhafte, zeitgebundene Bedeutung für die erwähnte Problematik der Stilmischung strahlen. Diese Methode verlangt einerseits ein umfangreiches Wissen und andererseits die Fähigkeit, unterirdischen Verbindungen zwischen verschiedenen Texten nachzuspüren. Das Erbe von

---

*occidentale* 1968, übersetzt von Cornélius Heim, Paris: Gallimard). Alle Untertitel bis auf die italienische Übersetzung betonen die Darstellung der Wirklichkeit und nicht dargestellte Wirklichkeit; die italienische Ausgabe spricht unvermittelt von Realismus. Alle Ausgaben, eingeschlossen die Neuauflagen der Originalfassung, lassen den zweiten Teil des Untertitels aus, wodurch das Moment der Reflexion, der Beugung des Subjekts auf sich selbst, abhanden kommt.

<sup>5</sup> Abgesehen von *Nachahmung, Wirklichkeit, realistisch* und *Realismus* erwähne ich folgende Ausdrücke aus den ersten Kapiteln von *Mimesis: Ausmalung* (11), *gespenstische Verzerrung* (65), *Zerrbilder* (Ibid.), *monströses Gebilde* (84), *anschauliche Erzählung* (86), *Schärfe, Genauigkeit, Vielfalt* (89), *Unmittelbarkeit des Ausdrucks* (161), *Eindringliches, Sinnfälliges, Szenenhaftes, sinnfällige, beispielhaft, unvergleichlich* (162), *meisterhafter Schauspieler seines Wesens* (166), *überlebensgroße (...)* *Gestalt* (170). Die Aufzählung könnte beliebig lang weitergeführt werden. Ich möchte damit darauf hinweisen, dass Auerbach auch da, wo es nicht strikt notwendig erscheint, zu Ausdrücken greift, die einerseits mit Darstellung und andererseits mit Wirklichkeit zu tun haben.

<sup>6</sup> Wenn man etwas scharf bemerkt hat, dass eine epistemologische Ungenauigkeit sich in einen methodologischen Vorteil verwandelt hat, muss man hervorheben, dass das *close reading* von Auerbach die Voraussetzungen seiner Interpretation, obwohl implizit und schrittweise, doch nachvollziehbar macht. Vgl. Knoke 1975: 83 für die bissige Bemerkung; für eine tiefer gehende Analyse der Verstrickung von Methode und derer Anwendung siehe Domenichelli Mario, „Auerbach: Interpretazione figurale e filosofia della storia“ in Pacagnella Gregori: 2009: 123-142.

Auerbachs *Mimesis* ist auch eine praktizierte Toleranz, die zu einer Aufwertung der Pluralität verschiedener Ausdrucksmöglichkeiten führt. Aber darauf werden wir kurz am Ende zurückkommen.

Die im Titel meines Beitrages gezeichnete methodologische Wanderung wird sich folgenden Fragestellungen widmen: Wie vernetzen sich „verstreute“ darstellende Bedeutungsinstanzen und wie werden sie durch Texte auf- bzw. eingefangen? Wie werden Kategorisierungskriterien in literarischen Texten hergestellt? Wie wird aus scheinbar chaotisch zusammengewürfelten Elementen Ordnung, falls überhaupt Ordnung entstehen soll? Wie können diese Elemente durch eine literaturwissenschaftliche Kritik eingefangen werden, die einen ebenbürtigen Dialog zwischen analysierten Texten und theoretischer Einstellung pflegt? Die theoretischen und methodologischen Texte, die wir cursorisch lesen werden, von Auerbach abgesehen, stammen von fünf Autoren, die nicht oft miteinander in Zusammenhang gebracht werden: den Anfang bilden die Philosophen Gilles Deleuze und Felix Guattari, die gemeinsam systematisch über die möglichen Verhältnisse von Bedeutungsinstanzen nicht nur in Literatur sondern auch allgemeiner über jene im menschlichen Leben reflektiert haben<sup>7</sup>; die beiden Philologen Leo Spitzer und Francesco Orlando spielen eine wichtige Rolle in der Überlegung über die Generierung von potentiell auch negativer Bedeutung in literarischen Werken durch die Anhäufung unterschiedlicher Gegenstände und bieten daher die Möglichkeit, andere Einsichten in das Problem der Interpretation der verstreuten Bedeutungsträger in literarischen Texten zu thematisieren; die Darstellung einiger Züge des *New Historicism* am Beispiel des Literaturwissenschaftlers Stephen Greenblatt wird unsere Reise abschließen. Auerbachs *Mimesis* soll in diesem Kontext besonders in seinen methodologisch versteckten Implikationen wieder aufgewertet werden, wobei Carlo Ginzburg ein paar Nebenbemerkungen liefern wird, die nebst Greenblatt *Mimesis* zu einer wirkungsvolleren Stellung in dem aktuellen Panorama der Weltliteratur verhelfen können<sup>8</sup>. Der Text *Mimesis* selbst und dessen implizite

---

<sup>7</sup> Felix Guattaris Denken wird in der vorliegenden Arbeit nicht berücksichtigt, obwohl er besonders für die Begriffe *Molar* und *Molekül* von Bedeutung wäre. Wo von *Rhizom* die Rede ist, ist auch immer Guattari implizit mitzudenken, wenigstens als Koautor von *Milleplateau*.

<sup>8</sup> Unsere Gratwanderung hätte auch einen Abstecher in die postkoloniale Theorie machen können, um Auerbachs Bedeutung in Saids wissenschaftlichem Werdegang darzustellen. Dazu Bosco Lorella, „Canone occidentale-orientale. L’eredità di Auerbach e il discorso teorico di Said“ und Di Febo Martina, „Umanesimo militante e critica democratica. L’attualità di Auerbach nella lettura di Said“, Paccagnella Gregori 2009: 217-236 und 201-216. Zum Verhältnis zwischen Weltliteratur und postkolonialer Literatur vgl. Moll 2008.

Methode werden im Hintergrund bleiben, aber diskret unsere Beobachtungen begleiten.

## 2. Deleuzes rhizomatisches Denken

### a. Werdegang eines dynamischen Gedankenguts

Die Denkweise von Gilles Deleuze (1925-1995) wurde sehr stark von seinen Lehrern und Kollegen geprägt. Unter diesen finden sich Jean Canguilhem und Maurice de Gandillac, zwei herausragende französische Philosophen der ersten Hälfte des XX. Jahrhunderts und Jean Hyppolite, Hegels Exeget und Übersetzer seiner *Phänomenologie des Geistes*, eines philosophischen Textes, der stark durch Spinozas „ontologischen Immanentismus“ geprägt ist. Außerdem muss man in diesem Zusammenhang die Kontakte mit dem zeitgenössischen George Simondon nennen, einem ungewöhnlichen Philosophen, der sich mit dem Problem der Entstehung der Subjektivität aus der Gemeinschaft und mit dem Wesen der technischen Apparate, sowohl praktisch als auch theoretisch, beschäftigte. Drei gemeinsame Merkmale der erwähnten Autoren sind erstens der Verzicht auf transzendente Instanzen, um die Realität zu erklären, zweitens das Interesse für die Natur bzw. die Naturwissenschaften und drittens die Interpretation der Geschichte als genealogischen Prozess.

Deleuze promovierte im Jahre 1953 mit einer Dissertation über *Empirisme et subjectivité. Essai sur la nature humaine selon Hume*. Später arbeitete er vorwiegend mit Philosophen der Immanenz. *Nietzsche et la philosophie*, 1962, ist das erste Werk, das in diese Richtung weist; parallel dazu gab Gilles Deleuze die französische *Kritische Gesamtausgabe* der Werke von Friedrich Nietzsche unter Mitarbeit von anderen prominenten französischen Philosophen heraus. Der Beschäftigung mit dem Denker der ewigen Wiederkehr folgten Bände über Immanuel Kant (*La Philosophie critique de Kant*, 1963), Henri Bergson (*Le Bergsonisme*, 1966), Baruch Spinoza (*Spinoza et le problème de l'expression*, 1968; *Spinoza - Philosophie pratique*, 1981), Michel Foucault (*Foucault*, 1986) und Gottlob Leibniz (*Le Pli - Leibniz et le baroque*, 1988). Sehr früh veröffentlichte er den Band *Proust et les signes* (1964), in dem er sich mit den Ausdrucksmöglichkeiten und -bedingungen in der Literatur auseinandersetzt. Eher theoretisch aufgebaut sind *Différence et répétition* (1968) und *Logique du sens* (1969). In Zusammenarbeit mit Félix Guattari verfasste er *L'Anti-Œdipe - Capitalisme et schizophrénie* (1972), *Kafka. Pour une littérature mineure* (1975) sowie *Rhizome* (1976), später in *Mille-Plateaux, Capitalisme et schizophrénie 2* (1980) aufgenommen. Kunsttheoretisch ausgerichtet sind die Werke *Logique de la sensation* (1981), unter dem Titel *Francis Bacon, logique de la sensation* neu aufgelegt und das zweibändige Werk über das Kino als prägende

Kunstform des XX. Jahrhundert: *L'image-mouvement. Cinéma 1* (1983) und *L'image-temps. Cinéma 2* (1985). In diesem Werk gilt der 2. Weltkrieg als Trennlinie für eine genealogisch und zugleich strukturalistische Darstellung des Wesens des Kinos, das sowohl nach seinen Eigenschaften als auch nach deren Umwandlung eingeteilt wird. Aus der letztgenannten Gruppe philosophischer Werke wird klar, dass auch die politische Dimension neben der erkenntnistheoretischen für Deleuzes Denken prägend ist, so wie sie für Spinoza untrennbar mit seiner Metaphysik oder Ethik verbunden ist.

### **b. Die Dynamik der Struktur**

Die Denkweise der Vertreter des sogenannten Post-Strukturalismus wie Michel Foucault und Jacques Derrida und deren aus Diskurs, Interpretation, Genealogie, Archiv, *différance* und Dekonstruktion bestehende Begrifflichkeit sind bekannt; es scheint hier aber angebracht, eben die besondere Bedeutung der Struktur bei Deleuze kurz zu erklären. Im Unterschied zu den Strukturalisten wie dem Sprachwissenschaftler Ferdinand de Saussure, dem Anthropologen Claude Lévi-Strauss und dem Literatur- und Kulturwissenschaftler Roland Barthes versteht Gilles Deleuze Struktur nicht hauptsächlich als ein methodisches Instrument der Beschreibung und Erklärung eines Bereiches der Wirklichkeit, das sowohl in den sogenannten Naturwissenschaften als auch in den Geisteswissenschaften Verwendung findet. Struktur setzt nach Deleuze, immer und von Anfang an, die Anwesenheit einer Sprache voraus, welche die Struktur selbst so mitgestaltet, dass Subjekt, Struktur und Wirklichkeit nicht getrennt betrachtet werden können. Wie bei Foucault<sup>9</sup> wird das klassische Subjekt in Deleuzes Denken eher als Subjektivitäts-Effekt der Struktur verstanden. Bevor wir die Deleuzesche Interpretation der Wirklichkeit und ihre Bezüge zur Darstellung durch *close reading* von *Rizome* detailliert vorstellen, können wir seine Auffassung der durchstrukturierten Realität in drei Aussagen wie folgt zusammenfassen:

Erstens ist eine Struktur topologisch und relational ausgerichtet zu verstehen. Eine außerhalb der strukturalen Konstruktion gedachte Realität bleibt ausgeschlossen. Übrig bleibt nur ein Sinn, der aus der Stellung hervorgeht, welche die strukturalen Objekte im Raum und in den darin entstehenden Verkettungen einnehmen. Das bringt eine „Entsubjektivierung“ mit sich, weil die Raumbestimmungen den Subjekten vorausgehen, sodass diese nur innerhalb der jewei-

---

<sup>9</sup> Für die Bedeutung des Begriffes *discours* bei dem Autor von *Les mots et le choses*, vgl. Michel Foucault, 2001. „Qu'est-ce qu'un auteur?“, in: *Dits et écrits*, I, Paris : Gallimard, 817-870.

ligen Räume zu verorten sind. Sinn entsteht erst durch Koppelung von Elementen in einem Raum<sup>10</sup>, sodass die Elemente der Struktur nichts bezeichnen, wenn sie von der Struktur losgelöst werden. Als Beispiel aus der Physik können dafür die Atombausteine Elektronen, Neutronen und Protonen dienen, die wie die Subjekte im literarischen Raum, außerhalb des Atoms keine eigenständige Existenz aufrechterhalten können.

Zweitens sind die einzelnen Elemente der Struktur unterschiedlich organisiert. Die Elemente bestimmen sich gegenseitig als ein System auf Differenzen basierender Beziehungen. Das Saussuresche Modell der Zeichen erfährt dadurch eine Erweiterung auf das Gebiet einer immanenten Ontologie. Nicht nur die Zeichen definieren sich gegenseitig durch differentielle Beziehungen, sondern auch die Welt ist durch immanente Relationen gekennzeichnet.

Drittens muss das klassische Subjekt nicht nur den Orten, in denen es erscheint, zugeordnet werden, sondern auch den dynamischen Relationen, bei denen es eine Rolle unter anderen, sich ständig verändernden Faktoren spielt, untergeordnet werden. Das klassische Subjekt wird dabei aber nicht „getötet“: Es erscheint weder als unabhängige Ganzheit noch als klar situierbare Entität. Das Subjekt ist vielmehr von unterschiedlichen Verbindungen, die in der philosophischen Sprache von Deleuze die Bezeichnung „Verkettungen“ erhalten, abhängig und dadurch ständigen Verwandlungen unterworfen.

Daher könnte man die philosophische Position von Deleuze als eine Art kritische Weiterführung einiger Grundgedanken von de Saussure über Peirce und Foucault bezeichnen, die sich gut um die Rhizom-Konstellation zusammenfügen, der der nächste Abschnitt gewidmet ist.

### c. Wild verlaufende Bedeutungsträger: die Rhizome

Wie schon erwähnt wurde *Rhizome*<sup>11</sup> 1976 als selbständiges Werk, dann als Einleitung zu *Mille – Plateaux*, 1980, veröffentlicht. Dem Text ist ein Abdruck eines Teils einer Partitur von Sylvano Bussotti aus dem Jahre 1949 vorgelegt. Die Noten und das Notensystem des abgebildeten Blattes geben quasi eine Zeichnung mit Linien wieder, die sonderbare Verhältnisse zwischen den Noten im Notensystem festlegen.

Nach expliziter Aussage der zwei Autoren (8) besteht *Mille-Plateau* aus einer Einleitung, aus einzelnen Studien, die mit geologischen Plateaux- Schichten

---

<sup>10</sup> Man könnte dieses Verständnis der Realität mit Wittgensteins *Semantik des Satzes* vergleichen. Für den Wiener Denker, vom *Tractatus* bis zu den *Philosophischen Untersuchungen*, erhält ein Wort nur in einem Satz bzw. in einem Sprachspiel einen Sinn.

<sup>11</sup> Die im Fließtext angegebenen Seitenangaben beziehen sich auf Deleuze/Guattari 1980.

verglichen werden und unabhängig gelesen werden können, und aus einem Schluss. Nur Anfangs- und Endkapitel dürfen nicht in beliebiger Reihenfolge gelesen werden<sup>12</sup>. Den Band mögen die Autoren als abschließende Folge von *Anti-Oedipe* verstehen, sodass das Projekt der Kritik an der modernen Gesellschaft, die schon durch den gemeinsamen Untertitel der zwei Werke *Capitalisme et schizophrénie* heraufbesworen wird, durch einen ausdifferenzierten, aber nicht unbedingt sich linear vorzustellenden Durchgang durch Begriffe der philosophischen Tradition aufgerundet wird.

Wir haben Anti-Ödipus zu zweit geschrieben. Da jeder von uns mehrfach war, bildete dieses Unternehmen eine Welt. [...] Warum haben wir unsere Namen beibehalten? Aus Gewohnheit, allein aus Gewohnheit. [...] Und außerdem weil es angenehm ist, wie alle Leute, zu sprechen und zu sagen die Sonne geht auf, obwohl alle wissen, dass es sich um eine Redewendung handelt (9).

Aus dem letzten Satz spricht das Thema der unterirdischen, unterschweligen Basis unserer Ausdrucksweise als der Sprache mächtigen Lebewesen. Ideen und deren Ausdrücke zirkulieren durch unvorhersehbare und unbestimmbare Wege, die eine genealogische Auslegung benötigen<sup>13</sup>.

Gedanken drücken sich in Büchern aus und ein Buch stellt nach Deleuze eine Verkettung von Linien dar: Schichtung, aber auch Fuge, Fluchtlinien, Verschiebungen und Deterritorialisierung sind die strukturierenden Kräfte eines Textes und als solcher ist er „unzuschreibbar“ (9-10). Ein Buch ist durch keine einheitlichen, von vornherein definierten Eigenschaften charakterisiert; es erfüllt eine Funktion und besteht vielmehr aus Verkettungen (*agencement*), die es mit anderen Büchern teilt. Die Auflösung des herkömmlichen Bildes des Buches in Verkettungen bringt mit sich, dass alle Textsorten wie Maschinen wirken, die sich nur durch ihr spezifisches Funktionieren unterscheiden, sodass auch der Unterschied zwischen Gattungen und literarischen Sparten aufgehoben wird. Kleistsche Texte erscheinen wie eine Kriegs-Maschinerie, solche von Kafka wie eine Maschinerie der Bürokratie (10): In beiden Fällen ist ihr Wesen insgesamt durch die Art und Weise der Verkettung der Inhalte bestimmt, eine

---

<sup>12</sup> Zwar wird nur von den letzten Kapiteln die Lektüre nach der der anderen Teile empfohlen, aber der komplette Titel des ersten Kapitels (*1. introduction: Rhizome*) weist auf seine einführende Funktion hin. Bemerkenswert ist die Inversion bei der Großschreibung.

<sup>13</sup> In ähnlicher Richtung hat Pavel 1991 später durch seinen Beitrag über *Narrative Tectonics* hingewiesen.

Verkettung, die nur oberflächlich mit der Linearität der Reihenfolge der Sätze zu tun hat<sup>14</sup>.

Schreiben hat nichts mit „bedeuten“ zu tun, sondern eher mit „vermessen“ (*arpenter*), Landkarten zeichnen (*cartographier*). Wenn die Bücher ihren linearen, tradierten und festgelegten Status verlieren, wie viele Bucharten lassen sich dann überhaupt unterscheiden? Zuerst muss man das Wurzel-Buch erwähnen. Die generierende Formel für diese Buchsorte kann folgendermaßen beschrieben werden: Eine Eins, d.h. ein einzelner Ausgangspunkt, spaltet sich durch Reflexion zu einer Zwei auf, so dass eine Gabelung entsteht. Dieser Auffassung des Buches entspricht die binäre Auffassung der Sprache (Subjekt - Prädikat), die nach Deleuze gut von Chomskys Sprachtheorie dargestellt wird. Aber diese Buchstruktur ist nicht der Normalfall, er ist eine vereinfachende Abstraktion. Wenn wir mit Deleuze das Sinnbild der Wurzel weiterdenken, entdecken wir, dass sie selbst durch unregelmäßige Drehungen ausgezeichnet ist, die als mehrfache, seitliche Verästelungen beschrieben werden können; daher ist die binäre Logik der einfachen Verästelung (der Gabelung) als Bild für das Funktionieren eines Textes nicht zufrieden stellend. Die angenommene Einheitlichkeit des Wurzelwesens scheitert bei dem Wurzelbündel-Buch an dessen Ende. Dieses Ende muss räumlich verstanden werden: am Ende der Wurzel bilden sich Fäden, die die Einheitlichkeit der Wurzel selbst in Frage stellen. Die binäre Entwicklung misslingt, erfährt eine Art Abtreibung („*avorté*“). Aber auch in diesem Modell bleibt die Einheit im Hintergrund, selbst wenn die Autoren sie negieren. Beispiele sind die Wortbildungen von Joyce und die Aphorismen von Nietzsche: Sie setzen immer noch die Einheit als polemischen Hintergrund oder als Rohmaterial voraus (12). Die dritte Buchsorte ist das rhizomatische Buch. „Man muss den Mut haben, zu sagen, es lebe die Mehrheit, obwohl es schwer fällt.“ Das Muster muss also eine rhizomatische Wurzel sein. Ein Rhizom ist ein „vielwurzliges“, verästeltes und verflochtenes System. Es sieht wie ein Stängel oder Stiel („*tige*“), ein Ameisenbau („*terrier*“), eine Quecke („*chienne*“), Unkraut („*mauvaise herbe*“ (13), ein Flusstal, eine Knolle, oder eine unterirdische Strömung aus (14).

---

<sup>14</sup> Auch Derrida behauptet eine Verwischung der Grenzen zwischen Literatur und Philosophie, weil die absolute Bedeutung der Wahrheit durch die Dekonstruktion aufgegeben wird und dadurch auch die Relevanz von der Trennung zwischen Bild und Abbild ihre Prägnanz verliert. Umberto Eco hat sich mehrere Male kritisch darüber geäußert: Maurizio Ferraris hat neulich für einen neuen Realismus plädiert, der Grenze an die Unendlichkeit der Interpretationen setzt.



Da das Rhizom das vollständige Muster aller Bücherarten darstellt, versuchen wir es näher zu definieren. Seine Eigenschaften sind Verbindung, Heterogenität, Mehrheitlichkeit, signifikanter Bruch, Vermessung und Abziehungsverfahren. Sehen wir kurz, wie sie aussehen<sup>15</sup>. Die Bedeutung von Verbindung / Koppelung („*connexion*“) und Heterogenität („*hétérogénéité*“) können zusammen erklärt werden. Die Kettenglieder („*chaînon*“) „ökonomischer Herkunft“ der Texte mischen sich mit denen „semiotischer Herkunft“. Die Texte haben von Anfang an eine praktische Funktion, das heißt, dass ihre semantische Funktion nicht von der praktischen zu trennen ist. „Die kollektiven Verkettungen des Aussagens wirken direkt auf die maschinellen Verkettungen, und man kann keine radikale Trennung („*cupure*“) zwischen den Ordnungen („*régimes*“) der Zeichen und deren Objekten unterscheiden“ (13). Das hat zur Folge, dass es keine reine, universelle Sprache gibt, sondern nur Dialekte, Mundarten („*patois*“), Standessprachen, Gaunersprachen („*argots*“), Fachsprachen („*langues spéciales*“ nicht „*langages*“!) (14), die miteinander in Verbindung stehen und praktische Ziele verfolgen. Die Mehrheitlichkeit der Texttypologien muss als ursprüngliche Dimension gedacht werden. Bilder davon sind die Marionetten und die Fäden, an denen sie hängen. Eine Verkettung ist eben dieses Wachstum von Dimensionen in einer Vielfalt, die sich beim Heranwachsen der Koppelung verändert. Die Aufführungsweise von Glen Gould und dessen Geschwindigkeitsänderung, Kleists Texte und die Öffnung der Struktur des Schreibens sind Beispiele für eine dynamische, praktizierte Mehrheitlichkeit. Rhizomatische Strukturen sind daher durch die Eigenschaft des Bruchs gekennzeichnet: Sie bestehen aus a-signifikanten Brüchen. Ein Rhizom kann irgendwo unterbrochen werden, und trotzdem entsteht eine Struktur aus den einzelnen Teilen. Beispiel sind die Ameisenstraßen, die sich so organisieren und bewegen, dass es unmöglich ist, ihre Struktur zu vernichten. Wenn eine Ameisenstraße unterbrochen wird, organisieren sich die einzelnen Insekten wieder in einer neuen, aber nicht ganz anderen Form, sodass das Ganze („*l'ensemble*“) ständig umstrukturiert („*restratifié*“) wird. Andere Beispiele dafür sind aus unterschiedlichen Bereichen der Realität entnommen. Aus dem Bereich der Mikrobiologie können wir feststellen, dass Genstrukturen nicht wie ein Baum aufgebaut sind, das heißt, nach fortschreitender Komplexität, sondern nach rhizomatischen Verhältnissen (Seitensprünge) („*operant immédiatement dans l'hétérogénéité*“) (17). Einleuchtender für die komplexe Verhältnisse zwischen Entitäten ist eine Interaktion zwischen Insektenwelt und Pflanzenwelt: die der

---

<sup>15</sup> Eine Zusammenfassung der Eigenschaften des Rhizoms ist in Deleuze Guattari 1980: 31 zu lesen.

Wespe und Orchidee. Die Pflanze imitiert die Wespe und die Wespe imitiert die Pflanze. Aber eigentlich verleiben sie sich gegenseitig ein („*capture de codé*“). Das Buch steht in ähnlicher Weise in wechselseitiger Beziehung zur Welt: Es ist keine Imitation sondern eine Maschinerie der „*déterritorialisation / reterritorialisation*“ (18). *Écrire = faire rhizome = accroître son territoire. Musique, ligne de fuite*. Falls wir die bisher beschriebenen Eigenschaften des Rhizoms an das Buch anwenden, kann es wie folgt in einem Satz ausgedrückt werden. Ein Buch wird geschrieben und das Schreiben ist das „Wurzeln schlagen“, d.h. das Ausweiten seines eigenen Geländes durch unterschiedlich verlaufende Fäden. Um zu Busotti zurückzukehren, kann man behaupten, dass so, wie es in einem Musikstück Fluchtlinien gibt, es auch in der Welt eine immer fliehende Bewegung<sup>16</sup> gibt. Es ist daher folgerichtig zu behaupten, dass Vermessung („*cartographie*“) und Abziehbildverfahren („*décalcomanie*“) zwei andere Eigenschaften des Rhizoms verkörpern. Nach dem Modell der Sprache von Chomsky bildet die Oberflächenstruktur die Tiefenstruktur ab. Nach dem rhizomatischen Modell macht die Orchidee aus der Wespe eine Karte, sie bildet die Wespe nicht ab, sie spielt mit der Wespe. Das Abbild ist ein Mittel der gegenseitigen Vermessung. Der kleine Hans zieht unterschiedliche Bilder ab, aber dadurch verwandelt er sie in rhizomartige Neubildungen. (23). Nach Deleuze und Guattari ist die Freudsche Auffassung des Unbewussten diktatorisch. Man muss das Unbewusste erzeugen („*produire de l'inconscient*“, 27) und nicht als Postulat voraussetzen. Nach Freud ist das „ich“ längst davon entfernt, Herr in seinem eigenen Hause zu sein, weil das Unbewusste die Interpretations- und Verhaltensregeln des bewussten Subjekts bestimmt. Nach Deleuze ist das Unbewusste selbst ein Produkt von Kräften, die in einem Raum wirken, so dass Subjektivität auch ein Produkt in der Psychoanalyse sein muss. Schön ist der Stiel, die Luftwurzel, die Scheinwurzel, das Rhizom (24). Provokant behauptet Deleuze, dass Amsterdam und das Kurzzeitgedächtnis Beispiele für diese Schönheit seien. Das Kurzzeitgedächtnis ist kein verblasster oder frischerer Zugang zu mentalen Ereignissen; es ist eine andere Art von Zugang zu Objekten, die nichts mit zeitlicher Entfernung zu tun hat. Das Kurzzeitgedächtnis ist durch Vielfalt („*multiplicité*“), Unterbrochenheit („*discontinuité*“) und Bruch („*rupture*“) gekennzeichnet (24). Ein anderes Beispiel für eine rhizomatische Struktur sind die durch Gregory Bateson beschriebenen Gesellschaftsspiele in der Balineser Gesellschaft: Auf

---

<sup>16</sup> Man kann die kryptische Anspielung an die musikalische Form der Fuge als einen Hinweis auf eine Struktur, die eine andere Struktur umändert, deuten, weil die Fuge ein Thema zum Thema einer fortschreitenden Änderung macht und dadurch eine Art Umwandlung der Differenz im Rahmen einer Einheit bildet (19).

der kleinen indonesischen Insel spielen Mutter und Kind, Erwachsene mit Erwachsenen nach Regeln, die sich nach und nach an die neue Situation anpassen (32)<sup>17</sup>.

Die herkömmlichen, dreiteiligen Kräfte, die ein Buch erzeugen, die aus Welt („*champ de réalité*“), Subjet („*auteur*“), Darstellung („*livre*“) bestehen, werden durch das Verfahren der Verkettung aufgehoben. Während das Baummodell das „Sein“ und eine lineare Darstellbarkeit durchsetzt, erfordert das Rhizomatische das „und“ und sorgt für Verkettung, Hybridität, Heterogenität, a-signifikanten Bruch, Vermessung und Abziehungsverfahren.

Durch die von Deleuze vertretene Auffassung der Signifikation wird die Kategorisierung als werdender Prozess ohne transzendente Hierarchien aufgefasst, die stark an das *close reading* der Formen der Stilmischung von Auerbach erinnert. Systematisch wendet Deleuze nochmals in Zusammenarbeit mit Guattari seine Methode an Kafka in dem von beiden Autoren verfassten Buch *Pour une littérature mineure* an: Es ist ein Essay, das programmatisch für die Aufwertung einer anderen Literaturgeschichte und Praxis eintritt und das oft als wichtige Prämisse zur postkolonialen marginalen, aber doch politisch engagierten, Literaturpraxis betrachtet wird. Kehren wir zu unserm Hauptthema zurück. Was passiert, wenn man in einem literarischen Werk zwischen Gegenständen nicht nur rhizomatische Beziehungen unterhalb einer nur scheinbar linearen Struktur aufspüren kann, sondern auch Gegenstände durch die schreibende Instanz scheinbar bedeutungslos nebeneinander durcheinander gestellt werden? Verlassen wir das Gebiet einer philosophisch ausgerichteten Textauffassung und machen wir einen Schritt in das philologische Gebiet unter der Leitung eines Meisters der Stilistik.

### 3. Leo Spitzer und die verworrenen Aufzählungen

Wenn wir Francesco Orlando<sup>18</sup>, der später zu Wort kommen wird, Glauben schenken, ist der Aufsatz *La enumeración caótica en la poesía moderna*<sup>19</sup> von Leo Spitzer (1887-1960) die erste Studie, die sich, obwohl nicht systematisch, aber

---

<sup>17</sup> Deleuze und Guattari beziehen sich in dieser Stelle auf Gregory Bateson, *Steps to an Ecology of Mind*, 1972 vermutlich auf die Kapitel *Culture Contact and Schismogenesis* und *Bali: The Value System of a Steady State*.

<sup>18</sup> Orlando 1994: 4.

<sup>19</sup> Übersetzt und herausgegeben in *Lingüística e Historia Literaria*, 295-355, 1955. Der Aufsatz erschien zuerst im Jahre 1945 bei Casa editora de Buenos Aires CONI. Sprache und Erscheinungsort des Originals konnte ich nicht feststellen.

gattungsübergreifend und weltliterarisch, mit dem Thema der Präsenz der Gegenstände in literarischen Texte befasst, obwohl sie das Forschungsgebiet auf Aufzählungen einschränkt.

Der Aufsatz stellt einige Typologien von Aufzählungen in der Weltliteratur vor: die chaotische Aufzählung, die lobende Aufzählung, die Triumphe, die Totentänze und die Calderónsche Zusammenfassung. Der Autor hält diese besonderen Textsorten als typisch für die Prosa des Barocks, wobei er eher eine Gattung des übergeschichtlichen Geistes als eine historisch und örtlich begrenzte Erscheinung darunter versteht.

Zuerst muss man anmerken, dass Spitzer vor allem Textstellen aus Gedichten, und nur am Rande Prosawerke oder Theaterstücke, analysiert. Auf der Basis eines früheren Aufsatzes von Detlev Schumann<sup>20</sup>, beginnt Spitzer seine Ausführungen mit der Bestimmung der Eigenschaften dreier moderner Dichter und hebt sofort ihre pantheistische Einstellung hervor, die ihr Schaffen nach unterschiedlichen Gefühlsarten charakterisiert; Walt Whitman wird nämlich ein sensualistischer, Rainer Maria Rilke ein spiritualistischer und Franz Werfel ein dynamischer und moralischer Surrealismus zugeschrieben. Abgesehen von der Treffsicherheit der Analyse der drei erwähnten Dichter, scheint der Gebrauch des Terminus ‘Pantheismus’ in gewisser Weise nützlich zu sein, um die potentielle Bedeutung der Gegenstände in der Migrantenliteratur, die wir am Schluss kurz heranziehen werden, zu kennzeichnen, weil er die Idee eines integrierten Universums oder eines sich auf dem Wege der Integration befindenden Universums einschließt. Wenn man zusammenfassen will, obgleich dadurch der Ansicht von Spitzer etwas Gewalt angetan wird, kann man behaupten, dass die Welt chaotisch ist und dass das dichtende Subjekt eine der drei erwähnten Aufzählungsarten verwenden kann, um darauf anzuspielen, dass jedes Streben, egal ob vereitelt oder verwirklicht, nach Einheit und Ordnung strebt. Während Schumann die Kategorien ‘Disjunktion’ und ‘Konjunktion’<sup>21</sup> vorschlägt, um die erwähnten Autoren einzuordnen, sieht der österreichische Philologe in Rainer Maria Rilke und in Franz Werfel zwei Formen von Integration: verwirklicht bei dem ersten und erwünscht bei dem zweiten. Außerdem fände man in Werfel eine genaue zeitliche Verortung der aufgezählten Gegenstände, während die Objekte in Rilke eine überzeitliche Ausdehnung erleben würden. Letztlich könne man folgendes behaupten: In Werfel finden wir

---

<sup>20</sup> Schumann 1942.

<sup>21</sup> Z.B. Ibid.: 199. Aber es sei hinzugefügt, dass zahlreiche Wörter, die mit dem Präfix *dis-* gebildet sind, in Schlüsselstellen des Aufsatzes vorkommen: *disconnected* (173), *dissolve* (185, 201), *disintegrated* (191), *disjunctive* (203).

un movimiento de energética dilatación del yo, que se pone a diapason con las cosas [...] en Rilke, mas bien un movimiento tranquilo, aunque intenso, de retirada, un recogerse en el yo profundo, un *reditus in se ipsum*, un hundirse en la tierra nutricia y sentirse crecer orgánicamente, como un arbol<sup>22</sup>.

Nach dieser kurzen Bemerkung über den Begriff der Integration im Aufsatz über die Aufzählung, gehen wir auf die Eigenschaften ein, die nach Spitzers Meinung die Aufzählungen besitzen können. Stilistisch gesehen hebt Spitzer die wichtige literarische Funktion verschiedener rhetorischer Figuren hervor, unter denen die *Apostrophe*, die *Anapher*, das *Asyndeton* und die *einfache* und die *chaotische Aufzählung* besondere Bedeutung erlangen. Wenn das lyrische oder erzählende Subjekt mit der Apostrophe stark in den Stoff eingreift<sup>23</sup>, scheinen dagegen verschiedene Aufzählungsstrategien, wie die *Anapher*, die *einfache Aufzählung*, das *Asyndeton* und die *chaotische Aufzählung* neutraler zu sein. Die letztgenannte Kategorie erwähnt Spitzer im Zusammenhang mit einem Warenhauskatalog<sup>24</sup> und stellt sich dort ein Kind vor, das gerade darin nachschlägt. Wir können uns den Urheber eines literarischen Textes als einen Gestalter eines Katalogs vorstellen, der die Dinge in einer Ordnung, konkret im Katalog, darstellt, die nur ihm in allen Zügen bekannt ist, und der dem Leser die Aufgabe stellt, diese Ordnung durch den Leseakt zu erkennen.

In Bezug auf die Materialität des Wortes macht Spitzer eine Bemerkung von großer Relevanz, obwohl er diese merkwürdigerweise in eine Fußnote verlegt. Die Eigennamen hätten demnach eine besonders starke, heraufbeschwörende Funktion.

Por su semimisteriosa arbitrariedad, por su semiclaridad etimológica y por estar fuera del caudal común de las palabras y asociaciones de la lengua, tienen una *vis magica* que aprovechan las frecuentes listas de nombres en las litánias cristianas e hindúes<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> Spitzer1945: 299, Fußnote 8.

<sup>23</sup> Besonders in Rainer Maria Rilke und Rubén Darío ist diese rhetorische Figur stark vertreten. Spitzer erwähnt auch die Textgattungen der erbaulichen Litaneien und der *cri*. Ibid.: 313.

<sup>24</sup> “el catálogo de una gran tienda”, Ibid.: 308.

<sup>25</sup> Ibid.: 309.

Ähnliche magische Kraft ist in der Poesie von Whitman anzutreffen, so dass man behaupten kann, dass “en el fondo, toda su poesía enumerativa consiste en vocativos conjuradores de mago”<sup>26</sup>. Wenn wir von dem einzelnen Wort zur kleinsten bedeutungsvollen Einheit eines poetischen Textes übergehen, d.h. zum Vers, können wir mit Spitzer beobachten, dass der kurze Vers religiöser Prägung, der oft im Aufzählungsgedicht anzutreffen ist, trotz seiner streitbaren oder apologetischen Absicht dazu beiträgt, eine stark magische Stimmung zu schaffen. Man könnte mithin von einem performativen Wert des Eigennamens oder des mit besonderem Nachdruck heraufbeschworenen Wortes sprechen<sup>27</sup>.

Auch der Satzbau der aufzählenden Texte wird von Spitzer unter die Lupe genommen. Anhand von Beispielen aus der spanischen Barockliteratur (Calderón) und aus der italienischen Literatur des Mittelalters (Franz von Assisi und Boccaccio) zeigt der österreichischer Philologe die de-strukturierende Macht des Asyndetons auf, das die Objekte von der Struktur des Satzes emanzipiert und parallel dazu zwingen kann, immer größer werdende Kräfte zu mobilisieren, um die Objekte zum “*redit*” (Gehege) zurückzuführen<sup>28</sup>, wenn der Wille dazu besteht. Die zentrifugale Tendenz des Gegenstandes wäre nach dieser Perspektive eine Eigenschaft der barocken Aufzählung, weil die in dieser literarischen Epoche vorkommenden Beschreibungen wenig Achtung vor der

---

<sup>26</sup> Ibid.: 314.

<sup>27</sup> In diesem Zusammenhang erwähnt Spitzer François Rabelais, Walt Whitman, Fernand Claudel, Schubert und Rainer Maria Rilke. Da sehr oft die Aufzählungen Objekte darstellen und die Objekte einen zweideutigen Status innerhalb eines erzählerischen Textes einnehmen, da sie sowohl als Auslöser einer Handlung als auch als unterbrechende Instanzen der Erzählung gelten können, lohnt es sich zu erwähnen, dass Mieke Bal für die Schaffung einer neuen Sparte der Erzähltheorie eingetreten ist, die sie mit dem Stichwort “*descriptologia*” oder “*un-writing*” bezeichnet, und dass sie an einer Stelle des Aufsatzes dazu einladen scheint, den Anwendungsbereich des durch Austin erarbeiteten Begriffs der *performance* auszuweiten. “*Con buona pace di Austin*” bzw. „*peace Austin*“ klingt die ziemlich starke Anspielung der holländischen Kulturwissenschaftlerin an (Bal 2002: 210 der italienischen Fassung und 120 der englischen). Aber man darf nicht verschweigen, dass die Beschreibungen der Textstellen, die Bal analysiert, als Gegenstand Menschen und nicht Objekte haben, und dass dadurch die innovative Tragweite des Vorschlages eingeschränkt wird. Dass Menschen in literarischen erzählerischen Texten vorkommen und beschrieben werden, ist eine Selbstverständlichkeit. Eine Betrachtungsweise, die Objekte als autonome Instanzen darstellt, ist implizit in den Ansätzen von Gilbert Simondon und Bruno Latour zu finden.

<sup>28</sup> Spitzer 1945: 319.

Einheitlichkeit des beschriebenen Gegenstandes erkennen lassen. Eine ähnliche Haltung fände man sowohl in der Vorliebe für Epigramme in der späten Renaissance als auch im Grafismus der barocken *imprese*<sup>29</sup>.

Spitzer vertritt die Meinung, dass man vor dem Chaos zwei Haltungen einnehmen könnte: das leichte und spöttische Lachen von François Rabelais und die Darstellung des Angst einflößenden Chaos von Francisco Quevedo. Der Franzose würde sich über das unordentliche Anhäufen der Dinge lustig machen und es benutzen, um uns ein unbekümmertes Bild der Existenz zu liefern. Der Spanier hingegen würde uns eine Welt von Dingen, die von gegenseitiger Beziehung entkleidet wären, und so in einen Zustand verwirrender Vertauschbarkeit gerieten, näherbringen; dadurch würden bedeutende Zeichen zu arbiträren Lauten werden<sup>30</sup>.

Auf eine problematische Nähe zwischen Bild und Wort spielt Spitzer in einem flüchtigen Vergleich zwischen dem Durcheinander der Poesie der Barockzeit und dem Durcheinander, das uns in den Gemälden von Jeronimus Bosch und Peter Breugel dargeboten wird, an. Demnach würde die Sprache der modernen bildenden Künste einfach die Vorgehensweise wiederholen, die schon die radikalsten Maler der Barockzeit kannten; während in der Literatur und in der Poesie, die stilistischen Neuerungen von Walt Whitman und Rubén Darío eintreten müssen, bevor die in der Sprache innewohnenden Ausdrucksmöglichkeiten entfaltet werden können. "Es como si el Lenguaje, hijo de la Razón, pudiera mantener firme el timón por más tiempo que el Color y la Forma, propensos a desmenuzarse en mil formas y colores monstruosos"<sup>31</sup>.

Wie in der Einführung dieses Kapitels erwähnt, will Spitzers Ansatz die Präsenz von unterschiedlichen Gegenständen nicht zur Einheit führen. Der Stil ist für den Wiener Philologen nur ein Zeichen, dessen genaue Analyse durch Akribie zu einer überzeugenden Interpretation des Textes führen soll. Die Wirklichkeit, worauf sich das literarische Werk bezieht oder beziehen könnte, wird von ihm vorausgesetzt, ohne hinterfragt zu werden; wenn wir Orlando

---

<sup>29</sup> Zu diesem Thema kann man die Einführung von Minio Gabriele zum *Il libro degli Emblemata secondo le edizioni del 1531 e del 1534* von Andrea Alciato, Milano: Adelphi, 2009, xiii-lxxii lesen. Vgl. auch die klassische *Iconologia* des späten Cinquecento von Cesare Ripa in der Ausgabe von Pietro Buscaroli, mit Einführung von Mario Praz, Torino: TEA, 1992, und *Ragionamento di monsignor Paolo Giovio sopra i motti e disegni d'arme e d'amore che comunemente chiamano imprese* von Paolo Giovio, Editore Daelli Mailand, 1863, neu aufgelegt bei Forni, Collana della Biblioteca rara, Bologna, 1974. Allgemeiner Carsten-Peter, *Symbol, Emblem, Allegorie. Die zweite Sprache der Bilder*, Köln, Deubner Verlag, 2005.

<sup>30</sup> Spitzer 1945: 328. Großschreibung im Original!

<sup>31</sup> Ibid.: 326.

und dem Titel seiner Monographie über die *oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti* Glauben schenken wollen, können wir folgern, dass er sich hingegen ausführlich mit der Verstrickung von Gegenstand (oggetti), Zeitlichkeit (desueti) und Einbildungskraft (immagini della letteratura) auseinander gesetzt hat. Gehen wir daher auf ihn über.

#### 4. Francesco Orlando und die Typologie der unbrauchbaren Objekte

Durch eine ausgegliederte Analyse unterschiedlicher Musterbeispiele aus der Weltliteratur erarbeitet Orlando eine Typologie des ungebräuchlichen veralteten Objektes<sup>32</sup> in der Literatur, die er als semantischen Stammbaum darstellt, der im Laufe seiner Analysen und Ausführungen wächst. Eine Eigenschaft dieses hermeneutischen Werkzeuges ist seine Ähnlichkeit mit einem genealogischen Stammbaum oder mit einem genealogischen Stemma. Wie wir gleich sehen werden, ist hervorzuheben, dass dieser „Baum“ im Gegensatz zu den graphischen Darstellungen einer Familiengeschichte, die Astgabelungen mit potenziell unzähligen parallelen Zweigen aufweisen kann, über binäre, gegensätzliche Begriffspaare gegliedert ist. Außerdem muss man unterstreichen, dass der Autor danach strebt, die Objekte eher vom thematischen als vom narratologischen Standpunkt aus zu analysieren; das bringt mit sich, dass Stellen literarischer Texte dargelegt und analysiert werden, in denen Anhäufungen von Gegenständen erscheinen, ohne eine Gesamtinterpretation des Textes zu suchen, aus dem die Stelle entnommen ist; dieses Verfahren scheint ganz nah dem Ansatz zu stehen, den Auerbach in seinem *Mimesis* praktiziert hat, ohne ihn zu thematisieren. Man muss aber hervorheben, dass Auerbach exemplarische Textstellen ausgewählt hat, um durch Ausstrahlungen die Gesamtheit einer Epoche zu beleuchten, während es Orlando eher darum geht, durch triftige Beispiele die Überzeugungskraft seines wachsenden Stammbaumes zu begründen. Ein anderes wichtiges Element für Orlandos Analyse der veralteten Objekte ist ihr häufiges Auftreten in unordentlichen Auflistungen und die Aufstellung solcher Listen durch synthetische oder analytische Benennungen, wodurch die Bedeutung der Auflistung selbst beeinflusst wird. Der Kürze und der Übersichtlichkeit wegen, wählen wir ein synthetisches Darstellungsverfahren

---

<sup>32</sup> Das vorliegende Kapitel bildet eine zusammenfassende Darstellung des Gesamtinhalts des Buches von Orlando. Man verzichtet daher auf eine Seitenangabe.



ren aus, indem wir zuerst die festen, den Stammbaum strukturierenden senkrechten Ebenen, danach die Liste der Kategorien und schließlich die detaillierte Beschreibung dieser einzelnen Kategorien darstellen.

Wie schon erwähnt, sind die übergeordneten Kategorien der Objekte nach Gegensatzpaaren aufgebaut: dem Mahnend-Erhabenen sollte das Abgewetzt-Groteske gegenüberstehen, dem Verehrungswürdig-Regressiven das Verbraucht-Realistische, dem Eingedenk-Gefühlsmäßigen das Öde-Zusammenhangslose, dem Magisch-Abergläubischen das Duster/Unheimlich-Schreckliche, dem Kostbar-Potentiellen das Unfruchtbar-Schädliche, dem Angesehen-Schmückenden das Anmaßend/Eingebildet-Vorgetäuschte. Wie man leicht erkennen kann, bestehen die unterschiedlichen Kategorien aus substantivierten Adjektivpaaren und stellen das Streben nach einer systematischen Taxonomie der möglichen, veralteten Gegenstände eines literarischen Textes dar, obwohl Orlando wiederholt bemerkt, dass die Objekte selten so rein auftreten, dass sie den Aufbau einer ungetrübten und einfachen Klassifizierung ermöglichen können. Das Verfahren der Paarung substantivierter Adjektive steht überhaupt nicht im Einklang mit der aristotelischen Auffassung der Definition, die bekanntermaßen eine Entität durch die Nennung des *genus proximus* und der *differentia specifica* bestimmt. Durch eine Verfahrensweise, die zwei Eigenschaften und keine Substanz benennt, lässt Orlando das unbrauchbare Objekt eher als eine Leerstelle denken, die im Verlauf der Analyse und durch die Anwendung der gewonnenen Kategorien gefüllt werden soll.

Gehen wir jetzt zur Struktur des semantischen Stammbaumes über. Der Stammbaum wird senkrecht durch drei Ebenen strukturiert, die folgendermaßen zusammengefasst werden können: die zeitliche Dimension, die Modalität der Annahme der zeitlichen Dimension selbst und die emotionale Einstellung, in der die Objekte dargestellt werden. Die zeitliche Dimension wird in zwei Grundeinstellungen eingeteilt: Die Körperlichkeit kann entweder in der Dauer oder in dem Moment des Einfallens oder Auftretens eines Ereignisses oder eines Gegenstandes dargestellt werden. Man kann in diesem Gegensatzpaar die zwei Aspekte, die normalerweise in der Sprachwissenschaft den Zeitwörtern zugeschrieben werden, erkennen. Die zweite Ebene artikuliert die Modalitäten der Annahme der Zeit; sie sind einerseits Gemeinsamkeit und Individualität, die der Dauer untergeordnet werden, und andererseits Übernatürlichkeit und Natürlichkeit, die das Einfallen bestimmen. Orlando rechtfertigt die Einführung dieser Strukturierung nicht; man kann vermuten, dass er die Kategorie der Dauer aus dem Horizont der existierenden Gegenstände denkt und sie nach einem gemeinsamen oder einsamen Genuss darstellt; das ereignishaft Einfallen scheint er hingegen im Horizont der Darstellung der möglichen Herkunft

der Gegenstände zu stellen, die entweder von einer übernatürlichen Instanz geschaffen oder als immanent natürlich gedacht werden können. Die dritte Ebene, die der emotionalen Einstellung zu den Objekten, ist ziemlich intuitiv zu erklären: Sie wird durch die mögliche Ablehnung oder Annahmefähigkeit des Gegenstandes bestimmt und wird in unserer Darstellung implizit hervorgehoben. Gehen wir jetzt zu den einzelnen Gegensatzpaaren über.

Das erste Paar wird folgendermaßen beschrieben: als Gebiet, auf dem „Bilder der nicht-funktionellen Körperlichkeit erscheinen, die in Verbindung mit einem Zeitverlauf, der kollektiv mit nicht-einschlägigen Bestimmungen dargestellt wird und als ernst oder nicht ernst“ empfunden wird, je nachdem, ob es sich um das Mahnend-Erhabene oder um das Abgewetzten-Groteske handelt. Unter die erste Kategorie fallen die Objekte, die im Laufe der Zeit einen kollektiven Funktionalitätsverlust erlitten haben, dessen Ursache nur sehr ungenau genannt werden kann. Es sind Objekte, die in das Verzeichnis der Kategorie der Ruine einzuordnen sind, wobei die Idee einer nicht-funktionellen Körperlichkeit in eine „vage Vision einer prächtigen und lichtvollen Traurigkeit“ einfließt. Die Objekte dieser Kategorie leben von der Substanz der Metaphern der Leiche und der Zersetzung, und haben als Gegenstand gewaltige Zeugnisse der berühmten vornehmen Vergangenheit der Menschheit. Wenn der Bezug zu einer vornehmen, unwiderruflich verfallenen Welt, die mit ihrer bruchhaften Anwesenheit einen mahnenden Ton annimmt, der bei Textstellen aus Sulpicio, François Chateaubriand und Baldassare Castiglione klar erkennbar ist, liegt die Betonung im Falle der Textstellen aus Martial, Paul Scarron, Ludovico Ariosto, Honoré de Balzac und Nikolai Gogol in immer stärkeren Maße in Richtung einer distanzierenden Komik, einer zerrbildhaften Darstellung und einer entstellenden Figuralität. Auf der Ebene der narrativen Technik kann man in der ganzen Literatur des französischen XIX. Jahrhunderts und besonders bei Balzac eine große Aufmerksamkeit für die Empfindungseigenschaften, vor allem für die des farblichen Feldes, beobachten; wogegen die Anwesenheit der Bilder von Ruinen bei den Autoren aus den Jahrhunderten vor der historischen Wende der Aufklärung dadurch gekennzeichnet ist, dass der ideologische Wert, d.h. der Sinn für den unwiderruflichen, ahistorischen, überzeitlichen Verlust, eben diesen Bildern zuzuschreiben ist. Übergangsglied von einer ahistorischen Dimension zu einer historischen könnte die kritische Einstellung, die Denis Diderot in den *Salons* aufzeigt, sein. Genauer gesagt, jene Stelle, in der der Aufklärer den Gemälden des jungen Malers Hubert Robert, die 1767 ausgestellt wurden und Ruinen darstellten, die Eigenschaft zusprach, Texte von Sulpicio und seinen Nachfahren ins Gedächtnis zu rufen, obwohl sie nach der Verfah-

rensweise einer Rhetorik der ersten Person Singular verfasst wurden und demnach Zeichen einer Verankerung in einer zeitgenauen historischen Dimension darstellen.

Das zweite Gegensatzpaar artikuliert die Bilder einer nicht-funktionellen Körperlichkeit, in deren imaginärer Auswirkung die Wahrnehmung eines Zeitverlaufes vorwiegt, der kollektiv nach einer historisch bestimmten Perspektive empfunden und als musterergültig oder unangebracht dargestellt wird, so dass das Verehrungswürdig-Regressive oder das Verbraucht-Realistische entsteht. Das Verehrungswürdig-Regressive ist durch das Vorherrschen der Rede über die Vergänglichkeit der Dinge vertreten, wohingegen das Verbraucht-Realistische die dekontextualisierten und entfunktionalisierten Dinge in ihrer besonderen Stofflichkeit in den Vordergrund stellt. Textuell betrachtet, ist diese Darstellungsform durch metaliterarische Verfahren charakterisiert, die von Francesco Bernis Anspielung und seinem literarischen Zitat bis zur metaphorischen Dichte von Francisco Quevedo und zur Beschreibung der verfallensten Räume, die von den negativsten Figuren der *Promessi sposi* von Alessandro Manzoni, d.h. von Azzecagarbugli und Don Rodrigo besetzt werden, reicht. Ähnliche Funktion erfüllen die Beschreibungen der hinfalligen Wohnungen des Romans von Charles Dickens *The Personal History of David Copperfield*. Die Trennlinie der zwei Kategorien liegt im Grad der Wahrscheinlichkeit der Darstellung, die den Gegenständen der zweiten Kategorie zugeschrieben werden kann.

Den vier auf dem Feld der Gemeinschaft platzierten Kategorien stellt Orlando nur zwei Kategorien auf dem Gebiet des individuellen Empfindens gegenüber, weil er die Kategorie der zeitlichen Bestimmung in diesem Feld als unzutreffend beurteilt; denn die Wahl des Grundsatzes der Bestimmung bei der Erzählung der persönlichen Erfahrung führt dazu, eine mehr oder minder große Bestimmung einzuführen, ohne dass eine für die anderen Kategorien typische Polarisierung entsteht. Der Unterschied in der Perspektive wird in zwei Werken von Chateaubriand klar, nämlich in *René* und *Génie du Christianisme*. Im ersten trifft der Leser auf Bilder, die in den Zeitraum des individuellen Daseins fallen, während die Generationen übergreifenden Bilder im zweiten Werk vorherrschen. In die gleiche Kategorie gehören die Textstellen, die Johann Wolfgang von Goethe der Heimkehr von Werther widmet. Die zwei Kategorien werden als das Eingedenk-Gefühlsmäßige und das Öde-Zusammenhanglose bezeichnet. Besonders die Benennung der ersten Kategorie unterstreicht die Kontinuität der Erfahrung, die sie stützt, und daher steht sie in Verbindung mit der Erfahrung der erzählerischen Instanz oder der erzählten Person. Die Konkretheit richtet den literarischen Text nach Formen der Darstellung der Gegenstände aus, die sich durch Wirklichkeitsnähe und niedrigen Gehalt an Figuralität

auszeichnen. Als Muster unter diesem Gesichtspunkt ist die Entwicklung der literarischen Produktion von Eugenio Montale zu sehen, der von der kühnen, fast frei von genauen zeitlichen Bezügen stehenden Figuralität der ersten drei Gedichtsammlungen zu der chronikmäßigen und kahlen Tagtäglichkeit seines Spätwerkes übergeht. Es handelt sich um etwas, das zwischen dem Mahnend-Erhabenen und dem Verehrungswürdig-Regressiven steht, während man andererseits Schwingungen zwischen dem Eingedenk-Gefühlsmäßigen und dem Öde-Zusammenhangslosen aufzeichnen könnte. Die Gegenstände seiner späten Gedichtsammlungen werden einerseits oft auf das Niveau von Kram, allusionalen Packeis oder Plunder herabgestuft, aber sie sind andererseits auch als minimale Gegenstände zu würdigen, an die man sich klammern kann, um seine eigene Identität zu bewahren oder wieder zu gewinnen.

Dadurch ist die Darstellung der ersten Artikulation des semantischen Stammbaums, d.h. die Darstellung, der auf den Zeitverlauf zentrierten, nicht-funktionellen Körperlichkeit, abgeschlossen, und wir können uns dem Ast des Stammbaumes zuwenden, in dem die Idee des Einfalles in die aktuelle Zeit, vorherrscht. Auch in diesem Teil der Gliederung beobachtet Orlando eine erste binäre Verästelung, wobei diese die Erscheinungen angehäufter Gegenstände gliedert, je nachdem, ob der Einfall in einer übernatürlichen Ordnung oder in einer natürlichen geschieht.

Auf dem Gebiet des Übernatürlichen begegnen wir Gegenständen, die zum Reich der Natur gehören und die durch den Menschen oder andere Instanzen erarbeitet worden sind. Sie üben ihre Auswirkung nur auf gegenwärtige Ereignisse aus. Es handelt sich um Gegenstände, die nicht aus einer ursprünglichen, verloren gegangenen Funktionalität neu-funktionalisiert werden; es handelt sich vielmehr um Gegenstände, die durch eine abscheuliche Körperlichkeit gebrandmarkt sind; diese Abscheulichkeit verlegt sie zwar ins Feld der Ablehnung, aber der übernatürliche Einsatz kann sie wieder für das Nützliche gewinnen. Die Sterblichen wenden sich in aktiver Erwartung, d.h. in der Hoffnung der Erfüllung eines Wunsches, diesen Gegenständen zu. Die von Orlando angeführten Beispiele sind aus Lucanos *Pharsalia*, aus William Shakespeares *Macbeth* und aus Fernando de Rojas *Celestina* entnommen. Sie inszenieren Hexen und Zauberinnen, die der Natur nahe stehen, aus der sie Mineralien, Pflanzensorten und Tierstoffe gewinnen, die zwischen dem Abscheulich-Wahrscheinlichen und dem Bizarr-Unwahrscheinlichen schweben. Alle sind sie durch reelle oder vermeintliche Schädlichkeit gekennzeichnet und stehen in einer Grenzzone der Revanche der Natur über die Kultur. Zu beachten ist, dass die erwähnten Autoren eine überschwängliche Anhäufung an Gegenständen

einführen, deren Reihung oft durch den Gebrauch synthetischer Ausdrücke oder numerischer Hyperbeln offen bleibt<sup>33</sup>.

Nach der Durchsetzung einer auf klaren Regeln beruhenden Methode durch Francis Bacon und René Descartes und der modernen Experimentalwissenschaften durch Galileo Galilei, verschwindet langsam das durch aktive Erwartung konnotierte Magisch-Abergläubische und kommt erst anfangs des XIX. Jahrhunderts wieder an die Oberfläche, obwohl es sich in das Düstere/Unheimlich-Schreckliche mit einer Färbung passiver Erwartung verwandelt hat: Das heißt, dass die Gegenstände, die durch diese Kategorie heraufbeschwört werden, eher gefürchtet und erlitten werden, als dass sie dazu gebraucht werden, um ein Ereignis zu verursachen oder um es sich zu wünschen. Gemeinsame Grundzüge der Gegenstände dieser Kategorie sind die Beschreibungen von weiten Räumen und Wohnungen, die im alten und entfunktionalisierten Stil eingerichtet sind. Der Verlust an Funktionalität kommt durch zwei Verfahrensweisen zustande: Erstens durch den Verlust an Bedeutung der Herrlichkeit leerer Räume, die den Aufgaben eines verfallenen Adels nicht mehr entsprechen; zweitens durch die Zersetzungskraft von Naturagenten wie Feuchtigkeit und durch die Rückeroberung durch Pflanzen. In einigen Fällen könnte man eine Bewegung von Norden gegen Süden, die die Bedeutung einer regressiven Richtung nach früheren Existenzformen hätte, erkennen. In allen von Orlando angeführten Beispielen würde das Übernatürliche in die Welt durch die Aufhebung der Zeitordnung einbrechen. Aus diesem Grund kann diese Kategorie weder mit Abgewetzt-Grotesken noch mit dem Verbraucht-Realistischen assimiliert werden. Beispiele dieser Kategorie entnimmt Orlando aus Meisterwerken der gotischen Romane, d.h. dem *Melmoth the Wanderer* vom Charles Robert Maturin, dem *Mysteries of Udolpho* von Ann Radcliffe, dem *Ritter Gluck* von E.T.A. Hoffmann, dem *Turn of Screw* von Henry James und dem *Dracula* von Bram Stoker.

Nun zur letzten Verästelung des Stammbaums. In ihr stoßen wir auf Bilder von nicht-funktioneller Körperlichkeit, in deren imaginäre Auswirkung ein Einfall auf die aktuelle Zeit vorwiegt, die in einer natürlichen Ordnung geschieht. Diese Körperlichkeit kommt entweder als grob oder als erarbeitet vor. Für jede der letzten zwei Möglichkeiten werden, wie gewöhnlich, eine halbpositive und eine negative Kategorie gebildet. Beginnen wir mit der positiven Variante der groben Körperlichkeit, d.h. dem Kostbar-Potentiellen. Zu ihm gehören Gegenstände, die durch eine frühere kollektive Arbeit hergestellt wurden. Zwei Beispiele stammen aus der englischsprachigen Literatur: *The Life and*

---

<sup>33</sup> Hinter dieser Behauptung scheint der nicht zitierte Aufsatz von Spitzer zu stehen.

*Strange Surprising Adventures of Robinson Crusoe of York, Mariner* von Daniel Defoe und Edgar Allan Poes *The Gold-Bug*. Die Gegenstände, die Robinson Crusoe während seines Aufenthaltes auf der menschenleeren Insel anhäuft, sind einem zeitlich schwankenden Status unterworfen. Das verdeutlicht sich am Beispiel von Geld und Schmuck. Die zwei Gegenstandsgruppen erfahren eine Verwandlung nach Ort oder Zeit, in der sie ansiedelt werden: In der einsamen Ferne aus der zivilisierten Welt sind sie durch Schmutzigkeit, Leichenhaftigkeit und Ausscheidungsähnlichkeit gekennzeichnet; im Moment der Rückkehr zur menschlichen Kultur stellen sie fast den einzigen Gegenstand dar, der Wert besitzt und gesammelt wird, um in die Gesellschaft mitgenommen zu werden. In ähnlicher Weise verwandelt sich der wieder entdeckte Schatz bei Poe vollkommen in Gebrauchsgegenstände, obwohl man in indirekter Weise eine Anspielung auf eine exkrementhafte Natur in der Figur der Pillendreher und in dem warmen, kupfernen Widerschein des Goldes sehen kann.

Die negative Variante ist das Unfruchtbar-Schädliche, das an einer Stelle von Marinos *Adone* eingeführt wird und an Beispielen erklärt wird, die aus Goethes *Faust* und Thomas Manns *Der Tod in Venedig* stammen. Wenn die Berglandschaft dem italienischen Autor bedrohlich erscheint, was Stellen aus Dantes *göttlicher Komödie* mit dem gleichen Hintergrund belegen können, sind Wasser und Feuchtigkeit bei den zwei deutschen Autoren unfruchtbare und unfruchtbar machende Mittel. Besonders das feuchte Element durchzieht verschiedene Orte der Erzählung von Thomas Mann. Es erscheint in den anfänglichen Fantastereien von Aschenbach und wird in Beschreibungen der Lagunenlandschaft an Schlüsselstellen der Todesgeschichte wieder aufgegriffen. In Jean Paul Sartres *La nausée* wird, nach der Meinung von Orlando, ein Ort beschrieben, in dem sich Schlamm zu einer Klebmasse verfestigt und flüssigen, unfruchtbaren Stoff absondert. Die Kategorie ist hier auf jeden Fall am stärksten semantisch durch die Verneinung der Produktivität und der Brauchbarkeit gekennzeichnet.

Die letzten zwei Kategorien verweisen auf eine erarbeitete nicht-funktionelle Körperlichkeit, die in einer natürlichen Ordnung stattfindet und die sich in das Gegensatzpaar des Angesehen-Schmückenden in halbpositiver Bezeichnung und des Anmaßend/Eingebildet-Vorgetäuschten in negativer Bezeichnung, niederschlägt. Paradebeispiele der ersten Kategorie sind in Anatole France und in *À rebours* von Joris-Karl Huysmans zu finden, während Gustave Flaubert in *Madame Bovary* einige Beispiele für die zweite Kategorie liefert. Das Angesehen-Schmückende ist einerseits durch eine Reihe von Gegenständen heiliger Herkunft dargestellt, die aus dem Zubehör eines einzigen Glaubensbekenntnisses stammen und daher die chaotische Dekonstruktion nicht erleiden,

die bei dem Abgewetzt-Realistischen beobachtet werden kann; andererseits findet man ein überzeugendes Beispiel in der durch Des Esseintes bewirkten Wiederherstellung eines Milieus. Die zweite Kategorie findet ihr einzigartiges Beispiel in Emmas Hochzeitstorte, die in unwahrscheinlicher Weise Objekte unterschiedlicher Natur zusammenformt, genauso wie verschiedenartige Objekte in unterschiedlicher Form in Ulrichs Schlösschen in Musils *Mann ohne Eigenschaften* und im Haus der Hauptfigur Gaddas *Cognizione del dolore* vorkommen. Anders gesagt und um ein paar *Termini*, die im Stammbaum schon erschienen sind, zu verwenden, stellt die erste Kategorie eine gewählte Suggestion, d.h. eine mit Sorgfalt zusammengesetzte Menge, dar, während die zweite eine naive Suggestion ist, d.h. eine Menge, die gleichzeitig ein Anzeichen der reinen Unschuld und der Zusammenhangslosigkeit darstellt.

Das Modell von Orlando hat eine auffallend symmetrische, geschlossene Struktur. Aber man muss beachten, dass die Kategorien auf der rechten Seite der Verästelungen durch die Negation bestimmt werden und dadurch einen offenen Status genießen und dadurch die Struktur offen halten, sodass Raum für einen relativ offenen Dialog zwischen Text und theoretische Grundfrage bleibt. Wie Orlando zu der Erarbeitung der Kategorien kommt, ist nie explizit erklärt und manchmal ist es unklar, warum bestimmte Gegenstände einer bestimmten Kategorie zugeschrieben werden. Außerdem muss man beachten, dass er auf die Zukunft bezogene Objekte nicht analysiert, sodass der Eindruck entsteht, dass die Literatur im Grunde genommen ausschließlich mit der Vergangenheit arbeitet<sup>34</sup>.

### 5. Stephen Greenblatt: Die poetische Textur der Welt(literatur)

Wie schon erwähnt, unterscheidet sich die Methode von Orlando von der von Auerbach dadurch, dass jene ein streng aufgebautes, obwohl offenes System anstrebt, während dieser durch gewählte Stellen die Gesamtheit einer Epoche oder einer literarischen Richtung im Bezug auf die Problematik der Stilmi- schung erfasst. Kehren wir zu Auerbach über Stephen Greenblatt näher zu- rück, den Hauptvertreter des *New Historicism*, der sich in einem kurzen Essay mit dem Erbe des Werkes von Auerbach auseinandersetzt. Der Aufsatz trägt den Titel „Erich Auerbach und der *New Historicism*. Bemerkungen zur Bedeu- tung der Anekdote in der Literaturgeschichtsschreibung“ und ist in deutscher

---

<sup>34</sup> Wir haben verkürzt die methodologische Einstellung von Orlando dargestellt: sie sollte durch seine Überlegungen über Freud ergänzt werden, die in id., *Per una teoria freudiana della letteratura*, Torino, Einaudi, 1973, erweiterte Ausgabe, 1992 systematisch entwickelt wurden, obwohl manchmal für den heutigen Stand der Forschung etwas naiv wirken.

Sprache in dem Band *Was ist Literaturgeschichte* erschienen<sup>35</sup>. Der Titel wurde vermutlich durch Greenblatt nicht zufällig ausgewählt, weil die Erzählung von Geschichten und Anekdoten, die sehr oft in seinen literaturkritischen Werken erscheinen, nach einem Bekenntnis des Literaturhistorikers selbst, eine wichtige Rolle spielen:

It was first of all as a writer that I experienced the will to use stories, and I wished to do so less for reasons of hermeneutical method than for reasons bound up with my sense of myself, with my experience of identity. Trained to be sensitive to these "writerly" questions in the authors whom they analyze, literary critics are generally deaf to them in themselves: it is difficult for me even to think of myself as a 'writer,' the idea having, absurdly I suppose, something of the grandiose and romantic about it.<sup>36</sup>

Haben in verschiedener Art und Weise überlieferte Geschichten eine Funktion in der Darstellung der Wirklichkeit und in der Darstellung der Darstellungen der Wirklichkeit? Versuchen wir mögliche Antworten aus dem oben erwähnten Aufsatz über Auerbach zu finden.

Greenblatt fasst Auerbachs Methode mit den folgenden Worten zusammen:

Die [...] Kapitel von Auerbachs *Mimesis* beginnen stets mit kurzen Textauszügen mit wenigen Seiten, die zunächst in Originalsprache und dann in der Übersetzung zitiert werden. Jedes Kapitel fährt dann fort, indem es sein Exzerptpäckchen auspackt, manchmal im Licht anderer, kürzerer Passagen aus Werken desselben Autors, manchmal im Hinblick auf Werke von Zeitgenossen, aber öfter noch durch intensives *close reading*, durch textnahe Lektüren, das heißt durch vorsichtige Modulationen auf

---

<sup>35</sup> Greenblatt 2000: 73-98.

<sup>36</sup> Greenblatt 1990: 6. Ähnliche, wenn schon implizite Bezüge auf die Totenwelt findet man im Motto "Have we but world and Time" (3) und im letzten Satz der Monographie (518): "Damit habe ich alles gesagt, was ich dem Leser noch schuldig zu sein glaubte. Es bleibt noch übrig, ihn, das heißt den Leser, zu finden. Möge meine Untersuchung ihre Leser erreichen; sowohl meine überlebenden Freunde von einst wie auch alle anderen, für die sie bestimmt ist; und dazu beitragen, diejenigen wieder zusammenzuführen, die die Liebe zu unserer abendländischen Geschichte ohne Trübung bewahrt haben". Bemerkungen zur Deutung dieser schwellenartigen Stellen findet man in den in der Bibliographie erwähnten Aufsätzen von Greenblatt und Ginzburg.



der Ebene des Stils, der Resonanzen der Diktion, der Nuancen des Tons, der rhetorischen Strategien, der latenten philosophischen und soziologischen Positionen.<sup>37</sup>

Diese Methode, im Gegensatz zur Hegels Ästhetik, erschließt nach Greenblatt keine Weltgeschichte, sondern nur in sich eingeschlossene Welten, die der Autor melancholisch heraufzubeschwören sucht, indem er die Durchdringung von Figuralem und Stil-Mischendem an den Texten prüft. *Mimesis* ist

mit so etwas wie dem Vertrauen in die Kraft des Figurativen geschrieben, einem Vertrauen darauf, dass diese großen Texte tatsächlich an uns gerichtet seien und dass es zugleich unsere Verpflichtung wie unser Vergnügen sei, sie zu öffnen und zu lesen. In finsternen Zeiten schrieb Petrarca verzweifelt Briefe an die großen Gestalten der Vergangenheit. Auerbach schrieb *Mimesis* in noch dunkleren Zeiten, als der Krieg tobte, dessen Ausgang noch nicht absehbar war, und angesichts eines Feindes, der ihn in die Gaskammern geschickt hätte. Für Auerbach, der die Lektüre des westlichen literarischen Kanons als eine Reihe von Briefen ansah, die die Vergangenheit an ihn gesendet hätte, bedeutete dies einen Akt des zivilisierten Lebens inmitten einer verdorbenen Welt. Seine wohlüberlegte Wertschätzung verschiedener Stile zeugt von einer kulturellen Offenheit für verschiedene Weisen, auf die Welt zu reagieren.<sup>38</sup>

Wenn wir Passagen, in denen von „Strukturen“, „Annahmen“, „Umständen“, „Konstellationen“, „Detailliebe“, „Intensität“, „Antidot gegen die Ausschließlichkeitsansprüche territorialer oder rassistischer Gruppen“, „Fragment“, „Zufallsprinzip“, „marginal“, „Miniaturerzählungen“, „vielfachem Bewusstsein“, „subtiler Individualität“, „Metastase“<sup>39</sup> die Rede ist, lesen, fühlen wir uns nicht sehr weit von Deleuze entfernt, obwohl Greenblatt eindeutig von der Möglichkeit spricht, „Werke zu erläutern“<sup>40</sup> und dadurch sich von der unendlichen Semiose von Charles Sanders Peirce und deren poststrukturalistischen

---

<sup>37</sup> Greenblatt 2000: 75.

<sup>38</sup> Ibid.: 90.

<sup>39</sup> Ibid.: 79; 81; 82; 84; 85; 93. *Metastase* kommt in einem Text von Greenblatt, der in Baßler 2001 aufgenommen wurde, auf Seite 29 vor.

<sup>40</sup> Ibid.: 80.

Aufwertung fern zu halten scheint und der Spurensicherung der Mikrogeschichte von Carlo Ginzburg näher rückt<sup>41</sup>. Auch zu betonen ist die Hervorhebung der ethisch-politischen Dimension der Vorgehensweise von Auerbach.

Nach Greenblatt dient die Auslese der Anekdoten zur Sammlung von Materialien, die den Leser überraschen sollen. Die Überraschung sollte dann dazu verwendet werden, um zu zeigen, wie die Menschen in einem bestimmten Zeitalter gelebt haben, indem sie sich auf eine gewisse Art dargestellt haben und dadurch die Kommunikation untereinander ermöglicht haben. Im Unterschied zu Auerbach, erweitern die Vertreter des *New Historicism* ihren Horizont durch Frauenliteratur und Textquellen, die Auerbach nie herangezogen hätte, weil er davon überzeugt war, dass die Moderne durch den Verlust der geschriebenen Tradition einer Vereinfachung zustrebe.<sup>42</sup> Aber eine Epoche stellt sich nicht nur in großen literarischen Werken dar, sondern auch in anderen Text- und Darstellungsformen<sup>43</sup>. Für die Rekonstruktion der Bedeutung eines Werkes sind drei Ebenen zu berücksichtigen: die Intention des Künstlers, das Genre der Werke und die historische Situation. Aber die Fülle von Quellen, die nach Greenblatt Material für die „poetics of culture“ liefern, ist unübersichtlich und war zu den zu erforschenden Epochen längst nicht allen zugänglich. Die dargestellte Wirklichkeit wird daher nicht vorgefunden, sondern in einem zirkulären, interpretativen und unabschließbaren Prozess hergestellt. Dieses Verfahren rückt Greenblatt und die Vertreter des *New Historicism* eher in die Nähe von Dilthey und Gadamer als sie in die Reihe der Poststrukturalisten einzuordnen. Man kann behaupten, dass der durch Barthes angekündigte Tod des Autors von Greenblatt und im Einklang mit Auerbach mit dem Wunsch, mit den Toten zu reden, ausgeglichen wird:

I had dreamed of speaking with the dead, and even now I do not abandon this dream. But the mistake was to imagine that I would hear a single voice, the voice of the other. If I wanted to hear one, I had to hear the many voices of the dead. And if I wanted to hear the voice of the

---

<sup>41</sup> Methodologisch vgl. Ginzburg: 1979 und konkreter seine historischen Meisterwerke über *I Benandanti* (1966) und *Il formaggio e i vermi* (1976).

<sup>42</sup> Ibid.: 94-95.

<sup>43</sup> Siehe die detaillierte Analyse grafischer Darstellungen von Bauern zur Zeit Luthers im Aufsatz von Greenblatt *Bauernmorden, Status, Genre und Rebellion*, in Baßler 2001 (besonderes Augenmerk verdienen 164-179).

other, I had to hear my own voice. The speech of the dead, like my own speech, is not private property<sup>44</sup>.

Aus diesem letzten Zitat scheinen Peirce, Foucault und vielleicht auch Deleuze hervorzuliegen. Aber mehrmals wiederholt Greenblatt seine Bewunderung für Auerbachs Fingerspitzengefühl: Er wusste ohne plumpe Kategorisierungen und anhand scheinbar randwertiger Textstellen, die eine fast anekdotische Funktion zu erfüllen scheinen, eine oft überzeugende Darstellung dargestellter Wirklichkeit zu liefern. Um zu Deleuze und Guattari zurückzukehren, scheint diese Methode durch die Sensibilität für kleine Unterschiede und unterschwellige Bindungen gekennzeichnet und durch eine klare, wenn auch implizite ethische Einstellung geprägt.

Die neueren, westlichen Literaturen sind oft durch Autoren und Autorinnen mit Migrationshintergrund gekennzeichnet, die häufig durch sorgfältige Sammlung minimaler Details, die dann in literarische Texte eingewebt werden, meistens einen Gegendiskurs, ein *Writing Back* anstreben, der für Toleranz kritisch eintritt. In seinem Aufsatz über Auerbachs Interpretation einer Stelle aus Voltaire unterstreicht Carlo Ginzburg Auerbachs tendenziell pessimistische Einstellung der Globalisierung gegenüber. Der italienische Historiker führt gewissenhaft die Widersprüche aus, die in unterschiedlichen Schriften des Aufklärers auftauchen, um die Gründe zu erklären, die Auerbach vermutlich hätten dazu bewegen können, die Globalisierung als Produkt von gegensätzlichen Tendenzen, historisch unvermeidbar aber nicht erwünscht zu bewerten<sup>45</sup>. Ginzburgs Vorgehensweise ist durch seine genealogische Spurensicherung gekennzeichnet und daher nicht mit der Arbeit mit Ausstrahlungen unmittelbar gleichzusetzen, die so typisch für Auerbachs Arbeit war. Sie ist trotzdem eine Abwandlung eines *Close reading*, das durch Spurensicherungen den tiefgründigen Relationen in verschiedenen Texten nachspürt.

Nach unserer langwierigen, sprunghaften und teilweise unausgewogenen Gratwanderung über unterschiedlich angelegten Höhen des gegenwärtigen Denkens können wir abschließen, dass Details, Anekdoten, entfunktionalisierte Objekte und Informationen aus einer enzyklopädischen Quellenkunde zueinander in Verbindung gebracht, ausgelegt und bewertet werden müssen, um das Recht auf Diversität zu behaupten. Nach der Zeit der kolonialen Herrschaften und der faschistischen Regimes, im Zeitalter der Migrationen und einer

---

<sup>44</sup> Greenblatt 1988: 20.

<sup>45</sup> Ginzburg 2002: 125 und 136-137.

komparatistisch und pluralistisch ausgerichteten Weltliteratur<sup>46</sup> scheint eine Ethik des Details, die nach der offenen und möglichen Bedeutung einer dargestellten oder angestrebten Einheit im Sinne Spitzers sucht, in der Ausübung einer politisch engagierten Literatur- und Kulturkritik unverzichtbar. Anstatt kritische Begriffe, die durch die Arbeit gewissenhafter Literaturtheoretiker und Philosophen erarbeitet wurden, leichtsinnig einer Analyse vorzuschicken ohne einen tiefen Dialog zwischen Kritik und fiktivem Text zu praktizieren, ist es sinnvoller, gründliche Fragen und eine möglichst textnahe Lektüre literarischer Texte zusammenspielen zu lassen, um wirklich der Pluralität einen kritischen Raum zu schaffen.

### Bibliographie

- Auerbach, Erich, 1954. „Epilegomena zu Mimesis“, in: *Romanische Forschungen* 65, 1-18.
- Auerbach, Erich, <sup>10</sup>2001 (1946). *Mimesis*. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen und Basel: Franke Verlag.
- Auerbach, Erich, 1975. *Studi su Dante*, Milano, Feltrinelli.
- Bal, Mieke, 2002. “Descrizioni, costruzione di mondi e tempo della narrazione”, in: *Il romanzo, Vol. II, Le forme*, Franco Moretti (a cura di), Torino: Einaudi, 2002, 189-224, übersetzt in: *A Mieke Bal Reader*, unter dem Titel „Over-Writing as Un-Writing: Descriptions, World-Making, and Novelistic Time“, Chicago: The University of Chicago Press, 2006, 96-148.
- Baßler, Moritz, (Hrsg.) 2001 (1995). *New Historicism*, 2. Aktualisierte Auflage, Fischer Verlag, Tübingen; Basel: Franke Verlag.
- Blaustein, Daniel, 2011. *Procedimientos miméticos y antimiméticos en obras del « post-boom »*. Olms: Hildesheim.
- Bremmer, Jan, 1999. “Auerbach and his Mimesis”, in: *Poetics Today*. 20, 1, 3-10.
- Deleuze, Gilles/Guattari, Felix, 1980. *Mille-plateaux*. Capitalisme et schizophrénie, Paris: Éditions de Minuit.
- Ginzburg, Carlo, 2002. “Tolleranza e commercio. Auerbach legge Voltaire”, in *Quaderni storici*, April, 259-284 neu aufgelegt in: id., *Il filo e le tracce*, Milano: Feltrinelli, 2006, 112-137.

---

<sup>46</sup> Zur Verstrickung von Politik, Ethik und Ästhetik in der postkolonialen Zeit vergleiche Moll 2008.

- Ginzburg, Carlo, 1979. "Spie. Radici di un paradigma indiziario", in *Crisi della ragione*, hrsg. von Gargani Aldo, Torino: Einaudi, 57–106.
- Greenblatt, Stephen, 1990. *Learning to curse*, London - New York: Routledge.
- Greenblatt, Stephen, 1988. *Shakespearean Negotiations. The Circulation of Social Energy in Renaissance in England*, Oxford: Clarendon Press.
- Greenblatt, Stephen, 2000. *Was ist Literaturgeschichte?*, Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Moll, Nora, 2008. „Migrantenliteratur in Italien und in Europa: Modelle in Vergleich“, in: *Neohelicon*, 35, N. 1, 73-82.
- Knoke, Ulrich, 1975. „Erich Auerbach. Eine erkenntnis- und methodenkritische Betrachtung“, in: *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, V, 74-93.
- Orlando, Francesco, 1994, *Gli oggetti desueti nelle immagini della letteratura. Rovine, reliquie, rarità, robaccia, luoghi inabitati e tesori nascosti*, Torino: Einaudi.
- Paccagnella, Ivo/Gregori, Elisa, 2009. *Mimesis: L'eredità di Auerbach*, Padova: Esedra.
- Pavel, Thomas, 1991. "Narrative Tectonics" in: *Poetics Today*, 11, N. 2, 349-364.
- Schumann, Detlev W., 1942. "Enumerative style and its significance in Whitman, Rilke, Werfel", in *Modern Language Quarterly*, 171-204.
- Spitzer, Leo, 1945. *La enumeración caótica en la poesía moderna*: Buenos Aires, Casa editora de Buenos Aires CONI, später neu herausgegeben in *Linguística e Historia Literaria*, 1955, 295-355.
- Tasketin, Emel, 2014. "Said on Auerbach: Hospitality Or How the Western Canon Transformed in Weltliteratur", in: *Arcadia* 2014 49, 301-322.

**REZENSION**

Hennigfeld, Ursula, (Hg.), 2013. *Goya im Dialog der Medien, Kulturen und Disziplinen*. Freiburg/Berlin/Wien: Rombach Verlag. (Freiburger Romanistische Arbeiten, Bd.3).

La obra colectiva “Goya en el diálogo de medios, culturas y disciplinas” editado por Ursula Hennigfeld y publicado en alemán en 2013 en la editorial Rombach nos presenta 16 interesantes artículos fruto de un taller interdisciplinario sobre Goya, que tuvo lugar en el centro de investigación interdisciplinaria de la Universidad de Bielefeld en 2011.

El interés por Goya surge en estos investigadores no sólo por la importancia y calidad pictórica de sus cuadros, sino porque, según la editora (pag. 8), en el arte comprometido con la política, Goya el pintor es percibido como el prototipo de intelectual que se rebela contra el régimen establecido y el fanatismo religioso. Tanto es así, que a lo largo del siglo XX se ha recurrido a menudo a Goya para criticar de forma disimulada diferentes sistemas gubernamentales.

Clasificados en cinco grandes campos (Goya y la visualización de la modernidad, Goya en el cine, Goya español – Goya francés, Guerra, dictadura y exilio: Goya como personaje de identificación y Goya en la música contemporánea) los artículos intentan explicar en qué consiste esta fascinación e influencia que Goya produce sobre otros medios como la literatura, el cine o la música y que han resultado en una extensa producción de películas, obras y composiciones basadas e inspiradas, tanto en los cuadros de este famoso pintor, como en su propia vida y persona.

Para ello los investigadores, provenientes de muchos y diferentes campos, como la historia del arte, la musicología, la literatura o la comunicación, intentan describir de forma interdisciplinar, intercultural e intermedial las diferentes interpretaciones existentes de Goya desde sus correspondientes disciplinas.

La interdisciplinaridad e interculturalidad son evidentes, dada la variedad de campos de los que provienen los investigadores y la internacionalidad de los artistas a los que Goya ha inspirado. También cabe destacar la incorporación de la intermedialidad, no sólo a través del contenido de los artículos, que analizan a Goya, sus pinturas y su influencia en diferentes medios, sino a través del uso de los nuevos medios digitales.

La obra colectiva viene acompañada de los vídeos inspirados en Goya de Carlos Franklin, que fueron expuestos en el Centro Pompidou, así como de las composiciones sobre Goya del compositor Michael Denhoff. Tanto a los vídeos de Franklin, como a las composiciones de Denhoff se puede acceder a través de un link disponible en la obra. Estos vídeos y composiciones invitan al lector a visitar y reinterpretar diferentes cuadros de Goya, además de ofrecerle una nueva experiencia intermedial, dentro de un marco de textos académicos, algo inusual y más que bienvenido en este contexto.

Tras una breve introducción y descripción de la temática y organización de los artículos en la obra, por la editora Ursula Hennigfeld, encontramos los artículos en los ya mencionados cuatro grandes capítulos. De entre los tres artículos del primer capítulo *Goya y la visualización de la modernidad* de Vittoria Borsò “Francisco de Goya y Lucientes o la emergencia de una visualidad contemporánea” (pag. 17-34), Timo Skrandies “Sobre la actualidad de Goya: medialidad, materialidad y estética postcolonial” (pag. 35-56) y Susanne Schlünder “Biopolítica y resistencia de lo corporal en Goya” (pag. 57-72) me gustaría destacar el de Timo Skrandies.

Timo Skrandies nos describe en tres capítulos, de forma concisa, interesante y presentándonos muchos ejemplos gráficos, en qué consiste la actualidad de Goya y cómo ésta ha llevado a otros artistas a basarse en sus obras para crear otras nuevas.

En primer lugar, Skrandies trabaja la relación entre medialidad y visualidad analizando los grabados *Los desastres de la Guerra*, realizados entre 1810 y 1815, en los que Goya captó de forma fotográfica, casi cinematográfica, las crueldades de la Guerra de la Independencia Española. No podemos olvidar que la fotografía no se inventó hasta 1839 y el cine hasta 1895. Su estética, focalización y composición gráfica le acercan, según Skrandies, más a la fotografía periodística y documental que a las pinturas de sus colegas contemporáneos. Un ejemplo gráfico de una fotografía anónima de Gettysburg en 1863 al lado del grabado 18 de los desastres, muestra perfectamente lo que nos quiere hacer ver el autor.

En el segundo capítulo Skrandies nos presenta una segunda dimensión de la actualidad de Goya, haciendo hincapié en la actividad pictórica y la materialidad. Para ello describe el cuadro de la familia de Carlos IV de 1800/01. A través del análisis de la postura de la infanta de perfil y del cuadro que ésta está observando, detrás de la familia real, Skrandies nos muestra cómo Goya critica de forma subliminal las relaciones familiares y la política de matrimonios consanguíneos aplicada por las familias reales para mantener el poder. 180 años después, el pintor Alberto Gironella retoma el mismo cuadro [Lot y sus hijas

(La familia de Carlos IV) 1984-1987] invirtiendo los elementos pictóricos y poniendo directamente de manifiesto la crítica de Goya en el mismo título del cuadro, además de añadir a través de la construcción pictórica otros niveles de crítica.

En un tercer y último paso Skrandies nos muestra cómo la ambigüedad entre espacio pictórico, protagonista y observador en el *Capricho 43* de Goya es utilizado por el artista Yinka Shonibare en su obra *The Sleep of Reason Produces Monsters* de 2008, para presentar una estética postcolonial de la diferencia que invita al observador a reflexionar sobre geopolítica, raza e identidad.

En el segundo gran capítulo, *Goya en el cine*, encontramos los artículos de Jochen Mecke “De la estética de la representación y de lo imaginario en Goya y Saura” (pag. 73-102), de Guido Rings “Desde los *Desastres de la guerra* de Goya hasta *el Paísà* de Rosellini: continuidades patrióticas, patriarcales y del romanticismo oscuro” (pag. 103-128) y de Holger Südkamp “«Los fantasmas que llamé»: Goya en el *Colossus* de Clive Barkers y en *Goya's Ghosts* de Miloš Formans” (pag. 129-142). En todos estos artículos los autores trabajan con películas en las que Goya aparece como personaje.

Es de destacar sobre todo el artículo de Jochen Mecke, en el que el autor nos describe cómo Saura, a través de su película *Goya en Burdeos* (E 1999), experimenta un cambio de estética similar y paralelo al que se produce en la vida de Goya. En la película, Saura confronta las dos disciplinas estéticas de Goya. La primera, que corresponde a la fase de Goya como pintor de la Corte, es la estética de la representación en la que el arte funciona como medio cultural en palacio y está atado a ciertas reglas, normas y tradiciones. La segunda, la estética de lo imaginario, se desarrolla en el artista, según Mecke, a partir de 1792, momento en el que Goya envía una carta a la Academia de Bellas Artes criticando la formación de artistas en aquella época y exigiendo que el arte se libere de las normas establecidas, para poder desarrollarse. A partir de este momento y posteriormente a lo largo de toda su enfermedad, Goya se nos presenta como precursor de la modernidad y se desprende de normas, reglas y tradiciones para concentrarse en las posibilidades mediáticas que ofrece la pintura. En esta segunda fase estética, los medios pictóricos tienen prioridad sobre la representación de los objetos y la pintura deja de ser medio de representación para convertirse en medio de lo imaginario. El arte de Goya deja de ser bonito y anticipa la estética de lo feo.

Pero Saura no se limita a exponer el desarrollo del pintor, sino que intenta, a través de una metonimia intermedial, plasmar este cambio de estética directamente en la película. Mecke nos describe cómo, haciendo uso de diferentes tomas y planos en la escena de la fiesta de la Duquesa de Osuna,



Saura es capaz de mostrarnos la estética de la representación tan fundamental en la Corte del siglo XVIII, en la que la identidad misma de las personas en la Corte se construía a través del ver y ser visto. Aunque más interesante es quizá su forma de reproducir una estética de lo imaginario descomponiendo las estructuras narrativas de la película en imágenes o cuadros narrativos y rompiendo con la cronología causal.

De esta forma Saura, según Micke, se libera del cine simbólico para concebir/idear una estética de lo imaginario que acepta las condiciones mediales y materiales del cine y lo moderniza radicalmente.

En el tercer capítulo *Goya español - Goya francés* encontramos los artículos de Marco Thomas Bosshard "¿Goya como icono de la industria del cine y de la cultura en España? La entrega anual de los Premios Goya" (pag. 143-164), Jobst Welge "Goya como símbolo en la posmodernidad literaria" (pag. 165-182) y Markus Buschhaus "A este y aquel lado del Paseo del Prado: paseos imaginarios con Goya" (pag. 183-210).

En el capítulo *Guerra, dictadura y exilio: Goya como personaje de identificación en el siglo XX* Manuel Köppen analiza en "Lion Feuchtwangers *Goya oder Der arge Werg der Erkenntnis*" (pag. 211-226) la novela de Lion Feuchtwanger sobre Goya y Ursula Hennigfeld trabaja sobre Goya como político en los dramas españoles del siglo XX ("Goya als *homo politicus* in spanischen Dramen des 20. Jahrhunderts (Alberti, León, Buero Vallejo, Camón Aznar)") (pag. 227-254).

Finalmente, en el último capítulo, *Goya en la música contemporánea*, encontramos los artículos de Helmut C. Jacobs "Los Caprichos de Goya como fuente de inspiración para las obras de acordeón *Dämonenflug* de Claes J. Biehls y *Capricho 43* de Gorka Hermosas" (pag. 255-272), Michael Denhoff "La influencia de Goya en mi lenguaje musical" (pag. 273-288), Lukas Christensen "»El sueño de la razón produce composiciones« Composiciones a Francisco de Goya" (pag. 289-300) y Monika Fink "»Escuchar con los ojos« proyectos de sonido sobre Goya de Helmut Oehring" (pag. 301-314). De este último capítulo me gustaría resaltar el de Michael Denhoff. Como expliqué al inicio de la reseña, el libro viene acompañado de los vídeos inspirados en Goya de Carlos Franklin, así como de las composiciones sobre Goya del compositor Michael Denhoff. Y es aquí, en este último capítulo del libro, en el que el mismo Denhoff en un artículo nos explica cómo Goya influyó de forma drástica en su desarrollo profesional como compositor. Me parece un artículo muy interesante, dado que pocas veces los investigadores tenemos acceso a este tipo de información proveniente directamente de los propios autores/artistas, a menos que tengamos la posibilidad de entrevistarlos. Denhoff describe cómo, desde sus inicios, el arte le sirvió de inspiración para sus composiciones, dada su

predisposición sinestética. Los colores de diferentes cuadros producían en él sonidos interiores que le llevaron en su primera etapa a componer piezas inspiradas en cuadros de Chagall, Jawlensky, Klee y Kandinski entre otros. A principios de los 80 Denhoff entra en crisis. Según él, sus composiciones comienzan a repetirse y no encuentra inspiración, por lo que deja de componer por un tiempo. Es en esta época en la que comienza a trabajar sobre Goya. Sobre todo el grabado 43 “El sueño de la razón produce monstruos” le llama la atención y refleja, según él, perfectamente la crisis que está viviendo en ese momento. Y así, este grabado se convierte en inspiración para su siguiente composición. Pero la falta de colores del grabado le llevan a cambiar su forma de trabajar. Este cuadro no le permite trabajar de forma sinestética, a partir de los colores. Por eso el contenido y el mensaje del cuadro se convierten en el centro de su inspiración. Denhoff empieza a entender el arte como factor de disturbio en la sociedad, como posicionamiento político, lo que tiene como consecuencia una radicalización de su lenguaje musical. Por primera vez compone de nota a nota, sin saber cómo acabará su composición y haciendo uso de armonías de seis notas; todo innovaciones que se convierten en fundamentos de su forma de componer a partir de ese momento. Posteriormente compuso también unos cuadros para orquesta basados en siete de los grabados de Los Caprichos de Goya y en 1988 otra obra titulada *Bocetos según Goya*, inspirados en los *Disparates* de Goya. Este artículo nos deja, por tanto, ver de primera mano cómo Goya, un pintor del siglo XIX, no ha perdido en absoluto actualidad y es fuente de inspiración continua en artistas e investigadores de todo tipo de campos.

**REZENSION**

Rădulescu, Raluca/Baltes-Löhr, Christel, (Hg.), 2016. *Pluralität als Existenzmuster*. Interdisziplinäre Perspektiven auf die deutschsprachige Migrationsliteratur. Bielefeld: Transcript, 230 S.

Im Frühjahr 2015 fand in Braşov (Kronstadt) in Rumänien der Internationale Germanistenkongress statt, auf dem sich eine Sektion mit *deutschsprachiger Migrationsliteratur zwischen Eigenständigkeit und Globalisierung* befasste. Der vorliegende Band enthält die dort gehaltenen Referate. Das Feld ist sehr groß, und der relativ vage Titel deutet an, dass die Herausgeberinnen versuchen mussten, zum Teil weit auseinanderstrebende Beiträge unter einem Dach zu vereinen. Vielleicht wäre es hilfreich gewesen, sich eingangs deutlich zu machen, dass die Termini Migration und Literatur ursprünglich zwei unterschiedlichen Bereichen entstammen: Migration ist ein soziologisches (und psychologisches!) Phänomen, Literatur primär ein ästhetisches. Die Brücke zwischen den beiden ist relativ schmal. Es hat allerdings schon „immer“ Mehrsprachigkeit in der Literatur gegeben (mindestens seit der Antike), wobei Migration nur *ein* Anlass von mehreren ist, die Brücke zu beschreiten. Dabei stellt Literatur primär weniger die Frage nach Migrationserfahrungen sondern die nach ästhetischen Qualitäten im weitesten Sinne. Der Aspekt der Migration ist dabei ein vor allem soziologischer, der auf die „Qualität“ der Literatur eigentlich keinen Einfluss hat. Natürlich gibt es Literatursoziologie und auch Literaturhistoriographie, allerdings sollte man sich als Verfasser von analytischen Arbeiten deutlich machen, auf welchem Feld man sich bewegt. Man erkennt aus den Texten, dass die Frage viele der Beiträgerinnen und Beiträger beschäftigt. Relativ neu ist, dass die Zahl der Autorinnen und Autoren, die einen mehrfachen kulturellen Hintergrund (man vergisst zu leicht, dass nicht wenige von ihnen schon mit einem komplexen kulturellen „Gepäck“ in der deutschen Kultur ankommen, denken wir nur an die Kurden und ihre verschiedenen Herkunftsländer oder, näher bei uns, die Angehörigen von Minderheiten in den Herkunftsgesellschaften) haben, seit einigen Jahrzehnten stark zugenommen hat. Der spöttische Einwurf von Jürgen Joachimsthaler, „Fast hat man [...] den Eindruck, interkulturelle Literatur wäre in Deutschland erst im Zuge der Zuwanderung ausländischer Arbeitskräfte während der Nachkriegszeit entstanden“ (zitiert S. 83), sollte ernst genommen werden – sie ist viel älter und beginnt auch nicht erst mit Chamisso. Damit soll den Herausgeberinnen kein Vorwurf gemacht werden, es ist in meinen Augen ein generelles Problem dieser Literaturform.

Die Unterschiedlichkeit der Herangehensweisen der Beiträge lässt eine Aufzählung der einzelnen Beiträge am sinnvollsten erscheinen. Christel Balthes-Löhr befasst sich mit der „Figur des Kontinuums am Beispiel von Geschlecht und Migration“ (9-28), wobei sie deutlich macht, dass die früher wahrgenommene Binarität der Geschlechter sich heute auflöst in ein Kontinuum von unterschiedlichen Formen und dass es genauso sinnvoll sein könnte, auch Migration als Kontinuum anzusehen. Sie hätte auf die in dem Band mehrfach erwähnte Emine Sevgi Özdamar verweisen können. In meinen Augen kann der Migrationsprozess indes noch viel länger dauern, als sie andeutet: ich kenne Familien, in denen das Hin und Her zwischen zwei Ländern sich über mehrere Generationen hinzieht. Diese Menschen siedeln sich oft in einem dauerhaften „Dazwischen“ an. Damit können sich ihnen auf Dauer zwei Welten eröffnen, sie sie wirklich „in Besitz nehmen“.

Aglaia Blioumi berichtet aus der „Praxis der Kulturwissenschaft‘ am Beispiel der Deutschen Abteilung der Universität Athen“ (29-45) und zeigt die Möglichkeiten, aber auch die Schwierigkeiten der Landeswissenschaft in diesem Kontext auf. Klaus Schenk „Formen des Ich-Erzählens in der inter-/transkulturellen Literatur“ (47-61) stellt sich, vor allem am Beispiel von Yoko Tawada, die Frage, ob und inwiefern die Migration die Ich-Wahrnehmung verändert. Das sprachlich sehr unterschiedlich gegliederte Feld des „Ich“ in den beiden Sprachen bietet Material für Reflexion. Später wird Tobias Akira Schickhaus mit „Polypolare Übersetzungen. Eine historiographische Lokalisierung der Chamisso-Literatur am Beispiel Yoko Tawadas“ (79-96) das Thema, unter Bezug auf Karl Mannheim, noch vertiefen. Er stellt beiläufig die Frage – wie sie auch in einigen anderen Beiträgen gestellt wird –, ob der seit über dreißig Jahren verliehene Chamisso-Preis nicht neben einer Auszeichnung auch eine Ausgliederung der Geehrten in eine Sonderabteilung der deutschsprachigen Literatur bedeute. Die Frage ist sicher berechtigt, eine Antwort wird allerdings die historischen Abläufe mit in den Blick nehmen müssen. Bedeutete die Beschäftigung mit der Literatur von Zuwanderern zunächst und in einem ersten Schritt eine Erweiterung des Blickfeldes, so zeigte sich erst später dialektisch *auch* die Gefahr der Ausgliederung. Nun gilt es weiter vorwärts zu gehen.

Raluca Rădulescu Beitrag „Die Lyrik F. A. Olivers. Versuch einer ‚modernen‘ interkulturellen Hermeneutik“ (63-78), beschäftigt sich sehr genau mit dem Werk und seinen stilistischen Besonderheiten, wobei sie versucht, vor allem eine *literarische* Analyse zu geben. Alicja Krauze-Olejniczak schreibt über einen „Migrationsroman, der gar keiner sei: Malin Schwerdtfegers *Café Saratoga*“ (97-116). Die Autorin des Romans (ihre Beobachterin folgt ihr) kehrt einfach

das Schema um und schreibt einen Roman über Immigranten aus Polen, obwohl sie selbst keinen Migrationshintergrund hat, und stellt damit implizit die Frage, ob eine Kategorie *Migrationsliteratur* überhaupt sinnvoll sei, bzw. von welchem/welchen Blickwinkel/n aus. Wer darf unter dieser Bezeichnung schreiben? Gehört sie in die Literaturwissenschaft oder in die Soziologie und Historiographie? Hat sie einen Platz in der Soziolinguistik?

Zwei Beiträge widmen sich, von unterschiedlichen Blickpunkten aus, dem Werk von Herta Müller. Raluca Hergheliciu schreibt über „Sprache, die zum Raum wird. Zur Latenz des Rumänischen in Herta Müllers *Herztier*“ (117-137) und kann deutliche Hinweise auf die Latenz der einen Sprache in der anderen geben. Maria del Pino Valera widmet sich der „Rezeption der Werke von Herta Müller in Spanien“ (153-171), wobei sie vor allem weitgehend unkommentiert, die deutschen Texte und die spanischen Übersetzungen einander gegenüberstellt. Es ist sicher etwas gewagt, wie sie das tut, Müller und Paul Celan als zur selben „deutschen Gemeinde“ gehörig zu zählen: das Banat Herta Müllers liegt im äußersten Westen Rumäniens, Czernowitz, die Geburtsstadt Paul Celans befindet sich heute in der Ukraine, das kulturelle Klima dort war ein völlig anderes ...

Anja Barr kann in ihrem Aufsatz „Die Heimat der Heimatlosen. Transkulturelle Identitäten in Özdamars *Der Hof im Spiegel* und Fatih Akins *Gegen die Wand*“ (139-152) gut die verschiedenen Strategien von Migranten, sich in ihrer neuen Situation einzurichten (und dabei oft zu scheitern) deutlich machen. Zum Glück enden die meisten Versuche besser als in dem Roman und in dem Film angedeutet.

Zwei Texte befassen sich mit zugewanderten Autoren in der Schweiz anhand von zwei erfolgreichen Migranten (sie sind es tatsächlich). Natalie Moser schreibt über „Deutschsprachige Migrationsliteratur in der Schweiz. Zur Prosa von Cătălin Dorian Florescu“ (173-189); sie versucht, die Spannung zwischen Distanz und Integration des Autors in den Schweizer Literatur zu erfassen. In gewissem Sinne die zweite Stimme zu diesen Überlegungen bildet die Arbeit von Graziella Predoiu mit dem sprechenden Titel „Angekommen wie nicht da“. Heimat und Fremdheit in Melinda Nadj Abonjis Roman *Tauben fliegen auf*“ (191-206). Beide Aufsätze können die Spannung zwischen hier und dort und ihre sehr unterschiedliche Lösung deutlich machen.

Den – irgendwie logischen – Abschluss bildet der Beitrag von Anna Warakomska „*Ruß* – von der deutschen Literatur eines Autors mit Migrationshintergrund“ (207-227), der den Ruhrgebiet-Roman von Feridun Zaimoglu bespricht. Das Besondere an diesem Roman liegt darin, dass ein aus der Türkei stammender Autor – man erinnert sich an den Erfolg seines Erstlings *Kanak*

*Sprake* (1995) – sich nun einem rein (?) deutschen Thema widmet und damit die „gläserne Wand“ zwischen Migrationsliteratur und Literatur durchbricht. Sozusagen (erfolgreich?) angekommen!?

Selten gelingt es, aus Kongressakten ein „geschlossenes“ Werk zu machen. Dagegen können oft die unterschiedlichen Perspektiven der Beiträge anregend für den Betrachter sein. Im vorliegenden Band stellt sich in meinen Augen vor allem die Frage, was das Besondere von *Migrationsliteratur* überhaupt ausmachen kann. Es wäre wohl sinnvoll, sie in den größeren Zusammenhang der *Mehrsprachigkeit in der Literatur* einzureihen, dann erst lassen sich, innerhalb dieser großen Gruppe, ihre Besonderheiten fassen – falls es sich auf Dauer als sinnvoll erweist, in ihnen eine eigene *literarische* Kategorie zu sehen. Infolgedessen können mich in dem Band diejenigen Beiträge am meisten überzeugen, die konsequent literarische Texte analysieren, ganz besonders, wenn die Analytikerinnen die Herkunfts- und Zielsprache beherrschen und daher zeigen können, dass bei jeglicher sprachlichen Tätigkeit *die Gesamtheit des (nicht nur) sprachlichen Potentials des oder der Kommunizierenden*, hier der Autorinnen und Autoren, aktiviert werden (können). Beiträge zur Soziologie der literarischen Mehrsprachigkeit im engeren Sinne lassen sich kaum ausmachen; aber vielleicht ist das angesichts der Arbeit einer germanistischen literarischen Kongress-Sektion eine falsche Erwartung meinerseits. Immerhin scheint es sinnvoll zu sein, sich weitere Gedanken zur Einordnung solcher Überlegungen in das Wissenschaftsgebäude zu machen.

Vielleicht hätten Herausgeberinnen und Verlag nochmals einen Korrekturgang einplanen können. Neben einigen Druckfehlern lassen sich auch da und dort kleine stilistische Unsicherheiten erkennen, die leicht zu tilgen gewesen wären. An den Verlag: neben dem sonst gefälligen Druckspiegel wirken die Lettern der Fußnoten deplatziert – eventuell kleinere und in größerer typographischer Nähe zu den Typen des Textes wären sicher ansprechender.

Oberwaltersdorf, 26.I.2017