

TRANSFER

RECEPTION STUDIES

V

TRANSFER
Reception Studies

"Transfer. Reception Studies" is a scientific journal. We publish papers on Reception Studies of Polish and German, Austrian, Swiss literatures, written in English, Polish and German

Redaktorki Naczelne (Editors-in-Chief):

Anna MAJKIEWICZ, Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER

RADA NAUKOWA (Advisory Board):

Anna BABKA (Universität Wien, Wien), Edward BIAŁEK (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław), Lothar BLUHM (Universität Koblenz-Landau, Landau), Rolf FIEGUTH (Universität Freiburg, Schweiz), Elżbieta HURNIK (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa); Wacław OSADNIK (University of Alberta, Edmonton), Mirosław OSSOWSKI (Uniwersytet Gdański, Gdańsk), Wolfgang F. SCHWARZ (Universität Leipzig, Leipzig), Dorota SOŚNICKA (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin), Grażyna B. SZEWCZYK (Uniwersytet Śląski, Katowice), Ewa TEODOROWICZ-HELLMAN (Stockholms Universitet, Stockholm), Manfred WEINBERG (Univerzita Karlova, Praha), Anna WYPYCH-GAWROŃSKA (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa)

RECENZENCI (Reviewers):

Agnieszka ADAMOWICZ-POŚPIECH (Uniwersytet Śląski, Katowice), Alexander BAREIS (Lunds universitet, Sverige/Sweden), Magdalena BĄK (Uniwersytet Śląski, Katowice), Piotr DE BOŃCZA BUKOWSKI (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), Tamara BRZOSTOWSKA-TERESZKIEWICZ (IBL PAN, Warszawa), Peter CLAR (Universität Wien, Wien), Olivia C. DÍAZ PÉREZ (Universidad de Guadalajara, México), Sebastian DONAT (Leopold-Franzens-Universität Innsbruck, Innsbruck), Małgorzata DUBROWSKA (Katolicki Uniwersytet Lubelski, Lublin), Joanna DRYNDA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), Michael DÜRING (Christian-Albrechts-Universität zu Kiel, Kiel), Halina FILIPOWICZ (University of Wisconsin-Madison, Madison), Joanna GODLEWICZ-ADAMIEC (Uniwersytet Warszawski, Warszawa), Andrea HORVÁTH (Debreceni Egyetem, Debrecen), Ewa JAROSZ-SIENKIEWICZ (Uniwersytet Wrocławski, Wrocław), Ewelina KAMIŃSKA-OSSOWSKA (Uniwersytet Szczeciński, Szczecin), Hala KAMAL (Cairo University, Cairo), Roman LACH (Keimyung University, Daegu, Dalseo-gu, Republik Korea), Paul Martin LANGNER (Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej, Kraków), Katarzyna LUKAS (Uniwersytet Gdański, Gdańsk), Renata MAKARSKA (Johannes Gutenberg-Universität Mainz, Mainz), Andrzej MOKRY (Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg), Michał MRUGALSKI (Humboldt-Universität zu Berlin, Berlin), Eliza PIECIUL-KARMIŃSKA (Uniwersytet im. Adama Mickiewicza, Poznań), Szilvia RITZ (Szegedi Tudományegyetem, Szeged), Robert RDUCH (Uniwersytet Śląski, Katowice), Katarzyna SAREK (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), Johann SONNLEITNER (Universität Wien, Wien), Marek SUCHOCKI (Berkeley College New York and New Jersey), Jacek SZCZEPANIAK (Uniwersytet Jana Kazimierza, Bydgoszcz), Maciej URBANOWSKI (Uniwersytet Jagielloński, Kraków), Maciej ZAGÓRSKI (Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza, Częstochowa), Christine WEDER (Université de Genève), WU Lan (Uniwersytet Gdański, Gdańsk)

Nadsyłane do redakcji artykuły są oceniane anonimowo przez dwóch recenzentów („double-blind” review)

Redaktorzy językowi (Language editors):

Elżbieta WRÓBEL – język polski (for Polish language)
Susanna Stacy JOHNSON, Anna WYLEŻAŁEK – język angielski (for English language)
Markus EBERHARTER – język niemiecki (for German language)

Sekretarz redakcji (Assistant to the Editor-in Chief):

Paulina KASIŃSKA

Adres redakcji:
TRANSFER. UJD

ul. Waszyngtona 4/8, p. 134
42-200 Częstochowa
e-mail: transfer@ujd.edu.pl
tel. (+48) (34) 378-43-41
www.transfer.ujd.edu.pl

Patronat:

 **TOWARZYSTWO
POLSKO-NIEMIECKIE
W CZĘSTOCHOWIE**

UNIwersytet HUMANISTYCZNO-PRZYRODNICZY IM. JANA DŁUGOSZA
W CZĘSTOCHOWIE

TRANSFER

RECEPTION STUDIES

V

*AFEKTYWNA KULTURA. TRANSFER – PRZEKŁAD –
RECEPCJA (LITERATURA NIEMIECKOJĘZYCZNA,
ANGLOJĘZYCZNA I POLSKA)*

pod redakcją
JOANNY ŁAWNIKOWSKIEJ-KOPER, ANNY MAJKIEWICZ
I PAULA MARTINA LANGNERA



Częstochowa 2020

Korekta
Dariusz JAWORSKI (język polski)

Redakcja techniczna
Piotr GOSPODAREK

Projekt okładki
Agnieszka TYRMAN

Copyright © 2020 Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie, pewne prawa zastrzeżone. Licencja Creative Commons – Uznanie autorstwa – Użycie niekomercyjne – Bez utworów zależnych 4.0 Międzynarodowe (CC BY-NC-ND 4.0)



ISSN 2451-3334
e-ISSN 2657-7216

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL – ICI Journal Master List 2019
(ICV: 97.92)

Czasopismo jest indeksowane w bazach:

Central and Eastern European Online Library (www.ceeol.com)
The Central European Journal of Social Sciences and Humanities
(www.cejsh.icm.edu.pl)

CEON Repozytorium Centrum Otwartej Nauki (<https://depot.ceon.pl/>)
BazHum – Baza Czasopism Humanistycznych i Społecznych (www.bazhum.pl)

INDEX COPERNICUS INTERNATIONAL
POL-index Polska Baza Cytowań
EBSCO Publishing (Humanities Source)
EBSCO Publishing (Ebsco Discovery Service)
WorldCat (OCLC)

ARIANTA (www.arianta.pl)
EZB Elektronische Zeitschriftenbibliothek



Wydawnictwo Naukowe
Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie
42-200 Częstochowa, ul. Waszyngtona 4/8
tel. (34) 378-43-29, faks (34) 378-43-19
www.ujd.edu.pl
e-mail: wydawnictwo@ujd.edu.pl

Spis treści / Inhaltsverzeichnis / Index

Afektywna kultura? Od redaktorów / An affective culture? From the editors	9
--	---

I

**(Nie)pożądany afekt. Eseje /
(Un)gewünschter Affekt. Essays /
(Un)welcome Affect. Essays**

Wolfgang SRÉTER Lerne lachen ohne zu weinen	19
Hans-Christian STILLMARK Über das verbotene Lachen	27

II

**Afekt i intelekt w kulturze literackiej XX i XXI wieku – recepcja /
Affekt und Intellekt in der literarischen Kultur des 20. und 21.
Jahrhunderts – Rezeption /
Affect and intellect in the literary culture of the twentieth and twenty-
-first centuries – reception**

Joanna WAROŃSKA Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje	41
Gabriela JELITTO-PIECHULIK ,Weises' Lachen als Erziehungsmittel. Ricarda Huchs Novelle <i>Teufeleien</i>	63
Marcin PLISZKA Łzami pisane. <i>Strzep całunu</i> Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej	79
Jan TRNA Weinen und Lachen als tragende Säulen der Schweiz-Kritik im Theaterstück <i>Zwanzigtausend Seiten</i> von Lukas Bärfuss	97

III

**Afektywność w literaturze współczesnej – transfer /
Affektivität der Gegenwartsliteratur – Transfer /
Affectiveness of Contemporary Literature – Transfer**

- Bożena Anna BADURA
Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors
in *Tyll* von Daniel Kehlmann 115
- Dana RADLER
'Touched' by Humour in Life: Characters in John McGahern's
Fiction 143
- Zainab MAGDY
"Going Easily Under": Waguih Ghali's Diary of Depression 159
- Rafał POKRYWKA
Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman 181

IV

**Afekty w sztuce i polityce /
Affekte in Kunst und Politik /
Affect in art and politics**

- Tobiasz JANIKOWSKI
„Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen?“ Manifestationen
der Traurigkeit in der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts 203
- Ján DEMČIŠÁK, Simona FRAŠTÍKOVÁ
Effekte der Affekte. Das politische Spiel mit dem Gemüt
des Rezipienten 223

V

**Afekty – przekład – recepcja /
Affekte – Übersetzung – Rezeption /
Affect – Translation – Reception**

- Joanna FRUŻYŃSKA
Gorzkie łzy nieznośnych dzieci w wersji polskiej,
czyli o motywie płaczu w tłumaczeniach zbioru *Struwwelpeter*
Heinricha Hoffmanna 255

Weiting ZHAO „Współodczuwanie”. Drogi recepcji twórczości Czesława Miłosza w Chinach	281
--	-----

VI

Recenzje / Rezensionen / Reviews

Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER Niemieckojęzyczna literatura Szwajcarii bez tabu [rec.] Dorota Sośnicka, red., <i>Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur</i> , Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2020, ss. 384	299
Noty o Autorkach i Autorach / Author Notes	315



Afektywna kultura? Od Redaktorów / An affective culture? From the Editors

Zaproponowany tytuł piątego tomu „Transfer. Reception Studies” wydaje się na pierwszy rzut oka oksymoronem. Z jednej strony, wiemy, że afekty płacz i śmiech jako pozajęzykowa ekspresja naszych emocji i nastrojów jest odruchową reakcją (biologiczną) naszego ciała (refleksem, rozładowaniem energii). Z drugiej strony, przyjmujemy, że płacz i śmiech jako stan znacznego pobudzenia umysłu jest specyficznie ludzkim zjawiskiem¹, ujawniającym się w obszarze ludzkiego działania, w relacjach międzyludzkich i sposobach zachowania się człowieka wobec świata, nierzadko wynikającym m.in. z takich procesów kognitywnych jak interpretacja, uzasadnienie, definiowanie, chęć zrozumienia. Angażowana w ekspresję emocji cielesność nie musi jednak znajdować się na przeciwległym biegunie wobec kultury duchowej. Tym bardziej, gdy uznamy ekspresję emocji (afekty) – zgodnie z postulatami Ryszarda Nycza – za kategorię analityczną, metodyczną procedurę operacyjną celem rozpoznania innych cech, wymiarów i funkcji poznawanej rzeczywistości², wówczas tytułowe sformułowanie będzie uzasadnione i zasugeruje inną optykę w charakterystyce badanych tekstów literackich (też muzycznych i politycznych) i pozwoli wpisać zaprezentowane tu wyniki badań we współczesny dyskurs nad artystycznymi manifestacjami afektywności. Afektywny punkt widzenia (wyartykułowany w tytułowym przymiotniku) przyjęty przez Współautorki i Współautorów tego tomu rozumiemy jako uzupełnienie dotychczasowych badań nad analizowanymi tu tekstami

¹ To przekonanie dostarczone zostało już przez Arystotelesa w traktacie *O częściach zwierząt*, gdzie wyjaśnia, że człowiek jest „zwierzęciem racjonalnym, śmiertelnym, żyjącym na lądzie, dwunożnym, zdolnym do śmiechu: żadne bowiem zwierzę prócz człowieka nie śmieje się”. Arystoteles, *O częściach zwierząt*, przeł. Paweł Siwek (Warszawa: PWN, 1977), 112. Nie wyklucza to jednak faktu, że pewne afektywne odruchy czy zachowania ludzkie są zauważalne u innych istot żyjących. Por. Tomasz Szlendak, Tomasz Kozłowski, *Naga mała przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008).

² Por. Ryszard Nycz, „Afektywne manifesty”, *Teksty Drugie*, nr 1 (2014): 11.

kultury, a jednocześnie próbę zniesienia podziału (przeciwstawiania) kultury i afektu oraz odejście od traktowania ich jako binarne opozycje. I nie będzie przesadą stwierdzenie, że wszystkie wypowiedzi zamieszczone w niniejszym tomie składają się na studia nad afektami. Ich tematem przewodnim są afekty uchwycone w kulturze (literackiej, muzycznej, politycznej) – jako zapalniki „głębokiego przeżycia i myśli ze względu na sposób, w jaki [są] w stanie nas pochwycić, zmusić do zaangażowania”³. Niektóre studia podejmują kwestie emocji, uczuć, ich wzbudzania i oddziaływania na nie, ale nie tracą przy tym z pola widzenia rekonstrukcji „tego”, co do tych emocji i uczuć prowadzi.

Kierunki podjętej dyskusji nad afektywną kulturą znajdują swoje odzwierciedlenie w sześciu tematycznych częściach tomu, który otwierają dwa eseje sytuujące afekty (śmiech) w obszarze doświadczeń przekraczających zastane granice. Temat ten rozwija zarówno Wolfgang SRÉTER dający wgląd w całą paletę intensywności afektu (*Lerne lachen ohne zu weinen*), jak również Hans-Christian STILLMARK piszący o śmiechu zakazanym (*Über das verbotene Lachen*). Na drugą część *Afekt i intelekt w kulturze literackiej XX i XXI wieku – recepcja* składają się studia, dla których wspólnym mianownikiem jest „bliska” relacja emocji i wartości poznawczych w kulturze literackiej ostatniego stulecia. Zagadnienie to szczegółowo analizuje Joanna WAROŃSKA (*Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje*), rekonstruując na przykładzie sztuk teatralnych Jarosława Iwaszkiewicza i Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej różne rodzaje i funkcje śmiechu (m.in. somatyczny, zaangażowany), by przekonać do innego rozumienia skamandryckiego „gestu śmiechu” wykraczającego poza radosną samoakceptację. W noweli Ricardy Huch *Teufeleien* Gabriela JELITTO-PIECHULIK dostrzega natomiast pedagogiczny aspekt „mądrego” śmiechu mającego służyć celom prześmiewczym w imię – tak istotnych dla wczesnej twórczości pisarki – uniwersalnych zasad humanitaryzmu („*Weises*” *Lachen als Erziehungsmittel. Ricarda Huchs Novelle „Teufeleien*”). Ku ponadczasowości ekspresji „metafizyki straty” zwraca się Marcin PLISZKA, badawczą uwagę poświęcający polskiej poezji Andrzeja Mandaliana (*Łzami pisane. Strzęp całunu Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej*). Inną optykę przyjmuje Jan TRNA, interpretujący przewodnie w tomie afekty – śmiech i płacz – jako filary literackiej krytyki Szwajcarii (*Weinen und Lachen als tragende Säulen der Schweiz-Kritik im Theaterstück „Zwanzigtausend Seiten” von Lukas Bärfuss*). Słowacki germanista, posługując się kategoriami komizmu i tragizmu,

³ Katarzyna Bojarska, „Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś)”, *Teksty Drugie*, nr 6 (2013): 14.

bada ich społeczne konotacje w mniej znanym utworze szwajcarskiego dramaturga Lukasa Bärfussa *Zwanzigtausend Seiten*.

Część trzecia poświęcona jest uchwyceniu afektów i zapisu emocji w literaturze współczesnej. Dyskusję rozpoczyna Bożena Anna BADURA rozważaniami na temat śmiechu „prowokowanego” celowymi zabiegami na poziomie języka, struktury i treści stosowanymi przez Daniela Kehlmana w powieści *Tyll (Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in „Tyll” von Daniel Kehlmann)*. Natomiast Dana RADLER rekonstruuje afekty wobec śmierci przeżywane przez postaci w prozie Johna McGaherna (*‘Touched’ by humour and death: characters in John McGahern’s fiction*). Autorka dekonstruuje także strategie wykorzystania emocji dla krytycznego przedstawienia płci, oczekiwań i grup społecznych. Również Zainab MAGDY rozważa temat płaczu (i smutku) na przykładzie pamiętników anglojęzycznego autora egipskiego Waguiha Ghaliego dokumentujących stan depresji (*„Going Easily Under”: Waguih Ghali’s Diary of Depression*) oraz – zdaniem badaczki – również będących świadectwem werbalizacji stanu wygnania. W dalszej części Rafał POKRYWKA swoją uwagę poświęca kategorii ironiczności we współczesnej niemieckojęzycznej powieści miłosnej (*Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman*) i definiuje „tryb ironiczny” jako zespół chwytów literackich, przede wszystkim strukturalnych, autotelicznych, intertekstualnych, dystansujących i znoszących iluzję.

W części czwartej autorzy kierują swą uwagę na afekty w sztuce i polityce. Tobiasz JANIKOWSKI zwrócił się ku osiemnastowiecznej muzyce (*„Wangen nichts erlangen?” Manifestationen der Traurigkeit in der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts*), ujawniając zamysł afektywny wybranych tekstów J.S. Bacha i J. Haydna w duchu retoryki muzycznej oraz umieszczając dzieła sławnych niemieckich kompozytorów osiemnastego stulecia w szerszym kontekście kulturowym i literackim. Natomiast Ján DEMČIŠÁK i Simona FRAŠTÍKOVÁ w rozważaniach nad efektami afektów analizują możliwości manipulacji emocjami odbiorcy (*Effekte der Affekte. Das politische Spiel mit dem Gemüt des Rezipienten*) w materiałach wizualnych (plakatach, występach online itd.) używanych przez uczestników prawicowego dyskursu politycznego.

Część piąta skupia wypowiedzi poruszające problematykę przekładalności afektów oraz afektywnego oddziaływania tekstów artystycznych na odbiorców w innym obszarze kulturowym. Temat płaczu w przekładzie z języka niemieckiego zainspirował Joannę FRUŻYŃSKĄ do zbadania konsekwencji decyzji translatorskich (*Gorzkie łzy nieznośnych dzieci w wersji polskiej, czyli o motywie płaczu w tłumaczeniach zbiorku „Struwelpeter” Heinricha Hoffmanna*). Przestrzeń intensywnego rezonowania z poezją i esejystką polskiego noblisty przez chińskich odbiorców opisuje natomiast Wei-

ting ZHAO, wskazując na niebagatelną rolę empatii „historycznej” („*Współodczuwanie*”. *Drogi recepcji twórczości Czesława Miłosza w Chinach*).

Tom zamyka recenzja monografii wieloautorskiej *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur* pod redakcją Doroty Sośnickiej (2020) poświęconego przestrzeniom granicznym w zakresie tabu i ich przekraczaniu w niemieckojęzycznej literaturze szwajcarskiej. Zdaniem Joanny ŁAWNIKOWSKIEJ-KOPER to istotny i inspirujący wielość pozwalający lepiej poznać złożoność literatury niemieckojęzycznej Szwajcarii.

Oddając do rąk Czytelniczek i Czytelników piąty tom czasopisma „Transfer. Reception Studies”, zapraszamy do lektury, mając nadzieję, że inspiracja z niej płynąca do dalszej refleksji nad doświadczaniem przestrzeni afektywnej oraz poszukiwań jej manifestacji we współczesnej kulturze, wywoła u Państwa pożądane (pozytywne 😊) afekty.

Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz, Paul Martin Langner
Częstochowa – Kraków, grudzień 2020

At first sight the proposed title ‘An affective culture’ of the fifth volume of “Transfer. Reception Studies” seems to be an oxymoron. This is because, on the one hand, we know that the affectation of crying and laughter are an extra-linguistic expression of our emotions and moods and a biological, reflex reaction of our body to reflect, discharge energy. While, on the other hand, we assume that crying and laughter indicate a state of significant mental stimulation and are a specifically, a human phenomenon¹ that manifests itself in the areas of human activity: in interpersonal relations and man’s ways of behaving towards the world, often resulting from such cognitive processes as interpretation, justification, definition and the desire to understand. However, the carnality of the biology involved in the expression of emotions does not have to be in opposition to the cultural aspects of the mind, spirit. Indeed, when we consider the expression of emotions, affections – in accordance with Ryszard Nycz’s postulate – as an analytical cate-

¹ This conviction was already delivered by Aristotle in his treatise *On the Parts of Animals*, where he explains that man is “a rational animal, mortal, living on land, bipedal, capable of laughter: for no animal but man laughs.” Aristotle, *O częściach zwierząt*, transl. Paweł Siwek (Warszawa: PWN, 1977), 112. This, however, does not exclude the fact that certain affective reflexes or human behaviour are noticeable in other living beings. Cf. Tomasz Szlendak, and Tomasz Kozłowski, *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej* (Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008).

gory, a methodical operational procedure in order to recognise other features, dimensions and functions of the reality² we learn, then, the title formulation is completely justified and clearly suggests a different perspective on the characteristics of the studied literary texts, including musical and political ones. Further, this analytical category, methodical and operational procedure allows us to inscribe the results of the research presented here into the contemporary discourse on artistic manifestations of affectivity. The affective point of view, as articulated in the title adjective, has been adopted by the co-authors of this volume to be understood as a complement to the previous studies on the cultural texts analysed here, and at the same time as an attempt to abolish the division or opposition of culture and affect, and to move away from treating them as binary oppositions. It is not an exaggeration to say that all the contributions in this volume constitute studies on affect. It is the central theme of each contribution that affect is captured in culture – whether the manifestation is literary, musical, political – as igniters of the ‘deep experience and thought because of the way they are able to grab us, to force us to engage.’³ Although some of the studies take up the question of emotions, feelings, their arousal and influence, none ever loses sight of the reconstruction of the “that” which leads to these emotions and feelings.

The directions of the discussion of affective culture are reflected in the six thematic parts of the volume, which opens with two essays that situate affect (laughter) in the realm of experiences that transcend boundaries. This theme is developed both by Wolfgang SRÉTER, who gives an insight into the whole range of affective intensities (*Lerne lachen ohne zu weinen*), and by Hans-Christian STILLMARK, who writes about forbidden laughter (*Über das verbotene Lachen*). The second part, *Affect and intellect in literary culture of the 20th and 21st centuries – reception*, consists of the studies whose common denominator is the “close” relation between emotions and cognitive values in the literary culture of the last century. This issue is analysed in detail by Joanna WAROŃSKA (*Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje*), reconstructing on the example of Jarosław Iwaszkiewicz’s and Maria Pawlikowska-Jasnorzewska’s plays various types and functions of laughter (e.g. somatic, engaged) in order to convince us to understand the Skamander’s “gesture of laughter” differently, going beyond joyful self-acceptance. In Ricarda Huch’s novella, *Teufeleien*, Gabriela JELITTO-PIECHULIK sees the pedagogical aspect of “wise” laughter intended to serve ridiculing purposes in the name of universal principles of humanity, so im-

² See. Ryszard Nycz, “Afektywne manifesty,” *Teksty Drugie*, no. 1 (2014): 11.

³ Katarzyna Bojarska, “Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś),” *Teksty Drugie*, no. 6 (2013): 14.

portant in the early works of the writer (*'Weises' Lachen als Erziehungsmittel. Ricarda Huchs Novelle "Teufeleien"*). Marcin PLISZKA turns to the timelessness of the expression of the "metaphysics of loss" and devotes his research to the Polish poetry of Andrzej Mandalian (*Łzami pisane. Strzęp całunu Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej*). Another approach is adopted by Jan TRNA, who interprets the main affects of the volume – laughter and crying – as pillars of Swiss literary criticism (*Weinen und Lachen als tragende Säulen der Schweiz-Kritik im Theaterstück "Zwanzigtausend Seiten" von Lukas Bärfuss*). Using the categories of comedy and tragedy, the Slovakian Germanist examines their social connotations in *Zwanzigtausend Seiten*, a lesser-known work by a Swiss playwright, Lukas Bärfuss.

The third part is devoted to capturing and recording emotions in contemporary literature. The discussion begins with Božena Anna BADURA's reflections on laughter "provoked" by deliberate manipulations on the level of the language, structure and content applied by Daniel Kehlmann in his novel *Tyll (Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in "Tyll" von Daniel Kehlmann)*. Dana RADLER, on the other hand, reconstructs the affects towards death experienced by the characters in John McGahern's fiction (*'Touched' by humour and death: characters in John McGahern's fiction*). The author also deconstructs strategies of using emotions to critically represent gender, expectations and social groups. Also, Zainab MAGDY considers the theme of weeping (and sadness) on the example of the diaries of the English-speaking Egyptian author Waguih Ghali, documenting a state of depression (*"Going Easily Under": Waguih Ghali's Diary of Depression*) and, according to the researcher, also bearing witness to the verbalisation of the state of exile. In the following part, Rafał POKRYWKA devotes his attention to the category of ironicity in the contemporary German-language love novel (*Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman*) and defines the 'ironic mode' as a set of literary tricks, primarily structural, autotelic, intertextual, distancing and abolishing illusion.

In the fourth part, the authors turn their attention to affect in art and politics. Tobiasz JANIKOWSKI turned to the eighteenth-century music (*'Wangen nichts erlangen?' Manifestationen der Traurigkeit in der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts*), revealing the affective intention of the selected texts by J.S. Bach and J. Haydn in the spirit of musical rhetorics and placing the works of famous German composers of the eighteenth century in a broader cultural and literary context. On the other hand, Ján DEMČIŠÁK and Simona FRAŠTÍKOVÁ, in their consideration of the effects of affect, analyse the possibilities of manipulating the emotions of the audience (*Effekte der Affekte. Das politische Spiel mit dem Gemüt des Rezipienten*) in the visual

materials (posters, online performances, etc.) used by the participants of the right-wing political discourse.

The fifth part of the series focuses on the issue of the translatability of affects and the affective impact of artistic texts on the audiences in another cultural area. The theme of crying in German translation inspired Joanna FRUŻYŃSKA to investigate the consequences of translation decisions (*Gorzkie łzy nieznośnych dzieci w wersji polskiej, czyli o motywie płaczu w tłumaczeniach zbioru "Struwelpeter" Heinricha Hoffmanna*). The space of the intense resonance with the poetry and essays of the Polish Nobel Prize winner by the Chinese audience is described by Weiting ZHAO, who points to the significant role of "historical" empathy (*"Współodczuwanie". Drogi recepcji twórczości Czesława Miłosza w Chinach*).

The volume closes with a review of the monographic volume *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur* edited by Dorota Sośnicka (2020) devoted to taboo border spaces and their transgression in Swiss German-language literature. In the opinion of Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER, this is an important and inspiring polyphony that allows for a better understanding of the complexity of Swiss literature. With the fifth volume of the journal *Transfer. Reception Studies*, we invite you to read it, hoping that it will inspire you to further reflection on the experience of affective space and the search for its manifestation in contemporary culture, and that it will evoke in you the desired (positive) 😊 affects.

Joanna Ławnikowska-Koper, Anna Majkiewicz, Paul Martin Langner
Częstochowa – Kraków, December 2020

References

- Arystoteles. *O częściach zwierząt*. Translated by Paweł Siwek. Warszawa: PWN, 1977.
- Bojarska, Katarzyna. „Poczuć myślenie: afektywne procedury historii i krytyki (dziś).” *Teksty Drugie*, no. 6 (2013): 8–16.
- Nycz, Ryszard. „Afektywne manifesty.” *Teksty Drugie*, no. 1 (2014): 9–13.
- Szlendak, Tomasz, and Tomasz Kozłowski. *Naga małpa przed telewizorem. Popkultura w świetle psychologii ewolucyjnej*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.

I

(NIE)POŻĄDANY AFEKT. ESEJE

(UN)GEWÜNSCHTER AFFEKT. ESSAYS

(UN)WELCOME AFFECT. ESSAYS



Wolfgang SRÉTER
Hochschule für angewandte Wissenschaften (München)

Lerne lachen ohne zu weinen¹

Learn to laugh without crying

Abstract: The focus is on different types of laughter: from laughing at oneself, restrained laughter, a smile as an expression of joy, a smile as an expression of pain to mocking laughter and a hearty laugh. The evoked images oscillate between scenes on the street, Robert Capa's photographs from 1945 taken for "Life" magazine, laughter lessons in a drama school drawn from "Lachschule der Gebrüder Laschensky" (Laughter School of the Laschensky Brothers) and gales of laughter (canned laughing) from the US series "The Big Bang Theory".

Keywords: laughing at oneself, restrained laughter, smile as an expression of joy, smile as an expression of pain, mocking laughter, hearty laugh, canned laughing.

Lerne lachen ohne zu weinen – 1

Die deutsche Sprache bietet in Verbindung mit dem Wort „lachen“ verschiedene Anwendungen. Sie lachte, bis ihr die Tränen kamen. Da vergeht einem das Lachen. Lachen aus vollem Hals. Das wäre ja gelacht. Jemanden auslachen. Gelächter, Glücksgelächter. Der geht sicher zum Lachen in den Keller.

Herr M. kann zum Lachen nicht in den Keller gehen, denn er lebt auf der Straße. Normalerweise treffe ich ihn, wenn ich zwei Mal im Monat mit einem Bus unterwegs bin, um in der Innenstadt von München Obdachlose mit hei-

¹ Der Titel wurde einer Textsammlung von Kurt Tucholsky entnommen: *Lerne lachen ohne zu weinen – Auswahl 1928 bis 1929* (Berlin: Verlag Volk und Welt, 1972).

ßem Tee, belegten Broten, Obst und Joghurt zu versorgen. Herr M. steht meist am Rand unserer Verteilstation, etwas breitbeinig, die Hände hinter dem Rücken verschränkt und ich freue mich, wenn ich ihn sehe. Er trägt immer helle Gummistiefel, die man auch in Schlachthöfen trägt, eine Jogginghose, ein Sweatshirt. Trotz seiner Lage, die ich als elend bezeichnen würde, lacht Herr M. die meiste Zeit. Es ist kein fröhliches Lachen, das durch einen Vorfall ausgelöst aus ihm herausfällt, sondern eher ein melancholisches In-sich-hinein-Lachen. Ein verhaltenes Lachen. Als würde ihn die Welt, zu der er nicht mehr gehört und die er wahrscheinlich heute auch ablehnt, belustigen.

Irgendwann hat auch er zu dieser Welt gehört. Nach der Mittleren Reife, als er eine Banklehre begann. Er habe damals noch bei seinen Eltern gewohnt. Als seine Eltern starben, sei er auf der Straße gelandet. Heute trägt er seinen spärlichen Besitz in ein paar Plastiktüten. Gegenüber den anderen Frauen und Männern, die um Verpflegung und Kleidung anstehen, ist er freundlich reserviert.

Bergson meinte, Lachen habe eine soziale Komponente und außerhalb einer Gruppe verliere das Lachen an Bedeutung². Bei Herrn M. ist das nicht so. Er befindet sich ja in einer sozialen Gruppe, auch wenn er sich durch seine Kleidung abhebt. Ganze Tage verbringt er mit ihr, wandert mit den anderen ruhelos durch die Stadt und sucht nachts zusammen mit ein oder zwei Kollegen, wie er sie respektvoll nennt, einen Unterschlupf, um einige Stunden sicher schlafen zu können. Sein Lachen aber ist nicht für die anderen bestimmt. Er lacht für sich. Es scheint ihm auch gleichgültig zu sein, ob die anderen mit ihm lachen.

Mit dem Reden, das im Übrigen überhaupt nicht zu seinem Lachen passt, ist es ähnlich. Er redet, ohne jemanden bestimmten anzusehen. Und doch nimmt er Kontakt auf. Beim letzten Zusammentreffen fragte er in die Runde, ob jemand das Lied kenne „Es fährt ein Zug nach Nirgendwo“. Und er fuhr fort: „Nicht von dem Märchenonkel mit der großen Nase, dem Andersen, der das Märchen von dem kleinen Mädchen mit den Schwefelhölzern erfunden hat, sondern von Christian Anders, dem deutschen Schlagerbarden. 70er Jahre!“ Während er eine große Nase mit einer Hand formte, musste er verschmitzt lachen. Das Wort ‚Barde‘ schien ihm zu gefallen. Und da niemand reagierte, rezitierte er die erste Strophe:

Es fährt ein Zug nach Nirgendwo
Mit mir allein als Passagier
Mit jeder Stunde, die vergeht
Führt er mich weiter weg von dir.

² Vgl. Henri Bergson, *Das Lachen. Ein Essai über die Bedeutung des Komischen*, übers. v. Roswitha Plancherel-Walter (Zürich: Verlag der Arche, 1972), 12.

Den Refrain sprach er gefühlvoll, als würde er tatsächlich mit einer Maria sprechen:

Oh Maria, ich hab' dich lieb
Ich hab' dich lieb, bitte glaube mir
Was auch immer mit der anderen war
Das ist vorbei, ich schwöre es dir.

Dann nahm er seine Tüten und ging, man könnte sagen ins Nirgendwo. In einiger Entfernung hört' ich ihn noch einmal „Maria“ rufen. Einer der Umstehenden sagte: „Ja, ja, die Maria!“ und es klang, als wäre Herr M. durch eine unglückliche Liebe in seiner Jugend aus dem Gleis einer bürgerlichen Existenz geworfen worden. Seither habe ich immer wieder einmal den Zug, der ins Nirgendwo fährt, im Ohr. Er löst bei mir ein Lächeln aus, das allerdings nicht ganz ohne Sorge ist.

Lerne lachen ohne zu weinen – 2

Am 6. Juni 1944 landete der Fotograf Robert Capa mit der amerikanischen Armee in der Normandie. Ein Jahr später, im Sommer 1945, schickte ihn die Zeitschrift *Life* für eine Reportage nach Berlin. Er fotografierte den völlig zerstörten Alexanderplatz, das Brandenburger Tor, die Trümmerlandschaft am Potsdamer Platz und den Schwarzmarkt im Tiergarten, auf dem amerikanische Soldaten vor allem Uhren erstanden und die sowjetischen Soldaten Musikinstrumente. Der Tiergarten war für die illegalen Geschäfte deshalb ein idealer Ort, weil die Beteiligten bei einer Razzia in die Büsche verschwinden oder so tun konnten, als würden sie gerade zufällig auf einem Spaziergang sein. Sieht man Capas Fotos, kann man sich bei der Menge an Menschen, die auf diesen Handel angewiesen waren, um zu überleben, schwerlich vorstellen, dass die Kontrolleure nicht gewusst haben sollten, was dort passierte.

Außerdem war Capa am 9. September zum ersten jüdischen Neujahrsfest, Rosch ha-Schana, nach der Naziherrschaft geladen. 600 Juden konnten in einer, von der US-Armee wieder aufgebauten Synagoge am Fraenkelufer, zusammen kommen. Capa notierte: „die Berliner Juden ergeben sich in ihr Schicksal, die letzten Überlebenden ohne Zukunft zu sein“. Die meisten Besucher weinen. Sie haben ihre Familien, Verwandte und Freund*innen für immer verloren. Es ist ein stilles Weinen, das man in den Gesichtern sieht, oft verdeckt durch eine Hand, eine Abkehr von der Welt. Vielleicht auch ein Weinen, das von der quälenden Frage ausgelöst wird, warum habe ich überlebt, während mir Nahestehend umgekommen sind?

Ganz anders die Fotos aus dem Tanzcafé Femina, in dem die Siegermächte 1945 einträchtig feiern und ihren Sold ausgeben konnten. Der Kalte Krieg hatte noch nicht begonnen. Ein Foto sticht besonders heraus. Es gibt darauf nur lachende Gesichter. Drei Soldaten und eine Frau sitzen im Vordergrund um einen, für diese Zeit reich gedeckten Tisch mit einer Flasche und einem Strauß frischer Rosen. Zwei Champagnerkorken liegen neben einem Teller. Die Frau, mit einem Glas in der Hand, lacht verlegen. Sie macht den Eindruck, als hätte sie schon zu viel getrunken oder als wäre ihr die Gesellschaft der Soldaten nicht ganz geheuer. Schließlich waren *Soldatenliebchen*, ein Ausdruck, der noch vergleichsweise freundlich war, in der deutschen Öffentlichkeit nicht gut angesehen.

Die beiden Männer links und rechts kleben förmlich an ihr, prosten ihr zu und animieren sie lachend zum Trinken. Ein Soldat, der mit am Tisch sitzt, aber nicht ganz zur Runde gehört, hat ein Lächeln im Gesicht, in dem man sowohl die unmenschlichen Strapazen des Krieges als auch die Freude über den Frieden sehen kann. Er hebt zwar auch das Glas, aber eher zögerlich und nicht zupackend wie die anderen. Man würde also dieses Lächeln nicht, wie oft behauptet wird, der Welt des Komischen zuordnen können. Für Komik war so kurz nach dem Krieg kein Platz, auch nicht im Café Femina in Berlin. Es ist kein *asbestos gelos*, kein unlösbares Gelächter, wie man es bei Homer findet³. Es ist ein Lachen, mit dem immer noch ein Schmerz durch die Seele zieht. Und trotzdem muss es an diesem Tisch an diesem Abend ausgelassen zugegangen sein, denn er wird von den anderen Gästen im Café erstaunt und amüsiert beobachtet.

Der damals schon weltberühmte Fotograf wird sich vielleicht gefragt haben, warum sollte man es nicht wieder mit Lachen versuchen, wenn nun das ganze Elend vorbei war, das Inferno der letzten Kämpfe um Berlin lebend und unverletzt überstanden war. Die Verdunkelung von einem Tag auf den anderen aufgehoben worden war, die Nächte in den Bunkern gegen Abende im Café Femina getauscht werden konnten und in Rom und Paris die Menschen auf der Straße tanzten. Lange entbehrte Köstlichkeiten plötzlich wieder auf dem Tisch landeten, woher auch immer. Vielleicht vom Schwarzmarkt aus dem Tiergarten.

Lerne lachen ohne zu weinen – 3

Besucht man eine Schauspielschule, kann es passieren, dass aus einem der Räume immer wieder Gelächter der unterschiedlichsten Art zu hören ist.

³ Vgl. Christian Meier, „Homerisches Gelächter, Spaß, Brot und Spiele,“ in „Lachen. Über westliche Zivilisation“, *Sonderheft Merkur*, 9/10 (2002): 789–800.

Lautes Lachen genauso wie Kreischen, männliches Poltern genauso wie weibliches Kichern. Der Mensch verfügt im Alltag über wenig Variationen im Lachen. Man kennt das aus dem Zug oder dem Bus. Das ständige Lachen eines Passagiers nervt. Immer derselbe Ausbruch, in derselben Lautstärke und derselben Intonation. Ohropax wäre das Einzige, was helfen würde.

Allerdings unterscheidet sich das Lachen des Wahnsinns von Hamlet, wenn er seine Mutter und den Stiefvater umbringt, von dem böseartig überheblichen Lachen Mephistos, wenn er in Auerbachs Keller die tumben Verbindungsstudenten mit seinen Tricks an der Nase herumführt und Wein aus dem Tisch fließen lässt. Und es unterscheidet sich das stille, träumerische Lachen Gretchens, wenn die junge Frau das Kästchen mit Gold entdeckt, von dem herrischen Lachen der Königin Elisabeth, wenn sie ihren Triumph über Maria Stuart auskostet. All das muss gelernt werden, soll es auf der Bühne nicht gezwungen, sondern glaubhaft natürlich klingen.

Ein junger Schauspieler, der einen verschmitzt lächelnden alten Mann spielt, muss genauso überzeugend sein wie eine Schauspielerin in einer sogenannten Hosenrolle, wenn man von ihr das brüllende Lachen eines betrunkenen Soldaten verlangt. Deshalb wird in der Ausbildung immer wieder gelacht, auch wenn es vielleicht für die Schauspielschüler*innen keinen Grund dazu gibt.

Diese Herausforderungen hat vor Jahren der österreichische Autor Max Blaulich mit seinem Dramolett „Lachschule Gebrüder Laschensky“ aufgegriffen. Der Lachlehrer Sonberg bringt seinen Zöglingen mit eiserner Disziplin Lachen bei.

Zuerst „Einlachen“, das von einem Lachen, Hüsteln und Krächzen in einen Galopp übergeht und mit einem breiten „Auslachen“ endet. Dann Auflachen, dreimal hintereinander, schrill. Die Anweisung dazu lautet: „Lachen Sie, wie wenn Sie mehrmals wiehern wollen, das darf ruhig ein bisschen hysterisch klingen.“

Es folgt kehliges Lachen, „bis hin zum Quetschigen.“ Herr Sonberg ist mit dem Teilnehmer Hitzinger unzufrieden. Er quetscht nicht richtig und behauptet eine Quetschphobie zu haben. Während er dem Hitzinger eine Standpauke hält, heißt der Befehl für die übrigen „freistilmässig weiterlachen“, in verschiedenen Stimmlagen, von arrogant bis zynisch. In der Regieanweisung schreibt Blaulich: „Lachschüler lachen ruhig und beherrscht weiter, einige probieren Arroganz und Politik, andere irren zynisch herum, wieder andere lachen ehrlich oder dumm. Die meisten lachen breiig vor sich hin, sozusagen kaufhausmäßig.“

Nächste Übung: „Lachen aus vollem Hals“, das von Herrn Sonberg dirigiert wird. Dann müssen alle an einem geöffneten Fenster Frischluft in ihre Lungen pumpen. Wasser wird gereicht und die Kehle angefeuchtet. Fichten-

zweiglein sollen die Atemwege frei machen. Dann darf zwischendurch unbeschwert gelacht werden. Der Lehrer befiehlt: „Unbeschwerter, fröhlicher, fast lächerlich.“

„Wellenhaftes Lachen“ schließt sich an, das sich wie eine Woge in der Brandung anhören soll und übergehen in vermischtes Glücksgelächter. Um das Ganze anzuheizen lacht der Lachlehrer mit, „wie im Delirium“. Dadurch verliert er das Kommando. „Dramatisches, verirrtes und aufbrausendes Lachen“ werden von den Lachschülern nur noch halbherzig ausgeführt. Die Zöglinge werden immer frecher, lachen abnormal, grauenerregend und dämonisch.

Herr Sonberg versucht seine Schüler vergeblich in einem großen erzählerischen Bogen zurück zu einem alltäglich überzeugenden Lachen zu bringen. Da aber das Lachen immer schon eine anarchische Seite hatte, lachen schließlich alle den Lachlehrer hemmungslos aus. Der letzte Satz des verzweifelten Herrn Sonberg geht im Chaos unter: „Sie verstehen nix vom österreichischen Lachen!“

Und ganz gleich, was man unter einem österreichischen Lachen verstehen mag, dieses Dramolett ist eine Steilvorlage für alle Schauspielschulen.

Lerne lachen ohne zu weinen – 4

In einer Szene in Woody Allens Film *Der Stadtneurotiker*⁴ sitzt Alvy Singer in einem Vorführraum seines Freundes Rob. Rob instruiert einen Techniker, welche Art von Lachen er zum endgültigen Mix von einer Episode einer Comedy hinzufügen soll. „Und hier ein schallendes Lachen, Charlie!“ Alvy fragt ihn: „Weißt du eigentlich, wie unmoralisch das ist?“ Rob verteidigt sich, der Film würde doch vor einem Live Publikum ausgestrahlt werden. Alvy antwortet: „Toll, aber niemand wird lachen, denn deine Witze sind nicht lustig.“

Tatsächlich konnten Forscher zeigen, dass eingespielte Lacher das Filmmaterial lustiger erscheinen lassen. Menschen, die alleine fernsehen, würden an bestimmten Stellen nicht lachen und werden durch eine Einspielung dazu animiert. Dadurch wird die Sendung als unterhaltsamer empfunden – als sie vielleicht tatsächlich ist – die Zuschauerbindung an das Programm wird erhöht, die Einschaltquote verbessert sich und die Zappingquote verringert sich. All das beeinflusst die Werbeeinnahmen positiv.

Die Lachkonserve, das sogenannte *canned laughing*, wird seit 1950 in amerikanischen Sitcoms eingesetzt. Eine schnelle Abfolge von Gags, Pointen und komischen Momenten im Rahmen einer dramatischen Handlung sind Kennzeichen dieser Situationskomödien.

⁴ Woody Allen, *Annie Hall*, 1977.

Die Sitcom „The Big Bang Theory“ wurde von 2007 bis 2019 mit eingespielten Lachern vom US-Fernsehsender CBS ausgestrahlt. Mit 279 Episoden gilt sie als die Sitcom mit den meisten Episoden überhaupt. Zur Fangemeinde gehören vor allem Zuschauer*innen, die nicht mehr gerne lesen. Fernsehen ist also die neue Literatur.

Hauptpersonen sind zwei promovierte Physiker Hofstadter und Cooper. Dr. Leonard Leaky Hofstadter ist ein hochbegabter Experimentalphysiker und lebt zusammen mit Sheldon Cooper in einer Wohnung in Pasadena. Der Nerd Dr. Sheldon Cooper scheint „zu schlau“ zu sein, um zu verstehen, was sozial angemessen ist. Er beansprucht immer denselben Platz auf dem WG-Sofa, wechselt jeden Tag seinen Schlafanzug, ist unsportlich und, weil er zwanghaft ist, führt er eine präzise Stuhlgangtabelle. Seine Mutter hat bei Sheldons Umzug von Texas nach Pasadena in Kalifornien seine Haarschneideunterlagen an den neuen Frisör geschickt, damit der Sohn sich nicht an eine neue Frisur gewöhnen muss.

Außerdem gibt es den jüdischen Raumfahrtingenieur Howard Joel Wolowitz, der sich auf einen Ausflug ins Weltall vorbereitet und den indischen Astrophysiker Dr. Rajesh „Raj“ Koothrappli, der gerne Frauenkleidung trägt und weibliche Düfte liebt.

Und es gibt die Nachbarin Penny, der als einziger Figur in der Serie soziale Alltagskompetenz zugesprochen wird.

Die Abfolge von Gags, Pointen und komischen Momenten wird den Zuschauer*innen durch eingespielte Lacher angezeigt. Dabei variiert die Dauer der Lacher von drei bis fünf Sekunden. Ein Zuschauer, der von sich selbst behauptet, er habe das Glück gehabt persönlich im Publikum bei einigen Aufzeichnungen dabei sein zu dürfen, schreibt in seinem Erfahrungsbericht mit dem Titel „Wenn Lachen zu Arbeit wird“, nach sieben Stunden Aufzeichnung einer einzigen Episode sei man ziemlich erschöpft und, ob das Lachen der Zuschauer*innen tatsächlich bei der Ausstrahlung zu hören sei, wisse er nicht. Er vermute, dass es sich eher um Lachkonserven handle. Die *Time Magazine* 1999 in die Liste der schlechtesten Ideen des 20. Jahrhunderts aufgenommen hat, zusammen mit dem Pflanzenschutzmittel DDT und der Prohibition.

Der Serie wurde immer wieder Sexismus vorgeworfen. So schreibt Elena Erdmann in der *Zeit* online am 16.05. 2019: „Sheldon traut Frauen schon allein wegen ihrer Menstruation nicht zu, seriös Wissenschaft betreiben zu können.“ Die *Frankfurter Rundschau* bietet am 01.02.20 ein anderes Beispiel: „Frauen sind wie ein Eiersalatsandwich an einem heißen Tag in Texas. Voller Eier und nur eine kurze Zeit reizvoll.“ Zitat Dr. Sheldon Cooper, überlagert von einem explodierenden Lachen. Man beurteilt die Serie sicher nicht falsch, wenn man den hier verbreiteten Humor als bloßstellend bezeichnet

und im Fall des naiv dargestellten Inders „Raj“ sogar als rassistisch. Vielleicht auch deshalb schrieb das Magazin *Rolling Stone* zum endgültigen Aus der Serie: „The Big Bang Theory macht Schluss – und das ist verdammt nötig!“

Wir müssen also, zumindest in dieser Hinsicht, nicht mehr lernen zu lachen, ohne zu weinen.

References

Allen, Woody. *Annie Hall*, 1977.

Bergson, Henri. *Das Lachen. Ein Essai über die Bedeutung des Komischen*. Translated by Roswitha Plancherel-Walter. Zürich: Verlag der Arche, 1972.

Meier, Christian. „Homerisches Gelächter, Spaß, Brot und Spiele“. In „Lachen. Über westliche Zivilisation.“ *Sonderheft Merkur*, no. 9/10 (2002): 789–800.

Tucholsky Kurt. *Lerne lachen ohne zu weinen – Auswahl 1928 bis 1929*. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1972.

Lerne lachen ohne zu weinen

Abstract: Es wird auf unterschiedliche Arten des Lachens: vom In-sich-hinein-Lachen, verhaltenen Lachen, über das Lächeln im Gesicht als Ausdruck der Freude bzw. des Schmerzens bis zum Auslachen und Lachen aus vollem Hals fokussiert. Die evozierten Bilder oszillieren zwischen Szenen auf der Straße, Robert Capas Fotografie von 1945 für das Magazin „life“, Lachunterricht in einer Schauspielschule mit Hilfe des Dramoletts *Lachschule der Gebrüder Laschensky* und eingespielten Lachsalven (Lachkonserve) der US-amerikanischen Serie *The Big Bang Theory*.

Schlüsselwörter: In-sich-hinein-Lachen, verhaltenes Lachen, Lächeln im Gesicht als Freude über den Frieden, Lachen mit Schmerz, Gelächter, Auslachen, Lachen aus vollem Hals, Lachkonserve.

Naucz się śmiać, nie płacząc

Abstrakt: W centrum rozważań znajdują się różne rodzaje śmiechu: od śmiechu-ku-sobie, przez powściągliwy śmiech, poprzez uśmiech na twarzy jako wyraz radości lub bólu, po śmiech prześmiewczy i śmiech rubaszny. Przywołane obrazy oscylują między scenami z ulicy, zdjęciami Roberta Capy z 1945 dla magazynu „Life”, nauką śmiechu w szkole aktorskiej z dramoletem *Lachschule der Gebrüder Laschensky*, po salwy śmiechu (*canned laughing*) w amerykańskim serialu komediowym *The Big Bang Theory*.

Słowa kluczowe: śmiech-ku-sobie, powściągliwy śmiech, uśmiech z radości, uśmiech z bólu, śmiech prześmiewczy, śmiech rubaszny, *canned laughing*.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.07>

Data zgłoszenia: 12.07.2020 r.

Data akceptacji: 17.09.2020 r.

Hans-Christian STILLMARK

<https://orcid.org/0000-0002-9569-998X>

Universität Potsdam

Über das verbotene Lachen

About the forbidden laughter

Abstract: The essay explores the question of what happens in forbidden contexts when laughter cannot be suppressed. A childhood experience is the occasion to reflect on the communicative relations of forbidden laughter. Laughter is pointed out as a special communicative sign system and physical act.

Keywords: theatre, phylogenesis, taboo, punishment, observations (Luhmann), carnival, malice.

Dass das Lachen mit mehrfachen Grenzüberschreitungen zu tun hat, ist bekannt. Dass das Lachen daher in autoritären Strukturen Gefahr läuft zu den Subversionen zu gehören, die verfolgt, verboten und bestraft werden, ist auch unstrittig. Die karnevalistische Lachkultur, Hohn und Häme eines Theresites und andere vom Lachen heraufbeschworene Konflikte gehören zum Inventar menschlicher Kultur wahrscheinlich seit es hierarchische Schichtungen innerhalb der menschlichen Sozietät gibt. An die Anfänge des menschlichen Lachens in der anthropologischen Kultur kann ich nicht zurückgehen. Im Tierreich scheint es Anläufe zum Lachen zu geben. Sie mögen an die Abwesenheit von Not gebunden sein und markieren in gewisser Weise Lust am Spiel, auch am Zusammenspiel mit Artgenossen. Vieles ist hier noch unerforscht, ungeklärt und hypothetisch. Um diesen Unsicherheiten zu entgehen, will ich ein Erlebnis schildern, das vielleicht nicht unbedingt zur menschlichen Phylogenese, so doch zu meinem ontogenetischen Werdegang gehört.

An der Schwelle des letzten Drittels meines Lebens und eingedenk der kulturwissenschaftlichen Wende, ist es wohl erlaubt derart ins Anekdotische zurückzugreifen, um mich verständlich zu machen.

Aufgewachsen bin ich in einer Welt, in der mehrere einander bekämpfende Wertsetzungen ihre Gültigkeit beanspruchten, um es auf meinen Fall zu beziehen: Das Ereignis trug sich im sich „auf dem Sprung zum Kommunismus“ befindlichen Teil Deutschlands zu, etwa in der Mitte der 60er Jahre – eine Zeit, die nach dem Mauerbau als Kalter Krieg bezeichnet wurde. Wie alle in der „Blumenstadt“ Erfurt Geborenen bin ich eine „Puffbohne“. In meiner Geburtsstadt, die damals eine Bezirkshauptstadt war, sind im Verlaufe der Geschichte unterschiedlichste Werte zu Stein geworden. Dom und Severikirche beherrschen den wichtigsten Markt der Innenstadt, Katholizismus und Protestantismus schauen auf die Bevölkerung herab. Der daneben aufragende Petersberg mit seiner Burg dagegen weiß von Rüstungen weltlicher Mächte. Meine 1961 eingeweihte Schule trug den Namen des ersten Menschen, der ins Weltall geschossen wurde: Juri Gagarin. Den Sämereien und Blumensorten, die man in der Blumenstadt Erfurt züchtete, sind ihre ideologischen Herrschaftsbegehren nicht anzusehen. Die ideologischen Begehren haben sich vielmehr in den Namen verborgen. Man kennt das Vergissmeinnicht, ebenso wie die Kaiserkrone, die Narzisse, wie die Schwertlilie, Rittersporn wetteifert mit der symbolgewordenen Rose. Ob es eine Züchtung namens „Sputnik“ gibt, ist nicht auszuschließen – in den Samenverlagen meiner Heimatstadt ist gewiss noch viel, viel mehr zu entdecken, was von der Überwölbung der Natur durch die menschliche Sprache und Zivilisation zeugt.

Mein Erlebnis mit dem verbotenen Lachen, das mir bis heute plastisch vor Augen steht, trug sich im Alter von etwa 12 oder 13 Jahren zu. Um die Rollenspiele, die unserem (theatralischen) Leben zugehörig sind, nur anzudeuten: ich war damals ein Pionier in der Schule, ein gehorsamer Sohn meiner Eltern, die selbst wiederum sich sehr unterschiedlichen Wertordnungen verpflichtet fühlten. Während mein Vater Schauspieler, Leiter des Kindertheaters und Abgeordneter des Kulturbundes in der Stadtverordnetenversammlung war, ging meine Mutter in die von Rudolf Steiner inspirierte „Christengemeinschaft“. Es gehört zu den Ungereimtheiten der „Diktatur des Proletariats“ auf deutschem Boden, dass die Religionsausübung nach der Steiner'schen Lehre erlaubt, die Gesellschaft der Anthroposophie jedoch verboten war. Mir machte dieser Konflikt seinerzeit nicht viel aus. Ich ging jeden Sonntag zum Kindergottesdienst, war in der Schule „Für Frieden und Sozialismus - Immer bereit!“, übte mit mehr oder weniger Elan auf dem Cello und probierte mich in den unterschiedlichsten Sportarten aus. Als jüngstes Kind meiner Eltern hatte ich hin und wieder kleine Rollen auf der Bühne zu

spielen, die Verstellung und Angleichung in der Welt der Großen und Kleinen fiel mir nicht schwer.

Die „Christengemeinschaft“ hatte lange in Erfurt kein richtiges Kirchengebäude. Sie befand sich seit Kriegsende in einem mehrstöckigen bürgerlichen Wohnhaus in der Herderstraße. So kam es, dass wir in der Familie nicht etwa sagten: „Ich gehe in die Kirche“, es hieß vielmehr (vielleicht auch um Reibungspunkte zu vermeiden): „Ich geh in die Herderstraße“. Die Bezeichnung Villa für das dortige Haus wäre zu hochtrabend für den Zweietagenbau, aber erwähnenswert ist doch, dass im Erdgeschoss dieses Hauses ein Altarraum, eine Sakristei und ein Gemeinderaum sowie eine kleine Bühne mit Orgel existierte. In der oberen Etage waren die Wohnungen (eher Zimmer) der meist alleinstehenden Pfarrer, sehr beengt auf kleinstem Raum zu finden.

Der Kindergottesdienst wurde sonntags nach der „Menschenweihehandlung“ zelebriert. Er war für Kinder im Alter von ca. 5 bis 14 Jahren konzipiert und lief nach einem festen Ritual mit großem Gleichmaß unverändert ab. Den Kindern wurde auf diese Weise die Heilige Schrift nahegebracht. Sie erlebten im Wechsel der Altarfarben das kirchliche Jahr. Für sie wurden die Kerzen des Altars entzündet und zum Schluss gelöscht. Dazwischen lag in einem Zeitraum von ca. zehn Minuten die „Kinderhandlung“¹.

In meiner Erinnerung hatte sich vor allem eine Pfarrerin auf die „Kinderhandlung“ spezialisiert. Sie wurde aber auch bei Bedarf durch andere Pfarrer vertreten. Und so kam es, dass an dem Tag, wo das verbotene Lachen mir eindringlich bewusst wurde, der Kindergottesdienst durch den greisen Herrn S. durchgeführt wurde. Wir Kinder kannten die Pfarrer lediglich oberflächlich und wir machten uns über sie höchst selten wirklich Gedanken. Unzweifelhaft hatten die Pfarrer über die Gemeinde eine uneingeschränkte und große Autorität. Ihnen gehörte auch fraglos unser kindlicher Respekt in vollem Maße. Über Herrn S. wussten wir Kinder wenig. Uns war klar, dass auch er ein Zimmer im Hause bewohnte und dass er alt und auch schon hinfällig war. Aus heutiger Sicht würde ich behaupten, Herr S. hatte zumindest einen Schlaganfall leidlich überstanden. Sein Geh- und sein Sprachvermögen waren beeinträchtigt. Eine gewisse Maskenhaftigkeit ließ ihn immer gleich aussehen. Er hörte schwer und sprach recht undeutlich. Wir waren am besagten Tag vier Kinder, die zum Gottesdienst erschienen waren. Außer mir waren der gleichaltrige Michael und zwei weitere jüngere Kinder an jenem Sonntag in der Kinderhandlung. Die Jüngeren waren ein Brüderpaar, das wir „Großen“ respektlos unter uns „Wackelkopf“ und „Bratkartoffel“ nannten. Die Spitznamen mögen anzeigen, dass uns Kindern der Spaß nicht mit dem Ernst

¹ Ausführlicher über das Ritual der sonntäglichen Kinderhandlung siehe: https://anthro-wiki.at/Der_freie_christliche_Impuls#Sonntagshandlung_f.C3.BCcr_die_Kinder.5B31.5D

des Gottesdienstes auszutreiben war. Ob wir am besagten Tage schon mit Scherzen und anderen Lachhaftigkeiten gut vorgesorgt hatten, kann ich nicht mehr erinnern. Ich nehme aber an, wir hatten. Mit Michael war gut Spaß zu haben und eine Freude war für mich das sonntägliche Wiedersehen mit ihm. Die Gleichförmigkeit des Rituals und die relative Tristesse des pflichtgemäßen Kirchenganges wurde dadurch ein wenig aufgehoben. Vermutlich einigermaßen angegackert überstanden wir den ersten Teil der Zeremonie. Dazu hatten wir dem Ministranten die Hand zu geben und uns die immer gleichen Worte anzuhören, dass wir jetzt zur Kinderhandlung eingelassen werden, dort das Wort Gottes zu hören sein werde, dass wir unsere Herzen öffnen sollen usw. Wir hatten uns dann am Rande des Altarteppichs aufzustellen und der Dinge zu harren, die da auf uns zukamen. Dieses Mal also in Gestalt von Herrn S. Der schlurfte langsam heran und es war schon ein Glück, dass er nicht an den wenigen Stufen zum Altar das Gleichgewicht verlor. Herr S. kam uns unglaublich alt vor, seine Artikulation war kaum zu verstehen. Bei seinen ersten Lauten, sah ich aus den Augenwinkeln Michael neben mir und im gleichen Augenblick durchfuhr uns beide ein spontaner Lachreiz. Krampfartig zog es uns zusammen, wir mussten uns noch bestimmter voneinander abwenden, aber es war nun einmal geschehen, der Lachreiz steigerte sich. Worüber wir lachten, lag auf der Hand und war gleichzeitig völlig unbegriffen. Sehr wahrscheinlich lachten wir auch, über unser Lachen. Aber ich will derartigen Unbestimmtheiten nicht vorgreifen. Es sei lediglich betont, dass es sich nicht um ein einfaches Auslachen handelte, es lagen da noch ganz andere Zusammenhänge vor, die uns jedoch nicht klar waren. Je mehr wir aber das Lachen bekämpften und niederzuhalten versuchten, umso stärker war der Zwang dem Lachen nachzugeben. Es war wie verhext und kaum auszuhalten. Vor uns die erhobenen Arme des Pfarrers, der mit den Worten kämpfte, hinter uns im Gemeinderaum wussten wir ein paar Zuschauer, die uns sicher zusahen... es war unerträglich und wir hätten uns vor Lachen wälzen mögen. Während Herr S. mit geschlossenen Augen seinen unverständlichen Text lallte, beruhigten wir uns einen Augenblick, sahen aber zueinander und die nächste Lachkanonade schüttelte uns noch kräftiger durch. Nach einer gefühlten Ewigkeit, in der wir mit Tränen in den Augen und schniefenden Nasen voneinander wegsahen, uns das Lachen, so gut es ging, verbissen und doch immer wieder von Zuckungen überwältigt wurden, ging die Kinderhandlung zu Ende. Kaum draußen, mussten wir an die frische Luft, um uns endlich befreit auszuschütten, da bekam ich noch in der Tür einen Schlag von hinten an den Kopf. Ein wütender älterer, bereits konfirmierter Junge hatte mich als Anstifter und Missetäter identifiziert und strafte mich also ab. Dass er das Amt der Gerechtigkeit auf diese Weise vertrat, konnte ich ihm weder verzeihen noch vergessen.

Dass dieser Büttel Gottes später die Priesterlaufbahn in der „Christengemeinschaft“ einschlug, stellte für mich alles in Frage. Nach diesem Schrecknis war meine Gottesfurcht aufgebraucht. Die Ohrfeige à la Makarenko² hatte mich nicht zu einem besseren Menschen bekehrt. Im Gegenteil, ich fiel für den Rest meines Lebens recht deutlich vom Glauben. Aber da beginnen andere Geschichten, die ich hier nicht erzählen möchte.

Bemerkenswert an dem Vorfall ist der Aufbau, der sich wie eine Versuchsanordnung lesen lässt. Da ist zum ersten die theatralische Situation, die die Szene konstituiert. Wir Kinder sind Zuschauer des Pfarrers, dieser hat uns ungeachtet der geschlossenen Augen natürlich im pädagogischen Blick und hinter uns in unserem Rücken wissen wir eine kleine, in Andacht versunkene ernste Gemeinde, die dem Geschehen zuschauend beiwohnt. Wir fühlen uns also unter doppelter Beobachtung, wenn man so will eigentlich unter dreifacher Beobachtung, da wir uns ja selbst auch sehen und wahrnehmen. Diese Vielzahl beobachtender Instanzen, die für Niklas Luhmann und seine systemtheoretische Schülerschaft bestimmt eine seminaristische Studienaufgabe wert sein könnten, war uns in Moment der Ereignisse nicht klar. Fest stand, wir fühlten uns beobachtet, sonst hätten wir uns ja frei bewegt und im Lachen nicht stören lassen. Das Verhexte an der Situation war jedoch, dass wir einem Zwang zum Lachen ausgesetzt waren, der sich nicht überspielen ließ. Auch das gegenseitige Anspornen durch die lachhafte Partnerschaft war unabweisbar. „Lachen steckt an“ – diese sprichwörtliche Weisheit erlebten und erlitten wir damals in vollem Maße.

Vielleicht muss hier noch einmal daran erinnert werden, dass wir Menschen das Lachen bereits erlernen und äußern bevor wir eine Sprache sprechen. Vermutlich verstehen wir im Säuglingsalter bereits etwas von dem, was unsere Eltern insbesondere die Mutter äußert, aber über das Lachen bildet visuell ein sehr frühes sozialkommunikatives Band mit anderen Menschen. Nach Luhmann ist ja Kommunikation mit Gesellschaft identisch. Die Mimik ist so eine sehr frühe Grundierung unseres sozialen Seins. Es bindet uns in die Familie ein. Es ist nebenbei auch bedenkenswert, dass das Lachen bei allen Völkern etwa gleich ist, unabhängig von den später sehr unterschiedlich erlernten Sprachen und Lautungen. Beginnt es nicht zunächst als stummes Zeichen, noch ohne akustische Untermalung? Ich beginne hier zu stocken, da ich diesbezügliche Studien nicht kenne, aber ich folge doch der Hypothese, dass die Kleinsten, noch bevor sie sprechen, stumm lächeln können. Es gibt in der deutschen Sprache für dieses frühe mimische Zeichen ei-

² Anton Semjonowitsch Makarenko war der vorbildliche sowjetische Pädagoge nach dessen Beispiel die Erziehung zum Kommunismus gemeistert werden sollte. Sein Buch *Der Weg ins Leben* gehörte zur Pflichtlektüre für die sozialistisch zu Erziehenden.

nen lexikalischen Ausdruck – das Engelslächeln. Dieses ist noch ungerichtet und erscheint fast zufällig im Antlitz des Säuglings. Die Mutter, wie auch die anderen Betrachter reagieren jedoch darauf. Sie sprechen das Kind mit dem Ausdruck des Entzückens an, heben dabei die Stimmen, signalisieren so einen dem Säugling zugewandten Zustand, der irgendwann verstanden und rückgekoppelt wird. Es bildet sich auf diese Weise sukzessive eine kommunikative Struktur heraus, die sich durch Wiederholung festigt. Das in der weiteren Entwicklung beobachtbare zielgerichtete Lächeln, das auch bald durch heftige Gesten sowie durch die Stimme unterstützt wird, zeigt ein kleines Kind, das mit dem ganzen Körper aktiv sich beim Lachen äußert. Das Strampeln, das stoßweise Atmen ist im Modus des Vergnügens zu erkennen, die Voraussetzungen des Lachens bilden sich heraus. Wir alle, die mit Kindern aufwachsen, kennen diese Szenen und das davon begleitete Entzücken, welches unsere soziale Bindung zu dem lachenden Kind immer stärker festigt.

Halten wir fest: Das Lachen entwickelt sich vom zufälligen (oder vielleicht doch genetisch angelegten?) Grimassieren zu einer zielgerichteten kommunikativen Handlung, die den ganzen Körper erfasst. Lachen will gelernt sein. Es steht den frühesten menschlichen Äußerungen so nahe wie das Weinen. Was begründet aber diese Äußerung, die nur dann Sinn hat, wenn sie an andere Menschen gerichtet wird? Auch hier kann ich nur vermuten, sie ist an die Versorgung mit Nahrung gebunden, auch dies als unterstützendes soziales Band, um auch beim nächsten Hungergefühl nicht vergessen zu werden. Dass sich zu der Funktion, die Versorgung mit Nahrung zu unterstützen, im Verlauf der Kindheit noch weitere Sinnbezüge an das Lachen amalgamieren, scheint mir ebenso evident. Die kulturellen Aussagen des Lachens nehmen dabei im Laufe der jeweiligen individuellen und kollektiven Entwicklung immer neue Semantiken an. In diesem Überschuss sind die frühen ungerichteten Handlungen wie die aktuellen zielgerichteten aufgehoben. Sie sind nur theoretisch zu trennen, in unsere Praxis des Lachens wirken sich komplex, unüberschaubar und nur schwer kalkulierbar.

Auch ohne die Sprache zu verstehen, werden wir vom Lachen der anderen ergriffen, vom Weinen ohnehin. Möglicherweise ist dieses frühe Vermögen, das das Lachen hervorbringt und immer wieder erneut eingeübt hat, dafür verantwortlich, dass wir mit anderen lachen, bevor wir den Witz oder den Grund des Lachens überhaupt kennen. Wenn wir den jeweiligen Grund erfahren, kann es sogar sein, dass „uns das Lachen vergeht“...

Lässt man sich die theatralische Verfassung dieses Ereignisses noch länger durch den Kopf gehen, so ist der Zuschauer, der wir auch in unserem Beispiel waren, zum Hauptakteur des Lachens verwandelt worden. Ein Rol-

lenwechsel., analog zu dem, der bei Bachorski beschrieben wurde,³ hatte also stattgefunden und die bisherigen Handlungsvorschriften hatten sich unversehens gewandelt. Um es anzudeuten: vom disziplinierten Kind, das den gottesdienstlichen Vorschriften stumm Folge leistet, wurden wir zu Akteuren unseres Lachanfalls, der die bisherigen Normen beiseite fegte. War das Lachen in diesem Rahmen schon Ketzerei? Kein Verbot und kein Gebot hatten die Kraft uns in unserem Tun abzuhalten oder zu unterbrechen. Eine stumme Macht hatte sich an die Stelle der priesterlichen Autorität gesetzt, es war die Macht des im Lachen sich manifestierenden Komischen. Anders aber als in Andersens Märchen von des „Kaisers neuen Kleidern“ steckten wir mit unserem Lachen nicht „das ganze Volk“ zum Mitlachen an, sondern wir säten Empörung über unsere Respektlosigkeit.

Dennoch bleibt festzuhalten, dass ein theatralischer Rollenwechsel mit dem Lachen einhergeht. Vom zuschauenden Beobachter zum aktiven Verarbeiter einer Wertsetzung wandeln sich beim Lachen die Rollen. Gleichwohl: Bemerkte man die Unangemessenheit des Lachens in der aktuellen Situation, so vermeidet man es und weicht aus. Man spielt dann eine Oblomov'sche Gleichmütigkeit, die nichts aus der Ruhe bringen kann.

In meinem Erlebnis konnte die rettende Gleichmut nicht erreicht werden. Das Verbot, das das Lachen in die Schranken weisen sollte, stellte sich als keine wirkliche Grenze heraus. Das Lachen, es entgrenzte sich in einem Kontext, wo es als Grenzverletzung, und hier eigentlich schon als Tabubruch sich freisetzte. Eine nicht unbedeutende Rolle spielt die Plötzlichkeit des Reizes, der das Lachen in Gang setzt. Das Überraschende, Spontane, Unwillkürliche und Zugespitzt-Pointierte das zur Reaktion des Lachens führt, überführt den ganzen Organismus von der Ruhe in die energische Bewegtheit. Und das wäre eine nächste Bestimmung: Der Körper des zum Lachen Gezwungene ist dynamisch bewegt. Er befreit sich von den selbst oder fremd auferlegten Grenzen und drängt zur Äußerung. So wird der Lachende in einen dynamischen Prozess der Selbstveränderung gebracht und zeigt diese Veränderung als Verhaltensänderung. Das Verhalten ist in der körperlichen Dynamik des Lachvorgangs ein komplexes Geschehen. Es lassen sich die daran beteiligten Organe und Gruppen hier nennen, sie zu beschreiben übersteigt meine anatomischen Kenntnisse sowie die sprachlichen Möglichkeiten. Es sind Studien zufolge über 300 Muskeln in dynamischen Prozessen bewegt, die Atmung vertieft sich, Verspannungen lockern sich, der Blutdruck sinkt, Endorphine, sogenannte Glückshormone werden ausgestoßen. Bei dem unterdrückten Lachen werden Blutdruck und Endorphine wohl nicht

³ Vgl. Hans-Jürgen Bachorski, „Poggios Facetien und das Problem der Performativität des toten Witzes“, *Paragrana*, Nr. 10 (2001): 318–335.

freigesetzt werden können. Sie sind, wie auch die Atmung gestaut und verursachen, wie ich mich erinnere krampfartige Zustände. Beim ungehinderten freigesetzten Lachen hingegen soll im Fall eines einigermaßen sanguinischen Charakters die Lebenszeit um sieben (!) Jahre verlängert werden können. All das vollzieht sich im Lachvorgang, ohne dass wir mit unserem Willen dies vollführen könnten, es geschieht als hätte uns eine fremde Macht ergriffen. Dass der ganze Bewegungsapparat vom Lachen ergriffen ist, zeigt die Gestik und Mimik an. Und selbst gegen unseren Willen, also im unterdrückten Modus kann sich das Lachen mit seinen unerlaubten Zeichen verraten. Sie sind suspekt und nicht zu hintergehen. Die Stimme und ihre Kontexte, die mimischen und gestischen Bewegungen, die sich deutlich vom Zustand der Gleichmütigkeit abheben, zeigen den Lachenden durch seinen verräterischen Körper.

Als ein nach außen lesbarer Prozess – selbst das unterdrückte Lachen aus unserem Beispiel hat für die äußeren Beobachter und Beteiligten eine Signalwirkung – bedeutet das Lachen eine gegenüber der Umwelt wertende Stellungnahme. Damit hat sich eine weitere Determination aufgemacht, die Wertung lässt sich im geschilderten Fall von außen betrachtet als Abwertung lesen. Der Lachende ordnet sich in unserem Beispiel (scheinbar) in seiner sozialen Hierarchie über das Objekt seines Vergnügens. Er nimmt sich das Recht, so sah es auf jeden Fall der zur späteren Strafe Ermächtigte, ein vernichtendes Urteil offen zu zeigen.

Dass das Lachen bei den herangewachsenen Kindern damals ein derartig klares abwertendes Urteil darstellte, würde ich bezweifeln. Es mischten sich noch einige andere Veranlassungen und Gründe in die Situation, die sich eher als verworren, denn als klar les- und verstehbar erwies.

Um aus der Gemengelage einiges anzudeuten: Dass der Lachreiz uns gleichzeitig ergriff, dass wir plötzlich gemeinsam lachten, dass das Lachen den manchmal unerträglichen Ernst der Situation aufhob, dass da etwas aus der Ordnung gekommen war und sich so ein Stück Freiheit von der Ordnung offenbarte... all das mögen Faktoren sein, die über das einfache Auslachen des alten Herrn S. hinausgingen. Das Signal des lachenden Menschen hat für jeden Beobachter eine aufmerksamkeitsregulierende Funktion. Es setzt die Neugier frei, die sich als Frage manifestiert, weshalb da gelacht wird. Ein zutiefst soziales Phänomen unterstreicht sich hier erneut: Hatte ich oben bemerkt, dass das Lachen ansteckend ist, wie ein aktueller Virus, so ist das Bild der Infektion eine gute Metapher für den sozialen Vorgang der kollektiven Einladung, ein gleiches zu tun. In unserem Beispiel wirkte der Virus bereits bei Michael und mir schon so intensiv, so dass wir uns gegenseitig in unserer Ansteckung stimulierten. Der Knabe, der ich war, wurde in eine zwischenmenschliche Handlung hineingezogen und wurde darin zu Mitmachen akti-

viert. Oder war nicht doch ich der Antreiber gewesen? Heute weiß ich es nicht mehr oder habe es erfolgreich verdrängt und verschoben? In welchem Fall auch immer, es ist vom Abstand eines halben Jahrhunderts her nun eigentlich auch gleichgültig. Dass aber die theatrale Rolle des Verführers zum Lachen in der christlichen Lehre dem Satan zukommt, stimmt freilich bedenklich. Gleichwohl auch das: Wer will schon der Versucher sein!

Von unseren Beobachtern wurde die Infektion zum Lachen jedoch nicht angenommen. Hier unterscheidet sich dann auch das verbotene vom erlaubten und damit konsensualen Lachen. Das verbotene Lachen wurde von unseren Beobachtern in seiner Angemessenheit beurteilt und letztlich als nicht dem Wertekonsens des Lachhaften entsprechend abgelehnt. Die Ablehnung oder Zurückweisung eines unstatthaften Lachens kann von Empörung, Verurteilung bis zur sofortigen Unterbindung und Bestrafung reichen. Das Spektrum der Ablehnung ist breit gefasst und unterliegt zahlreichen Einflüssen. Es offenbart sich unversehens, dass das verbotene Lachen eine Waffe sein kann. In den zahlreichen und tiefgreifenden Auseinandersetzungen um satirische Kritik (Mohammed-Karikaturen) gilt das bis in die Gegenwart hinein.

Folgendes wäre ein weiteres Moment: Es ereignen sich Störungen⁴, die die Regeln des Rituals unterlaufen und sie teilweise in Frage stellen, vielleicht gar außer Kraft setzen oder noch schlimmer: sich als Gegenmacht etablieren. Da ist der fehlende Ernst der herangewachsenen Kinder, die sich in einer vorpubertären Leichtigkeit dem Respekt, den sie der Situation erweisen müssten, entziehen. Dass der Gottesdienst eine ernste Angelegenheit ist, steht natürlich außer Zweifel, bei Kindern jedoch nicht immer, dafür sind es eben Kinder, denen unversehens und ungerufen Dinge durch den Kopf und in die Glieder fahren, die sie „aus der Fassung“ bringen. Fassungslosigkeit, die Freude an Lächerlichem, der Spaß beim Tun verbotener Dinge, all das verweist auf Sündenfälle in Kinderzeiten. Der greise Herr S. hat sich davon auch nicht aus seiner Ruhe bringen lassen, was für seine gütige Welterfahrung und Weisheit spricht. Mit keinem Wort ging er oder andere – die Ausnahme der strafenden Hand habe ich ja erwähnt – auf unsere Verfehlung später ein und wir lebten weiter, als sei nichts gewesen. Das Fehlverhalten im Gottesdienst stellte gewiss einen Tabubruch dar, aber es erwies sich (zumindest für mich aus heutiger Sicht), dass gütige Toleranz wohl auch in solchen Fällen von Ketzerei eine bessere und überlegtere Reaktion darstellt, als gewalttätige Strafe.

⁴ Über die Theorie der Störung siehe: Carsten Gansel und Norman Ächtler, Hg., *Das 'Prinzip Störung' in den Geistes- und Sozialwissenschaften* (Berlin/Boston: Verlag de Gruyter, 2013).

Zu den Störungen, die mit den Wahrnehmungen der Kinder zu erleben waren, gehört sicherlich der gebrechliche Gang und die besondere Mimik sowie mühselige Artikulation von Herrn S. Freilich wussten wir Kindern, dass man über alte, gebrechliche oder von Krankheit gezeichnete Menschen nicht lacht, aber es erging uns ja wie den drei Übeltätern in Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter*⁵, die in der Geschichte *Von den schwarzen Buben* über das „Mohrenkind“ unvermittelt und lauthals lachen mussten. Das Andere, das oft im Fremden zutage tritt, wird sehr schnell verlacht, sofern es nicht gleichzeitig so erschreckend anders ist, als dass es Angst erzeugt. Hier liegt ja auch die Nähe, die das Schreckliche im Komischen sichtbar werden lässt. Viele äußeren Eindrücke, die als neuartig, als bisher noch nie erblickt und erlebt worden sind, haben das Potential Angst zu erzeugen. Hier spielen sicherlich genetische Dispositionen in unserer Ausstattung eine nicht zu unterschätzende und bis heute wirksame Rolle. Nicht selten ruft diese Angst dann gewalttätige Handlungen der Abwehr hervor. Dass diese Angst aber auch im Lachen verdrängt wird, hat Freud⁶ bereits beschrieben. Die im *Struwwelpeter* vorliegende rassistische Reaktion, die sich in Hohn, Spott, Häme und unbändigem Lachen entlädt, gibt zivilisatorisch tief zu denken, sie ist jedoch in der damaligen und heutigen Welt mit unabsehbaren Folgen in vielen Formen der Fremdenfeindlichkeit präsent. Die Angst, die vielleicht gar nicht weiter zu begründen ist, als dass das Neue, Fremde, Andere eben neu, fremd und anders ist, wirkt bis in die heutigen Tage hinein. Daher ist nur folgerichtig, dass die Angst bspw. vor Zuwanderern nicht durch Integrationskurse der Zugewanderten, sondern vielmehr durch Schulen der Angst bei den Autochthonen bekämpft werden sollte. Der Tragiker Heiner Müller fasst diese Angst auf seine Weise zusammen: „Die erste Gestalt der Hoffnung ist die Furcht, die erste Erscheinung des Neuen der Schrecken“⁷.

Eine weitere Seite der Störung besteht unzweifelhaft in der blasphemischen und gotteslästerlichen Handlung des Lachens. „Vor Gott wird nicht gelacht“, „der Glaube ist eine ernste Sache“, „man ist in der Kirche, im Hause Gottes ehrerbietig“... Man könnte die Reihe mit weiteren ungeschriebenen, aber nichts desto wirksamen Geboten füllen, an der Aussperrung des Lachens aus dem Gottesdienst ändert das nicht. Lachen ist der Häresie ver-

⁵ Heinrich Hoffmann, „Von den schwarzen Buben“, in *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3-6 Jahren* (Frankfurt am Main: Literarische Anstalt, 1845); volkstümlich später genannt: *Der Struwwelpeter*.

⁶ Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten* (Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989).

⁷ Heiner Müller, „Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York“, in Heiner Müller, *Werke 8. Schriften* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005), 208–212.

gleichbar, es ist Teufelswerk und daher in jedem Falle aus dem Hause zu bannen. Die etwas altertümlichen Formulierungen verraten die Überzeitlichkeit dieses ethisch-moralischen Fehlverhaltens, das unter historischem Vorzeichen in kirchlich verfassten politischen Ordnungen streng gemaßregelt wurde. Dass zumindest in der christlich-europäischen Tradition das verbotene Lachen dem satanischen Höllengeistern zugeordnet wurde, hieße ein weiteres Kapitel aufschlagen, das ebenso unterbleiben muss, wie das Lachen unter den kommunikativen Aspekten der Kunstausübung. Hier tun sich komplexe Felder auf, die hier nicht einmal angedeutet werden sollen.

References

- Bachorski, Hans-Jürgen. "Poggios Facetien und das Problem der Performativität des toten Witzes." *Paragrana*, no. 10 (2001): 318–335.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten*. Leipzig/Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1989.
- Gansel, Carsten, and Norman Ächtler, ed. *Das "Prinzip Störung" in den Geistes- und Sozialwissenschaften*. Reihe: Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur 133. Berlin/Boston: Verlag de Gruyter, 2013.
- Hoffmann, Heinrich. "Von den schwarzen Buben." In Hoffmann, Heinrich. *Lustige Geschichten und drollige Bilder mit 15 schön kolorierten Tafeln für Kinder von 3–6 Jahren*. Frankfurt am Main: Literarische Anstalt, 1845.
- Müller, Heiner. "Der Schrecken die erste Erscheinung des Neuen. Zu einer Diskussion über Postmodernismus in New York." In Müller, Heiner. *Werke 8. Schriften*, 208–212. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2005.
- Semjonowitsch Makarenko, Anton. *Der Weg ins Leben. Ein pädagogisches Poem*. Berlin: Aufbau Verlag, 1950.
- Sonntägliche Kinderhandlung. https://anthrowiki.at/Der_freie_christliche_Impuls#Sonntagshandlung_f.C3.BCr_die_Kinder.5B31.5D.

Über das verbotene Lachen

Abstract: Der Essay geht der Frage nach, was passiert, wenn das Lachen in verbotenen Kontexten sich nicht unterdrücken lässt. Ein Kindheitserleben ist der Anlass über die kommunikativen Verhältnisse des verbotenen Lachens nachzudenken. Es wird dabei auf das Lachen als ein besonderes kommunikatives Zeichensystem und körperliches Ereignis hingewiesen.

Schlüsselwörter: Theater, Phylogenese, Tabu, Strafen, Beobachtungen (Luhmann), Karneval, Häme.

O zakazanym śmiechu

Abstrakt: Tematem eseju jest specyficzna sytuacja komunikacyjna powstała w wyniku wybuchu niedającego się stłumić śmiechu w zakazanych kontekstach. Doświadczenie z dzieciństwa stało się okazją do refleksji nad uwikłaniem komunikacyjnym zakazanego śmiechu. Jednocześnie podjęta została próba charakterystyki śmiechu jako specyficznego systemu znaków służących komunikacji oraz jako aktu czysto cielesnego.

Słowa kluczowe: teatr, filogeneza, tabu, kara, obserwacje (Luhmann), karnawał, zjadliwość.

II

AFEKT I INTELEKT W KULTURZE LITERACKIEJ XX
I XXI WIEKU – RECEPCJA

AFFEKT UND INTELLEKT IN DER LITERARISCHEN
KULTUR DES 20. UND 21. JAHRHUNDERTS –
REZEPTION

AFFECT AND INTELLECT IN THE LITERARY
CULTURE OF THE TWENTIETH AND TWENTY-
-FIRST CENTURIES – RECEPTION



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.12>

Data zgłoszenia: 10.04.2020 r.

Data akceptacji: 19.11.2020 r.

Joanna WAROŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-5757-4078>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie (Częstochowa)

Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje*

Laughter in Skamander's comedies. Functions and types

Abstract: The author demonstrates the existence of the various types and functions of laughter based on concepts found in three plays written by the Skamander poetic group: *Złodziej idealny* [The Ideal Thief] by Jarosław Iwaszkiewicz (written in 1923–1924), *Powrót mamy* [Mother's Return] (1935) and *Baba-Dziwo* (1938) by Maria Pawlikowska-Jasnorzewska. In the presented world, she finds manifestations of somatic laughter that express the joy of life or the madness of the committed, laughter that possesses the power to change reality and break down the forms. The protagonists also use laughter as a mask, covering up surprise, fear or embarrassment. In this way, they turn controversy into conversation. The characters also use the social role of laughter to create a community, to define its boundaries, to determine the personal state of the group or to agree on attitudes and behaviour.

The literary images of people laughing have also become examples of cultural laughter, which is why the author has shown the comedy work of the environment of the Skamanderites against the background of the practices of Young Poland and the Twenty Years. At the same time, she opposes the reduction of the Skamander's "gesture of laughter" exclusively to joyful self-acceptance.

Keywords: the Skamander environment, Interwar period comedies, "gesture of laughter", somatic laughter, cultural laughter, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.

Śmiech to jedna z reakcji człowieka na rozgrywające się wokół wydarzenia, ale i odpowiedź na formy komizmu obecne w różnego rodzaju tekstach kultury. Według Władimira Proppa jest on skutkiem jednoczesnego wystą-

* Artykuł powstał w ramach projektu sfinansowanego ze środków Narodowego Centrum Nauki przyznanych na podstawie decyzji numer DEC-2013/09/D/HS2/02773.

pienia dwóch czynników: „śmiesznego obiektu i śmiejącego się podmiotu”¹. Analiza każdego z tych elementów wymaga jednak zastosowania innej metodologii, są to bowiem zjawiska przynależące odpowiednio do estetyki oraz do psychologii. Każdy ze wskazanych czynników posiada wiele odmian i może pełnić rozmaite funkcje. Spis możliwych rodzajów śmiechu ułożony z antonimicznych par przedstawił Rostisław Nikołajewicz Jurieniew:

Śmiech może być radosny i smutny, dobry i gniewliwy, mądry i głupi, dumny i serdeczny, protekcyjny i przyjemny, pogardliwy i pełen strachu, obraźliwy i zachęcający, bezczelny i nieśmiały, przyjacielski i wrogi, ironiczny i prostoduszny, sarkastyczny i naiwny, subtelny i grubiański, wiele mówiący i pozbawiony przyczyn, triumfalny i uniewinniający, bezwstydy i pełen zakłopotania².

Nie jest to oczywiście lista zamknięta. Propp uzupełnił ją o śmiech drwiący, typowy dla satyry i z tego powodu niezwykle rozpowszechniony w kulturze³, obrzędowy, karnawałowy oraz wynikający z radości życia (rodzaje te powstały na podstawie sytuacji, w których występują). Ambiwalencję śmiechu eksponowali również redaktorzy tomu *HistoRisus. Historie śmiechu / Śmiech [w] historii*, wskazując następujące jego rodzaje oraz przykładowe funkcje:

Choć śmiech przynosi uwolnienie emocji, odnowę i radość, może być również tryumfujący, sardoniczny i drwiący, pogardliwy i transgresyjny, histeryczny i szalony, groźny i stłumiony⁴.

Niektóre z tych określeń (np. histeryczny, stłumiony, ale chyba również szalony) dotyczą sposobu realizacji śmiechu, więc szereg ten można by uzupełnić takimi przymiotnikami, jak: głośny, tubalny, oraz rzeczownikami: chichot, rechot, uśmiech czy nawet uśmieszek⁵. Według badaczy rodzaj śmiechu zależy od intencji podmiotu śmiejącego się, występującej w danym momencie relacji interpersonalnej oraz sytuacji, by wymienić: zabawę, tworzenie dobrej atmosfery, ośmieszanie, naśmiewanie się z kogoś czy sztych. Analizy śmiechu kulturowego⁶ ujawniają więc jego rolę we wspólnocie i gru-

¹ Władimir Jakowlewicz Propp, *O komizmie i śmiechu*, przeł. Paulina M.E. Knyż (Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2016), 23.

² Rostisław N. Jurieniew, *Sowietskaja kinokomedija* (Moskwa: Nauka, 1964), 8; cyt. za: Władimir Jakowlewicz Propp, *O komizmie i śmiechu*, 20.

³ Propp, *O komizmie i śmiechu*, 20.

⁴ Rafał Borysławski, Justyna Jajszczok, Jakub Wolff i Alicja Bembien, „Wstęp”, w *HistoRisus. Historie śmiechu / Śmiech [w] historii*, red. Rafał Borysławski, Justyna Jajszczok, Jakub Wolff i Alicja Bembien (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016), 7.

⁵ Zob. Propp, *O komizmie i śmiechu*, 21.

⁶ Ewa Kosowska rozróżniła śmiech somatyczny i śmiech kulturowy, zob. Ewa Kosowska, „Śmiech niewesoły”, w *Śmiech Sienkiewicza. Śmiech z Sienkiewicza*, red. Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz i Zdzisława Mokranowska (Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2017), 43.

pie oraz intencje, jakimi kierują się uczestnicy sytuacji społecznych, w tym twórcy i odbiorcy dzieł literackich.

W polskiej kulturze początku XX wieku śmiech zdawał się wciąż elementem nieco wstydliwym, zaliczanym do zjawisk kultury niskiej. W Młodej Polsce dominowały powaga, zaduma i melancholia, choć jednocześnie pojawiły się praktyki określone przez Ryszarda Nycza „gestem śmiechu”⁷. Środowisko galicyjskie skupione wokół czasopisma „Liberum Veto” oraz kabaretu Zielony Balonik chętnie stosowało przeciwieśne techniki komiczne, ironiczne, sarkastyczne czy parodystyczne. Na ten aspekt światopoglądu epoki zwracała uwagę Dobrochna Ratajczakowa, opisując znaczenie komedii nie tyle na podstawie analizy repertuarów teatralnych, ile raczej wypowiedzi teoretyków. Badaczka pisała o epoce:

Doceniała wprawdzie jego [śmiechu – J.W.] znaczenie, ale jedynie wtedy, gdy komplikowała jego naturę jako „tragarza” sensów głębszych, gdy porzucała humor dla satyry i ironii lub rozszerzała obszar jego wpływów o terytoria tradycyjnie niekomiczne – „humor rozpaczy i humor bohaterstwa, humor nieba i piekła”, humor nicości⁸.

Zainteresowanie śmiechem i komizmem spotęgowała na pewno książka Henriego Bergsona *Śmiech. Esej o komizmie*, na którą złożyły się eseje publikowane na łamach „Revue de Paris” w 1899 roku, przetłumaczona na język polski w 1902 roku. Przyczyniła się ona jednak również do synonimicznego użycia obu pojęć.

Kontynuatorów typowych dla Młodej Polski rodzajów śmiechu (wyznaczanych ze względu na pełnione funkcje) poszukiwał w literaturze Dwudziestolecia Maciej Urbanowski⁹. Do nurtu witalistyczno-ludycznego zaliczył twórczość skamandrytów, przede wszystkim wczesną poezję Kazimierza Wierzyńskiego, ale też futurystów czy Ferdynanda Goetla, natomiast do nurtu groteskowego zaklasyfikował utwory Bolesława Leśmiana, Witkacego, Witolda Gombrowicza czy Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego¹⁰. Oczywiście, nie były to wszystkie rodzaje śmiechu obecne w literaturze międzywojennej; mocną pozycję zajmował śmiech dydaktyczny czy śmiech

⁷ Zob. Ryszard Nycz, „Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)”, w Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław: FNP „Leopoldinum”, 2002), 258.

⁸ Dobrochna Ratajczakowa, „Komedia w epoce Młodej Polski”, w Dobrochna Ratajczakowa, *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, t. 1 (Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006), 301. Cytowany fragment zawiera odwołania do *Gestu śmiechu* Nycza.

⁹ Maciej Urbanowski, „Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans)”, *Wielogłos*, nr 1 (2007): 119–129.

¹⁰ Urbanowski, „Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekoniesans)”, 121–124.

drwiący, wartościujący zjawiska i wzmacniający akceptowaną w społeczeństwie normę postępowania.

Przypisanie twórczości skamandrytów do nurtu witalistyczno-ludycznego podkreśla ich znaczenie w kulturze po odzyskaniu niepodległości w 1918 roku. Młodzi twórcy wpłynęli przecież na zmianę sposobu poezjowania. W przemówieniu inauguracyjnym, wygłoszonym 6 grudnia 1919 roku w sali Towarzystwa Higienicznego, Jan Lechoń nie wypowiedział się wprawdzie na temat śmiechu, ale podkreślał potrzebę przekształcenia modelu polskiej literatury. Według niego należało zweryfikować jej narodowe i społeczne obowiązki oraz dotychczasowy kanon. Poeta postulował, by objąć zainteresowaniem zarówno tragiczne, jak i komiczne przejawy życia. Z tego powodu uznał niewystarczalność paradoksu jako chwytu kompozycyjnego (być może była to próba przeciwstawienia się poetyce sztuk Oskara Wilde'a, tak bardzo popularnych w teatrze młodopolskim¹¹, ale i dowartościowanie poetyki realistycznej; coraz częściej mówiono wówczas o „patosie rzeczywistości”). Oczekiwał dobrej literatury napisanej przez utalentowanych autorów i jednocześnie przypominał o niejednoznaczności kulturowych zachowań. Radość (pewnie wraz z przypisanym jej śmiechem) miała być także sposobem dowartościowania określonych zjawisk i wartości, co mogło brzmieć jak swego rodzaju paradoks:

We wszystkim ma teraz głos uznanie nagiej prawdy, można ją uznawać, negując, ale wtedy będzie to walka, będzie to istotna siła, piękno, stwarzanie czegoś nowego – świat czi się zarówno w wielkiej z niego radości, jak i w wielkim bólu, że jest taki, a nie inny¹².

Akceptacja, a nawet dowartościowanie śmiechu sprawiły, że w twórczości członków-założycieli grupy: Lechonia, Juliana Tuwima, Antoniego Słonimskiego, Jarosława Iwaszkiewicza, Kazimierza Wierzyńskiego, a także literatów-przyjaciół, zwanych satelitami Skamandra, Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej czy Mariana Hemara, znajdziemy różnorodne techniki komizmu. Twórcy ci doskonale zdawali sobie sprawę ze społecznej roli śmiechu, pomagającego stworzyć wspólnotę, określać jej granice oraz potwierdzać wyznawaną aksjologię. Obok śmiechu beztroskiego będącego objawem radości istnienia, o którym pisał Tadeusz Boy-Żeleński¹³,

¹¹ Zob. Joanna Warońska, „Komedia według skamandrytów (wstępny rekonesans)”, w *Skamander*, t. 11: *Reinterpretacje*, red. Maciej Tramer i Agnieszka Wójtowicz (Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015), 21; twórczością Oscara Wilde'a zafascynowany był Iwaszkiewicz, zob. Jarosław Iwaszkiewicz, „Oscar Wilde i moderne idee w jego dziełach”, *Dialog*, nr 9 (1983): 78–87; Andrzej Biernacki, „Iwaszkiewicz w kręgu Wilde'a”, *Dialog*, nr 9 (1983): 88–90.

¹² „Varia” [dn. 6 grudnia...], *Skamander*, z. 1 (1920): 58.

¹³ Zob. Tadeusz Boy-Żeleński, „Śmiech”, *Wiadomości Literackie*, nr 39 (1932); przedruk w: Tadeusz Boy-Żeleński, *Pisma*, t. 18: *Felietony* (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959), 7–29.

występował więc śmiech zaangażowany, drwiący i oceniający, ale i rozbi-
jający istniejące formy.

Oczywiście, stosowane techniki komiczne ewoluowały wraz ze zmienia-
jącą się sytuacją społeczno-polityczną czy kulturową, choć zmiany mogły być
również konsekwencją dorastania i rozwoju twórców. W pierwszych latach
pośrednikiem między „starą Młodą Polską” i Dwudziestoleciem, a szczegól-
nie dionizyjskimi „Skamandruhami”, okazał się Adolf Nowaczyński. Twórca
tekstów kabaretowych oraz pamfletów w jednym z pierwszych numerów
„Skamandra” łagodził spór między przedstawicielami dwóch formacji kultu-
rowych, odkrywając w twórczości młodych przede wszystkim niepohamo-
waną radość życia:

[...] poezja „starych” była przeważnie nastrojowym exhibicjonizmem autoanalitycz-
nym Narcyzów i Pierrotów, nieustającym jęczeniem, skarżeniem się, sklamrzeniem,
apelowaniem do współczucia, negacją i aberracją. Kawalerowie z „Pro Arte” wcho-
dzili natomiast w życie rozkochani w nim po same uszy, radzi życiu, cieszący się nim
w niebogłosy¹⁴.

Owo „cieszenie się w niebogłosy” można by pewnie zastąpić określeniem
synonimicznym „ryczeć ze śmiechu”, choć wprowadzałoby ono inne konota-
cje. Kilka numerów wcześniej, również na łamach „Skamandra”, młodzi
twórcy opublikowali tekst *Krytykom i recenzentom* (podpisany przez Redak-
cję), w którym odpierali kierowane przeciwko grupie zarzuty. Jednocześnie,
próbując odróżnić się od ekspresjonistów, a łączyły ich wówczas bliskie re-
lacje, dowartościowywali śmiech. Tym samym stawał się on elementem,
a nawet argumentem w prowadzonej dyskusji światopoglądowej:

Wiemy, żeście poważni, ciężcy i że źle trawicie. Tylko nie myślcie, że mamy złe serca!
Gotowiśmy nauczyć was tej boskiej gry śmiechu, tego skakania przez obręcz tęczy,
tej jazdy na obłokach, tych smutków najdroższych, od których świat spływa perłami
– w zamian za jedno. Pokażcie nam Jana Stura tańczącego. „Stur dansant”, oto śmiesz-
ność waszych fałszywych bogów, die brüten [którzy knują, układają coś złego – J.W.]
– bogów z nosem na kwintę; dlatego macie dusze wyprane z tragizmu, którym woju-
jecie, i nie będzie go w was nigdy. Wy nie możecie znikąd spaść: tak głęboko, tak
nisko, tak solidnie usadowiliście się¹⁵.

Śmiech definiowany jako „boska gra”, a raczej rozigranie, przewartościow-
ujące poszczególne zjawiska, to najwyższa stawka, którą można osiągnąć
w procesie tworzenia. Pozwala on autorowi choć na chwilę poczuć się rów-
nym bogom, spojrzeć na świat z innej perspektywy, niczym ironista panu-
jący nad tworzywem, nawet jeśli jest to stan chwilowy i przemijający, a jego

¹⁴ Adolf Nowaczyński, „Skamander połyska wiślaną świetlącą się falą”, *Skamander*, z. 7/9 (1921): 299.

¹⁵ Redakcja, „Krytykom i recenzentom”, *Skamander*, z. 4 (1921): 86.

konsekwencją może być bolesny upadek. Według skamandrytów tylko umiejętność zabawy i odczuwania radości pozwoli doświadczyć tragizmu, a może i odnaleźć jego właściwą skalę, natomiast zaakceptowanie złożoności świata umożliwi pokazanie dychotomicznych emocji doświadczanych przez człowieka.

Dowartościowanie śmiechu i humoru skłoniło twórców środowiska Skamandra do podejmowania prac kabaretowych i pisania pełnospektaklowych komedii. Powstające sztuki wykorzystywały rozwiązania znane z epok wcześniejszych, również Młodej Polski. Jednym z modeli stała się więc komedia poważna, postulowana przez cenionego przez grupę Tadeusza Rittnera, pozbawiona typowych dowcipów i pokazująca autora jako humorystę, ujawniającego komiczność świata wynikającą m.in. z zakwestionowania przyczynowo-skutkowego rozwoju intrygi na rzecz dominacji przypadku¹⁶. W ten sposób na początku XX wieku mechanizm tworzenia komedii mógł zostać przeniesiony niemal wyłącznie na poziom konstrukcji świata przedstawionego, co wymagało od odbiorcy nie tyle poczucia humoru, by zareagować na kolejne dowcipy czy aforyzmy, ile raczej sprawności analitycznej, pozwalającej dostrzec kontrasty, przeciwieństwa i nieprawdopodobieństwa. Często pokazana w ten sposób komedia ludzka stawała się trudna do zaakceptowania, a brak autorskich propozycji zmian kwestionował przydatność diagnozy.

Na potrzeby artykułu wybrałam trzy utwory z dość przecież bogatej twórczości komediowej środowiska skamandryckiego, reprezentujące różne formy genologiczne, a powstałe w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. To nawiązujący do komedii salonowej *Złodziej idealny* Iwaszkiewicza (napisany w latach 1923–1924)¹⁷ oraz dwie sztuki Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej: komedia poddająca oglądowi sytuację farsową *Powrót mamy* (1935) oraz tragifarsa *Baba-Dziwo* (1938)¹⁸. Spośród wybranych utworów tylko *Złodziej idealny* nie przeszedł w międzywojniu sprawdzianu sceny; sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej zyskały aprobatę ówczesnych recenzentów.

W dramatach nie analizowałam jednak technik komicznych. Te, utajone w utworze, czekają na reakcję odbiorcy, by poddać się sprawdzianowi for-

¹⁶ Tadeusz Rittner, „Komedia”, *Kurier Warszawski*, nr 285 (1911): 5–6.

¹⁷ Konstanty Puzyna ustalił, że utwór powstał między kwietniem 1923 a sierpniem 1924 roku. Por. Konstanty Puzyna, „Ta wczesna komedia...”, *Dialog*, nr 4 (1980): 7–8. Edward Krasiński na podstawie listów Iwaszkiewicza uściślił, że tekst został napisany w 1923 roku. Por. Edward Krasiński, „Listy Arnolda Szyfmana z Jarosławem Iwaszkiewiczem 1930–1964”, *Pamiętnik Teatralny*, z. 1/4 (1982): 214.

¹⁸ Pawlikowska-Jasnorzewska współpracowała z Witkacym, na co zwracano uwagę już w międzywojniu; zob. Jacek Czarnik, „Spółka autorska Witkacy – Pawlikowska”, *Dialog*, nr 1 (1987): 121–127.

tunności¹⁹. Interesowały mnie natomiast literackie zapisy śmiechu, jego kulturotwórcza i wspólnotowa siła. Badałam więc, kto się śmieje i jakie kierują nim intencje. Pytałam o funkcje pełnione w utworach przez te postaci: czy służą one zdemaskowaniu określonych postaw, czy może raczej ich kreacje pokazują autora jako humorystę akceptującego złożoność świata. Zastanawiałam się również nad konsekwencjami śmiechu. Bohaterowie używają go m.in. jako maski, przykrywającej zaskoczenie, strach czy zażenowanie. To swego rodzaju zasłona bezpieczeństwa, ale też sposób przemiany kontrowersji w konwersację. Ograniczając swoje zainteresowania do analizy śmiechu postaci, nie podjęłam więc pytań związanych ze sposobem odbioru wybranych utworów, choć towarzyszyły mi one w procesie analizy. Przytoczę dwa z nich: czy śmiech postaci inicjuje śmiech odbiorców? I czy śmiech odbiorców powinien prowadzić do zmiany rzeczywistości? Pytania te jednak należą już do analizy procesu odbioru, a odpowiedź na nie powinna uwzględnić nie tylko sposób ukształtowania utworów, ale również preferencje i predyspozycje określonych widzów i czytelników.

Od razu trzeba zaznaczyć, że obecność śmiechu w świecie przedstawionym nie jest wyznacznikiem gatunku, nie decyduje o komizmie bohaterów, ale raczej pomaga określić ich światopogląd, nastrój, stan szczęścia, poczucie wolności albo zniewolenia, gotowość do przekraczania ustalonych norm albo potulne przyjmowanie tego, co zastane. W analizie uwzględniłam didaskalia (interesowały mnie więc informacje „śmieje się”, „ze śmiechem”, „z uśmiechem”) oraz odgłosy zapisane w tekście („cha, cha” albo „ha, ha” – bez różnicowania ich znaczeń ze względu na ortografię). Pomięłam więc przypadki opisane przez podmiot dramatyczny określeniami „z uciechą”, „z humorem”, wskazujące wprawdzie na sposób wypowiedzania kwestii, a nawet towarzyszący im nastrój, które często występują jako zapowiedź śmiechu. Ponieważ jednak oczekiwanej reakcji nie zapisano, uznałam, że jej nie było. Didaskalia zawierały określenia śmiechu, będące jego charakterystyką, albo ograniczały się wyłącznie do suchej informacji. Wówczas to odbiorca na podstawie przedstawionej sytuacji i aktualnej relacji bohaterów musi rozpoznać rodzaj śmiechu.

¹⁹ Adam Grzymała-Siedlecki w *Dialogu o upadku sztuki aktorskiej* zamieścił następujący fragment: „Moje doświadczenie teatralne potwierdza mi niezbicie tę starą prawdę, że i ja, widz teatralny, biorę niejako udział w wykonaniu sztuki: ja, widz teatralny, pragnę tych najbalsowniejszych wydarzeń: ukarania winnego, wybawienia niewinnego; ja, widz teatralny, moim śmiechem czynię dowcip autora dowcipem; ja moją łzą przemieniam bierne słowo autora w czynne uczucie”. Adam Grzymała-Siedlecki, „Dialog o upadku sztuki aktorskiej”, *Museion*, z. 1 (1911), przedruk w: *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, wyb. Irena Sławińska, Stefan Kruk, wstęp Irena Sławińska, noty Bożena Frankowska (Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966), 348. W ten sposób w czasie przedstawienia publiczność staje się chórem, a aktor jego koryfejem. *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, 349.

Za przykład najbardziej młodopolski, o niejednoznacznym zakończeniu, należy uznać *Złodzieja idealnego*, sztukę odnanioną przez Konstantego Puzyrę i opublikowaną po śmierci Iwaszkiewicza. Oto w intymną relację Laryssy i Porucznika chce włączyć się bankier Stefan, właściciel kamienicy. Wynajmuje więc złodzieja, by móc przeszkodzić mu we włamaniu do mieszkania Porucznika. Laryssa poznaje więc Stefana jako człowieka odważnego i uczciwego. Tak powstaje trójkąt, przekształcony następnie w czworokąt, ponieważ do grona adoratorów dołącza jeszcze Złodziej. Utwór realizuje schemat zdarzeń typowy dla gatunku farsy oraz komedii bulwarowej; nieco później Waław Grubiński wykorzysta ten model w utworze *Niewinna grzesznica* (1925). Co ciekawe, podczas gdy Iwaszkiewicz uzupełnia fabułę tradycyjnymi mitami miłosnymi, kojarzonymi z postaciami Don Juana oraz Tristana, bazując na poetyckim nastroju i nieomówieniu, Grubiński ujednoznacza sytuację za pomocą łózka znajdującego się na scenie w dwóch pierwszych aktach²⁰.

Józef, bo takie imię nosi Złodziej Iwaszkiewicza, jest postacią niedookreśloną, trudno zweryfikować jego słowa i zrozumieć kierujące nim intencje. W ostatniej scenie wyskakuje przez okno z mieszkania Laryssy, zabierając jej listy miłosne, które w świecie przedstawionym stanowiły główny przedmiot pożądania. Pisane do Porucznika, dla Stefana mają wartość „listów zastawnych”, są swego rodzaju gwarancją nowej relacji, ale i elementem jego kolekcji „białych kruków”, dla Złodzieja natomiast są świadectwem wrażliwości Laryssy. Taki finał okazuje się dość trudny do zinterpretowania. Dla Stefana i Porucznika to na pewno *happy end*, ponieważ pozbędą się intruza, ale dla kobiety to powód do rozpacz. Jej „smutny uśmiech” można potraktować jako diagnozę przedstawionego świata, nawet jeśli zdaje się on lustrzanym odbiciem „dziwnego uśmiechu”²¹ Józefa.

Złodziej obnaża bowiem mechanizmy, które kształtują życie kobiety. W jakimś sensie kochanek realizuje model miłości tristanicznej, wciąż społecznie niemożliwej mimo postępujących zmian obyczajowych. Co więcej, trudno nawet stwierdzić, czy jego uczucie jest prawdziwe, czy to jedynie

²⁰ Słonimski pisał w recenzji z przedstawienia: „Sztuka p. Grubińskiego jest wysoce niemoralna. Nie dlatego, że rozpustna i pusta kobieta żyje z trzema naraz, że każdy z trzech mężczyzn wie o tym i godzi się na swoją część, ale dlatego, że w sztuce tej jest troszkę chłodu i kalkulacji, a nie ma ani dowcipu, ani poezji. Na miejscu miłości – erotomania, namiętność zastępuje Grubiński lubieżnością, uczucie przyjaźni jest właściwie sponiewierane i ściągnięte do wygody”. Antoni Słomiński, „Ruch teatralny. Teatr Mały: «Niewinna grzesznica», komedia współczesna i wieczna w 3 aktach Waław Grubińskiego; dekoracje Karola Frycza, reżyserował autor”, *Wiadomości Literackie*, nr 13 (1925): 5.

²¹ Jarosław Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedja w trzech aktach”, w Jarosław Iwaszkiewicz, *Dramaty*, t. 2 (Warszawa: Czytelnik, 1984), 112.

kłamstwo mające doprowadzić go do sejfu bohaterki. Na pewno jego wypowiedzi przyczyniają się do zmiany zachowania Laryssy, a może nawet przyspieszają jej dojrzewanie. To przecież Józef scharakteryzuje dotychczasowe relacje kobiety i porówna ją do wiewiórki w kołowrotku:

ZŁODZIEJ

[...] Zrozum to wszystko, co cię otacza. Jakie straszliwe jest życie w tej klatce. Na każdym kroku ocierasz się o brudy, ty, Larysso, stęskniona za czystym powietrzem, wielbisz przestrzenie... Skąd się ty tutaj wzięłaś?

LARYSSA

I to ty mi to mówisz? Ty?!...

ZŁODZIEJ

Ja! Ja cię nie okłamuję, ja cię nie kupuję. Daję ci rzecz jedną i największą: szczerłość, wolność. [...]

Ja nie mówię, że nie kradnę. Ale kiedy cię kocham, to też mówię to wyraźnie. Nie nazywam miłością kłębka żądź i łakomstwa. Nie kradnę listów dla szantażu, wpakowawszy się do cudzego mieszkania pod pozorem wypędzania uczciwych złodziei. [...]

Nie odstępuję cię za pieniądze, jak tamci²².

W komedii śmiech istnieje na wiele sposobów. Dwukrotnie wprowadza go najbardziej farsowa postać, Plotyn, w scenie 6 aktu I i w scenie 5 aktu II. To niemal doskonałe uosobienie współczesności – rozplotkowanej, skoncentrowanej na skandalu i żartobliwej anegdocie. Pozostałe postacie również dbają o dobry nastrój. Śmiech pozwala im przekształcić kontrowersje w konwersację. To sposób tuszowania odmienności, które mogłyby prowadzić do sytuacji niezręcznej albo kłopotliwej. *Złodziej idealny* to przecież sztuka na temat zachowywania pozorów, przestrzegania konwenansów społecznych, skonfrontowanych z opowieścią o Tristanie i Izoldzie.

Śmiech ujawnia porozumienie zawarte między Stefanem i Porucznikiem, eksponuje ich jednorodny światopogląd, nastawienie na użycie i chyba niewiarę w miłość. Pierwszy w utworze zaśmieje się Stefan, ów bankier-melancholik, który odważnie realizuje swoje marzenia. Będzie to przejaw siły i radość z osiągnięcia zamierzonych celów. Nieco przypomina on Rejenta z *Zemsty* Aleksandra Fredry, działającego podstępnie, ale przypisującego Bogu odpowiedzialność za kształtowanie sytuacji życiowych. W scenie III Stefan opowiada Porucznikowi o swojej skuteczności:

²² Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 161; nieco dalej Złodziej stwierdza: „Jeden z nich jest bankierem... Żydem”, „A drugi jest głupkiem zwyczajnym. Obaj są szubrawcy: przysypują cię ciężarem pieniędzy”. Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 160.

STEFAN

Na przykład wymarzyć sobie wkradnięcie się do pana i poznanie tu pańskiej kochanki. Niebo sprzyja takiemu projektowi i nasyła złodzieja, który mi otwiera drzwi jak odźwierny...

PORUCZNIK

Może i złodzieja również pan nastął?

STEFAN

(*śmieje się*)

Kto wie, kto wie!²³

Kolejny raz bankier zaśmieje się w scenie VII aktu I, gdy Laryssa wykaże zainteresowanie Złodziejem. To jego sposób zwrócenia na siebie uwagi i okazja do wypowiedzenia komplementu. Śmiech będący oznaką dobrego humoru ma być świadectwem jego atrakcyjności, by przyciągnąć płęć przeciwną. Warto pamiętać, że w mieszkaniu Porucznika bankier również czuje się trochę jak intruz, tym bardziej, że marzy o jego kochance. Nic dziwnego, że na zachowanie Stefana reagują pozostali mężczyźni:

LARYSSA

[...] (*kołyszac się na fotelu*) Ja sama nieraz w takie majowe wieczory... albo gdzieś na balu... na świetnym jakim balu – przychodziła mi myśl: może bym ja sama mogła zostać złodziejką...

STEFAN

(*śmieje się*)

...pani Larysso!... Pani kradła tyle serc...

ZŁODZIEJ

Banalny komplement!²⁴

Z zupełnie innych powodów śmieje się Porucznik, postać ograniczona niemal wyłącznie do cech wynikających z jego statusu społecznego – jest młody, piękny, silny i zdrowy. To ucieleśniona akceptacja życia i użycia, człowiek naiwny, nieuważny i interesowny. Nic dziwnego, że w sojuszu dwóch kochanków to bankier będzie odpowiedzialny za określenie zasad, ale i właściwe rozpoznanie sytuacji:

STEFAN

Nasz gabinet koalicyjny będzie, zdaje się, miał dość łatwe zadanie. Wróg prawie pierzchnął...

PORUCZNIK

(*ze śmiechem*)

Już go pan przepędził.

²³ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 91.

²⁴ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 105–106.

STEFAN

Nie chodzi o tamtego smarkacza. Najważniejszym jest niepokój Laryssy... ów niepokój, który poeci nazywają „żądzą szczęścia”...²⁵

Porucznik zaśmieje się jeszcze raz, w następnej scenie, gdy pod nieobecność kochanki bankier wypowie koncept na temat jej niezdecydowania. Kończąc myśl swego sojusznika, porucznik przekształci ją w paradoks. Czy szczęście dobiera się tak samo jak ubranie? Czy umieszczone w szeregu kategorie mają taką samą wartość i czy rzeczywiście zapewniają szczęście? Śmiech, pointa oraz pauza mogą skłonić odbiorcę do zastanowienia się nad wyborami Laryssy, ale i nad światem przedstawionym. Okazuje się przecież, że kobieta pozostaje nieszczęśliwa mimo dostatku, a nawet nadmiaru posiadania. Czy jest to jednak wystarczający powód do śmiechu? Czy żart nie obraca się przeciwko wypowiadającemu? I wreszcie, czy widz zaśmieje się razem z Porucznikiem:

STEFAN

Zupełnie to samo... Nie może dobrać służącej, nie może dobrać woalki, nie może dobrać kochanka...

PORUCZNIK

(*parska śmiechem*)

...nie może dobrać szczęścia, jednym słowem... (*pauza*)²⁶

Współdziałanie mężczyzn przeciwko Złodziejowi oznacza dla Laryssy spotęgowanie jej zagubienia, wywołanego właśnie poczuciem nadmiaru. Być może dlatego fascynacja Józefem prowadzi ją do swego rodzaju ascezy. Sygnałem zachodzących w niej przemian będzie wystrój pokoju kobiety, który między II i III aktem staje się „nieco prostszy”²⁷. Reakcją na wypowiedziane przez Laryssę marzenie o miłości tristanicznej w scenie 1 aktu III jest wspólny śmiech bankiera i porucznika. W ten sposób mężczyźni albo zwracają uwagę na monotematyczność kochanki, albo kpią z niezrozumiałej dla nich formy uczucia. A ponieważ śmiech skierowany jest przeciwko kobiecie, można zastanawiać się, czy mężczyźni nie próbują w ten sposób skorygować jej postępowania.

W komedii śmieje się też Laryssa, ale czyni to nader rzadko. W akcie II kwituje w ten sposób wypowiedź Złodzieja, gdy ten uznaje się za prawdziwego adresata jej listów i wymarzonego kochanka. „Gest śmiechu” okazuje się więc sposobem powstrzymania mężczyzny i zakwestionowania jego dominacji. Jednak wraz z wejściem Plotyna śmiech odmienia swoje znaczenie. Wówczas bohaterowie „śmieją się wesoło”, by nie wzbudzić podejrzeń roz-

²⁵ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 151.

²⁶ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 152.

²⁷ Iwaszkiewicz, „Złodziej idealny. Komedia w trzech aktach”, 143.

nosiciela plotek. W kolejnej scenie rozlegnie się „sztuczny śmiech” Złodzieja. Tym razem to on stara się powstrzymać wyobraźnię kobiety, która zaczyna rozpoznawać w nim dawny model rycerza. Być może przyczyną owej sztuczności jest obecność Stefana i Helenki, a jego celem ma być ochrona uczuć kobiety przed zdemaskowaniem.

Śmiech w *Złodzieju idealnym* ma wiele odcieni i znaczeń. Przede wszystkim jest objawem niemal obowiązkowej wesołości. To prowadzić może do infantylizacji postaci. Nie próbują one zrozumieć świata, ale zatrzymują się na jego zabawnych fenomenach, a śmiech wyraża ich beztroską czy nawet bezmyślną radość istnienia. Bohaterowie bardziej dojrzały uśmiechają się smutno, rozumiejąc mechanizmy kształtujące relacje międzyludzkie; to zdaje się oznaką utraty niewinności i naiwności. Rozlegający się śmiech bywa również przejawem siły oraz niemal cynicznej dominacji.

Powrót mamy wykorzystuje schemat klasycznej farsy, gdy w życiu rodziny pojawia się młoda, ładna, a przy tym bezkompromisowo walcząca o poprawę swojego losu, przyjaciółka Adriana Remberta seniora, Diana Castor. Trudno określić, jak długo trwa ich relacja. Wiemy, że dyrektor banku zdążył wynająć jej pokój w hotelu oraz złożyć depozyt na jej nazwisko. Pod nieobecność żony Marii, która przebywa w Przeorkowie, mężczyzna zaprasza przyjaciółkę do domu. Tymczasem małżonka niespodziewanie powraca i zastaje męża w dwuznaczej sytuacji. Zamiast zrobić scenę zazdrości, wprowadza się do hotelu, a mąż, próbując zachować pozory, rozpoczyna remont domu i jednocześnie nakłania Marię do powrotu.

Opisane zdarzenia rozgrywają się w obecności dzieci, 23-letniego Adriana oraz 17-letniej Beaty. Zanim więc na scenie pojawią się bohaterowie tradycyjnego trójkąta – Mąż, Kochanka i Żona, odbiorca zostanie wprowadzony w sytuację. Dzieci ocenią zachowania rodziców zgodnie ze swoimi przekonaniem oraz wyznawanymi wartościami. Mamę scharakteryzuje Bea, zwolenniczka małżeństwa koleżeńskiego:

Gdyby potrafiła walczyć, rywalizować! Ale tego nie umie! Obracać wszystko w żart, opuszczać ręce. To potrafi. Ale potem płacze po nocach. Wiem. To wszystko jest takie nieżyciowe²⁸.

To zapowiedź tego, co się wydarzy. Bo Rembertowa od wejścia do domu mówi „uprzejmie i grzecznie”, „z dobrym humorem udanym” – przedrzeźnia męża, bawi się jego zakłopotaniem, ignoruje Dianę, potem jest wobec niej serdeczna, wreszcie słysząc nieudolne wyjaśnienia męża, wybucha śmie-

²⁸ Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, w Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, *Dramaty*, t. 2, zebrała i opracowała Anna Bolecka, wstępem opatrzył Stefan Treugutt (Warszawa: Czytelnik, 1986), 15.

chem i zwraca się do domniemanej kochanki: „No i cóż? Czy nie nudziarz? Zastanów się, moje dziecko, czy on ci się naprawdę podoba?”²⁹.

Zachowanie Marii nieco inaczej interpretuje syn. Według niego śmiech i obojętność mamy to jedynie sposób samoobrony i ukrycia bezradności. Z tego powodu stwierdza:

Komu się należy rycerskie ramię? Czy tej piękności o silnych łokciach, czy temu filigranowemu stworzeniu, które pod uśmiechem i obojętnością ukrywa swój głęboki żal? Doprawdy, zmuszacie mnie do sentymentalnych powiedzeń... których nie znoszę...³⁰

W komedii usłyszymy śmiech niemal wszystkich postaci – Adriana, Beaty, Diany, Marii, nawet Gundy (odrzuconej przyjaciółki Adriana juniora), a jego przyczyny są rozmaite. Adrian junior śmieje się z poglądów siostry i jej narzeczeństwa z Edwardem Głazszcem, oraz podczas rozmowy rodziców. Reakcje syna świadczą o przyjętej przez niego pozycji obserwatora, są niejednoznaczny komentarzem zachowań postaci, ale i przedstawionej sytuacji:

REMBERT

Powiedz mi, czy na kłajster potrzeba naprawdę całego worka mąki?

MARIA

Jezus Maria, oszalałeś?

Adrian w śmiech

REMBERT

I ja nie wierzyłem, ale musiałem dać, bo stali nade mną. Tasak³¹.

Diana śmieje się już w czasie pierwszych odwiedzin. To reakcja na kłamstwo Remberta, który próbuje usprawiedliwić nieobecność syna przy stole, ostentacyjnie kaszlącego w swoim pokoju, a następnie reakcja towarzysząca odczytywaniu temperatury uczuć członków rodziny na podstawie atmosfery panującej w mieszkaniu. Jeśli w akcie I jej śmiech był oznaką siły i dominacji wobec starszego pana, to w scenie 11 aktu II w czasie spotkania z Adrianem juniorem pod drzwiami pokoju hotelowego Marii Rembertowej jest to oręż atrakcyjnej kobiety i jej sposób uwodzenia.

Pozostałe kobiety śmieją się, by przykryć sytuacje kłopotliwe, w tym również porzucenie przez kochanka. Gunda próbuje potraktować słowa Adriana juniora jako niewczesny żart i dopiero po chwili wybucha płaczem³². Bea natomiast dostrzeże swoją śmieszność, potęgowaną jeszcze poziomem intelektualnym Edwarda. Z tego powodu przywoła *Sen nocy letniej* Szekspira:

²⁹ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 43.

³⁰ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 47.

³¹ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 63.

³² Zob. Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 101.

BEA

Ale jak ja wyglądam! Czuję się podobną do Tytanii! (*wybuchu śmiechem żalonym*)
Osio! No, osio! Sytuacja po prostu śmieszna!

EDWARD

(*liżąc rakiety*) Widzi pani... nie żaden Tytanik... ale ja nie chciałem tej okropnej
prawdy wyjawić. Byłbym się usunął bez słowa... a teraz zaraz „Titanic”! że niby ka-
tastrofa! Ojej!³³

Najpóźniej zaśmieje się Rembert senior, choć od początku wszelkimi sposobami próbuje zbagatelizować zaistniałą sytuację. Gdy w pokoju pojawiają się dzieci, by przywitać mamę, stwierdza: „Śmiechu warta cała historia...”³⁴. W akcie II znajduje sprzymierzeńca w córce, która zachęca mamę do powrotu słowami: „Śmiej się z całej historii!”³⁵. I rzeczywiście, dopiero wspólny śmiech małżonków zapowiada powrót do normalności. Zresztą również dla podmiotu dramatycznego przedstawione wydarzenia od początku były warte śmiechu. Świadczy o tym wybór gatunku oraz zapisana w didaskaliach uwaga (przytoczona poniżej). Farsowa opowieść o możliwej zdradzie małżeńskiej, a także o niewiernych kochankach (Adrianie juniorze oraz Edwardzie Głazczu) zyskuje komediowe pogłębienie dzięki postaci Marii, która nie tylko swoim przyjazdem przerywa ciąg możliwych schadzek, ale obecnością i zachowaniem wpływa na postępowanie pozostałych członków rodziny. Wpisany w gatunek komedii *happy end* nie obejmie wszystkich postaci, m.in. Gundy czy Diany Castor. Rację ma Zygmunt Szweykowski, że przy bliższym oglądzie utwór ujawnia nie tylko rzeczy zabawne, ale również poważne i tragiczne³⁶:

MARIA

Chciałeś mieć dwie kobiety w jednym domu, a masz je w jednym hotelu. (*uśmiecha się*)

REMBERT

No, nie – ani nie chciałem, ani nie mam!

MARIA

Ależ tak, tak mój drogi, tylko co to kosztuje, ten hotel!

*Śmieją się oboje nareszcie, jak przystało, z całej historii*³⁷.

Mimo poprawy relacji z mężem, o czym świadczy wspólny śmiech małżonków, Rembertowa nadal pozostaje w hotelu, a w akcie III w ich mieszka-

³³ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 123.

³⁴ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 45.

³⁵ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 55.

³⁶ Zbigniew Raszewski w książce *Mój świat* wspominał jego lekturę *Słomkowego kapelusza* Eugène’a Labiche’a, zob. Justyna Kozłowska, „Kohelet z wodewilu”, *Dialog*, nr 5 (2005): 148.

³⁷ Pawlikowska-Jasnorzewska, „Powrót mamy”, 80.

niu dzieją się rzeczy niedopuszczalne; obserwujemy zdemaskowanie Diany przez Adriana oraz porzucenie Beaty przez Edzia. Okazuje się, że bezpieczeństwo domu i jego mieszkańców w jakimś sensie zależy od obecności mamy. Jej powrót jest więc konieczny. Jeśli więc przyjazd z Przeorkowa miał rodowód farsowy, to trzeba mieć nadzieję, że przeprowadzka z hotelu uporządkuje życie rodziny.

W analizowanej sztuce śmiech głównej bohaterki, rozlegający się w chwili powrotu z Przeorkowa, dość nietypowy dla zdradzonej żony, został skomentowany przez członków rodziny, którzy dokonują jego interpretacji. To okazja, by zastanowić się nad cechami Marii Rembertowej. Natomiast wspólny śmiech małżonków staje się nie tylko rozwiązaniem akcji, ale i oceną wydarzeń. Śmiech rozsadzający model kobiety zdradzonej może również zwracać uwagę odbiorcy na postać matki, kobiety doświadczonej i wyrozumiałej, bądź – jak w przypadku Beaty i Edzia – rozładowywać tragizm sytuacji.

Babę-Dziwo wystawiono po raz pierwszy na scenie Teatru im. J. Słowackiego w Krakowie w 1938 roku. Sztuka opowiada o państwie totalitarnym, na którego czele stoi Valida Vrana, nieszczęśliwa kobieta przepełniona nienawiścią do wszystkiego, co piękne i dobre. Głosząc hasło użyteczności, polegające między innymi na oddaniu ojczyźnie życia i ciała obywateli, organizuje przymusowy pobór dla wszystkich niezamężnych kobiet, by podnieść dzietność w państwie. To zarządzenie ujawnia nie tylko jej bezwzględność, ale i pogardę dla mieszkańców Prawii.

Obywatele państwa opartego na donosicielstwie, bezwzględnym posłuszeństwie i strachu nie mają powodów do śmiechu, a jeśli już – to ich śmiech przepełniony jest goryczą i wyraża bezsilność. Tak śmieje się przecież Norman, gdy sąsiadka Agatika Komor wprowadza się do jego mieszkania na mocy pisma urzędowego przyznającego jej jako matce bliźniąt prawo do „eugeniki i euforii”³⁸, lotniczka Marfa tuż przed samobójstwem czy panna Ninka, szukająca u Gordonów schronienia przed obowiązkowym poborem. To krótki, gorzki i nerwowy śmiech. W pierwszych aktach wypowiedane przez postacie dowcipy nie wzbudzają wesołości, choć w didaskaliach pojawiają się określenia – „z uśmiechem”, „udając powagę”, „z ironią”.

Valida zapewnia o swoim poczuciu humoru³⁹ i domaga się od poddanych uśmiechu, będącego oznaką zadowolenia oraz wyrazem aprobaty obowiązującego systemu⁴⁰. Z tego powodu określenie „z uśmiechem” lub „uśmie-

³⁸ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 335.

³⁹ Zob. Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 383.

⁴⁰ Świadczy o tym wypowiedź Validy skierowana do Normana: „Tak, mój drogi Normanie! Zgorzkniałeś mi... A dla zgorzkniałych nie ma u mnie miejsca. No, uśmiechnij się... Nie tak.

chając się” dominuje w opisach zachowań postaci. Tylko Petronika Selen-Gordon próbuje obnażyć śmieszność sytuacji wykreowanej przez Jej Macierzyńską Wysokość, o czym przekonują już pierwsze kwestie:

PETRONIKA

(*siadając przy nim i biorąc drugą gazetę*) Poczekał, przeczytam ci coś zabawnego. (*czyta*) „W jutrzejszym uroczystym dniu wszystkie serca bić będą tylko dla naszej potężnej władczej matki ludu... wszystkie oczy zwrócone w jej stronę, wszystkie uczucia...”

NORMAN

(*wrywa jej gazetę z żywą niechęcią*) Zostawże – no więc co w tym zabawnego? Zwyczajny oficjalny styl dziennikarski.

PETRONIKA

O, ale cóż za przesada! Wszystkie serca, wszystkie oczy? Łaskawy panie redaktorze, z wyjątkiem moich..., które mają pilniejsze sprawy!⁴¹

W świecie przedstawionym brzmi nie tylko śmiech gorzki i nerwowy. Śmiech adiutantów podsumowujący zachowanie Normana jest drwiący oraz dominujący, a śmiech chemiczki, będący reakcją na jej słowa na temat obowiązków względem państwa, jest „szczerzy”⁴². Warto nadmienić, że wykorzystana w przemówieniu metafora ula odbiorcom utworu kojarzyć się może z utopiami społecznymi, które stały się podstawą wcześniejszej sztuki Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej *Mrówki*.

Prawdziwe salwy śmiechu pojawią się jednak dopiero w akcie III, gdy po przemówieniu Validy do studia radiowego zostaną wniesione bukiety, w tym ten szczególny, spryskany środkiem odurzającym sporządzonym przez Petronikę. Pod wpływem specyfiku zaśmieją się wszyscy zgromadzeni: Valida, jej towarzyszką, Baronowa Lelika Skwaczek, oraz Dyrektor Generalny. Śmiech postaci jest głośny i zróżnicowany. Lelika Skwaczek wybuchła „śmiechem dzieciniałym”, „śmiechem kapryśnym”⁴³, śmiech dyrektora nie został dookreślony, i wreszcie Valida roześmieje się obłąkańczo. Odurzeni trucizną bohaterowie podśpiewują i tańczą, zdrabiają wyrazy i w zakazany przez dyktatorkę sposób opisują rzeczywistość. Rozbrzmiewająca na takim tle śmiech przyjmuje chwilami upiorne tony:

DYREKTOR GENERALNY

(*w podnieceniu wybucha co chwila śmiechem*) Wasza Wysokość wciąż raczy żartować ze swojego pokornego sługi... cóż, że pięćdziesiąt pięć lat... To – to jeszcze wiosna

Czynisz to nieszczerze. Jak pies wargę bokiem unosisz...”; Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 318.

⁴¹ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 282.

⁴² Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 316.

⁴³ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 377–378.

życia! A co do urody, to przecież... rysy... przecież postawa (*wybucho śmiechem*) do-
stojeństwo... No i wiekopomne zasługi – hart ducha (*śmiech, po czym przytom-
nieje*)⁴⁴.

Antidotum pomaga bohaterom, ale poruszony śmiechem świat nie wróci już do poprzedniego stanu. Od tej pory Valida nie będzie już wzbudzać strachu ani respektu wśród poddanych. W przywróceniu dawnego porządku nie pomoże jej nawet krzyk (każde wypowiedzenie w cytowanej poniżej kwestii kończy wykrzyknik):

VALIDA

Garstko nicości!... [tak przywódczyni zwraca się do mierzającego do niej Adiutanta albo Normana] No, dosyć tej zabawy! Adiutanci za mną! (*trzeźwo*) Zdrzemnęłam się na chwilę, jak znużona lwica – a będę znała nazwiska tych, co się ważyli uśmiechnąć, jeśli przypadkiem chrapałam! Śpiąca matka – to świętość! Wołać wszyscy: Valida Wielka! (*wstaje z pomocą adiutanta groźna, wyprostowana*) No! Valida Wielka! Mocna!

Wkoło cisza. W drzwiach roześmiane twarze.

VALIDA

Co? Cicho? Więc – niewielka? Więc – bezbronna? Opuszczona? Żałośnie śmieszna? Mała? (*załamuje się i śmieje obłąkańczo*)

*Sanitariusze otaczają ją i zabierają, a tłum za drzwiami wybucho okrzykami radości*⁴⁵.

Roześmiane twarze zastępują dotychczasowe przymusowe uśmiechy i kwestionują znaczenia przypisywane Validzie. Dyktatura zostaje obalona w sposób bezkrwawy.

W tragifarsie wymierzonej przeciwko totalitaryzmowi śmiech, często dookreślany za pomocą przymiotników, istnieje na wiele sposobów, ujawniając rozmaite postawy bohaterów i interpersonalne relacje, takie jak strach przed władczynią czy poczucie wolności, oraz stany świadomości postaci. Śmiech może być gestem wymierzonym przeciwko władcy, a uśmiech zarówno maską skrywającą niewygody życiowe, jak i czynnikiem budującym dobrą atmosferę, nawet jeśli jest to sytuacja udawana. Finałowy szaleńczy śmiech spowodowany środkiem odurzającym okazuje się skutkiem utraty świadomości i oznacza upadek władczyni. Tym samym śmiech staje się potężną bronią w kształtowaniu zbiorowości.

Jeśli poprzednie utwory zwracały uwagę na rolę i znaczenie śmiechu w biografiami poszczególnych osób, charakteryzując postacie i tworzone przez nie interakcje, oraz dając podmiotowi dramatycznemu możliwość oceny postępowania bohaterów, tym razem śmiech w sposób niemal demonstracyjny zmienia świat i wyznacza przestrzeń wolności. W ten sposób

⁴⁴ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 380.

⁴⁵ Pawlikowska-Jasnorzewska, *Baba-Dziwo*, 391.

przekonanie wywodzące się od Arystotelesa, a powtarzane przez współczesnych kulturoznawców⁴⁶, że śmiech jest zdolnością przypisaną wyłącznie człowiekowi, nabywa nieco odmiennych znaczeń. Okazuje się bowiem, że jest to sposób kontrolowania człowieczeństwa, oręż w walce z głupotą i złem. I nawet jeśli śmiech nie zmieni konkretnej jednostki, nie wprowadzi korekty w jej zachowanie, to przypomni wspólnocie, że wyśmiewaną postawę należy odrzucić.

Wybrane komedie środowiska skamandryckiego zawierają różne rodzaje i formy śmiechu. To śmiech mądry i głupi, nerwowy, gorzki, szczery, będący skutkiem przemyśleń, działania środków odurzających albo intuicyjną reakcją na zdarzenia. Śmiech rozbrzmiewa z różnych powodów i w rozmaitych sytuacjach, a didaskalia wybranych komedii określają go mniej albo bardziej szczegółowo. Różny jest także stosunek postaci do omawianego gestu. Może on niepokoić, intrygować albo realizować utrwalony model wydarzeń czy typ psychologiczny, ale może też zakłócać ustalony porządek. W takim przypadku śmiech otrzymuje rangę zdarzenia. Co ważne, w analizowanych komediach śmieją się niemal wszyscy główni bohaterowie. Tylko Valida Vrana posługuje się wyłącznie złym śmiechem; ostatecznie jednak to śmiech stanie się czynnikiem przyspieszającym jej upadek. Można by więc powiedzieć, że w jakimś sensie sztuka obrazuje przysłowie: „Ten się śmieje, kto się śmieje ostatni”.

Śmiech w wybranych komediach nie decyduje o komizmie postaci ani o gatunku utworu, ale ujawnia siłę drzemiącą w tym ambiwalentnym geście; może niemal dosłownie poruszyć świat i zmienić bieg wydarzeń, ale może również być wyrazem bezrefleksyjnej akceptacji jego fenomenów, bez prób ich zrozumienia. Analizowane utwory pokazują, że pomijając sytuacje uznane w społeczeństwie za rozrywkowe, np. opowiadanie dowcipu, obcowanie z różnymi tekstami kultury, śmiech zawsze jest gestem znaczącym i ważnym dla zrozumienia pokazanych wydarzeń. Może kwestionować ich (po)wagę, wyznawane przez bohaterów wartości, eksponować ich dominację albo uległość (tu przede wszystkim przejawy śmiechu nerwowego). Jedną z możliwości zmiany relacji między postaciami jest ośmieszenie i wy-

⁴⁶ Clifford Geertz, poszukując swoistości gatunku ludzkiego, pisał w 1965 roku: „Człowiek jest zwierzęciem wytwarzającym narzędzia, obdarzonym mową i tworzącym symbole. Tylko on się śmieje; tylko on ma świadomość swojej śmiertelności; tylko on gardzi spółkowaniem z matką lub siostrą; tylko on tworzy wizje innych światów, w których ma zamieszkać, a które Santayana nazywa religiami; lub wypieka babki z błota, które Cyril Connolly nazywa sztuką. Posiada [...] nie tylko umysłowość, ale i świadomość; nie tylko potrzeby, ale i wartości; nie tylko lęki, ale i sumienie; nie tylko przeszłość, ale i historię. Tylko on posiada kulturę”, cyt. za: Zygmunt Bauman, *Kultura jako praxis*, przeł. Jacek Konieczny (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012), 141–142.

śmianie śmiejących się, ujawnienie bezmyślności ich śmiechu, jego bezsensu czy niefortunności. Śmiech rozbrzmiewający w analizowanych utworach, tak niejednorodnych zarówno pod względem genologicznym, jak i poziomu autotematyczności (gdy postacie prowadzą grę wobec innych), zachęca nas do uważnego przyglądania się postaciom, ich reakcjom.

References

- Bauman, Zygmunt. *Kultura jako praxis*. Translated by Jacek Konieczny. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2012.
- Biernacki, Andrzej. "Iwazskiewicz w kręgu Wilde'a." *Dialog*, no. 9 (1983): 88–90.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. "Śmiech." *Wiadomości Literackie*, no. 39 (1932): 1–2.
- Boy-Żeleński, Tadeusz. *Pisma*, vol. 18: *Felietony*, 7–29. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 1959.
- Czarnik, Jacek. "Spółka autorska Witkacy – Pawlikowska." *Dialog*, no. 1 (1987): 121–127.
- Grzymała-Siedlecki, Adam. "Dialog o upadku sztuki aktorskiej." *Museion*, no. 1 (1911): 54–72. Reprint in *Mysł teatralna Młodej Polski. Antologia*, edited by Irena Sławińska, and Stefan Kruk, Foreword by Irena Sławińska, Author's Notes by Bożena Frankowska, 344–364. Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, 1966.
- HistoRisus. Historie śmiechu / śmiech [w] historii*, edited by Rafał Borysławski, Justyna Jajszcok, Jakub Wollf, and Alicja Bemben. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016.
- Iwazskiewicz, Jarosław. *Dramaty*, vol. 2. Warszawa: Czytelnik, 1984.
- Iwazskiewicz, Jarosław. "Oscar Wilde i moderne idee w jego dziełach." *Dialog*, no. 9 (1983): 78–88.
- Kosowska, Ewa. "Śmiech niewesoły." In *Śmiech Sienkiewicza. Śmiech z Sienkiewicza*, edited by Agnieszka Kuniczuk-Trzciniowicz, and Zdzisława Mokranowska, 43–60. Warszawa: Wydawnictwo DiG, 2017.
- Kozłowska, Justyna. "Kohelet z wodewilu." *Dialog*, no. 5 (2005): 148–153.
- Krasiński, Edward, „Listy Arnolda Szyfmana z Jarosławem Iwazskiewiczem 1930–1964.” *Pamiętnik Teatralny*, no. 1/4 (1982): 213–231.
- Nowaczyński Adolf. "Skamander połyka wiślaną świetlącą się falą." *Skamander*, no. 7/9 (1921): 296–317.
- Nycz, Ryszard. "Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku wieku XX (do pierwszej wojny światowej)." In Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: FNP "Leopoldinum", 2002.

- Pawlikowska-Jasnorzewska, Maria. *Dramaty*, vol. 1–2, edited by Anna Bolecka, foreword by Stefan Treugutt. Warszawa: Czytelnik, 1986.
- Propp, Władimir Jakowlewicz. *O komizmie i śmiechu*. Translated by Paulina M.E. Knyż. Kraków: Zakład Wydawniczy Nomos, 2016.
- Puzyna, Konstanty. [Ta wczesna komedia...]. *Dialog*, no. 4 (1980): 7–8.
- Ratajczakowa, Dobrochna. "Komedia w epoce Młodej Polski." In Ratajczakowa, Dobrochna. *W kryształach i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, vol. 1, 301–312. Wrocław: Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2006.
- Redakcja. "Krytykom i recenzentom." *Skamander*, no. 4 (1921): 80–87.
- Rittner, Tadeusz. "Komedia." *Kurier Warszawski*, no. 285 (1911): 5–6.
- Słonimski, Antoni. "Ruch teatralny. Teatr Mały: 'Niewinna grzesznica,' komedia współczesna i wieczna w 3 aktach Wacława Grubińskiego; dekoracje Karola Frycza, reżyserował autor." *Wiadomości Literackie*, no. 13 (1925).
- Urbanowski, Maciej. "Gest śmiechu w literaturze dwudziestolecia międzywojennego (rekonesans)." *Wielogłos*, no. 1 (2007): 119–129.
- "Varia" [Dn. 6 grudnia...]. *Skamander*, no. 1 (1920): 56–57.
- Warońska, Joanna. "Komedia według skamandrytów (wstępny rekonesans)." In *Skamander*, vol. 11: *Reinterpretacje*, edited by Maciej Tramer, and Agnieszka Wójtowicz, 11–28. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2015.

Śmiech w komediach środowiska Skamandra. Funkcje i rodzaje

Abstrakt: Autorka na podstawie trzech sztuk powstałych w środowisku grupy poetyckiej Skamander: *Złodzieja idealnego* Jarosława Iwaszkiewicza (napisanego w latach 1923–1924), *Powrotu mamy* (1935) oraz *Baby-Dziwo* (1938) Marii Pawlikowskiej-Jasnorzewskiej, wykazała istnienie różnorodnych rodzajów i funkcji śmiechu. W świecie przedstawionym odnalazła przejawy śmiechu somatycznego, wyrażającego radość życia albo szaleństwo, oraz zaangażowanego, posiadającego moc zmiany rzeczywistości i rozbijania zastanych form. Bohaterowie używają śmiechu również jako maski, przykrywając zaskoczenie, strach czy zażenowanie. W ten sposób przemieniają kontrowersję w konwersację. Postacie sięgają również po społeczną rolę śmiechu, by tworzyć wspólnotę, określić jej granice, ustalić stan osobowy grupy albo uzgodnić postawy i zachowania.

Literackie obrazy osób śmiejących się stały się jednocześnie przykładami śmiechu kulturowego, dlatego autorka pokazała komediową twórczość środowiska skamandrytów na tle praktyk Młodej Polski oraz Dwudziestolecia. Jednocześnie przeciwstawiła się sprowadzaniu skamandryckiego „gestu śmiechu” wyłącznie do radosnej samoakceptacji.

Słowa kluczowe: grupa poetycka Skamander, komedia w I połowie XX wieku, „gest śmiechu”, śmiech somatyczny, śmiech kulturowy, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.

Lachen in Skamanders Komödien. Funktionen und Typen

Abstract: Anhand von drei Theaterstücken der Dichtergruppe Skamander: *Złodziej idealny* [Der ideale Dieb] (1923–1924) von Jarosław Iwaszkiewicz, *Powrót mamy* [Die Rückkehr der Mutter] (1935) und *Baba-Dziwo* [Der Sonderling] (1938) von Maria Pawlikowska-Jasnorzewska werden verschiedene Arten und Funktionen des Lachens fokussiert. In der dargestellten Welt fand die Autorin Manifestationen des somatischen Lachens, als Ausdruck der Lebensfreude oder des Wahnsinns, und des engagierten Lachens, das die Kraft besitzt, die Realität zu verändern und die vorhandenen Formen aufzubrechen. Die Figuren benutzen das Lachen auch als Maske, um Überraschung, Angst oder Verlegenheit zu verbergen. Auf diese Weise machen sie aus einer Kontroverse eine Konversation. Die dargestellten Personen nutzen auch die soziale Rolle des Lachens, um eine Gemeinschaft zu schaffen, ihre Grenzen zu definieren, den persönlichen Status der Gruppe zu bestimmen oder sich auf Einstellungen und Verhaltensweisen zu einigen.

Die literarischen Bilder von lachenden Menschen bilden Beispiele für das kulturelle Lachen, weshalb die Autorin die Komödien der Dichtergruppe Skamander vor dem Hintergrund der literarischen Praktiken des jungen Polens und der Zwanziger Jahre darstellte, und wendet sich dagegen, Skamanders „Lachgestus“ ausschließlich auf freudige Selbstakzeptanz zu reduzieren.

Schlüsselwörter: Dichtergruppe Skamander, Komödie in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Lachgestus, somatisches Lachen, kulturelles Lachen, Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, Jarosław Iwaszkiewicz.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.10>

Data zgłoszenia: 10.05.2020 r.

Data akceptacji: 2.11.2020 r.

Gabriela JELITTO-PIECHULIK
<https://orcid.org/0000-0002-2232-081X>
Uniwersytet Opolski (Opole)

„Weises’ Lachen als Erziehungsmittel. Ricarda Huch’s Novelle *Teufeleien*

‘Wise’ laugh as an educative measure. Ricarda Huch’s novella *Teufeleien*

Abstract: The article is an attempt to present the most important features of Ricarda Huch’s writing found in the early stage of her literary creativity. From the methodological point of view, the basis for the research are the author’s biography and her inveteracy in the history of early German Romanticism. According to the early romantics, and particularly Novalis, Huch aspired to achieve a kind of synthesis between historical facts and the way of perceiving reality by a writing artist, who, while thinking about his contemporaries, is guided by the pedagogical idea whose primary goal is to observe the principles of humanitarianism in the society.

Keywords: Ricarda Huch, historicism, early romanticism, reformation, persecution of witches, humanitarianism.

Im Jahre 1895 erscheint im schweizerischen „Sonntagblatt des Bund“ die Novelle *Eine Teufelei. Nachgelassene Papiere des Staatsschreibers Potz-materle*¹ von Ricarda Huch (1864–1947). Auf den ersten Blick scheint Huch’s Fabel unkompliziert und wenig anspruchsvoll der Vorstellungswelt des möglichen Lesers gegenüber zu sein: In der alten Eidgenossenschaft geistert der Teufel herum und treibt sein Unwesen. Die Bewohner eines kleinen, abgelegenen Bergstädtchens fürchten sich vor der auf der Wiese tanzenden

¹ Im Folgenden wird der Titel in Kurzform als *Teufeleien* angegeben.

und unschuldige Mädchen verführenden Verkörperung des Bösen. Die teuflische Gestalt erweist sich als mächtig genug, um sogar vor den geistlichen Würdenträgern standzuhalten. In einem letzten Kraftakt versucht sich die Kleinstadtbevölkerung vor dem Teufel zu retten, indem ein Teufelsbeschwörer bestellt wird, der jedoch versagt, und es scheint, dass es für die Bewohner keine Rettung mehr gibt...

Wenn die äußere Handlung auch relativ einfach nacherzählt werden kann, so gibt es im intertextuellen Bereich Themenfelder und Erzählstrukturen, die Konnotationen, Verbindungen und Überleitungen ermöglichen, die dazu führen, den Positionierungen der Autorin Ricarda Huch, sich selbst wie auch dem humanen Verhalten der Menschen in der Gesellschaft gegenüber, gerecht zu werden. Somit hat dieser Beitrag das Ziel, Einblicke in Huchs literarische Konstruktionen des ‚weisen‘ Lachens zu gewähren und zugleich die von ihr als Literatin gesetzten Zeichen für eine mögliche Umerziehung der Denk- und Betrachtungsweise der Realität zu erkennen.

Huch als eine an der Romantik orientierte Intellektuelle ihrer Zeit

Die Autorin Huch verstand auch sich selbst als zur Zielgruppe ihrer Leser gehörig, weil sie unermüdlich an sich selbst als Intellektuelle arbeitete und nach neuen Entwicklungsmöglichkeiten für ihre Dichtkunst suchte. Die Literatin, Historikerin und Denkerin Ricarda Huch, die heute zu den wenig gelesenen und rezipierten Persönlichkeiten der deutschen anspruchsvollen Literatur- und Geistesgeschichte gehört, verstand den Menschen als Individuum, das irrt und von dem rechten Weg der humanen Vorsätze abgleitet, aber zugleich durch durchdachtes und geschicktes Hinlenken in der Lage ist, sich, an positiven Beispielen aus der Literatur und Geistesgeschichte orientierend, leiten zu lassen, um unter den Voraussetzungen der allgemeinen Humanität zu einem nützlichen Glied der Gesellschaft zu werden. Dies bedeutet wiederum, zum Wohl der Gesellschaft und der allgemeinen Staatlichkeit beizutragen. Diese Lebenseinstellung vertrat Huch in ihrem Handeln als verantwortungsvolle Denkerin und Dichterin, wovon ihr vielseitiges Œuvre ein Zeugnis ablegt.

In Huchs Gesamtwerk lassen sich zwei Phasen unterscheiden, die zum einen ihre Reifung als Dichterin zeigen, und zum anderen ihre Sicht auf die Verantwortung als Intellektuelle ihrer Zeit und den Mitmenschen gegenüber präsentieren. Die erste Phase ihres Schaffens ist von der intensiven Auseinandersetzung mit der deutschen Romantik, insbesondere der Frühroman-

tik, erfüllt. In der zweiten Phase, um die Jahrhundertwende, zeichnet sich Huchs Begeisterung für die Poetisierung der Geschichte ab. Der Impuls für Huchs Begeisterung für die deutsche (Früh)Romantik ist in ihrer Suche nach einem Modell für das Ausleben der künstlerischen Freiheit zu sehen. Huch fasst ihre Überlegungen zur Romanik in dem 1899 veröffentlichten ersten Teil ihrer literaturhistorischen Studie unter dem Titel *Blütezeit der Romantik* zusammen. Im Mittelpunkt ihrer Betrachtung steht der romantische Mensch als das neue Künstlerideal:

Eine Schar junger Männer und Frauen erobert über die breite träge Masse Deutschlands. Sie kommen [...]: abenteuerlich, siegesgewiß, heilig erfüllt von ihrer Sitte und ihrem Leben, mit übermütiger Verachtung die alte morsche Kultur über den Haufen werfend.²

Diese jungen Nein-Sager erkennen die Erneuerungsnot, verspüren Erneuerungswillen und -sehnsucht. Zugleich setzen sich für den geistigen, ästhetischen und moralischen Aufbruch des Menschen und der Gesellschaft ein. Das menschliche Ich erwacht zum kühnen Selbstbewusstsein und soll tätig werden. Die Frühromantiker vergleicht Huch mit den „indiensuchende[n] Träumer[n], [...] [die] ihre Seele aus nach dem uralten Wunderlande [sandten], von dem die Märchen der Vorzeit erzählten“³. Folge dieser geistigen Suche ist ein Mentalitätswandel, der in der Lust am Geheimnisvollen und Wunderbaren gründet und zugleich den rationalistischen Geist zurückdrängt. Der Glaube an die menschliche Vernunft wird durch das Schicksalhafte⁴ und das Geheimnisvolle⁵ ersetzt, was wiederum das Interesse auf menschliche innere Erlebnisse lenken kann.

Denn nicht [...] irgendein wunderbares Traumland war es, sondern in ihnen selbst öffnete sich das unendliche Nachbarland ihres Geistes, die entgegengesetzte Scheibe

² Ricarda Huch, „Die Gebrüder Schlegel“, in Ricarda Huch, *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Literaturgeschichte und Literaturkritik: Blütezeit der Romantik*, hrsg. v. Wilhelm Emrich (Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1969), 23.

³ Ricarda Huch, „Apollo und Dionysos“, in Ricarda Huch, *Gesammelte Werke*, Bd. 6: *Literaturgeschichte und Literaturkritik: Blütezeit der Romantik*, hrsg. v. Wilhelm Emrich (Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1969), 90.

⁴ Friedrich Schlegel schreibt im Januar 1792 über Novalis: „Das Schicksal hat einen jungen Mann in meine Hände gegeben, aus dem alles werden kann.“ Friedrich Schlegel, *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, hrsg. v. Oskar F. Walzel (Berlin: Verlag Speyer & Peters 1890), 34.

⁵ Novalis fordert den Spekulationsgeist: „Indem man dem Gemeinen einen hohen Sinn, dem Gewöhnlichen ein geheimnisvolles Ansehen, dem Bekannten die Würde des Unbekannten, dem Endlichen einen unendlichen Schein gebe, so romantisiere ich es.“ Novalis, „Die Welt muss romantisiert werden“, in *Theorie der Romantik*, hrsg. v. Herbert Uerlings (Stuttgart: Reclam-Verlag, 2000), 51–52.

des beseelten Planeten, wie einer von ihnen die verhüllte Hälfte des mit sich selbst unbekanntem Menschen nennt, hatte sich ihnen zugewendet.⁶

Die Literaturhistorikerin Huch erkennt die Zweifel der jungen Erneuerer an ausschließlicher Vernunftkenntnis, die dazu führt, dass das menschliche Individuum seine ursprüngliche Ganzheit, bestehend aus einer Harmonie zwischen der geistigen und körperlichen Sphäre, verliert. Die Frühromantiker sprechen von der „Doppelseinung des Ich“⁷. Zugleich findet Huch in der künstlerischen Tätigkeit und Wirkung der jungen Romantiker eine Möglichkeit für eine Zusammenführung dieser Polarität zwischen der Realität und dem inneren Erleben, und zwar in der Verkörperung von Novalis, der für Huch zum Gewährsmann der frühromantischen Strömung wird. Novalis gehörte nach Huch:

eben nicht zu jenen Idealisten, die die Augen an den Sternen hängend mit den Füßen durch den Sumpf waten, im Gegenteil pflegte er nach Art des guten Realisten mehr zu leisten, als er versprach, indem seine Äußerungen über sich selbst sich immer nur mit dem Nächstliegenden beschäftigten, war er sich erlebt hatte und wofür er einstehen konnte.⁸

Seine „leichten Füße“⁹ tragen ihn in die jenseitige Sphäre seines Inneren, aber lassen ihn zugleich im Bodenständigen verankert bleiben, was ihn wiederum lebensfähig macht.¹⁰ Dieses an Novalis erprobte Modell eines Künstlers, der die Realitätsverankerung nicht verloren und dennoch die Wirklichkeit ästhetisch aufgefasst habe, wird für Huch zum nachahmenswerten Lebensmotto als schreibend-schaffende Künstlerin und zur Quelle für die Verwirklichung des Humanitätsideals.

Huchs Hinwendung zu geschichtlichen Stoffen

Der Lebens- und Kunstauffassung von Novalis treu, suchte Huch um die Jahrhundertwende nach einer Erweiterung ihres poetischen Tätigkeitsfeldes und sah in der Geschichtsschreibung ein Potenzial für ihren künstlerischen

⁶ Huch, „Apollo und Dionysos“, 90.

⁷ Huch, „Apollo und Dionysos“, 93.

⁸ Huch, „Apollo und Dionysos“, 76.

⁹ Huch, „Apollo und Dionysos“, 77.

¹⁰ Auch einer der prominentesten Literaturkritiker, Marcel Reich-Ranicki, verwies auf die Begeisterung Huchs für Novalis' praktische Lebenssicht, die ihn nicht daran hinderte zugleich ästhetisch die Welt zu erkennen. Vgl. Marcel Reich-Ranicki, „Ricarda Huch, der weiße Elefant,“ in *Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk. Aus Anlaß des 120. Geburtstages (1864–1984)*, Bd. 1, hrsg. v. Hans-Werner Peter (Braunschweig: PP-Verlag GmbH, 1985), 4.

schen Ausdruck. Als promovierte Historikerin entdeckte Huch für sich eine neue Art der Vermittlung von historischem Geschehen. In der um die Jahrhundertwende von den großen Persönlichkeiten der deutschen Geschichtsschreibung, wie Leopold Ranke (1795–1886), angeregten Diskussion um die Forschungswege des Historikers¹¹ setzte sich Huch für eine Geschichtsschreibung ein, die zwar faktenorientiert arbeitet, aber zugleich vor die Fakten den agierenden Menschen der Geschichte stellt und bestimmte Persönlichkeiten als Hauptakteure des Weltgeschehens betrachtet. Sie entwickelte über Jahrzehnte ihres Schaffens ein Modell für den Be- und Erschreibungs- weg von Geschichte.¹² Eine Möglichkeit für die Umsetzung dieses Vorhabens eines an der Ästhetisierung der Geschichte interessierten Historikers sah Huch in der Vergangenheit der alten Eidgenossenschaft. Erste Erfahrungen mit der Geschichtsforschung machte Huch während ihres Geschichts-, Literatur- und Philosophiestudiums an der Zürcher Universität in den Jahren 1888–1891 sowie während ihrer Arbeit als Bibliothekarin in der Zürcher Stadtbibliothek. Als für die alten Handschriften zuständige Bibliotheksmitarbeiterin vertiefte sich Huch in die geschichtliche Vergangenheit der Schweiz. Es scheint, dass insbesondere die Reformationszeit in der Schweiz sie angesprochen hat, als eine Zeit voller innerer Widersprüche und Kämpfe der Fortschrittlichen gegen die Konservativen, wobei für Huch die Auseinandersetzung selbst zum Zeichen der Erneuerung wurde. In der Überzeugung des Zürcher Reformators Ulrich Zwingli (1484–1531)¹³, dass der Mensch

¹¹ Leopold von Ranke vertrat als Historiker den historischen Realismus in der wissenschaftlichen Forschung und der Darstellung von Forschungsergebnissen. Huch vermisste bei Ranke: „das unterirdische Rauschen der übermenschlichen Mächte,“ die Betrachtung des Vergangenen aus mehreren Perspektiven. Ricarda Huch, „Frühling in der Schweiz“, in Ricarda Huch, *Erinnerungen an das eigene Leben*, Nachw. v. Bernd Balzer (Köln: Ullstein Werkausgaben, 1983), 209.

¹² Vgl. auch Hayden Withe, „Fikcjonalność przedstawię opartych na faktach“, übers. v. Dorota Kołodziejczyk, in Hayden Withe, *Proza historyczna*, hrsg. v. Ewa Domańska (Kraków: Universitas, 2009), 87–105.

¹³ Sich an den Grundsätzen des Humanismus orientierend, vertiefte sich Ulrich Zwingli in das Studium der Bibel und der theologischen Schriften. Dadurch gewann er eine neue Weltansicht in Bezug auf Glaubensfragen. Als er am 1. Januar 1519 seinen Posten als Leutpriester am Zürcher Großmünster übernahm, wurde die Bibelexegese in seinen Predigten zum Mittelpunkt des Gottesdienstes. Sein religiöses Bekenntnis wurde insbesondere durch seine Pesterkrankung 1519 und die darauffolgende Genesung, die er als Zeichen Gottes betrachtete, gestärkt. Während der ersten Disputation vom 23. Januar 1523 konnte Zwingli seinen Standpunkt bezüglich der Ablehnung des Sold- und Pensionswesens und der Übertretung des Fastengebots erfolgreich rechtfertigen. Folge war, dass die Reformation in Zürich bis zum Jahr 1525 vollständig durchgeführt war und sich auch auf Basel, Schaffhausen, Bern und Sankt Gallen erstreckte. Vgl. Christian Schutt, Hg., *Chronik der Schweiz* (Zürich: Ex Libris Verlag/ Chronik Verlag, 1987), 225–229.

sich einzig am Wort des Erlösers Jesus Christus zu orientieren habe, um zur Seligkeit zu gelangen, ohne die vermittelnde Rolle der Kirche¹⁴, fand Huch eine Bestätigung für ihre Überzeugung von der Entscheidungsfreiheit des menschlichen Individuums und seiner Kraft, sich im Handeln dem Guten zuzuwenden. Huch ging auf die Reformation in der Schweiz nicht näher ein. Für sie als an der Geschichte sich orientierenden Literatin war es viel ansprechender, die die reformatorischen Auseinandersetzungen begleitenden dynamischen Fortschrittsprozesse zu beobachten, die wiederum für Huch zum Zeichen des voranschreitenden Erwachens des menschlichen Selbstbewusstseins wurden.

Zu einem geschichtlichen Gewährsmann für diese Zeit wurde für die Historikerin Huch Johann Jakob Wick (1522–1588)¹⁵, der seit 1557 zum zweiten Archidiakon am Zürcher Großmünster und zum Anhänger der Reformationsbewegung in der Schweiz unter Ulrich Zwingli wurde. Wick hinterließ der Nachwelt eine Handschriftensammlung, die sog. *Wickiana*, welche die bedeutendste Nachrichtensammlung von Einblattdrucken und illustrierten Flugblättern des 16. Jahrhunderts (aus der Zeitspanne zwischen 1559–1588) darstellte. Die Bibliothekarin Huch betreute diese Sammlung und setzte sich mit ihr auseinander. Ergebnis dieser Arbeit war Huchs Studie über *Die Wicksche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert*, die im „Neujahrsblatt der Stadtbibliothek Zürich“ für das Jahr 1895 erschien, und die Huch als ein Abschiedsgeschenk an die Bibliothek betrachtete. In ihrem einleitenden Wort zu dieser Studie wendet sich Huch an den Leser und macht ihm deutlich, dass seine Vorstellungskraft gefordert werde. Erklärend schreibt sie: Wenn man die alten archivalischen Berichte studiert, „glaubt [... man] mitten in eine fremde Welt hineinversetzt zu sein. Es wird einem zu Mute wie einem, der eine ferne Gegend lange aus den Schilderungen der Bücher kannte und sie nun plötzlich vor seinen Augen sieht“¹⁶. Die Autorin Huch hat sich zum Ziel ihrer historisch orientierten Darstellungen gesetzt, ihren Rezipienten diese fremd angehauchte Welt, die

¹⁴ Schutt, *Chronik der Schweiz*, 225.

¹⁵ Johann Jakob Wick genoss eine klassische Ausbildung in dem Kloster Kappel. Anschließend studierte er Theologie in Tübingen und Marburg. Nach dem Studium wirkte er als Pfarrer in Zürich-Witikon. 1552 wurde er zum Spitalpfarrer in Zürich berufen und 1557 avancierte er zum zweiten Archidiakon am Zürcher Großmünster. Wick wurde zum Anhänger der Reformation unter Ulrich Zwingli. Zugleich wurde er durch seine *Wickiana* zum Stadt- und Zeitchronisten. Vgl. Franz Mauelshagen, „Wick, Johann Jakob“, in *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, Bd. 17 (Herzberg: Traugott Bautz Verlag, 2000), 1536–1540.

¹⁶ Ricarda Huch, „Die Wicksche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert“, in Ricarda Huch, *Gesammelte Werke*, Bd. 9: *Geschichte 1*, hrsg. v. Wilhelm Emrich (Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1968), 264–265.

sich der ausschließlichen Vernunftkenntnis entzieht, in der auch realitätsferne Wesen auftreten können, „zugänglicher“ zu machen, und diese Welt mit Hilfe von poetischen Bildern zu entschlüsseln. Daher kleidete Huch einige Ereignisse aus der Zeit der Reformationszeit in der Schweiz in eine literarische Erzählung ein. Auf diese Weise konnte der historische Stoff spannend erzählt werden und die Leser anspornen, über ihr eigenes Verhalten nachzudenken.

Das Thema, mit dem sich Huch die Möglichkeit eines Diskurses mit ihrer Zeit erhoffte, waren die historischen Überlieferungen über Teufelerscheinungen und Hexenumtriebe in der alten Eidgenossenschaft im 16. Jahrhundert. Im Jahre 1545 wurden in der Schweiz die Hexenverfolgungen fortgesetzt und erreichten ihren Höhepunkt. Der Glaube an Hexen und Zauberer beschränkte sich nicht nur auf den ungebildeten Teil der Bevölkerung, es gab auch angesehene Theologen wie der Genfer Reformator Johannes Calvin (1509–1564), die an das Wirken übernatürlicher Kräfte glaubten und sich persönlich für harte Strafen für die der Zauberei Beschuldigten einsetzten. Auch der Basler Theologe Oswald Myconinus (eig. Geisshülser, 1488–1552) glaubte an die sogenannte Genfer Pestverschwörung, wobei er in seinem Brief vom 27. März 1545 an Johannes Calvin berichtet:

Obwohl fünfzehn Weiber verbrannt, einige Männer noch grausamer hingerichtet wurden, einige im Kerker selbst den Tod suchen, noch fünfundzwanzig gefangen gehalten werden, hören sie doch nicht auf, jeden Tag die Haustürschlösser mit ihren Salben zu bestreichen. Sieh, in welcher Gefahr wir schweben...¹⁷

Der Aberglaube, sogar von den Gebildeten verbreitet, bildete für Huch ein interessantes Themenfeld, um den Menschen, auch ihren Zeitgenossen, mit seinem engstirnigen Denken und mit dem verstandesmäßig Fremden und Unerklärbaren unmittelbar zu konfrontieren. Diese scheinbare Angst vor dem Fremden und Unerklärbaren macht den Menschen entwicklungsunfähig und lässt die negativen Charaktereigenschaften aufkommen.

Die Novelle *Teufeleien*

Ihren Zeitgenossen wollte Huch aus solch einer Lage buchstäblich retten, indem sie ihn wachzurütteln beabsichtigte und die folgende historisch überlieferte Geschichte, die sie in die Gattungsform einer Novelle *Eine Teufelei. Nachgelassene Papiere des Staatsschreibers Potzmaterle* kleidete, erzählte. Eine Bestätigung für ihr erzählerisches Vorhaben, mit Hilfe von geschichtlicher Überlieferung die überzeitlichen Anliegen der Menschen anzusprechen,

¹⁷ Schutt, *Chronik der Schweiz*, 244.

fand Huch in der Zusprache des Herausgebers des Berner Magazins „Sonntagsblatt des Bund“, Josef Viktor Widmann, der zugleich ein unermüdlicher Förderer des literarischen Talents von Huch war. Widmann bemerkte in seinem Brief vom 20. 04. 1895 an die Autorin, dass es durchaus möglich sei, aus geschichtlichen Überlieferungen Inspirationen für das poetische Werk zu schöpfen und die Aktualisierung dieses Stoffes zu finden.¹⁸ Widmann sprach Huchs Gabe an, literarische Personen zu kreieren, die dem wirklichen, erstarrten Leben nahe seien und zugleich den Leser in eine Welt voll Phantasie, Dynamik, Widersprüche und Überraschungen entführen, in der er, aus den konventionellen Zusammenhängen entrissen, dank seiner Vorstellungskraft mit einer neuen künstlerischen Realität konfrontiert werde und sich in dieser zurechtfinden müsse.

In der bei Widmann veröffentlichten Novelle *Teufeleien* geht Huch gezielt auf eine von Wick überlieferte Geschichte aus Zug ein, die sich um das Jahr 1574 zugetragen haben soll. Wick berichtete, dass wegen des sich umtreibenden Teufels das Vieh massenhaft starb und die Ratsherren sowie Geistlichen in ihrer Ausweglosigkeit beschlossen, Hilfe bei einem Teufelsbeschwörer zu suchen:

Am hohen Donnerstag saß der Teufelsbeschwörer in Zug im Wirtshaus zu Krone und nahm das Nachtessen ein; hernach, sagte er, wolle er mit dem vier Teufeln dran [...] Der Teufelsbeschwörer springt mitten unter sie, und das war das letzte, was [seine zwei Begleiter] von ihm sahen.¹⁹

Zu einem Vermittler zwischen Phantasiewelt und realer Welt wird in Huchs Text der auktoriale Ich-Erzähler. Er konfrontiert den Leser mit unterschiedlichen Reaktionen der Handlungsfiguren auf das Erscheinen von Teufel- und Hexenwesen. Dieser Ich-Erzähler wird zu der den Handlungsverlauf gestaltenden, strukturierenden und die Zusammenhänge erklärenden Erzählinstanz und zugleich zum Sprachrohr der Autorin selbst.

Der Ich-Erzähler wird als Stadtchronist unmittelbarer Zeuge einer Anhörung, in der Trud, der Tochter eines angesehenen Seckelmeisters, eine intime Verbindung mit dem Teufel nachgesagt wird, woraufhin man sie nötigt, Stellung zu diesen Anschuldigungen zu nehmen. Huch konfrontiert hier die Welt der Realität mit der Welt von außernatürlichen Erscheinungen und Mächten. Die nachgezeichnete Szene enthüllt die Mentalität der Beteiligten, die unterschiedliche Schichten der damaligen Gesellschaft vertreten. Die

¹⁸ Jutta Bendt und Karin Schmidgall, Hg., *Ricarda Huch 1864–1947. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach* (Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1994), 64.

¹⁹ Ricarda Huch, „Die Wicksche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert“, 292.

oberste städtische Instanz – der Stadtrat –, der zugleich auch die Justiz vertritt und als Gemeindeexekutive tätig ist, wurde darüber benachrichtigt, dass

auf der großen Wiese, des Seckelmeisters Hause gegenüber, [...] man in der Nacht allerlei Ungewöhnliches und Unrichtiges wahrgenommen habe. Es habe etwas gerauscht und gemunkelt, hüpfende Lichtlein habe man gesehen, dazu Gestalten, die menschenähnlich erschienen wären, ja, es wollte sogar einer die Tochter des Seckelmeisters erkannt haben.²⁰

Dieses Gerücht wird zum Gegenstand einer rechtmäßigen Gerichtsanhörung und für die Autorin Huch zur Gelegenheit, über die Bedeutung des Gerichtswesens in einer (scheinbaren) staatlichen Demokratie zu schreiben. Huch macht deutlich, dass der Stadtrat sich der Öffentlichkeit als gewissenhaft und pflichtbewusst zeigen und daher auch um jeden Preis die Wahrheit ermitteln wollte, um somit seiner Aufgabe gemäß zum Wohlergehen der Gemeinschaft und zur Wahrung des Gesetzes beizutragen. Der Ich-Erzähler besitzt die Gabe, hinter diese scheinbar heile, gerechte Welt zu blicken, und überrascht sieht er, dass „diese Herren dem Volke gegenüber doch zusammen wie Schwammpilze [hielten] und [den Seckelmeister] insgeheim vor dem Vorgang in Kenntnis [setzten], mit Andeutung, wenn eine verschwiegene Sache vorliege, wolle man sorgen, daß nichts davon unter die Leute komme“²¹. Huch teilt die Erkenntnis ihres Ich-Erzählers mit und prangert die Verlogenheit und Doppelmoral der scheinbaren, demokratisch bestellten Gemeinschaftsvertreter an. Zum Repräsentanten der „strengen [örtlichen] Gerechtigkeit“²² wird der Bürgermeister, der „dem Ruhme nach[trachtete], mit jenem alten Römer namens Brutus verglichen zu werden“²³. Im Laufe der Handlung wird der wahre Charakter dieser öffentlichen Person entblößt, wenn der Rezipient bedenkt, dass der antike Brutus nicht dem Gerechtigkeitssinn folgte, sondern sich selbst als die höchste Rechtsinstanz zu positionieren versuchte. Es scheint, dass auch diese um jeden Preis erreichte gesellschaftliche Stellung den Bürgermeister beglücken würde. Die Vertreter der Justiz werden daher als korrumpierte, verlogene, skrupellose und auf das eigene Wohlergehen bedachte Personen der Öffentlichkeit vorgeführt, die falsch genug seien, um vorzugeben, an die Verkörperung des Teufels zu glauben, damit ihr Ansehen in der Gemeinschaft gerettet werde.

Zur zweiten Zielscheibe der Huch'schen Kritik werden in der Novelle die Kirchenvertreter und somit auch die Praxis der Glaubensausübung. Huch

²⁰ Ricarda Huch, „Teufeleien“, in Ricarda Huch, *Gesammelte Werke*, Bd. 4: *Der Fall Deruga, Der wiederkehrende Christus. Romane. Sämtliche Erzählungen*, hrsg. v. Wilhelm Emrich (Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1967), 529.

²¹ Huch, „Teufeleien“, 529.

²² Huch, „Teufeleien“, 530.

²³ Huch, „Teufeleien“, 530.

führt in die Handlung zwei Geistliche ein, die vom Stadtrat um Rat und Unterstützung gebeten wurden. Diese sind jedoch kein Beispiel für ein harmonisches Glaubensbekenntnis, weil es sich hier um zwei miteinander zerstrittene und verfeindete Priester, einerseits den Pfarrer der Blasius- und andererseits den der Anastasiuskirche, handelt. Sie sollen darüber entscheiden, ob der „Teufel ganz unschuldige Menschen anfalle, oder ob er sich nur an solche mache, von denen er wisse, daß sie seinen Verführungen früher oder später zugänglich sein werden“²⁴. Mit dieser Akzentuierung leitet Huch eine Auseinandersetzung zwischen den Anhängern des vorreformatorischen und des reformierten Glaubens ein.

Der Autorin Huch geht es nicht um einen theologischen Diskurs in Bezug auf das Teufels- oder Hexenwesen, auf das sie nur in Umrissen eingeht. Ihre erzählerische Absicht tendiert zu einer Verortung und Verdeutlichung von menschlichen Verhaltensweisen. Zum Gewährsmann der für den erzählerischen Fortgang notwendigen Verdeutlichung des Hexenwesens wird für Huch nicht der Schweizer Reformator Ulrich Zwingli, sondern Martin Luther, an dessen Lehre Huch als überzeugte Protestantin sich selbst orientierte.²⁵ Eine Ursache dafür liegt wohl in der Tatsache, dass Zwinglis Vorstellung von Hexen nicht so recht in Huchs erzählerisches Konzept passte. Für Zwingli sind nicht die Hexen die vom Bösen heimgesuchten weiblichen Gestalten, es sind vielmehr die Vertreter der Institution Kirche, die im Bund mit dem Teufel stehen und somit das Wohl der Kirche und den rechten Glauben bedrohen und sogar zerstören.²⁶ Anders für Martin Luther, der durchaus das Wesen der Hexen als vom Teufel besessene weibliche Gestalten erkannt zu haben glaubte.²⁷ Huch versuchte Luthers Verständnis von Teufel und Hexen modern zu deuten und somit auch den Reformator für ihr Zeitalter zu rehabilitieren. In Huchs *Teufeleien* ist der Teufel durchaus anwesend und bedroht unmittelbar den Menschen, also seine Seele und seinen Leib, genauso wie

²⁴ Huch, „Teufeleien“, 532.

²⁵ Gabriela Jelitto-Piechulik, „Ricarda Huchs Lutherprojektionen,“ in *Die Reformation 1570. Zwischen Gewinn und Verlust*, hrsg. v. Cezary Lipiński, und Wolfgang Brylla (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020), 167–178.

²⁶ Zwingli wandte sich in seiner *Auslegung und Begründung der Thesen 1523* kritisch gegen die kirchlichen Lehre über das Fegefeuer und erhob Anschuldigungen gegen die Kirchenvertreter, die er als Hexenmeister bezeichnete. Vgl. Christoph Scheidegger, „Hexen bei Zwingli“, in *Reformierte Kirche des Kanton Zürich*, <https://www.zhref.ch/themen/reformationsjubilaeum/allgemeine-informationen/huldrych-zwingli/zwingli-lexikon-von-a-bis-z-1/lexikon-h/hexen>.

²⁷ Vgl. Lorenz Sönke und H.C. Erik Midelfort *Hexen und Hexenprozesse. Ein historischer Überblick*, [historicum.net](https://www.historicum.net/purl/aj/), Mai 15, 2018, <https://www.historicum.net/purl/aj/>.

sich Luther vom Teufel bedroht fühlte und sich mit ihm gemessen hat.²⁸ Den Teufel versteht Huch als die Macht des Bösen, welche die menschliche Existenz bedroht und ihn als humanes Wesen in den Abgrund treibt. Um ihre Sichtweise zu veranschaulichen, zeigt Huch anhand von zwei Betrachtungsmöglichkeiten des teuflischen Wesens, wie der Mensch sich dieser dämonischen Macht gegenüber zu verhalten habe. Wenn der Pfarrer der Blasiuskirche als Anhänger des vorreformatorischen Glaubens, die „Glaubenslehre mit dem Herzen“²⁹ auslegt, so vertritt der Priester der Anastasiuskirche die Überzeugung, dass der Mensch mit Geist und Körper seinem Glauben verpflichtet sei. Somit sei er davon überzeugt, dass sowohl Gott wie auch der Teufel als zwei Gegenpersonen in Erscheinung treten können. Der Blasiuspfarrer meint dagegen, dass der Mensch dem Teufel nur in seinem Inneren begegnen könne. Um dies zu beweisen, erklärt er sich bereit, es mit dem auf der Wiese herumgeisternden Teufel aufzunehmen, um nur durch seinen Glauben den Teufel zu bezwingen. Aber auch ihm gelingt es nicht, die Stadt vom Teufel zu befreien, weil er in seinem Glauben nicht stark genug ist. Der Anastasiuspfarrer legt Wert darauf, in einem „feierlichen Bußgottesdienst“³⁰ Gott um Gnade zu bitten. Beide Geistlichen scheitern, weil sie nicht in der Lage sind, ihren Glauben auszuleben, um sich auf diese Weise der Macht der Bösen zu widersetzen.

Huch betont in ihrer Novelle, dass das Böse (oder das Prinzip des Bösen) gegenwärtig sei, und nur darauf warte, vom Menschen heraufbeschworen zu werden. Der Mensch glaube, dass er kraft des Bösen seine Gelüste/Triebe befriedigen könne, um somit seine Privatvorhaben zu verwirklichen. Das Prinzip des Bösen wird zum roten Faden der Novelle, der die einzelnen Handlungsetappen zu einer Einheit zusammenführt und damit den Erzählgang nach vorne treibt. Dieses Phänomen des zerstörerischen bösen Prinzips wird besonders am Beispiel des Vaters des beschuldigten Mädchens, des Seckelmeisters, deutlich. Er ist ein wegen seines Amtes ein geachteter Bürger der Stadt.³¹ Und er legt großen Wert auf sein öffentliches Ansehen.

²⁸ Die wohl bekannteste Szene aus Luther Biographie ist sein angeblicher Wurf mit dem Tintenfass nach dem ihn zu verführen suchenden Teufel während seiner Zeit auf der Wartburg.

²⁹ Huch, „Teufeleien“, 532.

³⁰ Huch, „Teufeleien“, 547.

³¹ Das Amt des Seckelmeisters nahm seinen Ursprung im späten Mittelalter und war eine Institution der Städte und Länder zur Organisation der Haushaltsführung. Im Laufe der Geschichte wurde der Seckelmeister zu einem der einflussreichsten Beamten in den Kleinen Räten. Das Amt wurde für eine begrenzte Amtszeit bekleidet, dennoch brachte es wegen der zahlreichen Nebenleistungen viele Geldeinnahmen. Im 19. und 20. Jahrhundert wurde in der Gesetzgebung der Begriff Seckelmeister durch die Amtsbezeichnung Finanzdirektor oder Gemeindegeldkassierer ersetzt. Vgl. Jolanda Leuenberger-Binggeli, „Die

Es würde für ihn einen gesellschaftlichen Rufmord bedeuten, wenn es sich erweisen sollte, dass seine Tochter mit dem Teufel verkehre und womöglich eine Hexe sei. Die Widersacher des Seckelmeisters würden dagegen in Trud gerne eine Hexe sehen, weil sie einerseits den Seckelmeister vernichten würden und andererseits auch den guten Ruf von Trud, die für sie wegen ihrer geistigen Überlegenheit und äußerlichen Schönheit zur Bedrohung wird.

Die Autorin Huch lässt ihre Helden der Novelle jedoch nicht untergehen. Sie liefert sie zwar dem Bösen aus, aber verleiht ihren Figuren genug Kraft, die aus ihrer Besonnenheit und wahrer Menschlichkeit hervorgeht. Trud versteht ihre Überlegenheit den Ratsherren gegenüber und weiß diese zur rechten Zeit einzusetzen. Wenn sie bei der ersten Anhörung jeglichen Verkehr mit dem Teufel bestritten hatte, erkannte sie während der zweiten Befragung ihre prekäre Lage, weil „neulich [...] erst mehrere Hexen verbrannt worden [seien], das habe ihr im Sinn gelegen.“³² In dem Moment, in dem sich Trud zu retten versucht, erblickt sogar der Ich-Erzähler überraschend an ihr die äußeren Merkmale einer Hexe. Huch lässt jedoch ihre weibliche Protagonistin nicht im Stich. Aus eigener Kraft heraus will Trud ihre Unschuld beweisen, aber nicht durch die Preisgabe der Wahrheit, sondern sie wählt einen Weg, welcher der geistigen Auffassung des Stadtrats und der Stadtbewohner entspricht: Sie gibt zu, tatsächlich Opfer des Teufels zu sein und bittet die Geistlichen um Hilfe und Beistand während des gefürchteten nächsten nächtlichen Teufelsbesuchs.

Der Ich-Erzähler gewinnt Erkenntnisse, dass es sich bei diesen Teufelsbesuchen in Wirklichkeit um Truds Geliebten, den Junker Claudius, handelt, der aus der Stadt verbannt wurde, und dem die Seckelmeistertochter ihr Herz geschenkt hat. Der Ich-Erzähler verpflichtet sich, den beiden Liebenden Hilfe zu leisten, indem er sich zu einer Teufelsgestalt kostümiert lässt: „Ich selbst hatte eine geschnäbelte Larve, einem Papageien nicht unähnlich, große Fledermausflügel, welche ich auch bewegen konnte, dazu ein laubgrünes Kleid mit roten Läppchen besetzt.“³³ Trud, der Ich-Erzähler und der Junker Claudius trieben kostümiert ihr Unwesen auf der besagten Wiese. Der Ich-Erzähler berichtet: Wir „fingen [...] an umherzutanzten, bald Hand in Hand, bald jeder für sich, schwenkten die Fackeln, deren jeder von uns eine mitgenommen hatte, und gebärdeten uns überhaupt so wunderbar und unsinnig als uns immer möglich war.“³⁴ Während dieses nächsten Teufelsbe-

Berner Deutsch-Seckelmeister und ihre Standesrechnung“, *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 61 (1999): 153–186.

³² Huch, „Teufeleien“, 533.

³³ Huch, „Teufeleien“, 545.

³⁴ Huch, „Teufeleien“, 545.

suchs spielt sich vor den anwesenden Stadtbewohnern eine „Tragödie“ ab, der bestellte Teufelsbeschwörer versagt, Trud wird vom Teufel mitgenommen und bleibt verschwunden. Der am stärksten Betroffene ist jetzt der Seckelmeister, und dies nicht, weil er seine einzige Tochter verloren hat, sondern, weil er der Vater einer Teufelsbraut ist.

Es scheint, dass den Seckelmeister aus dieser prekären Lage nur der Junker Claudius retten kann, der wegen seiner Dienste für den „französischen Kriegsdienst [...] [und] unter Androhung, daß ihm die Todesstrafe treffen würde, wenn er sich auf unserm Gebiete wiederum blicken ließe“³⁵, verbannt worden war. Der Junker findet die angeblich vom Teufel zurückgelassene Trud und nimmt sie bei sich auf. Die Sorge des Vaters richtet sich darauf, dass „ein Mädchen, das einmal in des Teufels Klauen gewesen sei, [...] keinen rechten Mann mehr [bekomme], noch wolle sonst irgend jemand mit ihr etwas zu schaffen haben.“³⁶ Und es erweist sich für den Vater als ein Gnadenakt, dass der Junker Claudius das vom Teufel geschändete Mädchen ehelichen will. Die einzige Figur der Handlung, welche die Zusammenhänge kennt und erkennt und in der Lage ist, das Geschehen zu überblicken und die Gefühle der handelnden Figuren nachzuvollziehen, ist der auktoriale Ich-Erzähler. Er entscheidet sich, den Liebenden zu helfen:

Indessen sagte ich, wie dem auch sei, wenn sie mit dem wahren Teufel im Bunde stände, würden mich keine Schätze der Welt vermögen, gemeinschaftliche Sache mit ihr zu machen, da aber in diesem Falle der Teufel nur ein Vorwand sei, wollte ich sie nicht im Stiche lassen.³⁷

Wenn auch seine Entscheidung Notlügen nach sich zieht, so wird er zu einer Erzählinstanz, welche die Zusammenhänge der Handlung sinngemäß einordnet. Huch stilisiert ihn somit zu einem „weisen“ Narren, der seine Borniertheit zum Vorwand für wahre Menschenkenntnis und Nächstenliebe nutzt. Er versteht auch Truds Notlüge:

Was hätte ich denn tun sollen? Hätte ich sagen solle: Der Junker Claudius war auf der Wiese? Wäre mir etwas Besseres eingefallen, ihn zu retten, hätte ich das lieber vorgebracht, aber es kam mir nichts anders in den Sinn.³⁸

Trud erweist sich als eine Frau, die stark genug ist, für ihre Liebe zu kämpfen und sich sogar in der Öffentlichkeit in den Verdacht der Verbindung mit dem Teufel zu bringen, als auf ihren Geliebten zu verzichten. Sie zeigt sich geistig den anderen Stadtbewohnern überlegen und mutig genug, für ihr persönliches Glück zu kämpfen. Um ihr Ziel zu erreichen, scheut Trud nicht

³⁵ Huch, „Teufeleien“, 536.

³⁶ Huch, „Teufeleien“, 556.

³⁷ Huch, „Teufeleien“, 540.

³⁸ Huch, „Teufeleien“, 537.

davor zurück, ihren guten Namen zu opfern. Dabei schließt sie eine mögliche Niederlage nicht aus.

Diese Charaktereigenschaften der Erzählerin erinnern an die Autorin Ricarda Huch selbst. In der von Trud ausgesprochenen Frage „Was hätte ich den tun sollen?“³⁹, klingt auch die existentielle Fragestellung der Autorin selbst, die sie ihr Leben lang begleitet und von ihr wichtige Lebensentscheidungen abverlangt. Als junge Frau entscheidet sie sich bewusst für die verbotene Liebe zu ihrem Schwager Richard Huch, geht in die Schweiz, um sich hier universitär ausbilden zu lassen und in Zukunft den eigenen Lebensunterhalt als berufstätige Frau bestreiten zu können. Als Frau erkämpft sie sich die Unabhängigkeit und gestaltet ihr Leben autonom, bricht jedoch nicht mit den gesellschaftlichen Konventionen, sondern bewahrt für sich die geistige Freiheit als freie Schriftstellerin und Kunst schaffendes Individuum. Huchs Erkenntnisweg geht über einzelne Lebensstationen, die eine künstlerische Widerspiegelung in ihrem Werk finden. Huch als Frau und Persönlichkeit nimmt die Herausforderungen des Lebens an und wächst an diesen. Was nicht bedeutet, dass sie den für sich eingeschlagenen Weg nicht auch korrigieren musste, um ans angestrebte Ziel zu gelangen.

Fazit

Mit der Novelle *Teufeleien* versuchte Huch die ihr eigene Lebensdevise nachzuzeichnen und sich zugleich mit den Fragestellungen des menschlichen Daseins als Individuum und als Mitglied der Gesellschaft auseinanderzusetzen. Nie hat sie sich selbst oder den Menschen an sich als fertiges Produkt betrachtet, sondern als ein sich auf der Suche befindendes Wesen, das oft, religions- und geistesgeschichtlich gesehen, Irrwege eingeschlagen hat, aber später kraft der richtigen Entscheidungen, die in humanen Vorsätzen und im rechten Glauben beruhen, sich vor der vernichtenden Kraft des Bösen und somit vor der existentiellen Niederlage bewahren konnte. Die Fähigkeit, über die menschlichen Laster und Schwächen „weise“ lachen zu können, verstand Huch als die Pflicht eines Intellektuellen, der seine pädagogische Aufgabe ernst nimmt und seinen Mitmenschen zum wahren sozialgerechten Verhalten verhilft.

³⁹ Huch, „Teufeleien“, 537.

References

- Bendt, Jutta, and Karin Schmidgall, eds. *Ricarda Huch 1864–1947. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach*. Marbach am Neckar: Deutsche Schillergesellschaft, 1994.
- Huch, Ricarda. "Die Wicksche Sammlung von Flugblättern und Zeitungsnachrichten aus dem 16. Jahrhundert." In Huch, Ricarda. *Gesammelte Werke*, vol. 9: *Geschichte 1*, edited by Wilhelm Emrich, 261–304. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1968.
- Huch, Ricarda. "Entpersönlichung." In Huch, Ricarda. *Gesammelte Werke*, vol. 7: *Schriften zur Religion und Weltanschauung*, edited by Wilhelm Emrich, 625–803. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1968.
- Huch, Ricarda. "Frühling in der Schweiz." In Huch, Ricarda. *Erinnerungen an das eigene Leben*. Afterword by Bernd Balzer, 176–243. Köln: Ullstein Werkausgaben, 1983.
- Huch, Ricarda. "Teufeleien". In Huch, Ricarda. *Gesammelte Werke*, vol. 4: *Der Fall Deruga, Der wiederkehrende Christus. Romane. Sämtliche Erzählungen*, edited by Wilhelm Emrich, 529–574. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1967.
- Huch, Ricarda. *Apollo und Dionysos*. In Huch, Ricarda. *Gesammelte Werke*, vol. 6: *Literaturgeschichte und Literaturkritik: Blütezeit der Romantik*, edited by Wilhelm Emrich, 90–118. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1969.
- Huch, Ricarda. *Die Gebrüder Schlegel*. In Huch, Ricarda. *Gesammelte Werke*, vol. 6: *Literaturgeschichte und Literaturkritik: Blütezeit der Romantik*, edited by Wilhelm Emrich, 23–43. Köln: Verlag Kiepenheuer & Witsch, 1969.
- Jelitto-Piechulik, Gabriela. "Ricarda Huchs Lutherprojektionen." In *Die Reformation 1570. Zwischen Gewinn und Verlust*, edited by Cezary Lipiński, and Wolfgang Brylla, 167–178. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.
- Leuenberger-Binggeli, Jolanda. "Die Berner Deutsch-Seckelmeister und ihre Standesrechnung." *Berner Zeitschrift für Geschichte und Heimatkunde* 61 (1999): 153–186.
- Mauelshagen, Franz. "Wick, Johann Jakob." In *Biographisch-Bibliographisches Kirchenlexikon*, vol. 17, 1536–1540. Herzberg: Bautz Verlag, 2000.
- Novalis. "Die Welt muss romantisiert werden." In *Theorie der Romantik*, edited by Herbert Uerlings, 233–266. Stuttgart: Reclam-Verlag, 2000.
- Reich-Ranicki, Marcel. „Ricarda Huch, der weiße Elefant.“ In *Ricarda Huch. Studien zu ihrem Leben und Werk. Aus Anlaß des 120. Geburtstages (1864–1984)*, vol. 1, edited by Hans-Werner Peter, 1–10. Braunschweig: PP-Verlag GmbH, 1985.

- Scheidegger, Christoph. "Hexen bei Zwingli." In *Reformierte Kirche des Kanton Zürich*. <https://www.zhref.ch/themen/reformationsjubilaem/allgemeine-informationen/huldrych-zwingli/zwingli-lexikon-von-a-bis-z-1/lexikon-h/hexen>.
- Schlegel, Friedrich. *Briefe an seinen Bruder August Wilhelm*, edited by Oskar F. Walzel. Berlin: Verlag Speyer & Peters, 1890.
- Schutt, Christian, ed. *Chronik der Schweiz*. Zürich: Ex Libris Verlag / Chronik Verlag, 1987.
- Sönke, Lorenz, and H.C. Erik Midelfort. "Hexen und Hexenprozesse. Ein historischer Überblick," *historicum.net*, Mai 15, 2018. <https://www.historicum.net/purl/aj/17.5.2017>.
- Withe, Hayden. "Fikcjonalność przedstawień opartych na faktach." Translated by Dorota Kołodziejczyk. In Withe, Hayden. *Proza historyczna*, edited by Ewa Domańska, 87–105. Kraków: Universitas, 2009.

„Weises’ Lachen als Erziehungsmittel. Ricarda Huchs Novelle *Teufeleien*

Abstract: Der vorliegende Beitrag ist ein Versuch auf die wesentlichen Interessenfelder der frühen Schaffensphase von Ricarda Huch einzugehen. Einen methodologischen Zugriff bildet ihre Biografie sowie ihre geistesgeschichtliche Verankerung in der Epoche der deutschen Frühromantik. Im Sinne der Frühromantiker, vor allem Novalis', strebte Huch eine Synthese an zwischen den geschichtlich überlieferten Tatsachen und der Vorstellungswelt des dichtenen Künstlers, der mit seiner Dichtkunst ein pädagogisches Ziel verfolgt, dessen oberstes Prinzip das humane Verhalten des Menschen in der Gesellschaft sein soll.

Schlüsselwörter: Ricarda Huch, Historismus, Frühromantik, Reformation, Hexenverfolgungen, Humanismus.

„Mądry” śmiech jako środek wychowawczy. Nowela Ricardy Huch *Teufeleien*

Abstrakt: Artykuł stanowi próbę przedstawienia najistotniejszych cech pisarstwa Ricardy Huch z jej wczesnej fazy twórczości. Z metodologicznego punktu widzenia podstawę do badań stanowią: biografia autorki oraz jej zakorzenienie w historii myśli wczesnego romantyzmu niemieckiego. W myśl wczesnych romantyków, a w szczególności Novalisa, Huch dążyła do swoistej syntezy między faktami historycznymi a sposobem postrzegania rzeczywistości przez piszącego artystę – ten jednocześnie myśląc o jemu współczesnych, kieruje się zamyśleniem pedagogicznym, którego nadrzędnym celem jest przestrzeganie zasad humanitaryzmu w społeczeństwie.

Słowa kluczowe: Ricarda Huch, historycyzm, wczesny romantyzm, reformacja, prześladowanie czarownic, humanitaryzm.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.05>

Data zgłoszenia: 20.03.2020 r.

Data akceptacji: 10.09.2020 r.

Marcin PLISZKA

<https://orcid.org/0000-0002-0723-3320>

Uniwersytet Przyrodniczo-Humanistyczny w Siedlcach (Siedlce)

Łzami pisane. *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej

Written with tears. *Strzęp całunu* by Andrzej Mandalian against the funeral poetry of Jan Kochanowski

Abstract: The aim of the paper is to juxtapose and interpret two temporally distant poetry volumes: the Renaissance *Treny* by Jan Kochanowski and the *Strzęp całunu* by a contemporary poet, Andrzej Mandalian. Both books of poems present a poetic account of the traumatic inner experience, which is the loss of a loved one. In the comparative perspective, firstly and above all, the topic of mourning is considered, the motifs used by the two poets, the method of articulation of the topic, as well as genealogical issues. Both Kochanowski and Mandalian show the very essence of suffering and define reality through suffering in the poetic phrase. The paper focuses on the identity of both discourses, their common enunciation and the resulting universality and timeless expression of the experience of the “metaphysics of loss”.

Keywords: threnody, poetry, suffering, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.

Na odwrocie karty tytułowej *Trenów* Jana Kochanowskiego znajdziemy niewielką dedykację, która w treści, jak i w formie graficznej, zbliżona jest do „rzeczywistej inskrypcji nagrobnej”¹:

Orszuli Kochanowskiej,
wdzięcznej, ucieszonej, niepospolitej dziecinie,

¹ Kwiryna Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena* (Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1994), 153.

która cnót wszystkich i dzielności panieńskich
 początki wielkie pokazawszy, nagle, nieodpowiednie,
 w niedoszłym wieku swoim, z wielkim
 a nieznośnym rodziców swych żalem zgasła,
 Jan Kochanowski, niefortunny ojciec, swojej namilszej
 dziewczce łzami napisał.

Nie masz cię, Orszulo moja².

W języku staropolskim wyraz 'łzła' oznaczał tyle co 'łza', zatem łączny zapis 'łzami napisał' można odczytać tak, że łzy posłużyły za inkaust do pisania trenów³. Nie tyle „z łzami” w oczach pisał, co też jest zasadnym i może być równoległym odczytaniem, ile wypłakane łzy posłużyły za materiał piarski. Z kolei w otwierającym cykl *Trenie I* czytamy:

Wszystkie płacze, wszystkie łzy Heraklitowe
 I lamenty, i skargi Symonidowe,
 Wszystkie troski na świecie, wszystkie wzdychania
 I żale, i frasunki, i rąk łamania,
 Wszystkie a wszystkie zaraz w dom się mój noście,
 A mnie płakać mej wdzięcznej dziewczki pomoście.
 Z którą mnie nabożna śmierć rozdzieliła
 I wszystkich moich pociech nagle zbawiła (50).

Przywołane wyżej fragmenty wskazują na dwa obszary, jeśli można tak powiedzieć, wypowiedzenia językowego żałoby. W pierwszym przypadku łzy, zebrane w geście rozpaczki, posłużyły za żałobny inkaust wypreparowany z bólu po śmierci dziecka, i w tym kontekście łzy stają się językiem emocji. Jest to moment, kiedy poeta najmocniej deklaruje chęć wyrażenia doświadczenia osobistego, intymnego bólu, który chce z ukrytego w żałobie „ja” wydobyć i wypowiedzieć. Jednostkowe doświadczenie straty zapowiedziane zostaje już na wstępie cyklu, który jako całość stanie się krzykiem egzystencjalnego osamotnienia i, jak powiedziała Foucault, „sobąpisaniem”, czy, mówiąc za Ryszardem Nyczem, „pisanie sobą”⁴. Intymne zwierzenie zapisane w metaforycznym sformułowaniu pisania tekstu łzami wydobywa zamknięte w kręgu śmierci, milczące dotąd „ja”, które chce mówić o indywi-

² Jan Kochanowski, *Dzieła wszystkie*, red. Maria Renata Mayenowa i in., t. II: *Treny* (Wrocław: Ossolineum, 1983), 49; (wszystkie cytaty z tego wydania, numery stron będą podawał bezpośrednio po cytacie).

³ Zob. Antoni Czyż, „Stara kobieta w «Trenach» Jana Kochanowskiego”, w *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, red. Beata Wałęciuk-Dejneka (Kraków: Aureus, 2016), 53–65.

⁴ Zob. Michel Foucault, „Sobąpisanie”, przeł. Michał Paweł Markowski, w *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, red. Tadeusz Komendant (Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999); zob. Ryszard Nycz, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie* (Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 2002), 111 i nast.

dualnym charakterze żałoby, jej prywatnym i jednostkowym wymiarze, o jej niemal cielesnym doświadczaniu.

Z kolei w drugim przypadku Kochanowski sięga po głos wspólnoty żałobnej. Janusz Andrzej Drob słusznie zauważył, że poeta w *Trenie I* odwołuje się do „wzorcowej ekspresji rozpacz”⁵, mowy określonej i już skodyfikowanej przez lata tradycji wyrażania żałoby, sięga po utrwalony i wypróbowany język, po łzy oswojone i już zrozumiane. Swoista unifikacja języka poetyckiego, którym poeci wyrażają skrajnie traumatyczne egzystencjalne doświadczenie, jakim jest strata kogoś bardzo bliskiego, zaciera tym samym swój jednostkowy wymiar. Cierpienie, rozpacz, żal nabierają charakteru wspólnotowego, stają się uniwersalnym znakiem kultury. Znak ten, zamieniony w depozyt, trafia do archiwum literackiej wyobraźni. Dwa zatem języki spotykają się w wypowiedzeniu żałoby przez Kochanowskiego: intymny zapis osobistej ekspresji oraz głos wspólnoty żałobnej, która z kolei współtworzy i dopełnia mowę rozpacz zapisaną w poetyckich trenach.

Warto już na wstępie postawić pytanie, w jaki sposób można rozprawiać o śmierci, umieraniu, o nicości? Czy da się wypowiedzieć w języku historię żałoby, zamknąć ją w poetyckim słowie? Niepozobawiony tych wątpliwości był Jan Kochanowski – w przywołanym trenie, w jego dalszej części, wątpił w sens żałoby, formułując „refleksję nad daremnością opłakiwania umarłych”: „«Próżno płakać» – podobno drudzy rzeczecie. / Cóż, prze Bóg żywy, nie jest próżno na świecie? / Wszystko próżno” (50). Jednak nie zrezygnował – jak zauważa Kwiryna Ziemia – z „wejścia w głąb żałoby”⁶. Pozostanie pytanie: jak to wszystko opisać, jak wypowiedzieć pustkę? Jak doświadczenie straty przelać na papier, jaki jest cel takiego przeniesienia wewnętrznych zmaganiań z samym sobą na poetyckie słowo? A może już tylko pismo wówczas pozostaje jako jedyny powiernik doświadczenia skandalu egzystencji podanej obcowaniu z pustką, postrzępionej i „roztrzaskanej” – jak powiedziałyby z kolei Andrzej Mandalian⁷. Każdorazowe spotkanie z umieraniem bliskiej osoby staje się nauką śmierci, uczeniem się jej języka, który paradoksalnie najpełniej wyraża się w doświadczaniu nicości i dramatycznych próbach natychmiastowego jej wypełnienia. I może właśnie *logos* pozostaje re-

⁵ Janusz Andrzej Drob, „Granice rozpacz i łez w kulturze staropolskiej”, w *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, red. Adam Karpiński, Estera Lasocińska i Mirosława Hanusiewicz (Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2003), 133–134.

⁶ Ziemia, *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena*, 208.

⁷ Andrzej Mandalian, *Strzęp całunu* (Warszawa: Czytelnik, 2003). Wszystkie cytaty z tego wydania, numery stron będę podawał bezpośrednio po cytacie. Zachowuję zapis tytułu zgodny z zapisem edycji Biblioteki Narodowej, gdzie konsekwentnie podaje się tytuł rozpoczynający się od dużej litery, wbrew tytułaturze na okładce i stronie tytułowej, na których tytuł zapisany został małą literą, tj. *strzęp całunu*.

medium i jednocześnie medium, przez które żałoba zostanie – mówiąc po Freudowsku – przepracowana⁸. W czasach Kochanowskiego i wcześniejszych wierzono w ontyczną moc tekstu, przez tekst można było komunikować się ze zmarłymi, to słowo zapisane i odczytane sprawiało, że zmarły przemawiał: tekst stawał się jego uobecnieniem (pamiętamy np. listy Petrarcki kierowane do Cyncerona)⁹.

Zestawienie u Kochanowskiego dwóch planów wyrażania – osobistego i kulturowego – dwóch języków żałoby, dwóch komplementarnych wypowiedzeń, z których utkany został głos poety, rozpoznawalne jest także w tomie *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana, poświęconym śmierci żony Joanny. Obok osobistego, idiomatycznego języka poety do głosu dochodzą elementy odwiecznej topiki, lokując całość zbioru w szerokim kontekście dawnej tematyki i genologii epicedialnej. Współczesne treny, współczesne epicedia poświęcone śmierci bliskiej osoby zawsze będą wpisane w siatkę odniesień, którą w polskiej literaturze otwierają i do pewnego stopnia określają czarnoleskie *Treny*, wyznaczając strukturę wypowiedzenia żałoby. „Głos Kochanowskiego – notuje Anna Spólna – dzięki aluzjom, cytatom, ale też dzięki pamięci czytelnika – jest słyszalny jako tło, często też jako kontrapunkt dla tekstu współczesnego”¹⁰.

W niniejszym szkicu chcę przede wszystkim skupić się na miejscach, w których tembr poetyckiego głosu Mandaliana współgra z tradycją tanatycznej poezji Kochanowskiego. Nie chodzi mi jednak o szukanie prostej analogii, idzie raczej o inspirację, współtworzenie i aktualizację słownika wypowiedzenia żałoby (mowę do pewnego stopnia powtórzoną, mowa dawna

⁸ Anna Spólna mówi o terapeutycznej funkcji gatunku żałobnego aplikowanego we współczesnej poezji. Zob. Anna Spólna, *Nowe „Treny”? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007).

⁹ Koncepcję uobecnienia rozumiem za Juliuszem Domańskim, który, już na wstępie swojej książki, w taki oto sposób określa ideę uobecniania poprzez tekst, „zgodnie z którą pismo i utwór literacki umożliwiają inną niż fizyczna obecność ludzi fizycznie nieobecnych czy to wskutek oddalenia przestrzennego, czy zwłaszcza biologicznej śmierci. Obecność ta może uchodzić za czystą metaforę, za ozdobnik stylistyczny, którego nie sposób brać dosłownie. [...] Jest też synonimem pamięci, uobecniającej wszystko, co minione [...]. Bywa też owa obecność synonimem nieśmiertelności i wtedy towarzyszą jej konotacje podobne jak pamięci: nieśmiertelność kogoś, kto minął, rozumiana jest nade wszystko jako jego trwanie w pamięci żywych. [...] metaforom tym towarzyszy czasem refleksja z dziedziny filozofii człowieka, dotykająca [...] jego duchowo-cielesnej dwoistości. Traktując tekstową obecność jako swoiste wcielenie ludzkiego ducha, nadaje ona metaforyce cechy dosłowności”. Autor swoje założenia opiera na obszernym materiale egzemplifikacyjnym, który obejmuje teksty od starożytności po wiek XVI. Juliusz Domański, *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce* (Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2002), 11.

¹⁰ Spólna, *Nowe „Treny”?*, 104–105.

jest wspomaganiem). Słowa, obrazy, zdania, sentencje, które znajdziemy u Mandaliana, współtworzą tanatyczne archiwum tradycji, zespół topiki funeralnej, który aktualizuje się każdorazowo w literackich próbach wypowiedzenia bólu, w krańcowym doświadczeniu rozpaczycy. W *Strzępie całunu* interesują mnie przede wszystkim dwa obszary znaczeń: topos *Ubi sunt...?* i topika oniryczna oraz ich wzajemne korelacje.

W wierszu *Modlitwa do liczb ujemnych* Mandalian mówi niemal dosłownie głosem czarnoleskiego poety z *Trenu X*:

Gdziekolwiek jest...
Jeśli tylko gdzieś jest... (43)

u Kochanowskiego czytamy:

Gdziekolwiek jest, jeśliś jest (65).

Pytania, które zresztą Mandalian celowo zawiesza, kończąc nie pytajnikiem, ale wielokropkiem, są przywołaniem wielowiekowej tradycji, w której między innymi w ten sposób wyrażano skargę na „znikomość temporalistów”. W tym melancholijnie zabarwionym pytaniu kryje się stopizowany już motyw, którego głównym składnikiem było obsesyjnie powracające pytanie *Ubi sunt...?* („Gdzie są?”)¹¹. Próba poszukiwania odpowiedzi pozostaje jednym z najbardziej dojmujących spotkań z nieobecnością, z odejściem i pustką. W warstwę semantyczną toposu *Ubi sunt...?* wpisane jest niejako wywołanie do odpowiedzi, które prowadzi do „sytuacji dialogicznej” i wskazania „obiekta pytania”¹². Nawet jeśli – jak dowodzi Skwarczyńska – odpowiedź zostanie zawieszona, jak w pytaniu retorycznym. W swoich rozważaniach badaczka wskazuje na dwojakie formy toposu *Ubi sunt...?* oraz na różne realizacje odpowiedzi na tak postawione pytanie:

[...] topos ten dysponuje dla swych realizacji literackich dwiema postaciami: postacią schematyczną, ograniczoną do zdania pytajnego, i postacią rozwiniętą, obejmującą również odpowiedź, którą pytanie generuje [...]. Naturalnie, konkretne inkarnacje toposu krystalizują przy całej swej ideowo-artystycznej indywidualności pewne typy realizacyjne owej postaci rozwiniętej [...]. Wyznacza je przede wszystkim różny stosunek formalny odpowiedzi do pytania; skrajny typ od jednej strony to zwarta

¹¹ Zob. Stefania Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?» oraz styczne z nim formacje treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego”, w Stefania Skwarczyńska, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej* (Warszawa: PAX, 1985). Zob. też m.in. Janusz K. Goliński, *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej* (Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1996) (rozdział: „Ubi sunt...? – gloria, fama, laus”); Danuta Künstler-Langner, *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku* (Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996), 147–157.

¹² Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 80. Badaczka podkreśla też archetypiczny wymiar toposu, który jest wciąż ponawiany i aktualizowany w literaturze.

odpowiedź orzekająca [...]; skrajny typ z drugiej strony to odpowiedź rozwinięta tak bogato, tak silnie wyeksponowana i usamodzielniona, że zdaje się spychać niejako pytanie do sytuacji swego fundamentu, który [...] jest raczej ukryty, więc tylko domysłny, niż bezpośrednio zademonstrowany werbalnie¹³.

Michał Głowiński twierdzi, że cały cykl Mandaliana jest określony przez mit Orfeusza i Eurydyki, stanowiący jego „konstrukcyjną podstawę”¹⁴. Podobną rolę odgrywa topos *Ubi sunt...?*, który pełni jednak funkcję prymarną w stosunku do mitu orfickiego i w pełni określa całość tomu. Występuje w nim w dwóch wariantach opisanych przez Skwarczyńską: w postaci schematycznej, jako pytanie z zawieszoną odpowiedzią, i w postaci rozwiniętej, która rozciąga się na cały zbiór, przenikając niemal każdy wiersz z osobna, bo niemal w każdym z nich pytanie „gdzie?” funkcjonuje w sposób domysłny.

Rdzeń pytania – jak już wspomniałem – pozostaje retoryczny, z wpisaną weń niemożnością udzielenia odpowiedzi. Z jednej strony wybrzmiewa echem nicości, jakąś namiastką głosu, który niknie bez odpowiedzi. Z drugiej zaś semantyczna zawartość toposu domaga się odpowiedzi, wyznaczając dyrektywę dramatycznego poszukiwania śladów obecności. Ambiwalencja wynikająca z wewnętrznych napięć toposu intensyfikuje poczucie nicości, kresu i daremności poszukiwań, ale nie niweluje pytania, które tym samym stale wybrzmiewa egzystencjalną trwogą, wyznaczając kolejne poetyckie próby wywołania z niebytu bohaterki wierszy Mandaliana. Trzeba podkreślić, że topos *Ubi sunt...?* w tomie *Strzép całunu* jawi się przede wszystkim jako problem przestrzenny. Zresztą podobnie rzecz ma się u Kochanowskiego, któremu ów topos „pozwała [...] komponować pytania coraz bardziej bezradne i szalone, kierujące się coraz niecierpliwiej w różne, rozmaitymi mitologiami określone strony”¹⁵. By dać na postawione pytanie jakąś odpowiedź, należy orzekający sąd umocować obecnością zmarłej w jakiejś przestrzeni, trzeba wskazać lub stworzyć jakąś geografię (zaświatów?) dla obecności – miejsce spotkania. Możliwości nie ma zbyt wiele. Przestrzenie eschatologiczne przywoływane przez obu poetów pochodzą z paradygmatu chrześcijańskiego (np. czyściec pojawia się i u Kochanowskiego, i u Manda-

¹³ Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 81.

¹⁴ Michał Głowiński, „Poezja trzeciego wieku”, *Gazeta Wyborcza*, nr 156 (2003): 11. Mit orficki stał się punktem wyjścia dla ciekawych interpretacji tomu Andrzeja Mandaliana: zob. Grażyna Sztukiecka, „Nie masz cię, Eurydyko moja!”, *Twórczość*, nr 1 (2004): 94–95; Grażyna Sztukiecka, „O pocieszeniu, jakie daje mit orficki”, *Świat i Słowo*, nr 2 (2004): 43–56; Małgorzata Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu «Strzép całunu»”, *Kwartalnik Opolski*, nr 2–3 (2008): 35–47.

¹⁵ Andrzej Borowski, „O trwodze, rozpacz i nadziei w «Trenach» Jana Kochanowskiego”, w *Jan Kochanowski. Interpretacje*, red. Jan Błoński (Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989), 173.

liana, *W czyścicu*) i mitologicznego („szczęśliwe wyspy”, *Tren X*; „pastwiska nieba”, *Nie tak się umawialiśmy*), gdzie zgodnie z wielowiekową tradycją można „ulokować” zmarłego, dając sobie namiastkę obecności opartą przede wszystkim na wierze. Ale to za mało. I nawet ta najbardziej bliska przestrzeń wewnętrzną, jaką jest „geografia wspomnienia” osadzona na kruchej podstawie pamięci, nie daje satysfakcji. Natomiast najbardziej naturalną przestrzenią możliwego spotkania ze zmarłą pozostaje sen – przestrzeń oniryczna. I u Mandaliana, i u Kochanowskiego odgrywa znaczącą rolę. Częściej jednak u obu poetów wybrzmiewa pesymistyczny ton, ujawniający się w wypowiedzeniu nicości przy użyciu metaforyki przestrzennej o skrajnie pesymistycznej wymowie, np. „głuchy grób”, „kraje nocy wiecznej” (*Tren II*), czy u współczesnego poety: „ślepe ciemności” „beźmiar śmierci” (*Która byłaś*, 22). W tym ostatnim z przytoczonych wierszy Mandaliana – *Która byłaś* – doświadczenie osamotnienia, dojmująca pustka nicości zintensyfikowane zostają anaforycznym podkreśleniem czasu przeszłego – „która byłaś”. Zwracam jeszcze uwagę na wyraz „próżno” (m.in. *Tren I*), kilkakrotnie użyty przez Kochanowskiego w znaczeniu wyrażenia przyimkowego „na próżno”, a mający ten sam źródłosłów, co „próżnia” (*Modlitwa do liczb ujemnych*, 43) – wyraz użyty z kolei przez Mandaliana. Oba wyrazy łączy zakres semantyczny ogniskujący się wokół znaczeń takich słów, jak „nicość”, „pustka” i przede wszystkim zaimek „nic”. Oba też niosą ze sobą poczucie rezygnacji, zwątpienia, daremności wszelkich działań i oczekiwań.

Tom *Strzęp całunu* otwiera dedykacja-epitafium, które – jak zauważa Małgorzata Burzka-Janik – wyznacza poecie rolę polegającą na ponowieniu gestu Orfeusza i udaniu się w ślad za Eurydyką¹⁶. Warto zauważyć, że w pierwszym tekście tomu kumulują się wszystkie elementy poetyki żałoby, które odnajdziemy też u Kochanowskiego. Oczywiście już sama dedykacja jest elementem formalnym, który wskazuje na pokrewieństwo strukturalne obu cykli, ale nie koniec na tym. Dedykacja ponadto stanowi sumę motywów i ponowień, które odsyłają bezpośrednio do tekstu czarnoleskiego poety; są to: mit orficki (obecny w *Trenie XIV*, który Kochanowski rozpoczyna znamienym pytaniem „gdzie”), domyślnie – jak wspominałem – przywołany topos *Ubi sunt...?*, oraz na różne sposoby obecna u Kochanowskiego topika oniryczna (od prostych motywów do gatunku „sen”)¹⁷, która zostanie w dalszych partiach tomu Mandaliana znacznie rozbudowana. Wszystkie te

¹⁶ Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu «Strzęp całunu»”, 33.

¹⁷ Zob. Marcin Pliszka, „Barokowy «sen» jako gatunek literacki”, w Marcin Pliszka, *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku* (Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2015).

elementy składają się na re-lekturę oraz dialog na poziomie intertekstualnym ze spuścizną czarnoleskich *Trenów*.

Wracam do otwierającej tom dedykacji. Pytanie „gdzie”, które w swojej strukturze znaczeniowej wywołuje – jak była mowa – myślenie o przestrzeni, o miejscu, ma kluczowe znaczenie dla całego zbioru, staje się punktem wyjścia. Naturalny w zaistniałej sytuacji straty gest poszukiwania, wyruszenia w podróż, już na samym wstępie tomu, w dedykacji, został zakwestionowany. Tym samym podważony zostaje cel podróży, gdyż zgodnie ze słowami poety droga prowadzi „donikąd”. Każda przestrzeń, każdy dukt, na którym poeta szuka zmarłej żony, pozostają znakami nieobecności; można tu mówić o swoistym manifestowaniu się pustki. Językowym ekwiwalentem dojmującego odczucia nieobecności w trenach Mandaliana jest powracający w kluczowych momentach tomu zaimek „gdzieś”, choć czasami użyty z nadzieją: „gdzieś w końcu się odnajdziemy” (*Kiedy pytają mnie, w co wierzę*, 51). Jego przestrzenna nieokreśloność współgra z pełną rezygnacją odpowiedzią na pytanie topiczne *Ubi sunt...?*, które poeta zamyka przysłówkami „nigdzie” i właśnie „donikąd”. By jednak udać się za kimś w ślad, trzeba ten ślad odnaleźć, a przede wszystkim go zobaczyć, by móc nim w ogóle podążać. W snach o charakterze profetycznym objawia się poecie drogowskaz w postaci krzyża:

Krzyż przydrożny jak drogowy znak,
Znak rozstajny... O, ten szlak donikąd!
Dzień po dniu widuję go w snach,
W których idę w ślad za Eurydyką.

Bohater cyklu zdaje sobie sprawę, że miejsce, do którego zamierza się udać, drogowskaz, który widzi w snach, mogą okazać się tylko fantazmatem i kaprysem onirycznej wyobraźni, która może mieć charakter profetyczny, ale też może mamić, być jedynie lichą iluzją¹⁸. Szlak prowadzi przecież „donikąd”, znak nie wskazuje drogi, nie prowadzi, lecz zwodzi, a drogi może po prostu nie ma. Jest – jak dramatycznie wyznaje poeta – „próżnia”. Odpowiedź na pytanie „gdzie?” wciąż pozostaje w zawieszeniu.

W swoich poszukiwaniach Mandalian, jakby już nieco zrezygnowany, odnajduje odpowiedź w nieprzejednanym chłodzie liczb i świata policzalnego, z wyrugowaną zeń metafizyką: „Słuchajcie: tam nie ma nic! / Tam nie ma nic, tylko / próżnia!... / Zwykła próżnia fizyczna ze swym ujemnym / ładunkiem!” (*Modlitwa do liczb ujemnych*, 43). Oto śmierć definitywna, dosłownie wykalkulowana nicość. Dokąd to wszystko prowadzi? – „donikąd” – bez cienia nadziei odpowiada poeta.

¹⁸ Zob. m.in. Barbara Otwinowska, „Sen w poezji Jana Kochanowskiego”, w *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, t. I, red. Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa i Barbara Otwinowska (Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989).

Po dedykacji Mandalian poetyckim słowem spisuje swój testament zatytułowany lakonicznie *Zapis*¹⁹, wydzielony z pozostałych tekstów kartą tytułową. Stanowi on zatem osobną część ułożoną między dedykacją a zasadniczym zrębem dzieła, składającym się z 21 tekstów zatytułowanych *Podzwonne*. Sformułowanie ostatniej woli stanowi pewnego rodzaju cezurę w życiu, jest swoistym pożegnaniem, jakąś formą łagodnej odprawy, którą daje się światu. Jednocześnie sporządzenie testamentu otwiera etap, na którym życiem zaczyna władać śmierć, odtąd pisanie staje się pewnego rodzaju śmierci-pisaniem, albo „pisaniem istnienia” w obliczu śmierci, a testament swoistym preludium odejścia, codą wieńczącą dzieło życia. Nieprzypadkowo poeta – jak się zdaje – testamentalne słowo umieszcza przed zasadniczą częścią zbioru. Wszak, by zacząć rozmawiać z duchami – a wielokrotnie w tomie oddaje głos zmarłej żonie, dyskutuje z nią, spiera się – trzeba między duchami przebywać, choćby jedynie w symbolicznym znaczeniu. W takim porządku testament zamyka drzwi łączące z przestrzenią życia, a jednocześnie otwiera drzwi do innej przestrzeni, innego wymiaru. Zmianie ulega też postrzeganie świata, terażniejszość nabiera innego charakteru, jest zdominowana przez pamięć i oczekiwanie. Święty Augustyn w jedenastej księdze *Wyznań* mówi o trzech instancjach czasu terażniejszego, o trzech jego wymiarach: „Są trzy czasy: przeszły, terażniejszy, przyszły [...] terażniejszy przeszłego – to pamięć, terażniejszy terażniejszego – bezpośrednie widzenie; terażniejszy przyszłego – oczekiwanie”²⁰. Doświadczenie śmierci bliskiej osoby sprawia, że czas terażniejszy w największym stopniu określony bywa przez ślady przeszłości, przez obrazy zmarłego nieustannie wydobywane z pamięci. Ta Augustyńska perspektywa terażniejszości widoczna jest w poezji Mandaliana. Pamięć o stracie żony zawłaszcza czas terażniejszy, przenika do spraw dnia powszedniego uparcie wracającymi wspomnieniami. Czasami są to pocztówki z bardzo daleka, z czasu odległego, jak w tętniącym życiem i witalnością w duchu epikurejskim wierszu *Kapłanki lat sześćdziesiątych* (30). Są to jednak krótkie momenty, kiedy poeta wypiera uporczywe myślenie o stracie. Życie codzienne zdominowane zostało przez Tanatosa,

¹⁹ Na podobieństwo Mandalianowskiego *Zapisu* do *Wielkiego testamentu* Villona zwróciła uwagę Grażyna Sztukiecka (por. „Nie masz cię, Eurydyko moja!”). Co ciekawe, w przywoływanym już artykule Stefania Skwarczyńska, czytając tekst Villona w kontekście toposu *Ubi sunt...?*, stwierdza: „[...] *Grand Testament* Villona to nie utwór obficie nasycony licznymi inkarnacjami toposu *Ubi sunt...?*, ale poemat zrodzony w całej swej całości przez ten topos [...]” (Skwarczyńska, „Topos «Ubi sunt qui ante nos fuerant?»”, 87). Wskazuję na to powiązanie jako na kolejny możliwy trop interpretacyjny, jednak wykraczający poza założenia mojego szkicu.

²⁰ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. i oprac. Jan Czuj (Warszawa: DeAgostini-Altaya-PAX, 2001), 238–239 (ks. 11, 20).

ale w tym, co było, co jeszcze do końca nie mija, wciąż zadomowiony jest Eros. W tych dwóch porządkach, nakładających się na siebie, współistniejących, na ich styku rozgrywa się dramat egzystencjalny zawarty w *Strzępie całunu*. Cała zasadnicza część tomu, zatytułowana *Podzwonne*, staje się memuarystycznym albumem, opartym na koncepcie prozopopei, specyficznej figurze myśli, „dającej prawo sięgania do przeszłości i wykorzystania osób [...] o egzystencji już dokonanej”²¹. Są to migawki, przebłyski codzienności, słowa i dźwięki odnotowane anamnesticzną aktywnością wyobraźni:

Ten szelest Twojej ucieczki
Za którym nie mogłem nadążyć...

Ta chyżość Twoich obcasów,
których wciąż nasłuchuję w nocy.
(*Idę za tobą*)

Poznasz mnie po utracie tchu,
poznasz mnie po spiekocie warg,
po urwanym uśmiechu, łomocie obcasów, galopie serca.
(*Stary człowiek szuka swojej Umarłej*)

Moja żona,
moja piękna,
moja biedna żona,
autorka

studiów pełnych studiów
kompendiów pełnych kompendiów
wiedzy
(*Chciała tylko tańczyć*)

Wywoływany z pamięci obrazek, drobna scenka, jakiś ślad zamienia się jedynie w substytut obecności, wciąż pozostając tylko lichą reprezentacją, tylko echem, o które prosi poeta w wierszu *Idę za tobą*. Mandalian nie skupia się na wyglądzie żony, nie obleka jej w ciało, raczej stroni od opisów, podstawowym narzędziem wywołania jej z zaświatów czyni dialog. To dialogiczność określa *Podzwonne*²². W *Bez słów* poeta dotyka problemu komunikacji, paradoksalnie – a śmierć wyzwala wiele paradoksów – komunikacja pozawerbalna łatwiejsza jest w czasie życia, teraz pozostają wspomnienia, a te są tekstem. Konsolacyjne chwile obecności ujawnionej słowem są przerywane

²¹ Dariusz Maleszyński, *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej* (Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002), 19. Autor jako jeden z przykładów podaje postać matki z *Trenu XIX* Jana Kochanowskiego. Na figurę prozopopei zwróciła też uwagę Grażyna Sztukiecka. Por. Sztukiecka, „O pocieszeniu, jakie daje mit orficki”, 52.

²² Na dialogiczność jako ważną zasadę konstrukcyjną zbioru zwróciła uwagę Spólna, *Nowe „Treny”?*, 114, a także Burzka-Janik, „Podążając za Eurydyką”, 39.

przez powracające pytania, nazwę je – pytaniami nicości. Słowo przybliża i oddala, daje i zabiera, i w ostatecznym rozrachunku reprezentuje nicłość. Nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ton konsolacyjny, a w zasadzie autokonsolacyjny, niknie u Mandaliana w otchłani mroku, w niedefiniowalnej przestrzeni rozpacz i zwątpienia. Słabnący głos pocieszenia, który gdzieś słycać, przykrywają dramatyczne pytania: „– Co myśmy z nią zrobili? Cośmy zrobili?...” (*Echo*, 21), „dlaczego zabiłeś Ją, Panię!” (*Zwyczajnie pomyliła im się kolejność*, 19) – mimo pytajnego zaimka „dlaczego” nie jest to nawet pytanie, to raczej wykrzyknienie bólu, zakończone nie pytajnikiem, ale właśnie wykrzyknikiem. Konkluzja jest w zasadzie druzgocąca: wypełnienie pustki i spotkanie nie jest nam dane, wszystko skrywają – jak powie dosadnie poeta – „ślepe ciemności” (22) – śmierć daje nam odpór. Co można poradzić?

Wydawać by się mogło, że w zamykającym cykl Mandaliana wierszu, zatytułowanym *Sen-mara*, poeta ponowi gest Kochanowskiego, który ostateczną konsolację zawarł właśnie w ostatnim trenie, zatytułowanym *Tren XIX abo Sen*. Tekst czarnoleskiego poety można czytać na różne sposoby, co też czyniło wielu badaczy²³. W całości *Trenów* dostrzegam „analogię z labiryntem mentalnym, po którym wędrują myśli Kochanowskiego”, „labiryntem-biblioteką” złożoną z woluminów, reprezentujących symbolicznie całą bliską poecie tradycję, „przez którą w nieustającym dialogu, polemice, nie-porozumieniu wędruje poeta, trzymając w ręce nić Ariadny”²⁴ – wspomnienie śmierci dziecka.

Wędrownica prowadzi autora *Trenów* do „iluminacji-snu”. W śnie tym jako dziecko wobec matki i Pana, staje niejako oczyszczony z nieprzystających do rzeczywistości „iluzorycznych systemów pojęciowych, z iluzoryczności ziemskiej egzystencji”²⁵. Śmierć dziecka spowodowała „wytrącenie” z życia już ukształtowanego, biegnącego stałym, zrationalizowanym, aksjomatycznym duktem porządku wszechrzeczy (widoczne jest to także u Mandaliana). Oczywiście, śmierć była weń wpisana, ale jeszcze jakby odległa i „planowana” w czasie do pewnego stopnia przewidywalnym. Ale śmierć zjawia się „nagle”, jak czytamy w dedykacji *Trenów*, ów przysłówek staje się zaprzeczeniem porządku, bo nie tak się „umawialiśmy”, jak powie z kolei Mandalian, nie tak to układaliśmy. „Śmierć to wy-

²³ Trudno byłoby w tym miejscu przywołać całą trenologię. Wspomnę tylko, że *Treny* czytane były w perspektywie psychologicznej, biograficznej, egzystencjalnej, religijnej, estetycznej...

²⁴ Zob. Marcin Pliszka, „Sen literacki – między doświadczeniem a konwencją. «Tren XIX» Jana Kochanowskiego”, w *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*, red. Andrzej Borkowski i Antoni Czyż (Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2016), 88–89.

²⁵ Pliszka, *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*, 198–199.

darzenie gwałtowne – pisze Vladimir Jankelevitch – brutalne. Zawsze. Nawet zgon sędziwego starca o zwapniałych żyłach, pozbawionego odporności jest wypadkiem”²⁶. Ostatecznie *Tren XIX abo Sen* daje czarnoleskiemu poecie ukojenie w niemal mistycznym objawieniu. Od błędzenia do iluminacji, od nocy ciemnej ku rozjaśnieniu, taka jest droga przez żałobę, przez opłakiwanie peregrynanta – Kochanowskiego.

W *Strzępie całunu* rzecz ma się nieco inaczej, przywołajmy zamykający tom tekst *Sen-mara*:

- Jesteś gdzieś?...Jeśli tak, to gdzie jesteś?...
 - W pamięci.
 - Czyli nigdzie! Tak jakby Cię nigdy nie było!
 - Cóż to ma za znaczenie... Nie zaprzeczysz mej obecności.
 - Sam zmyśliłem ją na poczekaniu.
 - Jesteś pewien, że sam?
 - Któż by inny? Odmówiono nam łaski wspólnej śmierci!
 - Jakąś tam okazano: żyję, póki ty żyjesz. Według ciebie to mało?
 - Dla mnie – mierna pociecha, dla Ciebie – kiepskie schronienie.
 - Czyżbyś nie chciał dzielić się życiem?
 - A dzieliłaś się ze mną śmiercią?...
 - Nie umiałam. Musisz zrozumieć.
 - Nic nie muszę. Chcę Cię prawdziwą... Nie zmyśloną... Nie wiem, gdzie jesteś!
 - Cóż to ma za znaczenie... Jestem w tobie. I tyle!
- (*Sen-mara*, 52–53)

Już w tytule tekstu *Mandalian* podważa wartość marzenia sennego, albowiem słowo „mara”, które łączy poeta myślnikiem ze słowem *sen*, znaczy tyle co coś iluzyjnego, mamiącego, fałszywego, to zwykłe urojenie, bez profetycznych konotacji. Zresztą podmiot ma świadomość, że postać jest w pełni zmyślona. *Sen* nie jest objawieniem, pozostaje ułudnym zdarzeniem, które poeta – mówi o tym wprost – wymyśla („Chce Cię prawdziwą... Nie zmyśloną...”). Ta dramatyczna wędrówka poety-Orfeusza przez wszystkie przypomnienia, pozostawione tropy, błyski pamięci, przestrzenie, w których dyskutował z widmem żony, nie przynosi żadnego ukojenia, pasmo udręk nie kończy się konsolacją, bo niczego nie znajduje, sam sobie odpowiada, sam ze sobą toczy dialog. Wiersz otwiera po raz kolejny zadawane pytanie: „gdzie jesteś?”, i w tym samym tekście pada autoodpowiedź: „nigdzie”. *Sen* jest fałszywy, wymyślony, jest bujdą i bajaniem o niemożliwym. *Sen*, który pomógł przezwyciężyć Kochanowskiemu zwątpienie, i który stał się miejscem konsolacji, pod piórem *Mandaliana* zamienił się w dziecinną igraszkę, która pod naporem racjonalnych odpowiedzi nie przyniosła żadnych rozstrzygnięć, żadnego pocieszenia.

²⁶ Vladimir Jankelevitch, *To, co nieuchronne*, przeł. Mateusz Kwaterko (Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005), 101.

Ponowię jeszcze pytanie: co zatem można zrobić wobec śmierci bliskiego? W sformułowaniu, które wypowiada w ostatnim tekście zmarła żona: „żyję, póki ty żyjesz” (52), zamknięta zostaje sugestia, co możemy zrobić po śmierci najbliższego: nieludzkie jest zgadzanie się na śmierć, śmierć trzeba zagadywać, odpychać i pozostawać po stronie życia, a gdy śmierć osiągnie kogoś bliskiego, „wskrzesać go w nieustającym wspomnieniu”²⁷. Tyle można zrobić i może tyle zrobić należy.

W tym nierównym dialogu Mandaliana z nicością, która nawet nie odpowiada echem, wykreowane dialogi są, tak naprawdę, rozmową z samym sobą. Jedyną reprezentacją, zresztą niedostępną dla postronnych, pozostaje niepewny ślad pamięci, ledwie dostrzegalny obraz przeszłości obecny w osobistym doświadczeniu. Paradoksalnie – to zapamiętany i zakodowany rezerwuuar wspomnieniowych obrazów (zmarłej) wywoływany z pamięci czyni skandal śmierci tak nieznośnym. Zdaje się wiedzieć to poeta, który z każdym memuarystycznym gestem wywołania z pamięci ukochanej doświadcza zwielokrotnionego cierpienia spowodowanego nieobecnością. Pamięć o nieobecnej osobie dręczy w sposób psychiczny, ale i fizyczny. W wierszu *Umarła szuka we wspólnocie żywych swego człowieka* (32–33), w którym notabene poeta odwraca porządek toposu *Ubi sunt...?*, w krótkich frazach opisuje kondycję psychofizyczną cierpiącego, który jakby w lustrzanym odbiciu widziany jest oczyma zmarłej:

Stoisz osłupiały.

Uosobienie skargi.

W ustach masz kamień rozpaczy.

No i to moje odbicie w rozszerzonych grozą
żrenicach!...

[...]

I wyprostuj się,
rzucasz się w oczy.

[...]

No i to moje odbicie...

Jakże dasz sobie radę bez niego?

W rozszerzonych żrenicach tłucze się szkło krzyku.

W niezwykle skondensowanej formie Mandalian zawarł fizyczne objawy żałoby. Doświadczeniu rozpaczy towarzyszy somatyczna reakcja organizmu – złamanie fizyczne, „roztrzaskanie”. Poeta rysuje obraz człowieka, który zmarł w katatonicznym odrętwieniu, skamieniały jak Niobe z *Trenów* Kochanowskiego, przykurczony, uosabia somatyczne wyrażenie bólu. W tym stanie „osłupienia” nie może też mówić, w odwróconej perspektywie patrzy na

²⁷ Adrian Gleń, „Niebycie”, w Adrian Gleń, *Andrzej Stasiuk. Istnienie* (Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019), 135.

siebie, a cały ból wyraża „krzyk” łyzy w jego oku („W rozszerzonych źrenicach tłucze się szkło krzyku”).

Krążę wokół tych negacji Mandaliana, bo pesymistyczny rys, który łągodzony jest niekiedy przez cichy, zbyt chyba cichy, głos nadziei, powraca niemal w każdym wierszu. Nie daje o sobie zapomnieć, przenika do niemal każdej metafory, piętnuje każdy wers. Warto jednak jeszcze zapytać: czym jest ten zapis cierpienia?, jaka jest jego funkcja?, co daje?

W tytule zbioru *Mandalian* wskazuje na konkretny przedmiot: całun – tkaninę²⁸, często lnianą, którą przykrywa się zwłoki zmarłego²⁹ (przypomnę tylko, że opracowaniu graficznym jako tło okładki wykorzystano grafikę przypominającą płótno). Strzęp, skrawek „całunu” oznacza fragmentaryczną re-reprezentację zmarłej, jej sygnaturę, tak jakby poeta wiedział, że za pomocą słowa może jedynie oddać jakąś jej część, blade odbicie, zatarty ślad, który daje jednak wyobrażenie/odczucie obecności (jak na słynnym „Całunie Turyńskim”). Słowo – jak się zdaje – ma mniejszą moc reprezentacji niż odwzorowanie/obraz³⁰:

Maski pośmiertne starożytnego Rzymu – jak zauważa Debray – mają otwarte oczy i pełne policzki. A gotyckie postaci spoczywających, mimo horyzontalnej pozycji, w niczym nie przypominają trupów. [...] Jak gdyby rzeźbiony kamień wchłonął w siebie tchnienie zmarłych. Między reprezentowanym a reprezentacją nastąpił transfer duszy. Reprezentacja nie jest po prostu kamienną metaforą zmarłego, lecz realną metonimią, uduchowionym, ale wciąż fizycznym przedłużeniem jego ciała. Obraz to żywy człowiek wysokiej jakości, dobrze odżywiony, nie utleniający się. Można mu ufać³¹.

Czy taki „transfer duszy” byłby możliwy między zmarłą a jej słownym uobeczeniem, oddaniem jej głosu? Czy w wypowiedzeniu bólu, w rezerwach pamięci, na której opiera się poetyckie słowo-wspomnienie, dokonuje

²⁸ W tym punkcie warto przypomnieć tożsamy źródłosłów tekstu i tkaniny. W języku łacińskim słowo *textus* znaczy ‘tekst’, ale też ‘tkanina’ (*textum, textus*). Na związek tekstu i tkaniny zwrócił uwagę Roland Barthes, a także Jacques Derrida. Zob. Roland Barthes, *Przyjemność tekstu*, przeł. Ariadna Lewańska (Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997), 92; Wojciech Kalaga, „Granice tekstu – mgławice tekstu”, *Teksty Drugie*, z. 4 (1997): 25–26. W takim kontekście tytułowy całun oznaczałby zatem tekst, którym poeta przykrywa umarłą, i w którym, w jego słowach, w jego tworzywie, zmarła w jakiś sposób się uobecnia i utrwała, zgodnie zresztą z sakralnym wymiarem całunu jako odbicia twarzy Chrystusa.

²⁹ Marian Wańczowski, współpr. Mirosław Lenart, Ewa Maciesowicz, *Księga żałoby i śmierci* (Opole: [Nakład autora], 1993), 34–35.

³⁰ Warto pamiętać, że obraz, czyli *idol*, „pochodzi od *eidolon*, co znaczy zjawia zmarłego, mara, a dopiero później portret, obraz”. Regis Debray, „Narodziny przez śmierć”, przeł. Maryna Ochab, w *Wymiary śmierci*, wybór i oprac. Stanisław Rosiek (Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002), 245.

³¹ Debray, „Narodziny przez śmierć”, 247.

się jakaś forma uobecnienia? Ale spójrzmy jeszcze inaczej. Czy nasza każdorazowa lektura nie wywołuje obrazu/wyobrażenia zmarłej, którą poeta lokuje w naszej wyobraźni, czy nie słyszymy stukotu obcasów, kiedy podążamy za poetyckim wspomnieniem dźwięku? Owszem, mamy podwójne zapośredniczenie – pamięć i słowo poety, zatem poprzez tekst mamy też podwojenie obecności. Te pytania – stawiane zresztą przez teorię literatury – dotyczą sensu poezji, szczególnie tej głęboko intymnej, z wyrazistym piętnem egzystencjalnym i obecnością „ja” w tekście.

Z kolei w antropologicznym dyskursie o śmierci i umieraniu Jean Didier Urbain formułuje koncepcję „przedmiotu funeralnego”, do którego zalicza wszelkie przejawy upamiętnienia zmarłych, groby, epitafia, pomniki, które pełnią rolę pewnego rodzaju „protezy pamięci”³² i jednocześnie są widocznymi znakami uobecniania, a w zasadzie negowania pustki grobu:

Czy mamy do czynienia z wystawnym mauzoleum (z ogromnym grobowcem), czy ze zwyczajnym drewnianym krzyżem, Przedmiot w swych różnorodnych formach nie neguje istnienia pod nim mogiły – przeciwnie, będąc formą, potwierdza ją, jako swoje *signifié*, odsyłając tym samym do pewnej treści, do wypełnienia próżni. Tym, co jest negowane przez Przedmiot, okazuje się nie sam grób, lecz jego rzekoma pustka, nikłe znaczenie, cisza w nim panująca, nieprzenikalność jego ciemności. Ujawnia się tu powód niezbędności Przedmiotu: bez niego zakryta mogiła, zasypyany grób, nie jest już mogiłą, toteż nie istnieje już jako grób i niczego też nie zawiera! Przedmiot Funeralny jest s y g n a ł e m, iż nie ma ziejącej pustki, nadaje znaczenie absurdowi, opowiada życie po śmierci, czyni śmierć początkiem drugiej egzystencji (bo przecież to, o czym się opowiada, nie może nie istnieć!)³³.

Ewidentnie Urbain sięga do koncepcji tekstu, który zapisanymi słowami wywołuje i w jakiejś mierze uobecnia. *Strzęp całunu*, jak i oczywiście *Treny* Kochanowskiego, a również inne teksty żałobne, byłyby w tej koncepcji „przedmiotami funeralnymi”, wszak o trenach nawet mówiono, że są pomnikiem, nagrobkiem, czyli trwałym elementem pamięci o zmarłych, „wytworem reakcji”, który „pojawił się jako następstwo czy też odpowiedź na traumatyczne pogodzenie się z biologicznym aspektem śmierci”³⁴. W tym kontekście można chyba powiedzieć, że *Strzęp całunu* jest sygnałem wobec ziejącej pustki, sygnałem obecności. Podstawą funkcjonowania w świecie, swą istotą *arché* istnienia jest, według Mandaliana, obecność, a przede wszystkim współobecność, która konstytuuje sens egzystencji, i oto toczyła się walka:

³² Jean-Didier Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, w *Wymiary śmierci*, 318.

³³ Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, 321.

³⁴ Urbain, „W stronę historii Przedmiotu Funeralnego”, 324.

[...] mnie chodziło – powie Andrzej Mandalian – po prostu o próbę dalszej z moją umarłą rozmowy. Porozumienia się albo i nie-porozumienia, ale zawsze kontaktu, przedłużenia jej obecności³⁵.

References

- Barthes, Roland. *Przyjemność tekstu*. Translated by Adriana Lewańska. Warszawa: Wydawnictwo KR, 1997.
- Borowski, Andrzej. "O trwodze, rozpacz i nadziei w 'Trenach' Jana Kochanowskiego." In *Jan Kochanowski. Interpretacje*, edited by Jan Błoński, 166–167. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1989.
- Burzka-Janik, Małgorzata. "Podążając za Eurydyką. O trenach Andrzeja Mandaliana z tomu 'Strzep całunu'." *Kwartalnik Opolski*, no. 2–3 (2008): 35–47.
- Czyż, Antoni. "Stara kobieta w 'Trenach' Jana Kochanowskiego." In *Oblicza kobiecej starości. Literatura i historia*, edited by Beata Wałęciuk-Dejneka, 53–65. Kraków: Aureus, 2016.
- Debray, Regis. "Narodziny przez śmierć." Translated by Maryna Ochab. In *Wymiary śmierci*. Selected by Stanisław Rosiek, 243–264. Gdańsk: słowo/ obraz terytoria, 2002.
- Domański, Juliusz. *Tekst jako uobecnienie. Szkic z dziejów myśli o piśmie i książce*. Kęty: Wydawnictwo Marek Derewiecki, 2002.
- Drob, Janusz Andrzej. "Granice rozpacz i łez w kulturze staropolskiej." In *Śmiech i łzy w kulturze staropolskiej*, edited by Adam Karpiński, Estera Lasocińska, and Mirosława Hanusiewicz, 133–140. Warszawa: Wydawnictwo IBL, 2003.
- Foucault, Michel. "Sobąpisanie." Translated by Michał Paweł Markowski. In *Powiedziane, napisane. Szaleństwo i literatura*, edited by Tadeusz Komendant, 303–319. Warszawa: Fundacja Aletheia, 1999.
- Gleń, Adrian. "Niebycie." In Gleń, Adrian. *Andrzej Stasiuk. Istnienie*, 129–164. Łódź: Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, 2019.
- Głowiński, Michał. "Poezja trzeciego wieku." *Gazeta Wyborcza*, no. 156 (2003): 11.
- Goliński, Janusz K. *Vanitas. O marności w literaturze i kulturze dawnej*. Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1996.
- Jankelevitch, Vladimir. *To, co nieuchronne*. Translated by Mateusz Kwaterko. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy, 2005.

³⁵ Rozmowa Andrzeja Mandaliana z Joanną Szczęsną, *Gazeta Wyborcza*. *Wysokie Obcasy* (listopad 2002): 10.

- Kalaga, Wojciech. "Granice tekstu – mgławice tekstu." *Teksty Drugie*, no. 4 (1997): 5–32.
- Kochanowski Jan. *Dzieła wszystkie*, edited by Maria Renata Mayenowa, Lucyna Woronczakowa, Jerzy Axer, and Maria Cytowska, vol. II: *Treny*. Wrocław: Ossolineum, 1983.
- Künstler-Langner, Danuta. *Idea vanitas. Jej tradycje i toposy w poezji polskiego baroku*. Toruń: Wydawnictwo Uniwersytetu Mikołaja Kopernika, 1996.
- Maleszyński, Dariusz. *Człowiek w tekście. Formy istnienia według literatury staropolskiej*. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2002.
- Mandalian, Andrzej. *Strzęp całunu*. Warszawa: Czytelnik, 2003.
- Nycz, Ryszard. *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*. Wrocław: Wydawnictwo Leopoldinum, 2002.
- Otwinowska, Barbara. "Sen w poezji Jana Kochanowskiego." In *Jan Kochanowski 1584–1984. Epoka – twórczość – recepcja*, edited by Janusz Pelc, Paulina Buchwald-Pelcowa, and Barbara Otwinowska, vol. I, 399–413. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1989.
- Pliszka, Marcin. "Barokowy 'sen' jako gatunek literacki." In Pliszka, Marcin. *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*, 161–233. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2015.
- Pliszka, Marcin. "Sen literacki – między doświadczeniem a konwencją. 'Tren XIX' Jana Kochanowskiego." *Prywatne i publiczne w tekstach kultury. Studia*, edited by Andrzej Borkowski, and Antoni Czyż, 75–93. Siedlce: Pracownia Wydawnicza Wydziału Humanistycznego, 2016.
- Rozmowa Andrzeja Mandaliana z Joanną Szczęsną. *Gazeta Wyborcza. Wysockie Obcasy* (Nov. 2002).
- Skwarczyńska, Stefania. "Topos 'Ubi sunt qui ante nos fuerant?'" oraz styczność z nim formacji treściowo-formalne w poezji europejskiego kręgu kulturowego." In Skwarczyńska, Stefania. *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, 80–150. Warszawa: PAX, 1985.
- Spólna, Anna. *Nowe "Treny"? Polska poezja żałobna po II wojnie światowej a tradycja literacka*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2007.
- Sztukiecka, Grażyna. "O pocieszeniu, jakie daje mit orficki." *Świat i Słowo*, no. 1 (2004): 43–56.
- Sztukiecka, Grażyna. "Nie masz cię, Eurydyko moja!" *Twórczość*, no. 1 (2004): 94–95.
- Św. Augustyn, *Wyznania*. Translated by Jan Czuj. Warszawa: DeAgostini–Altaya–PAX, 2001.

Urbain, Jean-Didier. "W stronę historii Przedmiotu Funeralnego." In *Wymiary śmierci*. Selected by Stanisław Rosiek, 321–328. Gdańsk: słowo/obraz terytoria, 2002.

Wańczowski, Marian, with Mirosław Lenart, and Ewa Maciesowicz. *Księga żałoby i śmierci*, Opole: [author's edition], 1993.

Ziemia, Kwiryna. *Jan Kochanowski jako poeta egzystencji. Prolegomena*. Warszawa: Towarzystwo Ogród Książ, 1994.

Łzami pisane. *Strzęp całunu* Andrzeja Mandaliana wobec czarnoleskiej poezji funeralnej

Abstrakt: W artykule zestawiono i zinterpretowano dwa odległe czasowo tomy poetyckie: renesansowe *Treny* Jana Kochanowskiego i tomik *Strzęp całunu* współczesnego poety Andrzeja Mandaliana. Oba zbiory są poetycką relacją z traumatycznego doświadczenia wewnętrznego, którym jest strata bliskiej osoby. W perspektywie porównawczej rozważono przede wszystkim topikę żałoby, wykorzystane motywy, sposób artykulacji tematu, jak również zagadnienia genologiczne. I Kochanowski, i Mandalian w poetyckiej frazie pokazują samą istotę cierpienia, a także definiują rzeczywistość poprzez cierpienie. W centrum rozważań znajduje się również tożsamość obu dyskursów, ich wspólna dykcja oraz wynikająca z tego uniwersalność i ponadczasowość ekspresji przeżycia „metafizyki straty”.

Słowa kluczowe: tren, poezja, cierpienie, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.

Mit Tränen geschrieben. *Strzęp całunu (Ein Fetzen vom Leichentuch)* von Andrzej Mandalian gegenüber den *Klageliedern* von Jan Kochanowski aus Czarnolas

Abstract: In diesem Artikel stelle ich zwei zeitlich weit auseinanderliegende Gedichtbände nebeneinander und interpretiere sie: Jan Kochanowskis *Treny (Threnodien)* aus der Renaissancezeit und *Strzęp całunu (Ein Fetzen vom Leichentuch)* des zeitgenössischen Dichters Andrzej Mandalian. Beide Sammlungen sind ein poetischer Bericht über die traumatische innere Erfahrung, die der Verlust eines geliebten Menschen darstellt. In einer vergleichenden Perspektive betrachte ich vor allem die Trauertopik, die verwendeten Motive, die Art und Weise, in der das Thema dargelegt wird, sowie genealogische Fragen. In ihrer poetischen Phrase zeigen sowohl Kochanowski als auch Mandalian das Wesen des Leidens auf und definieren die Wirklichkeit durch Leiden. Ich interessiere mich für die Identität beider Diskurse, ihre gemeinsame Aussage und die daraus resultierende Universalität und Zeitlosigkeit des Erfahrungsausdrucks der „Metaphysik des Verlustes“.

Schlüsselwörter: Threnodie, Poesie, Leiden, *ubi sunt?*, Jan Kochanowski, Andrzej Mandalian.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.15>

Data zgłoszenia: 4.03.2020 r.

Data akceptacji: 15.09.2020 r.

Jan TRNA

<https://orcid.org/0000-0003-3138-9736>

Masarykova univerzita Brno

Weinen und Lachen als tragende Säulen der Schweiz-Kritik im Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten* von Lukas Bärfuss

Crying and laughing as the pillars of criticism of Switzerland in the play *Zwanzigtausend Seiten* by Lukas Bärfuss

Abstract: The focus of this article is the little-explored play *Zwanzigtausend Seiten* by the Swiss playwright Lukas Bärfuss. The criticism of Swiss society is presented under the focus of the emotional manifestations of laughter and crying. The focus is on two main protagonists, Wüthrich and Tony. One weeps constantly in his hiding place over the negative attitude of Swiss society to its behavior during World War II. The other tries to make the serious allegations public through an amusing TV show. The following research questions are examined in this regard: Are the main characters Wüthrich and Tony to be understood as complementary oppositions, each of which can be equated with crying and laughing? For the same reason, have their efforts to criticize Swiss coping with the past concerning the atrocities of the Second World War failed? What position does society take regarding these two individuals, and what role do crying and laughter play in this?

Keywords: laughter, crying, *Zwanzigtausend Seiten*, Lukas Bärfuss, empathy, criticism of Switzerland.

Der vorliegende Aufsatz setzt sich mit dem durch die Schweiz-Kritik geprägten Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten*¹ und den Funktionen von *Wei-*

¹ Das Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten* wurde in mehreren Besprechungen auf sein gesellschaftskritisches Potenzial hin befragt. Vgl. etwa Beat Mazenauer, *Elend ist keine Stil-*

nen und *Lachen* auseinander, die als emotionelle Grenzwerte betrachtet und mit Blick auf den dramatischen Text untersucht werden sollen.² Den Dramen von Lukas Bärfuss wird attestiert, dass sie ihre Figuren ausweglosen Situationen ausliefern. Nicht anders verhält es sich auch in diesem Stück. Lachen und Weinen, so eine These dieses Beitrags, können als Reaktionen der Figuren auf eine solche Ausweglosigkeit erachtet werden. Die Konfrontation mit gesellschaftlichen Zwängen und die Unmöglichkeit, auf einen vorherrschenden Diskurs Einfluss zu nehmen, treiben die Figuren zu höchst persönlichen emotionellen Ausbrüchen, die im Folgenden analysiert werden.

Die Schweiz-Kritik in *Zwanzigtausend Seiten* baut sich auf der Trostlosigkeit von zwei Individuen auf, die darunter leiden, von der Gesellschaft nicht ernst genommen zu werden. Dabei haben sie aber äußerst ernsthafte Inhalte zu berichten. Sie setzen sich nämlich mit der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg auseinander und wollen, dass auch die breite Öffentlichkeit an dieser Auseinandersetzung teilhaben kann.³ Da sie, wie gesagt, auf Unverständnis stoßen, fällt ihre Reaktion auf zweierlei Weise aus: Während Wüthrich in seinem Unterschlupf über die ablehnende Haltung der Schweizer Ge-

frage, https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6546:zwanzigtausend-seiten-ua-lars-ole-walburgs-inszenierung-von-lukas-baerfuss-neuem-stueck-am-schauspielhaus-zuerich-fragt-wieviel-verantwortung-wir-fuer-die-vergangenheit-tragen-wollen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40, Claudio Steiger, *Geschichte ohne Schüler*, https://www.nzz.ch/geschichte_ohne_schueler-1.14771452; Lisa Letnansky, *Wozu das ganze Spektakel?*, <https://www.nahaufnahmen.ch/2012/02/04/lukas-barfuss-zwanzigtausend-seiten-schiffbaubox-zurich/>. Bis jetzt ist aber ein wissenschaftlicher Beitrag ausgeblieben, der sich mit den Emotionen in diesem Stück beschäftigt und sie als wesentliche Merkmale der Schweiz-Kritik betrachtet.

² Eine der grundlegendsten Publikationen, die diese Problematik sogar im Titel führt, stellt Helmut Plessners Schrift *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* dar. Er versteht diese beiden biologischen Reaktionen als Phänomene, die für den Menschen typisch sind und auf eine Krisenlage zurückzuführen sind, in der er sich befindet. Vgl. Helmut Plessner, *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens* (München: Leo Lehnen/Francke 1950). Auf dieses Buch geht in seinem Aufsatz Joachim Fischer ein und erläutert Plessners philosophisch-anthropologischen Ansatz. Vgl. Joachim Fischer, „Helmut Plessner: „Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens“. In *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, hrsg. v. Konstanze Senge u. a. (Wiesbaden: Springer, 2013), 274–279.

³ Ein Bericht von der Schweiz, dem Nationalsozialismus und dem Zweiten Weltkrieg ist 2002 tatsächlich entstanden. Vgl. *Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg: Schlussbericht*, ed. Jean-François Bergier et al. (Zürich 2002), https://www.researchgate.net/publication/278749844_Die_Schweiz_der_Nationalsozialismus_und_der_Zweite_Weltkrieg_Schlussbericht. Der Name des Hauptverfassers weist sogar Ähnlichkeiten mit dem Namen der fiktiven Figur auf. Es ist jedoch nicht das Ziel des vorliegenden Beitrags, intertextuellen Verweisen nachzuspüren. Lukas Bärfuss stellt in seinen Dramen Themen in den Raum, die in der Schweizer Gesellschaft eine hohe Brisanz besitzen. Weitere ähnliche Beispiele kann man etwa bei der Problematik der Sterbehilfe finden.

sellschaft zu ihrem eigenen Verhalten im Zweiten Weltkrieg unentwegt weint, versucht Tony, die ernsthaften Anschuldigungen mittels einer amüsanten TV-Sendung publik zu machen. Man flüchtet sich also entweder ins Weinen oder zieht sich ins Lächerliche zurück, um auf sich und die eigene Botschaft aufmerksam zu machen. Folgenden Forschungsfragen wird diesbezüglich nachgegangen: Sind die Hauptfiguren Wüthrich und Tony als komplementäre Oppositionen aufzufassen, die jeweils mit Weinen und Lachen gleichzusetzen sind? Sind ihre Bemühungen, eine Kritik an der Schweizer Vergangenheitsbewältigung hinsichtlich der Gräueltaten im Zweiten Weltkrieg auszuüben, aus dem gleichen Grund gescheitert? Welche Position bezieht die Gesellschaft zu diesen zwei Individuen und welche Rolle nehmen Weinen und Lachen dabei ein?

Weinen und Lachen aus biologischer und gesellschaftlicher Sicht

Begibt man sich auf die Suche nach der herkömmlichen Auffassung von Weinen und Lachen, so stellt man fest, dass sie viel älter als etwa das Tragische/Komische sind, ganz zu schweigen vom Humor.⁴ Die grundsätzliche Frage nach der Funktion von Lachen und Weinen beantwortet Vallori Rasini wie folgt:

Was stellen Lachen und Weinen dar? Es sind Entäußerungen von unsymbolischer (im Gegensatz zu den Gesten beispielsweise), eruptiver und unkontrollierter Art (im Gegensatz zu sprachlichen Äußerungen), in denen der Mensch entgleist, indem er es dem Körper überantwortet, auf eine existenziale Situation besonderer Schwierigkeit zu antworten.⁵

Weinen und Lachen stehen somit für körperliche Reaktionen, die kognitiv nicht in den Griff zu bekommen sind. Da dies aber mit der Vorstellung kollidiert, Menschen seien Lebewesen, die in den allermeisten Fällen ihre Emotionen unter Kontrolle haben, wird ständig auf ihren grenzwertigen Charakter hingewiesen. Es handelt sich also um einen unfreiwilligen Verzicht, eigene Gedanken bzw. Bedürfnisse auf gestische und/oder sprachliche Art und Weise zum Ausdruck zu bringen. Wird man mit einer Situation kon-

⁴ Auf Humor und seinen Bezug zum Lachen geht Radim Brázda in seiner dem Philosophen Odo Marquard gewidmeten Abhandlung ein. Vgl. Radim Brázda, „Odo Marquard, Humor, Vernunft und Lachen“, *Pro-Fil* 16, Nr. 2 (Brno: Masarykova univerzita, 2015): 51–68.

⁵ Vallori Rasini, „Menschlicher Ausdruck und Grenzverwirklichung. Lachen und Weinen,“ in *Expressivität und Stil. Helmuth Plessners Sinnes- und Ausdrucksphilosophie*, hrsg. v. Bruno Accarino und Matthias Schlossberger, «Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie», Bd. 1 (Berlin: Akademie, 2008): 204.

frontiert, der man – aus welchem Grund auch immer – weder emotional noch kognitiv gewachsen ist, kommt einem die Kontrolle über die eigenen Emotionen abhanden und Wein- oder Lachreaktionen stellen sich ein.

Begegnet man jedoch einer weinenden oder lachenden Person – und damit kommen wir nun zum (teilweise) gesellschaftlichen Aspekt dieser Problematik – passiert etwas, was man nur bedingt zu kontrollieren vermag. Der menschliche Körper reagiert nämlich auf seinen sich in einem solchen Zustand befindenden Gattungsgenossen mit Empathie.⁶ Man versucht, sich in die Lage des Gegenübers hineinzusetzen und verspürt die triebbedingte Nötigung, den Grund für jene Wein- oder Lachreaktion zu ermitteln. Die Fachliteratur macht an dieser Stelle die Spiegelneurone dafür verantwortlich, dass die Gefühlsäußerungen anderer einem nicht gleichgültig bleiben, sondern dass sie zu einer eingehenden Auseinandersetzung anregen.

Das Tragische und Komische und ihr Bezug zum Weinen und Lachen

Im Gegensatz zu Weinen und Lachen, die dem menschlichen Willen nicht unterliegen, versteht man das Tragische und das Komische als durchdachte Konzepte. Die Handhabung und Instrumentalisierung dieser reflexiven Phänomene spielt für die Funktion des Tragischen und Komischen eine brisante Rolle. Für die weitere Textanalyse ist vor allem das Komische von Bedeutung und wird daher entsprechend akzentuiert.

Das Adjektiv *komisch* geht zurück aufs Lateinische und Griechische und bedeutet so viel wie „1. zum Lachen reizend, belustigend; 2. eigenartig, sonderbar.“⁷ Das Komische versteht sich also als ein Mechanismus, der auf sprachlichen und nichtsprachlichen Handlungen (etwa Gesten) beruht und bei anderen Personen Lachen herbeiführen soll. Es handelt sich somit um eine bewusste Handlung, die beim Publikum eine unbewusste, durch Verstand und Vernunft nicht kontrollierbare Reaktion wecken soll. *Tragisch* wird dagegen mit „schicksalhaft, erschütternd und ergreifend“⁸ wiedergegeben. Im Gegensatz zu *komisch* findet man an erster Stelle keine Erwähnung des Weinens vor, nämlich etwa zum Weinen reizend. Obwohl man Lachen

⁶ Empathie wird hier als die Fähigkeit aufgefasst, sich in eine andere Rolle hineinzusetzen, und diesbezüglich als die Bereitschaft, das eigene Verhalten mit Blick auf die Wünsche und Bedürfnisse des Gegenübers modifizieren zu wollen. Zur Begriffserklärung *Empathie* vgl. etwa *Empathie und Erzählung*, hrsg. v. Claudia Breger u. a. (Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Litterae, 2010), 7–20.

⁷ Duden. *Deutsches Universalwörterbuch* (8. Auflage, Berlin: Duden Verlag, 2015), 1027.

⁸ Duden. *Deutsches Universalwörterbuch*, 1778.

und Weinen als Grenzerscheinung menschlichen emotionellen Verhaltens versteht, nimmt das Lachen im Komischen eine zentrale Position ein, während das Weinen offensichtlich als unerwünscht angesehen wird. Diese Feststellung mag von daher rühren, dass das Weinen vor allem bei Erwachsenen sehr ernsthafte Gründe haben kann, die eher nicht angesprochen werden sollen. Man möchte ja emphatisch vermeiden, versehentlich ein Tabuthema zu eröffnen und somit der betroffenen Person nahezutreten.

Ingrid Hentschel attestiert dem Komischen eine zunehmend bedeutende Rolle am zeitgenössischen Theater. Dabei führt sie einen weiteren wichtigen Begriff – die *Lachkultur* – ein, der für die weiteren Ausführungen von großer Relevanz sein wird. *Lachkultur* ist ihrer Meinung nach bei Versuchen, das Agieren der Gesellschaft besser zu verstehen, besonders wichtig, denn dies, „[w]orüber eine Gesellschaft lacht – und wie sie lacht, ihre Lachkultur – ist immer auch Indiz für ihre gegenwärtige Verfasstheit“.⁹ Die nachfolgende Textanalyse konzentriert sich somit auf jenes Worüber, d. h. auf die Frage, warum die Gesellschaft über das eine lacht, über das andere jedoch nicht. Was versteht sie also als Teil der Unterhaltung und was möchte sie besser unberücksichtigt lassen, weil es nicht mehr lustig, komisch oder lachhaft ist? *Lachkultur* versteht sich als eine institutionalisierte Herangehensweise an das Lachen, bei der zu entscheiden ist, welches Format heranzuziehen ist, um das Publikum zum Lachen zu bringen.

„Ich will kein Niemand sein, lieber der Jemand, der weint.“¹⁰ Weinen als Schweiz-Kritik

Das 2012 am Schauspielhaus Zürich uraufgeführte und im selben Jahr in Druckform herausgebrachte Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten* ist bislang von der Forschung wenig beachtet worden. Die Hauptfigur Tony ist ein junger, arbeitsscheuer und ungebildeter Mann mit krimineller Vergangenheit, der sich am liebsten im gleichgesinnten Freundeskreis dem Alkoholrausch hingibt oder drittklassige Filme anschaut. Er lebt bei seiner Freundin Lisa, von der er finanziell abhängig ist und die ihm Geld für seine „Hobbys“ zukommen lässt.

Nach einem Unfall, bei dem Tony eine Kiste voller Bücher auf den Kopf fällt, wird er in eine psychiatrische Klinik eingeliefert, weil er zwar körperlich unverseht geblieben ist, aber seitdem behauptet, den Inhalt der Bücher

⁹ Ingrid Hentschel, „Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, *Maske und Kothurn* 54, Nr. 4 (2005): 214.

¹⁰ Lukas Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten,“ in Lukas Bärfuss, *Malaga, Parzifal, Zwanzigtausend Seiten. Stücke* (Wallstein Verlag, Göttingen 2012), 157.

vollständig im Gedächtnis gespeichert zu haben. Es handelt sich dabei um 25 Bände – insgesamt zwanzigtausend Seiten – die sich mit der Rolle der Schweiz im Zweiten Weltkrieg auseinandersetzen. Abgedruckt wurden darin auch Briefe von denjenigen, die vor dem NS-Regime in die Schweiz flüchteten, jedoch abgewiesen und somit zum fast sicheren Tod in KZs verurteilt wurden. Zudem wurden in den Bänden Fälle von wohlhabenden Nazi-Größen und Kriegsverbrechern geschildert, die in der Schweiz nach dem Kriegsende Zuflucht fanden und als angesehene Bürger ihren Lebensabend in der Eidgenossenschaft verbringen konnten.

Als Tony einsieht, dass er sowohl von der Chefärztin Gosbor wie auch von seiner Freundin Lisa für geisteskrank gehalten wird, flieht er aus der Klinik und sucht den Herausgeber der Bücher auf, einen gewissen Jean Michel Blonay. Dennoch kommt kein persönliches Gespräch mit ihm zustande, sondern nur mit Professor Blonays Assistentin Lorena, die seine Meinungen wortgetreu zu zitieren weiß. Blonay sei, nachdem er beauftragt wurde, einen offiziellen Bericht über das Verhalten der Schweiz im Zweiten Weltkrieg zu erarbeiten, öffentlich angegriffen und bloßgestellt worden, was seine Assistentin folgendermaßen kommentiert:

Rückgrat, so der Professor, sei hierzulande Synonym für Lebensuntüchtigkeit. [...] [Z]wangsläufig [trete] die Prinzipienlosigkeit, die Speichelleckerei, die Korruption und die Heimtücke als Grundpfeiler der hiesigen Identität zutage.¹¹

Erbittert warf also Blonay selbst die Kiste mit den Büchern aus dem Fenster, unter dem sich unglücklicherweise gerade Tony befand. Seitdem beschäftigt sich Blonay mit der Klassifizierung verschiedener Knöpfe – nach Farbe, Form, Zahl der Löcher, etc. – was er, im Vergleich zu dem, was er vorher getan hat, für eine durchaus plausible Tätigkeit hält.

Tony wird von nun an von den Geschichten in seinem Kopf geplagt, und er kann seinen neu gefundenen Gerechtigkeitssinn nicht mehr loswerden. Der Verzweiflung nahe macht er einen Sonderling namens Wüthrich ausfindig, der jene Bücher vor Monaten entliehen hat und auf jegliche Mahnungen der Bibliothek nicht reagiert. In einem vermoderten Unterschlupf im Wald begegnet Tony dem dahinsiechenden Mann, der sich in seinem verfaulten Zuhause einen „Altar der Schande“ aus den Büchern errichtet hat:

WÜTHRICH Schande, ewige Schande. *Er weint.*

TONY Warum weinen Sie.

WÜTHRICH Weil du nicht weinst. Weil keiner weint. [...] Ich weine über die Ignoranz, über die Dummheit, die Gewinnsucht, die Herzlosigkeit, die Selbstsucht, die Verleugnung [...] über die abgewandten Blicke und über das Wachs in den Ohren der

¹¹ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 148.

Menschheit. Ich weine über die Unschuldigen, die ermordet wurden, ermordet werden und ermordet werden werden.¹²

Wüthrich, einst ein angesehener Journalist mit tadellosem Ruf, nun aber ein gebrochener Mann, sieht sich der Lage aussichtslos ausgeliefert. Auch die Namensgebung mag als Hinweis auf seine geistige Verfassung angesehen werden, denn er verspürt unentwegt eine hemmungslose Wut gegenüber der ganzen Gesellschaft. Er beklagt sich über die Teilnahmslosigkeit seiner Mitmenschen, die sich der geschichtlichen Wahrheit nicht stellen wollen. Den Mangel an Empathie in der Gesellschaft wiegt er dadurch auf, dass er den Bann des Weinens auf sich nimmt. Weinen hat für ihn etwas Kathartisches und Auserwähltes zugleich: „Ich trage, was keiner trägt. Wenn keiner schuldig ist für nichts, dann bin ich schuldig für alles.“¹³ Es sind also nicht nur Trauer und Ausweglosigkeit, die ihn zum Weinen bringen, es ist auch die Schuld seines Vaterlands, die er mit niemandem teilen kann, d. h. die nicht-existenten Schuldgefühle der Schweizer gegenüber den Opfern des Kriegsgeschehens. Da Wüthrich mit seinen Erkenntnissen an die Öffentlichkeit ging und kläglich scheiterte – genauso wie Professor Blonay –, zog er sich an einen Ort zurück, wo er nicht ausgelacht wird. Dort kämpft er mit den Dämonen der Vergangenheit, die seine eigenen geworden sind.

Plessner versteht Lachen und Weinen als Reaktionen, die einen individuellen Charakter haben. Auch hier sieht sich die Figur Wüthrich persönlich betroffen. Möchte man aber seinem Weinen auf den Grund gehen, stellt man fest, dass der Auslöser auf einen nicht individuellen, sondern gesellschaftlichen Charakter zurückzuführen ist. „Immer wieder sind Bärfuss' Figuren ausgeweglosen Situationen ausgesetzt, in denen ihr Selbstbild, ihre Wünsche, ihr Begehren und ihre soziale Rolle in Konflikt geraten.“¹⁴ In gewissem Sinne lässt sich das Verhalten von Wüthrich als eine ad absurdum geführte Empathie-Reaktion verstehen, die durch Weinen zum Ausdruck gebracht wird. Das Verhalten der Mehrheitsgesellschaft, die sich keinen konkreten Individuen zuschreiben lässt, wirkt sich auf den psychischen Zustand eines bestimmten Individuums aus. Die oben erwähnte Ausweglosigkeit, die Bärfuss'schen Dramen attestiert wird, kommt bei Wüthrich wiederum zum Tragen. Abgeschieden von seinen Mitmenschen, die auf seine Botschaft nicht hören wollten, weint er verkrochen in einem Wald-Unterschlupf, versteckt vor den Blicken anderer. Es ist somit ausgeschlossen, dass sein Weinen jemanden rühren oder gar zum Nachdenken anregen könnte. Nicht einmal To-

¹² Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 156.

¹³ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 157.

¹⁴ *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, hrsg. v. Marie Gunreben u. a. (Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017), Umschlagtext nicht nummeriert.

nys Einfühlungsvermögen wird beim Anblick des weinenden Wüthrichs ansatzweise aktiviert.

„Ich werde nicht mit diesem Elefanten auf dem Kopf – das ist albern.“¹⁵ Lachen als Schweiz-Kritik

Tony lehnt es resolut ab, eine solche Einstellung mit Wüthrich zu teilen, und entscheidet sich, in der Öffentlichkeit publik zu machen, was während und nach dem Weltkrieg in der Schweiz vor sich ging. Doch sein Versuch, über einen Auftritt in einer Radiosendung gesellschaftliche Aufmerksamkeit zu erlangen, scheitert, da keiner auf seine Botschaft reagiert. In einem ernsthaften Format zu den Mitmenschen zu sprechen, erweist sich somit für seine Intention ungeeignet. Das Radio ist offensichtlich nicht mehr das Medium, mit dem eine breite Zuhörerschaft erreicht werden kann. Darüber hinaus scheint auch die Art und Weise, wie Tony an die Öffentlichkeit tritt, nicht die Richtige. So zumindest stellt es John dar, ein Künstleragent, der anscheinend der einzige Rezipient dieser Sendung war und der nun Tony anspricht und ihm vorschlägt, an einem Talent-Wettbewerb teilzunehmen, um die Aufmerksamkeit der Menschen auf seine Botschaft zu lenken. Tony solle einfach als Gedächtniskünstler agieren. Nicht das Ernsthafte, sondern das spielerisch Komische sollte nun der richtige Weg dafür sein, ernstzunehmende geschichtsträchtige Inhalte den breiten Massen übermitteln zu können. Damit gelangt Tony in das Milieu des Reality-TV-Formats, das den Forschungsgegenstand zahlreicher Studien bildet.¹⁶ Menschliche Würde stellt in diesem Format oft keine ernstzunehmende Kategorie dar. Man wird Teil eines Spektakels, wo der Spaß der Masse in den Vordergrund rückt, anders als die eigentliche Botschaft.

Im Verlauf der Handlung entpuppt sich John jedoch als Betrüger, der ständig versucht, Tony in die Rolle eines „Showmasters“ hineinzumanövrieren, und damit das Preisgeld von einer Million für sich zu beanspruchen. Dies beginnt Tony spätestens zu dem Zeitpunkt klarzuwerden, als er von John gezwungen wird, mit einem Brainforce-Plüschelafanten auf dem Kopf aufzutreten, einem Werbegegenstand, der ein Nahrungssupplement für die legale Steigerung der Gedächtniskapazität bewirbt. Trotz anfänglicher Abneigung ordnet sich Tony seinem Manager John unter und tritt im Finale gegen eine singende Busfahrerin an. Tony verliert seinen Wert als Mensch und seine

¹⁵ *Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, 183.

¹⁶ Vgl. dazu etwa Thomas Tanja, „Mensch, burnen musst Du!‘ Castingshows als Werkstatt des neoliberalen Subjekts“, *Zeitschrift für Politische Psychologie* 12, Nr. 1–2 (2004): 191–208.

Botschaft wird in Mitleidenschaft gezogen. Er befindet sich in einer Lage, in der er sich für Werbezwecke lächerlich macht und in einem zweifelhaften Duell antritt.

Performative Reality-TV-Formate geben somit ein Versprechen auf authentische Darstellungen. Sie haben zwar einen realen Hintergrund, stellen aber selbstverständlich eine medienspezifische, dramaturgische Konstruktion dar. Kandidatinnen und Kandidaten werden gezielt auf konflikthafte Polarisierung *gecastet*, Schnitt und Auswahl der gezeigten Szenen sind bewusst gewählt, um möglichst spannend, emotional und dramatisch zu erzählen.¹⁷

Dies wird deutlich, als Tony von einem Mitglied der Jury aufgefordert wird, eine besonders heikle Passage vorzutragen. Es handelt sich um die Geschichte eines gewissen Oskar, der bei seiner Flucht in der Schweiz festgenommen und wieder abtransportiert wurde, was aller Wahrscheinlichkeit nach einem Todesurteil gleichkommt. Tony beschränkt sich diesmal nicht nur auf die eigentliche Gedächtnisleistung, sondern versucht zugleich, die Botschaft selber zu deuten, was bei der Jury auf Unverständnis stößt:

TONY Fühlen Sie da nicht wie ihr Blut aus dem Kopf sackt, möchten Sie da nicht auch mit der Faust auf etwas einschlagen, wenn Sie von dieser Ungerechtigkeit hören.

[...]

TONY Ich erzähle Ihnen die scheußlichste Geschichte, die einem Menschen widerfahren kann, und Sie antworten ungerührt: Das ist korrekt. Sind Sie überhaupt ein Mensch, schlägt da ein Herz in Ihrer Brust?

[...]

GUIDO Das ist tragisch, aber nicht Thema dieser Sendung.¹⁸

Ziel und Zweck der Sendung sei nämlich, sich dem Geschmack des lachfreudigen Publikums anzupassen. Die Lachkultur soll ungestört weiterlaufen, ohne Impulse, die statt des Lachens ein Innehalten, vielleicht sogar eine von Schuldgefühlen gespeiste Zermürbtheit oder gar Weinen herbeirufen könnten. Bei einem solchen Talent-Wettbewerb wird das Lachen eher durch das Komische realisiert, nicht etwa durch den Humor. Mit dem Komischen ist aber diesmal nicht nur das zum Lachen Anregende gemeint. Vielmehr lässt sich der Lacheffekt auf die zweite Bedeutung des Adjektivs *komisch* zurückführen: Komisch, also eigenartig und sonderbar soll die jeweilige Performance sein, um beim Publikum die erwünschte Reaktion auszulösen. So versucht auch Tony, mit einer lächerlichen Mütze schwierige, ja unange-

¹⁷ Margreth Lüneborg and Claudia Töpfer, *Gezielte Grenzverletzungen – Castingshows und Wertempfinden*, <https://www.bpb.de/apuz/33554/gezielte-grenzverletzungen-castingshows-und-werteempfinden>.

¹⁸ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 188.

nehme Sachverhalte abzuhandeln. Nicht nur durch Humor, also durch durchdachte sprachliche Handlungen wird das Komische und folglich das Lachen erzeugt, sondern durch Visuelles und Auditives, wo die Vernunft des Menschen keine große Rolle spielt.

Der Satz „Es ist tragisch“, den einer der Juroren ausspricht, kann somit nicht als ernstgemeinte Aussage und ehrliche Empathie verstanden werden, sondern als abgegriffene Wendung, die geheuchelte Anteilnahme formal zum Ausdruck bringt.

Der wohl überraschendste Moment kommt gleich nach diesem Scheitern, als Oskar auftaucht und Tony mitteilt, er habe überlebt:

TONY Ich habe das für Sie getan.

OSKAR Das wäre nicht nötig gewesen.

TONY Und die Erinnerung.

OSKAR Ich habe alles getan, um diese Zeit zu vergessen. Ich will mich nicht erinnern. Und deshalb bin ich in diesem Land. Hier erinnert sich keiner.

TONY Aber das ist doch Unrecht.

OSKAR Soll ich deswegen Trübsal blasen bis ans Ende meiner Tage. Ich finde, ich habe nach der ganzen Geschichte jeden Spaß verdient, der das Leben zu bieten hat.

TONY Aber wozu denn das Ganze, die Erinnerung, die Geschichte, der Kampf um das Gedächtnis.

OSKAR Frag mich das nicht, Tony, frag mich das nicht. Ich habe nie darum gebeten.¹⁹

Eine noch größere Überraschung als das Überleben dieses Mannes stellt für Tony die Tatsache dar, dass dieser das Weinen im übertragenen Sinne des Wortes (Trübsal blasen) zurückweist und das Positive, ja vielleicht das mit dem Lachen Verbundene (Spaß haben) akzentuiert. Oskar reiht sich also zu den Menschen ein, die diese Aufführung im Fernsehstudio mitverfolgt haben. Ähnlich wie sie verzichtet auch er auf eine Rückbesinnung und zieht es vor, seine unangenehmen Erinnerungen zu verdrängen und stattdessen einfache Unterhaltungen zu genießen.

Betrachtet man die Reaktion von Tony und Wüthrich genauer, bieten sich zwei Herangehensweisen, mit den Ungerechtigkeiten der Vergangenheit, und der ausgebliebenen kritischen Auseinandersetzung der Gesellschaft fertigzuwerden. Entweder sich von der Gemeinschaft loszusagen und weinend außerhalb des öffentlichen Lebens zu verharren, oder sich andersrum vollständig zu integrieren, an den Veranstaltungen, die die Lachkultur fördern sollen, teilzuhaben und quasi unbeschwert und unreflektiert mitzu-

¹⁹ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 191.

lachen. Weinen kann somit als reflektierende Handlung verstanden werden, Lachen als Strategie, von unangenehmen Sachverhalten Abstand zu halten.

Tony schlägt aber weder den Weg des Lachens noch den des Weinens ein. Er ist kognitiv nicht imstande, die eine oder andere Partei zu ergreifen. Deshalb flüchtet er sich in die Obhut der behandelnden Ärztin. Nach diesem Misserfolg versinkt Tony in Schwermut und lässt sich von Gosbor zu einem Experiment überreden, bei dem ihm erneut ein gewichtiges Paket von Büchern auf den Kopf geworfen werden soll. Diesmal jedoch soll das Paket nicht – so Gosbor – mit „ungefähre[m] Geplauder“²⁰ und „überflüssige[n], nutzlose[n], sogar schädliche[n] Halbinformationen über ein dämmeriges Kapitel der jüngeren Zeitgeschichte“²¹ gefüllt sein, sondern mit „Wissen, das man wahrhaft Wissen nennen darf, weil es nämlich weder der Auslegung, noch der Deutung oder der Interpretation bedarf, weil es sich nämlich nicht auf schöngeistige Tändeleien, sondern auf überprüfbare Fakten stützt“²². Informatik, Materialkunde, Marketing, Chinesisch, italienische Kochrezepte „sämtliche Filme von 1890 bis in der Gegenwart, [...] [p]lus ein bisschen von Goethe und Schiller, zum Abrunden“²³ finden Zugang zu seinem Gehirn. Als Resultat dieses Experiments verfügt Tony tatsächlich über alles oben Genannte, ist allerdings nicht mehr fähig, eigene Schlussfolgerungen zu ziehen, und bleibt auf die Fürsorge anderer angewiesen, wissenschaftliche Statements auf Chinesisch vor sich hin plappernd.

Fazit

Obwohl die Figuren Wüthrich und Tony bis an die Grenzen ihrer Emotionen gegangen sind, ist es ihnen nicht gelungen, die Einstellung ihrer Schweizer Mitbürger zur eigenen Vergangenheit zu verändern. Wüthrichs Weinen sollte dabei nicht bloß als trauriges Weinen betrachtet werden, sondern als verzweifelter Versuch, mit der Schuld der Gemeinschaft zurechtzukommen. Was Lachen anbelangt, ist Tony weder derjenige, der selber lacht, noch ist er jemand, der freiwillig ins Lächerliche gezogen wurde. Er fällt seiner Naivität zum Opfer – der Hoffnung, für die Gesellschaft Gutes tun zu können und darüber hinaus seine eigene psychische Belastung loszuwerden. Er macht sich zum Narren, indem er die Absicht verfolgt, durch eine komische Form, geschichtsträchtige Inhalte zu liefern. Doch in dieser Annahme

²⁰ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 198.

²¹ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 204.

²² Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 206.

²³ Bärfuss, „Zwanzigtausend Seiten“, 202.

täuscht er sich völlig, denn nicht einmal die Begegnung mit einem Überlebenden spendet ihm Trost.

Damit gelange ich zu meiner ersten Forschungsfrage. Obwohl Wüthrich und Tony Weinen und Lachen verkörpern, lässt sich ihre Gegenüberstellung nicht als komplementär bezeichnen. Im ersten Fall dient das Weinen vor allem als biologische Reaktion auf die ausweglose Lage des Betroffenen. Des Weiteren denkt Wüthrich, sich selbst und womöglich auch seine Mitmenschen durch Weinen von der Schuld reinzuwaschen. Zu dieser biologisch bedingten Auffassung des Weinens kommt aber Tonys Lachen hinzu, wobei es nötig ist zu betonen, dass nicht er es ist, der lacht, sondern das Lachen anderer soll die geeignete Plattform für seine Botschaft werden. Hierbei rückt das Lachen nicht nur als körperlicher Vorgang, sondern vielmehr als Medium in den Vordergrund. Weinen und Lachen werden sowohl auf der basalen Triebebene als auch auf einer abstrakten ausgelebt. Obwohl somit eine äußerst breite Basis für eine Umstimmung der Öffentlichkeit geschaffen wird, führt allerdings keine davon zum erwünschten Ziel.

Zur zweiten Forschungsfrage lässt sich feststellen, dass der Grund für das Scheitern der beiden Protagonisten sich vorerst als der gleiche bezeichnen lässt. Die Gesellschaft ist nicht einsichtig und lehnt es ab, diesen beiden Männern Gehör zu verschaffen. Abgesehen von ihrem Handeln bleibt der vorherrschende Diskurs gegenüber einer ehrlichen Vergangenheitsbewältigung unverändert. Die Mechanismen, die dabei eine entscheidende Rolle spielen, sind jedoch unterschiedlich. Während Wüthrich (ähnlich etwa wie Prof. Blonay) aus der Gesellschaft ausgeschlossen wurde und abgeschottet von jeglichem Menschenkontakt allmählich in Verzweiflung versinkt, verhält es sich bei Tony anders. Seine Versuche, die Gesellschaft umzustimmen, sind anderweitig motiviert, weshalb auch sein Scheitern anders ausfällt. Er strebt vor allen Dingen nach der Wiedererlangung der eigenen Normalität. Obwohl ihn die Geschichten, die er im Kopf herumträgt, zunehmend persönlich beschäftigen, ist er schließlich bereit, alles zu vergessen und sich in die Reihen der Vergangenheitsverweigerer zu stellen.

Die dritte Frage nach der Rolle des Weinens und Lachens bezüglich des Verhältnisses der Gesellschaft zu Wüthrich und Tony kann folgendermaßen beantwortet werden: Weinen erfüllt die Funktion einer biologischen Auseinandersetzung, während Lachen eine viel komplexere und differenziertere Darstellung erfährt. Sie entfernt sich nämlich von der körperlichen Erfahrbarkeit, indem sie eine gesellschaftliche Form einnimmt. Das Lachen wird zur Lachkultur ausgeführt, die dem allgemein akzeptablen Diskurs untergeordnet ist. Diese erweist sich aber als ungebräuchlich für die Überbringung von unangenehmen Fakten, denen ein brisanter gesellschaftskritischer Charakter innewohnt.

Die in der Einleitung angesprochene Ausweglosigkeit, die Aufarbeitung eigener Vergangenheit nicht reflektierter und kritischer gestalten zu können, auf die durch Lachen und Weinen in unterschiedlichen oben angedeuteten Ausprägungen reagiert wird, sollte man noch durch eine dritte Option ergänzen: Verzicht. Die Hauptfigur Tony lehnt es ab, mit Wüthrich mitzuweinen oder mit Oskar an der Kultur des Vergessens teilzuhaben. Er wählt den einfachsten Weg, den er auch vor seinem Unfall zu begehen pflegte. Eher als handelnder Geist sich einem unsicheren und womöglich frustrierten Schicksal aussetzend, verzichtet er lieber freiwillig auf seine Gabe, die geschichtliche Vergangenheit reflektiert betrachten zu können und lässt sich abermals bevormunden und andere über ihn entscheiden. Das Ergebnis ist definitiv nicht zum Lachen.

References

- Bärfuss, Lukas. "Zwanzigtausend Seiten." In Bärfuss, Lukas. *Malaga, Parzifal, Zwanzigtausend Seiten. Stücke*, 124–206. Göttingen: Wallstein Verlag, 2012.
- Brázda, Radim. "Odo Marquard, Humor, Vernunft und Lachen." *Pro-Fil* 16, no. 2 (2015): 51–68.
- Die Schweiz, der Nationalsozialismus und der Zweite Weltkrieg: Schlussbericht*, edited by Jean-François Bergier, Wladyslaw Bartoszewski, Saul Friedländer, and Harold James, Zürich 2002. https://www.researchgate.net/publication/278749844_Die_Schweiz_der_Nationalsozialismus_und_der_Zweite_Weltkrieg_Schlussbericht.
- Empathie und Erzählung*, edited by Claudia Breger, and Fritz Breithaupt. Freiburg i. Br/Berlin/Wien: Romach Litterae, 2010.
- Duden. Deutsches Universalwörterbuch*. Eighth edition, Berlin: Duden Verlag, 2015.
- Fischer, Joachim. "Helmut Plessner: Lachen und Weinen. Eine Untersuchung nach den Grenzen des menschlichen Verhaltens." In *Hauptwerke der Emotionssoziologie*, edited by Konstanze Senge, and Rainer Schützeichel, 274–279. Wiesbaden: Springer, 2013.
- Handlungsmuster der Gegenwart. Beiträge zum Werk von Lukas Bärfuss*, edited by Gunreben, Marie and Marx, Friedhelm. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2017.
- Hentschel, Ingrid. "Spielen mit der Performanz. Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater." *Maske und Kothurn* 54, no. 4 (2005): 214–226.

- Lüneborg, Margreth, and Töpper Claudia. *Gezielte Werteverletzungen-Castingshows und Werteempfinden*. <https://www.bpb.de/apuz/33554/gezielte-grenzverletzungen-castingshows-und-werteempfinden>.
- Mazenauer, Beat. *Elend ist keine Stilfrage*. https://nachtkritik.de/index.php?option=com_content&view=article&id=6546:zwanzigtausend-seiten-ua-lars-ole-walburgs-inszenierung-von-lukas-baerfuss-neuem-stueck-am-schauspielhaus-zuerich-fragt-wieviel-verantwortung-wir-fuer-die-vergangenheit-tragen-wollen&catid=38:die-nachtkritik&Itemid=40.
- Plessner, Helmut. *Lachen und Weinen. Eine Untersuchung der Grenzen menschlichen Verhaltens*. München: Leo Lehnen/Francke 1950.
- Rasini, Vallori. "Menschlicher Ausdruck und Grenzverwirklichung. Lachen und Weinen." In *Expressivität und Stil. Helmuth Plessners Sinnes- und Ausdrucksphilosophie*, edited by Bruno Accarino, and Matthias Schlossberger, *Internationales Jahrbuch für Philosophische Anthropologie 1* (Berlin: Akademie 2008): 199–208.
- Steiger, Claudio. *Geschichte ohne Schüler*. https://www.nzz.ch/geschichte_ohne_schueler-1.14771452.
- Letnansky, Lisa. *Wozu das ganze Spektakel?* <https://www.nahaufnahmen.ch/2012/02/04/lukas-barfuss-zwanzigtausend-seiten-schiffbau-box-zurich/>.
- Tanja, Thomas. "'Mensch, burnen musst Du!' Castingshows als Werkstatt des neoliberalen Subjekts." *Zeitschrift für Politische Psychologie* 12, no. 1/2 (2004): 191–208.

Weinen und Lachen als tragende Säulen der Schweiz-Kritik im Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten* von Lukas Bärfuss

Zusammenfassung: Im Mittelpunkt dieses Beitrags steht das bis jetzt wenig erforschte Theaterstück *Zwanzigtausend Seiten* des Schweizer Dramatikers Lukas Bärfuss. Die Kritik an der Schweizer Gesellschaft wird unter dem Fokus der emotionalen Erscheinungen Lachen und Weinen dargestellt. Im ersten Schritt wird auf die Begriffe *Weinen* und *Lachen* aus biologischer sowie gesellschaftlicher Sicht eingegangen. Im Speziellen wird unterschieden, wie diese Phänomene mit dem *Tragischen* bzw. dem *Komischen* (fokussiert auf die emotionalen Äußerungen, die im Weinen und Lachen ihren Ausdruck finden) zusammenhängen und welche Rolle in dieser Wechselbeziehung die Vernunft spielt. Ferner wird auch der Bezug von Weinen und Lachen zur Empathie(losigkeit) der Gemeinschaft gegenüber dem Individuum näher betrachtet und an konkreten Textpassagen festgemacht. Die Leitthese dieser Abhandlung lautet: Man kann seine emotionalen Grenzen beliebig ausweiten, jedoch vermag weder Weinen noch Lachen den Strom des vorherrschenden Diskurses innerhalb einer Gesellschaft zu unterbrechen.

Schlüsselwörter: Lachen, Weinen, *Zwanzigtausend Seiten*, Lukas Bärfuss, Empathie, Schweiz-Kritik.

Płacz i śmiech jako podpora krytyki Szwajcarii w sztuce *Zwanzigtausend Seiten* Lukasa Bärfussa

Abstrakt: Przedmiotem analizy są narzędzia krytyki społeczeństwa szwajcarskiego oparte na zjawiskach emocjonalnych – śmiechu i płaczu – zastosowane w słabo dotychczas zbadanej sztuce *Zwanzigtausend Seiten* szwajcarskiego dramaturga Lukasa Bärfussa. W pierwszym kroku omawiane są pojęcia płaczu i śmiechu z perspektywy biologii i aspektów społecznych. Szczególnie podkreślony został związek tych fenomenów z kategoriami tragizmu i komizmu oraz zdefiniowana została rola rozumu (Vernunft), jaką odgrywa on w tej wzajemnie warunkującej się relacji. Następnie zbadana została na konkretnych fragmentach tekstu relacja płaczu i śmiechu do empatii (lub jej braku) we wspólnocie wobec jednostki. Zgodnie z tezą artykułu, można dowolnie poszerzać własne granice emocjonalne, lecz ani płaczem ani śmiechem nie da się przerwać prądu dominującego dyskursu w społeczeństwie.

Słowa kluczowe: śmiech, płacz, *Zwanzigtausend Seiten*, Lukas Bärfuss, empatia, krytyka Szwajcarii.

III

AFEKTYWNOŚĆ W LITERATURZE WSPÓŁCZESNEJ
– TRANSFER

AFFEKTIVITÄT DER GEGENWARTSLITERATUR –
TRANSFER

AFFECTIVENESS OF CONTEMPORARY
LITERATURE – TRANSFER



Bożena Anna BADURA

<https://orcid.org/0000-0002-4875-689X>

Universität Duisburg-Essen (Essen)

Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in *Tyll* von Daniel Kehlmann

Between comedy and postirony. The variations of humor in *Tyll* by Daniel Kehlmann

Abstract: In his novel *Tyll*, Daniel Kehlmann explores the limits of humor by, among other things, mixing comedy with seriousness or using postirony. This article examines the varieties of humor and methods of creating comic elements, which Kehlmann uses differently in his novel, both on the linguistic level and in the construction and content of the novel. In addition, *Tyll* provides some examples of postirony, as an irony of irony, which describes a literary process of transcending irony for example by realizing its punch line.

Keywords: Daniel Kehlmann, *Tyll*, humor, postirony, German-language contemporary literature.

In der Gegenwartsliteratur lässt sich eine fortschreitende Renaissance des Humors beobachten.¹ So setzt auch Daniel Kehlmann in seinem Roman

¹ Diese Annahme resultiert aus vor allem in der Gegenwartskultur zu beobachtenden Entwicklungen wie z. B. der Etablierung der Stand-up-Comedy im Deutschen Fernsehen, der stark durch humoristische Elemente gekennzeichneten Poetry-Slam-Kultur oder Kabarettisten, die zu Romanautoren werden, wie z. B. dem Satiriker Moritz Netenjakob mit seinem Roman *Milchschaumschläger. Ein Café-Roman* (Köln: KiWi-Verlag, 2017). Dies sind zwar punktuelle Erscheinungen, doch seit Jakob Hein und Jürgen Witte in ihrem Buch *Deutsch und Humor. Geschichte einer Feindschaft* (Köln: KiWi-Verlag, 2013) für mehr Humor in der deutschsprachigen Literatur plädierten, werden zunehmend auch humoristische oder satirische Werke mit Literaturpreisen gewürdigt. So wurde 2015 mit dem Deutschen Litera-

Tyll (Rowohlt, 2017), nach den Prämissen der Neuen Deutschen Lesbarkeit,² also einer Literatur, die Unterhaltung und Ernst miteinander verbindet,³ verschiedene Arten von Humor ein.⁴ Dabei befolgt er nicht die traditionellen Regeln des Komischen, sondern verstößt vielmehr gegen diese, womit er die Grenzen des Komischen auslotet, indem er unter anderem komische und ernste Elemente miteinander vermischt. So ist das Ziel des vorliegenden Beitrags, den Umgang Kehlmanns mit Humor und insbesondere Ironie zu untersuchen, sowie am Beispiel dieses Romans einige Überlegungen zu dem bisher wenig untersuchten Phänomen der Postironie zu präsentieren.

1. Struktureller Humor – an der Grenze zwischen Humor und Ernst

Das Ziel des Komischen⁵ besteht darin, beim Rezipienten Lachen oder zumindest ein Lächeln hervorzurufen. Dabei unterscheiden sich die literari-

turpreis unerwartet ein Werk ausgezeichnet, dessen Autor zwar kein dezidiert komischer Autor sei, doch Frank Witzels *Die Erfindung der Roten Armee Fraktion durch einen manisch depressiven Teenager im Sommer 1969* zeigt eine starke humoristische Grundierung. Erinnert sei auch an den Ingeborg-Bachmann-Preis 2008, der an Tilman Rammstedt ging, und an die Vergabe des Bremer Literaturpreises 2013 an Wolf Haas, der wiederum drei Jahre später mit dem internationalen Jonathan-Swift-Preis für Satire und Humor (zum ersten Mal 2015 verliehen) gekürt wurde.

- ² Die Prämissen der Neuen Deutschen Lesbarkeit wurden u. a. durch Daniel Kehlmann in den späten Neunzigerjahren mitentwickelt. Darunter sind u. a. solche Forderungen an den Text zu fassen, wie die Simplifizierung des Erzählens bei seiner gleichzeitigen Verkomplizierung, eine zwischen E- und U-Literatur zu verortende Ästhetik, eine Hinwendung zu jeder Art von Ironie, der fallweise Verzicht auf Action, Plot Points und Pointen, die Erzeugung von Spannung durch Rückbesinnung auf allerhand Techniken, Leerstellen und Pausen, das Spielerische, doch mit Sendungsbewusstsein. Vgl. hierzu: Matthias Politycki, „Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78er-Generation,“ in Matthias Politycki, *Die Farbe der Vokale. Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frösche* (München: Luchterhand, 1998), 34–44.
- ³ Vor allem in Hinblick auf die Komik lässt sich die Trennung zwischen Hoch- und Populärkultur (E und U) nicht mehr aufrechterhalten. Vgl. Stefan Balzter, *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013). Vgl. auch Sven Hanschek, *Laurel & Hardy. Eine Revision* (Wien: Zsolnay, 2010).
- ⁴ Zur Verarbeitung der Neuen Deutschen Lesbarkeit bei Kehlmann, insb. in seinem Roman *Die Vermessung der Welt* vgl. Benjamin Schaper, *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur* (Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017), insb. 148–182.
- ⁵ Einen guten Überblick über verschiedene Ansätze zum Komischen in der Literatur seit der Antike liefert Andrés Horn, *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988). Zum Begriff und den Techniken des Komischen siehe: Stefan Balzter, *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik* (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013).

sche und die außerliterarische Komik trotz der gleichen Grundstruktur in ihren Wirkungsbedingungen insofern, als sich die außertextuelle Komik meist spontan einstellt, wogegen ihre ästhetische Verarbeitung in der Literatur kalkuliert und entsprechend kontextualisiert wird. Daher wird im Weiteren unter Komik bzw. Humor die Summe literarischer Techniken verstanden, die auf den Effekt zielen, beim Rezipienten Lachen oder Schmunzeln hervorzurufen. Eine solchermaßen verstandene Komik (bzw. Humor) dient als „Oberbegriff zu einer ganzen Reihe von Verfahren, seien diese dramatischer Natur (Situations-, Handlungs- und Charakterkomik), rhetorischer Provenienz (Wortspiele, Ironie, Parodie, Pastiche usw.), motivischer Natur (etwa groteske Figuren, Wesen, Gegenstände) oder anderer, noch zu bestimmender Art.“⁶ Zwar liegt das Komische grundsätzlich im Auge des Betrachters, dennoch lässt sich eine Form der Normverletzung als Grundvoraussetzung zur Entstehung der gewünschten Wirkung festhalten: „Der komische Gegenstand verletzt die Vorgabe für einen als normal angesehenen Fall, er weicht in signifikanter Weise von dem sozial Akzeptierten ab; insofern hat das Komische immer eine (implizite oder explizite) gesellschaftliche Dimension.“⁷ Daher wird als konstitutiv für die Komik oft der Kontrast oder eine Inkongruenz, das heißt ein Zusammentreffen scheinbar disparater Elemente, angesehen.⁸ Da es dennoch keine Wirkungsgarantie gibt, liefern komische Texte oft in impliziter oder expliziter Weise den normativen Rahmen mit, indem sie klar die Gattung (Komödie) bezeichnen oder bestimmte Elemente oder Figuren einsetzen, die im kollektiven Bewusstsein der Rezipienten bereits mit dem Komischen (bzw. Humor) konnotiert sind. Eben dies nutzt Daniel Kehlmann, wenn er in *Tyll* den Narren Eulenspiegel auftreten lässt. Außerdem behandelt er in seinem Roman zwei Themen (Schwank und Krieg) sowie zwei Epochen (Mittelalter und frühe Neuzeit), die zueinander in einem grundsätzlichen Widerspruch stehen. Diese strukturelle Inkongruenz⁹ kann durch einen plötzlichen Wechsel, das sog. Kipp-Phänomen¹⁰, das heißt ein Überraschungsmoment, gesteigert werden.

⁶ Niklas Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne* (Freiburg i. Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2017), 26.

⁷ Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, 27.

⁸ Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus und Uta Schaffers, „Vorwort,“ in *Das Komische in der Kultur*, hrsg. v. Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus und Uta Schaffers, unter Mitarbeit von Eva Stubenrauch (Marburg: Tectum Verlag, 2015), 11.

⁹ Eine gute Übersicht über die (zum Teil entgegengesetzten) Positionen zur Natur der Inkongruenz liefert Niklas Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne* (Freiburg i. Br. – Berlin – Wien: Rombach Verlag, 2017), 31–32.

¹⁰ Vgl. dazu Wolfgang Iser, „Das Komische: ein Kipp-Phänomen“, in *Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976), 398–402.

Damit das Komische seine Wirkung entfalten kann, muss darüber hinaus eine Distanz zwischen dem komischen Faktum und dem Betrachter bewahrt werden, was nach Stierle unter anderem durch die Betrachtung der komischen Situation außerhalb ihres kausalen Kontextes zu erreichen ist. Denn Gefühle, die sich nach der Bewusstwerdung der möglichen Folgen der komischen Situation einstellen können (z. B. Mitleid), verhindern die komische Wirkung.¹¹ Es lassen sich zwei Formen dieser Distanz unterscheiden: die komische Relation, also eine emotionale Distanz zwischen Betrachter und Gegenstand, sowie der komische Gegenstand selbst, das heißt die Isoliertheit des Komischen innerhalb der Romanwelt. Mit anderen Worten: Damit der Gegenstand komisch wirkt, darf keine emotionale Nähe zwischen dem Betrachter und dem Gegenstand entstehen: „Wenn ein komischer Gegenstand hinsichtlich seiner lächerlichen Seite zu stark kontextualisiert, zu sehr mit Vor- und Nachgeschichte ausgestattet wird, dann verhindert das die komische Wirkung.“¹² Bereits in der klassischen Moderne lassen sich Tendenzen beobachten, welche die komische Wirkung bewusst mindern, wie die Aufhebung der Dekontextualisierung des komischen Gegenstandes, die Aufhebung der komischen Distanz zwischen Betrachter und Kunstwerk, Betonung der Normverletzung oder der Inkongruenz, ästhetische Vermischung des Komischen beispielsweise mit dem Ernst.¹³ All diese Elemente sind auch in *Tyll* vertreten, was im Weiteren anhand einiger ausgewählter Beispiele vorzuführen ist.

Die ästhetische Vermischung des Komischen mit dem Ernst ist unter anderem an der kontrastiven Komposition des Romans zu beobachten. So beginnt der Roman zwar mit Tylls Schuhe-Streich, doch schon wenige Seiten nach diesem Schwank wechselt plötzlich die Erzählperspektive vom auktorialen Erzähler in den Pluralis Auctoris rüber, sodass der gerade noch belustigte Rezipient unmittelbar in die Handlung des Krieges miteinbezogen wird: „Und ein gutes Jahr später kam der Krieg doch zu uns. Eines Nachts hörten wir es wiehern, und dann lachte es draußen mit vielen Stimmen, und schon hörten wir das Krachen der eingeschlagenen Türen, und bevor wir noch auf der Straße waren, mit nutzlosen Heugabeln oder Messern bewaffnet, züngelten die Flammen.“¹⁴ Diese ästhetische Vermischung beider Phänomene (Ernst und Humor) ist gleichermaßen auf der Wortebene zu beobachten (man hörte es wiehern und lachen). Und kaum einer der gerade noch vorge-

¹¹ Vgl. Karlheinz Stierle, „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie,“ in *Das Komische*, hrsg. v. Wolfgang Preisendanz, und Rainer Warning (München: Wilhelm Fink Verlag, 1976), 251.

¹² Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, 33.

¹³ Bender, *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*, 38.

¹⁴ Daniel Kehlmann, *Tyll. Roman* (Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2017), 27.

stellten Dorfbewohner überlebt. Die emotionale Involviertheit des Rezipienten und seine Identifikation mit dem vorgeführten Dreißigjährigen Krieg wird außerdem dadurch verstärkt, dass die Erzählstimme diesen Krieg durch einen beliebigen ersetzen lässt: „Wir aber erinnern uns, auch wenn keiner sich an uns erinnert, denn wir haben uns noch nicht damit abgefunden, nicht zu sein. Der Tod ist immer noch neu für uns, und die Dinge der Lebenden sind uns nicht gleichgültig. Denn es ist alles nicht lang her.“¹⁵ Intendiert ist damit möglicherweise eine Aktualisierung des Zweiten Weltkrieges, zu dem viele der gegenwärtigen Rezipienten aufgrund ihrer Familiengeschichte noch einen persönlichen Bezug haben. Somit wird der emotionale Ernst des Lesers wiederhergestellt.

Die Aufhebung der Dekontextualisierung des komischen Gegenstandes bzw. die Erschaffung eines Kontexts für diesen Gegenstand wird bei Kehlmann unter anderem dadurch erreicht, dass Tyll eine Vorgeschichte bekommt. Seine Mutter, eine einfache Müllerstochter, und sein Vater, ein wissbegieriger Autodidakt, der wegen seines Wissensdrangs der Hexerei beschuldigt und von der Inquisition zum Tode verurteilt wird, erschaffen eine psychische Motivierung für Tylls späteren Lebenslauf als Spaßmacher.¹⁶ Das Wissen um Tylls schwierige Kindheit erzeugt beim Rezipienten unter Umständen Mitleid, was wiederum das Aufkommen von Humor verhindert. Eine strukturelle Verbindung von humoresken Elementen mit dem Gefühl von Mitleid wird an einer weiteren Textstelle noch deutlicher, und zwar als Tyll bei einer Mehlauslieferung eine Nacht allein im Wald verbringt. Als er von seinem Vater wiedergefunden wird, sitzt der Junge mit einem Eselskopf auf einem Baum. Nach dem Grund dieser Handlung gefragt, antwortet er: „Die Zeit war lang“, sagt der Junge. „Niemand ist gekommen. Es war nur ein Spaß. Und die Stimmen! Ein großer Spaß.“¹⁷ Dieses Ereignis beeinträchtigt sichtlich seine Gesundheit, denn er „kichert im Schlaf, seine Haut fühlt sich heiß an.“¹⁸ So wird das Lachen bzw. Kichern und Spaß mit weniger lustigen Elementen neu verknüpft. Mit dieser Erzählstrategie wird aber nicht nur das Humorempfinden des Rezipienten beeinflusst, sondern vor allem die nötige komische Distanz zwischen dem Gegenstand – hier Tyll – und seinem Betrachter aufgehoben. Diese Distanz wird außerdem dadurch verkürzt, dass Tyll mit einem dem heutigen Rezipienten vertrauten Wertesystem ausge-

¹⁵ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 29.

¹⁶ Seine Streiche können hier als Versuch einer psychischen Verarbeitung der Traumata aufgefasst werden.

¹⁷ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 82

¹⁸ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 82.

stattet wird, wie etwa dem Drang nach Individualität¹⁹ oder dem Trachten nach der großen Welt und individueller Freiheit.²⁰

Die ästhetische Vermischung des Humorvollen mit dem Ernstesten ist in *Tyll* gleichermaßen auf der Makroebene erkennbar, und zwar durch den Einsatz von Themen und Figuren, die im kollektiven Bewusstsein diesen beiden Kategorien zuzuschreiben sind, worauf der Text ausdrücklich hinweist: „Auf dem Kutschbock aber saß ein Mann, den wir erkannten, obgleich er noch nie hier gewesen war, und als die Ersten sich erinnerten und seinen Namen riefen, erinnerten sich auch andere.“²¹ Dass es sich bei *Tyll* Eulenspiegel eben um eine Figur handelt, die fest mit Humor konnotiert ist (und so gelesen werden soll), wird im Text sogar thematisiert: „Kaum sprach sie von dem berühmten Spaßmacher, musste sie lächeln. Und so war es immer, schrieb der dicke Graf fünfzig Jahre später, alle schienen Bescheid zu wissen.“²² Und während *Tyll* mit dem Komischen konnotiert ist, sind der Dreißigjährige Krieg sowie die Geschichte des Winterkönigs und dessen Untergang eindeutig der Sphäre des Ernstesten zuzuordnen.

Der Winterkönig wird von einem unbekanntem Erzähler eingeführt: „Als es Abend wird, sitzen sie auf dem Boden und hören dem Erzähler zu. Er spricht vom armen König Friedrich zu Prag, dessen Herrschaft nur einen Winter gedauert hat, bis ihn des Kaisers mächtiges Heer vertrieben hat, und liegt sie darnieder, die stolze Stadt, und wird sich nie erholen.“²³ Nur wenige Seiten nach dieser Stelle beginnt ein neues Kapitel, dessen Titel „Zusmarshausen“ an eine Schlacht am 17. Mai 1648 erinnert, die letzte große Feldschlacht des Dreißigjährigen Krieges (1618–1648), der in den Roman als eine Erinnerung des Grafen Martin von Wolkenstein eingeführt wird, „als Seine Majestät ihn im letzten Jahr des Krieges ausgeschickt habe, den berühmten Spaßmacher zu finden.“²⁴

Ist es schon Groteske (und somit Humor),²⁵ dass sich der dicke Graf in seinem Reise- und Kriegsbericht an den platzenden Kopf einer erschossenen

¹⁹ „Das Seil. Etwas können, das kein anderer kann. Das ist gut.“ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 51.

²⁰ „Denk an den alten Spruch. Was Besseres als den Tod findest du überall.“, Kehlmann, *Tyll. Roman*, 18. Diese Worte sind außerdem ein direktes Zitat aus dem Märchen *Die Bremer Stadtmusikanten* der Gebrüder Grimm, in dem ein entlaufener Esel unterwegs nach Bremen ist, um dort Stadtmusikant zu werden.

²¹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 8.

²² Kehlmann, *Tyll. Roman*, 198.

²³ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 176.

²⁴ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 183.

²⁵ „Das Groteske ist ein Effekt der ‚Spannung‘ zwischen den der Rezeption zugrundeliegenden, die Erwartungen des Rezipienten determinierenden kulturellen Kategorien und Normen sowie einem Gegenstand, der ihnen inadäquat ist und daher die auf ihnen beruhenden Erwartungen enttäuscht.“ Peter Fuß, *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels* (Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2001), 81.

Gans viel besser erinnert, als an alles andere?²⁶ Die Beschreibung des bei diesem Anblick entstandenen Ekels wird mit der Darstellung zerstörter Dörfer und hungriger Bettler kontrastiert. Anschließend berichtet der dicke Graf von der „Kameradschaft der Männer, die einer Gefahr entgegengehen im Wissen, dass ebendiese Gefahr sie entweder töten oder fürs Leben in Freundschaft verbinden wird.“²⁷ Auch hier ruft der Roman ambivalente Gefühle hervor, wenn er den Krieg zu einer Kameradschaft der Männer in schwierigen Zeiten umdeutet, was durchaus eher an Spaß grenzt als an den Tod. Nur wenige Seiten nach der Schilderung der getöteten Gans treffen der dicke Graf und seine Begleiter tatsächlich auf den ersten Toten und dann regelmäßig auf „Leichenhaufen.“²⁸ Wie an diesen wenigen Beispielen ersichtlich, wird die Erfahrung des Kriegs in *Tyll* oft bagatellisiert oder sogar ins Positive verkehrt und als ein fröhliches Ereignis vorgeführt, wie etwa bei der Beschreibung der Rückkehr nach Wien: „Da hörten sie Musik. Sie hielten den Atem an und horchten: Trompeten und Trommeln, eine fröhliche Marschmusik, die in die Beine ging. Der dicke Graf bemerkte, dass seine Schultern im Takt zuckten.“²⁹

An Grotteske grenzt auch die Aussage des dicken Grafen, er könne den Krieg nicht gut erzählen: „Lassen wir das, man kann es [die Erfahrung des Krieges, BAB] nicht gut erzählen.“³⁰ Hier spielt der Roman auf die Sprachlosigkeit gegenüber der Kriegserfahrung an,³¹ die in diesem Roman meist nur

²⁶ „Und obgleich der dicke Graf bald darauf noch viel mitansehen würde, sollte er sein Lebtage nicht vergessen, welche ein Schrecken ihn bis ins Innerste durchfuhr, als der Kopf des Vogels platzte. Etwas daran war fast unbegreiflich – wie schnell das ging, wie sich von einem Moment zum nächsten ein fester kleiner Kopf in ein Aufspritzen und in nichts verwandelte und wie das Tier noch ein paar Watschelschritte machte und dann zu einem weißen Gebilde zusammensank, in einer wachsenden Pfütze Blut. [...] Aber natürlich vergaß er nicht, und als er sich ein halbes Jahrhundert später bei der Abfassung seines Lebensberichtes an diese Reise erinnerte, war es das Bild des zerplatzenden Gänsekopfs, das an Deutlichkeit alles andere überstrahlte.“ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 189.

²⁷ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 192.

²⁸ Vgl. Kehlmann, *Tyll. Roman*, 197.

²⁹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 214.

³⁰ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 217.

³¹ Walter Benjamin zufolge sind die Kämpfer aus dem Ersten Weltkrieg verstummt zurückgekehrt, womit er die verbreitete Auffassung vertritt, dass die Soldaten über ihre Kriegserfahrungen nicht sprechen können. Vgl. hierzu: Walter Benjamin, „Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows“, in *Gesammelte Schriften II*, 2, hrsg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977), 438–465. Zum Erzählen vom Krieg in der Frühen Neuzeit vgl. Maren Lorenz, „Tiefe Wunden, Gewalterfahrung in den Kriegen der Frühen Neuzeit“, in *Gesellschaft – Gewalt – Vertrauen. Jan Philipp Reemtsma zum 60. Geburtstag*, hrsg. v. Ulrich Bielefeld u. a. (Hamburg: HIS Verlagsges. mbH, 2012), 332–354. *Kriegserfahrungen erzählen*, hrsg. v. Jörg Rogge (Bielefeld: transkript Verlag, 2016).

auf eine ästhetische Kategorie begrenzt wird, wie zum Beispiel beim Anblick einer explodierenden Brücke:³² „Wie schön, dachte der dicke Graf und schämte sich sofort und dachte gleich darauf noch einmal, wie zum Trotz: Doch, das war schön.“³³

Auch die Schilderung der weiteren Ereignisse ist der Groteske zuzuordnen:

Während er [der dicke Graf, BAB] noch seine Augen anstrengte, um zu begreifen, was er sah, hörte er ein Geräusch, wie er es noch nie vernommen hatte, ein Schreien aus der Luft. Franz Kärrnbauer warf sich vom Pferd, überrascht schaute der dicke Graf zu, wie er durchs Gras rollte, und fragte sich, ob er nicht das Gleiche tun sollte, aber das Pferd war hoch und der Boden voll harter Steine. Da kam Karl von Doder ihm zuvor. Er sprang aber nicht in eine Richtung, sondern in zwei, so als hätte er sich nicht entscheiden können und von zwei Möglichkeiten beide ergriffen. Zunächst dachte der dicke Graf, dass er wohl träumen müsse, doch dann sah er, dass Karl von Doder tatsächlich an zwei Orten lag: der eine Teil rechts, der andere links vom Pferd, und der auf der rechten bewegte sich noch.³⁴

Für die Beschreibung der auseinandergerissenen Weggefährten wählt der Autor einen naiven Erzähler. Doch der wahre Witz dieser Beschreibung liegt letztendlich nicht in ihrer grotesken Darstellung, sondern vielmehr in der Tatsache, dass der dicke Graf, wie er gesteht, seine Beschreibung dem *Simplicissimus* von Grimmelshausen entnommen hat, der wiederum seine Kriegsbeschreibung abgeschrieben hat, und zwar aus einer Beschreibung im Roman, „dessen Autor nie im Leben bei einer Schlacht dabei gewesen war.“³⁵

Ein weiteres Beispiel für die ästhetische Vermischung von Ernst und Humor ist die Geschichte des Winterkönigs. Sie beginnt mit zahlreichen belanglosen Einzelheiten, welche die Ernsthaftigkeit des Königtums mindern. Allem voran steht die Feststellung, dass die Weinvorräte erschöpft seien und man ab sofort nur noch Milch trinken müsse. Da der Schwedenkönig die Prinzessin Elisabeth Stuart (im Roman stets Liz genannt) nicht heiraten möchte,³⁶ wird sie mit Friedrich V., dem „armen Friedrich“,³⁷ vermählt. Durch Einsatz dieser Stilmittel (Diminutive und Kosenamen) erscheint die Königsfamilie dem Rezipienten nicht nur zugänglicher und menschlicher, sondern es wird gezielt ein Gefühl von Mitleid erweckt. Zudem lässt sich an

³² Kriegserfahrungen sind für die frühe Neuzeit und die Neuzeit im Gegensatz zum Spätmittelalter relativ gut erforscht. Im Mittelalter fehlt es an den Berichten der Augenzeugen. Denn die meisten Texte entstanden unter Verwendung von Berichten von Augen- und Ohrenzeugen. Vgl. Jörg Rogge, „Kriegserfahrungen erzählen – Einleitung“, in *Kriegserfahrungen erzählen*, hrsg. v. Jörg Rogge (Bielefeld: transkript Verlag, 2016), 9–30.

³³ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 218.

³⁴ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 219.

³⁵ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 224.

³⁶ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 230.

³⁷ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 230.

dieser Stelle von einer Komik der Herabsetzung sprechen, die „dem Betrachter ein Gefühl der Überlegenheit [gibt], in dem er das Scheitern eines anderen erkennt.“³⁸ Dasselbe Verfahren wird eingesetzt, wenn Tyll den Winterkönig als „den dummen König“³⁹ bezeichnet.

Auch die königlichen Aufgaben werden ins Lächerliche gezogen. So stellt ein Gespräch zwischen einem Untertanen und dem König den letzteren als einen unfähigen Herrscher dar,⁴⁰ der nicht mal über die Kunst des Smalltalks verfügt. Um doch irgendetwas zu sagen, bemerkt er wie nebenbei, dass es heutzutage mehr Hexen gebe als je. Diese Bemerkung hat hier allerdings eine textkompositorische Funktion und ermöglicht den Sprung in das „Jetzt“ der Geschichte, also in die Zeit als Liz und Friedrich im Exil in den Niederlanden leben und Tyll Ulenpiegel ihr Hofnarr ist. Eben an dieser Stelle kreuzen sich beide Themen, wenn Tyll als das letzte Symbol des Königreichs fungiert: „Deshalb hatte man Narren, und selbst wenn man keinen Narren wollte, musste man einen zulassen, denn ohne Hofnarr war ein Hof kein Hof, und da sie und Friedrich kein Land mehr hatten, musste zumindest ihr Hof in Ordnung sein.“⁴¹ Mit dieser Feststellung wird der Status des Narren über den des Königs erhöht. Denn ein Narr könne man auch ohne einen König sein, aber nicht umgekehrt.

Ein weiteres Beispiel für die ästhetische Vermischung des Komischen mit dem Ernstesten ist die Tatsache, dass sich Tyll im Verlauf des Romans zu einem „weisen Narren“ entwickelt und somit selbst das Ernste repräsentiert. Darauf, dass die Figur Tylls in Kehlmanns Roman modifiziert wird, weist sogar der Roman selbst hin, als Tyll von dem dicken Grafen abgeholt wird: „Karl von Doder legte dem dicken Grafen eine Hand auf die Schulter und flüsterte: ‘Das ist er nicht.’ [...] ‘Ich glaube, das ist nicht der, den ich gesehen habe.’ [...] ‘Damals auf dem Jahrmarkt. Ich kann’s nicht ändern. Ich glaube, er ist es nicht.’“⁴² Dies lässt sich als ein Zeichen dafür interpretieren, dass die Figur des Narren in *Tyll* einer Transformation unterzogen wird, dass der Schalk in diesem Roman mit ernsthaften Elementen behaftet ist.

³⁸ Wendelin Schmidt-Dengler und Klaus Zeyringer, „Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung“, in *Komik in der österreichischen Literatur*, hrsg. v. Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner und Klaus Zeyringer (Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996), 12.

³⁹ Vgl. Kehlmann, *Tyll. Roman*, 296.

⁴⁰ Ein weiteres Beispiel für die Unfähigkeit des Königs ist folgende Feststellung Tylls: „Von mir gehört hat die kleine Majestät, die saublöde Majestät mit der goldenen Krone auf dem goldenen Thron, weil ich nach euch geschickt hab. Und hau mich nicht, ich darf das sagen, du kennst doch die Narrenfreiheit. Wenn ich die Majestät nicht saublöd nenne, wer soll das sonst tun? Einer muss es doch. Und du darfst nicht.“ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 208–209.

⁴¹ „Ihn hätte sie einst heiraten sollen, nach Papas Plänen, aber er hatte sie nicht gewollt.“ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 236.

⁴² Kehlmann, *Tyll. Roman*, 210.

Am Ende des Romans werden beide Elemente – die Figur eines Narren, eines Gauklers und das Motiv des Krieges – auf groteske Weise miteinander verbunden, und zwar als von Ulenspiegels Einsatz als Mineur während der Belagerung von Brünn berichtet wird.⁴³ Die ursprüngliche Bedeutung des Grotesken als eines Instruments der Kritik mithilfe von Scherzen ist im Laufe des 19. Jahrhunderts verloren gegangen, sodass das Groteske heutzutage hauptsächlich vulgär-komisch wirkt, ohne jedoch dabei sichtbare Kritik an der Wirklichkeit auszuüben. Das wesentliche Merkmal des Grotesken, nämlich die Verzerrung der Realität, ist dennoch bei Kehlmann klar wahrnehmbar. Insbesondere im Kapitel „Im Schacht“, wo sich das Humorvolle und das Unheimliche miteinander verbinden. Die Realität – Tyll wurde zusammen mit einigen Soldaten im Schützengraben verschüttet – und seine Erinnerungen an das Verhör der Inquisitoren, an seinen Esel Origenes, an den Winterkönig verschmelzen: „Gerade will Tyll antworten, aber auf einmal ist nicht mehr der Matthias neben ihm, sondern der Jesuit auf seinem Schemel, den er so deutlich sieht wie damals: Du musst die Wahrheit sagen, du musst uns erzählen, wie der Müller den Teufel gerufen hat, du musst sagen, dass du Angst hattest.“⁴⁴ Trotz der einsetzenden Verwirrung ist sich Tyll der Realität noch bewusst: „Doch der Jesuit ist nicht hier, Tyll weiß das, nur die zwei Mineure sind hier, und der Pirmin drüben auf dem Waldweg, gerade haben sie ihn liegen gelassen.“⁴⁵ Wie es Tyll dennoch gelingt zu überleben, erfahren wir nicht, denn diese Geschichte bricht im Moment der größten Spannung ab, was mit der möglichen ästhetischen Wirkung zu erklären ist. Denn aus psychologischer Sicht könnte nun das Lachen einsetzen, und zwar als Ventil zum Spannungsabbau beim Rezipienten. Dass Tyll es überlebt, erfährt der Rezipient an einer anderen Stelle aus den Memoiren des dicken Grafen:

In seinem Buch berichtete der dicke Graf dann auch knapp von der Nacht im Wald, von der ihm der mit einem Mal gesprächig gewordene Narr von seiner Zeit am Hof des Winterkönigs in Den Haag erzählt hatte und davon, wie er drei Jahre zuvor bei der Belagerung von Brünn verschüttet worden war. Zuerst habe er es sich mit dem Stadtkommandanten verscherzt, wegen einer Bemerkung über dessen Gesicht, sodass der ihn zu den Mineuren gesteckt habe,⁴⁶ und dann sei der Schacht über seiner Einheit eingestürzt, hier, die Narbe an der Stirn, die habe er davongetragen. Eingesperrt in der Finsternis sei er gewesen, tief drunten, kein Ausweg, keine Luft, doch dann die wundersame Rettung. Es sei eine unglaubliche und wilde Geschichte gewesen, schrieb der dicke Graf, und der Umstand, dass er danach abrupt das Thema

⁴³ Nebenbei bemerkt erinnert Tylls Geschichte an die Figur aus Jaroslav Hašeks Roman *Die Abenteuer des braven Soldaten Schwejk*.

⁴⁴ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 414.

⁴⁵ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 415.

⁴⁶ Aus der späteren Erzählung Tylls weiß der Rezipient, dass es sich hierbei um eine freie Entscheidung Tylls handelt. Vgl. Kehlmann, *Tyll. Roman*, 404.

wechselte und nicht darauf einging, wie die Wunderrettung unter Brünn denn eigentlich vorstattgegangen war, sollte später die Ratlosigkeit und Wut so mancher Leser wecken.⁴⁷

Zusammenfassend lässt sich beobachten, dass Daniel Kehlmann in *Tyll* mehrere ästhetische Verfahren einsetzt, welche die Grenzen des Humors zu erproben scheinen und oft die mögliche Wirkung aufheben. Dies erreicht der Autor beispielsweise dadurch, dass er humorvolle Elemente mit Ernst oder sogar mit dem Gefühl des Mitleids verbindet, humorvolle Situationen um einen Kontext erweitert, der die Distanz des Rezipienten zu den Ereignissen verringert, oder indem er ernste Situationen wie den Krieg auf groteske Art und Weise darstellt. Dieses Spiel mit den Grenzen des Humors ist allerdings nur möglich, insofern man sich solcher Elemente bedient, die im kulturellen Gedächtnis fest mit den Kategorien Humor oder Ernst verknüpft sind. Dabei ist zu beobachten, dass dieses Verfahren nicht die Rezeption der Figuren (Tyll) oder Ereignisse (Krieg) verändert. Beide lassen sich nach der erfolgten Lektüre trotz der im Text vorgenommenen Umdeutung unverändert in ihren ursprünglichen Kategorien zuordnen. Anders steht es um die königlichen Figuren Friedrich V. und Elisabeth, deren Wahrnehmung durch die Lektüre nachhaltig beeinflusst wird. Dies ist mit ihrer schwächeren Verankerung im (deutschsprachigen) kulturellen Bewusstsein zu erklären.⁴⁸ So lässt sich anhand der Beispiele schlussfolgern, dass Humor im kulturellen Bewusstsein mit manchen Figuren oder Phänomenen dermaßen fest verbunden ist, dass eine kurzzeitige Umdeutung ihre Wahrnehmung nicht dauerhaft verändern kann.

Könnte man bei Kehlmann dennoch von einer retroaktiven Rückprojektion einer Autorenperspektive in den Text der Vergangenheit sprechen? Jorge Luis Borges thematisiert in seinem Essay „Kafka und seine Vorläufer“ dieses zeitparadoxe Phänomen, dem zufolge alle AutorInnen ihre Rezipienten dazu bringen, gewisse Texte oder Figuren mit anderen Augen zu sehen. Die Arbeit des Autors „modifiziert unsere Auffassung von Vergangenheit genauso, wie sie die Zukunft modifiziert,“⁴⁹ sodass ein alter Text neu ausgerichtet wird. Wie sich nun der Blick auf Till Eulenspiegel durch die Lektüre Kehlmanns Roman verändert, ist in diesem Beitrag nicht zu beantworten. Denn eine hierfür notwendige Rezeptionsanalyse würde den Rahmen dieses Beitrags und seine Zielsetzung sprengen.

⁴⁷ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 224–225.

⁴⁸ Dies liegt wohl daran, dass diese Figuren ein Teil eines fremden kulturellen Gedächtnisses sind. Eine Rezeptionsanalyse dieses Textes unter Berücksichtigung der nationalen Zugehörigkeit (hier der britischen) würde wahrscheinlich ein umgekehrtes Ergebnis liefern, und zwar ein unverändertes Bild des Königspaares Friedrich V. und Elisabeth.

⁴⁹ Jorge Luis Borgers, „Kafka und seine Vorläufer“, in Jorge Luis Borgers, *Inquisitionen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992), 120–121.

2. Der letzte Drache oder die Spielarten des (Post-)Ironischen

Ironie⁵⁰ ist kein Phänomen der Neuzeit, denn sie ist bereits in der griechischen Komödie um 400 v. Chr. nachweisbar.⁵¹ Sie wird nach Wolfgang Kayser vereinfacht wie folgt definiert: „Bei der Ironie ist das Gegenteil von dem gemeint, was mit den Worten gesagt wird.“⁵² Als Figur der Rede und Technik rhetorischer *dissimulatio* bezeichnet die Ironie jene Art der Verstellung, „bei der die Worte das Gegenteil des Gemeinten ausdrücken, der Tenor des Sprechens aber anzeigt, daß eine Diskrepanz zwischen dem gesprochenen Wort und dem intendierten Sinn besteht.“⁵³ Ursprünglich hatte der Typus des Ironikers als Gegenteil des urbanen Denkers eine negative Konnotation, die auf Eiron zurückgeht, der als schlauer Fuchs seine Siege mithilfe der Verstellung erreicht und der zum stereotypen Charakter der griechischen Komödie wurde.⁵⁴ Trotz dieser klaren Einordnung zeigte die Ironie jedoch bereits in der Antike eine gewisse Ausdifferenzierung. So unterschied Aristoteles in der *Nikomachischen Ethik* zwischen ihren zwei Erscheinungsformen: Während die *Eironeia* eine Untertreibung oder (falsche) Bescheidenheit bedeutet, bezieht sich die ebenfalls mit der Ironie verwandte *Alazoneia* auf Übertreibung und Prahlerei.⁵⁵ Beide Formen der Ironie sind eine Art des Scherzens (d. h. des Komischen), wie Aristoteles in seiner *Rhetorik* bemerkt, doch während der Ironiker sich selbst amüsiert, sucht beispielsweise der Bomolochos, der der Alazoneia zuzuordnen ist, mit seinen Scherzen andere oder sich selbst auf Kosten von anderen zu belustigen.⁵⁶ Die Figur der Verstellung wurde noch in den Werken der Renaissance und im Humanismus oft eingesetzt, wie dies unter anderem an der Figur des weisen Narren zu beobachten ist. Seit der Renaissance verliert die Ironie aber zugunsten von Allegorie und Metapher zunehmend ihre Bedeutung, bis sie mit der Wieder-

⁵⁰ Eine grundlegende Einführung in das Phänomen der Ironie, einen historischen Rückblick sowie eine Einführung in ihre Textgestalt und Stilistik liefert: Marika Müller, *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995).

⁵¹ Vgl. Ernst Behler, „Ironie“, in *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, hrsg. v. Gert Ueding, mitbegründet v. Walter Jens, in Verbindung mit Wilfried Barner, Dietrich Briesemeister u. a., Bd. 4 (Tübingen: Hu-K, Max Niemeyer Verlag, 1998), 599.

⁵² Wolfgang Kayser, *Das sprachliche Kunstwerk* (Bern: Francke, 1969), (i. O. 1948), 111–112.

⁵³ Ernst Behler, *Ironie und literarische Moderne* (München, Paderborn u. a.: Ferdinand Schöningh Verlag, 1997), 21–22.

⁵⁴ Vgl. Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 22–23.

⁵⁵ Vgl. Edgar Lapp, *Linguistik der Ironie* (Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2. Aufl., 1991), 20. Vgl. auch Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, AR 1127a ff.

⁵⁶ Aristoteles, *Nikomachische Ethik*, AR 496 b, 7.

entdeckung des Mittelalters durch die Romantiker⁵⁷ – in einer veränderten Form – einen neuen Höhepunkt erreicht.

Die moderne bzw. romantische Ironie bekundet sich nun in einem neuen literarischen Verhältnis zwischen dem Autor und seiner Leserschaft, wobei der Autor derjenige ist, der die Rolle der Verstellung übernimmt und spielerisch mit dem Text umgeht.⁵⁸ Ein Beispiel hierfür liefert Friedrich Schlegels *Gespräch über die Poesie*. In diesem Text machen sich sechs Gesprächspartner zum Ziel, die Natur der Poesie zu ergründen. Die hier auftretende Ironie zeigt sich allerdings nicht in einer Verstellung der Gesprächspartner, sondern ist auf der Strukturebene des Textes zu finden, und zwar in einer Gesprächsführung, die keine endgültigen Meinungen und Standpunkte zulässt.⁵⁹ Damit entwickelt Schlegel⁶⁰ eine Ironie, die sich als ein neues Bewusstsein des Autors vom Spiel im Werk und über das Werk zeigt.⁶¹ Ein weiteres Beispiel für die romantische Ironie liefert Ludwig Tiecks dramatisiertes Kindermärchen *Der gestiefelte Kater*,⁶² in dem ständige Unterbrechungen des Handlungsverlaufs vorherrschen, was die theatralische Stimmung immer wieder aufs Neue zerstört. So lässt Tieck nicht nur das Publikum auf die Bühne treten, sondern sogar den Dichter selbst, der die Handlungen des

⁵⁷ Der Begriff der romantischen Ironie wurde zwar in der Romantik als solcher definiert, diese Art der Ironie bezieht sich allerdings auf das romantische Zeitalter, wie das späte Mittelalter und die Renaissance, also die Literatur von Dante, Boccaccio oder Cervantes, von den Brüdern Schlegel und weiteren Romantikern bezeichnet wurde. Sie lässt sich daher auch schon vor der Epoche der Romantik nachweisen, z. B. in Lawrence Sternes *Tristram Shandy* oder auch im *Simplicius Simplicimus* von Grimmelshausen. Denn vor allem die Frühromantiker hatten noch kein Bewusstsein über ihre eigene Zugehörigkeit zu der später als Romantik bezeichneten Literaturepoche. Vgl. Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 67–68.

⁵⁸ „Sie erscheint als moderne Geisteshaltung, die sich zwar in ihrem literarischen Ausdruck, als Heraustreten des Autors aus seinem Werk, bis in das Mittelalter zurückverfolgen lässt, im romantischen Zeitalter aber erst als Ironie bezeichnet wurde und deshalb oft, im Gegensatz zur klassischen Figur, den Namen romantische Ironie erhielt.“ Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 22.

⁵⁹ Dies erinnert in der Struktur an postmoderne Romane, die ihre Figuren widersprüchlich konstruieren, sodass sie sich nicht eindeutig in einem binaren System, zwischen „gut“ und „böse“ kategorisieren lassen.

⁶⁰ Er attestiert z. B. Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* eine über dem ganzen Werk schwebende Ironie: „Man lasse sich also dadurch, daß der Dichter selbst die Personen und die Begebenheiten so leicht und so launig zu nehmen, den Helden fast nie ohne Ironie zu erwähnen, und auf sein Meisterwerk selbst von der Höhe seines Geistes herabzulächeln scheint, nicht täuschen, als sei es ihm nicht der heiligste Ernst.“ Friedrich Schlegel, II, 133.

⁶¹ Vgl. René Bourgeois, *L'ironie romantique. Spectacle et jeu de Mme des Staël à Gérard de Nerval* (Grenoble: Presses Univ., 1974), 15–20. Vgl. hierzu: Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 45.

⁶² In seinem Werk suchte Tieck in einer satirischen Posse die zeitgenössischen Repräsentanten der literarischen Aufklärung in Deutschland zu verspotten.

sprechenden Katers kommentiert. Solche Auftritte des Dichters, der seiner Leserschaft oder dem Publikum den Text erläutert, erfreuten sich in der Romantik großer Popularität, sodass hierfür eine eigene Bezeichnung entstand, und zwar die „Ironie des aus dem Stück Fallens“, wie sie von Brentano bezeichnet wurde.⁶³ Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass sich die romantische Ironie „auf Seiten des Autors [äußert], der gewissermaßen aus seinem Werk heraustritt und dieses mit spöttischem Lächeln betrachtet oder sich mit seinem Leser auf selbstkritische Weise über das Dargestellte unterhält.“⁶⁴ Im Wesentlichen geht es aber sowohl bei der rhetorischen als auch bei der romantischen Ironie um Reflexion über die Grenzen der Sprache.⁶⁵

Ironie ist aufgrund der zu erbringenden Decodierungsleistung auf der inhaltlichen Ebene mit dem Witz und der Kritik verwandt, wobei sie sich von diesen durch ihre ästhetische Komponente unterscheidet. Außerdem muss sich der Rezipient bei der Ironie, anders als bei einem Witz, einen bestimmten Rezeptionsmodus erarbeiten, um zum Lachen zu gelangen. Idealerweise reicht die Wirkung der Ironie tiefer als nur zur Belustigung des Rezipienten,⁶⁶ denn „in der Ironie wird das Lachen zum Reflexionsmedium.“⁶⁷

In der Gegenwartsliteratur ist Ironie – als verbale, situationale und dramatische Ironie – sowohl auf der Figuren- als auch der Handlungsebene ein beliebtes Stilmittel. Dabei ist die verbale Ironie nicht als eine bloße Umkehrung des Gesagten zu verstehen, sondern als Form der Relativierung der Aussagen, die durch Wiederholungen bestimmter Phrasen oder Über- und Untertreibung bis hin zum Sarkasmus erreicht wird. Situationale Ironie tritt auf, wenn die Bemühungen von Figuren zu anderen Resultaten führen als intendiert oder sogar genau die Resultate herbeiführen, die sie eigentlich hatten vermeiden wollen. Die dramatische Ironie ergibt sich aus der Diskrepanz zwischen Erwartungen oder Wissen der Leserschaft und der dargestellten Realität. So liegt sie beispielsweise vor, wenn der Rezipient über mehr Wissen verfügt als eine Romanfigur und daher das Handeln dieser Figur in Hinblick auf seine Konsequenzen besser einschätzen kann.⁶⁸

⁶³ Zitiert nach Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 51.

⁶⁴ Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 66.

⁶⁵ Vgl. Behler, *Ironie und literarische Moderne*, 68.

⁶⁶ Vgl. Stefan Seeber, *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200* (Berlin, New York: Walter de Gruyter, 2010), 118–120.

⁶⁷ Seeber, *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, 121.

⁶⁸ Der amerikanische Literaturwissenschaftler Dennis H. Green unterschied unter der Berücksichtigung der antiken Theorie und insbesondere in Bezug auf die mittelalterliche Ironie einige Ironiemarker, die es als eine Art Raster erlauben, die Ironie genauer zu erfassen. Zu den Ironiemarkern gehören beispielsweise Klassifizierung durch spezifisches beschreibendes Vokabular, wie z. B. spotten, oder eine explizite Kennzeichnung der Ironie durch

Um Kehlmanns Umgang mit Ironie zu veranschaulichen, hier insbesondere die Verwendung der Postironie, soll im Weiteren auf zwei Episoden eingegangen werden: auf den letzten Drachen des Nordens und auf den sprechenden Esel.

Einer der Inquisitoren, die Tylls Vater überführen, Doktor Tesimond, interessiert sich für Drakontologie, die Lehre vom Wesen der Drachen.⁶⁹ Bisher ist es ihm allerdings noch nicht gelungen, einen Drachen zu finden, denn

die Drachen seien unvorstellbar scheu und zu verblüffenden Kunststücken der Tarnung fähig. Man könne hundert Jahre suchen und doch nie in die Nähe eines Drachen kommen. Ebenso könne man hundert Jahre in unmittelbarer Nähe eines Drachen verbringen und ihn nie bemerken. [...] In seiner geliebten Heimat gebe es noch zwei Drachen, aber aufgespürt habe sie seit Jahrhunderten kein Mensch.⁷⁰

Die hier eingesetzte dramatische Ironie besteht darin, dass der Rezipient genau weiß, dass die Tatsache, dass bisher keine Drachen gefunden wurden, kein Beweis für deren Tarnkünste sein kann, geschweige denn für ihre Existenz. Nicht überzeugend ist für den Rezipienten auch das angeführte Argument, die Existenz der Drachen sei außerdem „wegen der Wirksamkeit der Substitute“⁷¹ belegt, aufgrund deren Kräuter oder Tiere ihre Heilkraft erhalten, wie zum Beispiel der Egerling: „durch seine Ähnlichkeit mit dem Drachen! Warum kann der Zinnober heilen, wenn nicht deshalb, weil er dunkelrot ist wie Drachenblut!“⁷²

Während diese Verwendung der dramatischen Ironie den klassischen Stilmitteln zuzurechnen ist und daher keiner weiteren Ausführung bedarf, stellt das, was im Weiteren als Postironie bezeichnet wird, eine neuere, noch nicht fest etablierte Tendenz der Gegenwartsliteratur⁷³ dar: Denn Kehlmann realisiert in *Tyll* die Pointe der vorangestellten dramatischen Ironie,

Figuren oder den Erzähler oder auch eine Bewertung der Figurenreaktion auf die ironische Rede, indem das Lachen oder auch sein Ausbleiben z. B. als eine Fehlreaktion eingeschätzt werden. Die Bewertung des Verhaltens durch die Figurenwahrnehmung birgt jedoch die Gefahr der Fehldeutung der ironischen Rede durch den Rezipienten, denn die Einschätzung des Lachens als unangemessen kann individuell stark variieren. Vgl. Seeber, *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*, 115–116.

⁶⁹ Vgl. Kehlmann, *Tyll. Roman*, 99.

⁷⁰ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 100.

⁷¹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 101.

⁷² Kehlmann, *Tyll. Roman*, 101.

⁷³ U. a. versuchte eine neue Avantgarde, „Rich Kids of Literature“, in einem Manifest die Ultraromantik auszurufen und eine neue literarische Richtung zu etablieren, die ekstatisches Sprechen proklamiert. Alles sei in dieser literarischen Richtung nur eine Inszenierung und funktioniert nach dem Motto: „Show, don't tell.“ In dem Verständnis der Ironie durch RKoL wird Pose zum Kommentar über die Pose. Alles wird überzeichnet und ohne eine kritische Distanz dargestellt.

wodurch er diese transzendiert. Um dies zu ermöglichen, wird der Rezipient an einer anderen Textstelle erneut daran erinnert, dass ein Beweis für die Existenz von Drachen eben ihre Unauffindbarkeit sei: „Ein Drache, den man gesichtet hat, wäre ein Drache, der über die wichtigste Dracheneigenschaft nicht verfügt – jene nämlich, sich unauffindbar zu machen.“ Hier schmunzelt der Rezipient womöglich noch, doch einige Seiten später wird er eines Besseren belehrt, als er von dem Erzähler vom Tod des letzten Drachen erfährt: „Im selben Jahr starb in der Holsteinischen Ebene der letzte Drache des Nordens. Er war siebzehntausend Jahre alt, und er war es müde, sich zu verstecken.“⁷⁴ Eben mit der detaillierten Beschreibung des Todes des Drachen und der Information, dass sich ein Drache (womöglich in heilende Pflanzen oder Tiere?) verwandelt, wird die (Humor erzeugende) Pointe, nämlich die Tatsache, dass es keine Drachen gibt und ihre Nicht-Auffindbarkeit kein Beweis für ihre Existenz ist, realisiert. Dieses Verfahren soll im Weiteren als Postironie bezeichnet werden.

3. Der sprechende Esel und die Postironie

Ein weit raffinierteres Beispiel für dieses Verfahren stellt in *Tyll* der Esel dar.⁷⁵ Denn Kehlmann steigert hier die Ironie aus dem Originaltext von Hermann Bote zur Ironie der Ironie bzw. der Postironie, indem er die Pointe der Originalgeschichte realisiert, wenn nicht gar potenziert. Mit diesem Verfahren wird die Ironie transzendiert, was sich mit einem Blick auf den Originaltext belegen lässt. Denn bei Kehlmann lernt der Esel statt Lesen (rezeptive Handlung) (scheinbar erfolgreich) das Sprechen (produktiv). Berücksichtigt man zudem die Konnotationen des Namens des Esels (Origenes), wird die Pointe nicht nur realisiert, sondern sogar übertroffen.

Kehlmans Esel rekurriert nämlich auf die 29. Historie, *Wie Eulenspiegel in Erfurt einen Esel in einem alten Psalter lesen lehrte*, aus dem mittelalterlichen Geschichtenband *Till Eulenspiegel* von Hermann Bote: Als Till in Erfurt ankommt, beratschlagen die Gelehrten der hiesigen Universität darüber, mit welchen Aufgaben sie ihn betrauen sollten, damit sie nicht wie ihre Kollegen in Prag von Till lächerlich gemacht würden. „Und sie beschlossen, daß sie

⁷⁴ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 392.

⁷⁵ Die nachfolgende Interpretation stellt selbstverständlich nur eine der möglichen Auslegungsvarianten des Textes dar. So konstatiert beispielsweise Joachim Ricketes in seinem Beitrag zu Kehlmans Ungewissheitspolitik, dass es in *Tyll* zwei Esel gebe, die eine poetologisch wichtige Rolle spielten, und zwar als Ausdruck von Kehlmans spezifischer Darstellungskunst – der „Ungewissheitspoetik“. Vgl. Joachim Ricketes, „Der Esel ist nicht der Esel. Zu Daniel Kehlmanns Ungewissheitspoetik in *Tyll*“, *Sprachkunst*, Nr. 49 (2018): 73–86.

Eulenspiegel einen Esel in die Lehre geben wollten, denn es gibt viele Esel in Erfurt, alte und junge.⁷⁶ Eulenspiegel nimmt die Herausforderung an, doch er brauche Zeit, „weil es [der Esel] eine des Redens unfähige und unvernünftige Kreatur sei.“ So bekommt er hierfür 20 Jahre Zeit und die gewünschte Summe an Geld im Voraus ausbezahlt. Nun legt er dem Esel ein Psalmenbuch in seine Futterkrippe. „Und zwischen jedes Blatt legte er Hafer. Dessen wurde der Esel inne und warf um des Hafers willen die Blätter mit dem Maul herum. Wenn er dann keinen Hafer mehr zwischen den Blättern fand, rief er: ‘I-A, I-A!’.“⁷⁷ Als Till Eulenspiegel dies bemerkte, holte er den Rektor der Universität, um ihm die Ergebnisse seiner Arbeit vorzuführen. Er gab dem Esel ein neues Buch. Dieser blätterte auf der Suche nach Hafer zwischen den Seiten. „Als er nichts fand, begann er mit lauter Stimme zu schreien: ‘I-A, I-A!’ Da sprach Eulenspiegel: ‘Seht, lieber Herr, die beiden Vokale I und A, die kann er jetzt schon; ich hoffe, er wird noch gut werden.’“⁷⁸

Bei Kehlmann ist die Idee, dem Esel das Sprechen beizubringen, nicht als ein Streich konzipiert, sondern dient vielmehr als Beweis für die Fähigkeiten der Tiere, denn „wenn man nur ein wenig geschickt sei, könne man jedes Tier zum Schwatzen bringen. Tiere seien klüger als Menschen, deswegen verhielten sie sich still, sie seien darauf bedacht, nicht wegen jedem Unsinn in Schwierigkeiten zu geraten. Sobald man einem Vieh aber gute Gründe biete, gebe es die Stille auf.“⁷⁹ Hierzu wendet Kehlmanns Tyll eine ähnliche Methode an wie schon sein historisches Vorbild:

So mache man es, man stecke Essen in ein Buch, und das lege man dem Tier wieder und wieder und wieder vor, mit Geduld und Stärke. Aus Gier blättere es die Seiten um und bekomme dabei mehr und mehr von der Menschensprache mit, nach zwei Monaten habe man Resultate. [...] Es lässt sich mit jedem [Tier] machen. Nur zu klein darf es nicht sein, sonst hört man seine Stimme nicht.⁸⁰

Nach einiger Zeit vom Winterkönig nach den Ergebnissen gefragt, beteuert Tyll, „das I und das A hätten sie schon, und bereits übermorgen sei mit dem nächsten Laut zu rechnen“⁸¹.

⁷⁶ Hermann Bote, *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten*, hrsg., in die Sprache unserer Zeit übertragen und mit Anmerkungen versehen v. Siegfried H. Sichtermann. Mit zeitgenössischen Illustrationen (Berlin: Insel Verlag, 19. Aufl., 2017), 90.

⁷⁷ Bote, *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten*, 90–91.

⁷⁸ Bote, *Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsendneunzig seiner Geschichten*, 92.

⁷⁹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 291.

⁸⁰ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 291.

⁸¹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 293.

Dass der Esel aber nicht wirklich spricht, wird dem Rezipienten bereits zu Beginn des Romans verraten, und zwar als sich Martha, ein junges Dorf-mädchen, aus Neugier Tylls Theatertruppe nähert und von Tyll aufgefordert wird, einen Schluck Bier zu trinken, wobei sich Tyll nach den Einwohnern der Stadt erkundigt:

„Friedliche Leute, helfen einander, verstehen einander, mögen einander, solche Leute sind das?“

Sie nahm noch einen Schluck. ‘Ja.’

‘Na dann’, sagte er.

‘Wir werden sehen’, sagte der Esel.

Vor Schreck ließ Martha den Humpen fallen.

‘Das schöne Bier’, sagte der Esel. ‘Du saudummes Kind.’

‘Man nennt das Reden mit dem Bauch’, sagte Tyll Ulenspiegel. ‘Kannst du auch lernen, wenn du möchtest.’

‘Kannst du auch lernen’, sagte der Esel. [...]

‘Wir bringen dir alles bei’, sagte der Esel. ‘Ich und die Nele und die Alte und der Tyll. Und du kommst weg von hier. Die Welt ist groß. Du kannst sie sehen. Ich heiß nicht einfach Esel, ich hab auch einen Namen, ich bin Origenes.’⁸²

Bereits bei diesem Auftritt wird der Rezipient in Kenntnis gesetzt, dass es sich bei dem Esel nicht um ein sprechendes Tier handelt, sondern um ein Bauchrednerkunststück. Bemerkenswert ist außerdem, dass der Esel bereits zu diesem Zeitpunkt der Lektüre mit einigen Charaktereigenschaften ausgestattet und somit personifiziert wird. So tritt er hier in der Rolle eines Skeptikers auf, der an das Gute im Menschen nicht glaubt („Wir werden sehen“) und gleichzeitig als einer, der seine Meinung frei verkündet („Du saudummes Mädchen“).

Dramatische Ironie tritt unter anderem auf, wenn das Wissen des Rezipienten das Wissen der Figuren übersteigt. Durch diesen stillen Pakt zwischen Autor bzw. Erzähler und Rezipienten entsteht eine gewisse Spannung, die sich entweder durch die Erwartung einer Handlung oder durch die Angst vor den möglichen Konsequenzen für die Figuren äußert. Daher überrascht es nicht, dass die dramatische Ironie zu den beliebten Verfahren der Kriminalliteratur und der Horror-Filme gehört. Ein weiteres Beispiel für diese Ironie ist eine Situation, in der sich eine Figur als jemand anders ausgibt, doch deren eigentliche Identität dem Rezipienten bekannt ist. Ein ähnliches Phänomen tritt bei dem sprechenden Esel ein. Denn obwohl es dem Leser bewusst ist, dass ein Esel als Tier nicht sprechen kann, wird im Text abwechselnd behauptet, es handle sich hierbei selbstverständlich um die Bauchrednerkunst, und beteuert, das Tier könne tatsächlich reden. Dies wird beispielsweise in der Szene sichtbar, als eine Gruppe von Wissenschaftlern in Tylls Lager kommt.

⁸² Kehlmann, *Tyll. Roman*, 17.

‘Große Männer’, sagte eine Stimme. ‘Hier bei uns!’
 Drüben bei den Zelten waren Leute, und etwas näher saß die Alte vor dem Waschbottich, aber direkt neben ihnen stand nur ein Esel. Das Tier blickte auf, senkte wieder den Kopf und zupfte Halme aus.
 ‘Habt ihr das auch gehört?’, fragte Fleming.
 Olearius, der hinter ihm ausgestiegen war, nickte.
 ‘Ich bin’s’, sagte der Esel.
 ‘Dafür gibt es eine Erklärung’, sagte Kircher.
 ‘Und welche ist das?’, fragte der Esel.
 ‘Bauchrednerkunst’, sagte Kircher.
 ‘Stimmt’, sagte der Esel. ‘Ich bin Origenes.’
 ‘Wo versteckt sich der Bauchredner?’, fragte Olearius.
 ‘Schläft’, sagte der Esel. [...]
 ‘Er schläft selten’, sagte der Esel. ‘Aber jetzt träumt er von euch.’ Seine Stimme klang tief und so merkwürdig, als käme sie nicht aus einer Menschenkehle. [...]
 ‘Das genügt’, sagte Kircher. ‘Der Bauchredner soll sich jetzt zeigen!’
 ‘Bin hier’, sagte der Esel. [...]
 Es ist bloß ein Esel, dachte Kircher. Aber vor Wut ballten sich seine Fäuste. Jetzt verspotteten einen schon die deutschen Tiere!⁸³

Eine Weile später wollen die Besucher noch immer nicht daran glauben, der Esel habe tatsächlich mit ihnen gesprochen, und fragen nach:

‘Eine Frage.’ Fleming zeigte zu dem Esel hinüber, der ruhig Gras zupfte und dann und wann den Kopf hob und mit glanzlosen Tieraugen zu ihnen sah. ‘Wer hat dem Esel –’
 ‘Bauchrednerei.’
 ‘Aber wo versteckt sich der Bauchredner?’
 ‘Frag den Esel’, sagte die Alte.⁸⁴

Der Humor entsteht hier aus einem Paradoxon, denn einerseits wird den Figuren und dem Rezipienten nüchtern gesagt, dass es sich bei dem sprechenden Esel um ein Bauchrednerkunststück handelt, andererseits wird jedoch eine Illusion erzeugt, der Esel könne tatsächlich sprechen, was wiederum auf die zu Beginn des Beitrags erwähnte Normverletzung als Ursache für den Humor zurückzuführen ist. Dieses Spiel wird auf die Spitze getrieben, als Tyll und der Esel eine Nacht im Wald verbringen:

‘Im Wald sind die Wölfe’, hat der Esel gesagt, ‘die haben Hunger, lass mich hier nicht stehen.’ [...]
 ‘Ich kann sie riechen, so nah sind sie. Du kletterst auf einen Baum, aber ich steh hier unten, und was tu ich, wenn sie kommen?’
 ‘Du tust, was ich sage!’
 ‘Aber wenn du was Blödes sagst?’
 ‘Dann auch. Weil ich der Mensch bin. Ich hätte dir nie das Reden beibringen sollen.’
 ‘Dir hätt man’s auch nicht beibringen sollen, du sagst kaum was, das Sinn hat, und

⁸³ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 370–372.

⁸⁴ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 376.

du jonglierst nicht mehr sicher. [...]’

Und da ist Tyll eben wütend auf den Baum, und der Esel ist wütend unten geblieben. [...] Die halbe Nacht hat er den Esel schimpfen gehört. [...] So ist Tyll eben eingeschlafen, und als er wieder aufgewacht ist, ist der Esel nicht mehr da gewesen. Die Wölfe sind nicht schuld, das hätte er schon gemerkt, wenn die gekommen wären; offenbar hat der Esel beschlossen, dass er es auch allein zu etwas bringen kann und keinen Bauchredner braucht.⁸⁵

Diese Stelle kann als ein Beispiel für das grundlegende Merkmal der Poetik Kehlmanns gelten, für das Schwinden der Grenze zwischen der Wahrheit und der Imagination, zwischen der Ironie und dem Ernst.⁸⁶

Wie bereits erwähnt wurde, ist bei dieser Analyse der Name des Esels zu beachten, denn Origenes war ein christlicher Gelehrter und Theologe aus dem 1. Jh. n. Chr., dessen Vater während der Christenverfolgung unter Septimius Severus im Jahre 202 starb.⁸⁷ Origenes lehrte zunächst elementare Grammatik und beschäftigte sich zunehmend mit der Exegese, mit deren Hilfe er die tiefere Bedeutung in der Heiligen Schrift zu entdecken suchte. Da er die Lehre vom dreifachen Schriftsinn aufstellte, gilt er als Begründer der allegorischen Auslegungsmethode, die den wörtlichen, den moralischen und den mystisch-allegorischen Sinn der Schrift unterscheidet.

Es gilt daher, nicht nur deren [der Schrift, BAB] historische Bedeutung (Literalsinn) zu erfassen, sondern auch ihre verborgenen Schätze zu erschließen (geistiger Schriftsinn; in *De principiis* nochmals unterteilt in psychischen und pneumatischen Sinn). Die im Bibeltext eingestreuten scheinbar widersinnigen Elemente haben die Funktion, die Suche nach dem geistigen Sinn anzustoßen. Dieser hebt den wörtlichen Sinn nicht auf oder entspringt der Willkür des Exegeten, sondern bezieht im Gesamthorizont der Bibel durch Allegorese (Anagogie) Einzelnes auf ein Netz signifikanter Ideen.⁸⁸

⁸⁵ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 405–406.

⁸⁶ Einen ähnlichen Kunstgriff benutzt Marc-Uwe Kling in seinen *Känguru-Chroniken*. Die Geschichte beginnt, als eines Tages vor der Tür des Erzählers ein Känguru steht, das sich als sein Nachbar ausgibt und ein paar Eier borgen möchte. Zwar verblüfft, dennoch händigt ihm der Erzähler die gewünschten Eier aus. Wenige Minuten später klingelt das Känguru erneut und borgt auch die weiteren Zutaten für sein Gericht. Als es nun am Ende noch gesteht, es habe ja gar keinen Herd, bietet ihm der Erzähler seine Küche an. Kurz darauf zieht das Känguru, das sich zudem als überzeugter Kommunist ausgibt, ins Wohnzimmer des Erzählers ein und verbleibt dort mehrere Monate, wobei dieser für den Unterhalt und die geliebten Schnapspralinen seines neuen Mitbewohners aufkommen muss. Auch hier gibt es ein sprechendes Tier, das wie ein Mensch agiert.

⁸⁷ Wenn angenommen wird, dass der Esel Origenes nur Tylls Stimme sei, ergibt sich hier eine Parallele zu Kehlmanns Tyll, dessen Vater in Kehlmanns Roman der Ketzerei und Hexerei bezichtigt und verurteilt wird, wobei seine Schuld nur im Wissensdrang bestand.

⁸⁸ Clemens Scholten: „Origenes (AT),“ in *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*, 2007, <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/origenes-at/ch/0b1d6575c18a7f90f4aea21ace221413/>.

Würde man diesem Hinweis des Esels auf mehrfachen Sinn befolgen, welche Bedeutung ließe sich dem sprechenden Esel dann zuschreiben? Zwar scheint er die eigene Stimme zu sprechen, doch gleichzeitig nur das von sich zu geben, was der Bauchredner sagt: „Du tust, was ich sage!“⁸⁹ – verkündet Tyll dem Esel. So erweist sich der Esel, trotz der starken Personifikation auf der Textebene, nicht als eine frei handelnde Figur. Als er sich am Ende seiner Episode entscheidet, in die Welt zu gehen (oder wurde er doch von den Wölfen zerfleischt?), wird seine Verselbstständigung verspottet.

Die durch die Namensgebung entstandene Konnotation nutzt Kehlmann außerdem dazu, bei den Rezipienten eine humoristische Wirkung zu erzielen. Diese erreicht er durch Kommentare, die nur mit entsprechendem Hintergrundwissen lesbar sind, wie etwa: „Der Esel spricht gut, aber er spricht ohne rechten Sinn“⁹⁰ oder „Der spricht bald wie ein Prediger.“⁹¹

Würde man nach der mystisch-allegorischen Bedeutung suchen, ist diese in einem christlichen Themenkomplex zu finden: So weist der Esel in der Bibel eine durchaus positive Konnotation auf, z.B. als der weissagende Esel Bileams (Mo 4, 22), der den Willen Gottes noch vor dem Menschen erkennt. Auch die Eselsmesse, die im Mittelalter am 14. Januar als eine Art Karneval-Veranstaltung gefeiert wurde und ursprünglich an die Flucht nach Ägypten (M 2, 13–15) erinnern sollte, ist positiv konnotiert. Aus dieser Tradition heraus entwickelte sich später das Narrenfest.⁹² Auch Bachtin beschreibt in *Rabelais und seine Welt. Die Volkskultur als Gegenkultur* den Esel als ein Tier, das die heilige Familie nach Ägypten führt. Ein Esel war auch oft Jesus' Begleiter. Doch schon immer gab zwei abweichende Auffassungen vom Esel: als Inbegriff von Demut und Sanftheit einerseits und als Symbolfigur für Faulheit, hemmungslose Geilheit und Dummheit andererseits, wobei die letztere im Mittelalter mit fehlender Glaubensbereitschaft gleichgestellt wurde.

In Kehlmanns Roman erfährt der Rezipient in einer Szene, wie sich der Junge Tyll im Mehl wälzt, dem Esel seines Vaters den Kopf abschneidet und den Eselskopf auf den eigenen aufstülpend auf einen Baum klettert. Einerseits aktualisiert diese Szene das bekannte Bild von Till Eulenspiegel mit Eselsohren; andererseits rekurriert diese Szene auf eine in eine Wand eingeritzte anonyme Darstellung aus dem 3. Jahrhundert mit der Inschrift: „Alexamenos betet seinen Gott an“, die den gekreuzigten Christus mit Esels-

⁸⁹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 405.

⁹⁰ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 293.

⁹¹ Kehlmann, *Tyll. Roman*, 290.

⁹² Eine Beschreibung des Narrenfestes (Fête des Fous) liefert z. B. Victor Hugo in seinem Roman *Der Glöckner von Notre-Dame*.

kopf zeigt.⁹³ Auch der Baum, auf dem Tyll mit dem Eselskopf sitzt, lässt sich symbolisch als Kreuz verstehen. So würde Tyll mit dem Propheten Jesus gleichgesetzt. In dem christlichen Kontext wird auch Tylls literarischer Vater dargestellt, und zwar als Ketzer, dessen Vergehen jedoch nur darin besteht, nach dem Wissen zu trachten. Die Hinrichtung dieser Figur, die zu den wenigen des Romans gehört, die die Welt reflektieren, lässt sich gesellschaftskritisch interpretieren.

4. „Postirony is ironic earnestness“⁹⁴

Seit dem späten Mittelalter, als Bote die Geschichten über den Schalk Till Eulenspiegel veröffentlichte, hat sich der Umgang mit Humor entscheidend verändert. So entsteht aus einem Esel, der ursprünglich nach Tills geschicktem Unterricht zwei Buchstaben erkennen kann, und zwar „I“ und „A“, ein sprechender Esel mit Konnotation zum Urvater der Textauslegung. Kehlmann verwandelt somit den auf Pointe zielenden, mittelalterlichen Humor in eine Postironie, bei der eine klare Differenzierung zwischen Ernst und Ironie kaum noch möglich ist. Der Autor setzt hier eine Ironie der Ironie ein, indem er die ursprüngliche Ironie bzw. ihre Pointe realisiert. Die Postironie transzendiert so die Ironie und macht sie und ihren strukturellen Aufbau sichtbar. Während die Ironie auf der inhaltlichen Ebene des Textes entwickelt wird, entfaltet sich die Wirkung der Postironie im Falle des sprechenden Esels außerhalb des Textes und hängt von der Fähigkeit des Rezipienten ab, das Spiel des Erzählers zu durchschauen.⁹⁵ Auch der Humor funktioniert in beiden Texten anders: Bei Till Eulenspiegel besteht der Witz darin, dass etwas, was es gibt (I-A-Laute des Esels) als ein Ergebnis von Tills Arbeit präsentiert wird, und da der Rezipient es besser weiß, kann er darüber lachen. Anders als in Botes *Till Eulenspiegel*, wo der Rezipient als mitwissender Komplize des Schalks Eulenspiegel über seine Scherze mitlachen kann, wird er bei Kehlmann zum Objekt des Sprachspiels. Es ist somit eine Verschiebung des Objekts des Lachens zu beobachten: Während bei Bote über diejenigen gelacht wird, die daran

⁹³ Christus mit Eselskopf; gnostisches Geheimzeichen Y; Inschrift: „Alexamenos betet seinen Gott an“. Wandritzung, zwischen 192 und 235 n. Chr. Aus der Pagenschule auf dem Palatin in Rom. Rom, Museo Palatino: BILDNUMMER: AKG84860.

⁹⁴ Alex Shakar, *The Savage Girl* (New York: Harper, 2001), 140.

⁹⁵ Unser Jahrhundert gilt als das Zeitalter der Postironie, die wiederum entweder in eine Hyperironie abdriften kann, die mit einem „zynischen Nihilismus“ gleich alle Wertmaßstäbe grundsätzlich infrage stellt, oder die Haltung der „Antiironie“ einnimmt. Vgl. Diana Porr, „Postironie“, in *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com & Com*, hrsg. v. Markus Gossolt und Johannes H. Hedinger (Sulgen/Zürich: Niggli, 2010), 135.

glauben, man könne den Esel tatsächlich lesen lehren, wird bei Kehlmann im Stillen über diejenigen gelacht, die sich vom Erzähler in die Irre leiten lassen und es vielleicht doch glauben, der Esel könne sprechen.⁹⁶

Kann der Rezipient aber über die Postironie noch lachen? Lachen ist eine performative Reaktion auf einen gelungenen Humor. Auch wenn es der Wissenschaft bisher nicht gelang, eine allein gültige Definition des Humors zu liefern, lässt sich einiges zusammentragen, was darunter zu verstehen wäre. So betrachtet beispielsweise Sigmund Freud das eintretende Lachen als eine Ersatzreaktion, die an die Stelle der nicht erfüllten Erwartungen tritt, um die aufgebaute Spannung zu entladen.⁹⁷ Aus rhetorischer Sicht tritt Lachen ein, wenn ein Devianzphänomen bzw. ein gerechtfertigter Fehler oder ein geplanter Bruch mit bestimmten Erwartungen auf eine humoreske Wirkung zielt und diese auch erreicht. Doch damit gelacht wird, muss der Humor entweder mit dem *common sense* brechen⁹⁸ oder der Rezipient muss über ein Vorwissen verfügen, das es ermöglicht, den Bruch zu erkennen. Eine Grundlage hierfür ist sogar bereits in der antiken Rhetoriktheorie zu finden, wo zu lesen ist, dass die Verletzung des *aptums*, d. h. der Angemessenheit, humoreske Wirkungen erzielen kann. Eben darin besteht Till Eulenspiegels Komik. Doch bei Kehlmann ist Tyll kein Schelm mehr, sondern ein weiser Narr und Berater des Königshauses, wodurch er nur zum Repräsentanten der Komik, zu einem Symbol der Ironie reduziert wird. Dies ist allerdings nur möglich, weil Till Eulenspiegel als Klassiker der deutschen Literatur bereits mit Humor konnotiert ist. Das Lachen setzt normalerweise ein, wenn man die hinter der Ironie verborgene Wahrheit erkennt. Wird der Rezipient jedoch stets in Ungewissheit gelassen, so fehlt ein eindeutiger Moment der Erkenntnis und sodann das Lachen. Ob der Leser nun imstande ist, Postironie als solche zu erkennen, hängt nicht mehr von dem Text ab, sondern von seiner Bereitschaft das Gelesene als Ironie der Ironie zu erkennen. So verschiebt sich die Ironie von der Textebene auf die Ebene des Rezipienten. In Konsequenz sehen LeserInnen, die sich auf univokale Rezeption beziehen, die Simultaneität der verschiedenen Botschaften nicht. Sie erkennen daher womöglich auch keine Postironie, da sich diese auch als das Wahrnehmen des Wahrnehmens von Ironie umschreiben lässt.

Ironie und Ernst schließen einander aus. Die Postironie lässt sich dennoch als „ironischen Ernst“ bezeichnen, mit dem die Erwartungen der Leser

⁹⁶ Was selbstverständlich nur eine der möglichen Interpretationen darstellt.

⁹⁷ Sigmund Freud, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten“, in Sigmund Freud, *Werkausgabe*, Bd. 6, hrsg. v. Anna Freud u. a. (Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1999), 131–155.

⁹⁸ Vgl. Alexander Baur und Nikola Wiegeler, *Humor in der Rhetorik*, <http://www.rheton.sbg.ac.at/rheton/2011/11/humor-in-der-rhetorik/>.

restlos realisiert werden. Sie besteht nicht darin, gegen die Lesererwartungen zu schreiben, sondern diese eben gerade zu realisieren. Postironisch kann der Text sein, wenn unsere Erwartungen an den Text gegen uns arbeiten (David Foster Wallace). Die Postironie lässt sich zudem als Spiel mit der Grenze, als eine Möglichkeit des produktiven Umgangs mit Kontingenzen⁹⁹ auffassen, wobei unter der Kontingenz der Versuch verstanden wird, eine Ganzheit herzustellen.

5. Schlusswort

In seinem Roman *Tyll* setzt Daniel Kehlmann, den Prämissen der Neuen Deutschen Lesbarkeit entsprechend, verschiedene Formen von Humor ein. Der Roman ist daher nicht nur als ein Versuch zu betrachten, die Grenzen des Humors auszuloten, sondern auch als einer, die Unterhaltungs- mit der gehobenen Literatur zu verbinden. Dabei war zu beobachten, dass sich eine im kulturellen Gedächtnis fest verankerte Wahrnehmung mancher Figuren, wie etwa die des humorvollen Schalks, durch eine dem Standard abweichende Darstellung kaum verändert. Auch der Krieg bleibt trotz der grotesken Darstellung in seiner Kategorie. So zeigt sich, dass es Figuren oder Phänomene gibt, die unerschütterlich mit der Kategorie Humor oder Ernst konnotiert sind, unabhängig von ihrer literarischen Verarbeitung. Des Weiteren ließ sich beobachten, dass Ironie und Postironie eine unterschiedliche Codierung verlangen. Denn während sich etwa die dramatische Ironie in jedem Text entwickeln lässt und einen aufmerksamen Rezipienten erfordert, zielt die Postironie auf Belesene, die diese auch außerhalb der inhaltlichen Textebene, zum Beispiel in einer bestimmten Verarbeitung des gegebenen Stoffes, erkennen. Zudem ist für die Postironie oft ein besonderer Rezeptionsmodus notwendig.

Daniel Kehlmann hat sich trotz der Thematik aus einer späteren historischen Epoche für eine Titelfigur aus dem Mittelalter entschieden: für einen Narren. Insbesondere *Das Narrenschiff*¹⁰⁰ von Sebastian Brant machte die Figur des Narren zu einer Symbolfigur des 16. Jahrhunderts und trug sie bis in das 18. Jahrhundert hinein.¹⁰¹ Brant verfolgt mit seiner Darstellung der Narrheiten und menschlicher Laster im Sinne von *docere* ein didaktisches Ziel, indem er den Weg zur Vernunft in der durch das (Aus-)Lachen hervor-

⁹⁹ Vgl. Sebastian Plönges, „Postironie als Entfaltung“, in *Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, hrsg. v. Torsten Meyer u. a. (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2011), 438–446.

¹⁰⁰ Alternativ: *Daß Narrenschiff ad Narragoniam*, 1494.

¹⁰¹ Vgl. Volker Maid, *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren* (Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 3., erw. Aufl., 2006), 98.

gebrachten Selbsterkenntnis sucht.¹⁰² Weitere Beispiele für diese Art der Ironie sind *Lob der Torheit* (1509) von Erasmus von Rotterdam oder das Volksbuch über die Schildbürger und ihre selbstverschuldete Narrheit, an deren Beispiel übrigens die unerwünschten Folgen der Verstellung verbildlicht werden. Denn, um die fortschreitende Entvölkerung der Stadt zu verhindern, die aufgrund des Dienstes vieler Bürger als Ratgeber verschiedener Regierenden drohte, fangen die Bürger an, ihre Dummheit vorzutäuschen, bis sie jedoch tatsächlich ihre ursprüngliche Klugheit endgültig verlieren. Doch während der Humor seit dem späten Mittelalter (z. B. die Schwänke von Hans Sachs) eine kritische Auseinandersetzung mit der Welt auslösen sollte, dient er in der Gegenwartsliteratur im Sinne der Neuen Deutschen Lesbarkeit vorwiegend der Unterhaltung.¹⁰³

References

- Balzter, Stefan. *Wo ist der Witz? Techniken zur Komikerzeugung in Literatur und Musik*. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 2013.
- Baur, Alexander, and Nikola Wiegeler. *Humor in der Rhetorik*. 2011. <http://www.rheton.sbg.ac.at/rheton/2011/11/humor-in-der-rhetorik>.
- Behler, Ernst. "Ironie." In *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, edited by Gert Ueding, co-founded by Walter Jens. In collaboration with Wilfried Barner, Dietrich Briesemeister et al., vol. 4: Hu-K, 599–624. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1998.
- Behler, Ernst. *Ironie und literarische Moderne*. München/Paderborn/Wien/Zürich: Ferdinand Schöningh Verlag, 1997.
- Bender, Niklas. *Die lachende Kunst. Der Beitrag des Komischen zur klassischen Moderne*. Freiburg i.Br./Berlin/Wien: Rombach Verlag, 2017.
- Benjamin, Walter. "Der Erzähler. Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows." In *Gesammelte Schriften II, 2*, edited by Rolf Tiedemann, and Hermann Schweppenhäuser, 438–465. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1977.

¹⁰² Die Überwindung der Narrheit führt durch eine Selbsterkenntnis: „Dann wer sich für ein narren acht Der ist bald zu eym wissen gmacht.“ Vgl. Sebastian Brant, *Das Narrenschiff*, Nach der Erstausgabe (Basel 1494) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben, hrsg. v. Manfred Lemmer (Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986), 4.

¹⁰³ Baur und Wiegeler unterscheiden sechs Humorwirkungen: 1. Humor unterhält, 2. Humor löst negative Affekte auf, 3. Humor lenkt ab, 4. Humor bezweckt Gruppenkohäsion, 5. Humor tadelt und kritisiert, 6. Humor bildet das Image und inszeniert das eigene Ethos (den Charakter). Vgl. Alexander Baur und Nikola Wiegeler, *Humor in der Rhetorik*, 2011, <http://www.rheton.sbg.ac.at/rheton/2011/11/humor-in-der-rhetorik/>. Dieser Auflistung wäre nun eine weitere Kategorie hinzuzufügen: „Humor sells“.

- Borgers, Jorge Luis. "Kafka und seine Vorläufer." In Borgers, J.L. *Inquisitionen*, 118–121. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1992.
- Bote, Hermann. "Ein kurzweiliges Buch von Till Eulenspiegel aus dem Lande Braunschweig. Wie er sein Leben vollbracht hat. Sechsunundneunzig seiner Geschichten," edited by Siegfried H. Sichtermann. Berlin: Insel Verlag, 2017.
- Brant, Sebastian. *Das Narrenschiff. Nach der Erstaussgabe (Basel 1499) mit den Zusätzen der Ausgaben von 1495 und 1499 sowie den Holzschnitten der deutschen Originalausgaben*, edited by Manfred Lemmer. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1986.
- Das Komische*, edited by Wolfgang Preisendanz, and Rainer Warning. München: W. Fink Verlag, 1976.
- Diekmannshenke, Hajo, Neuhaus Stefan, and Schaffers Uta. "Vorwort." In *Das Komische in der Kultur. Unter Mitarbeit von Eva Stubenrauch*, edited by Hajo Diekmannshenke, Stefan Neuhaus, and Uta Schaffers, 11–21. Marburg: Tectum Verlag, 2015.
- Freud, Sigmund. "Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten." In Freud, Sigmund. *Werkausgabe*, vol. 6, edited by Anna Freud, and Edward Bibring, and Willy Hoffer, 131–155. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag, 1999.
- Fuß, Peter. *Das Groteske. Ein Medium des kulturellen Wandels*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag, 2001.
- Horn, András. *Das Komische im Spiegel der Literatur. Versuch einer systematischen Einführung*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1988.
- Iser, Wolfgang. "Das Komische: ein Kipp-Phänomen." In *Das Komische*, edited by Wolfgang Preisendanz, and Rainer Warning, 398–402. München: W. Fink Verlag, 1976.
- Kayser, Wolfgang. *Das sprachliche Kunstwerk*. Bern: Francke, 1969 (i. O. 1948).
- Kehlmann, Daniel. *Tyll. Roman*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2017.
- Kriegserfahrungen erzählen*, edited by J.Rogge. Bielefeld: transkript Verlag, 2016.
- Lapp, Edgar. *Linguistik der Ironie*. Tübingen: Gunter Narr Verlag, 2nd edition, 1991.
- Lorenz, Maren. "Tiefe Wunden, Gewalterfahrung in den Kriegen der Frühen Neuzeit." In *Gesellschaft – Gewalt – Vertrauen. Jan Philipp Reemtsma zum 60. Geburtstag*, edited by Ulrich Bielefeld, Heinz Bude, and Bernd Greiner, 332–353. Hamburg: HIS Verlagsges. mbH, 2012.
- Maid, Volker. *Metzler Literatur Chronik. Werke deutschsprachiger Autoren*. Stuttgart/Weimar: Verlag J.B. Metzler, 3rd expanded edition, 2006.
- Müller, Marika. *Die Ironie. Kulturgeschichte und Textgestalt*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1995.

- Plönges, Sebastian. "Postironie als Entfaltung." In *Medien und Bildung. Institutionelle Kontexte und kultureller Wandel*, edited by Torsten Meyer, Wey-Han Tan, Christina Schwalbe, and Ralf Appelt, 438–446. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden, 2011.
- Politycki, Matthias. "Kalbfleisch mit Reis! Die literarische Ästhetik der 78er-Generation." In Matthias, Politycki. *Die Farbe der Vokale. Von der Literatur, den 78ern und dem Gequake satter Frösche*, 23–44. München: Luchterhand, 1998.
- Porr, Diana. "Postironie." In *Lexikon zur zeitgenössischen Kunst von Com&Com*, edited by Markus Gossolt, and Johannes H. Hedinger, 135. Sulgen/Zürich: Niggli, 2010.
- Rickes, Joachim. "Der Esel ist nicht der Esel. Zu Daniel Kehlmanns Ungewissheitspoetik in "Tyll". *Sprachkunst*, no. 49 (2018): 73–86.
- Rogge, Jörg. "Kriegserfahrungen erzählen – Einleitung." In *Kriegserfahrungen erzählen*, edited by Jörg Rogge, 9–30. Bielefeld: transkript Verlag, 2016.
- Schaper, Benjamin. *Poetik und Politik der Lesbarkeit in der deutschen Literatur*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2017.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, and Klaus Zeyringer. "Komische Diskurse und literarische Strategien. Komik in der österreichischen Literatur – eine Einleitung." In *Komik in der österreichischen Literatur*, edited by Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner, and Klaus Zeyringer, 9–19. Berlin: Erich Schmidt Verlag, 1996.
- Scholten, Clemens. "Origenes (AT)." In *Das wissenschaftliche Bibellexikon im Internet (WiBiLex)*. 2007. <https://www.bibelwissenschaft.de/wibilex/das-bibellexikon/lexikon/sachwort/anzeigen/details/origenes-at/ch/0b1d6575c18a7f90f4aea21ace221413/>.
- Seeber, Stefan. *Poetik des Lachens. Untersuchungen zum mittelhochdeutschen Roman um 1200*. Berlin/New York: Walter de Gruyter, 2010.
- Shakar, Alex. *The Savage Girl*. New York: Harper, 2001.
- Stierle, Karlheinz. "Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie." In *Das Komische*, edited by Wolfgang Preisendanz, and Rainer Warning, 237–268. München: W. Fink Verlag, 1976.

Zwischen Komik und Postironie. Die Spielarten des Humors in *Tyll* von Daniel Kehlmann

Abstract: In seinem Roman *Tyll* lotet Daniel Kehlmann die Grenzen des Humors aus, und zwar indem er u. a. das Komische mit dem Ernstern vermischt oder die Postironie einsetzt. Der vorliegende Beitrag untersucht die Spielarten des Humors und Verfahren zur Erzeugung von Komik, die Kehlmann in seinem Roman sowohl auf der Sprachebene als auch in der Konstruk-

tion und im Inhalt des Romans unterschiedlich verarbeitet. Zudem liefert *Tyll* einige Beispiele für Postironie, d. h. eine Ironie der Ironie, also ein literarisches Verfahren, das die Ironie zu transzendieren vermag, indem u. a. ihre Pointe realisiert wird.

Schlüsselwörter: Daniel Kehlmann, *Tyll*, Humor, das Komische, Postironie, deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

Między komizmem a postironią. Wariacje humoru w powieści *Tyll* Daniela Kehlmana

Abstrakt: Daniel Kehlmann w powieści *Tyll* bada granice humoru, m.in. mieszając komizm z powagą czy stosując postironię. W artykule analizie poddane zostają odmiany humoru i metody tworzenia komizmu, zastosowane przez Kehlmana zarówno na poziomie języka, w samej strukturze powieści oraz na poziomie treści. Autor powieści posługuje się również postironią, czyli ironią ironii, jako zabiegiem literackim polegającym na przekraczeniu ironii, m.in. poprzez realizację puenty.

Słowa kluczowe: Daniel Kehlmann, *Tyll*, humor, komizm, postironia, niemieckojęzyczna literatura współczesna.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.14>

Data zgłoszenia: 2.09.2020 r.

Data akceptacji: 5.12.2020 r.

Dana RADLER

<http://orcid.org/0000-0003-0059-0832>

University of Bucharest

‘Touched’ by Humour in Life: Characters in John McGahern’s Fiction

Abstract: In John McGahern’s works, characters emerge in both comic and tragic instances, and their whole existence comes under the spotlight, as the writer uses mild, ironic or sarcastic touches, which have not been examined so far. In between automatisms and mobility often directed at dogmatism or mental stereotypes displayed by characters, clergymen, workers, teachers, writers or family members display their ignorance, occasional (lack of) manners, boredom or elevation, often imitating what seems to be ‘decent’ in terms of taste. Building on the three main approaches to humour (superiority, incongruity and relief according to John Morreall) yet refuting a monolithic interpretation.

This paper explores how class, gender and false pretences are ridiculed and exposed in both novels and short stories. Laughter moves from a classical Kantian *play* instance to a Freudian-supported analysis of condensation and ambiguity as vehicles employed by a realist creator. The narrative often alternates between family roles and poles of power, visible and invisible laughter, as natural and changing (or hybrid) as human nature. Examples extracted from McGahern’s novels, short stories, memoir and essays present differentiations in the actions of protagonists such as imitation or repetition as attributes of routine and failure, while fear and violence stem from a reactive, insensitive behaviour which the narrative exposes succinctly or at length. Shared by others, or not, such experiences nuance Irish identity, the mix of humour and realism opening itself to further reading, connecting, for instance, McGahern’s works to psychoanalysis, angelic versus demonic laughter or carnival laughter (Alfie Bown).

Keywords: John McGahern, narrative, humour, laughter.

1. Introduction

In his study dedicated to laughter and humour, Wallace Chafe defines laughter as “a way of intentionally eliciting the feeling of nonseriousness.”¹ His insight echoes a necessary detachment and a change of perspective revealed by John McGahern in an interview conducted by Rosa Gonzales in which the novelist talks about his return home, after several years spent abroad following the banning of his second novel, *The Dark* in 1965: “But I think it was probably good for me to go away, because it’s almost like a person, one has to lose them to see them in perspective.”² The distance which made him value his homeland is, several decades later, perspective looked upon with indulgence and almost warm acceptance.

This paper examines particular elements in McGahern’s narrative in terms of humour, wit, conflictual circumstances, routine or rejection. Various types of characters display their ignorance, boredom or higher standards, often imitating what seems to be ‘decent’ in terms of taste, conforming to local standards.

In general, three theoretical perspectives have shaped laughter: the Superiority Theory, the Incongruity Theory and the Theory of Relief. John Morreall lists Plato, Hobbes and Roger Scruton as key contributors adhering to Superiority: though far from purposefully adopting this name, the theory emerged under this name because as these thinkers observed that laughter expresses feelings of superiority, a lesson to be learnt out of it, either coming out of self-evaluation or exterior assessment.³

While Superiority followers claim the merits of a higher human stand triggering laughter, those in favour of Incongruity scrutinize a certain clash or violation of expectations as prompting a comic result, and this happens outside ordinary structures or patterns. Main theorists include Aristotle, Cicero, Immanuel Kant, James Beattie, Arthur Schopenhauer, and Soren Kierkegaard, to name a few.

The Relief Theory, based on the writing of Lord Shaftesbury,⁴ sees laughter as a physiological release of the energy that has been accumulated by the

¹ Wallace Chafe, *The Importance of Not Being Earnest: The Feeling Behind Laughter and Humor* (Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007), 1.

² Jaqueline Hurtley and Rosa Gonzales and Inés Praga and Esther Aliaga, *Ireland in Writing: Interviews with Writers and Academics* (Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998), 41.

³ John Morreall, *Taking Laughter Seriously* (Albany NY: State University of New York Press, 1983), 5–13.

⁴ Anthony Shaftesbury, “Sensus Communis: An Essay on the Freedom and Wit of Humour,” in *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times*, vo. I, ed. Lawrence Klein (Cambridge: Cambridge University Press, 1999, reprint: London 1709), 29, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803284.008>.

recipient, based on an instantaneous and rather unavoidable reaction; Shaftesbury was closely followed by Herbert Spencer and Sigmund Freud.

Despite such distinctions, one theory may actually complement another, since Superiority does not completely exclude the release effect, or Relief may successfully operate in combination with Incongruity aspects, following a vision focused on humour ingrained in suspense.⁵

From the philosophical realm, humour and comedy have benefited from the support of new cultural theories, including psychoanalytical criticism. In his effort to analyse the mechanism of composing jokes, Freud notes familiarity as being common to numerous cultural expressions, and sees it as being based on using typical sounds, phrases and allusions to both the creator and the recipient. He therefore sees the source of enjoying comic effects as relying on "the rediscovery of something familiar."⁶ Yet this element does not operate alone, he sees it as being closely linked to what is named 'topicality,' or cultural connections which provide maximum potency to a certain joke or comic effect. This also brings forward the idea of its duration with thriving being followed by decline and death.

While examining the conceptual background, Morreall highlights the limits of the three theories, suggesting that the analysis of psychic expenditure, applicable to Freud's vision, emerges from laughter, comic and humour not as directly-designed as presented by the founder of psychoanalysis but rather within a broader and more suggestive type of expression.

The son of Susan McGahern, a National Teacher, and Frank McGahern, an officer in the Gardai, the Irish police force, John McGahern (1934–2006) spent his childhood in typical Irish settings. He felt that writing was a compelling choice and abandoned his early career as a teacher. Author of several novels, and collections of short stories, he received many distinctions and literary awards. Acclaimed for his distinctive amalgamation of memories with the imaginary, McGahern reveals a detached, but not fully neutral point of view, except in *Memoir*. His novels and short stories present both male and female roles, often in restrictive Irish communities where difficult social relationships shape one's identity. Young or aged, his protagonists are engaged in conflictual or routine activities, and display or lack a broad understanding of their own existence. Often a minor reference may promptly illuminate the whole story and instil a new reading. Critical studies to this date have mainly covered aspects of his biography versus his writing,⁷ perspec-

⁵ Immanuel Kant, *Critique of Judgement*, trans. J.H. Bernard (New York: Cosimo, 2007).

⁶ Sigmund Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, trans. James Strachey (New York: Penguin, 1974 [1905]), 149.

⁷ Denis Sampson, *Young John McGahern: Becoming a Novelist* (New York: Oxford University Press, 2012).

tives of his novels looked at against his short stories,⁸ and complex relationships with classical authors.⁹ Recent contributions have also inspected modernist touches in his works,¹⁰ an understanding of his early and later works¹¹ while detecting irony or detached humour¹².

2. Boredom, routine and potential clashes

McGahern's protagonists get often engaged in complex, potentially or openly conflictual rapport. While numerous characters appear as empathetic towards the members of their family or community, some prefer to stay reserved and at a certain distance from *the other*. In "Why We're Here", McGahern's humour targets the English-assumed superiority, as expressed by two ordinary locals engaged in conversation. Boles, a local, imitates the patronizing tone of his English neighbour, Sinclair: "«Touched, that's all»"¹³ he concludes. He then imitates Sinclair's own criticism of the Irish: "«The ignorance and the boredom of the people of this part of the country is appalling, simply appalling.»"¹⁴ By using the term "touched" the voice of the narrator echoes a critical vision partially opposing long-acclaimed predecessors, such authors of the Irish Literary Revival/Renaissance. McGahern's characters may be touched, but not by ignorance and boredom, although these seem to impact the Irish in the early and mid-twentieth century. They are "touched" by a different mind-set, they live in a space infused by ancient traditions, filled with harsh or soft humour. Looked at from McGahern's point of view, the fragment but apparently hints at superiority theory: in fact,

⁸ Eamon Maher, *John McGahern: From the Local to the Universal* (Dublin: The Leffey Press, 2003).

⁹ See Stanley van der Zeel, *John McGahern and the Imagination of Tradition* (Cork: University Press, 2015); Frank Shovlin, *Touchstones: John McGahern's Classical Style* (Liverpool: Liverpool University Press, 2016).

¹⁰ Richard Robinson, *John McGahern and Modernism* (London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic, 2017); Željka Doljanin and Maire Doyle, ed., *John McGahern: Authority and Vision* (Manchester: Manchester University Press, 2017).

¹¹ Anita Morgan, "Understanding the Imperfect in John McGahern's First and Last Novels," in González-Arias, Mar Luz, *National Identities and Imperfections in Contemporary Irish Literature: Unbecoming Irishness* (London: Palgrave Macmillan, 2017).

¹² Dermot McCarthy, *John McGahern and the Art of Memory* (Oxford / Bern: Peter Lang, 2010); Doljanin and Doyle, eds., *John McGahern: Authority and Vision*; Richard Robinson, *John McGahern and Modernism* (London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic, 2017).

¹³ John McGahern, *The Collected Stories* (London: Faber and Faber, 1993), 13.

¹⁴ McGahern, *The Collected Stories*, 13.

McGahern exposes what the reader learns to be the reality of his formative years in Ireland; at the end of the story, most often than not, the writer accepts his protagonists. As a result, he does not share Boles' own satire; instead, he adopts places and characters taken from his past and reconfigures them in a widely comprehensive, humanistic vision.

In his collection of essays, *Love of the World* (2009), McGahern, with a calm yet highly ironic vision, describes a trick used to attract young women in the Dublin of his days:

One day I saw two of them [barmen] sporting Trinity scarves. I was surprised to learn that they bought the scarves, supposing that they had been left behind in one of the bars by roistering students. They told me that because of the irregular hours they worked they had had difficulty picking up girls until they discovered that if they hung about the front gate of Trinity on their day off wearing the scarves they could pick up working-class Dublin girls more easily than hunting through the city as plain barmen.¹⁵

This fragment connects to Jonathan Taylor's view upon laughter and literature. In the third chapter of his study devoted to laughter and literature, Taylor refers to "generic and emotional hybridity," which reflects the very nature of memoirs, often mixing humour and drama¹⁶. In "Wheels" (first published in *Nightlines* in 1971), an Irish emigrant comes back home, and the story opens with the image of rattling wheels on the railway platform: "three porters pushing an empty trolley up the platform to a stack of grey mail-bags, the loose wheels rattling, and nothing but wait and watch and listen."¹⁷ Based on Freud's vision on humour as part of a broader mental picture, this episode builds on the idea of "play" based on "a repetition of what is familiar,"¹⁸ making the protagonist enjoy, through the voice of the writer, life far away from routine rules and rigid standards, "in order to derive pleasure from the free use of words and thoughts."¹⁹ In addition, a good joke needs to contain an element of "surprise" and this implies that the hearer assimilates it instantly. This also explains why, in his vision, masters of laughter need an audience to deliver their products: it is impossible to fulfil the conditions of *creating* and *delivering* laughter at the same time.

Wheels turn in this short story as a metaphor of monotony and implacably ordered life. The protagonist himself feels annoyed: "the story too close to the likeness of my own life for comfort though it'd do to please Lightfoot

¹⁵ John McGahern, *Love of the World: Essays* (London: Faber and Faber, 2009), 36.

¹⁶ Jonathan Taylor, *Laughter, Literature, Violence, 1840–1930* (Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019), 91.

¹⁷ McGahern, *The Collected Stories*, 3.

¹⁸ Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, 157.

¹⁹ Freud, *Jokes and Their Relation to the Unconscious*, 168.

in the pub when I got back”²⁰ he declares after an overheard conversation about a man who had drowned himself. Shortly after, one companion resorts to common sense: “«no use drowning naturally if you’d meant to hang yourself in the first place.»”²¹ This scene parallels *Waiting for Godot* according to Stanley van der Zeel, which ends, in McGahern’s case, with “a similar cheap laugh.”²² Van der Zeel thus points to the relief function of laughter in the story by the Irish writer.

The uneasiness of the main protagonist is in sharp contrast to his own jest, mirroring a deeper discomfort. The character, whose name is purposely left unknown to the end, as often the case in McGahern’s stories, reflects on his temporary lustful impulse: “the dull search about the platform for vacancy between well-fleshed thighs: may I in my relax-slacks (Hackney, London), plunge into your roomy ripeness and forget present difficulties?”²³ This line indirectly casts a light onto the character’s social status, age and failed ambitions, yet the tone is soft, almost amiable. This mild *touche* reflects the Relief approach, the character attempting to surpass current existential concerns.

At times, humour is mixed with resignation. In *Memoir*, while describing recent events, the novelist’s mother, Susan McGahern, attempts to cope with the attention of locals when she returns home after being hospitalized. As her health deteriorates, her husband arranges a visit to their neighbours, the Walshes, but the host “went to a great deal of trouble to entertain her without having either the money or the social skills, when it would have been a far happier evening, my mother said, if they could have sat in some corner and talked over a cup of tea or a glass of water.”²⁴ Susan McGahern then wittily comments on the arrival of Guard Walsh, the son of the family, at the end of her visit there: “He was starving and gobbled up all that was left of the meal.”²⁵

Individual frustration makes the son in “Wheels” condemn Rose, the stepmother. She had replaced the pictures of the protagonist’s deceased mother “with the confetti-strewn black and white of her own, the sensible blue costume in place of the long white dress to the silver shoes. She’d been too old for white.”²⁶ The final sentence ridicules her own plain looks when

²⁰ McGahern, *The Collected Stories*, 3.

²¹ McGahern, *The Collected Stories*, 3.

²² Stanley van der Zeel, *John McGahern and the Imagination of Tradition* (Cork: Cork University Press, 2015), 490.

²³ McGahern, *The Collected Stories*, 3.

²⁴ John McGahern, *Memoir* (London: Faber and Faber, 2006), 89.

²⁵ McGahern, *Memoir*, 89.

²⁶ McGahern, *The Collected Stories*, 7.

compared to the first wife of the local sergeant. The vulnerable protagonist later targets this childless woman: "too old for children too, the small first communion and the confirmation photos stayed on the sideboard, replaced by no other, only disappearing when the youngest left and they were alone."²⁷ He is actually backed in harshness by his father's criticism of a female neighbour, recently deceased, and manifested via common language. The father uses manly conventional discourse to describe physical characteristics, in this instance Mrs McGreevy's rounded pelvis: "They were sure they'd never hear the edge of her tongue again either in hell or heaven or the duck-arsed in between."²⁸

3. 'Touched' protagonists: bonds, hiatuses and (absent) choices

The narrative often alternates between family roles and poles of power, as well as plain or rather subtle laughter, as natural and deep as human nature. The frailness and austerity of such characters is partially justifiable by the nature of the Irish who knew, in McGahern's vision, no easy way to openly express rejection:

Round where...the people that I grew up with, they were marvellous people and they came out of a long tradition of inter-dependence and they were very gentle but they were people who would never give you a direct answer. [Laughter and applause] I describe it... "It was a language that had no easy way of saying no." And of course it can be very frustrating for outsiders. And of course the Gaelic speech comes into it as well. Nobody in Ireland will ask you, Are you going to town? They'll say, You wouldn't by any chance be going to town now, would you?²⁹

The inability to reject someone, despite most difficult relationships, and lasting conflicts infuses a mild irony in the text. The protagonist is not isolated in his anger, he understands others and is able to see their reasons, and actions, but he does make his own choices, and may leave space for others to step in, or the contrary. In "The Stoat" the young male protagonist sees a rabbit being killed by a stoat, and the narrative acquires a cinematic effect: "I saw the wet slick of blood behind its ear, the blood pumping out on the sand"³⁰. The reference to "plumper rabbits" becomes brief yet sarcastic, tar-

²⁷ McGahern, *The Collected Stories*, 7.

²⁸ McGahern, *The Collected Stories*, 7.

²⁹ Hermione Lee, *Readings and Conversations: John McGahern*, April 4 2004, <https://lan-nan.org/images/lit/john-mcgahern-040407-trans-read.pdf>, 5.

³⁰ McGahern, *The Collected Stories*, 152.

getting a potential fiancée pursued by the father in the story. "The Stoat" is actually about McGahern's own father trying to get married for a second time. The episode re-emerges in *Memoir*, referring to the school principal, Miss McCabe, who was briefly considered a candidate for Sergeant McGahern's second marriage. In this narrative, the writer employs a rather neutral tone, and the story steadily and ironically builds on his father's fear when he learns that the woman had had a heart attack: "The effect was startling. Within an hour he had gathered up the pots and pans we'd brought, written a letter to the teacher, and packed the whole family except myself into the small blue Ford."³¹ Her potentially serious condition makes the sergeant forget the amiable gentleman's stance, turn cowardly and beat a hurried retreat to safety, leaving the teenager to deal with dispatching the news to the unfortunate woman. The episode about miss McCabe validates Taylor's vision upon humour as being occasionally combined with a particular type of realism, the result being "a mixture of *aesthetic* truthfulness which applies not only to memoir but to fiction."³²

In *The Collected Stories*, the teenager's criticism doubles with the vision of a mature narrator, the scene being looked at with both the eyes of a son, and those of a grown-up: "I thought their formality strange, and I even stranger chaperon."³³ This follows an earlier episode when the cautious widower tries to get his son's agreement upon his choices of a second wife after poring over marriage replies to his own adv. The son's reaction is instantly dissimulated, but the narrator casts an indirect light upon his real feelings: "Teacher, fifty-two. Seeks companionship. View marriage. «What do you think of it?» he asked. «I think it's fine.»" Dismay cancelled a sudden wild impulse to roar with laughter."³⁴ The son's reaction places his actions on the border of incongruity and relief, and his subsequent comments display a cold, reserved and calculated humour: "A huge pile of envelopes lay on his desk. I was amazed. I had no idea that so much unfulfilled longing wandered around in the world."³⁵ His response is reflected by that of the postman who "inquired slyly if the school was seeking a new assistant" or of the post office assistant who "said in a faraway voice that if we were looking for a housekeeper she had a relative who might be interested."³⁶ Either because of fear or perhaps willing to find a potential ally and discourage that quest which unnerves him, the boy confesses disclosing his father's plan to his uncle,

³¹ McGahern, *Memoir*, 181.

³² Taylor, *Laughter, Literature, Violence*, 91.

³³ McGahern, *The Collected Stories*, 153.

³⁴ McGahern, *The Collected Stories*, 154.

³⁵ McGahern, *The Collected Stories*, 154.

³⁶ McGahern, *The Collected Stories*, 154.

whose reply is instant yet alarmed: “«You must be joking. You’d think boring one poor woman in a lifetime would be enough.»”³⁷ Learning that his brother-in-law had placed an advertisement into in the papers to find a suitable candidate makes the uncle become “convulsed with laughter” and “hardly able to get words out,”³⁸ his physiological reactions corresponding to the Relief theory.

The meeting with the female candidate transforms the son into a critic of their ‘decently’-placed romantic poses, as both father and teacher sat “very stiffly and properly, like two well-dressed, well-behaved children seeking adult approval.”³⁹ Her appearance generates in the boy’s mind an immediate antipathy, despite her equally ‘decent’ looks: “Though old, she was like a girl, in love with being in love a whole life long without ever settling on any single demanding presence until this late backward glance fell on my bereft but seeking father.”⁴⁰ Despite her pleasant looks, the father is still hesitant and uncertain about their expected engagement: “The way he looked at me told me he was far from convinced that he had been lucky.”⁴¹ The irony shifts to absurdity in the finale, with hundreds of golf clubs hitting the green surface of the grass, the image covering endless “plumper rabbits” crossing the stoat’s path, with one being marked and killed by the determined stoat, a predictable end in the love-and-chase *play*. The predator-prey connection transferred from the animal kingdom to the human world suggests that late marriages develop into an erratic pursuit. It connects to Freud’s vision about psychic expenditure and the mental reward and pleasure derived out of such an intense effort. The inability of the older male to grasp the meaning of such an event places the whole episode under the umbrella of a high emotional investment followed by catastrophic loss.

Stefan Horlacher suggests that fictional pieces consequently turn into “rewarding objects of analysis since they have the ability to articulate impressions, intuitions, mentalities and pre-scientific forms of knowledge long before – if ever – they reach the status of the collective consciousness.”⁴² Horlacher examines the inter-connections between earlier-quoted concepts, such as subversion or mimesis, since laughter “is evanescent, negates differences, and harbours paradoxical traits.”⁴³ In his novel, *The Pornographer*,

³⁷ McGahern, *The Collected Stories*, 154.

³⁸ McGahern, *The Collected Stories*, 154–5.

³⁹ McGahern, *The Collected Stories*, 155.

⁴⁰ McGahern, *The Collected Stories*, 155.

⁴¹ McGahern, *The Collected Stories*, 156.

⁴² Gaby Pailer and Andreas Böhn and Stefan Horlacher and Ulrich Scheck, *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media* (Amsterdam/New York: Rodopi, 2009), 19.

⁴³ Pailer and Böhn and Horlacher and Scheck, *Gender and Laughter*, 19.

McGahern articulately explores the simultaneous play and contrast resulting from plain and hidden realities in the account of a nephew visiting his hospitalized aunt. Aware that his aunt's days may end soon, the young man brings in and helps her sip brandy. The aged woman appears as concealing a precious item: "she covered over the glass, covering the dark little act with a small bird's wing,"⁴⁴ while the young male is highly anxious, monitoring the reactions of the nuns. The aunt's remark: "In this place, they have noses like whippets,"⁴⁵ suggests that nurses may occasionally become quite harsh on a patient, silently watched by the nuns assimilated to tenacious greyhounds. The aunt's sense of humour extends in comments over other patients' reactions: when the nephew unexpectedly brings in a bunch of chrysanthemums, she openly voices her preference for familiar vegetables: "A good head of lettuce or a string of onions would give me more joy than all the flowers in the world."⁴⁶ To this end, the writer makes clear his point of view about repetition and difference: "Everything happens again but always slightly different."⁴⁷ In *Love of the World*, McGahern returns to that memorable example of ambivalence as voicing "[t]he Gaelic gift for invective,"⁴⁸ but the force of its expression is attributed to long decades of difficult learning under which, for instance, the "famine mentality" was often mentioned by historians as an explanation for "antisocial, even irrational acts of greed or miserliness" to be followed by an "increasingly diverse and fragmented Ireland."⁴⁹

Irony also reflects the experience of illiterate poor Irish asking for support in their family correspondence with those working across the Atlantic. In McGahern's novel, *That They May Face the Rising Sun*, a particular episode indicates the comical shock inflicted on the local principal temporarily contracted as a letter-writer:

In those days if you couldn't write you went to the school-master who charged a fee like a lawyer. When he had it all down on paper, the master read the letter back to them. They seemed satisfied enough but didn't say much and he asked if they'd like to add a PS. They wanted to know at once if there'd be an extra charge to add a PS. When told there wasn't they said, "Go ahead. It'll look better. Write this PS: Please excuse bad writing and spelling. "You'd love to see the master's face – it could have been old Master Glynn – when that comeoutance was delivered. "Please excuse bad writing and spelling," he repeated. "Lord bless us but there were some awful poor people going about then."⁵⁰

⁴⁴ John McGahern, *The Pornographer* (London: Faber and Faber, 1979), 46.

⁴⁵ McGahern, *The Pornographer*, 46.

⁴⁶ McGahern, *The Pornographer*, 61.

⁴⁷ Lee, *Readings and Conversations*, 2

⁴⁸ John McGahern, *Love of the World: Essays* (London: Faber and Faber 2009), 125.

⁴⁹ McGahern, *Love of the World*, 126.

⁵⁰ John McGahern, *That They May Face the Rising Sun* (London: Faber and Faber, 2002), 189.

Humour, conflicts and absurd work together as regards common literary taste in an episode involving young John and his father, the Sergeant. The Gardai officer thinks of himself as being able to provide literary counselling to his own offspring, telling his son to follow the footsteps of John D. Sheridan, a renowned Irish author. Young McGahern silently rejects such a suggestion. Even if John McGahern's works are later praised by the very critic referred to by his father, the lack of consideration for parental advice points to ongoing tension and failure of parental authority, asserted through a witty comment:

What he [McGahern's father] didn't know was that Sheridan was a serious man who had written textbooks on Shakespeare. And it must have been a disastrous day for my father when he opened his favourite newspaper. Across the top of the book page he saw «Classical tragedy comes to *The Barracks*»⁵¹. John D. Sheridan was the reviewer. John D. Sheridan was never referred to again in the house. I sent my father a copy of *The Barracks* (the character in *The Barracks* isn't my father at all, and in fact Elizabeth is completely imagined. The man in *The Barracks* is a nicer man than my father, but he was a police sergeant like my father) and I got this reply: 'An old police sergeant is sitting here in the dark and waiting until the lamp flickers or at least shows light. Love, Daddy.' That was the response. *The Barracks* was never mentioned again.⁵²

In his habitual anecdotal style, McGahern closes the story about the two young barmen using Trinity College scarves to attract young women, presented in *Love of the World* (2009). The ending of that episode, looked at considerable distance from the moment it had happened, stays open to the reader:

If someone had suggested then that thirty years later I would come to live for six months in Trinity as Writer Fellow, I would have laughed. At that time, thirty years ahead appeared so far away that it was as inconceivable as it was undesirable ever to reach, and coming to Trinity would have only compounded the disbelief; but since those years this country has changed more than during the entire previous century: the Reserved sin has gone, the two traditions now work and study in the college.⁵³

In this case, but also frequently in McGahern's writing, self-targeted humour elicits a moral, working as a leverage meant to stimulate experiential learning and ongoing reflection. At the same time, it eases tension between characters, frequently set for rather a longer than a shorter while, supporting thus the relief effect.

⁵¹ McGahern's first novel, published in 1963.

⁵² Linda Collinge and Emmanuel Vernadakis, "John McGahern – b. 1934," *Journal of the Short Story in English*, 41 (Autumn 2003), <http://jsse.revues.org/314>.

⁵³ McGahern, *Love of the World: Essays*, 36.

4. Conclusion

McGahern, the adult and the narrator, makes his understanding clear as his voice often interferes with those of his characters, adding a new touch, of human sympathy, compassion or acceptance of the past. Occasionally, his views fail to be shared by other members of his family. In *Memoir*, the adult writer recounts the story of Sergeant McGahern's crossing the authority of Canon Reilly in Ballinamore, for whom catechism classes were compulsory on Sunday, though in other dioceses the priests were less strict about it. When the presbyter aggressively drives young McGahern by the ear to attend the class, the father vehemently opposes such an act. As the writer attempts later to get a clear image of the whole event, the rest of the family seems to have completely erased it from their minds: "I tried to bring up the incident a number of times, with my mother, with Pat, with Maggie, but every attempt was ignored. Nobody would talk". Although the writer outlines this particular memory with the intention to understand human actions and reactions, the silent response of his relatives shows an invisible but extraordinarily clear demarcation in issues possibly seen as directed against the Church: "they must have felt that some dangerous boundary had been crossed."⁵⁴ Therefore, any kind of further discussion would lead into an unsafe, and unbearable mental territory, crossing the earlier mentioned boundaries of a *play*. In between strong views or warm comments, McGahern's position shifts in his stories and novels between the three listed theories, being closer to incongruity or relief than to superiority nuances. His stories then stand as a symbolically-built realm, outside the restrictions of reality, in either a safe or, occasionally-challenged, playful state of mind. In McGahern's writing, both female and male protagonists employ humour upon themselves, their family or members of their community, expressing their views as a spontaneous act in one's life.

Such instances reveal the capacity of humour and play to work together (according to Kant), widening up to the vision of clash and relief (Freud), aligning such views to Aristotle's standpoint: humour as play has a therapeutic value if it is included in the *eutrapelia* concept of "turning well". Laughter thus becomes an intrinsic component of their lives especially when conditions are harsh or those around the protagonists are demanding or authoritative in their expectations, actions and reactions. McGahern recurrently appeals to humour, complementing confession and deep reflection in both his works, as well as interviews, essays and subsequent debates.

⁵⁴ McGahern, *Memoir*, 84.

References

- Chafe, Wallace. *The Importance of Not Being Earnest: The Feeling Behind Laughter and Humor*. Amsterdam / Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 2007. <https://doi.org/10.1075/ceb.3>.
- Collinge, Linda, and Emmanuel Vernadakis. "John McGahern – b. 1934." *Journal of the Short Story in English* [Online], no. 41 (Autumn 2003). <http://jsse.revues.org/314>.
- Doljanin, Željka, and Maire Doyle, eds. *John McGahern: Authority and Vision*. Manchester: University Press, 2017. <https://doi.org/10.7228/manchester/9781526100566.001.0001>.
- Freud, Sigmund. *Jokes and Their Relation to the Unconscious*. Translated by James Strachey. New York: Penguin, 1974 [1905].
- Hurtley, Jacqueline, Rosa Gonzáles, Ines Praga, and Esther Aliaga. *Ireland in Writing: Interviews with Writers and Academics*. Amsterdam-Atlanta, GA: Rodopi, 1998.
- Kant, Immanuel. *Critique of Judgement*. Translated by J.H. Bernard. New York: Cosimo, 2007.
- Lee, Hermione. *Readings and Conversations: John McGahern*. <https://lan-nan.org/images/lit/john-mcgahern-040407-trans-read.pdf>.
- Maher, Eamon. *John McGahern: From the Local to the Universal*. Dublin: The Liffey Press, 2003.
- Malcolm, Cheryl Alexander, and David Malcolm. *A Companion to the British and Irish Short Story*. Malden MA / Oxford: Blackwell Publishing, 2008. <https://doi.org/10.1002/9781444304770.ch7>.
- McCarthy, Dermot. *John McGahern and the Art of Memory*. Oxford/Bern: Peter Lang, 2010. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0042-0>.
- McGahern, John, *Love of the World: Essays*. London: Faber and Faber, 2009.
- McGahern, John, *Memoir*. London: Faber and Faber, 2006.
- McGahern, John, *The Collected Stories*. London: Faber and Faber, 1993.
- McGahern, John, *The Pornographer*. London: Faber and Faber, 1979.
- Morgan, Anita. "Understanding the Imperfect in John McGahern's First and Last Novels." In González-Arias, Luz Mar. *National Identities and Imperfections in Contemporary Irish Literature: Unbecoming Irishness*. London: Palgrave Macmillan, 2017. https://doi.org/10.1057/978-1-137-47630-2_4.
- Morreall, John, ed. *The Philosophy of Laughter and Humor*. Albany NY: State University of New York Press, 1987.
- Morreall, John. *Comic Relief: A Comprehensive Philosophy of Humor*, Malden MA: Wiley-Blackwell, 2009. <https://doi.org/10.1002/9781444307795>.

- Morreall, John. *Humor Works*. Amherst: Human Resource Development Press, 1997.
- Morreall, John. *Taking Laughter Seriously*. Albany NY: State University of New York Press, 1983.
- Mullen, Raymond, Adam Bargroff, and Jennifer Mullen, eds. *John McGahern, Critical Essays*. Bern: Peter Lang, 2014. <https://doi.org/10.3726/978-3-0353-0606-4>.
- Pailer, Gabi, Andreas Böhn, Stefan Horlacher, and Ulrich Scheck. *Gender and Laughter: Comic Affirmation and Subversion in Traditional and Modern Media*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2009. <https://doi.org/10.1163/9789042026735>.
- Robinson, Richard. *John McGahern and Modernism*. London/New York/Oxford/New Delhi/Sydney: Bloomsbury Academic, 2017. <http://dx.doi.org/10.5040/9781472544117.0006>.
- Sampson, Denis. *Young John McGahern: Becoming a Novelist*. New York: Oxford University Press, 2012. <http://dx.doi.org/10.5040/9781472544117.0006>.
- Shaftesbury, Anthony. "Sensus Communis: An Essay on the Freedom and Wit of Humour." In *Characteristics of Men, Manners, Opinion, Times*, vol. I, edited by Lawrence E. Klein, 29–69. Cambridge: Cambridge University Press, 1999 [reprint of London, 1709]. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511803284.008>.
- Shovlin, Frank. *Touchstones: John McGahern's Classical Style*. Liverpool: Liverpool University Press, 2016.
- Taylor, Jonathan. *Laughter, Literature, Violence, 1840–1930*. Cham, Switzerland: Palgrave Macmillan, 2019. <https://doi.org/10.1007/978-3-030-11413-8>.
- Zeel van der, Stanley. "John McGahern: 'Nightlines'." In *A Companion of the British and Irish Short Story*, edited by Cheryl Alexander Malcolm, and David Malcolm. Wiley / Blackwell: Chichester, 2008. <https://doi.org/10.1002/9781444304770.ch43>.
- Zeel van der, Stanley. *John McGahern and the Imagination of Tradition*. Cork: Cork University Press, 2015.

Vom Humor im Leben „berührt“: Figuren in John McGaherns Werken

Abstract: Im Werk von John McGahern gibt es sowohl komische als auch tragische Figuren, die bisher nicht untersucht wurden. Ihre Existenz hängt davon ab, welche Strategie der Autor ihnen gegenüber wählt: Milde, Ironie oder Sarkasmus. Zwischen Automatismen und Mobilitäten, die oft dogmatisch werden oder zu mentalen Stereotypen führen, zeigen die Protago-

nisten, seien sie Kleriker, Arbeiter, Lehrer, Schriftsteller oder Familienangehörige, ihre Ignoranz, vorübergehenden Mangel an guten Manieren, Langeweile oder Gelehrsamkeit und imitieren häufig das, was als „anständig“ bezeichnet werden kann. Dieser Aufsatz befasst sich mit der Art, wie Gesellschaftsklassen, Geschlecht und falsche Ansprüche in den Erzählungen und Romanen dargestellt und lächerlich gemacht werden. Er verfolgt aber auch, wie das Lachen (das Komische) als Mittel eines realistischen Prosaautors sich von der klassischen kantianischen Perspektive des Spiels zu einer Freudschen Analyse von Verdichtung und Mehrdeutigkeit bewegt. Die Erzählperspektive schwankt oft zwischen Familienrollen und Machtpolen, das Lachen wird sichtbar und unsichtbar, genauso natürlich und veränderbar (oder hybrid) wie die menschliche Natur. Die Beispiele aus McGaherns Romanen, Kurzgeschichten, Memoiren und Essays zeigen Unterschiede im Handeln der Protagonisten solche wie Nachahmung und Wiederholung als Attribute von Routine und Versagen, während Angst und Gewalt auf einem reaktiven, unsensiblen Verhalten beruhen, was narrativ unterschiedlich (kurz oder lang) manifestiert. Solche Erfahrungen – von anderen geteilt oder nicht – nuancieren die irische Identität, die Mischung aus Humor und Realismus lädt zu einer weiteren Lektüre ein und verbindet McGaherns Werke zum Beispiel mit Psychoanalyse, engelhaftem bzw. dämonischem Lachen und sogar mit karnevalistischem Lachen.

Schlüsselwörter: John McGahern, das Narrative, der Humor, das Lachen.

Życie „naznaczone” humorem: bohaterowie dzieł Johna McGaherna

Abstrakt: W twórczości Johna McGaherna pojawiają się zarówno postaci komiczne, jak i tragiczne. Temat ten nie był wcześniej eksplorowany. Ich istnienie ujawnia się w zależności od tego, jak łagodnie, ironicznie lub sarkastycznie traktuje je autor. Pomiędzy automatyzmami i mobilnościami, często stającymi się dogmatyczne lub prowadzącymi do mentalnych stereotypów, bohaterowie (czy to duchowni, robotnicy, nauczyciele, pisarze, czy członkowie rodziny) manifestują ignorancję, chwilowy brak dobrych manier, nudę lub erudycję, a często naśladują to, co można nazwać „przyzwoitością”.

Celem artykułu jest zbadanie sposobów prezentacji klas społecznych, płci i fałszywych przekonań, szczególnie sposobu ich wyśmiewania w utworach prozatorskich irlandzkiego pisarza. Jak wynika z przeprowadzonych badań, śmiech (komizm) przechodzi rodzaj transformacji od klasycznej kantowskiej optyki gry do freudowskiej analizy kondensacji i wieloznaczności. Również perspektywa narracyjna często oscyluje pomiędzy rolami rodzinnymi a biegunami władzy, a wraz z nią śmiech, który raz jest widoczny a innym razem niewidoczny, naturalny i podlegający zmianom (lub hybrydowy) jak ludzka natura.

Przykłady z powieści, opowiadań, wspomnień i esejów McGaherna ujawniają różnice w działaniach bohaterów, takie jak naśladowanie i powtarzanie jako atrybuty rutyny i porażki, oraz strach i przemoc opierające się na reaktywnych, nieczułych zachowaniach, co wpływa na długość narracji. Takie doświadczenia – dzielone lub nie przez innych – podtrzymują irlandzką tożsamość, a mieszanka humoru i realizmu zachęca do dalszej lektury, łącząc prace McGaherna na przykład z psychoanalizą, śmiechem anielskim lub demonicznym, a nawet śmiechem karnawałowym (Alfie Bown).

Słowa kluczowe: John McGahern, narracja, humor, śmiech.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.06>

Data zgłoszenia: 15.09.2020 r.

Data akceptacji: 16.12.2020 r.

Zainab MAGDY
(Cairo University, Egypt)

“Going Easily Under”¹: Waguih Ghali’s Diary of Depression²

Abstract: The diaries of the Egyptian Anglophone writer Waguih Ghali (192? – 1969), best known for his novel *Bear in the Snooker Club* (London: Serpent’s Tale, 1987), first appeared in an online archive of his unpublished papers and were edited into two volumes under the title *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2016, 2017). In May 1964, Ghali started keeping his diary as an attempt to deal with his depression which culminated in his final entry being his suicide note. Ghali’s entries reveal his struggle with bouts of depression, and his inability to write more fiction, documenting his final years of exile in Germany, and then, finally, London. Different expressions of emotions and feelings can be read throughout the diary entries: sadness, disgust, anger, loneliness, and heartbreak. This paper traces the affective outpourings of Ghali’s feelings within the genre structure of the diary in the light of readings by Sianne Ngai and Ann Cvetkovich and Philippe Lejeune’s work on diaries. Moreover, this paper reads the written emotions in Ghali’s entries to trace how his is not only a diary of depression but also of exile. The paper links exile as a state of being to Ghali’s depression by exploring the rela-

¹ The title of the article comes from one of Waguih Ghali’s diary entries in the first volume of his published diaries. He writes on “*Friday, 3rd of June, 1964*”/The fact is, re-reading this Diary, I can see that in essence, the whole theme of this Diary is essentially a struggle. Going easily under, struggling, slightly, submerging, and then, at once relaxing – only to sink again. It is a struggle which I must keep up. It is no use just floating – giving a few strokes [to] reach the surface [...]. No, I must master the element as it were. All. Financial, physical, sexual and emotional. And my struggle shall start today with this resolution to write,” (2016, 49).

² This paper is derived from my Ph.D. thesis, *Representation of the Self in Works by and on Waguih Ghali*, registered at the Department of English Language and Literature at Cairo University, Egypt under the supervision of Professor Hoda Gindi and Professor Hala Kamal.

tionship between his practice as a diarist to his display of such feelings in the text in an attempt to understand how depression and the emotional states that stem from it are a culminate biproduct of his longterm exile.

Keywords: diaries, life-writing, Waguih Ghali, depression, exile, Egypt.

For years, Anglophone Egyptian writer Waguih Ghali (192? – 1969) was primarily known for his one novel, *Beer in the Snooker Club* (1964, Andre Deutsch; 2010, Serpent's Tail) until the recent publication of his diaries. Ghali, born in Egypt and schooled there, lived more than half his life in Western Europe. He studied medicine for some time in Paris and writes in his diaries about London being the first city he lived in when he travelled to Europe. Moving from Paris to Sweden then to work as a physical laborer in Hamburg in the North of Germany, Ghali wrote *Beer in the Snooker Club* some time in between these cities. Its publication established him as an Egyptian writer who wrote about a dying cosmopolitanism revealing the effects of colonial education on a subject such as himself. Ghali's novel takes place between Cairo and London; the former to which he could never return. His diaries, however, record the last four years of his life after he finally resided in West Germany and travels from there to other cities in Europe when he is permitted to travel. While first appearing as part of an online archive of his personal papers, *Waguih Ghali's Unpublished Papers* (2013), his diaries have been edited into two volumes by May Hawas and published by the American University in Cairo Press. *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties Volumes 1&2* (2016, 2017). The published diaries have come to play the role of a much awaited second work by Ghali after years of his only novel acquiring larger readership since its republication in the 80s. With a photograph of a smirking Ghali's on the cover of the diaries, the six notebooks are edited in two volumes starting in 1964 and ending in December 1968 when he committed suicide; he passed away in the early days of 1969. While the playful smirk on Ghali's face matches the humor, cynicism and eye for detail present in the diaries, it does not prepare the readers for the verbal descriptions of depression in Ghali's diary entries. However, the knowledge of his suicide does. This paper attempts to trace the feelings Ghali writes to describe his depression within the genre structure of the diary taking into consideration that his diary is not only a diary of depression but also of exile.

Waguih Ghali's Life and Writing

Ghali's life and suicide have become topics of interest to fans who have read *Beer in the Snooker Club*, which has come to be read as an autobiograph-

ical novel. Much of Ghali's life was not known to his readers up until Diana Athill (1917–2019) published a memoir, *After a Funeral* (1986), about her friendship with Ghali and the years he spent living in her house in London until his suicide. Details in Athill's memoir of his upbringing, his education and social class and family allowed for readers to make the connection between Ghali himself and the protagonist of his novel, Ram, who appears to belong to a social milieu similar to the one in which his author was born. While there is not one clearly known timeline of Ghali's life preceding the diaries in '64, what is known is that he lived in some materialization of exile in Europe. It is not certain at all what happened to his Egyptian passport, but Ghali was using a West German document when he started to keep his diary. The diaries tell of his life as a published author living in Rheydt, where he was residing, prior to '64; a clear time line of when he went to Paris to study medicine, when he dropped out and travelled to Sweden and thereafter lived in Hamburg doing manual labor. However, it cannot be discerned from either Athill's memoir or from Ghali's diaries what happened to his Egyptian passport making it difficult to underpin when exactly this state of being in exile begins.

The diaries tell of a certain timeline of Ghali's last years: they start in Rhedyt and end in London. Although very different in genre and in tone, Ghali's diaries as a second work of literature by the author of *Beer in the Snooker Club* shine a light on the historical and cultural moment and locations. Perhaps it is not correct to compare such different genres, yet readings of the novel as autobiographical allow for such a distinction to be made, specifically to note that the diaries are determining of how readers come to understand the years preceding Ghali's suicide. Ghali's diaries are a rare document, which can be read generically and thematically, for readers, archivists, and academics. As a specimen of a genre, the diaries are available in manuscript and in totality, allow the possibility to study them in form, and to study the various ways in which they can be read, edited and presented to audiences. Thematically, Ghali's diaries represent an honest and beguiling expression of the Egyptian writer in the 60s, a time when Nasser's regime 'silenced' many. Ironically, Ghali's diaries cannot be read solely as a political manuscript although he writes against Nasser's regime vehemently at times such as the Six Day War with Israel. Ghali's diaries are a document of life writing full of the metaphors, aesthetics, patterns and rhythm of a diary: a narrative about himself and his life. Nasser and his politics and Ghali's views on Israel do not take center stage.

The diaries once edited and published have become available for the reader to purchase and consume. As an ordinary reader with no research purposes in mind, my first thought after reading the published diaries (and

not the manuscript) was 'how depressing'. It is a diary that ends in suicide; all Ghali's fans know that. Taking first impressions further, this paper tries to probe into Ghali's diary as a diary of depression. The fact that it is that is not refutable but rather what are the delicate workings of such a subject of life writing that make it the composition that we read as Ghali's diaries. What I try to assess and examine in this paper is the language of bad feelings in Ghali's diaries and read them within frames such as exile and materiality. To do so, this paper starts at the position that "emotion talk must be interpreted as in and about social life rather than as veridically referential to some internal state."³ However, I work from the inward to the outward, moving through feelings Ghali writes in his diary to examine how they could possibly connect to other larger social constructions. Can the state of depression Ghali experiences and writes about in his diaries then be read as an extension of the pains and pangs of homelessness which he has experienced in his childhood and which have continued in his adulthood through exile? How does the diary, as a form, contribute to understanding Ghali's feelings in a written narrative? Rather than consider this paper a work in progress (it is part of a larger work in progress), I think of it as opening a trajectory of reading Ghali's diaries and touching the surface of his feelings.

Diaries as Delicate Writings

The private nature of the diary collides with readers' curiosity about Ghali's life; curiosity about his suicide, his life, and his writing are inevitable emotional pathways that every reader unconsciously or consciously take as they delve into his inner world between 1964 and 1968. Philipp Lejeune describes diaries as "a piece of lacework or a spider web," that is "apparently made up of more empty space than filled space."⁴ Ghali's diary is a doily of dailiness that is left for us as readers to examine, turn around and make sense of. Within these threads are verbal constructions of how he experienced depression and how his depression shaped the way his needles took the threads. The empty spaces in diaries Lejeune refers to are almost as readily accepted by readers as if they were holding a lace doily: a piece of delicate writing. Yet the diary is not a doily, far from it, it is an unruly web that grows from a thread that is the first diary entry even when it has a first entry and a final one that ends with Ghali's life. Nor does it end without leaving a thread

³ Lila Abu-Lughod, and Catherine A. Lutz, eds., *Language and the Politics of Emotion* (Cambridge: Cambridge University Press, 1990), 11.

⁴ Philippe Lejeune, *On Diary* (Manoa: University of Hawaii Press, 2009), 181.

behind; for even with Ghali’s diary ending with suicide, there remains much trace of the writer and the self in the seemingly clean-cut ending of his life. This can be read in the arising curiosity about him, manifested in filmmakers wanting to probe further into his work, academics such as myself and translators making his Anglophone narrative available for readers in Arabic and of course the readers who read essentially on a basis of curiosity.⁵

Images of diaries as delicate objects such as lacework or doilies preserve much of the delicateness with which a text such as Ghali’s should be read, especially considering his textual articulation of his depression. The way Ghali describes his pain, his grief and depression can offer clues that make the experience of reading his diary more than just curiosity as to why he killed himself on Boxing Day of ‘68. The intimacy of the practice of diary writing is in ultimate paradox with the revealing nature of readers consuming the diary in many forms, whether as manuscript or edited/published text. Specifically because of the diary being an intimate writing process where the diarist does not have to worry about readership on most occasions, the readers of someone else’s diary becomes subject to the most personal and perhaps the darkest sides of the diarist. The diary is a continuous pouring of the self to an audience of sorts, the primary reader being the diarist himself in the possible recurring event of rereading the text at hand. As a diarist, Ghali rereads his diary many times and comments on the rereading process in diary entries right after this act noting how his diary is essentially a text of ‘feeling bad’. While the furtive and at the same tantalizing pleasure of reading diaries of favorite authors made available ultimately precede any reading of Ghali’s diaries, let us not forget that his diaries offer a sincere chance for readers to come close to an understanding of the ugliness of mental illness gone unacknowledged, untreated, and remaining a direct source of shame to its subject.

Ghali begins his diary in West Germany, specifically in Rheydt. The moment he begins the diary can be seen as a pivotal point knowing how the story/the diary/his life end: “*Rheydt, Germany, Sunday 24th May 1964/Going*

⁵ Much attention has been given to Ghali’s works and life in the past years that take different trajectories. Ghali’s letters and his pieces published in *The Manchester Guardian* and *The Guardian* between 1957 and 1965 were translated into Arabic by Waeil Ashry and published in January 2020. An Arabic translation of *Beer in the Snooker Club* was published in 2013 by Dar El Sherouk, translated by Iman Mersal and Reem El-Rayes. Egyptian filmmaker Adam Makary was granted the rights to the novel by the late Diana Athill before her death and is working on adapting it into a feature film. Adham Yehia, an Egyptian filmmaker, is currently working on a documentary on Ghali’s life and his novel. It was announced in spring 2019 by Al Kotob Khan publishing house that they were translating the diaries edited by Hawas and published by the American University in Cairo Press.

mad, as I seem to be going, perhaps it'd be better to keep my Diary [...] if only for a streak of sanity.”⁶ This initial moment of madness can be understood by readers later on as they proceed in reading the diary as an extended moment of depression, a word Ghali uses in the text to describe his state. Ghali states his purpose of keeping the diary, and readers who approach it are aware of how the diary ends with his suicide which situates the diary as an exercise in life writing that is born out of his struggle with mental illness. In Ghali's first entry there is the indication of how the diary functions as being a writing space where he can suspend the feeling of “going mad” or write about it. This places the diary on a trajectory of the self: that of Ghali's depression which culminates in the final entry being his suicide note.

In the first pages of Ghali's diary, he writes about his state of depression in an array of expressions all repeating in some way or another ‘bad feelings’. By bad feelings, I specifically refer to the verbal constructions which Ghali produces in the immediacy of writing a diary entry. He writes on “*Wednesday 27th May 1964/Manic depressive, that I am,*”⁷ connecting the madness that prompts him to write the diary to depression. Two days following this entry, Ghali writes: “*29th May 1964/Woke at eleven, depressed and miserable.*”⁸ His depression continues to surface and resurface in the entries that follow making the diary seem like a written narrative of a self, suspended between daily happenings and a constant state of depression, that is manifested in verbal constructs such as being “miserable”. The first part of his diary in ‘64 is devoted to his love affair with Lisolette which associate his feelings of depression, which at times he writes about as being an inherent state, to his love interest: “*2nd June 1964/The idea of seeing Lisolette depressed me –anticipating the humiliation and frustration.*”⁹ The predictable and anticipated thought of seeing Lisolette creates a feeling of depression. Depression, however, is here not only a feeling but a state that abounds in other bad feelings such as “humiliation and frustration.” The following day he writes: “*3rd June 1964/My love is again all consuming this morning. It is not love at all, it is a terrible passion. Yesterday at work I sat for half an hour sticking forms together and suddenly realised what I had arrived to, at my age: regret not having finished my medical studies, regret my madness, my irresponsibility. The worst thing that can ever happen at my age.*”¹⁰ It is possible to trace the links between

⁶ Waguih Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties 1964–1966* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2016), 23.

⁷ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 24.

⁸ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 24.

⁹ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 27.

¹⁰ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 27.

depression, love, passion and another bad feeling: regret. Ghali does not only regret choices he has made in life but writes that he regrets his own madness. The idea that madness or depression are conscious acts that can be controlled, and thus, regretted, works against the possibility of suicide as a choice.

The same day he writes, "Home, very depressed. Finished reading *A New Life* by Bernard Malamud, then started on *Black Spring* by Henry Miller. Again this injection of life – the rejuvenation of feeling. What petty meanderings are my sickly depressions and lovesicknesses...reading him, I want to jump up, throw my measly job, leave this flat, run away but AWAY from this terrible mediocrity, this stifling middle-class ideal and these deadly feelings."¹¹ There appears a strange relationship between Ghali and writing, whether his own failure at writing or his reflections on works by other writers. Here, for instance, Miller's text fills him with a surge of good feelings to which he compares his own bad feelings, belittling them in their disagreeability. This impulse to choose life elsewhere is not merely a wish at a geographic relocation but – and his capitalization of "AWAY" is quite telling – specifically to escape his own bad feelings elsewhere: a different reality from his own. To quote Ngai on ugly feelings,

Like rage and fear, ugly feelings such as envy can be described as dysphoric or experientially negative, in the sense that they evoke pain or displeasure. They can also be described as "semantically" negative, in the sense that they are saturated with socially stigmatizing meanings and values (such as the "pettiness" one traditionally associates with envy); and as "syntactically" negative, in the sense that they are organized by trajectories of repulsion rather than attraction, by phobic strivings "away from" rather than philic strivings "toward."¹²

Writing such as Miller's entices words like "rejuvenation" from Ghali, while his own "petty meanderings" are something to turn away from, as Ngai describes. Ghali's "repulsion" from his own bad feelings is apparent and written out every time he rereads the diary, layering the effect of the feeling: once felt, written out, reread and felt again, resulting a new web of affective turn-aways and the desire to escape in more ways than one.

The practice of keeping the diary, therefore, traps Ghali in a certain 'self' which is written out and which he can return to by rereading, the 'self' readers come to know through his diaries who is largely shaped by him feeling bad and writing about it. Culley writes that "all diarists are involved in a process, even if largely unconscious, of selecting details to create a persona."¹³

¹¹ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2016), 27, 28.

¹² Sianne Ngai, *Ugly Feelings* (Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005), 11.

¹³ Margo Culley, ed., *A Day at a Time: The Diary Literature of American Women from 1764 to the Present* (New York: Feminist Press at CUNY, 1985), 12.

The selection process is tricky while writing a diary because not only does it depend on how the diarist views themselves but also on the preoccupations that emerge with the impulse of writing. Does depression induce the diary entry or does the diary entry trap depression in a written space that makes it inescapable? The diary itself becomes a part of the self; Ghali writes on "Monday, 22nd November 1965/I haven't been able to write at all, the idea of facing my Diary, these pages of misery and moans, I can't face."¹⁴ The diary of his depression oscillates between being a reflection – a written record – of the self which he can no longer tolerate and a confidant to whom he can speak all the misery to: "Friday, 17th December 1965/There is nothing I welcome more than death at the moment, or this very instant...here and now. How can I put it and to whom? How can I relate, put in words, express what I am going through to anyone but myself?"¹⁵ Ghali's diary is the vessel for communicating the incommunicable facets of the self that come through in all messiness within the pages of his diary notebooks.

Ghali's writing about his depression in the diary transforms the particular reality of living with mental illness to a written text. The dailiness of the diary and the imperative urge to write about what has taken place that day or days earlier as well as record his feelings about it, envelope his depression in the repetitiveness of the practice. If, however, he writes the diary to ward off depression and madness to use his term, then how does the very form of the diary force itself on his feelings? The diary as a genre is built on repetition; the act of writing an entry in the same notebook is repeated and so are the general circumstances surrounding the self writing the entry. So that if Ghali's diary starts with the hope of putting off suicide and other bad feelings, the repetitive writing about them places him on a 'hamster wheel' where he tries to escape his feelings with this everyday practice. Bruce Merry writes that the "form of the Diary remains ideal for the development of obsessive preoccupations, where the reigning melancholy can alternate with critical or personal passages and recur as part of a chain with conflicting and contrasting links."¹⁶ Connecting the repetitiveness of form to repeated feelings then would allow us to understand perhaps the way in which Ghali's feelings feature in a diary that begins as an attempt to postpone suicide and ends with it.

¹⁴ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2016), 197.

¹⁵ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2016), 206.

¹⁶ Bruce Merry, "The Literary Diary as a Genre." *The Maynooth Review/Revieú Mhá Nuad*, vol. 5, No. 1 (May, 1979): 12, <https://www.jstor.org/stable/20556925>.

Writing Depression

In his first notebook, Ghali writes: "Read an article in the *Observer* about depression. Fits me."¹⁷ While Ghali does not seek medical help, he seeks assurance of his illness from outside sources. In this entry, there is not outside cause for his depression; it is a thing that exists on its own within him. He goes on writing, "There is also this element of disgust in myself, disgusted with myself. And I feel a terrible failure."¹⁸ As a feeling, disgust is not one to be shared with others, especially disgust with the self. There is a paradox in writing about the self in a genre such as diary and in the feeling of being disgusted with oneself. He does not leave the article he read at that but continues: "This article in the *Observer* mentions 'hate' as an integral part for my love. Perhaps it is this hate I have often felt for my mother. And it is also this hate, because she didn't love me, that turns all my relationships into a macabre fiasco with all the women who have loved me or whom I have loved."¹⁹ Perhaps there is the cliché of love and hate being two sides of the same coin but what is significant is how a state such as depression, once confirmed by an outside source, releases possibilities of feelings that coexist within the self: hate, disgust and love. Feelings work with associations. Later, Ghali writes on "9th June 1964/According to this article I read in the *Observer*, a person is much stronger once he has conquered a depression. Of course it's my writing which is depressing me. There seems to be no future in it, and so there is no future in me either."²⁰ He associates himself with the article, with the mental illness, and associates the illness with writing and the writing to the self. Ironically, he writes this while engaging in an act of writing about the self he finds so hopeless.

The paradox of his realization of how suicide is inevitable and also the reason he continues to go on living is all part of the inevitable end of the diary, suicide, which we readers already know of. He writes: "*Sunday 30th May 1964/What kind of insanity is this, I don't know. To go and see a psychiatrist would be only a joke. I know, deep in me, that I am [a] prospective suicide – strangely enough, it is the only thing that keeps me going. The fact or rather the knowledge, that I can end it all at any time.*"²¹ Ghali mentions the desire to commit suicide in entries where he is terribly depressed even when in London: "This morning I felt terrible. And again had the idea of 'Alright then,

¹⁷ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 26.

¹⁸ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 26.

¹⁹ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 26.

²⁰ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 31.

²¹ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 25, 26.

you've had a good, nice last spree. End it all. Pretend you're going back and just kill yourself somewhere convenient on the way.' Again obsessed by this somehow inevitable solution. Again things looked black and depressing."²² Closer to his suicide, on "*Saturday, 27th April 1968*," he writes: "On the way there and back I toyed seriously with suicide – to accumulate enough sleeping pills, pack my stuff, take the car from where I had dumped it...park in some lay-in [sic], swallow the stuff, put the radio on, and sleep it off – literally – my life."²³ However, his hunger for love and life stop him from taking the step to do so, "I realise that my thoughts of suicide cannot stem from my despair, but on the contrary, from my hopes. It is my love of life which tempts me towards suicide, and not my despairing situation."²⁴ His desire to live and find the love he longs for, his desire for life to have meaning through writing again, become entangled in the act of writing the diary.

Ghali's pattern of writing could be summed up in motifs: falling in love, being repulsed by the subject of his affection/desire, not being able to write, rereading the diary, getting drunk, feeling depressed, being broke, all which can be described as being a constant state of unsettlement. Lejeune writes that "[t]he diary's thematic obsessions are reinforced by the regularity of its forms. By definition, writing a diary is free, totally free. But in fact, each diarist quickly settles into a small number of forms of language that become "molds" for all of his entries, and never deviates from them."²⁵ Ghali's obsessions culminate in a specific lexicon describing his feelings, "miserable", "disgust", "loneliness", "lovesick", all which emphasize his diary as a diary of and against depression. Since "[e]motion can be said to be *created in*, rather than shaped by, speech in the sense that it is postulated as an entity in language where its meaning to social actors is also elaborated,"²⁶ then perhaps the way Ghali writes about his bad feelings can be read within the meanings they carry for him.

The diary's repetitive nature expose the levels of feeling bad and how essentially, the diary's language emanates depression. Disregarding the fact that readers know how the diary will end before they start reading it, this is a closer look at how Ghali describes his depression. On "*Saturday, 5th September 1965*," Ghali writes:

Falling...falling...falling. Perhaps I have been unable to touch my Diary lately, except in short fits because at times I am repulsive to myself, I find myself repulsive and

²² Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 40, 41.

²³ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 186.

²⁴ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 186.

²⁵ Lejeune, *On Diary*, 180.

²⁶ Abu-Lughod and Lutz, *Language and the Politics of Emotion*, 12.

don't want to touch me, or to interest myself in me. It is horrible to dislike your own self and there must be a certain vestige of genuine madness in all this (we have, alas, used the word 'mad' again). I have started drinking and taking tablets recklessly again, and am anticipating a period of terrible *cafard* once again, *cafard* and despair and loneliness and hopelessness...and moaning. But no moaning, we have promised (is the use of 'we' a 'Freudian' slip?). I look terribly old and haggard again and this always depresses me too.²⁷

Ghali describes his depression in action by repeating the word “falling” using a verb to describe his depression. The verb he writes is very specific and comes with an array of possible sensations: loss of control, fear, inevitability to say the least. The depression where he falls is the point where he comes face to face with these bad feelings which are reflected unto the self. He finds himself repulsive, engaging in a complex emotional response. At the moment of depression, with the use of words associated with it, “*cafard* and despair and loneliness and hopelessness,” he experiences another feeling “repulsion”. This feeling of finding himself repulsive, of being repulsed at oneself, shows how the feelings Ghali experiences and expresses are all turned inwards, at the self. At the end of a very drunken entry written on *Friday, 9th July 1965*, Ghali writes, “I am sad again, and terribly lonely [sic] – the eternal theme of this Diary. Searching for love – and now, nearly resigned never to find it.”²⁸ The drinking cannot be separated from the act of writing the diary as he writes when he is drunk at times and at others records how much drinking he has done. For readers, the alliteration in drinking, diary and depression connotes a certain musicality that becomes the thumping sound of Ghali’s diary rhythms.

In the moment of suicide, this final act of reconciling with the mess he felt his life was, Ghali Lejeune leaves the diary as a legacy rather than destroy it. Lejeune poetically writes, “[t]he diary of the end is a struggle against the end—until the end absorbs the diary along with the rest, we might say. But that’s not quite right: death can prevent me from continuing my diary, but it can’t undo the diary.”²⁹ Ghali’s final entry is written while drunk: “I am, of course, drunk. But then sober it would have been very very very difficult (– I acknowledge the drunken writing myself.)”³⁰ The end of Ghali’s diary absorbs the whole text in the way that his suicide swallows the diary whole by the suicide being the end of the story and mostly the most prominent part of it. He ends the diary with an intention as he had begun it with one: “I’m

²⁷ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 155, 156.

²⁸ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 143.

²⁹ Lejeune, *On Diary*, 198.

³⁰ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 211.

going to kill myself tonight.”³¹ The form of the diary is exposed in having a purposeful audience in the last entry, Athill, allowing for a witness not only to his suicide but to his feelings in their rawness. As he endured his depression and the shameful feelings he expressed in his diary while writing it, the fact that someone other than him has read them works as an assurance that there is a witness – other than the diary – of his life. The written feelings in his last entry falls very far from his usual lexicon of depression. Life and death are wrapped up in the moment of suicide: “And the most dramatic moment of my life –the only authentic one is a terrible let down.”³² The diary remains despite of choosing death and perhaps is the only object that would perhaps atone for his life and suicide as a let down. Rather than write his death with bad feelings, Ghali’s drunken note is one of release and relief: “It is a pleasure. I am doing this not in a sad, unhappy way; But on the contrary, happily and even (a state of being and word I have always loved SERENELY) ...serenely.”³³ Perhaps the verbal culmination of his bad feelings is taken over at the end of the diary when he writes ‘serenely’ in capital letters. The state of serenity almost swallows the depression out as he has “already swallowed [his] own death.”³⁴ But then Ghali’s diaries are not the suicide note, and as the diary ends, “SERENELY” vomits out the taxonomy of bad feelings out directing us back to where it all started.

“Going Home”?

Ghali writes on “1st June 1964/In half an hour I’ll be going home. My heart is terribly heavy and I am miserable. I know for sure I am ill – mentally ill; but to realise that and be so alone is terrible and my self-pity is also pitiable. I wish I were in London, with Reg Kimber and Guy and Bob Hugell.”³⁵ During the time he lives in Germany and writes his diary from Rhedyt, he expresses a contempt for Rheydt and Germans and his life there. About Germany, he writes: “There’s nothing called civil courage or clear thinking anywhere here.”³⁶ On Tuesday, 16th July 1965, he tells Brigitta, one of his love subjects, his opinion of living in Germany: “Told her living in Germany was like in a cowshed – with cows,”³⁷ and on Tuesday, 20th July 1965 he writes, “The more I stay in this country, the

³¹ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2017), 211.

³² Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2017), 212.

³³ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2017), 212.

³⁴ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2017), 212.

³⁵ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 226.

³⁶ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 76.

³⁷ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 144.

more I want to vomit on the population in general."³⁸ At times in the diary, Ghali connects feeling bad, his *cafard*, to his location, namely Rheydt:

"But what shall I do with myself? Go on and on living amidst people I despise more and more – every day? I shall go mad. This is no laughing matter anymore, it might have terrible consequences on my character. As it is, my outbursts of temper are increasing all the time. To close myself, as I have most of these last weeks, in my room, lonely and listless, will really drive me mad."³⁹

This contrasts greatly with the state of madness he was in when he starts to keep the diary in order to overcome; in the first entry, no mention is made as how 'where' is contributing to this madness. His writing about Rheydt is a series of metaphors and affects all conjoined in repulsion which he feels is well deserved.

Bargaining on London to be home, Ghali resides in Athill's house for the remainder of his life: a city where he feels at home. He also puts up hopes and dreams on feelings when he imagines he will find love in London: "As for love, I will not find it here in Germany. I have waited enough, I shall find it, probably, if ever, back in England, in London, in the town I belong to..."⁴⁰ When he finally goes to London, he writes: "*London, Tuesday, 13th April 1965/* London...London...LONDON. My town, my city, the only place on earth to which I belong, my spiritual abode, my love, the great love of my love. No sooner have I been here, than I have started to worry about leaving it..."⁴¹ What is significant in the beginning of this diary entry is that two things happen at once. The first is a written expression of happiness, and a different association to the feeling of 'love'; London is his love, and it is not associated with sickness or being unrequited. However, the physical presence in London prompts worry thus connecting London to an emotional place, a larger fear of not attaining this love. When Ghali returns to London later to remain there, he writes of life there as "[a] social avalanche. What a contrast to that dull and boring life in Rheydt,"⁴² comparing life and affects; how he feels in London is in direct contrast to how he feels in Rheydt.

In connecting affect to the struggle to 'find home' in a state of exile, Sara Ahmed writes that "home becomes the impossibility and necessity of the subject's future (one never gets there, but is always getting there), rather than the past which binds the self to a given place."⁴³ Ghali writes about homes and cities which he occupied in his past in his diary entries showing

³⁸ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 146.

³⁹ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 147.

⁴⁰ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 123.

⁴¹ Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2016), 113.

⁴² Ghali, *The Diaries of Waguih Ghali* (2017), 17.

⁴³ Sara Ahmed, "Home and away: Narratives of migration and estrangement," *International Journal of Cultural Studies* 2, no. 3 (1999): 331, <http://dx.doi.org/10.1177/136787799900200303>.

a geographical dislocation and affective connection to these different homes through memories. How does Ghali's *cafar* relate to location, then? The supposition of home in London is defied by the blatancy of his depression taking over his feelings. Feeling bad surpasses location which Ghali attributes to his depression and can be found for us to trace in the repetitiveness of the diary which ultimately reflects the recurrence of these feelings. While in London for a visit, he writes: "*Monday, 1st August 1966*/Again another two weeks without writing this Diary or anything else. The dreadful return to Germany is starting to loom in the near horizon, slowly I realise I have to start thinking of returning and to realise that I am returning because I haven't done anything constructive about trying to stay here."⁴⁴ A feeling of worry and concern destroy the possibility of staying in London, his city, his home. Also, he reveals how this feeling of worry is connected to a return to where he does not feel home and in some way, this is his doing. So, "[i]f the problem of depression is linked to displacement and dispossession," writes Cvetkovich, "then it is tempting, of course, to suggest that "cure" or "healing" or "recovery" comes from finding or returning home."⁴⁵ London becomes the possible home, the place where he will not feel bad and where all his potential can be realized. His state of exile in this sense is not an impossibility of staying in London but connected to the deeper state of depression which can be connected back to exile: a loop of returning and moving with no possibility of home. A loop where 'return' does not ensure erasure of depression.

Ghali's bad feelings cannot be regarded as related to Rheydt but rather to a general state of being in exile. Exile not only meaning inability to return to where he originally is, but to have no anchor. Ghali's exile is layered and the parts in the diary when he writes about his childhood reveal that being 'home' or feeling 'at home' is not merely the ability to physically return and live in a specific geographic location or one city. While in London he writes, "*1st February 1967*/Well, here I am. I mean where I have been most of my life – since the age of fourteen. Homeless, penniless, of no 'fixed address' –. No self pity, but ironic. Not sad, but pathetic and sordid."⁴⁶ His exile reveals itself as being a constant state of being, an emotional and affective space which he carries with him everywhere he goes. Where does such a subject go home to, then? Ahmed writes that "[t]he question of home and being at home can only be addressed by considering the question of affect: being at home is here a matter of how one feels or how one might fail to feel."⁴⁷ While Ghali does

⁴⁴ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2017), 32, 33.

⁴⁵ Ann Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling* (Durham: Duke University Press, 2012), 152.

⁴⁶ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2017), 61.

⁴⁷ Ahmed, "Home and away: Narratives of migration and estrangement," 341.

not refer to a certain place which he could call 'home', even if he writes about how he is in a good place because he has a job and a car and can afford a flat in Rheydt, he reminisces about the home he once had and can no longer return to. In several entries, Ghali writes about Alexandria, going back in memory to a familiar and loved place:

Alexandria, my Alexandria, with rocks in Stanley Bay I know so well, every little on...the exact distance between the rocks and how to dive exactly in between. The shallowness of the water...how to dive exactly and just at the sand not more than a millimetre from your breast...When my 'love chords' have been slightly touched, as they have, slightly (I insist) my feelings, as in anyone else's, I suppose, become tender to my nostalgia – I even want to see my mother again.⁴⁸

He does not express a desire to return or the impossibility of return yet engages in writing of affective states that reveal the extent of his longing and belonging. Memory offers a trajectory of return that is laden with "tender" feelings. The affective description of Stanley Bay, the rocks, the seabed, the tactile imagery of Alexandria's seascape, are brought into memory through love. His feelings allow his readers to trace the connection between the present, physically and affectively, to the past unwritten in the diary. The search for love – in a form that is not associated with feeling bad – becomes an aspiration. Ghali seeks love as an affective objective symbolizing home.

Material Feelings

Love does not materialize for Ghali the way he imagines it would in London, at least not the kind of feeling that would weigh out other bad feelings. London does not provide the home he hopes it would but in some rather twisted way, it becomes his resting place, a city he is associated with through his writing. Exile is a state of physical dislocation or a feeling of not being home that feeds on a feeling of anti-home: insecurity. To wrap up these thoughts on Ghali's feelings as recorded in his diary, which are just the tip of the ice-berg, I want to take a final look at a feeling which he writes and which is an underlying sensation of depression in/of exile. While still in London, Ghali writes on "*Thursday, 15th December 1966*/I am still here in London, hanging by a thread and not enjoying very much because of the sense of insecurity...I might have to leave at any moment."⁴⁹ His feeling of insecurity amounts, of course, to material issues: not having a job, being unable to secure one, having to live in Athill's home for years and not being able to write

⁴⁸ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2016), 129.

⁴⁹ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2017), 58.

anything – but the diary! The entries where Ghali speaks of financial insecurity reveal the materiality of depression and how the depressed subject is trapped in a loop where the material controls and directs the affective. Ghali's worry about money exists even beneath feeling good: "Thursday, 23rd February 1967/I am happy, content, although terribly worried about money and debts in Germany."⁵⁰ Rheydt therefore becomes a location Ghali does not want to return to not only for reasons he has stated in his diaries but also because of a material situation which he wishes to avoid.

Cvetkovich suggests that "[d]epression can be seen as a category that manages and medicalizes the effects associated with keeping up with corporate culture and the market economy, or with being completely neglected by it."⁵¹ Ghali's inability to write makes him incapable of "keeping up" with a cultural milieu and a social position as well as an envisionment of the 'self' as a writer. It is not a set of feelings or a state that he can discuss anywhere but in his diary: the private space that can hold all that is bad, ugly, unattractive, and devastating in Ghali's reality. His material worries and his failure to produce writing that can defer this material angst are like two of several colors that make up a Rubik's cube puzzle. They intersect and exist against and with one another throughout the diaries and only settle into order with the final entry. After writing to Athill that he is leaving his diary to her and suggesting that they could be edited into a work of literature, Ghali immediately lists his debts.⁵² The debts can be paid back on condition that the diaries can be turned into a capital-generating object. It is a possibility laden with failure: failure to write and failure to make material profit otherwise. It is also a final desperate attempt at being a writer.

But to go back to the beginning of the diary, rather than the end of it because this is where readers commence on this journey into Ghali's dailiness. In the first diary notebook he writes: "*Saturday afternoon, 13th June 1964/* I suppose when I kill myself, it will not only be through loneliness and love, but also through money."⁵³ The stark contrast between feelings like "loneliness" and "love" echoing exile and the materiality of "money" as reasons to commit suicide cannot be ignored. They leave a trace of how feelings can be materialized and how money can magnify certain emotions to become realities of life and death. The entry in the published diaries ends with "money. [...]"⁵⁴ indicating an editorial cut. The entry ending at this specific point is

⁵⁰ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 68, 69.

⁵¹ Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, 12.

⁵² Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 211.

⁵³ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 33.

⁵⁴ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 33.

powerful, definitive and leaves the entry at a moment that allows for suspense – a rare affect in reading a diary to which you know the ending. The ellipsis, however, also create a sensation of suspension in reading if they are taken for what they are: an editorial cut. As a curious reader turned academic, I follow these traces, these signs of editorial cuts. The manuscript at this point does not only suffice in relieving the curiosity about what is left out of the published diary but offers a visual stimulant of what writing these words looked like. What Hawas leaves out as an editor is a repetition of drinking and writing about it. Ghali continues, "Anyway," deflecting a feeling of mundaneness and repeated action but also repeated feeling. He drinks and so feels better. While these editorial cuts are not the empty spaces in the diary as lacework, they are also gaps which are full of repetition: depression, drinking, self-loathing. The gaps in the diary, which we can never know but only come to 'feel' by way of touching moments in the diary's language of depression, can be visualized in the physical gaps between the words on the page in Ghali's handwriting:

~~most remarkable thing~~ . . .
 suppose when I kill myself, it will not only be through
 loneliness and love, but also through money. Anyway.
 ate at Kacphaps, then slept till four. Terrible hangover.
 — I am now drinking again. and of course feeling much
 better. at 9 p.m. I have to pick up Gilla and go
 to Rolf's for a quiet evening.

Scan from Ghali's manuscript diary⁵⁵

Ghali's handwriting speaks of the physicality of his depression through the sprawling and erratic movement of the letters. Entries, such as this one, expose the effect of the alcohol on his handwriting and the effect of that on his mental state. He writes the diary to put off depression; he drinks to pause the *cafard* of depressive moods; he writes about his depression and drinking. Reading the diary in his handwriting allows for a whole new process of reading and understanding and feeling the way he writes about his depression in such an intimate setting.

⁵⁵ "Suppose when I kill myself, it will not be only through loneliness and love, but also through money. Anyway. Ate at [unclear] then slept till four. Terrible hangover. - I am now drinking again and of course feeling much better. At 9 pm I have to pick up Gilla and go to Rolf's for a quiet evening." Screenshot from a PDF of one of Ghali's diary notebooks: *Ghali Diary Notebook 1*, 23 (from the PDF, <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/33320>).

Conclusion: Feeling Bad

The published diary is a material object that readers hold, and the manuscript offers a material sensation that is caught in the virtual as they rest in PDFs online in Ghali's archive. Yet the handwriting – the wispieness of his handwriting – can create an affective composition of the feeling bad, drinking, then feeling better. In the virtuality of the archive, in the scanned papers of his handwriting, are traces of what his words meant and felt to him which automatically resonates back to us. Oscillating between edited and published diary and manuscript diary is almost like swinging between Ghali's good days and his bad ones. The acts of re-reading the diary – whether by readers or by Ghali himself – carry a certain echo of the act of editing it. He writes that "Re-reading this Diary makes a pathetic impression"⁵⁶; the impression he imagines his diary will leave is not only the impression felt by him in the act of re-reading but continues in the many possibilities of what he believed could be done with the diary. This is echoed most elaborately in his final entry which is his suicide note addressed to Athill: "I am leaving you my Diary, luv – well edited, it would be a good piece of literature,"⁵⁷ hoping that she would edit and publish something out of them. The possibility of the diaries becoming a circulated text perhaps magnifies the ugliness of his feelings, and the very dark pouring of the self in the entries of the diary. Suicide, then, becomes inevitable. The end of the diary stipulates its beginning in another life, another form, another realm, where readers are exposed to Ghali's mental world.

To examine Ghali's final entry/suicide note by considering the idea that "[t]he tragic conflict between the acceptance of life implied by writing and the refusal of life signified by suicide can be read in the different forms that diary endings take,"⁵⁸ can perhaps allow us to wonder what kind of editing did Ghali have in mind when he left his diaries to Athill? Does this editing include a passing over and wiping out of the words which he uses to write out his feelings? The complexity of Ghali's chosen lexicon to describe his bad feelings deviates from the more used adjectives mentioned above. For instance, he writes on "*Monday, 4th January 1965/Very very sad today and also very tired. In fact, absolute misery although am fighting against it,*"⁵⁹ adding sadness to the adjectives. The physical synonymity between the state of being in love and of illness and sadness is very relevant. Love is associated with

⁵⁶ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 57.

⁵⁷ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2017), 211.

⁵⁸ Lejeune, *On Diary*, 198.

⁵⁹ Ghali, *The Diaries of Waguïh Ghali* (2016), 89.

these negative feelings, rather than being a feeling of pleasure and happiness, it becomes a feeling of despair and torment: "12th January, 1965/Yesterday, Monday, woke up feeling a lot better, lovesickness only comes in short spasms now. It is more a penetrating spasm of loneliness than love in fact."⁶⁰ If the feeling bad adjectives are edited out, his numerous affairs, present and past, would remain as guised metaphors of depression.

As way of concluding this initial probing into Ghali's array of feelings in language, after having touched upon his handwriting and how it plays a role in how his feelings are read, I want to return to the diary as a form. Within the repetitive nature of the diary resides possibilities for freshness. This can be seen by tracing how Ghali describes his depression in every entry; taking a moment to re-read – as he does – and mellow on his taxonomy of bad feelings that are repeated but always with a newness of sensation described in words. Repeated feelings occur not only in the writing of the diary but in the multiple acts of re-reading and reading it whether by Ghali or the different readers. So does their materiality. In the process of Ghali's diaries becoming a public narrative of life writing, his feelings materialize by becoming a book, a published commodity, and also materialize in the reading process itself. These feelings are also repeated when readers consciously and unconsciously identify with them. To divulge into this embodied reading of Ghali's diary, I want to offer this thought for final contemplation:

For those who are fortunate enough to imagine that their careers and other life projects can be meaningfully shaped by their own desires, depression in the form of thwarted ambition can be the frequent fallout of the dreams that are bred by capitalist culture—the pressure to be a successful professional, to have a meaningful job, to juggle the conflicting demands of work and leisure, or to have a "personal life" in the form of a sense of self that lies outside the circuits of capital.⁶¹

While Cvetkovich's quote and her work on depression as a public feeling is grounded in a world quite different than the one where Ghali lived, her description is perhaps one that both seems to describe Ghali's struggle and also the personal struggle that many readers have: "depression in the form of thwarted ambition."⁶² In reading Ghali's diaries, perhaps we get caught into a revealing practice of diary-keeping that mirrors unmet dreams of writing, finding love, or finally going home. Perhaps not. In all cases, to indulge in his daily feelings is to get caught in a spiderweb: a web of the writer's feelings published in a book, scattered across locations that hang in his memory and physicality as he writes the diaries and which also hang in our memoirs as we read them.

⁶⁰ Ghali, *The Diaries of Waguhi Ghali* (2016), 91.

⁶¹ Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, 17, 18.

⁶² Cvetkovich, *Depression: A Public Feeling*, 17.

References

- Abu-Lughod, Lila, and Catherine A. Lutz, eds. *Language and the Politics of Emotion*. Cambridge: Cambridge University Press, 1990.
- Ahmed, Sara. "Home and away: Narratives of migration and estrangement." *International Journal of Cultural Studies* 2, no. 3 (1999): 329–347. <http://dx.doi.org/10.1177/136787799900200303>.
- Cvetkovich, Ann. *Depression: A Public Feeling*. Durham: Duke University Press, 2012.
- Culley, Margo, ed. *A Day at a Time: The Diary Literature of American Women from 1764 to the Present*. New York: Feminist Press at CUNY, 1985.
- Ghali, Waguih. *Waguih Ghali Unpublished Papers: Diaries (1964–1968), Manuscript Fragments and Letters*. 2013. <https://ghali.library.cornell.edu/>.
- Ghali, Waguih. *Ghali Diary Notebook 1*. <https://ecommons.cornell.edu/handle/1813/33320>.
- Ghali, Waguih. *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties 1964–1966*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2016.
- Ghali, Waguih. *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties 1966–1968*. Cairo: The American University in Cairo Press, 2017.
- Lejeune, Philippe. *On Diary*. Manoa: University of Hawaii Press, 2009.
- Merry, Bruce. "The Literary Diary as a Genre." *The Maynooth Review/Reviuú Mhá Nuad*, vol. 5, no. 1 (May, 1979): 3–19. <https://www.jstor.org/stable/20556925>.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2005.

„Going Easily Under”: Pamiętniki depresji Waguih Ghaliego

Abstrakt: Dzienniki egipskiego anglojęzycznego pisarza Waguiha Ghaliego (1927–1969), najbardziej znanego z powieści *Beer in the Snooker Club* (London: Serpent’s Tale, 1987), po raz pierwszy ukazały się w internetowym archiwum jego niepublikowanych prac i zostały zredagowane w dwóch tomach pod tytułem *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2016, 2017). W maju 1964 roku Ghali zaczął prowadzić swój dziennik, próbując poradzić sobie z depresją, która zakończyła się jego ostatnim wpisem w formie listu samobójczego. Wpisy Ghaliego ujawniają jego walkę z napadami depresji i niezdolnością do pisania literatury, dokumentując jego ostatnie lata wygnania w Niemczech, a następnie w Londynie. We wpisach dziennika można odczytać różne emocje i uczucia: smutek, wstręt, złość, samotność i zawód miłosny. Artykuł ten bada afektywne przejawy uczuć Ghaliego w strukturze gatunkowej dziennika w świetle lektur Sianne Ngaia i Ann Cvetkovich oraz pracy nad dziennikami Philippe’a Lejeune’a. Co więcej, celem artykułu jest odczytanie emocji zapisanych we wpisach Ghaliego, aby dowieść, że nie jest to tylko dziennik depresji, ale także dziennik wygnania. Artykuł łączy wygnanie jako stan

bycia z depresją Ghaliego, badając związek między prowadzeniem pamiętnika a wyrażaniem takich uczuć w tekście, próbując zrozumieć, w jaki sposób depresja i stany emocjonalne, które z niej wynikają, są kulminacyjnym produktem ubocznym jego długotrwałego wygnania.

Słowa kluczowe: pamiętniki, pisanie autobiograficzne, Waguih Ghali, depresja, wygnanie, Egipt.

„Going Easily Under.“ Waguih Ghalis Tagebücher der Depression

Abstract: Die Tagebücher des ägyptischen englischsprachigen Schriftstellers Waguih Ghali (192? – 1969), bekannt für den Roman *Beer in the Snooker Club* (London: Serpent's Tale, 1987), erschienen zum ersten Mal im Internet-Archiv seiner unveröffentlichten Werke in zwei Bänden: *The Diaries of Waguih Ghali: An Egyptian Writer in the Swinging Sixties* (Cairo: The American University in Cairo Press, 2016, 2017). Im Mai 1964 begann Ghali sein Tagebuch zu führen, indem er gegen seine Depression schrieb, die mit seinem Freitod endete, was der letzte Eintrag bezeugt. Ghalis Tagebucheinträge bringen seinen Kampf gegen die Depressionsschübe und gegen das Unvermögen Literatur zu schaffen zum Vorschein und dokumentieren gleichzeitig seine letzten Exiljahre in Deutschland und dann in England (London). In den Texten lassen sich verschiedene Emotionen und Gefühle nachweisen: Trauer, Abscheu, Ärger, Ekel, Einsamkeit und Liebeskummer. Der Aufsatz untersucht die affektiven Manifestationen der Gefühle Ghalis bezogen auf die Gattungsstruktur des Tagebuchs unter Einbeziehung der Lektüre von Sianne Ngai und Ann Cvetkovich und der Arbeiten von Philippe Lejeune. Ziel des Aufsatzes ist darüber hinaus das Aufzeigen der Emotionen in Ghalis Eintragungen, um zu beweisen, dass es sich nicht nur um ein Tagebuch der Depression, sondern auch um ein Tagebuch des Exils handelt. Der Aufsatz verbindet Ghalis Exilerfahrung mit seiner Depression, indem die Beziehung zwischen dem Tagebuchschreiben und Ausdrücken von Gefühlen im Text nachgewiesen wird. Die Verfasserin belegt, dass die Depression und die von ihr verursachten emotionalen Zustände eine wesentliche Nebenwirkung seines langjährigen Exils waren.

Schlüsselwörter: Tagebücher, autobiografisches Schreiben, Waguih Ghali, Depression, Exil, Ägypten.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.01>

Data zgłoszenia: 10.11.2019 r.

Data akceptacji: 20.05.2020 r.

Rafał POKRYWKA

<https://orcid.org/0000-0002-5510-9412>

Uniwersytet Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy

Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman

The Ironical Mode in the Contemporary Romance Novel

Abstract: The ironical mode is a complex of literary, especially structural, metafictional, intertextual, distancing, and illusion-breaking methods that are used in contemporary German romance novels. A relativistic notion of love as cultural construct underlies this formal organization. In the paper the ironical mode is opposed with the utopian mode, and questions concerning its efficacy in the contemporary German literature are posed. Romance novels by Wolf Haas, Monique Schwitter, Christoph Höhtker, Peter Handke, Martin Walser, Friedrich Christian Delius, Navid Kermani, Brigitte Kronauer, Olga Flor, Elfriede Jelinek, Sibylle Berg, Marlene Streeruwitz and Corinna T. Sievers are approached.

Keywords: romance novel, love, irony, contemporary German literature.

Den gängigen Thesen von Enttarnung und Abwertung des Mythos der romantischen Liebe in der Postmoderne lässt sich ein unschwer bemerkbares Paradox entgegenhalten, dass der besagte Mythos eben von genuin postmodernen Medien unterstützt, verbreitet, intensiviert und verkauft wird. Die Allgegenwart der Liebe idealistisch-romantischer (utopischer) Prägung in audiovisueller Werbung, sozialen Netzwerken, Musikhits, Filmschlagnern und Literatur bestreitet einerseits den antiutopischen Charakter der Postmoderne als Kulturformation, andererseits bestätigt dies den wahrscheinlich längst akzeptierten Verdacht, dass die „Epoche“ der Postmoderne zahlreiche unzusammenhängende oder widersprüchliche Tendenzen umfasst und sich als Zeit der maximalen Pluralisierung von Ideen und Diskursen auffassen lässt.

Der Großteil der aktuellen Kulturproduktion scheint die Konstruiertheit der romantischen Liebe mit dem Glauben an ihre Natürlichkeit zu verschleiern, mehr noch: die ihm zugrundeliegende Materialität, soziale und ökonomische Verhältnisse zu leugnen: „An ihre Stelle ist ein diskreter und ätherischer Reichtum getreten, der sich auf subtile Weise an ‚universelle‘ und klassenlose Sehnsüchte nach Authentizität, Freiheit und reinem Gefühl richtet.“¹ Freilich ist diese Diagnose selbst wenig universell – die Aufdeckung des in unzähligen Kulturtexten inszenierten Theaters der Liebe hängt von sozialen Dispositionen ab, in erster Reihe von Bildung und Belesenheit, so ist auch die Teilnahme an einer bestimmten „Rezeptionskultur der Liebe“ eine relative Frage. Die an Sicherheit grenzende Vermutung, dass viele Rezipienten die romantische Illusion kritisch zu durchschauen imstande sind und trotzdem in diesem medial kreierten Liebestheater mitspielen möchten, bestätigen nicht nur soziologische Forschungen, wie etwa die von Eva Illouz, die diesem Paradox von Erkenntnis und Teilnahme nachspürt,² sondern auch die verbreiteten, normalerweise westlichen oder globalisierten (amerikanisierten), Rezeptionsmechanismen von solchen Produkten der Unterhaltungsindustrie wie z. B. *Fifty Shades of Grey* (Roman und Verfilmung), die sich sowohl in einer (auto)ironischen, zweifelnden Haltung als auch im übermäßigen Konsum und der darauffolgenden Re-Produktion von Phantasmen (hauptsächlich Überarbeitung eigener Erfahrungen nach dem mehr oder weniger bewusst angenommenen medialen Muster) offenbaren. Die Kraft dieser als Lebensszenarien gelesenen Simulakren wirft nicht nur die Frage nach den aktuellen Veränderungstrends der Gesellschaft auf,³ sondern auch nach der Beständigkeit von Kulturschemata, die den Konsum der Romantik bedingen, sowie auch nach der Wirksamkeit der rhetorischen und formalen Mittel, die bei deren Produktion und Rezeption eingesetzt werden.

Der utopische Modus des „Liebemachens“ (verstanden hier als Konstruktion von persuasiven Liebeserzählungen),⁴ der im Folgenden kurz besprochen wird, lässt sich in diversen Medien und Genres entdecken, hier wird er nur in Bezug auf den aktuellen, hauptsächlich deutschsprachigen Liebesroman und als Kontrastfolie zum weiter dargestellten ironischen Mo-

¹ Eva Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, übers. v. Andreas Wirthensohn (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007), 138–139.

² Vgl. Illouz, *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*, 136–137.

³ Vgl. Niklas Luhmann, *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015), 24.

⁴ Analog zum in der Genderforschung angewandten Terminus *doing masculinity/femininity*, der auf die Konstruiertheit der sozialen Geschlechter hinweist.

aus identifiziert.⁵ Gemeint ist hier ein Komplex von formalen und meistens konventionellen literarischen Verfahren, dem ebenso ein Komplex von gelten und wenig flexiblen kulturellen Überzeugungen zugrunde liegt.

Auf der Inhalts- bzw. Ideenebene des Textes handelt es sich in erster Linie um die Überzeugung von der Existenz des unveränderlichen Selbst und von der Natürlichkeit menschlichen Verhaltens, nicht selten auch von der unbestreitbaren Gegebenheit gesellschaftlicher Strukturen und Geschlechterverhältnisse, sowie um den Glauben an den universellen Ursprung und Wert der Liebe. Der utopische Modus ist somit ahistorisch. Weitere Implikationen dieses Liebeskonzepts lassen sich wie folgt zusammenfassen: Der Ursprung der Liebe ist entweder die unabhängige Gefühlswelt des Menschen oder eine übermenschliche Instanz, die Liebe wird gesucht und gefunden (oft nach dem herkömmlichen, „platonischen“ Muster der Wiedervereinigung), bildet entweder einen Weg zur Selbstverwirklichung oder zur Verwandlung und Überschreitung des Ichs,⁶ nimmt sakrale, übernatürliche oder mystische Züge an. Der Moment der Verliebtheit krönt den Prozess des Wartens auf den Anderen (er beginnt die Liebesgeschichte im Grunde genommen nicht), die Liebe wird als ewig, einzigartig und höchster Lebenswert kodiert, wodurch sie alle anderen Handlungen im sozialen Umfeld rechtfertigt. Der utopische Modus setzt aber nicht unbedingt einen glücklichen Ausgang der Geschichte voraus.

Im utopischen Modus gibt es kaum kritische Reflexion in Bezug auf die „Natur“ der Liebe. Auch wenn gegebene Bedingtheiten des Liebens hinterfragt werden können, werden sie nicht als dessen Essenz, sondern als unbeständige Staffage des unveränderlichen Gefühls angesehen. Diese Auffassung wird von idealistischen Philosophien und vielen Religionen unterstützt, ihre Wirksamkeit im europäischen Kulturkreis lässt sich auch auf zweierlei Weise erklären – mit dem Einfluss und der Aktualität des antiken (idealistischen, nicht sophistischen) Erbes sowie mit der führenden Rolle des Christentums in der Kulturbildung seit dem Mittelalter. Trotz der Diagnosen vom Ende der Liebe in der neoliberalen, medialisierten Leistungskul-

⁵ Der Terminus „Modus des Schreibens“ wird von Renate Lachmann in Bezug auf die Fantastik verwendet, vgl. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002), 12.

⁶ Entgegen der popkulturellen Anbetung der „platonischen“ Liebe als harmonische, geistige Vereinigung sieht Byung-Chul Han die Liebe vom Altertum bis heute als Selbstüberschreitung, Verwandlung und Verletzung an: „Die erotische Kommunikation der Antike ist alles andere als behaglich“. Byung-Chul Han, *Agonie des Eros* (Matthes & Seitz, Berlin, 2017), 42. Davon geht auch seine Kritik der gegenwärtigen Liebeskultur aus, die das ursprünglich negative, auf den Anderen ausgerichtete Gefühl domestiziert und ins Positive verarbeitet hat. Auf dieser Grundlage könnte auch eine weitere Einteilung des utopischen Modus in das negative und positive Muster erfolgen.

tur der Gegenwart⁷ sind diese essentialistischen Überzeugungen erstaunlich erfolgreich und weit verbreitet, vor allem in der Digitalkultur, die sie gerne vervielfältigt.

Auf der Formebene spiegeln sich diese Annahmen meistens in der Wahl bestimmter Verfahren, allen voran einer linearen Struktur der Liebesgeschichte mit ihren obligatorischen Stationen, die möglichst „lebensnah“ wirken und die temporale Struktur der Liebessemantik widerspiegeln sollte.⁸ Bevorzugt werden mimetischer Realismus und tiefgründige Psychologisierung der Figuren, Glaubwürdigkeit und Erkennbarkeit der Handlungsmuster. Es kann somit nicht verwundern, dass im utopischen Modus meistens konventionalisierte Texte geschrieben werden, die nicht nur als Varietäten des ewig Gleichen wiedererkannt und gelesen werden, sondern auch die herkömmlichen Konventionen verfestigen und den Boden für nächste Narrationen bereiten.

Auf der Ebene der Rezeption äußert sich der utopische Modus vor allem in einer Identifikationslektüre, die in erster Linie die Lesenden mit den Protagonist(inn)en des Romans gleichsetzt, aber auch zu weiteren Identifikationen führen kann, beispielsweise zwischen Autor(in) und Erzähler(in) und/oder Protagonist(in), nicht selten auch zwischen Leser(in) und Autor(in). Diese Lektüre ist meistens auch stark prointentional, hier wird der literarische Text für die direkte Äußerung seines Urhebers gehalten und die in ihm kodierte Weltanschauungen als Stellungnahmen oder illokutive Sprechakte gelesen. Die verbreitete Konvention, Liebesromane wie Ratgeber oder Autobiografien zu lesen, findet ihren Ursprung eben in dieser (oft unbegründet vorausgesetzten) „Vertraulichkeit“ der literarischen Kommunikation. Dem ist auch ein Mangel an Kritik geschuldet, was jedoch nicht bedeutet, dass die im utopischen Modus geschriebenen Texte immer positiv gewertet werden, vielmehr handelt es sich hier um eine Kritik an der Oberfläche, z. B. Handlungswahrscheinlichkeit, Profilierung der Figuren, Spannungserzeugung oder sprachliches Niveau, seltener aber um die basalen Konzepte des Werks, wie die Suche nach Liebe und den Glauben an ihre ideale Natur. Derartige Lesarten beruhen in der Regel auf einem ethischen Konsens und die Disponierung der Werte scheint im Voraus bestimmt, daher bringt die Lektüre wenige Überraschungen oder moralische Dilemmata mit sich.

Die Frage nach der Geschichte des utopischen Modus ist insoweit riskant, als dieser erst durch die Opposition zu anderen Modi zum Vorschein kommt

⁷ Vgl. u. a. Han, *Agonie des Eros* (2012), Illouz, *Warum Liebe endet* (2018).

⁸ Vgl. Takemitsu Morikawa, „Gibt es ein Weltfunktionssystem für Intimbeziehungen? Jenseits des Spannungsverhältnisses von Kulturalismus und Westzentrismus“, in *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, hrsg. v. Frank Becker und Elke Reinhardt-Becker (Frankfurt am Main: Campus, 2019), 341.

und seine Existenz (mangels Alternative) nicht unbedingt immer und überall gleichmäßig bewusst gemacht wird. So könnte etwa der utopische Charakter der höfischen Dichtung des Mittelalters, der Literatur der Empfindsamkeit oder der Romantik im synchronen Vergleich mit anderen, nicht kanonischen Modi dieser Perioden, zum Beispiel in der Volkskultur, oder aber mit den gegenwärtigen Kulturen der Liebe und ihren Schreibmodi in Erscheinung treten. Erst in der Zeit der Modernisierung sowie der darauffolgenden Demokratisierung und Pluralisierung der Literatur wurden diese Oppositionen hervorgehoben, ja denkbar gemacht. Auf diese Weise konnten auch andere, bisher periphere oder tabuisierte Modi erscheinen und für gewisse Verbreitung sorgen. So behauptet Lynne Pearce, dass erst die Etablierung der neuen Wissenschaften in der Moderne eine andere, dystopische Liebesliteratur ermöglicht habe⁹ (die teilweise mit dem ironischen Modus gleichzusetzen ist). Noch allgemeiner könnte festgestellt werden, dass die Entwicklung der materialistischen Tendenzen in der Aufklärung, der modernen Soziologie und der relativistischen Denkströmungen in der Postmoderne die Grundlage für eine andere, nicht-idealistische Auffassung der Liebe gebildet haben.

Der utopische Modus wirkt quer durch Genre- und Texthierarchien, umfasst sowohl kanonische Werke der Liebesliteratur als auch zur Unterhaltungsliteratur eingeordnete Narrationen, die der so genannten romantischen Liebe huldigen. Auch ein Großteil der zurzeit populären erotischen Romane, die nach dem bereits erwähnten Erfolg von E. L. James' *Shades of Grey* (2011–2012) auftauchten und als hedonistisch oder pornografisch abgestempelt wurden, bekennt sich zur Utopie und behandelt den Sex als einen Weg zur emotionalen Verwirklichung und Stabilisierung, ja zur Entdeckung der „wahren Liebe“. Ähnlich verhält es sich mit vielen romantischen Komödien, die unter dem Deckmantel der Komik idealistischen Liebesprojekten verpflichtet sind. Die Liebesutopie wird auch – worauf Pearce hinweist – stellenweise in der Science-Fiction, der Fantasy, dem Thriller und in der queeren Literatur glaubhaft gemacht, sowie im metafiktionalen Schreiben auf der ersten Erzählebene, worauf hier später eingegangen wird.¹⁰ Zu den anerkannten gegenwärtigen Autor(inn)en des utopischen Modus in deutscher Sprache könnten unter anderem Peter Handke, Navid Kermani, Annette Mingels, Anna Mitgutsch, Hanns-Josef Ortheil, Evelyn Schlag, Peter Stamm, Martin Walser oder Feridun Zaimoglu gerechnet werden, mit dem Vorbehalt, dass sie, weit von der popkulturellen Affirmation der romantischen Liebe, durchaus innovative Darstellungsmittel verwenden und die Liebesutopie zeit-

⁹ Vgl. Lynne Pearce, *Romance Writing* (Cambridge: Polity Press, 2007), 162–164.

¹⁰ Vgl. Pearce, *Romance Writing*, 185–188.

gemäß kontextualisieren. Manche Romane der genannten Autor(inn)en werden im Folgenden auch auf ihr ironisches Potenzial hin geprüft.

Der ironische Modus fußt auf der Annahme, dass Liebe – wie alle sozialen Phänomene – ein Konstrukt oder eine Erzählung ist und in eindeutig artifiziiellen Formen ausgedrückt werden sollte. Reflektiert werden hier Konventionen des Liebens, Theatralität und Wiederholbarkeit der Liebesrituale, Möglichkeiten und Begrenzungen der Liebessprache, der Mythos Liebe angesichts des aktuellen Kulturwandels, der Einfluss von Liberalismus, Optimierung, Digitalisierung, Kommerzialisierung und Optionalität der Beziehungen. Meistens ist der ironische Modus kulturkritisch und antiutopisch.¹¹ Er kann auch in verschiedenen Texten ungleichmäßig vorkommen und Momente einer kritischen Reflexion konstituieren, muss aber nicht unbedingt intentional aufgefasst werden, vielmehr als ein durch bestimmte kulturelle Erkenntnisse fundierter, mehr oder weniger sichtbarer Diskurs, der an der Oberfläche des Textes (vor allem in der sprachlichen Gestaltung) oder tiefer in seiner Struktur verläuft.

Eva Illouz sieht in der Ironie die tonangebende rhetorische Figur des heutigen romantischen Bewusstseins und desillusionierten Wissens, „das eine volle Überzeugung und Verbindlichkeit verhindert.“¹² Und weiter: „Die Ironie kann einen Glauben nicht ernst nehmen, der für die Liebe zentral ist, nämlich ihren selbsterklärten Anspruch auf Ewigkeit und Totalität.“¹³ Diese Desillusionierung ergibt sich aus dem Bewusstsein der Endlichkeit der Liebe, was jedoch – wie Illouz bemerkt – bereits in der Romantik (Schlegel) akzeptiert wurde, sowie aus der Rationalisierung der Liebe im Kapitalismus, welche sie der utopischen Züge beraubt hat. Immer häufiger auftretende Praktiken der Beziehungsoptimierung oder aber – ganz im Gegenteil – der alle anderen Lebenspraktiken optimierenden Liebesmeidung zeugen tatsächlich von einem erhöhten Bewusstsein der Gefahr, welche die romantische, transgressive Liebe mit sich bringt.

Hier stellt sich jedoch die Frage, in welchem Maße dieses ironische Bewusstsein sich in Produktion und Rezeption von Kulturartefakten widerspiegelt, mit anderen Worten: inwieweit die beiden sozialen Strukturen – die Struktur der Liebeskultur und die Struktur des literarischen Feldes (verstanden im Sinne von Pierre Bourdieu)¹⁴ – eine Homologie aufweisen. Zwischen

¹¹ Zur Ironie im relativistischen Verständnis vgl. Richard Rorty, *Contingency, irony, and solidarity* (Cambridge: Cambridge University Press, 1993), 73–95, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511804397>.

¹² Eva Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, übers. v. Michael Adrian (Berlin: Suhrkamp, 2011), 351.

¹³ Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, 351.

¹⁴ Vgl. Pierre Bourdieu, *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. v. Bernd Schwibs, und Achim Russer (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999), 228–229.

dem ästhetischen (Avantgarde) und dem sozialen (Massenproduktion) Pol des literarischen Feldes, also zwischen der langen (ästhetischen) und der kurzen (sozialen) Wirkungszeit,¹⁵ scheint das ironische Liebesbewusstsein ungleichmäßig verteilt zu sein. Die Avantgarde und der Nobilitierungssektor¹⁶ sind in der Regel tatsächlich an der Desillusionierung der bestehenden Verhältnisse *sensu largo* beteiligt, weswegen der ironische Modus ein wesentliches Verfahren in Liebesromanen dieser Formationen bildet. Dabei sind der Mittelbereich und – weiter in Richtung soziale Zeit – das Feld der literarischen Massenproduktion immer weniger an der Aufhebung der Mythen interessiert, die der Populärkultur zugrunde liegen. Ihre Ziele sind vor allem Unterhaltung und Kompensation, sie profitieren wenig von Widerstand und Desillusionierung, da die massenweisen, attraktiven und ihre Konsumenten abhängig machenden Illusionen eben aufrechterhalten bleiben müssen, um sich verkaufen zu lassen. Wenn die Ironie hier wirken sollte, dann in einer schwachen Form, wie etwa in der populären *chick-lit* und verwandten Genres, die tatsächlich die Unbeständigkeit der Liebe, sexuelle Freiheit, Konsum und Sozialprestige besingen, ohne zur weitergehenden Reflexion zu zwingen oder an den Fundamenten der vorgefundenen Ordnung zu rütteln.¹⁷

Einerseits wird hier also der utopische Liebesmythos in seiner naivsten Gestalt reproduziert, andererseits die Sexualität zur Schau gestellt und als angenehme Unterhaltung stilisiert. Die Rezeption derart profilierter, widersprüchlicher Trends und Artefakte muss in manchen Fällen Unsicherheit oder Distanz generieren, deren künstlerische Form eben der ironische Modus mit seinem Bestreben, die Dialektik von Liebe und Körper außer Gefecht zu setzen, bildet. Der ironische, nicht der lediglich komische, sarkastische oder zynische,¹⁸ sondern der radikal umkehrende und selbstreflexive Modus der Liebesliteratur ist von einem kritischen Bewusstsein gekennzeichnet, das

¹⁵ Vgl. Heribert Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000* (Berlin/New York: De Gruyter, 2015), 581.

¹⁶ Terminologie Tommek's, vgl. Tommek, *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*.

¹⁷ Auch wenn die *chick-lit* strenggenommen keine Liebesliteratur sein sollte, vgl. Pearce, *Romance Writing*, 182–183. Vgl. auch den Modus des „kalten“, unverbindlichen und sachlichen Erzählens von Liebe und Sexualität, vgl. Monika Szczepaniak, „Coole Romane als literarisches Programm“, in *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, hrsg. von Frank Becker, und Elke Reinhardt-Becker (Frankfurt am Main: Campus, 2019), 151–152.

¹⁸ Pierre Lepape behauptet sogar, dass es keinen komischen Liebesroman gebe, da die Liebenden sehr selten komisch sind, vgl. Pierre Lepape, *Une histoire des romans d'amour* (Paris: Seuil, 2011), 16.

sich gegen jegliche, sowohl idealistische als auch materialistische, Mystifizierung wendet. Auf der Formebene äußert sich diese diskursive Prägung in der Wahl von unkonventionellen Mitteln, vor allem hybriden, verfremdeten Formen, nichtlinearen Handlungen, Verfahren der Metafiktionalität und Intertextualität, Illusionsbrechung oder umgekehrt – übertriebener Theatralisierung. Die Sprache des ironischen Modus ist auch nicht selten metafiktional, bewusst ihrer selbst und ihrer Funktion in der Konstruktion von Liebesgeschichten. Die Protagonist(inn)en können als Rollen oder Marionetten dargestellt werden bzw. ihre eigene Erfahrung und ihr Darstellungsvermögen hinterfragen. Auf dem Weg zur kritischen Erkenntnis bildet die Ablehnung des direkt wirkenden Realismus den ersten Schritt, wozu sich metafiktionale Verfahren eignen, aber auch weniger offensichtliche Signale, wie zum Beispiel der ironische oder unbeteiligte Ton des Erzählers oder auch die Künstlichkeit der Dialoge (die an sich doch immer eine theatrale Form sind).

Die obigen formalen Lösungen bzw. genrespezifischen Verfremdungseffekte sollen zur „Wiederannahme der Ungläubigkeit“ überzeugen, entgegen der populärsten Lesart der fiktionalen – vor allem fantastischen – Literatur, die in der „willentlichen Aussetzung der Ungläubigkeit“ (Coleridge, 1817) besteht und auch für die utopische Liebesliteratur unbedingt scheint.¹⁹ Der desillusionierte Modellleser des ironischen Modus sollte nicht nur die Liebe der Protagonist(inn)en anzweifeln (was in der oben genannten neuen Liebeskultur nicht besonders anspruchsvoll scheint), sondern auch die Liebe in all ihren sozialen Facetten differenzieren und reflektieren können.

Die Ursprünge des ironischen Liebesschreibens lokalisiert Illouz schon bei *Don Quixote* (1605-1615), am Anfang der neuzeitlichen Romangeschichte.²⁰ Ohne Zweifel könnte seine Karriere auch weiter so breit aufgefasst werden, von Cervantes über de Sade, Balzac, Flaubert, Schnitzler und Henry Miller bis in die Postmoderne. Da die vorliegende Studie jedoch nicht auf einen diachronen Vergleich unterschiedlicher Liebesromane, sondern auf eine Analyse einer spezifischen Tendenz in der aktuellen Literatur abzielt, beschränken wir uns auf die Annahme, dass der ironische Modus erst in der zweiten Hälfte des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts als Effekt der relativistischen Wende deutlich zum Vorschein kommt, vor allem in metafiktionale aufgebauten Texten, wie etwa bei John Fowles (*Die Geliebte des französischen Leutnants*, 1969), A. S. Byatt (*Besessen*, 1990) oder Ian McEwan (*Abbitte*, 2001), oder in den ironischen und zugleich gesellschaftskritischen Romanen von Albert Cohen (*Die Schöne des Herrn*, 1968), Elfriede Jelinek (*Die Liebhaberinnen*, 1975) oder Michel Houellebecq (*Elementarteilchen*,

¹⁹ Vgl. Pearce, *Romance Writing*, 186.

²⁰ Vgl. Illouz, *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*, 350.

1998). Wie oben bemerkt, sind vor allem kanonische Feldformationen am radikal ironischen Modus interessiert, abgesehen von einigen rein hedonistischen Tendenzen in der Unterhaltungsliteratur (wie z. B. die genannte *chick-lit* und ihre männliche Entsprechung *lad-lit*). Zu bedenken wäre auch, ob die genuin pornografische Literatur nicht im ironischen Modus zu verstehen wäre, da sie die Utopie durch maximale Intensivierung des Körperlichen aufhebt, jegliche Metaphysik ausschließt, demzufolge auch keinem Liebesprojekt Platz übriglässt. Hier kommt jedoch der Modus selbst an die Grenzen des Genres, das die Liebe und nicht den Sex als zentrales Thema behandeln sollte,²¹ und wenn er auch in der Pornografie wirksam ist (wahrscheinlich nur durch bloße Desemantisierung des romantischen Gefühls, da von „ironischem Porno“ kaum die Rede sein kann), kann das nicht mehr Gegenstand dieser Überlegungen sein.

Der ironische Modus ist allerdings mit dem postmodernen Schreiben nicht identisch, so wie der utopische Modus mit der idealistischen Philosophie nicht gleichgesetzt werden sollte. Die beiden verweisen zwar auf Anschauungen der gegebenen Zeit (es kann nicht anders sein), scheinen aber zugleich über enge Epochen- oder Disziplingrenzen hinauszugehen. Es wäre auch übertrieben, allen Autor(inn)en, die den ironischen Modus verwenden, unbedingt eine relativistische Auffassung der Liebe oder kritische Absichten und den Vertreter(inne)n des utopischen Modus unzeitgemäße Naivität beizumessen. Anstatt ihre Texte intentional (gemäß der Intention des Autors / der Autorin) zu erschließen, scheint eine textuelle und kontextuelle Herangehensweise angebrachter und vorsichtiger, wenn auch nur um das für den utopischen Modus charakteristische Rezeptionsschema der Gleichschaltung von *intentio operis* und *intentio auctoris* nicht zu wiederholen.

Im Folgenden werden aktuelle deutschsprachige Liebesromane (d. h. Romane, die sich als Liebesliteratur interpretieren lassen) dargestellt, die auf dem ironischen Modus aufbauen. Ausgegangen wird von Romanen, die eine unbestreitbar verfremdete, artifizielle und metafiktionale Struktur aufweisen, bis hin zu Texten, die der Darstellung der Liebesgeschichte mit ironischen Stilmitteln beizukommen versuchen.

Als besonders raffinierter, metatextueller und autofiktionaler Roman hebt sich *Das Wetter vor 15 Jahren* (2006) von Wolf Haas von anderen ab und bildet den ersten Teil in der Liebesromanreihe des bisher mit Krimis assoziierten Autors (hier auch *Verteidigung der Missionarsstellung*, 2012 und *Junger Mann*, 2018). Der Text, konstruiert als Interview zwischen der als „Literaturbeilage“ bezeichneten Journalistin und dem „Autor Wolf Haas“ über dessen Liebesroman, eröffnet nicht nur einen Raum für metafiktionale

²¹ Vgl. Lepape, *Une histoire des romans d'amour*, 15.

Spiele, autofiktionale Enthüllungen und metakritische Reflexion über das literarische Schaffen an sich, sondern auch für eine Liebesgeschichte, die Gegenstand des fiktiven Romans ist, und für eine weitere, die sich allem Anschein nach zwischen den beiden Gesprächspartnern anbahnt. „Nicht nur die Satire, auch die Parodie darf alles und ihr ist es sogar möglich, den romantischen Liebescode zu retten. Vor allem durch das Distanz erzeugende Mittel der Ironie kann sie ihn neu erschaffen,“²² behauptet Stefan Neuhaus in Bezug auf Haas' Roman. Vom entgegengesetzten Standpunkt aus könnte die These gewagt werden, dass eben die mehrfache Fiktionalisierung und der ironische Stil die sich weniger abspielende als gespielte oder auch verspielte Liebesgeschichte verfremden und den romantischen Code als unwiederbringlich künstlich und unglaubwürdig geworden entblößen. In dieser Hinsicht bildet *Das Wetter vor 15 Jahren* das Paradebeispiel des ironischen Modus, indem auf Illusionsbildung verzichtet und die ohnehin absurde Liebesgeschichte auf eine Anzahl von gekonnten Spiegelungen und formalen Verfahren reduziert wird, unter denen die Deklaration „Also ein Liebesroman ist einfach schwer zu schreiben, wenn man den Personen nicht eine gewisse Romantik lässt“²³ nur als Parodie dieser zu verstehen ist.

Die genannten Verfahren – die ungewöhnliche Struktur, die Konstruiertheit von Handlung und Figuren, ausgeprägte Meta-, Para- und Intertextualität, Autofiktion, das Spiel mit Genres und der ironische Stil, deren dichte Anhäufung in Haas' Werk seine Einzigartigkeit ausmacht – finden auch Anwendung in vielen anderen Romanen der letzten Jahre. Der ebenso von Haas stammende Roman *Verteidigung der Missionarsstellung* (2012) scheint nicht weniger ironisch, wieder tritt der Autor als literarische Figur auf, wieder ist der Text voll von autotelischen Verfahren und der Protagonist ein Sonderling mit einer merkwürdigen Liebesgeschichte. Diesmal ereignen sich seine romantischen Abenteuer parallel zu den weltweit ausbrechenden Seuchen, was den alten Topos der Liebe als Krankheit aufruft (in der neueren Literatur vgl. *Die Liebe in den Zeiten der Cholera* von Gabriel García Márquez, 1985) und den Roman von Haas, gespickt von Einschüben in Klammern, die darauf hinweisen, wie die Geschichte weiter gestaltet werden sollte, umso artifizieller erscheinen lässt. Die Verliebtheit des Protagonisten dient hier einerseits der Vermehrung von paradoxalen Effekten, wie Verwechslung von Ursache und Wirkung (z. B. die zufälligen Pandemien), andererseits rechtfer-

²² Stefan Neuhaus, „Paarbildungen. Figurationen der Liebe in Gegenwartsliteratur und -film“, in *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft*, hrsg. v. Stefan Neuhaus (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012), 291.

²³ Wolf Haas, *Das Wetter vor 15 Jahren* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014), 199.

tigt sie das Provisorische des Romans, das ständige *work in progress*, z. B. die wenig glaubwürdige Länge der Dialoge: „Diese Brücke ist sehr kurz, sie führt nur über den sehr schmalen Kanal, und wir gehen schon so lange darüber“, sagte Benjamin Lee Baumgartner. „Das ist vielleicht, weil wir verliebt sind.“²⁴

Durch die Aufzählung von Krankheiten und Liebschaften dekonstruiert der Roman den idealistischen Liebesmythos. Aufzählen als höchst künstlerische und künstliche Figur ermöglicht eine weitgehende Ironisierung der dargestellten Geschichte – das Aufgezählte ist nicht einzigartig, nur eine Station, weder Mittel- noch Höhepunkt. Dass es trotzdem auch möglich ist, auf der Basis der Aufzählung ein Liebesideal zu beschwören, beweist Monique Schwitter in ihrem Roman *Eins im Andern* (2015). In zwölf Kapiteln berichtet die Erzählerin von zwölf Männern aus ihrem Leben und liefert auch Überlegungen zur unveränderlichen Natur der Liebe: „Bietet sie sich einfach in einem Mann nach dem anderen dar, offenbart sie, die eine, einzige, wahre, sich einfach nur in verschiedenen Gestalten? Hat also nicht die Liebe verschiedene Gesichter, sondern einzig der Geliebte?“²⁵ Das utopische Anliegen des Romans wird jedoch von seiner Konstruktion selbst in Frage gestellt: Die Erzählerin hatte zwar nur fünf Lieben in ihrem Leben, da aber die beiden ersten die Namen von Petrus und Andreas tragen, scheint es unumgänglich, die Liebesgeschichte in zwölf Kapiteln weiterzuspinnen, die auf die zwölf Apostel verweisen. „Wie ich zähle, hängt davon ab, was ich erzähle“,²⁶ so räumt sie der Fiktion den Vorrang ein, ohne die der Liebesgeschichte zugrundeliegende Wahrheit zu verletzen. Oder anders: indem sie diese Wahrheit als Fiktion, nur im Rahmen des literarischen Textes verständlich und stimmig, herausstellt. Auf diese Weise scheinen sowohl freies Konfabulieren als auch Verteidigung von Grundsätzen genauso akzeptabel, was die Annahme bestätigt, dass in der Struktur des Romans Spuren des ironischen Modus zu bemerken sind, der dieses doppelbödige Spiel ermöglicht.

Das Aufzählen als Erzählfigur ist auch in zwei anderen, vollkommen unterschiedlichen Romanen zu finden. In Christoph Höhtkers *Das Jahr der Frauen* (2017) nimmt sich der Protagonist vor, zwölf Frauen binnen eines Jahrs zu verführen und sich auf diese Weise von Selbstmordgedanken abzulenkten. In Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) berichtet der Protagonist von sieben Frauen, die er jeden Tag innerhalb einer Woche getroffen hat. Die beiden Don Juans, so unvereinbar sie sind, veranschaulichen die Künstlichkeit der Liebesbegegnungen in der Literatur – Höhtkers

²⁴ Wolf Haas, *Verteidigung der Missionarsstellung* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014), 28.

²⁵ Monique Schwitter, *Eins im Andern* (Frankfurt am Main: Fischer, 2017), 64.

²⁶ Schwitter, *Eins im Andern*, 46.

Figur tut das aus Zynismus und Berechnung, Handkes Held aus Neigung zum Symbolischen, Mythischen, Geschlossenen. Der Unterschied zwischen dem Ironiker und dem Utopisten wird hier zwar nicht aufgehoben, mindestens aber – in einer relativierenden Lesart – umgangen und mit Distanz betrachtet. So wie auch die Romane von Haas und Schwitter beweisen, dass die Liebesliteratur gerne auf deutlichen Erzählstrukturen beruht, die auch Erkenntnisstrukturen sind, und dass eine strenge Regelmäßigkeit, Vergleichen und Aufzählen verächtlich genug sind, um ein Spielfeld der subversiven Ironie zu bilden.

Handkes Beschwörung der kanonischen Figur der Liebesliteratur²⁷ führt in den Bereich der metahistorischen Romane, wo ironische Verfahren ostentativ verwendet werden. Martin Walsers *Ein liebender Mann* (2008) erzählt die Geschichte von Goethes Liebe zu Ulrike von Levetzow, zitiert dabei auch seine klassischen Werke. Mehrfache ironische Spiegelungen der Biografie Goethes und der Fiktion Walsers (und vielleicht auch der Biografie Walsers) führen zu ernüchternden Erkenntnissen. Goethe und Ulrike verkleidet als Werther und Lotte bezeugen eine anfängliche Erschöpfung der Liebeskultur, die im 21. Jahrhundert zum Kampf von Selbstinszenierungen geworden ist. Einerseits liefert Walser eine durchaus ironische Diagnose der Zeit (wobei es sich mehr um die Gegenwart als um die Weimarer Klassik handelt), andererseits verteidigt er, wie gewöhnlich, den Wert der Liebe und entfaltet für ihn typische Epiphanien eines verliebten Mannes.

Ebenso doppeldeutig scheint der Roman *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (2009) von Friedrich Christian Delius. Ähnlich wie bei Haas wird hier ein fiktives Interview geführt, und zwar zwischen einem unbekanntem Autor (der sich nur am Anfang und am Ende äußert) und dem historischen Computererfinder Konrad Zuse. Seiner Entdeckung liegt eine merkwürdige Geschichte zugrunde, eine Geschichte der Liebe zu der bereits lange verstorbenen Ada Lovelace, der Tochter von Lord Byron. Fasziniert von einer der ersten Mathematikerinnen der Welt entwickelt der Protagonist ein Spiel von Fantasien und (Selbst)Gesprächen, in denen Ada zu seiner Begleiterin und Beschützerin wird. „Meine Phantasie hatte sie längst vorher erfunden, ich hatte sie fast fertig im Kopf ausgemalt“²⁸ und weiter: „sie hat mich sofort verwandelt... Verzaubert, wenn ich das so platt sagen darf... Ich habe mich sofort verliebt, zuerst in ihren Namen verliebt“²⁹ und weiter: „Die Frau, die

²⁷ Interessanterweise ist er nicht der einzige unter zeitgenössischen Autoren, die ihn wiederentdeckten, vgl. Hanns-Josef Ortheils, *Die Nacht des Don Juan* (2000) und Robert Menasses, *Don Juan de la Mancha oder Die Erziehung der Lust* (2007).

²⁸ Friedrich Christian Delius, *Die Frau, für die ich den Computer erfand* (Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2011), 84.

²⁹ Delius, *Die Frau, für die ich den Computer erfand*, 85.

mich erfand,³⁰ gesteht der Protagonist und liefert so ein prägnantes Beispiel des utopischen Denkens über die Liebe – man kennt seine Liebe noch vor der Verliebtheit, Liebe verwandelt, Liebe erfindet, mehr noch: Liebe ist Ursprung jeden Fortschritts, die geheimnisvolle vitale Kraft des Lebens. Referenzen zu Goethes *Faust* verstärken das dezidiert idealistische Konzept dieser Liebesgeschichte, wohingegen die metafiktionale, intertextuelle, kontrafaktische und wahrscheinlich auch autofiktionale (anonymer Interviewer als Schriftsteller) Gestaltung gegen eindeutige Lesarten im Geist der Utopie wirkt. Die Anzahl der verfremdenden Verfahren und Motive, angefangen von der fantastischen Liebe zur verstorbenen und nie gekannten Frau, hinterfragen vielmehr die Glaubwürdigkeit der Geschichte, rücken sie in die Nähe von postmodernen, quasi-biografischen und metahistorischen Romanen, unter denen *Die Entdeckung der Langsamkeit* (1983) von Sten Nadolny und *Die Vermessung der Welt* (2005) von Daniel Kehlmann ein neues Genre für sich beanspruchen.

Die Behauptung, dass die neue Liebesliteratur nur fiktive oder historische Figuren bevorzugt, widerlegen unter anderem die Romane von Navid Kermani, die als autofiktional oder auch autobiografisch gelesen werden können.³¹ Sowohl *Große Liebe* (2014) als auch *Sozusagen Paris* (2016) stellen die Liebesgeschichte eines Schriftstellers dar, der sie später analysiert und kontextualisiert. Das intertextuelle Arsenal der Romane besteht im ersten Teil vor allem aus Referenzen zum persischen und arabischen Schrifttum des Mittelalters, im zweiten dagegen zu Klassikern der französischen Liebesliteratur, allen voran zu Proust. In diesen Rahmen fungieren die ziemlich konventionellen Erlebnisse des Protagonisten als Fallbeispiele. Wenn in *Große Liebe* die erste romantische Affäre eines Schülers erzählt wird, dann handelt es sich in *Sozusagen Paris* um Höhepunkte und Enttäuschungen einer erfahrenen Ehe. Die beiden Werke könnten die Vermutung nahelegen, dass Liebesgeschichten immer vorherigen Kulturtexten entstammen, dass die konventionellen Liebesmuster eher sekundär und Produkte medialer Erfahrung sind. Dies ist jedoch nicht der Fall. Angesichts der massenweisen Produktion von Liebesartefakten wählt Kermani nicht den relativistischen (was die Menge der intertextuellen Verweise und der ironische Titel *Große Liebe* nahelegen könnte³²), sondern den idealistischen Diskurs: „Was wir als trivial wahrnehmen, weil es industriell kopiert wird – reflektiert es nicht eine Grunderfahrung, die die meisten als Jugendliche gemacht?“³³

³⁰ Delius, *Die Frau, für die ich den Computer erfand*, 90.

³¹ Ob das auch vom Autor intendiert ist, bleibt unklar, auf jeden Fall werden seine Romane eben in diesem Modus wahrgenommen.

³² Vgl. auch den Roman *Die große Liebe* (2003) von Hanns-Josef Ortheil, der allerdings – was bei diesem Autor nicht verwundern soll – die große Liebe tatsächlich legitimieren will.

³³ Navid Kermani, *Große Liebe* (München: Hanser, 2014), 31.

Kermanis Romane führen jedoch in eine dezidiert ironische Richtung – Konstruktion, Rekonstruktion und Dekonstruktion der einmal erlebten Liebesgeschichte. Der Begriff „Geschichte“ setzt in der relativistischen Auffassung (u. a. Hayden White) einen Modus des Erzählens voraus, eine Künstlichkeit der Darstellung, die in Auswahl, Stilisierung und Zusammensetzung der vorhandenen Elemente besteht. Der Zwang, eine Kohärenz in die erzählte Liebesgeschichte einzubringen, eine für alle verständliche Logik, die es jedoch auch nicht unbedingt gab oder geben muss, fiktionalisiert den erzählten Gegenstand. Es scheint, dass diese Konstruiertheit im ironischen Modus gerne zur Schau getragen wird, mehr noch: sie kann auch im utopischen Modus nicht unbeachtet bleiben. Der bereits zum Klassiker gewordene Roman von Peter Stamm *Agnes* (1998) berichtet vom Schicksal eines Paares, das beginnt, seine gemeinsame Liebesgeschichte aufzuschreiben. Der Roman Stamms und der parallel niedergeschriebene Roman des Erzählers enthüllen die Geschichte als Konstrukt und Effekt unzähliger Experimente und Kompromisse. Noch deutlicher kommt dieser Sachverhalt in Brigitte Kronauers *Der Scheik von Aachen* (2016) zum Vorschein. Hier verliert die Protagonistin Anita ihren Partner und beginnt eine neue Affäre, während sie sich inzwischen mit den tragischen Familiengeheimnissen auseinandersetzt. Das dramatische Fundament der Erzählung wird jedoch von regelmäßigen metafikcionalen Einschüben unterspült, die die Protagonistin in ihrer Rolle als literarische Figur in den Vordergrund stellen: „Zu wem spricht sie? Zunächst zu sich, dann zu Ihnen, jawohl, zu Ihnen, auch wenn Sie für Anita noch viel fiktiver sind als umgekehrt.“³⁴ In diesem Geflecht von Fiktionen erscheinen auch die Worte des Protagonisten Marzahn beinahe als Programm: „Die Liebe, Sie wissen es in Wirklichkeit so gut wie ich, kommt immer aus den Gaukeleien der Literatur“³⁵, auch wenn die hier dargestellte (vielfache) Liebesgeschichte glücklich endet und dem Antiquitätenhändler Marzahn nur die klassische Funktion des extravaganten Nörglers zufällt.

Radikalisiert werden diese verfremdenden Signale in Olga Flors Roman *Klartraum* (2017). Die Liebesgeschichte der Protagonistin P und des Antagonisten A (so die Namen der Figuren) kulminiert in einer Ansprache an die Leserschaft, die Liebesromane kauft und genießt. Das Schreiben der Liebesliteratur wird zur reinen Dienstleistung, die den Wünschen der Lesenden gerecht zu werden versucht: „Rundherum versinken Staaten im Chaos, Boote im Meer, das entzieht sich unserem Zugriff. [...] Dann erfüllen wir lieber Ihren Eskapismusanspruch, dafür zahlen Sie schließlich.“³⁶ Falls das Publikum

³⁴ Brigitte Kronauer, *Der Scheik von Aachen* (München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2019), 9.

³⁵ Kronauer, *Der Scheik von Aachen*, 236.

³⁶ Olga Flor, *Klartraum* (Salzburg: Jung und Jung, 2017), 235.

genug von romantischen Abenteuern hätte, wäre auch „eine Leibesgeschichte, in der es nur peripher um Liebe geht [...] denkbar“³⁷. Damit wird auch eine ironische Selbstanspielung zustande gebracht, da der Roman *Flors* – voll von essayistischen Passagen und Verfremdungseffekten – sich möglichst fern von der üblichen Vorstellung vom Genre Liebesroman situiert und offensichtliche romantische und erotische „Momente“ meidet.

Diese selbstreflexive, extrem ironische Sprache teilt Flor mit anderen Autorinnen, die für die Darstellung der Geschlechterverhältnisse äußerst unkonventionelle, illusionsbrechende Mittel wählen. Elfriede Jelineks Anklage der männlichen Dominanz, der körperlichen Instrumentalisierung von Frauen und der popkulturellen romantischen Mythen findet im Roman *Gier* (2000) ihren wahrscheinlich prägnantesten Ausdruck. Bereits der Untertitel *Ein Unterhaltungsroman* verweist ironisch auf die herkömmliche Klassifizierung von Liebesgeschichten und ist ein eindeutiges Signal, dass hier vom Unterhaltungsroman keine Rede sein kann. Die für Jelinek typischen selbstreflexiven Monologe, Sprachspiele, sarkastische Darstellung von Gewalt und Sex sowie dichte intertextuelle Verweise machen jegliche Identifikation unmöglich und rücken diesen „Antiroman“³⁸ weg von der Sparte „Unterhaltung“ in den Bereich der Diskurskritik.

Hier lassen sich auch die Romane von Sibylle Berg verorten, in dem besprochenen Kontext vor allem *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* (2015), ein dialogischer Bericht von der Niederlage fester Beziehungen, Ziellosigkeit der sexuellen Ausschweifung und Monotonie des Liebeslebens am Anfang des 21. Jahrhunderts. „Ich habe mich [...] gegen den Sex entschieden und für die Liebe. Sieg der Vernunft über die Begierde. Heute haben wir Sex, wenn ich morgens hart bin, weil die Blase auf meine Prostata drückt,“³⁹ gesteht der infantile Protagonist Rasmus, ein gescheiterter Theatermacher, der gegen die Ereignislosigkeit seines Daseins nur falsche Entscheidungen trifft. Er und seine Frau Chloe leben in einer Welt von Ängsten, Komplexen und Unsicherheit, die in Bergs ironischer Darstellung Züge eines grotesken Theaters annimmt.

Von dieser drückenden Unsicherheit sind auch Figuren von Marlene Streeruwitz gepeinigt, die in der Auseinandersetzung mit ihrer (hauptsächlich männlichen oder durch männliche Wünsche kreierten) Umgebung verletzt werden, metaphorisch oder auch buchstäblich wie die vergewaltigten

³⁷ Flor, *Klartraum*.

³⁸ Vgl. Helen Finch, „Elfriede Jelinek's *Gier* (Greed)“, in *The Novel in German since 1990*, hrsg. v. Stuart Taberner (Cambridge: Cambridge University Press, 2011), 153, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511667558>.

³⁹ Sibylle Berg, *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand* (München: Hanser, 2015), 24.

Protagonistinnen in *Jessica, 30* (2004) und *Die Schmerzmacherin* (2008). Streeruwitz, die früher in *Lisa's Liebe* (1997) triviale Liebesromane direkt parodiert hat, wird in ihrem reiferen Schaffen einfühlsam, begleitet ihre Protagonistinnen in ihre Intimsphäre, beobachtet ihre alternden Körper, und wenn sie schon „Liebesromane“ schreibt, dann sind das Zeugnisse vom Scheitern des sensiblen und einsamen Individuums angesichts der überindividuellen Illusion der Liebe.

Ohne das Materielle ist die Liebesliteratur kaum möglich, auch die angeblich „platonische“, in der der Körper nur ein Träger von Stimmen und Gedanken oder aber eine Bedrohung ist, die bei Sibylle Berg sehr plausibel versprachlicht wird: „Er ist in sexueller Stimmung und wird [...] sein Glied, dieses Körperteil, das Unruhe in unsere Liebe bringt, in mich stecken.“⁴⁰ Auch Romane wie Daniel Glattauers *Gut gegen Nordwind* (2006), die ohne Erzähler, Monologe, innere Welt der Protagonist(inn)en und auch ohne Körper auskommen, weil sie nur aus E-Mails bestehen, scheinen vom Körperlichen „bedroht“. Besonders im voyeuristischen 21. Jahrhundert können sie ohne den Gedanken an Körper nicht gelesen werden. In Corinna T. Sievers' *Die Halbwertszeit der Liebe* (2016) betrachtet die Protagonistin ihre Gefühle und ihren in perversen Spielen agierenden Körper mit wissenschaftlicher Gleichgültigkeit, im nächsten Roman der Autorin, *Vor der Flut* (2019), ist das Wort Liebe fast ausschließlich gleichbedeutend mit Begehren und Sex. Die nymphomane Zahnärztin, die hier erotische Abenteuer sammelt und ihren Ehemann alleine sterben lässt, desillusioniert die Liebe als Erzählung von Treue, Verbundenheit und Empathie, was von der nüchternen, gefühllosen Sprache nur verstärkt wird. Die Romane von Sievers könnten als Pendant zu enthusiastischen Promiskuitätsnarrationen wie etwa Charlotte Roches *Feuchtgebiete* (2008) dienen, da sie das gleiche Phänomen ansprechen – die Fetischisierung des Körpers und der Körperreaktionen, allerdings von zwei unterschiedlichen Standpunkten aus. Der Roman von Roche ist bejahend, ihre Protagonistin benötigt keine Selbstbestätigung durch Sex, bei Sievers dagegen heißt es: „solange ich ficke, bin ich nicht tot,“⁴¹ was (in diesem sich immer selbst erklärenden Roman) psychoanalytisch als „Bevorzugung des Lebenswunsches gegenüber dem Todestrieb“⁴² ausgelegt wird.

Liebesliteratur ohne Metaphysik? Liebesromane als intellektuelle Pornografie? Liebesliteratur statt Liebesliteratur (siehe Olga Flor oben)? Wenn schon, dann nicht mehr im Zeichen der Ironie. Die Körper bei Sievers sind

⁴⁰ Berg, *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*, 19.

⁴¹ Corinna T. Sievers, *Vor der Flut* (Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 2019), 124, E-Book.

⁴² Sievers, *Vor der Flut*, 123–124.

relativ neue, in ihren Lebensfunktionen unbeteiligt beobachtete, „mit schockierender Nüchternheit und so sachlich, als gelte es, [sie] aus dem pornographischen Phantasma, aus der Verwertung der Lust, zu erlösen,“⁴³ Körper im postpornografischen Modus. Sievers' Ironie ist elementar, wirkt als sprachlicher Witz, den Kern ihrer Romane bildet aber das perfekt materielle, unstilisierte, uneigennützig (weil keine Erregung auslösende, keine Effekte und Profite erwartende) Dasein des Körpers, das weder dem theologischen Dispositiv noch der pornografischen Gewalt untergeordnet ist.⁴⁴ Hier stößt der ironische Modus an seine Grenze.

Die These Thomas Hettches, ein neuer Modus der Körperdarstellung – die „neue Keuschheit der Pornografie“ – gewinne zurzeit an Bedeutung, steht im Einklang mit dem mehrmals konstatierten und bereits zum Gemeinplatz der Forschung gewordenen Ende der Ironie in der deutschsprachigen Literatur.⁴⁵ Dass die Ironie sich allerdings nicht in popliterarischen Stilisierungen und Spielen erschöpft und besonders gerne im neuesten Liebesroman als Instrument der Relativierung eingesetzt wird, beweist nicht nur die Beständigkeit des subversiven Schreibens über Liebe, das bereits zum kanonischen Repertoire der Postmoderne gehört, sondern auch die Wirksamkeit der größtenteils retrotopischen Liebesliteratur der letzten Jahrzehnte, die diese subversiven Reaktionen hervorruft. Den beiden Phänomenen liegt jedoch eines zugrunde: die Überzeugung, dass Liebe und Beziehungen in jeder Hinsicht konfus und ungewiss und dass „Nichtwahl“ und „Entlieben“ zu ihren Konstanten geworden sind.⁴⁶ Die Dialektik von Utopie und Ironie, Eskapismus und Subversion, Rettungsfantasie und Desillusionierung erweist sich somit als das Janusgesicht der gegenwärtigen Liebeskultur.

References

- Berg, Sibylle. *Der Tag, als meine Frau einen Mann fand*. München: Hanser, 2015.
- Bourdieu, Pierre. *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Translated by Bernd Schwibs, and Achim Russer. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1999.

⁴³ Thomas Hettche, „Die neue Keuschheit der Pornographie“, *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, Nr. 17 (2003): 38.

⁴⁴ Vgl. Byung-Chul Han, *Transparenzgesellschaft* (Berlin: Matthes & Seitz, 2012), 36–38, E-Book.

⁴⁵ Vgl. Christoph Rauen, *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000* (Berlin – New York: De Gruyter, 2010), 2–3.

⁴⁶ Vgl. Eva Illouz, *The End of Love. A Sociology of Negative Relations* (New York: Oxford University Press, 2019), 3–25, 73–97, E-Book.

- Delius, Friedrich Christian. *Die Frau, für die ich den Computer erfand*. Reinbek b. Hamburg: Rowohlt, 2011.
- Finch, Helen. "Elfriede Jelinek's Gier (Greed)." In *The Novel in German since 1990*, edited by Stuart Taberner, 151–164. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. <https://doi.org/10.1017/CBO9780511667558>.
- Flor, Olga. *Klartraum*. Salzburg: Jung und Jung, 2017.
- Haas, Wolf. *Das Wetter vor 15 Jahren*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014.
- Haas, Wolf. *Verteidigung der Missionarsstellung*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2014.
- Han, Byung-Chul. *Agonie des Eros*. Berlin: Matthes & Seitz, 2017.
- Han, Byung-Chul. *Transparenzgesellschaft*. Berlin: Matthes & Seitz, 2012. E-Book.
- Hettche, Thomas. "Die neue Keuschheit der Pornographie." *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, no. 17 (2003): 38.
- Illouz, Eva. *Der Konsum der Romantik. Liebe und die kulturellen Widersprüche des Kapitalismus*. Translated by Andreas Wirthensohn. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2007.
- Illouz, Eva. *The End of Love. A Sociology of Negative Relations*. New York: Oxford University Press, 2019. E-Book.
- Illouz, Eva. *Warum Liebe weh tut. Eine soziologische Erklärung*. Translated by Michael Adrian. Berlin: Suhrkamp, 2011.
- Kermani, Navid. *Große Liebe*. München: Hanser, 2014.
- Kronauer, Brigitte. *Der Scheik von Aachen*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 2019.
- Lachmann, Renate. *Erzählte Phantastik. Zu Phantasiegeschichte und Semantik phantastischer Texte*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2002.
- Lepape, Pierre. *Une histoire des romans d'amour*. Paris: Seuil, 2011.
- Luhmann, Niklas. *Liebe als Passion. Zur Codierung von Intimität*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2015.
- Morikawa, Takemitsu. "Gibt es ein Weltfunktionssystem für Intimbeziehungen? Jenseits des Spannungsverhältnisses von Kulturalismus und Westzentrismus." In *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, edited by Frank Becker, and Elke Reinhardt-Becker, 331–360. Frankfurt am Main: Campus, 2019.
- Neuhaus, Stefan. "Paarbildungen. Figurationen der Liebe in Gegenwartsliteratur und -film." In *Figurationen der Liebe in Geschichte und Gegenwart, Kultur und Gesellschaft*, edited by Stefan Neuhaus, 273–292. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Pearce, Lynne. *Romance Writing*. Cambridge: Polity Press, 2007.
- Rauen, Christoph. *Pop und Ironie. Popdiskurs und Popliteratur um 1980 und 2000*. Berlin – New York: De Gruyter, 2010.

- Rorty, Richard. *Contingency, irony, and solidarity*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993, <https://doi.org/10.1017/CBO9780511804397>.
- Schwitter, Monique. *Eins im Andern*. Frankfurt am Main: Fischer, 2017.
- Sievers, Corinna T. *Vor der Flut*. Frankfurt am Main: Frankfurter Verlagsanstalt, 2019. E-Book.
- Szczepaniak, Monika. "Coole Romanze als literarisches Programm." In *Liebesgeschichte(n). Identität und Diversität vom 18. bis zum 21. Jahrhundert*, edited by Frank Becker, and Elke Reinhardt-Becker, 151–169. Frankfurt am Main: Campus, 2019.
- Tommek, Heribert. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin – New York: De Gruyter, 2015.

Der ironische Modus im aktuellen Liebesroman

Abstract: Der ironische Modus ist ein Komplex von literarischen, vor allem strukturellen, metafikcionalen, intertextuellen, verfremdenden und illusionsbrechenden Verfahren, die im aktuellen Liebesroman eingesetzt werden. Dem liegt ein relativistisches Verständnis der Liebe als kulturelles Konstrukt zugrunde. In diesem Beitrag wird der ironische Modus dem utopischen entgegengesetzt sowie nach seiner Wirksamkeit in der neuesten deutschsprachigen Literatur gefragt. Angesprochen werden Liebesromane von Wolf Haas, Monique Schwitter, Christoph Höhtker, Peter Handke, Martin Walser, Friedrich Christian Delius, Navid Kermani, Brigitte Kronauer, Olga Flor, Elfriede Jelinek, Sibylle Berg, Marlene Streeruwitz und Corinna T. Sievers.

Schlüsselwörter: Liebesroman, Liebe, Ironie, deutschsprachige Gegenwartsliteratur.

Tryb ironiczny we współczesnej powieści miłosnej

Abstrakt: Tryb ironiczny stanowi zespół literackich, przede wszystkim strukturalnych, autotelicznych, intertekstualnych, dystansujących i znoszących iluzję chwytów, które znajdują zastosowanie we współczesnych powieściach miłosnych. U podstaw tego trybu leży relatywistyczne rozumienie miłości jako kulturowego konstruktu. Artykuł proponuje analizę trybu ironicznego w opozycji do utopijnemu trybu pisania o miłości. Jej podstawę tworzą powieści Wolfa Haasa, Monique Schwitter, Christopa Höhtkera, Petera Handkego, Martina Walsera, Friedricha Christiana Deliusa, Navida Kermaniego, Brigitte Kronauer, Olgi Flor, Elfriede Jelinek, Sibylle Berg, Marlene Streeruwitz oraz Corinny T. Sievers.

Słowa kluczowe: powieść miłosna, miłość, ironia, współczesna literatura niemieckojęzyczna.

IV

AFEKTY W SZTUCE I POLITYCE

AFFEKTE IN KUNST UND POLITIK

AFFECT IN ART AND POLITICS



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.03>

Data zgłoszenia: 20.02.2020 r.

Data akceptacji: 2.09.2020 r.

Tobiasz JANIKOWSKI

<https://orcid.org/0000-0002-3374-8571>

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie (Kraków)

„Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen?“ Manifestationen der Traurigkeit in der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts

“Will my tears change anything?” Manifestations of sadness in German music of the 18th century

Abstract: Emotions and feelings, such as sadness, disappointment or doubt, are not only a characteristic feature of the narrative present in the widely understood German-language literature. Manifestations of various emotional states can undoubtedly be found in numerous vocal and instrumental works, whose period of splendor appears during the 18th century, in particular in the decades within the time frame set by the *St. John Passion* of Johann Sebastian Bach BWV 245 (1724) and the majestic oratorios *The Creation* and *The Seven Last Words of Our Saviour on the Cross* by Joseph Haydn (1796–98). The purpose of this article is to show the affective potential of selected texts in the orbit of the impact of the phenomenon of musical rhetoric and to illuminate the works of famous German composers of the 18th century, placed in a broader cultural and literary context.

Keywords: Johann Sebastian Bach’s passion music, Viennese Classics, emotions and affects.

In der abendländischen Geistesgeschichte gibt es zahlreiche Zeugnisse darüber, dass traumatische Erlebnisse, insbesondere die Todeserfahrung, bei den betroffenen Menschen nicht nur unmittelbare Spuren in der philosophischen Besinnung hinterlassen, sondern gleichzeitig imstande sind, sowohl in individueller als auch kollektiver Hinsicht zur religiösen Bekehrung beizutragen. Umgekehrt kann der Verlust haltgebender Daseinsformen eine

geistige und existenzielle Krise verursachen, denn „in der Erfahrung des Todes anderer und der daraus resultierenden Trauer wird der Mensch meist in unvermittelter Härte mit der unheimlichen Rätselhaftigkeit und Unkalkulierbarkeit des Todes konfrontiert.“¹

Affektvolle Manifestationen der Trauer begleiteten von Anfang an nicht nur die Entwicklung der literarischen Gattungen, sondern sie manifestieren sich ebenso in unterschiedlichen musikalischen Formen.² Selbst in den früh entstandenen Liedern, die anlässlich von Bestattungen in der Form des *Threnos* bzw. des *Epikedeion* aufgeführt wurden, wurde zu Lebzeiten die Klage über den Tod von Helden und das Lob ihrer Taten transportiert. Darüber hinaus wurden die Lieder infolge ihrer gattungsbezogenen Entwicklung nicht nur zur Manifestation von legendenumwobenen Inhalte und Mythen, sondern sie erfüllten zunehmend eine pragmatische Funktion, nämlich die Hinterbliebenen in ihrer Trauer zu trösten.³

Trauermanifestationen in der Passionsmusik von Johann Sebastian Bach

Aus der heutigen Perspektive kann man die These wagen (worauf Kurt von Fischer aufmerksam macht), dass die begriffliche Verbindung zwischen der Passionsmusik und Johann Sebastian Bach im Laufe der Zeit so eng geworden ist, dass die Gefahr besteht, die Passionen des Thomaskantors losgelöst von ihrem geschichtlichen und liturgischen Rahmen zu sehen und zu hören. Hierbei wird häufig nicht berücksichtigt, dass die Passion als Gattung in einer jahrhundertealten musikalischen und frömmigkeitsgeschichtlichen Tradition steht: „Schon in den ersten christlichen Jahrhunderten“, so Fischer, „gehörten Passionslesungen zu den zentralen Bestandteilen der Karwochenliturgie. Im Laufe der Zeiten hat sich, nicht zuletzt unter dem Einfluß eines

¹ Ulrike Schaeben, *Trauer im humanistischen Dialog* (München/Leipzig: Saur Verlag, 2002), 1.

² Dabei bleibt die Frage relevant, nach welchen Kriterien die Emotionen in der Musik und ihre Wirkung auf den Rezipienten eingestuft werden können. Ansatzweise erklärt Willy Pastor die Grundlagen dieses Phänomens: „Auf zwei Tongeschlechtern bauen all unsere Lieder und Weisen sich auf: auf dem Dur und dem Moll. Wie jedes Kind weiß, klingt das Dur für uns freudig, das Moll dagegen traurig. Dur- und Mollgeschlecht aber sind verschieden nur in zwei bis drei Intervallen, der Terz, Sext und Septime: bei dem Dur erscheinen diese Intervalle in der großen, bei Moll in der kleinen Form.“ Willy Pastor, *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie* (Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1910), 110–111.

³ Vgl. Hans-Herwarth Studnik, *Die consolatio mortis in Senecas Briefen*, zit. nach: Schaeben, *Trauer im humanistischen Dialog*, 6.

sich wandelnden Verständnisses von Jesu Leidensgeschichte, die Passion allmählich zu einer eigenen Gattung herausgebildet.“⁴

Die Hauptlinien der Entwicklung der Passionsmusik sind naturgemäß nicht von ihrem sozialen und kulturellen Hintergrund zu trennen und zwar angesichts des Umstands, dass die Passionsaufführungen von Anfang an in engem Zusammenhang mit der Entstehung der religiösen und konfessionellen Strömungen standen. Auf deutschem Boden ist vor diesem Hintergrund vor allem der Einfluss des Pietismus von Bedeutung; die darin präsen- te Beschäftigung mit dem eigenen Innen- und Seelenleben, und damit auch das Bedürfnis nach mitleidender Teilnahme an der Passion, „ist für den Pietisten von großer Bedeutung: Der Sinn für religiöse Stimmungen und persönliche Frömmigkeitsgefühle wird aktiviert. Dies hat sich auch auf die Passionsmu- siken bis hin zu Bach ausgewirkt.“⁵

Die erste der beiden großen Passionen von Johann Sebastian Bach, die überliefert sind, also die *Johannes-Passion*, wurde in ihrer ursprünglichen Fassung mit größter Wahrscheinlichkeit in der Karwoche 1724 im Gottesdienst uraufgeführt. Auffällig ist die Zweiteiligkeit des Werkes, die aber nicht als besondere Erfindung des Thomaskantors eingestuft werden kann, da sie sich auch in anderen oratorischen Passionen in der Zeit um 1700 findet. Die formale Konstruktion der Passion kann man vor allem auf den Umstand zu- rückführen, dass zwischen beide Teile gewöhnlich noch die Predigt einge- schoben wurde.⁶

Auch wenn die Bedeutung der *Johannes-Passion* für die Musikgeschichte außer Frage steht – man kann sie folglich als ein buntes Mosaik unterschied-

⁴ Kurt von Fischer, „Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion“, in Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion* [The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner], Hamburg: Polydor International, 1986, 10. Fischer betont auch die Entwicklung der Passionsmusik von J. S. Bach vor dem Hintergrund der zunehmenden Popularisierung der neuen Gattung, die gewöhnlich als „oratorische Passion“ bezeichnet wird: „Die Geschichte derjenigen musikalischen Passion, die ihren unerreichten Höhepunkt in den Werken Johann Sebastian Bachs finden sollte, beginnt recht eigentlich in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Es handelt sich dabei um einen Typus, den man zu Recht als oratorische Passion bezeichnet hat. Seine wesentlichsten Elemente sind: 1. neu komponierte Rezitative, die sich durch ihre Expressivität und Sprachbezogenheit im Laufe der Zeit, vor allem seit dem Beginn des 18. Jahrhunderts, dem Opernrezitativ ange- nähert haben. 2. Einfügung von Gemeinde-Chorälen (dies in der Praxis schon seit dem aus- gehenden 16. Jahrhundert); 3. Einfügung von nicht dem Passionstext entnommenen oder neu gedichteten lyrischen Texten und 4. Mitbeteiligung von Instrumenten und allmählich immer stärkerer Ausbau der instrumentalen Elemente.“ Von Fischer, *Historische und fröm- migkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion*, 11.

⁵ von Fischer, *Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion*, 11.

⁶ Vgl. von Fischer, *Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion*, 13.

licher musikalischer Kleinformen analysieren und dabei verschiedene Rezeptionsaspekte hervorheben –, bleiben für das Werk vor allem das emotionale Potenzial und die meisterhafte Darstellung zahlreicher Affekte und Stimmungen signifikant. Obwohl also die *Johannes-Passion* als eine stimmungsvolle, affektgeladene und facettenreiche Manifestation der Trauer und Traurigkeit eingestuft werden kann, erscheint in ihr dennoch ein explizites Motiv des Weinens bzw. der Tränen nur an einer Stelle, die wortwörtlich dem Bibeltext entnommen wurde: „Da verleugnete Petrus abermal, und alsobald krähete der Hahn. Da gedachte Petrus an die Worte Jesu und ging hinaus und weinete bitterlich.“⁷ Unabhängig davon wirkt, im Gegensatz zur *Matthäus-Passion* – worauf nochmals Fischer verweist – „mit ihren zahlreichen lyrischen Arien und Ariosi und ihrem in sich geschlossenen tonartlichen Plan [...] die *Johannes-Passion* mit ihren Gerichtsszenen dramatischer und in mancher Hinsicht auch kühner.“⁸

Was die Bedeutung beider Passionen von Bach für die Musikgeschichte und ihren künstlerischen Rang anbelangt, erscheint – obwohl die *Johannes-Passion* von einer einzigartigen, melancholischen und trauervollen Stimmung durchdrungen ist – erst das später entstandene Werk als Beispiel für emotionsgeladene Kunst der Superlative. Nicht umsonst pflegte man schon im Bachschen Familienkreis – und bis heute ist diese Tendenz in musikwissenschaftlich fundierten Kategorisierungen erhalten geblieben – eben die *Matthäus-Passion* als „die große Passion“ zu bezeichnen. Und gerade dieses Prädikat ist auch fest in einer langen Tradition verankert: Wenn nämlich die Gattin des Komponisten, Anna Magdalena Bach, auf eine Generalbassstimme den der Rechtschreibung nicht ganz entsprechenden Vermerk „zur groß Bassion“ schrieb, so wusste man auch im Hause des Thomaskantors sehr genau, wohin diese Stimme gehörte.⁹

Zur Entstehung dieses in jeder Hinsicht prächtigen und durchgeistigten Werks¹⁰ lässt sich sagen, dass die 1729 uraufgeführte Passion zeitlich zwi-

⁷ Johann Sebastian Bach, *Johannes-Passion* [The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner] (Hamburg: Polydor International, 1986), 40. Ein ähnliches Motiv erscheint in einer ausdrucksstarken Form ebenfalls in der *Matthäus-Passion*, ausführlich beschreibt es Elizabeth Joyner im On-Line-Artikel. Vgl. Elizabeth Joyner, *Erbarme Dich. The Temptation of Peter in Bach's St. Matthew Passion*, <https://earthandaltarmag.com/posts/erbarmedich-the-temptation-of-peter-in-bachs-st-matthew-passion>.

⁸ von Fischer, *Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion*, 13.

⁹ Vgl. Christoph Wolff, „Bachs ‚Grosse Passion‘“, in Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* [The Monteverdi Choir, The London Oratory Junior Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner] (Hamburg Deutsche Grammophon, 1989), 12.

¹⁰ Auffällig ist der nahezu transzendente Charakter der *Matthäus-Passion*. In Anlehnung an Fritz Jöde kann man in diesem Zusammenhang auf die rückwirkenden Relationen zwi-

schen die in bescheidenerem Format gehaltenen Passionen nach Johannes von 1724 und nach Markus von 1731 gehört. Was sie jedoch von den beiden soeben genannten musikalischen Meisterwerken unterscheidet, ist die Tatsache, dass, obwohl Bach bekanntlich bei Wiederaufführungen – vor allem von größeren Werken – nahezu immer Anlass zu Änderungen und Verbesserungen fand, sich diese im Falle der *Matthäus-Passion* lediglich auf eine ganz bestimmte Tendenz beschränkten, nämlich auf die „weitere Monumentalisierung durch Erweiterung der musikalischen Struktur und des Aufführungsapparates.“¹¹ Darüber hinaus birgt die *Matthäus-Passion* ein auffällig großes emotionales Potenzial in sich, insbesondere hinsichtlich der Darstellungen von Trauer, die in zahlreichen musikalischen Ausdrucksformen zur Geltung kommen. Es ist also nicht verwunderlich, dass in der vor nahezu einhundert Jahren erschienenen großformatigen Publikation *Geschichte der deutschen Musik* von Hans Joachim Moser auf den formalen, inhaltlichen und affektiven Reichtum der „großen Passion“ aufmerksam gemacht wird:

Betrachtet man aber die Blutrünstigkeit mancher Arientexte, das ungebändigte Übermaß in der Schilderung des Geißelns und des Weinens, die vergleichsweise altertümlichen Choräle in ihrer an Buxtehude anklingenden, herben Süße des Satzes, das später vermiedene, häufige Wegspringen des Basses aus dem Sekundakkord in den Dreiklang, die bloße Continuo Begleitung der Herrenrede, den Abschluß beider Teile mit schlichten Chorälen, vor allem aber die gewitterschwangere, trüb-heiße Atmosphäre des Ganzen, so kann kein Zweifel walten, daß gegenüber dieser qualvollen Gothik das nur sechs Jahre jüngere Geschwister wie mild geklärter Humanismus wirkt.¹²

Besonders signifikant für das in den Jahren 1727–29 entstandene Werk sind allerdings die Manifestationen der Traurigkeit, die sich unmittelbar aus der facettenreich und ausdrucksstark dargestellten Leidensgeschichte Jesu ergeben. Auf eine bildhafte Weise wird diese in der „großen Passion“ prä-

schen der Musik und Gesinnung verweisen: „Musik ist für uns keine Stimmungsangelegenheit mehr, erfüllt durch mechanisch-technische Fertigkeiten, sondern eine Gesinnungsangelegenheit. Wir glauben, daß sie, wo sie der Mensch einmal aus sich herausgestellt hat, nach eigenen, über ihm stehenden Gesetzen dahinschreitet.“ F. Jöde, *Musik und Erziehung. Ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule* (Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1932), 19.

¹¹ Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*, 12. Hierzu ist noch zu ergänzen, dass bei der höchstwahrscheinlich dritten Aufführung des Werkes im Jahre 1736 der ursprünglich schlichte Schlusschoral des Ersten Teils („Jesum lass ich nicht von mir“) durch den aus der Zweitfassung der *Johannes-Passion* übernommenen, großangelegten Choralchorsatz „O Mensch, bewein dein Sünde groß“ ersetzt wurde. Vgl. Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*.

¹² Hans Joachim Moser, *Geschichte der deutschen Musik. Vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns* (Stuttgart und Berlin: J. S. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1923), 222.

sente Tendenz in der Interpretation des schon oben zitierten Musikwissenschaftlers Moser beschrieben.¹³ Des Weiteren ist für das Verständnis von Bachs künstlerischem Vorgehen in der musikalischen Disposition der Passionsgeschichte der Umstand von Bedeutung, dass hier vor allem die Art der planvollen und beziehungsreichen Aneinanderreihung und der absolut unschematischen Verwendung der musikalischen Formen und Kompositionsarten im Dienst dramatischer Gestaltung erscheint.¹⁴

Eine solche Tendenz lässt sich schon im Eingangschor „Kommt, ihr Töchter, helft mir klagen“ ausmachen, denn ausgerechnet in dieser allegorisierenden Klagedichtung Picanders – worauf Christoph Wolff verweist – „vertont Bach im Stil des französischen *Tombeau*, speziell als Trauermarsch der Schar der Gläubigen, die den Berg Zion zur heiligen Stadt Jerusalem hinaufzieht. ‘Die Tochter Zion’ ist personifizierte Stätte des Leidens, der Passion Jesu.“¹⁵

Nicht weniger ausdrucksstark ist im Eingangschor die polichoral gestellte Frage, deren Emotionalität bereits auf der Textebene deutlich zum Vorschein kommt: „Kommt ihr Töchter, helft mir klagen / Sehet – Wen? – den Bräutigam. / Seht ihn – Wie? – als wie ein Lamm!“¹⁶ Eine so konzipierte Anwendung der Darstellungsmittel offenbart sich hier als eine Auseinandersetzung mit Trauer und Tod als zentralen Elementen der Betrachtung. Dies ist insofern wichtig – wenn man die Betrachtungsperspektive erweitert –, als heutzutage das Thema „Tod“ aus dem Leben verdrängt und einer weitestgehenden Tabuisierung unterzogen wird. Frank Feldhusen vertritt sogar den Standpunkt, dass wir gegenwärtig in einer „Trauervermeidungskultur“¹⁷ leben.

¹³ In der Darstellung von Moser wird vor allem die Bedeutung einzelner Arien, Rezitative und Chöre hervorgehoben: „Nimmt man aber an innerlichen Höhepunkten die zarte Sopranarie ‚Aus Liebe will mein Heiland sterben‘ (mit Flöte) oder das hochherrliche ‚Erbarme dich‘ für Alt I mit Solovioline, das wie kein zweites unter Bachs stets bedeutenden h-moll-Stücken die ziervolle Ausdrucksgewalt des Meisters in verklärtestem Lichte zeigt, die vier gewaltigen (meist schmählich gestrichenen) Baßarien oder den phrygischen Choral ‚Wenn ich einmal soll scheiden‘, den jeder evangelische Christ in seiner Sterbestunde hören möchte, das wundersam ruhevoll, von germanischer Naturpoesie erfüllte Arioso ‚Am Abend, da es kühl war‘ oder endlich den schlicht volksliedhaften Begräbnisgesang ‚Wir setzen uns mit Tränen nieder‘, so fühlen wir stets erneut, daß kein Mensch, dem Religion und Musik überhaupt etwas zu sagen haben, ungereinigt und ungetröstet aus einer würdigen Aufführung dieses Werks von dannen gehen kann.“ Moser, *Geschichte der deutschen Musik. Vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*, 223.

¹⁴ Vgl. Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*, 13.

¹⁵ Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*, 18.

¹⁶ Johann Sebastian Bach, *Matthäus-Passion* [The Monteverdi Choir, The London Oratory Junior Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner] (Hamburg: Deutsche Grammophon, 1989), 60.

¹⁷ Vgl. Frank Feldhusen, *Ich habe deine Tränen gesehen. Aufbauende Aussagen aus Gottes Wort für Zeiten des Abschieds und der Trauer* (Norderstedt: Books on Demand, 2012), 29.

Anders wurde das Ende der irdischen Existenz des Menschen im 18. Jahrhundert wahrgenommen und dargestellt; der Tod galt nicht nur als integraler Teil des Lebens und eine damit untrennbar verbundene und unumgängliche Determinante, er wurde sogar häufig als Ziel des Daseins betrachtet. Eine solche Annahme kann man etwa in den Briefen Mozarts finden, was sich am Beispiel der Korrespondenz mit dem Vater vom 9. Juli 1778 – nur sechs Tage nach dem Tod der Mutter des zu dieser Zeit lediglich 22 Jahre alten Komponisten – zeigen lässt: „durch die gegenwart ihres so leichten und schönen Tods, indemm ich mir vorstelle, wie sie nun in einen augenblick so glücklich wird – wie viell glücklicher das sie nun ist, als wir – so, daß ich mir gewünscht hatte in diesem augenblick mit ihr zu reisen [...]“¹⁸ Neun Jahre später schreibt er – mit dem menschlichen Schicksal anscheinend schon ganz versöhnt – im letzten Brief an den Vater: „da der Tod |: genau zu nehmen :| der wahre Endzweck unseres Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes!“¹⁹

Zweifelsohne wird auch in der *Matthäus-Passion* von Bach der Tod nicht tabuisiert, sondern als Übergang zu einem besseren Leben dargestellt. Auch wenn die Manifestationen der Trauer in diesem Werk allgegenwärtig sind, werden sie regelrecht von Inhalten begleitet, die eine erbauende und trostspendende Wirkung haben. Dies lässt sich unter anderem am Motiv des Weinsens im Alt-Rezitativ vor der Arie „Buß und Reu knirscht das Sündenherz entzwei“ leicht erkennen: „Du lieber Heiland du, / Wenn deine Jünger töricht streiten, / Daß dieses fromme Weib / Mit Salben deinen Leib / Zum Grabe will bereiten, / So lasse mir inzwischen zu, / Von meiner Augen Tränenflüssen / Ein Wasser auf dein Haupt zu gießen!“²⁰ Tränen, die in der *Matthäus-Passion* gemäß alter Form „Zähren“ genannt werden, erscheinen auch in der darauffolgenden Alt-Arie wobei ein zutiefst religiöser, wenn nicht gar didaktischer Charakter des Textes von Picander zum Vorschein kommt: „Buß und Reu / Knirscht das Sündenherz entzwei, / Daß die Tropfen meiner Zähren / Angenehme Spezerei, / Treuer Jesu, dir gebären.“²¹

Die oben zitierten Textpassagen sind allerdings nicht die einzigen Stellen im majestätischen Werk von J. S. Bach, in dem die Trauer ausdrucksstark dargestellt wird. Explizit veranschaulichtes Weinen der Protagonisten gibt

¹⁸ Wolfgang Amadeus Mozart, *Briefe*, hrsg. v. Sarah Donnhäuser (Wiesbaden: Marix Verlag, 2006), 107.

¹⁹ Mozart, *Briefe*, 251.

²⁰ Bach, *Matthäus-Passion*, 64.

²¹ Bach, *Matthäus-Passion*, 64.

es auch im Sopran-Rezitativ vor der Arie „Ich will dir mein Herze schenken“: „Wiewohl mein Herz in Tränen schwimmt, / Daß Jesus von mir Abschied nimmt, / So macht mich doch sein Testament erfreut: / Sein Fleisch und Blut, o Kostbarkeit, / Vermacht er mir in meine Hände.“²²

Die zentrale kompositorische Substanz der *Matthäus-Passion* findet sich allerdings in den madrigalischen Stücken und den lyrischen Betrachtungen der einzelnen Szenen der Leidensgeschichte, wie sie das Libretto von Christian Friedrich Henrici (genannt Picander) darbietet. Vor diesem Hintergrund kann man davon ausgehen, dass die Zusammenarbeit zwischen Bach und dem Libretto-Autor sich auf viele künstlerische Dimensionen erstreckte und höchstwahrscheinlich erfuhr Picanders Text nicht nur Bachs volle Billigung, sondern – eine solche These stellt zumindest Christoph Wolff auf – dieser auch an seiner textlichen Gestaltung Anteil nahm, vor allem soweit es den musikalischen Ablauf betrifft.²³

In der *Matthäus-Passion* erscheint eine ausdrucksstarke Manifestation der Traurigkeit – abgesehen von den oben genannten und zitierten Beispielen – auch in einer der bekanntesten Alt-Arien der Kirchenmusik überhaupt, nämlich in „Erbarme dich“: „Erbarme dich, / Mein Gott, um meiner Zähren willen! / Schau hier, / Herz und Auge weint vor dir / Bitterlich.“²⁴ Das Tränen-Motiv wird häufig auch in ausdrucksstarke poetische Phrasen gekleidet, wobei sich nicht selten die Kraftlosigkeit und Verzweiflung der Protagonisten besonders stark offenbaren: „Können Tränen meiner Wangen / Nichts erlangen, / Oh, so nehmt mein Herz hinein! / Aber laßt es bei den Fluten, / Wenn die Wunden milde bluten, / Auch die Opferschale sein!“²⁵

In beiden Passionen von J. S. Bach lässt sich Trauer – auch wenn die dargestellten Emotionen von großer Intensität sind – als Ringen um Ausgewogenheit zwischen verschiedenen Kräften charakterisieren, die nach dem schwerwiegenden Verlust, aber auch in der vorausgreifenden Ahnung eines möglichen privaten Verlustes, auf die Menschen einstürmen.²⁶ Dazu kommt

²² Bach, *Matthäus-Passion*, 70.

²³ Vgl. Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*, 13–14.

²⁴ Bach, *Matthäus-Passion*, 96.

²⁵ Bach, *Matthäus-Passion*, 108. Für die „große Passion“ ist darüber hinaus symptomatisch, dass in ihrem Anfang gewissermaßen ihr Ende und die weitere Fortsetzung in anderen Werken beschlossen liegt. Christoph Wolff charakterisiert diese Erscheinung mit Berücksichtigung von emotionsbezogenen Aspekten: „Der Eingangschor enthält in sich bereits die dramatische Spannung, die der Schlußchor auflöst – jedoch nur partiell, weil deren eigentliche Auflösung erst mit dem Erklingen der Osterkantate erfolgt.“ Wolff, *Bachs „Grosse Passion“*, 18.

²⁶ Vgl. Hans Goldbrunner, *Dialektik der Trauer. Ein Beitrag zur Standortbestimmung der Widersprüche bei Verlusterfahrungen* (Berlin: LIT Verlag, 2006), 17.

der Umstand, dass die Abschiedstrauer, in welcher sich eine besondere Art der negativ gefärbten Emotionalisierung manifestiert, öffentlich und kollektiv ist, sie „besitzt jedoch darüber hinaus eine Dimension, welche die Herzen von vielen Einzelnen in besonderer Weise involviert und dabei heimlich bleibt“²⁷. Eine einzigartige Stimmung, die unmittelbar auf die Wirkung der Abschiedstrauer zurückzuführen ist, lässt sich ebenso im Abschlusschor der *Matthäus-Passion* in den emotionsbeladenen Worten erkennen: „Wir setzen uns mit Tränen nieder / Und rufen dir im Grabe zu: / Ruhe sanfte, sanfte ruh!“²⁸

„Er hat mich mit Bitterkeit gesättigt“ – Trauerdarstellungen bei Wolfgang Amadeus Mozart

Wenn man die heutige Todvermeidungskultur in Betracht zieht und sich über die sich über mehrere Jahrhunderte erstreckende kulturelle Evolution der Todeswahrnehmung Gedanken macht, kommt man rasch zu der Überzeugung, dass die immer deutlicher sichtbare mangelnde Bereitschaft, Trauer in der Öffentlichkeit zuzulassen, ebenso zu einem Rückzug Trauernder im öffentlichen Raum geführt hat. Die Manifestation von Gefühlen und Affekten²⁹ nach dem Verlust einer Person aus dem nächsten Freundes- oder Verwandtenkreis sowie Trauer selbst, werden folglich immer häufiger zu einer strikt geschützten Privatangelegenheit, „ebenso wie in der modernen Gesellschaft partnerschaftliche und familiäre Intimbeziehungen zu höchst persönlichen „Herzensangelegenheiten“³⁰ erklärt werden.

Anders war es zweifelsohne im 18. Jahrhundert – worauf schon ansatzweise aufmerksam gemacht wurde und was sich wiederum am Beispiel von Mozarts Briefen zeigen lässt – für den das Hinscheiden ein untrennbarer Teil der menschlichen Existenz war. So schreibt er voller Hoffnung und Zuver-

²⁷ Elke Koch, *Trauer und Identität* (Berlin: Walter de Gruyter, 2006), 272.

²⁸ Bach, *Matthäus-Passion*, 122.

²⁹ Vor diesem Hintergrund stellt sich die Frage, welche Rolle und Funktion den Affekten in musikalischen Formen zugeschrieben werden kann. Karl Heinrich Wörner und Ekkehard Kreft schlagen folgende Deutung dieser Problematik vor: „Affekte sind emotionale Abstraktionen; der Komponist hat die Aufgabe, solche idealisierte emotionale Zustände im Zuhörer zu erregen. Alle konstituierenden Elemente der musikalischen Komposition wie Tongeschlecht, Tonleiter, Rhythmus, Tempo, Harmonik u. a. können dazu herangezogen werden. So kann der Affekt der Freude durch Dur, schnelles Tempo, vorwiegend konstante und große Intervalle, der Affekt der Trauer durch Moll, langsames Tempo, häufigen Dissonanzgebrauch u. a. hervorgerufen werden.“ Karl H. Wörner und Ekkehard Kreft, *Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagebuch* (Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975), 189.

³⁰ Goldbrunner, *Dialektik der Trauer*, 34.

sicht am 4. April 1787 an den Vater: „ich lege mich nie zu bette ohne zu bedenken, daß ich vielleicht |: so Jung als ich bin :| den andern Tag nicht mehr seyn werde – und es wird doch kein Mensch von allen die mich kennen sagen können daß ich im Umgange mürrisch oder traurig wäre – und für diese glückseligkeit danke ich alle Tage meinem Schöpfer und wünsche sie vom Herzen Jedem meiner Mitmenschen.“³¹

Eine solche Lebensphilosophie³² lässt sich zweifelsohne in zahlreichen musikalischen Werken von Mozart erkennen. Dazu kommt ebenso der Umstand, dass gerade zu seiner Zeit – und diese Tendenz ist von daher auch für andere Vertreter der Wiener Klassik repräsentativ – sich in den musikalischen Werken ein neues Verständnis der rhetorischen Ebene durchgesetzt hat, das heißt die Aufwertung der Textkenntnis – auch wenn gerade dieser Aspekt schon in früheren Zeiten wichtig und unerlässlich war. Dies kann man unter anderem in Zusammenhang mit der sich im Barock intensiv entwickelnden musikalischen Rhetorik veranschaulichen. Das Voraussetzen der Textkenntnis führte – und dieser Umstand ist bestimmt nicht irrelevant – unmittelbar zu einem Umschwung in der Musikausbildung und zur gesteigerten Pflege philologischer Methoden.³³

³¹ Mozart, *Briefe*, 251. Etwas Ähnliches behauptete Mozart, als er im eigenen Stammbuch nach dem Tod seines Freundes Sigmund Barisani notierte: „Heute, am 2. September dieses nämlichen Jahres, war ich so unglücklich, diesen edlen Mann, liebsten, besten Freund und Erretter meines Lebens, ganz unvermutet durch den Tod zu verlieren. Ihm ist wohl! Aber mir – uns – und allen, die ihn genau kannten – uns wird es niemals wohl werden, bis wir so glücklich sind, ihn in einer besseren Welt wieder auf Nimmerscheiden zu sehen.“ Carl Bär, *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis* (Salzburg: Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum 1966), 12. Auf eine andere Weise wurden zu dieser Zeit allerdings die Trauerfeiern zelebriert. Carl Bär macht darauf aufmerksam, dass „es unter Regierung Leopolds II., also zur Zeit von Mozarts Tod, überhaupt kein Grabgeleite gab. [...] Nach der Einsegnung der Leiche am Anschluß an die kirchlichen Funktionen war die Trennung zwischen Lebenden und Toten endgültig. Die Bestattung selbst war staatliche Anordnung und vollzog sich unter Ausschluß der Öffentlichkeit.“ Bär, *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis*, 129.

³² Nicht unbedeutend erscheint vor diesem Horizont die Berücksichtigung von philosophischen Strömungen dieser Zeit, zu deren Vertretern David Hume, Adam Smith, Francis Hutcheson, Adam Ferguson und andere Denker gehören, die aus dem kleinen, aber geistig und intellektuell starken Schottland kamen. Sie haben – anders als z. B. die Franzosen – in philosophischen Konzeptionen des Menschen das Prinzip der Gefühle, also breit verstandene irrationale Zustände, befürwortet. Vgl. Sławomir Raube, *Nietrwałość, niepewność, smutek. Szkice o literaturze i filozofii kultury* (Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, 2016), 76.

³³ Vgl. Robert Haas, *Aufführungspraxis der Musik* (Wildpark-Potsdam: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931), 249–250. Die Bedeutung der musikalischen Rhetorik betont auch Benz: „Dichtung, die so hoch steigt, ist nicht Feindin der Musik – sie ist ihr Kind und ihr Erbe. Gewinnt sie erst musikalische Macht, so wird sie nicht mehr wünschen, daß

In den vokal-instrumentalen Werken von Mozart, in denen Tränen und Traurigkeit suggestiv, unverborgten und voller innerer Schönheit und poetischer Phrase gezeigt werden, spielen auch zahlreiche Parallelen zu Naturerscheinungen eine gewichtige Rolle. Eine solche Kombination von Inhalten spiegelt sich nicht selten auf der textlichen Ebene und der musikalischen Dimension wider. In der Oper *Die Entführung aus dem Serail* basiert das Entstehen einer einzigartigen Stimmung von Nachdenklichkeit und Besinnung, die auf das ausdrucksstark dargestellte Schicksal des getrennten Liebespaares zurückzuführen sind, zusätzlich auf zahlreichen bildhaft konzipierten Parallelen. In Konstanzes Arie „Traurigkeit ward mir zum Lose“ kommt diese Tendenz besonders deutlich zum Ausdruck: „Traurigkeit ward mir zum Lose, / Weil ich dir entrissen bin. / Gleich der wurmzernagten Rose, / Gleich dem Gras im Wintermoose, / Welkt mein banges Leben hin.“³⁴ In dieser Arie lässt sich aber gleichzeitig eine Vorahnung und Erwartung bemerken, die aus der Perspektive der Rezipienten Trost spenden und Hoffnung geben kann: Gezeigt werden nämlich Schicksale der Menschen, deren Existenz zwar in affektvollen Umständen platziert wird, nichtsdestotrotz wird dabei der positiven Emotionalisierung eine besondere Rolle zugemessen. Auf der Beispielsebene handelt es sich um Protagonisten, die lieben und geliebt werden und gleichzeitig danach streben, sich mit anderen zu vereinen, was sie gewissermaßen an die Situation der Hinterbliebenen in ihrer Trauer annähert.³⁵

Eine andere Stimmung als die oben genannte herrscht zweifelsohne in der Arie von Pamina aus der Oper *Die Zauberflöte*, wo die Trennung zwi-

Musik vergehe, damit das Wort bestehe. Nur Größe duldet das Große ehrfürchtig neben sich.“ Richard, Benz, *Das Ethos der Musik* (Offenbach am Main: Verlag Willh. Gerstung, 1926), 49–50. Mit der musikalischen Rhetorik beschäftigt sich ausführlich auch Nicolaus Harnoncourt: „Jeder Musiker war sich im 17. Jh. und im großen Teil des 18. Jh. darüber bewusst, dass die Kunst, die er betreibt, überdauern soll. Die Rhetorik, mit ihrer ganz komplizierten Terminologie, war nicht nur ein Teil des musikalischen Werks, sondern auch ein obligatorisches Fach in der Schule. Sie gehörte folglich – ähnlich wie Musik – zu der allgemeinen Bildung. Angesichts des Umstands, dass die Affekttheorie von Anfang an einen bedeutenden Einfluss auf die Entwicklung von Barockmusik hatte, war es gleichzeitig auch üblich, sich auf bestimmte Affekte zu sensibilisieren, um sie demnächst an die Hörer weiter leiten zu können. Die Verbindung zwischen Musik und der rhetorischen Kunst war zu dieser Zeit ganz selbstverständlich.“ Nikolaus Harnoncourt, *Muzyka mowa dźwięków. Dialog muzyczny* (Warszawa: ME-KOMPS, 2011), 117–118. Wenn nicht anders angegeben, werden alle fremdsprachlichen Texte in der Übersetzung des Autors zitiert.

³⁴ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, http://www.operafolio.com/libretto.asp?n=Die_Entfuhrung_aus_dem_Serail&translation=UK.

³⁵ Vgl. S. Brathuhn, *Trauer und Selbstwerdung. Eine philosophisch-pädagogische Grundlegung des Phänomens Trauer* (Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2006), 46.

schen den Liebenden eine äußerst düstere Stimmung herbeiführt und eindeutig subversive Gedanken aufkommen lässt: „Ach, ich fühl’s, es ist verschwunden! / ewig hin der Liebe Glück! – / Nimmer kommt ihr Wonnestunden / meinem Herzen mehr zurück! / Sieh Tamino! diese Tränen / fließen, Trauter, dir allein, / fühlst du nicht der Liebe Sehnen – / so wird Ruh’ im Tode sein! – “³⁶ Die gerade zitierte Textpassage aus der in Mozarts Todesjahr 1791 uraufgeführten Oper zeigt deutlich, dass im Durchleben einer Trauer, im bewussten Erleben einer Grenzsituation, der Mensch Einblicke in sich selbst erhält, „die ihm nicht nur bisher ungekannte Einsichten in sein individuelles Selbst, sondern auch Einsichten in sein Menschsein überhaupt gewähren.“³⁷

Eine der signifikantesten Manifestationen der Traurigkeit in Mozarts Werk – abgesehen vom weltberühmten *Requiem*³⁸ – lässt sich allerdings nicht in den Opern, sondern in einer separat geschriebenen Kleinform finden. Gemeint ist die *Meistermusik* KV 477 in c-Moll, die Mozart für die Freimaurerloge komponierte, in die er am 14. Dezember 1784 aufgenommen wurde. Bei seiner Einführung in den Grad des Meisters, die am 22. April 1785 erfolgte, wurde an die Sage von Hiram erinnert, „der von den Handwerker-gesellen getötet wird, die es nicht erwarten können, das Geheimnis der Meisterschaft zu erfahren.“³⁹ Der lateinische Text des Werks drückt – was mit der musikalischen Dimension, insbesondere der meisterhaften Vertonung korrespondiert – eine tiefreichende Bestürzung, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung aus: „Replevit me amaritudinibus, ebriavit me absynthio. Inundaverunt aquae super caput meum: dixi, Perii (Er hat mich mit Bitterkeit gesättigt / und mit Wermut getränkt. / Wasser hat mein Haupt überschwemmt; / da sprach ich: Nun bin ich verloren).“⁴⁰

³⁶ Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, <https://lyricstranslate.com/en/wolfgang-amadeus-mozart-die-zauberfl%C3%B6te-lyrics.html>.

³⁷ Brathuhn, *Trauer und Selbstwerdung*, 17.

³⁸ Angesichts der Tatsache, dass Mozarts *Requiem* zweifelsohne zu den bekanntesten Beispielen der musikalisch ausgedrückten Trauer in der Musikgeschichte gehört und in unzähligen Abhandlungen äußerst genau und vieldimensional analysiert wurde, wurde dieses Meisterwerk im Rahmen des vorliegenden Beitrags nicht separat dargestellt und bearbeitet. Erwähnenswert sind nichtsdestotrotz einige repräsentative Fachliteraturbeispiele: Matthias Korten, *Mozarts Requiem und seine Bearbeitungen*; Beatrice Ebel *Die Salzburger Requiemtradition im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zu den Voraussetzungen von Mozarts Requiem*; Christoph Wolf *Mozarts Requiem. Geschichte, Musik, Dokumente, Partitur des Fragments*; Heinz Gaertner *Mozarts Requiem und die Geschäfte der Constanze M.*; Heinz-Alfred Seelbach, *Das Wort-Ton-Verhältnis in den Requiem-Vertonungen von Mozart und Verdi*.

³⁹ Jean-Yves Bras, „Meistermusik KV 477“, übers. v. Heidi Fritz, in Wolfgang Amadeus Mozart, *Messe en ut mineur* [La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Orchestre des Champs Élysées, Philippe Herreweghe] (Arles: harmonia mundi, 1992), 19.

⁴⁰ Mozart, *Messe en ut mineur*, 23.

„Leichte Segler in den Höhen“ – Melancholie und Trauermotive in der Musik Ludwig van Beethovens

Die musikalisch dargestellten Tränen- und Traurigkeitsmotive erscheinen auch in den Liedern des in Bonn geborenen Komponisten, auch wenn diese, rein chronologisch gesehen, nicht mehr zum 18., sondern schon zum Anfang des 19. Jahrhunderts gehören. Als Beispiel kann das Lied *An die Hoffnung* zu den Worten von Friedrich Hölderlin dienen: „Die du so gern in heil’gen Nächten feierst / Und sanft und weich den Gram verschleierst, / Der eine zarte Seele quält, / O Hoffnung! Laß, durch dich empor gehoben, / Den Dulder ahnen, daß dort oben / Ein Engel seine Tränen zählt!“⁴¹

Schon die erste Analyse des gerade zitierten Liedtextes führt zu der Feststellung, dass Traurigkeit hier als jene Art der Selbsterfahrung und Selbstfindung erscheint, bei der zusätzlich der private Charakter dieses Gefühls in den Vordergrund rückt. Vor allem manifestieren sich in diesem Zusammenhang die mit Traurigkeit eng verzahnten Emotionen in rückblickenden Nachgedanken, wenn bereits – etwas zugespitzt formuliert – eine lange Strecke des beschwerlichen Trauerweges zurückgelegt ist. Erst dann wird nämlich „die persönliche Bereicherung greifbar, die der Trauer gleichzeitig eine kritisch-emanzipatorische Haltung gegenüber oberflächlichen Leitbildern der sozialen Umwelt verleiht.“⁴²

Manifestationen der Traurigkeit gibt es in Beethovens Werk auch im Lied *Leichte Segler in den Höhen* (der Text stammt von Alois Isidor Jeitteles), wo ausgerechnet dieses Gefühl und das Tränen-Motiv eine besonders stark emotionalisierende Funktion haben: „Flüstr’ ihr zu mein Liebesflehen, / Laß sie, Bächlein klein und schmal, / Treu in deinen Wogen sehen / Meine Tränen ohne Zahl!“⁴³ Der Stellenwert der Trauer hat hier eine zusätzliche Dimension: Er steht einerseits für Identitätskonstruktionen, die sich auf der Textebene offenbaren, ist dennoch andererseits nicht allein durch die Selbstthematisierung des Subjekts im Klagemonolog begründet. Maßgeblich ist vielmehr, dass auf der Ebene der musikalischen Darstellung – wenn nicht gar Inszenierung – neben Reaktionen und Interaktionen zwischen den Figuren auch differenzierte Strategien zu konstatieren sind, mittels derer komplexe Inhalte, Gefühle und Identitäten entworfen werden.⁴⁴

⁴¹ Friedrich Hölderlin, *An die Hoffnung*, https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=15806.

⁴² Hans Goldbrunner, *Dialektik der Trauer. Ein Beitrag zur Standortbestimmung der Widersprüche bei Verlusterfahrungen* (Berlin: LIT Verlag, 2006), 35.

⁴³ Alois Jeitteles, *Leichte Segler in den Höhen*, https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=128.

⁴⁴ Vgl. Elke Koch, *Trauer und Identität* (Berlin: Walter de Gruyter, 2006), 284-285. Eine starke Affektbildung, wie jene in den oben zitierten Liedern von Ludwig van Beethoven, lässt sich

Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze – stimmungsvolle Trauerdarstellungen bei Joseph Haydn

Aus der musikhistorischen Perspektive gesehen, gibt es wohl kaum eine interessantere Epoche als jene der sogenannten Klassik, zu der nicht nur zwei der bereits erwähnten Komponisten (Mozart und Beethoven) gehören, sondern auch der in Rohrau geborene spätere Kapellmeister am Hof der adeligen Familie Esterházy, Joseph Haydn. Wegen ihrer geografischen Wirkungsstätte wird diese Epoche in der Musik nicht zu Unrecht mit dem Zusatz „Wiener Klassik“ versehen. Angesichts der auffälligen Unterschiede in der Bewertung des Œuvres der oben genannten Komponisten wird Joseph Haydn im Unterschied zu seinen beiden Großmeisterkollegen auch heute immer noch weniger beachtet – diesen Standpunkt vertritt zumindest Frank Huss. Und dies sowohl als Mensch, als auch als Komponist. Als Beleg dafür kann der Umstand herangezogen werden, dass er lange Zeit der Unbekannteste der drei großen Meister war und sein komplett aufgearbeitetes Gesamtwerk erst seit etwa vierzig Jahren vorliegt.⁴⁵

Bedeutend im Zusammenhang mit musikalisch dargestellten Emotionen und Traurigkeitsmanifestationen in den Werken von Haydn erscheint erstens das Oratorium *Die Schöpfung*, das am 19. März 1799, dem Tag des heiligen Josef, dem breiteren Publikum präsentiert wurde, zweitens *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze*, das zwei Tage zuvor im Zuge einer Benefizveranstaltung aufgeführt wurde.⁴⁶ Gerade das zweite Werk erscheint als besonders erwähnenswert, denn hier kommt eine einzigartige Verbindung von biblischen Texten und einer poetischen Bearbeitung und Erweiterung zum Vorschein. Dies lässt sich etwa am Beispiel folgender Worte veranschaulichen: „Frau, hier siehe deinen Sohn, / Und du, siehe deine Mutter! / Mutter Jesu, die du trostlos / Weinend, seufzend bei dem Kreuze standst. / Und die Qualen seines Leidens / In der Stund’ des bittern Scheidens, / Siebenfach in dir empfandst.“⁴⁷

Das Weinen fungiert sowohl in der musikalisch verlaufenden Darstellung vor dem Publikum als auch in einer nicht-öffentlichen Situation und

ebenso in vokalen Kurzformen „Sehnsucht“, „Des Einsamen Klage“, „Der Schmetterling auf einem Grabmal“ oder „Trost in Tränen“ des heute fast völlig unbekanntem deutschen Komponisten Johann Friedrich Reichardt (1752–1814) finden.

⁴⁵ Vgl. Frank Huss, *Joseph Haydn. Das unterschätzte Genie* (Wien: Hollitzer Wissenschaftsverlag, 2013), 8.

⁴⁶ Vgl. Huss, *Joseph Haydn. Das unterschätzte Genie*, 172.

⁴⁷ Joseph Haydn, *Die sieben letzten Worte* [Chamber Choir of Europe, Kurpfälzisches Kammerorchester Mannheim, Nicol Matt, Brilliant Classics] (Mannheim: Kurpfälzisches Kammerorchester, 2002), 5.

Form – was sich ebenso am Beispiel des Oratoriums von Haydn zeigen lässt – als Element ritualisierter Kommunikation. Es besitzt des Weiteren auch jene weitere Funktion, die den sozialen und kollektiven Aspekt verdeutlicht. Gemeint ist hier vor allem der Ausdruck einer Treuebindung; folglich erscheinen die musikalisch dargestellten Tränen einerseits als sozial modellierte Geste in angemessenen öffentlichen Situationen, andererseits als un-mittelbarer Verzweiflungs- und Furchtausdruck.⁴⁸

Für Haydns Oratorien ist darüber hinaus der Umstand relevant, dass die Qualität seiner Vokalwerke unmittelbar von Inhalt und Art des Textes abhängig ist. Vor diesem Horizont muss man darauf verweisen, dass es zur Zeit der Wiener Klassik eher unüblich war, den Wert eines Vokalwerkes als vom Text unabhängig begreifen zu wollen. Übrigens ist eine solche Tendenz bis heute erhalten geblieben, schließlich – und dieser Gedanke knüpft an die hegelianische Tradition an – darf keinem Künstler der Stoff, den er behandelt, gleichgültig bleiben und dem Musiker umso weniger. Denn ausgerechnet dank der Textkenntnis kann er die nähere epische, lyrische und dramatische Form des Inhalts schon im Voraus bearbeiten und feststellen.⁴⁹

Wenn man die oben dargestellten Argumente einer näheren Analyse unterzieht, kommt man auch zu der Überzeugung, dass die musikalische Stimulierung einen spezifischen Einfluss auf die menschliche Rezeption hat. Sie bildet zwar keine außerordentlich starke Signalquelle, insbesondere wenn sie ohne weitere affektive Stimulierung (z. B. mittels eines Bildes) vorkommt, sie ist dennoch imstande, die Stimmung des Empfängers bedeutend zu beeinflussen. Die Wahrnehmung der Musik ist unabhängig davon eine der populärsten Methoden, die eigene Stimmung entsprechend zu regulieren. Ihre Wirkung auf unsere allgemeine geistige Kondition kann entweder durch den physiologischen oder psychischen Mechanismus erfolgen. Im ersten Fall spielt vor allem das Tempo des musikalischen Werks eine große Rolle, das sich folglich unmittelbar auf die affektive Erregung auswirkt, wodurch auch die Stimmung reguliert wird. Der zweite Mechanismus basiert grundsätzlich auf der Assoziation der gehörten Musik mit früheren Ereignissen und Objekten, die einer positiven oder negativen Bewertung unterzogen werden.⁵⁰

⁴⁸ Vgl. Koch, *Trauer und Identität*, 273.

⁴⁹ Vgl. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Vorlesungen über die Ästhetik*, zit. nach: Hanns Eisler, *Materialien zu einer Dialektik der Musik* (Leipzig: Verlag Philipp Reclam, 1976), 241.

⁵⁰ Vgl. Andrzej Rynkiewicz, *Smutek. Analiza psychologiczna* (Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014), 129.

Schlussfolgerungen

Die oben dargestellte Manifestation von Emotionen in den Werken von J. S. Bach und Vertretern der Wiener Klassik untermauert die These, dass im Falle der Darstellungen von Trauer und Traurigkeit sowohl der musikalischen als auch der rhetorischen Ebene eine besondere Rolle beigemessen werden muss. Schon vor nahezu hundert Jahren machte Richard Benz darauf aufmerksam, dass man aber insbesondere der Interpretation der musikalischen Inhalte mehr Beachtung schenken muss, weil wir häufig nicht darauf achten, „welche Musik den Menschen umtönt, den werdenden wie den erwachsenen – wir wissen nicht, oder wollen nicht wissen, daß der Kunst eine sittliche Macht innewohnt; daß diese Macht gewußt werden muß, um die entsittlichende zu erkennen und von ihr zu scheiden.“⁵¹ Andererseits ist in diesem Zusammenhang der Umstand von Belang, dass die Schöpfer-Macht der Musik an das Wort übergeht und folglich auch ihr gewordenes Sein, ihre Wirkung und ihr Erlebnis zum Mysterium⁵² der Menschheit werden. In einer solchen Auffassung erscheint ferner Musik, so Benz, als „ewiger Schöpfung Urquell“, denn sie gestaltet nicht nur Künste allein, sondern auch das Leben selbst. Sie ist auch imstande, einen neuen Menschen zu kreieren und zwar ein Individuum, das nicht mehr zerrissen ist und in der dualen Abgrenzung zwischen Verstand und Sinnlichkeit existiert bzw. in bloßen Begriffen den Geist und Sinnenfreude zu besitzen strebt. Vielmehr entsteht durch die Wirkung der Musik ein Typ des Menschen, so Benz, „in dem Geist und Sinne geeint sind: der den Geist im Geheimnis der Kunst erfuhr, und nun auch in sich selbst das Geheimnis wiederfindet; im Geheimnis und aus dem Geheimnis zutiefst zu innerlichst lebt.“⁵³

References

Bach, Johann Sebastian. *Johannes-Passion* [The Monteverdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner]. Hamburg: Polydor International, 1986.

⁵¹ Benz, *Das Ethos der Musik*, 35.

⁵² Auf ähnliche Weise kann man die Wahrnehmung des musikalischen Ethos mit dem Phänomen des künstlerischen Mysteriums verbinden: „Das Ethos der Musik erfahren, heißt, das Mysterium des Geistes verstehen, das sich der neueren Welt nur im musikalischen Act offenbart hat. Es heißt nicht, dieses Geheimnis mit dem Verstande durchdringen wollen; – es wird (mit Begriffen unsagbar) nur im Erlebnis der Sinne erfahren.“ Benz, *Das Ethos der Musik*, 42.

⁵³ Benz, *Das Ethos der Musik*, 50.

- Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion* [The Monteverdi Choir, The London Oratory Junior Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner]. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1989.
- Bär, Carl. *Mozart. Krankheit – Tod – Begräbnis*. Salzburg: Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum, 1966.
- Benz, Richard. *Das Ethos der Musik*. Offenbach am Main: Verlag Wilh. Gers-tung, 1926.
- Bras, Jean-Yves. "Meistermusik KV 477." Translated by Heidi Fritz. In Mozart, Wolfgang Amadeus. *Messe en ut mineur* [La Chapelle Royale, Collegium Vocale, Orchestre des Champs Élysées, Philippe Herreweghe], Arles: har-monia mundi, 1992.
- Brathuhn, Sylvia. *Trauer und Selbstwerdung. Eine philosophisch-pädagogi-sche Grundlegung des Phänomens Trauer*. Würzburg: Verlag Königshau-sen & Neumann, 2006.
- Feldhusen, Frank. *Ich habe deine Tränen gesehen: Aufbauende Aussagen aus Gottes Wort für Zeiten des Abschieds und der Trauer*. Norderstedt: Books on Demand, 2012.
- Fischer von, Kurt. "Historische und frömmigkeitsgeschichtliche Traditionen der Passion." In Bach, Johann Sebastian. *Johannes-Passion* [The Monte-verdi Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner]. Ham-burg: Polydor International, 1986.
- Goldbrunner, Hans. *Dialektik der Trauer. Ein Beitrag zur Standortbestim-mung der Widersprüche bei Verlusterfahrungen*. Berlin: LIT Verlag, 2006.
- Haas, Robert. *Aufführungspraxis der Musik*. Wildpark-Potsdam: Akademi-sche Verlagsgesellschaft Athenaion, 1931.
- Harnoncourt, Nikolaus. *Muzyka mowa dźwięków. Dialog muzyczny*. Transla-ted by Magdalena Czajka. Warszawa: ME-KOMPS, 2011.
- Haydn, Joseph. *Die sieben letzten Worte* [Chamber Choir of Europe, Kurpfäl-zisches Kammerorchester Mannheim, Nicol Matt, Brilliant Classics]. Mannheim: Kurpfälzisches Kammerorchester, 2002.
- Eisler, Hanns. *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Phi-lipp Reclam, 1976.
- Huss, Frank. *Joseph Haydn. Das unterschätzte Genie*. Wien: Hollitzer Wissen-schaftsverlag, 2013.
- Hölderlin, Friedrich. *An die Hoffnung*. https://www.lieder.net/lieder/get_text.html?TextId=15806.
- Jetteles, Alois. *Leichte Segler in den Höhen*. https://www.lieder.net/lieder/assemble_texts.html?SongCycleId=128.
- Jöde, Fritz. *Musik und Erziehung. Ein pädagogischer Versuch und eine Reihe Lebensbilder aus der Schule*. Berlin: Georg Kallmeyer Verlag, 1932.

- Joyner, Elisabeth. *Erbarme Dich. The Temptation of Peter in Bach's St. Matthew Passion*. <https://earthandaltarmag.com/posts/erbarmedich-the-temptation-of-peter-in-bachs-st-matthew-passion>.
- Koch, Elke. *Trauer und Identität*. Berlin: Walter de Gruyter, 2006.
- Moser, Hans Joachim. *Geschichte der deutschen Musik. Vom Beginn des dreißigjährigen Krieges bis zum Tode Joseph Haydns*. Stuttgart und Berlin: J. S. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger, 1923.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Briefe*, edited by Sarah Donhäuser. Wiesbaden: Marix Verlag, 2006.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Entführung aus dem Serail*. http://www.operafolio.com/libretto.asp?n=Die_Entfuhrung_aus_dem_Serail&translation=UK.
- Mozart, Wolfgang Amadeus. *Die Zauberflöte*. <https://lyricstranslate.com/en/wolfgang-amadeus-mozart-die-zauberfl%C3%B6te-lyrics.html>.
- Pastor, Willy. *Die Geburt der Musik. Eine Kulturstudie*. Leipzig: Fritz Eckardt Verlag, 1910.
- Raube, Sławomir. *Nietrwałość, niepewność, smutek. Szkice o literaturze i filozofii kultury*. Białystok: Uniwersytet w Białymstoku, 2016.
- Rynkiewicz, Andrzej. *Smutek. Analiza psychologiczna*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Scholar, 2014.
- Schaeben, Ulrike. *Trauer im humanistischen Dialog*. München/Leipzig: Saur Verlag, 2002.
- Wolff, Christoph. "Bachs 'Grosse Passion'." In Bach, Johann Sebastian. *Matthäus-Passion* [The Monteverdi Choir, The London Oratory Junior Choir, The English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner]. Hamburg: Deutsche Grammophon, 1989.
- Wörner, Karl H., and Ekkhard Kreft. *Geschichte der Musik: ein Studien- und Nachschlagebuch*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1975.

„Können Tränen meiner Wangen nichts erlangen?“ Manifestationen der Traurigkeit in der deutschen Musik des 18. Jahrhunderts

Abstract: Emotionen und Gefühle wie Traurigkeit, Enttäuschung oder Verzweiflung sind nicht nur für die breit verstandene deutschsprachige Literatur signifikant. Ihren Manifestationen kann man auch in den Werken der vokal-instrumentalen Musik begegnen, deren Blütezeit in das 18. Jh. fällt, insbesondere in die Zeit zwischen dem Entstehen von Bachs *Johannes-Passion* BWV 245 (1724) und der Erstaufführung von majestätischen Oratorien wie *Die Schöpfung* und *Die sieben letzten Worte unseres Erlösers am Kreuze* von Joseph Haydn (1796-98). Das Ziel des vorliegenden Beitrags ist das emotionale Potenzial ausgewählter Texte vor dem Hintergrund der musikalischen Rhetorik zu zeigen, sowie die Werke von berühmten

deutschen Komponisten des 18 Jh. in einen breiteren kulturellen und literarischen Kontext einzubinden.

Schlüsselwörter: Passionsmusik von Johann Sebastian Bach, Wiener Klassiker, Emotionen und Affekte.

„Czy łzy moje niczego nie zmieniają?” Manifestacje smutku w muzyce niemieckiej XVIII wieku

Abstrakt: Emocje i uczucia, jak smutek, rozczarowanie czy zwątpienie, nie są jedynie cechą charakterystyczną narracji obecnych w szeroko rozumianej literaturze niemieckojęzycznej. Manifestacje różnych stanów emocjonalnych napotkać można w licznych dziełach wokalnie-instrumentalnych, których okres świetności przypada na wiek XVIII, w szczególności na dekady zamykające się w ramach czasowych, wyznaczonych przez *Pasję wg św. Jana* Johanna Sebastiana Bacha (BWV 245) z roku 1724 oraz majestatyczne oratoria *Stworzenie Świata* i *Siedem Ostatnich Słów Chrystusa na Krzyżu* Josepha Haydna (1796–98). Celem niniejszego artykułu jest pokazanie potencjału afektywnego wybranych tekstów będących w orbicie oddziaływania zjawiska retoryki muzycznej oraz naświetlenie dzieł sławnych niemieckich kompozytorów osiemnastego stulecia, umieszczonych w szerszym kontekście kulturowym i literackim.

Słowa kluczowe: muzyka pasyjna Johanna Sebastiana Bacha, klasycy wiedeńscy, emocje i afekty.



Ján DEMČIŠÁK

<https://orcid.org/0000-0003-0227-6716>

Simona FRAŠTÍKOVÁ

<https://orcid.org/0000-0001-7699-3756>

Univerzita sv. Cyrila a Metoda (Trnava)

Effekte der Affekte. Das politische Spiel mit dem Gemüt des Rezipienten

Effects of affects. The political game with the feelings of the recipient

Abstract: The increasingly louder voice of right-wing populist discourse undoubtedly deserves our attention. In this context, the question arises: what helps the different right-wing populist subjects to achieve their success? How and how do they address the voters to win their vote? The paper deals with the techniques and strategies of political manipulation, especially with the technique of emotionalization. The focus is on two opposite poles on the emotional or affective scale, which can be associated with grief and crying or laughing and pleasure. The research deals with the relevance that the visual material (posters, online presence, etc.) used by the political parties has on the voter recipients. The study analyzes which effects result from the representation and instrumentalization of affects and emotions and how they can influence the recipient.

Keywords: right-wing populism, political poster, pity, grief, crying, laughing, political joke, caricature, political manipulation.

Vorspiel

Die Macht der visuellen Mittel liegt in ihrer Kraft, Aufmerksamkeit zu erregen, Neugier zu wecken, zu verführen, zu provozieren, aber auch beruhigen zu können und nicht selten sogar den Betrachter zu einer gewissen Gegenreaktion zu bringen. Sie gehören zu den wirkungsvollsten Formen der Kommunikation, indem sie es vermögen, direkt im Moment ihrer Betrachtung die unterschiedlichsten Emotionen und Affekte zu entfachen, wodurch sich die vermittelten inhaltlichen Botschaften besser merken bzw. mit den jeweiligen Emotionen verbinden und aufgrund dessen auch beurteilen lassen.

Das große Potenzial der visuellen Mittel im Rahmen der Kommunikation demonstrieren vielfältige Einsatzmöglichkeiten wie auch unterschiedliche Bereiche sowohl des privaten als auch des öffentlichen Lebens, in denen sie regelmäßig und bewusst aufgegriffen werden. Zweifelsohne gehört dazu ihr Gebrauch in der Sphäre des politischen Marketings. Gezielte Kommunikation mit dem potenziellen Wähler und eine raffiniert gewählte Ansprache des unzufriedenen Bürgers haben dem Populismus und mithin den rechtspopulistischen Parteien sicherlich zu wachsender Popularität und Wahlerfolgen verholfen.

Dass sich die Rechtspopulisten einer besonderen Aufmerksamkeit erfreuen, konnte dem Blick der gegenwärtigen Forschung sicherlich nicht entgehen. Bisweilen wurde eine ganze Reihe an typischen Merkmalen beschrieben und charakterisiert, die das Wesen des Populismus ausmachen, von denen hier nur einige stichwortartig genannt werden sollen:¹

- Berufung auf (einfachen) gesunden Menschenverstand und common sense,
- Anti-Establishment (Anti-Elitarismus, Anti-Intellektualismus),
- „Wir“-Perspektive statt „Ich“-Perspektive,
- religiöser, ethnischer, kultureller Patriotismus: „wir, unser Land“ vs. „andere, Fremde“,
- starke Thematisierung der Europäischen Flüchtlingskrise (gruppenbezogene Menschenfeindlichkeit, Kritik an der EU),

¹ Vgl. u. a. Frank Decker, Marcel Lewandowsky, *Rechtspopulismus: Erscheinungsformen, Ursachen und Gegenstrategien* (Bonn: BPB, 2017), <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240089/rechts-populismuserscheinungsformen-ursachen-und-gegenstrategien>; Karin Priester, „Wesensmerkmale des Populismus“, *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62 (Bonn: BPB, 2012): 3–9; Karin Priester, „Das Syndrom des Populismus“, *Dossier: Rechtspopulismus* (Bonn: BPB, 2017): 7–12, www.bpb.de/system/files/pdf_pdfbib/pdfbib-241384.pdf; Tim Spier, „Populismus und Modernisierung“, in *Populismus*, hrsg. v. Frank Decker (Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006), 33–58; Paul Taggart, *Populism*. Buckingham: Open University Press, PA, 2000.

- charismatische Führungspersönlichkeit,
- Thematisierung der Gerechtigkeit,
- besonderes Engagement für Familien- und Sozialpolitik,
- Polarisierung als eine der dominanten Thematisierungsstrategien.

Hinsichtlich der aufgezählten Merkmale ist festzustellen, dass sie ein relativ breites Spektrum an verschiedenen (Teil)Aspekten zur Thematisierung auch im Zusammenhang mit dem analysierten Bildmaterial bieten. Den untersuchten Bildkorpus stellen insbesondere Billboards, Flyer, Grafiken, Karikaturen und die auf Online-Plattformen und in sozialen Medien veröffentlichten Bild- oder Bild-Text-Beiträge. Die gesamte Materialbasis fällt in den Zeitraum von 2013 bis 2018.²

In Zusammenhang mit der Analyse des visuellen Materials und unter der Berücksichtigung des Erfolgs der rechtspopulistischen Kommunikationsstrategien können zwei Fragen aufgeworfen werden:

- Was und wie wird anhand von visuellen Mitteln dargestellt? Warum und mit welcher Intention wurde diese und jene Darstellungsform verwendet?
- Wie und mit welcher Wirkung wird das Dargestellte wahrgenommen?

Es ist offensichtlich, dass es hier um zwei unterschiedliche Perspektiven geht, die des Produzenten und die des Rezipienten, die jedoch bei der komplexen Analyse nicht zu trennen sind. Im vorliegenden Beitrag liegt die Konzentration primär auf der durch die Wähler vertretene Rezipientenperspektive, nichtsdestotrotz lässt sich die des Produzenten nicht ganz außer Acht lassen, denn die Motivation für die mit visuellen Mitteln vermittelten Inhalte kann erst vor dem Hintergrund inhaltlicher Schwerpunkte und typischer Betätigungsfelder des Produzenten, hier der rechtspopulistischen Parteien in Deutschland, Österreich, Tschechien und der Slowakei, erörtert werden.

Bei der Beachtung der Rezipientenperspektive spielt das Emotionale eine wichtige Rolle. Bei der unmittelbaren Betrachtung einer bildlichen Darstellung, etwa eines Fotos oder einer Zeichnung, werden zuerst bestimmte Gefühle und Assoziationen ausgelöst, welche die anschließende Beurteilung und das Handeln des Rezipienten beeinflussen können. Die Frage, ob eine durch visuelle Mittel oder durch eine Bild-Text-Kombination vermittelte Botschaft den Rezipienten zum „Lachen“ oder zum „Weinen“ gebracht hat oder bringt, lässt sich kaum beantworten. Ausgehend von Assoziationen, die mit diesen Begriffen verbunden sind (etwas Positives, Lustiges vs. etwas Negatives, Trauriges), können wir sehr gut das durch visuelle Mittel oder eine

² Die Bild- und Text-Datenbank als auch diese Analyse entstehen im Rahmen des Projekts APVV-17-0128 *Language strategies of right-wing populists in comparison (Germany – Austria – Czech Republic – Slovakia): lexis – texts – discourses*.

Bild-Text-Kombination Mitgeteilte auf einer Skala der potenziell zu den Effekten „Lachen“ und „Weinen“ führenden Emotionen markieren. Vereinfacht gesagt konzentrieren wir uns auf das emotionale Spiel mit der Trauer und der Lust und beschäftigen uns zugleich mit dessen Folgen, wobei die Anspielungen auf das klassische Vokabular der Dramentheorie nicht zufällig gewählt sind und unsere spezifische Rezeptionssicht verdeutlichen sollen.

Infolgedessen, dass bei der allgemeinen Charakteristik der Wesenszüge des Rechtspopulismus eher negative Aspekte genannt werden, wird an dieser Stelle mit dem Auslösen von überwiegend negativen und schaurigen Emotionen gerechnet. Diese sind auch als die ersten unter die Lupe zu nehmen.

Effekte des Spiels mit Rührung und Trauer

„Weinen ist [...] ein Mehrzweckverhalten.“³ Wer weint, kann traurig, verzweifelt, wütend, oder auch gerührt oder glücklich sein. Weinen lässt somit sowohl eine positive als auch eine negative Deutung zu, je nach seinem Anlass und seiner anschließenden Betrachtung durch den Empfänger. Da die reizauslösenden Motive subjektiv bewertet werden, können sie Auslöser sowohl positiver als auch negativer Emotionen sein. Im Anschluss daran wird auf die Analyse der empirischen Materialbasis eingegangen, indem wir uns, wie oben angedeutet, in die Rolle des Rezipienten versetzen und versuchen, den exemplifizierenden Anlässen die durch sie auszulösenden Emotionen zuzuordnen. Inwieweit die eventuell ausgelösten Emotionen Weinen zur Folge haben, lässt sich nur schwer beantworten. Statt zu generalisieren, lassen wir diese Frage lieber offen.

Die Thematisierung von Sachverhalten im politischen Diskurs erfolgt anhand von unterschiedlichen Darstellungsstrategien. Auch identische inhaltliche Schwerpunkte können vor dem Hintergrund der verfolgten Absicht auf zweierlei Art und Weise abgebildet werden. Mit Rücksicht auf Weinen als einen denkbaren Effekt interessieren uns Bilder mit dem Potenzial, in uns Rührung, Trauer oder Schauer zu erwecken. Ein typisches Merkmal dieser Bilder ist in der Regel ein realer Akteur, darunter je nach dem thematisierten Sachverhalt entweder jemand, mit dem sich der Rezipient identifizieren kann oder eine inkriminierte Person bzw. Personengruppe (nicht akzeptierte, nicht anpassungsfähige Personen oder Kriminelle), von denen er Abstand hält.

Durch die absichtliche Wahl eines zur Identifikation einladenden Akteurs werden zwei Auffassungspositionen des (Wahl)Mittels geschaffen; die

³ Vgl. *Lexikon der Biologie* [Stichwort:] „Weinen“, <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/weinen/70503>.

eine tangiert den Blick von außen, das heißt wie wirkt das Abb. direkt im Moment der Betrachtung, und die andere zieht den Betrachter ins Bild hinein, sodass er sich betroffen fühlt. Paradebeispiele dafür sind die Abbildungen 1 und 2, die ein wichtiges politisches und soziales Thema behandeln, nämlich Rentner und ihre Position im Sozialsystem.



Abb. 1



Abb. 2

Das dominante visuelle Mittel beider Bilder sind Rentner. Bei der ersten Abbildung geht es nur um einen Ausschnitt aus der Aufnahme eines sich auf einen Stock stützenden Rentners, wobei die den Stock haltenden Hände im Vordergrund stehen. Der Stock kann hier als Symbol der Unterstützung auch im übertragenen Sinne des Wortes verstanden werden. In der zweiten Abbildung sitzt ein Rentnerpaar am Fenster, schaut ziellos nach draußen, freudlos und eher sorgenvoll. Von außen, aus einer gewissen Distanz, erwecken beide Bilder das positiv konnotierte Gefühl des Mitleids mit „schwächeren“ sozialen Gruppen (kraftlose Rentner, sozial benachteiligte Familien u. ä.), die auf jemandes Hilfe angewiesen sind. Infolge der Einbeziehung des Betrachters ins thematisierte Geschehen entstehen weitere, jedoch negative Konnotation aufweisende Emotionen: Angst vor der eigenen Situation in der entsprechenden Lebensetappe, Ärger über die Tatenlosigkeit der herrschenden politischen Parteien für diese Zielgruppe (mithin potenziell auch für den Betrachter und seine Nächsten) und schließlich das daraus resultierende Misstrauen gegen das politische System. Diese Emotionen weisen darauf hin, dass der Betrachter sich selbst in die Situation der abgebildeten Rentner hineinprojiziert.

Auf ähnliche Weise demonstriert auch die folgende Bilderreihe das Gefühl des Mitleids als unmittelbare Reaktion auf einen visuell dargebotenen Inhalt.



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10

Die Kraft der angeführten Bilder liegt bereits in der Wahl eines heiklen Themas, das angesprochen werden soll. Das Gefühl des Mitleids entsteht hier im Bezug auf Opfer von Aggression und Vergewaltigung, vertreten durch Akteurinnen überwiegend jüngeren Alters. In der gesamten Bilderreihe ist die Beklommenheit dieser Akteure zu spüren, die sich anhand ihrer Körpersprache, besonders der Haltung der Hände und der Blickrichtung erschließt. Auf den einzelnen Bildern wird sie von weiteren Gefühlen begleitet, dabei von Angst vor Wiederholung solcher Erfahrungen (Abb. 1: Das Mädchen schaut zu Boden und wischt sich Tränen aus den Augen; es hält ein Kuscheltier als eine Art gewissen emotionalen Halts oder Hilfe; Abb. 5: Tränen, Blick voller Angst verbunden mit dem Blick auf eine dunkle nächtliche Straße im Hintergrund, angespannter Mund des Mädchens; Abb. 6–7: abwehrende Stopp-Handhaltung der Opfer; Abb. 10: geballte Faust als Symbol der Gewalt, das auf das Schlimmste wartende, zu Boden schauende Mädchen), Unsicherheit über die Weiterentwicklung dieser oder ähnlicher Geschehnisse (Abb. 3–10), Schande und Demütigung im Sinne von „Jetzt zeigen andere/alle auf mich!“ (Abb. 3: Das Mädchen schaut zu Boden und wischt sich Tränen aus den Augen; Abb. 4: Das an der Tafel stehende Mädchen als Objekt der Verspottung und Verachtung, Blick zu Boden, angespannter Mund; Abb. 8–9: Die Opfer sitzen gebeugt und den Kopf trübselig in die Hände gelegt auf dem Boden), Schuld auf der Mutter- (Abb. 3: „Hätte ich sie nicht mehr schützen können?“) oder Opfer-Seite (Abb. 4: „Was habe ich falsch gemacht?“/„Warum gerade ich?“). Bei der Einschätzung dieser Plakate kann das Geschlecht des Betrachters eine wichtige Rolle spielen. Frauen könnten auf den dargestellten Inhalt sensibler reagieren, indem sie sich selbst oder eventuell ihre eigenen Töchter als potenzielle Opfer sehen. Bei Männern hingegen könnte ihre Rolle als Helfer oder Beschützer in den Vordergrund treten.

Mit dem Gefühl des Mitleids sind nicht zuletzt auch die Abbildungen 11 und 12 verbunden.



Abb. 11



Abb. 12

Sie bilden völlig unterschiedliche Inhalte ab, nämlich Tierschutz und Terrorismus, die sich erst vor dem Hintergrund der begleitenden Texte richtig verstehen lassen. Beim Thema Tierschutz steht im Mittelpunkt das neugierig und fast naiv schauende Schaf, das vom Wesen her ein ängstliches Tier ist. Im anderen Fall kann als eine Art Impuls für die Auslösung des Mitgefühls die Farbgestaltung des Fotos erkannt werden. Das graue Foto und die düstere Atmosphäre evozieren Melancholie und Trauer. Beide Bilder nehmen zugleich direkt oder indirekt Bezug auf Religiosität. Sowohl die unakzeptable Vorstellung des rituellen Schlachtens von Tieren als auch die Assoziation des Terrorismus mit dem Islam evozieren Unbehagen und Mitleid bzw. Trauer und schlagen eventuell in Angst vor anderen Religionen um.

Die Interpretation des Mitleids in Richtung seiner positiven Bedeutung wäre normalerweise auch im Anschluss auf die Wahrnehmung von Bildern wie die Abbildungen 13 und 14 zu erwarten. Es kommt aber zu einem Perspektivenwechsel, denn im Mittelpunkt stehen andere Hauptakteure. Ein Haufen Flüchtlinge wartet im Freien unter schlechten Bedingungen auf ihre vorübergehende Unterbringung in einer Auffangstelle. Unter den Geflüchteten befinden sich Vertreter aller Alterskategorien. Sie fliehen ins Ziel- oder Transferland mit ihrem gesamten Hab und Gut, sodass sie wahrscheinlich nichts anderes als das, was auf dem Bild dargestellt wird, besitzen. Am traurigen Schicksal dieser Menschen wird jedoch in den begleitenden Texten wenig Anteil genommen, es wird zugunsten des Aufbaus und der Stärkung des Feindbilds⁴ eher bagatellisiert. Dementsprechend wird der Blick des Betrachters auf die negative Wahrnehmung gelenkt, sodass eher negative Emotionen statt des erwarteten Mitleids erregt werden.



Abb. 13



Abb. 14

⁴ Zur Instrumentalisierung des Feindbildes im Populismus vgl. z. B. Priester, „Wesensmerkmale des Populismus.“

Eine sehr ähnliche Situation liegt in Abbildung 15 vor. Der auf dem Boden sitzende Mann mit seinen auf den Kopf geschlagenen Händen erweckt den Eindruck, dass er etwas Trauriges, Unangenehmes erlebt hat und deshalb nun in Schmerz, Leid, Hoffnungslosigkeit und Verzweiflung versunken ist. Genauso gut aber kann diese Körperhaltung auch Faulenzerei, Nichtstun, Langeweile reflektieren. Aus der ambivalenten Interpretierbarkeit des Plakats ergeben sich Folgen in Bezug auf die Auslösung von Emotionen beim Betrachter, der mit dem Mann auf dem Plakat entweder mitfühlt oder sich über ihn empört.



Abb. 15

Während die vorigen Beispiele auf das Gefühl des Mitleids als primäre Reaktion bei ihrer Wahrnehmung zurückzuführen sind, zeigt sich in Bezug auf die folgenden Bilder das Gefühl der Gefahr als emotionale Ausgangshaltung. Die Abbildungen 16–18 weisen auf die Notwendigkeit hin, die Grenzen des eigenen Landes bewachen zu müssen.

Auf dem Abb. 16 wird die Grenze durch den Stacheldraht geschützt. Ihre Überschreitung bringt schmerzhaftes Folgen mit sich, dies aber für beide Seiten. In Abbildung 17 sorgt die Polizei für Ordnung an der Grenze. Wo auch immer die Polizei ist, erweckt das den Eindruck, dass etwas Schlimmes passiert ist oder etwas Gefährliches eintreten kann. Hand in Hand mit dem Gefühl der Bedrohung gehen Unsicherheit und Angst. Im Vordergrund von Abbildung 18 steht ein Mann, dessen Gesicht bis auf die Augen verhüllt ist. Solche Personen erwecken Misstrauen, Unsicherheit und Angst. Im Hintergrund ragen dichte Wälder und Berge der österreichischen Landschaft auf, um das Gefühl zu erwecken, dass sie nicht überstiegen werden dürfen. Die Dominante in diesem Bild sind jedoch die roten Blutflecken. Sie befinden sich überwiegend auf dem maskierten Mann, nichtsdestotrotz beflecken sie auch die Landschaft und die Berge. Indirekt wird damit auf den Täter eines potenziellen blutigen Massakers und dessen Zielgebiet hingewiesen.



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18

Eine durchdachte visuelle Gestaltung demonstriert Abbildung 19. Auf einem rot-weißen Schlagbaum sitzen Geier, die sich ihrer „Beute“ nähern. Als Geier können Migranten und als Beute beispielsweise das soziale System des Ziellandes verstanden werden. Die angebliche Ausnutzung des sozialen Systems durch Migranten wird immer mit starker Empörung und Wut empfunden.



Abb. 19



Abb. 20

Die ausgestreckte rote Hand auf dem Boden (Abb. 20) lässt zwei verschiedene Interpretationen zu: Erstens deutet sie auf ein blutiges Ereignis hin (Einbruch, Prügelei, Totschlag o. Ä.), zweitens weist sie als eine Art

Stopp-Zeichen auf das Bedürfnis hin, diese Ereignisse zu verhindern. Das Thema Kriminalität wird auch auf in den Abbildungen 21–24 aufgegriffen.



Abb. 21



Abb. 22

In Abbildung 21 liegt die Konzentration auf einem langen Messer in der Hand. Das Messer wird als Waffe dargestellt, dementsprechend evoziert das Bild Gewalttaten und Menschenverletzungen. Abbildungen 22–24 demonstrieren wieder Einbruchssituationen mit Brecheisen. Im letzten Fall ist sogar die Eigentümerin anwesend, die verängstigt die Hand vor den Mund hält. Alle dargestellten Situationen erregen Besorgnisse und Ängste, denn sie können jede Person ohne Unterschied betreffen.



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25

Auf die Kriminalität mit gefährlichen Folgen für die gesamte Gesellschaft, insbesondere aber die Jugend, die emotional instabiler ist, verweist ganz deutlich die schwarz-weiße Abbildung 25. Empörung und Missmut werden auch mit einem entsprechenden Emoticon zum Ausdruck gebracht. Parallel dazu lösen die Vorstellungen von potenzieller Drogensuchtgefahr auch Angst und Schauer aus.

Effekte des Spiels mit Lust und Lachen

Wie die bisherigen Beispiele und Analysen gezeigt haben, stellen negativ konnotierte Emotionen einen unbestreitbaren Bestandteil der sprachlichen Strategien im politischen Marketing des Rechtspopulismus dar und ziehen eine ganze Reihe von Effekten und Intentionen nach sich. Die bisherige Forschung war vor allem auf den negativen Pol der Emotionskala fokussiert und hat kaum oder nur selten den Gemütsregungen im Umkreis des Lächelns und Lachens bzw. der Lust Aufmerksamkeit geschenkt. Im folgenden Teil dieses Beitrags wollen wir uns deshalb auch mit diesen vernachlässigten Aspekten näher auseinandersetzen.

Die wohl häufigste Darstellung auf politischen Plakaten, die natürlich auf das Erwecken von Sympathie beim Rezipienten abzielt, ist die eines lächelnden Kandidaten. Einerseits ähnelt politisches Marketing jeglichen anderen Formen der Produktwerbung und bezweckt es, beim Rezipienten eine positive Stimmung zu stimulieren. Andererseits muss das Lächeln jedoch gezähmt und in Grenzen gehalten werden und es sollte normalerweise nie oder nur selten in Lachen übergehen, da es sonst den politischen Repräsentanten unseriös und leichtsinnig erscheinen lassen könnte.⁵ Die komparative Analyse der Porträts von Politikerinnen und Politikern im Rahmen der untersuchten Datenbank ergab interessante Feststellungen. Die Vertreter der deutschen, slowakischen und tschechischen rechtspopulistischen Parteien sind in der Regel mit einer ernsten oder nur leicht lächelnden Miene dargestellt, dagegen findet man bei der österreichischen Partei FPÖ mehr Plakate mit einem breiten Lächeln bzw. einem lachenden Gesichtsausdruck der abgebildeten Person. Beispielhaft ist dafür insbesondere H. C. Strache, bei dem das Lachen auf das Idealbild eines charismatischen Führers zurückzuführen ist.⁶

⁵ Auch Pawlitschko und Pflüger verweisen darauf, dass man im Erwachsenenalter dazu neigt, das Lachen als unseriös zu empfinden. Vgl. Sven Pawlitschko, Markus Pflüger, „Gute Stimmung verkauft!“, in *„Kauf mich!“ – Kommunikation: Verführen, verzaubern, verkaufen – ein So-geht’s-Buch*, hrsg. v. Stefan Gottschling (SGV Verlag, Augsburg 2014), 225.

⁶ Zum Merkmal des charismatischen Führers vgl. z. B. Decker, Frank, und Lewandowsky, Marcel. *Rechtspopulismus: Erscheinungsformen, Ursachen und Gegenstrategien* (Bonn: BPP,

Demgegenüber sind die zum Extremismus neigenden politischen Figuren wie etwa Frauke Petri, Marine Le Pen oder M. Kotleba fast vorwiegend mit ernstem Gesicht dargestellt, was ihnen wahrscheinlich mehr Glaubwürdigkeit verleihen soll.⁷



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28

Der charismatische Führer evoziert primär das Konzept des sogenannten Herzlandes, im Rahmen dessen das Gemeinschaftsgefühl und die Emotionen der Geborgenheit und Vertrautheit im Vordergrund stehen.⁸

2017): 25–27, <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240089/rechts-populismuserscheinungsformen-ursachen-und-gegenstrategien>.

⁷ Die Facebook-Seiten von Frauke Petri zeigen im Unterschied zu den anderen Kandidaten auch Variationen des Porträts mit ernstem und lachendem Gesichtsausdruck. Vgl. Frauke Petri, Facebook, February 29, 2020, <https://www.facebook.com/Dr.Frauke.Petry/>.

⁸ Zum Konzept des Herzlandes vgl. z. B. Paul Taggart, *Populism* (Buckingham: Open University Press, PA 2000); Ján Demčišák, Simona Fraštková, „The Analysis of Cultural and Visual Symbols in the Political Campaigns of the Right-Wing Populism in German Speaking Countries“, in *Reclaiming the future: official conference proceedings: official conference proceedings* (Sakae: International Academic Forum, 2019), 71–88.



Abb. 29



Abb. 30

In diesem Zusammenhang wird das Lachen zum Bestandteil einer sozialen Komponente, die der Anführer mit seinen Sympathisanten teilt. Zu lachen haben dabei allerdings nur diejenigen, deren Wohl durch das Handeln des Anführers oder seiner Formation gewährleistet wird. Nicht selten stehen im Fokus sensible Gruppen wie Kinder oder Rentner (ähnlich wie in den Beispielen, in denen es um Hervorrufung von Mitleid geht). Durch positive Einstimmung werden die Wähler konsolidiert und ihre Reaktion als Bestätigung der Richtigkeit der betriebenen Politik interpretiert. In diesem Sinne werden zufriedene „Kunden“ als Marketingmittel eingesetzt.

Lachende und glückliche Bevölkerungsgruppen können jedoch auch zum Auslöser für negative Emotionen werden, wie die beiden nächsten Beispiele zeigen.



Abb. 31



Abb. 32

Das Lachen des vermeintlichen Feindes soll in diesem Fall provokativ wirken und andere emotionale Effekte hervorrufen – gezielt wird insbesondere auf Emotionen wie Neid oder Angst. Unabhängig davon, ob es sich um einen negativen Impuls (Ausländer als Verbrecher und Kriminelle (vgl. Abb. 18, 20, 21, 25) oder um ein normalerweise positiv wahrzunehmendes Lachen handelt, wird gleichermaßen das Denken in Feindbildern angeregt.⁹ Bei

⁹ Zum Denken in Feindbildern vgl. z. B. Priester, „Wesensmerkmale des Populismus.“

einem inszenierten Feind wird Lachen als Gelächter und Auslachen des Rezipienten interpretiert. Die eigene Scham und das Gefühl lächerlich zu wirken oder dumm dazustehen verwandeln sich in Irritation und Hass und der zufriedene Bürger wird zum Wutbürger.

Je nach Bedarf ist Lachen also sowohl positiv als auch negativ konnotiert und kann ebenso vereinigenden wie auch differenzierenden Charakter haben. Die Rezipienten identifizieren sich entweder mit den Lachenden oder aber gehen auf Distanz. Dieser Freund/Feind-Schematismus ist auch bei der Darstellung der politischen Opponenten zu beobachten. So wird zum Beispiel Angela Merkel zumeist mit verbissener Miene dargestellt.



Abb. 33

Während in den früheren Beispielen die Neutralität des Ausdrucks und die Vermeidung von Emotionen mit Seriosität und Glaubwürdigkeit assoziiert werden sollten, führt die Absenz des Lächelns bzw. die verzerrte Mimik bei dem Gegner bewusst zur Stärkung des Moments der Antipathie.

In anderen Fällen dagegen wird der politische Gegenspieler direkt zum Gegenstand des Lachens. Die analysierte Bilderdatenbank enthält viele Belege für solche satirische Darstellungen, meistens in Form einer personalen Individualkarikatur.



Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36

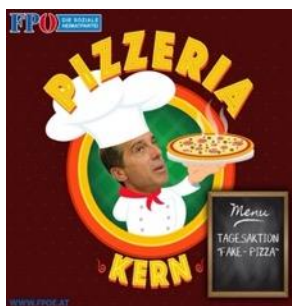


Abb. 37



Abb. 38



Abb. 39

Bei Abb. 34 wird das klassische stilistische Mittel der Karikatur – die überproportionale Darstellung eines Körperteils (hier des Kopfes) – eingesetzt, was an sich noch keine eigentliche Komik erzeugt. Diese entsteht teilweise durch die Korrelation zwischen Bild und Text und die Verwendung eines kinderreimähnlichen Slogans. Bei den anderen Beispielen versucht man dagegen die abgebildeten Personen durch den Kakao zu ziehen, indem ihnen verschiedene Laster und Untugenden zugeschrieben werden, wie Dummheit, Inkompetenz (Abb. 35), Faulheit (Abb. 36), Verlogenheit (Abb. 37) oder Streitsucht (Abb. 38). Die Zuschreibungen kommen dabei im Rahmen eines Vergleichs (Faultier, zankende Frauen) oder einer Maskerade (Problemschüler, Fake-News-Bäcker, Boxer, Muslimin) zustande und verfolgen das Ziel, den Konkurrenten lächerlich zu machen. In der patriarchalisch strukturierten und männlich konnotierten Politik wird auch von der Travestie als einer speziellen Form der Maskerade Gebrauch gemacht.¹⁰ Männer

¹⁰ Rekuriert wird auf die Begriffsbedeutung im Sinne des theatralischen und performativen Kleidertauschs, obwohl die in diesem Zusammenhang verwendete Technik der Verspottung auch Überschneidungen mit der literaturwissenschaftlichen und stilistischen Auffassung dieses Begriffs aufweist. Vgl. *Metzler Literatur Lexikon*, hrsg. v. Dieter Burdorf, and Christoph Fasbender, Burkhard Moeninghoff (Stuttgart: Metzler, 2010), 780.

werden entweder mit „Weibern“ verglichen (Abb. 38) oder direkt als Frauen stilisiert (Abb. 39), wobei die Effemination zur Herabwürdigung ihrer Männlichkeit und Männerwürde führt. Auf der einen Seite wird mit Klischees und Stereotypen gearbeitet, auf der anderen Seite werden diese bewusst oder unbewusst untermauert und weiterverbreitet. Beim letzten Beispiel geht es aber nicht nur um die Verweiblichung des Mannes, die lächerlich wirken soll, sondern darüber hinaus wird durch das muslimische Gewand auch der religiöse Blickwinkel satirisch entstellt. Das Ineinandergreifen dieser beiden unterschiedlichen Ebenen und ihr Zusammenwirken, aus dem der komische Effekt entsteht, entsprechen dem, was Freud in seinen Überlegungen bezüglich der Technik des Witzes mit dem Begriff Verdichtung bzw. Verdichtungswitz bezeichnet.¹¹

In der nächsten Abbildung (40) wird die Grundstruktur und Idee von Abbildung 38 übernommen und variiert.



Abb. 40

Während bei den Wortwitzen diverse Variationen und sogar eine Art Serialität üblich sind, handelt es sich bei den von uns untersuchten Plakaten eher um eine Ausnahme. Wiederaufgegriffen wird das Motiv der Streitsucht und der Effemination durch die Anspielung auf „Catfight“. Auf der Wortebene wird wortspielerisch mit dem Namen von Christian Kern umgegangen, obwohl der Parteichef der SPÖ selbst nicht im Bild vorkommt. Als „Kern-Schmelze“ wird die destabilisierende Reaktion auf das neue Parteiprogramm innerhalb der SPÖ bezeichnet, über die die FPÖ-Sympathisanten lachen können. In der Freudschen Typologie kann man von einem sogenannten Zerteilungswitz sprechen, der bei der Zerlegung eines Wortes in mehrere Teile entsteht.¹²

¹¹ Vgl. Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* (Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1905), 10–12.

¹² Vgl. Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, 21.

Einen Grund zum Lachen bzw. zur Freude bietet dem sich mit der FPÖ identifizierenden Rezipienten jedoch allein die Tatsache, dass die Probleme in der gegnerischen Partei zum Erfolg der eigenen beitragen können. Im Prinzip geht es um die Position des lachenden Dritten im Sinne der Redewendung „Wenn sich zwei streiten, freut sich der Dritte“. Das Motiv der Schadenfreude spielt deshalb eine wichtige Rolle auch bei weiteren Bildern, wo das Scheitern der Gegner thematisiert wird.



Abb. 41



Abb. 42

Auch hier handelt es sich primär um die personale Individualkarikatur, auf den Bildern 41 und 42 treten jedoch auch unpersönliche politische Subjekte auf, die satirisch als abfliegendes Raumschiff, sinkendes Kartonboot oder als Haie abgebildet werden und genau wie die vorigen Beispiele auf den Konkurrenzkampf oder den Misserfolg des Gegners hinweisen.

Ähnlich ist es auch bei den nachstehenden Bildern, die aufgrund der abstrakten Darstellungen eigentlich dem Typ der Sachkarikatur bzw. der Typenkarikatur zuzuordnen sind und wiederum im Zeichen der politischen Rivalität stehen.

In Abbildung 43 werden die Schwierigkeiten in der Regierungskoalition der SPÖ und ÖVP verspottet.



Abb. 43

Die Symbolik des Herzens, die normalerweise mit positiven Konnotationen besetzt ist, wird ironisch gebrochen, sodass das schwarz-rote Herz auf die Disharmonie einer Liebesbeziehung verweist. Um die Satire der Darstellung entschlüsseln zu können, wird vom Rezipienten erwartet, dass er die Anspielung auf den medialen Kontext versteht. Der grüne, florale Hintergrund und der Begriff „Regierungscamp“ verweisen auf die Fernsehshow „Dschungelcamp“, in der verschiedene, oft zweitklassige Prominente darum kämpfen, wer es am längsten in dem Camp aushält und die größte Popularität gewinnt. Die Konkurrenten werden somit als aufmerksamkeits-süchtige Stars entlarvt.



Abb. 44



Abb. 45



Abb. 46

Im Zentrum der anderen Darstellungen stehen, wie es schon vorher bei den personalen Karikaturen der Fall war, die Laster und Schwächen der Gegner. Kritisiert wird ihre Unfähigkeit und mangelnde Arbeitsleistung (Abb. 44) oder sie werden als Märchenerzähler und Lügner bezeichnet (Abb. 45 und 46). Die Figuren des realitätsfernen Märchenprinzen oder des unglaublichen Pinocchio können in diesem Fall als Typenkarikaturen klassifiziert werden.

Auch das Abb. 47 bedient sich einer typologischen Darstellung, die Tradition (Paar in Tracht) und Migration (bedrohliche Verbrecher) in Gegensatz

stellt und gegeneinander ausspielt. Der Kontrast wird zusätzlich auch farblich (bunt versus grau) und mimisch (Fröhlichkeit versus Grimm und Arglist) verdeutlicht. Im Gegensatz zur Zeichnung der Migranten im Kontext negativer Emotionen – mit dem erwarteten Effekt der Furcht, Bedrohung oder Wut (vgl. vorheriges Kapitel) – soll hier die Gefahr eher verharmlost werden. Deswegen wirken die karikierten Migranten eher lächerlich wie unfähige Lumpen und Gauner, die leicht zu schlagen sind.



Abb. 47



Abb. 48

Teilweise schwankend zwischen Sach- und Typenkarikatur ist die nächste Abbildung (48), ein Plakat der tschechischen Partei „Úsvit“. Im Mittelpunkt des Neujahrswunsches des Parteivorsitzenden Tomio Okamura steht ein Witz, der auf mehreren Ebenen wirkt. Am Tisch sitzen gemeinsam ein Mann und eine Sau und verspeisen Blutwürste. Der Zeichnung ist ein Kommentar beigefügt, der besagt: „Als Politiker taugte er zu nichts, aber als Kerl ist er ausgezeichnet.“ So formuliert eröffnet der Satz mehrere Leerstellen, die der Rezipient selbst ergänzen und die Szene individuell interpretieren kann, denn es ist nicht eindeutig, ob es sich um die Aussage des Mannes, des Schweines oder eines außenstehenden Betrachters handelt. In diesem Sinne könnte mit dem Kerl entweder der abgebildete und ein bisschen verwahrlost aussehende Mann oder ein anderer ehemaliger Politiker, von dem die Figuren reden, gemeint sein. Es kann sogar sein, dass es sich um schwarzen Humor handelt und dass aus dem Politiker nun die Blutwürste sind. Als Indiz dafür dient das Beil. Die kannibalische Komponente ist eindeutig präsent, entweder verzehrt der Mann einen Politiker oder aber ist es das Schwein, das die Schweineblutwurst frisst. Je nachdem, woraus die Blutwurst besteht, stellt das Beil für einen der Tischgenossen eine mögliche Gefahr dar. Mit satirischen und ironischen Mitteln wird das Wesen der Politik und der Politiker karikiert. Angeprangert werden Unehrllichkeit und Hinterlist, die zugespitzt mit Kannibalismus assoziiert werden. Den Politikern sei

nicht zu vertrauen, denn sie sind verlogen und unberechenbar wie Alkoholiker (Indiz Weingefäß links neben dem Beil). Paradoxerweise wird dieser Witz von einem Politiker veröffentlicht. Als seine Intention kann man deshalb die Abgrenzung von einem solchen Politikstil vermuten. Um dies zu verdeutlichen, ergänzt Okamura das Bild mit einem eigenen Wortwitz, der die Doppeldeutigkeit der Karikatur aufgreift, was damit zusammenhängt, dass sich das tschechische Wort „otrávit“ unterschiedlich deuten lässt. Im übertragenen Sinn heißt der Satz übersetzt: „Lassen Sie sich nicht von den Politikern verärgern“, wortwörtlich wird jedoch gemeint: „Lassen Sie sich nicht von den Politikern vergiften“, was direkt auf die Szene mit dem Essen anspielt. In den Augen des Rezipienten werden Politiker als Menschen betrachtet, die einen belügen, betrügen, ausnutzen und sogar umbringen können.

Eine ähnliche Idee liegt auch der nächsten Karikatur (Abb. 49) ab, die ebenso von der Partei „Úsvit“ stammt. Für das Jahr 2014 wünscht sie ihren Wählern eine „echte“ bzw. wahre „Demokratie“, wobei hier auf witzige Weise Tod und Freiheit einander gegenübergestellt werden.



Abb. 49

Mit der Hervorhebung von Kontrasten und Unterschieden arbeitet auch ein winterlicher Weihnachtsgruß der tschechischen SPD aus dem Jahr 2017 (Abb. 50). Für den Witz soll in diesem Fall der kinderreimartige Text wirken. Das Gedicht kommentiert die kulturelle Tradition des Beschenkens zu Weihnachten, indem es uns daran erinnert, dass bei uns die Weihnachtsgeschenke vom Christkind und nicht von Ali-Baba aus *Tausendundeine Nacht* kommen. Es wird zugleich subsumiert, dass man uns diesen Gedanken in unsere Köpfe einpflanzen möchte. Der Witz verfälscht mit Absicht die Wahrnehmung der anderen Tradition und Kultur und schlägt somit in ein Gefühl der kulturellen Bedrohung oder aber der Überlegenheit um.

Die Strategie des Konterkarierens einer fremden Kultur ist auch in Zusammenhang mit Abb. 51, einem Plakat der RFJ Steiermark, zu erkennen, auf dem man sich über die muslimischen Gebetsrituale lustig macht, indem man

sie mit Turnübungen vergleicht und für eine Gesundheitsvorsorge hält. Durch die Emoticons wird dem Rezipienten zusätzlich die richtige Einstellung zu diesem Thema suggeriert.



Abb. 50



Abb. 51

Migranten und Ausländern wird nicht nur unterstellt, dass sie unsere kulturellen Werte unterlaufen, sondern auch, dass sie an dem sozialen System und Wohlstand schmarotzen wollen. Diese Sachverhalte werden nicht selten unter der Anwendung von Ironie kommuniziert, wie Abbildung 52 belegt.



Abb. 52

Behauptet wird, dass Einwanderung Spaß macht, dass Gewalt und Sexualdelikte belohnt werden können oder dass die Situation der Flucht und Migration mit einem Urlaub mit All-Inclusive-Angebot zu vergleichen ist. Die Absicht ist jedoch nicht, den Rezipienten zum Lachen zu bringen, im Gegenteil, ähnlich wie bei den vorher analysierten Bildern mit lachenden Flüchtlingen (Abb. 31 und 32), sollen Irritation und Wut hervorgerufen werden.

Einen interessanten Sonderfall stellen die folgenden Beispiele der tschechischen politischen Subjekte Úsvit bzw. SPD dar. Sie zeigen nämlich, dass im Rahmen der politischen Kommunikation auch eine selbstironische Darstellung möglich ist. In Abbildung 53 stellt sich die Partei satirisch und selbstironisch als Reinigungsmittel dar, das konzentriert und unverdünnt

gegen politischen Dreck und Korruption wirkt. Ein anderes Mal bereitet die Partei für ihre Wähler eine Variation des Spiels Mensch ärgere dich nicht (Abb. 54), bei dem es unterschiedliche Aktionsfelder gibt, die Bezug auf reale politische Akteure und die aktuelle Situation nehmen. Der Name des Spiels „Okamuras Häuschen“ ist zugleich eine ironische Anspielung an den Wunsch der Partei, die Wähler im eigenen Häuschen zu haben. Das dritte Beispiel karikiert den Parteivorsitzenden der Partei zusammen mit Marine Le Pen als Rattenfänger, die Europa von unangenehmen „Ratten“ befreien.



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55

Satire und Ironie richten sich im politischen Diskurs in der Regel gegen die politischen Gegner, oder die politischen Parteien und deren Repräsentanten werden zum Inhalt einer allgemeinen politischen Satire und Karikatur. Politische Plakate ziehen auch häufig die Kreativität der Bevölkerung nach sich und werden zur Zielscheibe von Witzen, Entstellungen oder künstlerischen Parodien.¹³ Insofern stellte die ironische Selbstdarstellung von Tomio Okamura eine Ausnahme dar. Die Intention aber ist, dass beim Rezipienten Sympathien für den humorvollen Politiker geweckt werden, was die

¹³ Vgl. z. B. die künstlerische Parodie der AfD-Plakate von Shahak Shapira, 29 Februar, 2020, <https://www.bento.de/politik/afd-wahlplakate-zum-islam-shahak-shapira-verarscht-die-partei-a-00000000-0003-0001-0000-000001420889>.

Identifikation mit der Partei besser stärken kann als die bloße Vorstellung eines gemeinsamen Feindes.

Nachspiel

Bei der Wahrnehmung von Bildern mit politischen Inhalten entfalten sich Emotionen oft stufenweise; aus dem direkt im Moment der Betrachtung des Plakats individuell empfundenen Gefühl ergeben sich unter Einbeziehung der Bewertung des Abgebildeten oft weitere Emotionen und Effekte. Außerdem werden die Emotionen als unmittelbare Effekte der Wahrnehmung entweder im direkten Verhältnis zum Dargestellten empfunden (z. B. Angst vor Verbrechern) oder vermittelt und verschoben im Verhältnis zu einem Dritten (z. B. Mitgefühl mit den Rentnern verwandelt sich in Angst um sich selbst oder in Wut gegen die verantwortlichen politischen Parteien). Die primären emotionalen Reaktionen können also nicht immer und überall als endgültige emotionale Einstellung zum dargestellten Sachverhalt erfasst werden.

Für die emotionale Einstellung zu den abgebildeten Inhalten sind dabei zwei Ausgangsemotionen ausschlaggebend: Gefühl des Mitleids und Gefühl der Bedrohung. Ihre Wahrnehmung ist jedoch primär von der Wahl des dargestellten Inhalts oder Akteurs abhängig, entscheidend ist die Tatsache, ob sich der Rezipient mit diesen Sachverhalten oder Personen identifizieren kann. Die Identifikationsmöglichkeit ist jedoch auch für das Empfinden von Lust und Freude wesentlich. Die lachenden oder lächelnden Akteure bewirken beim Rezipienten einerseits positive Reaktionen und andererseits eher Irritation und Wut. Dabei gilt, dass das positiv konnotierte, insbesondere aufgrund der Identifikation mit dem Dargestellten entstandene Gefühl (Mitgefühl, Lust) häufig zur Auslösung von negativen Emotionen führt. Das negativ konnotierte Gefühl verwandelt sich in der Regel nicht in sein Gegenteil.

Die Prämissen des Einfühlungsvermögens und der potenziellen Identifikation lassen sich mit der Aktivierung eines Freund/Feind-Schematismus in Zusammenhang bringen. Dieses Schema basiert auf der Stratifizierung und Hierarchisierung von sozialen Strukturen. Bezogen auf die politische Realität geht es darum, dass man sich als Teil eines Kollektivs (einer Nation, einer Partei) wahrnimmt und infolge dessen alle Außenstehenden als potenzielle Gegner betrachtet. Gegen die Außenseiter werden vor allem negative Emotionen gehegt (Hass, Wut, Misstrauen, Angst um sich selbst). Diese entstehen entweder direkt (z. B. aufgrund einer Frustration) oder nachträglich als Folge der ursprünglichen Lustempfindung entstehen.

Im Umkreis der Lust und des Humors geht es nur selten um das Erwecken von Sympathie auf der Grundlage von Lächeln oder Freundlichkeit. Sympathisch und positiv sollen vielmehr die Ziele und Erfolge der Partei wirken, die aber oft mit dem Empfinden von Mitleid oder mit Altruismus assoziiert werden, wie bereits beschreiben wurde. Als Anreger von Lust dominieren dagegen Hohn, Verspottung und Auslachen, die sich satirisch gegen den politischen Gegner richten. Das gemeinsame Lachen über den Feind wirkt identitätsstiftend. Der Mechanismus der komischen Wirkung lässt sich in diesem Kontext aber auch mit der sogenannten Überlegenheitstheorie erklären, die auf Platon und Aristoteles zurückgeht.¹⁴ Dieser Auffassung zufolge ist Komik eine abfällige Reaktion auf die Umwelt, wobei das Lachen dem Lachenden das Gefühl verleiht, dem Ausgelachten überlegen zu sein. Der Rezipient wird somit in die Position des Klügeren, des Wissenden bzw. eines moralisch besseren Menschen versetzt, was einerseits zu einer positiven Selbstwahrnehmung führt und andererseits eine Gemeinschaft mit den gemeinsam Lachenden und Gleichgesinnten erzeugt. Anders ist es jedoch im Falle der Selbstironie, wo dieser Erklärungsansatz ungenügend ist. Die Fähigkeit, über sich selbst zu lachen, bedeutet, teilweise eigene Schwächen anzuerkennen oder mindestens bereit zu sein, dem Auslachen oder Spott ausgeliefert zu werden. Dies lassen die populistischen Parteien in der Regel nicht zu und deswegen stellt der Gebrauch von Selbstironie eher eine Ausnahme dar. Jedoch auch in diesem Fall liegt das strategische Ziel darin, die Sympathie des Rezipienten für sich selbst zu gewinnen.

Mit dem Lustprinzip kann unter Umständen auch der Wirkungsmechanismus des Mitgefühls erklärt werden. Im Rahmen der These des sogenannten psychologischen Egoismus wird behauptet, dass die tatsächliche Motivation für altruistisches Handeln in unserem eigenen Egoismus zu suchen ist.¹⁵ Demzufolge kann Mitleid dem Rezipienten auch das Gefühl geben, dem sozial Schwächeren oder einem Opfer überlegen zu sein; damit verbunden kann einem das eigene Glück im Vergleich zum Unglück des anderen bewusst werden.

Wie sich aus unseren Analysen ergibt, sind die tatsächlichen Effekte der Affekte an sich ambivalent. Bei der Entstehung einer emotionalen Wirkung oder Wahrnehmung spielt eine wesentliche Rolle die eigentliche Identifikation oder Nicht-Identifikation des Betrachters mit den Darstellungsinhalten,

¹⁴ Vgl. Platons *Philebos* bzw. *Poetik* von Aristoteles. Platon, *Philebos*. In *Platons Werke. Zweiten Teiles dritter Band*, hrsg. v. Friedrich D. Schleiermacher (Berlin: Georg Reimer Verlag, 1861), <http://www.opera-platonis.de/Philebos.pdf>; Aristoteles, *Poetik*, übers. und hrsg. v. Manfred Fuhrmann (Stuttgart: Philipp Reclam, 1982), 17.

¹⁵ Vgl. Franz Kutschera, *Grundlagen der Ethik* (Berlin: De Gruyter, 1999), 67–69.

die auf die innere Veranlagung und Wertvorstellung des Rezipienten zurückgeht. Es zeigt sich aber auch etwas Anderes. Die Identifikation des Rezipienten mit dem Produzenten der kommunizierten Botschaft bzw. den dargestellten Sachverhalten kann zusätzlich durch eine bewusste Steuerung in Richtung Sympathie oder Antipathie, bei der die zustande kommende Gemütslage eine wesentliche Rolle spielt, entweder angeregt oder verhindert und verschoben werden. Es handelt sich um eine Strategie, die von populistischen politischen Subjekten gezielt und – was die politische Entwicklung unserer Zeit beweist – mit Erfolg verwendet wird. Die Demaskierung und Kenntnis von solchen manipulativen Techniken können uns hoffentlich helfen, der Manipulation des Rechtspopulismus und Extremismus entgegenzuwirken.

References

- AfD-Plakate von Shahak Shapira, February 29, 2020. <https://www.bento.de/politik/afd-wahlplakate-zum-islam-shahak-shapira-verarscht-die-partei-a-00000000-0003-0001-0000-000001420889>.
- Aristoteles. *Poetik*. Translated and edited by Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Philipp Reclam, 1982.
- Decker, Frank, and Marcel Lewandowsky. *Rechtspopulismus: Erscheinungsformen, Ursachen und Gegenstrategien*. Bonn: BPB, 2017. <https://www.bpb.de/politik/extremismus/rechtspopulismus/240089/rechts-populismuserscheinungsformen-ursachen-und-gegenstrategien>.
- Demčíšák, Ján, and Simona Fraštková. "The Analysis of Cultural and Visual Symbols in the Political Campaigns of the Right-Wing Populism in German Speaking Countries." In *Reclaiming the future: official conference proceeding: official conference proceedings*, 71–88. Sakae: International Academic Forum, 2019.
- Frauke Petri, Facebook, February 29, 2020. <https://www.facebook.com/Dr.Frauke.Petry/>.
- Freud, Sigmund. *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*. Leipzig und Wien: Franz Deuticke, 1905.
- Kutschera, Franz. *Grundlagen der Ethik*. Berlin: De Gruyter, 1999.
- Lexikon der Biologie* [Stichwort:] "Weinen." <https://www.spektrum.de/lexikon/biologie/weinen/70503>.
- Metzler Literatur Lexikon*, edited by Dieter Burdorf, and Christoph Fasbender, and Burkhard Moennighoff. Stuttgart: Metzler, 2010.
- Pawlitschko, Sven, and Markus Pflüger. *Gute Stimmung verkauft! In "Kauf mich!" – Kommunikation: Verführen, verzaubern, verkaufen – ein So-*

- geht's-Buch*, edited by Stefan Gottschling, 217–230. Augsburg: SGV Verlag, 2014.
- Platon, *Philebos*. In *Platons Werke. Zweiten Teiles dritter Band*, edited by Friedrich D. Schleiermacher. Berlin: Georg Reimer Verlag, 1861. <http://www.opera-platonis.de/Philebos.pdf>.
- Priester, Karin. "Das Syndrom des Populismus." *Dossier: Rechtspopulismus* (Bonn: BPB, 2017): 7–12. www.bpb.de/system/files/pdf_pdfilib/pdfilib-241384.pdf.
- Priester, Karin. "Wesensmerkmale des Populismus." *Aus Politik und Zeitgeschichte* 62 (Bonn: BPB, 2012): 3–9.
- Spier, Tim. "Populismus und Modernisierung." In *Populismus*, edited by Frank Decker, 33–58. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, 2006.
- Taggart, Paul. *Populism*. Buckingham: Open University Press, (PA), 2000.

Bilderverzeichnis

- Abb. 1: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/779604772180794/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 2: <https://www.afdbayern.de/wahlen-2018/themenplakate/>, March 6, 2019.
- Abb. 3: <https://www.afdbayern.de/wahlen-2018/themenplakate/>, March 6, 2019.
- Abb. 4: <https://www.facebook.com/865985613586144/photos/a.866075096910529/987570554760982/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 5: https://www.t-online.de/nachrichten/deutschland/parteien/id_77174628/verdacht-auf-illegale-parteispende-bei-der-afd.html, March 6, 2019.
- Abb. 6: [https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1179288575545743/?type=3&theater%20\(10.%20003.%202019\)](https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1179288575545743/?type=3&theater%20(10.%20003.%202019)), March 6, 2019.
- Abb. 7: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/963691877105415/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 8: <https://www.facebook.com/865985613586144/photos/a.866075096910529/866821590169213/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 9: <https://www.facebook.com/865985613586144/photos/a.866189970232375/980401555477882/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 10: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/749634141844524/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 11: <http://www.gemeinsamfuerdeutschland.de/index.php/landtagswahl-2018>, March 6, 2019.
- Abb. 12: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1240436826097584/?type=3&theater>, March 10, 2019.
- Abb. 13: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/697924360348836/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 14: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/708142772660328/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 15: <https://www.facebook.com/865985613586144/photos/a.866189970232375/990453321139372/?type=3&theater>, March 6, 2019.

- Abb. 16: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/687355431405729/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 17: http://www.afd-pi.de/z_galerie/, March 6, 2019.
- Abb. 18: <https://www.facebook.com/FJOesterreich/photos/a.307509049850/10154881401329851/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 19: <https://www.horizont.net/galerien/Populistisch-nicht-populaer-3255>, March 6, 2019.
- Abb. 20: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/676479892493283/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 21: <https://www.facebook.com/865985613586144/photos/a.866075096910529/1000307843487253/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 22: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/839102109564393/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 23: <http://afd.berlin/wahlplakate-2016/>, March 6, 2019.
- Abb. 24: <https://www.faz.net/aktuell/politik/wahl-in-mecklenburg-vorpommern/afd-erhaelt-wahlunterstuetzung-von-verein-in-mecklenburg-vorpommern-14398142.html>, March 6, 2019.
- Abb. 25: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/920176694790267/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 26: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/692165080924764/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 27: <http://www.naseslovensko.net/wp-content/uploads/2016/02/nase-slovensko-februar-2016.pdf>, April 1, 2019.
- Abb. 28: <https://www.designtagebuch.de/die-plakate-zur-bundestagswahl-2017/afd-plakat-petry/>, January 28, 2019.
- Abb. 29: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/243216889152921/?type=3&theater>, March 12, 2019.
- Abb. 30: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1005911869550082/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 31: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1102438889897379/?type=3&theater>, March 10, 2019.
- Abb. 32: <https://www.facebook.com/FJOesterreich/photos/a.307509049850/10155485716044851/?type=3&theater>, January 1, 2019.
- Abb. 33: <https://www.afdbayern.de/wahlen-2018/themenplakate/>, December 7, 2018.
- Abb. 34: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1684770948204641/?type=3&theater>, January 14, 2019.
- Abb. 35: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1703188516362884/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 36: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1115711805236754/?type=3&theater>, March 10, 2019.
- Abb. 37: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/866628066811797/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 38: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1788649917816743/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 39: <https://www.facebook.com/FJOesterreich/photos/a.307509049850/10155306988969851/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 40: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/2324636127551450/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 41: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1820181174663617/?type=3&theater>, March 6, 2019.

- Abb. 42: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1840674899280911/?type=3&theate>, March 6, 2019.
- Abb. 43: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/819022324905705/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 44: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/820001074807830/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 45: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1098285493646052/?type=3&theater>, March 10, 2019.
- Abb. 46: <https://www.facebook.com/fpoe/photos/a.170548806419730/1121843247956943/?type=3&theater>, March 10, 2019.
- Abb. 47: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/2237126216302442/?type=3&theate>, March 6, 2019.
- Abb. 48: <https://www.facebook.com/tomio.cz/photos/a.185333081477515/922866577724158/?type=3&theater>, February 10, 2020.
- Abb. 49: <https://www.facebook.com/tomio.cz/photos/a.185333081477515/722169044460580/?type=3&theater>, February 10, 2020.
- Abb. 50: <https://www.facebook.com/hnutispd/photos/a.974781025886076/1353956611301847/?type=3&theater>, February 10, 2020.
- Abb. 51: <https://www.facebook.com/rfj.stmk/photos/a.217993564882394/1686429141372155/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 52: <https://www.facebook.com/FJOesterreich/photos/a.307509049850/10154971634399851/?type=3&theater>, March 6, 2019.
- Abb. 53: <https://www.facebook.com/tomio.cz/photos/a.185333081477515/884506191560197/?type=3&theater>, February 29, 2020.
- Abb. 54: <https://www.facebook.com/hnutispd/photos/a.974781025886076/1629631693734336/?type=3&theater>, February 10, 2020.
- Abb. 55: <https://www.facebook.com/tomio.cz/photos/a.185333081477515/1607636429247166/?type=3&theater>, February 10, 2020.

Effekte der Affekte. Das politische Spiel mit dem Gemüt des Rezipienten

Abstract: Die immer lauter werdende Stimme des rechtspopulistischen Diskurses verdient ohne Zweifel unsere Aufmerksamkeit. In diesem Zusammenhang drängen sich die Fragen auf: Was verhilft den unterschiedlichen rechts orientierten populistischen Subjekten zu ihrem Erfolg? Womit und wie sprechen sie ihre Wähler an, um deren Stimmen zu gewinnen? Der vorliegende Beitrag setzt sich mit den Techniken und Strategien der politischen Manipulation, insbesondere mit der Technik der Emotionalisierung, auseinander. Im Fokus stehen dabei zwei entgegengesetzte Pole auf der emotionalen bzw. affektiven Skala, die sich mit Trauer und Weinen oder Lachen und Lust assoziieren lassen. Die Untersuchung befasst sich mit dem visuellen Material (Plakate, Onlineauftritte usw.), die Parteien im Rahmen ihrer Öffentlichkeitsarbeit verwenden. Dieses hat das größte und schnellste Potenzial, das Interesse der Rezipienten zu wecken. Analysiert wird, welche Effekte sich aus der Darstellung und Instrumentalisierung der Affekte und Emotionen ergeben und wie sie den Rezipienten beeinflussen können.

Schlüsselwörter: Rechtspopulismus, politisches Plakat, Mitleid, Trauer, Weinen, Lachen, politischer Witz, Karikatur, politische Manipulation.

Efekty afektów. Polityczna gra na emocjach odbiorcy

Abstrakt: Głos prawicowego dyskursu populistycznego, który staje się coraz głośniejszy, niewątpliwie zasługuje na naszą uwagę. W tym kontekście nasuwają się następujące pytania: co pomaga różnym prawicowym populistom osiągnąć sukces? Z czym i w jaki sposób zwracają się do swojego wyborcy, aby zdobyć jego głos? W artykule omówiono techniki i strategie manipulacji politycznej, w szczególności technikę emocjonalizacji. Skupiono się na dwóch przeciwstawnych biegunach na skali emocjonalnej/afektywnej związane z żalem i płaczem lub śmiechem i pożądaniami. Badanie dotyczy materiałów wizualnych (plakatów, występów online itp.) używanych w *public relations* i posiadających największy potencjał, by najszybciej dotrzeć i wzbudzić zainteresowanie odbiorcy. Analizie poddano efekty wynikające z reprezentacji i instrumentalizacji afektów i emocji mających wpływać na odbiorcę.

Słowa kluczowe: prawicowy populizm, plakat polityczny, współczucie, żal, płacz, śmiech, dowcip polityczny, karykatura, manipulacja polityczna.

V

AFEKTY – PRZEKŁAD – RECEPCJA

AFFEKTE – ÜBERSETZUNG – REZEPTION

AFFECT – TRANSLATION – RECEPTION



Joanna FRUŻYŃSKA

<https://orcid.org/0000-0002-3316-0196>

Uniwersytet Warszawski (Warszawa)

Gorzkie łzy nieznośnych dzieci w wersji polskiej, czyli o motywie płaczu w tłumaczeniach zbioru *Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna

The bitter tears of unbearable children in the Polish version or the crying theme in the translations of Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter*

Abstract: The paper makes a comparative analysis on the theme of tears in three Polish translations of Heinrich Hoffmann's *Struwwelpeter*. The aim is to interpret the collected data (words related to the theme of tears appear significantly more often in all translations than in the original) and to compare them with the strategies of Polish translators described in earlier research, especially in the studies of Joanna Dybiec-Gajer. The choices made by translators in the field of lexis and syntax, as well as the applied amplifications and transformations, indicate a close connection of the contexts in which the theme of tears appears with the general features of the translation / adaptation, in particular with the tendency to emphasize the didactic function or to encourage reading for pleasure. While, on the other hand, there is an indication the choices made deal with projected reactions of the child reader's fear, through empathy to non-serious reading. The article also presents briefly the history of *Struwwelpeter's* publications in Poland in the 160 years since the first, anonymous edition of the book entitled *Złota różdżka*, as well as the most important threads of Polish research on the work. The interpretations of *Struwwelpeter* and *Złota różdżka* that have appeared in Polish sources and literary criticism are also mentioned as well as the problem of identifying the Polish translation (which is in fact an adaptation) with the original.

Keywords: *Struwwelpeter*, *Złota różdżka*, translation, adaptation, reading for pleasure, didacticism, empathy.

W roku 2018 upłynęło 160 lat od wydania *Złotej różdżki* – pierwszej polskiej wersji zbioru *Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna. Nazywany w swej ojczyźnie „najbardziej popularną wśród niemieckich książek dla dzieci”¹, tomik wierszowanych narracji o katastrofalnych następstwach dziecięcego nieposłuszeństwa i nierozwagi budzi od dawna zarówno zachwyty, jak i głosy krytyczne, stanowiąc przy tym kanoniczny składnik wyobraźni zbiorowej Niemców². Opowiadki są drastyczne, beztrąsko skazują dziecięcych bohaterów na śmierć lub okaleczenie; autor opatrzył je przy tym prostymi, dobitnymi ilustracjami, które nierzadko intensyfikują, czasem modyfikują, przekaz tekstu, a ich znacząca liczba i doniosłość dla ogólnej wymowy utworu każą uznać *Struwwelpetera* za wczesny picture-book.

Wielka poczytność książeczki bywa tłumaczona śmiałością obrazowania, potoczystym rytmem wersów, siłą dydaktycznego przesłania³, ale cechą zarówno opowiadań, jak i obrazków jest uderzająca przesada i groteskowość, dlatego przekonująco brzmią także głosy proponujące lekturę z przy-mrużeniem oka, poszukujące w utworze elementów subtelnej parodii. Pedagog Andreas Flitner tak na przykład tłumaczy fenomen popularności Hoffmanna, rekonstruując przy tym dziecięcą interpretację *Struwwelpetera*:

Nie można orzec jednoznacznie, co zdecydowało o bezprecedensowym sukcesie tej książki, o jej ponad pięciuset wydaniach, o jej popularności, która trwa do dziś i przy-ćmiła wszelkie oceny krytyczne. Czy to prostota wersów i moralizatorskie obrazki? Czy, jak w przypadku baśni, możliwość rzutowania własnych problemów i pragnień na opowieści? Czy raczej mściwość, z jaką dzieci zadają swoim rodzicom makabryczne kary: macie teraz za swoje wrzaski i pouczenia! Nie tylko potłuczoną porcelaną i mokre ubrania, ale na koniec tylko kupkę popiołu, krzyż cementarny lub czerwoną kropkę na niebie, parasol, na którym wasze dziecko odlatuje w nieznane!⁴

Struwwelpeter w Polsce

Rocznica pierwszego wydania polskiej wersji książeczki Hoffmanna nie przeszła bez echa – fakt ten został w naszym kraju zauważony i wywołał

¹ Andreas Flitner, *Konrad, sprach die Frau Mama... Über Erziehung and Nicht-Erziehung* (Weinheim/Basel: Beltz Taschenbuch, 2009), 5.

² Por. Constanze Cercenac-Lecomte, „Der Struwwelpeter”, w *Deutsche Erinnerungsorte*, t. 3, red. Etienne François i Hagen Schulze (München: Verlag C.H. Beck, 2001), 136–137.

³ Por. Cercenac-Lecomte, „Der Struwwelpeter”, 122.

⁴ Flitner, *Konrad, sprach die Frau Mama...*, 9. Jeśli chodzi o wspomnianą przez autora liczbę wydań – ponad pięćset – jest chyba mocno zaniżona. Constanze Cernac-Lecomte podaje liczbę 539 wydań do roku 1925, gdy prawa autorskie do książeczki wygasły. Liczbę wydrukowanych dotąd egzemplarzy szacuje natomiast jako mieszczącą się w granicach od 15 do 25 milionów. Por. Cercenac-Lecomte, „Der Struwwelpeter”, 128.

nową falę zainteresowania tym – równie sławnym, jak kontrowersyjnym – utworem. Jubileusz uświetniło wydanie interdyscyplinarnej monografii Joanny Dybiec-Gajer *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*, ukazało się także nowe wydanie wierszyków w formie awangardowej książki obrazkowej, w której opowiadki Hoffmanna zostały po części umieszczone we współczesnych, często jednoznacznie polskich realiach⁵.

Tytułowy bohater *Struwwelpetera* był wprawdzie w tłumaczeniach znany jako „Staś Straszycło”, „Piotruś Rozzochraniec” i „Piotruś Czupiradło”, ale w Polsce jego imię nie jest na ogół traktowane jak tytuł całego zbioru⁶, który od początku był publikowany jako *Złota różdżka* (pierwotnie w zapisie *rószczka*, czasem jeszcze powracającym w reprintsach wydań dzieł wietnastowiecznych), i do tradycji tej sięga także wspomniana najnowsza adaptacja.

Pierwsza polska wersja *Struwwelpetera*, wydana anonimowo, przez dłuższy czas nie była kojarzona ze swoim pierwowzorem. O początkach obecności utworu Hoffmanna w Polsce pisze Janusz Dunin:

Struwwelpeter nie występował w Polsce pod własnym imieniem i nie znano nazwiska jego autora. Należał do tej masy XIX-wiecznych książek dla dzieci, które na teren polski docierały z zagranicy wraz z ilustracjami i tutaj dopiero dorabiano do nich polskie teksty, czasem zgodne z pierwowzorem, czasem nie, inspirowane jedynie istniejącymi już obrazkami. Spolszczano nie tylko imiona bohaterów, ale też nie podawano nazwisk ilustratorów ani tym bardziej autorów⁷.

Złota różdżka została opublikowana w Petersburgu, najprawdopodobniej po raz pierwszy w roku 1858 (choć mogło istnieć niezachowane wydanie wcześniejsze, pojawiające się w katalogach z roku 1854)⁸, w oficynie Bolesława Maurycego Wolffa, polsko-rosyjskiego wydawcy, który w latach czterdziestych odbył praktykę w Niemczech, gdzie, jak wolno przypuszczać, zetknął się z książeczką *Struwwelpeter* i stał się świadkiem jej spektakularnego sukcesu wydawniczego. Przed pierwszą wojną światową *Złota różdżka* miała, jak stwierdza Janusz Dunin, kilka edycji i wiele dodruków, toteż jej

⁵ Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, il. Justyna Sokołowska, adaptacja Anna Bańkowska, Karolina Iwaszkiewicz, Zuzanna Naczyńska, Adam Pluszka, Marcin Wróbel i Michał Rusinek (Warszawa: Egmont Polska, 2017).

⁶ Z jednym wyjątkiem – dwujęzycznej edycji *Piotruś Rozzochraniec* w przekładzie Lecha Konopińskiego, opublikowanej w niemieckim wydawnictwie Edition Tintenfass w roku 2015.

⁷ Janusz Dunin, „Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdżka. Z dziejów kariery jednej książki”, w Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka* (Łódź: Verso, 2003, reprint wyd. czwartego: nakładem Tow. M.C. Wolff, Petersburg, 1883), 9.

⁸ Por. Dunin, „Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdżka. Z dziejów kariery jednej książki”, 17.

zasięg na terenie zaboru rosyjskiego oraz Galicji może być uważany za bardzo rozległy, choć dziś książeczki te to prawdziwe białe kruki. W ówczesnych edycjach pomijano zarówno nazwisko Heinricha Hoffmanna, jak i ilustratora, nie identyfikowano w nich również twórcy polskiego tekstu. Mimo pewnych wątpliwości przyjmuje się dziś, że autorem tego dość swobodnego tłumaczenia był warszawski literat i dziennikarz Wacław Szymanowski. Co bardzo ciekawe, Janusz Dunin odkrył i dobrze udokumentował wpływ, jaki na polską wersję wywarło wcześniejsze anonimowe tłumaczenie rosyjskie, opublikowane w roku 1849, zatytułowane *Cmënka-pacmpënka (Stiopka-rastriopka)*. Dunin uważa, że pierwsze (i przez 150 lat jedyne dostępne) tłumaczenie *Struwwelpetera* na język polski zostało w rzeczywistości dokonane z rosyjskiego⁹. Także ryciny *Złotej różdżki* zapożyczono z wersji rosyjskiej (warstwę ilustracyjną poddając przy tym polonizacji); nie skorzystano z rysunków Heinricha Hoffmanna, reprodukowanych do dziś w Niemczech. Wzorem *Stiopki-rastriopki* pominięto w *Złotej różdżce* także dwa utwory – prolog i historyjkę myśliwego uciekającego przed uzbrojonym zającem (*Die Geschichte vom wilden Jäger*).

Kalendarium sporządzone przez Joannę Dybiec-Gajer odnotowuje dwa międzywojenne wydania *Złotej różdżki* z nowymi ilustracjami Bogdana Nowakowskiego – w roku 1922 i 1933. Po drugiej wojnie światowej zbiorok ukazał się w Polsce dopiero w roku 1987 – był to reprint edycji z roku 1933. Kolejne edycje *Złotej różdżki* w przekładzie Szymanowskiego to reprinty wydań sprzed pierwszej wojny światowej. Łącznie ukazały się trzy: pierwszy wydał Stentor w 1993 roku, w roku 2003 ukazał się reprint czwartego wydania (z roku 1883) oficyny Wolffa, przygotowany i opatrzony obszernym komentarzem przez Janusza Dunina, nader zasłużonego dla polskich badań nad *Struwwelpeterem*. Jest to także pierwsze polskie wydanie, w którym nazwisko Hoffmanna umieszczono na okładce¹⁰. Ostatnio *Złota różdżka* ukazała się w 2018 roku, tym razem jako reprint trzeciego wydania Wolffa, z posłowiem Łukasza Kozaka¹¹.

Druga dekada XXI stulecia przyniosła także dwa zupełnie nowe tłumaczenia *Struwwelpetera* na język polski. Pierwsze z nich ukazało się w formie edycji dwujęzycznej w Niemczech w wydawnictwie Edition Tintenfass w roku 2015 (i ponownie w 2019). Przekład opublikowano pod tytułem *Pio-*

⁹ Dunin, „Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdżka. Z dziejów kariery jednej książki.”

¹⁰ Joanna Dybiec-Gajer, *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych* (Kraków: Tertium, 2017), 184–185.

¹¹ Hoffmann, *Złota różdżka*. Wydawca deklaruje, że trzecie wydanie Wolffa pochodzi z roku 1892, co pozostaje w oczywistej sprzeczności w faktem, że wydanie czwarte tejże oficyny Wolffa datowane jest na rok 1883, por. przypis 7.

truś *Rozzochraniec. Wesole historyjki i zabawne rysunki Heinricha Hoffmanna*; jego autorem jest Lech Konopiński. Tłumaczenie to, w przedmowie niemieckiego badacza, Waltera Sauera, nazwane „kongenialnym”¹², wydaje się pod wieloma względami najbardziej ekwiwalentne formalnie – dzieli z oryginałem liczbę i układ utworów, ma analogiczny tytuł i podtytuł (to jedyna polska wersja *Struwwelpetera*, w której cały zbiorek jest zatytułowany tak samo, jak pierwsza opowieść), opatrzone go także – po raz pierwszy w Polsce – oryginalnymi ilustracjami Hoffmanna.

Rok 2017 przyniósł ostatnią, jak dotąd, polską wersję *Struwwelpetera*; ukazała się w wydawnictwie Egmont pod utrwalonym, choć najzupełniej obcym oryginałowi, tytułem *Złota różdżka*. Decyzja ta może sugerować, że – w przeciwieństwie do Lecha Konopińskiego – liczni autorzy „nowej” *Złotej różdżki* chcieli się w swojej publikacji nie tylko odnieść do niemieckiego oryginału, lecz także podjąć dialog z polską tradycją jego przekładów, a pośrednio także interpretacji. Strategie przyjęte przez poszczególnych twórców były różne, ale – choć w kilku przypadkach nowe wersje wierszyków uwspółcześniają i polonizują realia, a ponadto otwarcie mówi się o „adaptacji” tekstu, konsekwentnie unikając wyrazu „tłumaczenie” – Heinrich Hoffmann został wskazany na stronie tytułowej jako autor¹³. „Nowa” *Złota różdżka* jest także śmiałą, atrakcyjną wizualnie książką obrazkową, a ponieważ i książką-zabawką przeznaczoną do ludycznych manipulacji (ze względu na wycięty w dodatkowej karcie po wyklejce otwór w kształcie czaszki i skrzyżowanych piszczeli, przez który „zaglądamy” do wnętrza). Projekt graficzny Justyny Sokołowskiej powstał wcześniej niż polski tekst, złożony z różniących się od siebie pod wieloma względami przekładów/adaptacji. Ich autorami są: Anna Bańkowska (*Piotruś Czupiradło, Straszna historia o Hani i zapałkach*), Karolina Iwaszkiewicz (*O złym Szymku, O Filipie, co się bujał*), Zuzanna Naczyńska (*Opowieść o małych czarnych chłopcach, Opowieść o Jacku Wniebogapku*), Adam Pluszka (*O groźnym myśliwym, O latającym Robercie*) oraz Marcin Wróbel (*O Konradzie, co obgryzał paznokcie, O Kacperku, co wzgardził zupą*). Współtwórcą książki jest ponadto Michał Rusinek, autor wstępu i tłumacz prologu. „Nowa” *Złota różdżka* zawiera wszystkie małe narracje, składające się na niemieckiego *Struwwelpetera*, ma

¹² Walter Sauer, „Przedmowa”, w Heinrich Hoffmann, *Piotruś Rozzochraniec. Wesole historyjki i zabawne rysunki Heinricha Hoffmanna*, przeł. Lech Konopiński (Heidelberg: Edition Tintenfass, 2015), 5.

¹³ Na temat różnicowania strategii (przekład/adaptacja) twórców „nowej” *Złotej różdżki* oraz relacji ich tekstów do oryginału i pierwszego polskiego tłumaczenia por. Joanna Dybiec-Gajer, „Wiersz dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – «Der Wilde Jäger» ze zbioru «Struwwelpeter» («Złota różdżka») po polsku”, *Orbis Linguarum*, nr 48 (2018): 246.

natomiast zmodyfikowaną („postawioną na głowie”) kompozycję, na ostatniej stronie okładki zamieszczono bowiem prolog, w którym grzecznym dzieciom obiecuje się cudowny bożonarodzeniowy prezent: książkę z obrazkami.

Sytuacja książeczki Hoffmanna w Polsce jest pełna paradoksów: mamy do czynienia z serią przekładową, co nie jest częstym zjawiskiem na gruncie szybko zmieniającej się literatury dla dzieci i dotyczy raczej utworów kanonicznych, niejednokrotnie obecnych na listach lektur szkolnych, regularnie wznawianych, mających duże nakłady i znanych wielu czytelnikom. Nie jest tak jednak w przypadku tłumaczeń i adaptacji *Struwwelpetera*, a dodatkowo sytuację komplikuje fakt, że obecność tych utworów w Polsce nie ma już oczywistego związku z dziecięcą publicznością literacką. „Stara” *Złota różdżka*, o czym świadczy choćby forma niskonakładowych wydań (reprintów edycji dziewiętnastowiecznych) publikowanych przez wydawnictwa niezwiązane na ogół z rynkiem książki dla dzieci, trafia przede wszystkim do wąskiego kręgu wykształconych dorosłych. Utwór ten jest jednak znakomicie znany historykom literatury i kultury, powraca we wspomnieniach wybitnych Polaków, pamiętają o nim autorzy opracowań naukowych, zwłaszcza z zakresu historii polskiej literatury dziecięcej. Co ciekawe, ze względu na opisane wyżej uwarunkowania związane z trwającym długo zatarciem autorstwa, *Złota różdżka* jest często traktowana niemal jak polski tekst, ewentualnie utwór luźno inspirowany obcym pierwowzorem. Dla przykładu Jerzy Cieślowski, choć miał świadomość związku *Złotej różdżki* z niemieckim zbiorkiem Hoffmanna, zdecydował się umieścić jej fragmenty w antologii zawierającej poza tym wyłącznie polską poezję dla dzieci, a dodatkowo nazwisko Hoffmanna podał tylko we *Wstępie*¹⁴, traktując w zasadzie *Złotą różdżkę* jak dzieło anonimowe¹⁵.

Drugie i trzecie spolszczenie *Struwwelpetera* dzieli od pierwszego okres ponad 150 lat, powstały natomiast w bardzo krótkim okresie, wyznaczonym datami 2015 roku (*Piotruś Rozzochraniec*) i 2017 roku („nowa” *Złota różdżka*), przekład Konopińskiego, wydany w Niemczech, jest książką bardzo trudno osiągalną, nieobecną nawet w najważniejszych polskich bibliotekach i sprowadzaną przez niektóre księgarnie na zamówienie (z pewnością nielicznych) czytelników, wśród których dominują, jak przypuszczam, badacze literatury dla dzieci i przekładoznawcy. Jedynie „nowa” *Złota różdżka* ma wyraźne cechy książki dziecięcej i jest dostępna w wielu księgarniach i bibliotekach, a zatem mogłaby dotrzeć do szerszych grup małych czytelników, o ile pokona opory dorosłych nabywców i bibliotekarzy.

¹⁴ Jerzy Cieślowski, „Wstęp”, w *Antologia poezji dziecięcej*, oprac. Jerzy Cieślowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981), XLIX–L.

¹⁵ *Antologia poezji dziecięcej*, oprac. Jerzy Cieślowski (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1981), s. 57–59.

„Stara” *Złota różdżka* i *Piotruś Rozczochniec* wpisują się w charakterystyczny dla wielu serii przekładowych porządek odczytań, o którym pisze Eliza Pieciul-Karmińska, cytując Paula Bensimona: pierwszy przekład jest na ogół formą „aklimatyzacji”, stawia sobie za cel naturalizację tekstu źródłowego, drugi przekład natomiast jest zwykle „wrażliwy na literę oryginału”, zdecydowanie bardziej wierny i staranny filologicznie¹⁶. „Nowa” *Złota różdżka* to ponownie dosyć swobodna adaptacja, choć wielość tłumaczy i zróżnicowanie ich decyzji znacząco komplikują sytuację.

Jeśli idzie o recepcję książeczki Hoffmanna, głosy polskich uczonych na temat zbioru rozkładają się na dwa rozłączne, jeśli nie wręcz przeciwstawne, nurty. Pierwszy reprezentują rzecznicy książeczki, chwalcą ją za świeżość spojrzenia na ilustracje, problematyzowanie dydaktyzmu, przewrotny humor, odważną grę z konwencją. Są to badacze czytający utwór w Bachtinowskiej dwugłosowej perspektywie i dostrzegający w dziełku parodię opresywnej pedagogiki, ironiczny dystans, atrakcyjną dla dziecka zabawę w groteskową przesadę, która pozwala rozbroić śmiechem strach przed mocą ze strony dorosłych. Tę ścieżkę interpretacji otwiera Janusz Dunin:

Ważne i nowe było też potraktowanie tematu humorystycznie, dziś powiedzielibyśmy – z przymrużeniem oka. Wbrew temu, co dziś możemy sądzić, teksty nie brały opisywanych kar dostatecznie serio, w istocie nie chciały straszyć dzieci, [lecz] bawić. W tym sensie znaczna część przyszłej literatury dziecięcej, wraz z Tuwimem i Brzechwą, stanowiła kontynuację myśli Hoffmanna, który przeciwstawił się niesłychanie solennemu tonowi dydaktycznemu wcześniejszej literatury dla małego odbiorcy¹⁷.

Podobnie sądzi Joanna Dybiec-Gajer, przywołując aprobatywnie badania amerykańskie:

Wśród interpretacji wyrosłych na gruncie przekładoznawczym bardzo trafnie istotę utworu charakteryzuje, moim zdaniem, John Daniel Stahl. Dostrzega pouczającą i ostrzegającą wymowę historyjek, podkreśla jednak, że są one również „przepełnione połączeniem humoru, ekstrawagancji i pragmatyki, podszyte nutą kpiny [...]”. Przez utwór przewija się nurt anarchicznej energii, która nie zostaje całkowicie zniesiona przez moralizatorskie ramy utworu¹⁸.

¹⁶ Eliza Pieciul-Karmińska, „Polska seria przekładowa «Dziadka do orzechów i króla myszy» E.T.A. Hoffmanna”, *Studia Interkulturowe*, nr 8 (2015): 58–59.

¹⁷ Dunin, „Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdżka. Z dziejów kariery jednej książki”, 26.

¹⁸ Joanna Dybiec-Gajer, „Wiersz dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – «Der Wilde Jäger» ze zbioru «Struwwelpeter» («Złota różdżka») po polsku”, 139. Autorka cytuje tekst Johna Daniela Stahla: John Daniel Stahl, *Mark Twain's „Slovenly Peter” in the Context of Twain and German Culture*, w *The Translation of Children's Literature: A Reader*, red. Gillian Lethy (Clevedon: Multilingual Matters, 2006), 217.

W zbliżonym tonie, choć ostrożniej, wypowiada się Magdalena Jonca, zauważając dwoistość odczytań *Struwwelpetera* na gruncie badań zachodnich; stwierdza, że współczesne literaturoznawstwo

eksponuje rażącą niewspółmierność między okrutnymi formami karania krnąbrnych dzieci a ich wyolbrzymianymi przewinieniami. Ten drugi trop każe ujmować tekst w kategoriach humorystycznych, makabryczno-groteskowych, rozpoznawalnych przez nieletniego odbiorcę, pobudzanego tym samym do zabawy, do gry z konwencją¹⁹.

Z drugiej strony mamy też w Polsce znacznie starszą tradycję czytania *Złotej różdżki* (i, niejako wtórnie, *Struwwelpetera*) jako reliktu przerażającej „czarnej pedagogiki”, skrajnie opresywnego utworu podporządkowanego intencji moralizatorskiej, uciekającej się do zastraszania i symbolicznego poniżania dziecięcego czytelnika²⁰. Podobny, jednoznacznie krytyczny odbiór oryginalnej książeczki w myśli niemieckiej jest rzadki, choć i w swojej ojczyźnie *Struwwelpeter* bywał w podobnym tonie piętnowany – nurt ostrej krytyki rozpoczął się na fali kontestacji roku 1968, w zasadzie wyłącznie w RFN, ustał natomiast po ponownym zjednoczeniu Niemiec. Obecnie utwór Hoffmanna znowu cieszy się wielkim powodzeniem, co wyraża się na przykład w licznych przekładach na dialekty²¹.

Obok otwartej krytyki mamy w Polsce próby wypracowania stanowiska pośredniego. W taki sposób – choć znacznie bliższy drugiemu niż pierwszemu z zaprezentowanych stanowisk – myśli o książce Hoffmanna Michał Rusinek, pisząc we wstępie do „nowej” *Złotej różdżki*:

Satyra piętnuje rzeczywistość, by poprawić to, co złe czy błędne. I takie było przecież zamierzenie Hoffmanna: napiętnować dziecięce przywary i nakłonić niegrzeczne dzieci do zmiany postępowania [...]. Główną przyczyną popularności tej książki od pierwszego jej wydania była nie tyle jej wymowa pedagogiczna czy nawet satyryczna, lecz właśnie jej niezamierzony purnonsens: „okrucieństwa” kar wymierzanych małym przestępcom nie da się traktować równie poważnie, jak okrucieństwa bajek braci Grimm. Okrucieństwo opowiedziane językiem prościutkiej rymowanki

¹⁹ Magdalena Jonca, „Historie o Stasiu Straszydłe i innych rozrabiakach (Heinrich Hoffmann: «Złota różdżka»)”, w *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, red. Edward Białek i Grzegorz Kowal (Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2011), 9–10.

²⁰ Por. Julian Tuwim, „Michał i zupa”, w Julian Tuwim, *Cicer cum caule, czyli groch z kapustą* (Warszawa: Iskry, 2009), 357–360; Grzegorz Leszczyński, *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwania nowoczesności* (Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2012), 16; Katarzyna Slany, *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana* (Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2016), 252–255; Małgorzata Cackowska, „O starej «Złotej różdżce» i nowej «Złotej różdżce, czyli bajkach dla niegrzecznych dzieci»”, *Kultura Liberalna*, nr 35 (451) (2017), <https://kulturaliberalna.pl/2017/08/29/malgorzata-cackowska-o-zlotej-rozdze-kl-dzieciom/>.

²¹ Por. Carcenac-Lecomte, „Der Struwwelpeter”, 129.

i nadmiernie wyolbrzymione staje się własną karykaturą, nie wywołuje trwogi, ale śmiechy. Choć nie było to zamierzeniem autora, „Złotej różdżce” bliżej – zwłaszcza dzisiaj – do książek Edwarda Goreya, który uważał, że tylko purnonsens podszyty makabrą jest wart uwagi zarówno pod względem estetycznym, jak egzystencjalnym²².

Rusinek, podobnie jak Dunin i Dybiec-Gajer, proponuje kontekst czarnego humoru i zachęca do lektury wywrotowej, podszytej kpina – sądzi jednak, w przeciwieństwie do obojga wymienionych badaczy, że jest to lektura subwersywna, sprzeczna z pierwotną intencją tekstu. Z jego stanowiskiem polemizuje Eliza Pieciul-Karminińska, podkreślając przede wszystkim problem zauważalny w wielu polskich wypowiedziach na temat *Złotej różdżki*: szereg badaczy utożsamia ten utwór z niemieckim *Struwwelpeterem*, uznając cechy polskiego tekstu za efekt autorskich zamierzeń Heinricha Hoffmanna²³. Stanowisko Rusinka nie jest odosobnionym przykładem, lecz stanowi wyraz ogólniejszej tendencji: istnieje ścisły związek między interpretacją utworu Hoffmanna a kontekstem, w którym hipotezy interpretacyjne są formułowane. Inaczej czytają utwór poloniści, obcujący wyłącznie ze „starą” *Złotą różdżką*, inaczej – germaniści, przekładoznawcy, komparatyści, w centrum refleksji umieszczający *Struwwelpetera*. Można przypuszczać, że rysująca się na gruncie polskim ciągłość odczytań w duchu pedagogiki represji wynika z sięgania do odmiennej niż na Zachodzie literatury przedmiotu, ale nie w pełni wyjaśnimy obserwowane fakty interpretacyjne za pomocą tej hipotezy²⁴. W rzeczywistości kluczową rolę odgrywa tu sam tekst w przekładzie na język polski – sensy *Złotej różdżki* i *Struwwelpetera* są w oczywisty sposób nieidentyczne, ale fakt ten od dawna uchodził uwadze wielu czytelników.

Zjawisko to dostrzegła Joanna Dybiec-Gajer, która zarówno w artykułach problemowych, jak i porównawczych²⁵, a także w recenzjach²⁶, zwracała

²² Michał Rusinek, „Wstęp”, w Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, 6.

²³ Eliza Pieciul-Karminińska, „O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer «Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych»”, *Porównania*, nr 1 (2018): 391, DOI: 10.14746/por.2018.1.22.

²⁴ Skądinąd niebezpiecznej: w Polsce nie zdajemy sobie na ogół sprawy, że w dziewiętnastym wieku w Niemczech *Struwwelpeter* był krytykowany jako książka wywrotowa, a jej autor znany był z liberalnych poglądów. Por. Joanna Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”, 150–151.

²⁵ Joanna Dybiec-Gajer, „Lokalizacja a przekład dla dzieci: jak utwory strasznieją i mądrzeją w tłumaczeniu, na przykładzie «Stasia Straszyno» i «Mądrej Myszy»”, w *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, red. Aleksandra R. Knapik i Piotr P. Chruszczewski (San Diego: Æ Academic Publishing, 2018).

²⁶ Joanna Dybiec-Gajer, „Implikacje utożsamiania przekładu z oryginałem. Polemika z interpretacją złotej różdżki w książce katarzyny slany groza w literaturze dziecięcej. Od grim-

wielokrotnie uwagę na fakt, że *Złotą różdżkę* należy uznać raczej za adaptację niż tłumaczenie. Autorka podkreśla uderzającą cechę tej pierwszej polskiej wersji: jest nią amplifikacja, wyrażająca się w celowym „dodawaniu” do sytuacji opisanych w oryginale nowych kar, a także eksplicytnie wyrażonych „morałów” (w rodzaju słynnego „Kto nie je zupy, ten umrzeć musi”) oraz odniesień religijnych („Bo kara Boża tam, gdzie swawola: nie ma Grzegorza ni parasola!”). Bohaterowie w oryginale padają ofiarą własnych błędów (Paulinchen spalona na skutek zabawy ogniem, Robert porwany przez nawałnicę przez nieostrożność), doświadczają zemsty ze strony prześladowanych przez siebie istot (Friederich ugryziony przez psa) lub dostają nauczkę od na poły fantastycznych postaci o cechach potworów (Konrad, któremu krawiec obciął palce). W polskiej wersji ich prześladowcami stają się dodatkowo okrutni lub cyniczni rodzice, przy czym ta właściwość przekładu nie da się wyjaśnić zapośredniczeniem przez tekst rosyjski, który – choć również wyolbrzymiający w pewnej mierze właściwości oryginału – jest mu pod tym względem znacznie wierniejszy. Podobną – dydaktyczną i ujednoznaczniającą – intencję można przypisać także celowym pominięciom (widocznym tym razem zarówno w tekście polskim, jak i wcześniejszym rosyjskim): dotyczy to zwłaszcza braku komicznego utworu w stylu świata-naopak, *Die Geschichte vom wilden Jäger*, w którym postacią okrutną i skompromitowaną jest dorosły. Joanna Dybiec-Gajer zwraca także uwagę na dwuznaczność niemieckich ilustracji (Struwelpeter przedstawiony na piedestale, groteskowa i odrealniająca sztywność postaci, swoista surrealitywność), nieistniejącą w żadnej z omawianych słowiańskich edycji²⁷ (aż do „nowej” *Złotej różdżki*, której szata graficzna, choć w zupełnie innym stylu, również ma hamować interpretacje „serio”). W sumie – wszystkie wydania „starej” *Złotej różdżki*, zarówno w warstwie tekstowej, jak i obrazowej, dążyły nieodmiennie do minimalizacji wieloznaczności charakterystycznej dla oryginału:

Słonność polskiego tłumacza do dopisywania i pointowania, jak i warstwa ilustracyjna, zarówno z wydań petersburskich, jak i warszawskich, znacznie ograniczyły możliwość odczytania obecnej u Hoffmanna ambiwalencji. W edycjach *Złotej różdżki* trudniej dopatrzeć się przewrotności, czy nawet rewolucyjności, którym nadano bardziej realistyczny, mniej niepokojący i bardziej dydaktyczny wymiar²⁸.

Najciekawszym z naszego punktu widzenia rysem oryginalnych utworów Hoffmanna jest swoisty apsychofizizm, dystans narratora do przedsta-

mów do gaimana, Kraków 2016, 330 stron”, *Rocznik Przekładoznawczy*, nr 13 (2018), DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2018.017>.

²⁷ Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”: 140–155.

²⁸ Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”: 173.

wionych zdarzeń, ale także chłód emocjonalny postaci, zwłaszcza postaci dziecięcych – nieczułość wobec otaczającego ich świata, innych ludzi i zwierząt. Uderza w szczególności obojętność bohaterów wobec spadających na nich potwornych kar i nieszczęść:

Charakterystyczną cechą wierszy w zbiorze jest zdystansowanie narratora. To właśnie ambiwalentna postawa narratora, który powstrzymuje się od komentowania zachowań bohaterów, a także postawa protagonistów dziecięcych, którzy mimo kary nie okazują skruchy ani chęci poprawy, przyczyniły się do kontrowersyjności zbioru²⁹.

Joanna Dybiec-Gajer zauważa w związku z tym tendencję – obecną nie tylko w pierwszym tłumaczeniu *Struwwelpetera*, ale także w późniejszych przekładach i adaptacjach, zarówno profesjonalnych, jak i amatorskich (autorka opisuje np. tłumaczenia wykonane przez studentów), a dodatkowo także w słynnym przekładzie Marka Twaina na język angielski – do „dopisywania” Hoffmannowskim bohaterom nieobecnych w oryginale afektów. Zjawisko to nazywa „kompensacją emocjonalną”³⁰.

Przyjrzyjmy się zatem funkcjonowaniu motywu łez w trzech wydanych drukiem tłumaczeniach (ewentualnie adaptacjach, ze względu na opisaną wyżej złożoność sytuacji) *Struwwelpetera* na język polski³¹.

Łzy źródłowe

W oryginalnym utworze Hoffmanna pojawia się dwukrotnie czasownik „weinen” (płakać), w różnych formach osobowych, i raz rzeczownik „Träne” (łza), w liczbie mnogiej. Jedno z wystąpień czasownika odnajdziemy w wierszu o złośliwym Friederichu, który znęcał się nad psem i został przez niego ugryziony:

²⁹ Dybiec-Gajer, „Wiersz dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – «Der Wilde Jäger» ze zbioru «Struwwelpeter» («Złota różdżka») po polsku”, 249.

³⁰ Dybiec-Gajer, „Wiersz dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – «Der Wilde Jäger» ze zbioru «Struwwelpeter» («Złota różdżka») po polsku”, 249–250.

³¹ Podstawą moich analiz będą następujące edycje: Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka. Czytacie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle*, w opracowaniu i z posłowiem Janusza Dunina (Łódź: Wydawnictwo Verso, 2003). Jest to reprint czwartego wydania petersburskiego w anonimowym tłumaczeniu (które z dużym prawdopodobieństwem przypisuje się Waławowi Szymanowskiemu). Dalej oznaczam jako Zr; Heinrich Hoffmann, *Piotruś Rozczochraniec. Wesołe historyjki i zabawne rysunki Heinricha Hoffmanna*, przeł. Lech Kopniński (Heidelberg: Edition Tintenfass, 2015/2019, wydanie dwujęzyczne). Dalej oznaczam jako LK; Heinrich Hoffmann, *Złota różdżka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, il. Justyna Sokołowska (Warszawa: Egmont Polska, 2017). Adaptacje utworów Hoffmanna: Anna Bańkowska, Karolina Iwaszkiewicz, Zuzanna Naczyńska, Adam Pluszka, Michał Rusinek i Marcin Wróbel. Dalej nZr.

Der bitterböse Friederich,
Der schrie und weinte bitterlich³².

Po raz drugi czasownik „weinen” jest użyty w historyjce o Paulinchen, która spłonęła w następstwie nieodpowiedzialnej zabawy zapałkami. Dziewczynkę oplakują jej zrozpaczone koty, Minz i Maunz. Rzeczownik „Tränen” występuje w tym samym utworze, spotykając się z „weinen” w jednej strofie:

Und Minz und Maunz, die kleinen,
Die sitzen da und weinen:
»Miau! Mio! Miau! Mio!
Wo sind die armen Eltern! Wo?«
Und ihre Tränen fließen
Wie's Bächlein auf den Wiesen.

Mamy więc w istocie u Hoffmanna tylko dwie sceny płaczu: jedna z nich jest zupełnie naturalistyczna – płacze (i krzyczy) pogryziony chłopiec, w niemal fizjologicznej reakcji na ból; druga jest związana z rozbudowaną antropomorfizacją kotów, które pod nieobecność dorosłych wchodzą wobec bohaterki w rolę opiekunów i przyjaciół – bezskutecznie próbują ją ostrzec, a potem płaczą z rozpaczą po jej śmierci.

Sytuacja w polskich wersjach jest bez wyjątku odmienna. We wszystkich trzech wariantach spolszczenia *Struwwelpetera* motyw łez występuje globalnie w tekście polskim częściej niż w oryginale, a ponadto jest reprezentowany przez większą liczbę leksemów. Odnajdziemy ich łącznie sześć: rzeczowniki „łza” (wyłącznie w liczbie mnogiej) i „płacz” (oba wyrazy wystąpiły we wszystkich tłumaczeniach), czasownik „płakać” (w Zr i nZr); ponadto nacechowane: czasownik „łkać” i rzeczownik „bek” (oba tylko LK) oraz rzeczownik „łkanie” (tylko nZr). Wyrazy powiązane z płaczem pojawiają się w dziewiętnastowiecznym przekładzie Szymanowskiego łącznie siedmiokrotnie (trzykrotnie „płacz”, dwukrotnie „łzy” i dwukrotnie „płakać”), równie licznie, choć w większym zróżnicowaniu leksykalnym, u Lecha Konopińskiego (cztery razy „łzy”, raz „płacz”, „bek” i „łkać”), nieco rzadziej w „nowej” *Złotej różdżce* – w sumie pięć razy (dwukrotnie „łzy”, raz „płacz”, „płakać” i „łkania”).

Przyjrzyjmy się najpierw tłumaczeniom tych fragmentów *Struwwelpetera*, w których wyrazy związane z motywem łez wystąpiły w oryginale (tab. 1).

³² Cytaty z niemieckiego oryginału według jubileuszowego wydania setnego: Heinrich Hoffmann, *Der Struwwelpeteter oder Lustige Geschichten und drollige Bilder von Dr. Heinrich Hoffmann*, [Frankfurt] 1876, skan dostępny na stronie http://www.gasl.org/re-fbib/Hoffmann_Struwwelpeteter.pdf.

Tab. 1

<i>Złota różdżka</i>	<i>Piotruś Rozzochraniec</i>	<i>„nowa” Złota różdżka</i>
Krew trysnęła, Józio w płacz. / Gwałtu! Boli! [...]	Krew się lała, chłopiec w bek, / a pies nań się całkiem wściekł! / Brzmiął żałośnie Fryca krzyk [...]	[fragment opuszczony]
Miauczek z Mruczkiem już nie skaczą, / Oni także Kasi płaczą: / „Gdzie panienka nasza? miau! / Gdzie jej biedna mama? miau?” / I tak płaczą nad dzieciną, / Że strumieniem łzy im płyną.	[...] łzy leje kot i kotka łka; / koteczki dwa maleńkie / żegnają swą panienkę: „Miau! Mijo! Kto to wie, / Gdzie są rodzice? Gdzie? / I potok łez znów płynie / Jak strumyk po dolinie.	Obok pocziwe kotki siedziały, / a z oczu ciurkiem łzy im się lały. / – Miauuu... Co poczniemy bez naszej Hani? / – Miauuu... co powiemy mamie i niani? / Z tych łez serdecznych Puszka i Duszka / wnet się zrobiła słońka kałużka.

Godną uwagi różnicą jest brak opisu reakcji pogryzionego Szymka (bo takie imię nosi w „nowej” *Złotej różdżce* odpowiednik złego Friedericha) – tym samym jedna z dwóch scen płaczu w utworze Hoffmanna nie znalazła żadnego odzwierciedlenia w trzeciej wersji polskiej. Karolina Iwazskiewicz zdecydowała się natomiast na znaczne rozbudowanie opisu zachowania zdesperowanego psa. Po scenie ugryzienia pojawia się coś na kształt filmowego cięcia:

Suka piszczy, skomli, wyje...
Nagle – łapie rękę z kijem!
Wbija zęby aż do kości,
zwiera szczęki bez litości,
szarpie, targa i dociska,
gęstą pianę tocząc z pyska.

Leży Szymek na kanapie,
Krew z obrzmiałej rany kapie.
Doktor zastrzyk już szykuje,
Zaraz Szymka w brzuch ukłuje.

O złym Szymku, 30–32

Ten charakterystyczny brak motywu łez powoduje, jak sądzę, idące jeszcze dalej niż w oryginale „odczłowieczenie” postaci sadystycznego chłopca. Fabuła opowieści o złym Friederichu jest zresztą niezwykle wieloznaczna – jest to, moim zdaniem, jedyny w zbiorze Hoffmanna wiersz całkowicie powstrzymujący identyfikację dziecięcego czytelnika z bohaterem dziecięcym. Postacią uruchamiającą mechanizmy projekcji i identyfikacji jest natomiast maltretowany pies, z pozoru słabszy, podporządkowany człowiekowi i bezbronny, nieoczekiwanie zyskujący możliwość ukarania swojego bezwzględ- nego dręczyciela. Wraz z rozwojem akcji postępuje także antropomorfizacja

zwierzęcia, może wręcz transfiguracja: zasiadając przy stole Friedericha, by delektować się odebranych mu posiłkiem, pies staje się figurą poniżanego człowieka, być może samego dziecka, które zdobyło zastrzeżone dotąd dla dorosłych prawa. Nieoczekiwana finałowa scenka o cechach fantazji kompensacyjnej (pies konfiskuje bat, którym był bity, i spożywa obiad przygotowany dla swojego oprawcy, chorego teraz i skazanego na gorzkie lekarstwa) jest echem tradycyjnej konwencji świata-na-opak, a także domknięciem szeregu paralelizmów, podwojeń i powtórzeń, kluczowych dla symetrycznej kompozycji, w której zresztą niebagatelną rolę odgrywa motyw płaczu. Pełen zwierciadlanych odbić jest opis agresji chłopca i cierpienia psa oraz następującej jako konsekwencja agresji psa i cierpienia chłopca, którego krzyk i płacz („...Der schrie und weinte bitterlich”) był poprzedzony wyciem psa („Und schlug den Hund, der heulte sehr”). Paralelizm jest także widoczny na poziomie wyborów leksykalnych: dwukrotnie użyte w odniesieniu do Friedericha dręczącego psa określenie „bitterböse” odpowiada parzystym wyrazom opisującym późniejsze bolesne doświadczenia chłopca: „bitterlich” i „bittre” („Herr Doktor gibt ihm bittre Arzenai”). Przypisywany tej opowieści zamiar moralizatorski wydaje mi się pozorny – w moim przekonaniu niesie ona przede wszystkim kojący obraz sprawiedliwej kary za okrucieństwo, dzięki czemu mogła być źródłem pociechy dla dzieci doświadczających przemocy lub cierpiących z powodu poczucia bezsilności wobec wszechwładzy dorosłych³³.

Zasadniczo scena płaczu, który jest znakiem symetrycznego odwrócenia relacji postaci, ma w przekładach Szymanowskiego i Konopińskiego zbliżony do oryginału sens, mimo odmiennych wyborów leksykalnych i kompozycyjnych, wyrażających się zwłaszcza w mnożeniu określeń płaczu. W wersji Konopińskiego uwagę zwraca amplifikacja: kolokwialne określenie „Józio w bek”, pogłębiające upokorzenie pokonanego sprawcy przemocy (co więcej, jego krzyk jest „żałosny”). Brak motywu płaczu w wersji z „nowej” *Złotej*

³³ W psychoanalitycznej interpretacji Anity Eckstaedt pies jest symbolicznie sumieniem karzącym Friedericha: Heinrich Hoffmann, który doświadczył w dzieciństwie dramatu śmierci matki, odebrał wychowanie zachęcające do tłumienia emocji i wypierania traumatycznych przeżyć, zatem nie odbył nigdy żałoby i nie pogodził się ze stratą. Dlatego gniew i złość Friedericha (figury autora jako dziecka, które odczuwa żal i wściekłość, nie mogąc zaakceptować swojego losu i świata) zostają natychmiast stłumione za sprawą „ukąszenia psa” – to ingerencja wewnętrznego sędziego, który nakazuje dziecku spokój. Bunt i cierpienie, wypchnięte poza świadomość, przyjmują formę somatyzacji: gwałtownej gorączki, w efekcie której Friederich staje się ciężko chory. W tej interpretacji historia Friedericha jest także dokumentem głębokiego, nieświadomego poczucia winy: to dziecko sądzi, że jest bardzo złe, skoro matka je porzuciła. Por. Anita Eckstaedt, *„Der Struwwelpeter”. Dichtung und Deutung. Eine psychoanalytische Studie* (Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998), 45–58 i 167.

róźdzki wydobywa, moim zdaniem, na pierwszy plan zwierzę i problem jego uzależnienia od człowieka; figuratywny sens historii ulega chyba osłabieniu.

Jeśli chodzi o drugi utwór Hoffmanna z motywem łez, *Die gar traurige Geschichte mit dem Feuerzug*, interesujący nas fragment pojawia się we wszystkich bez wyjątku wersjach polskich. Scena z płaczącymi kotami ma w oryginale przejrzystą strukturę, którą powtarzają wszystkie tłumaczenia, tym bardziej że znajduje ona dodatkowe wsparcie w warstwie ikonograficznej: koty siedzą w hieratycznych pozach nad kupką dymiącego jeszcze popiołu, który pozostał ze spalonej dziewczynki, a łzy, płynące z ich oczu, formują dwa strumyczki, opływające doczesne szczątki Paulinchen oraz śliczne czerwone buciki, wspomniane w przedostatniej strofie. Pantofelki z niewyjaśnionych powodów nie spłonęły i stanowią ostatnią pamiątkę po zbuntowanej dziewczynce z zapalkami (*nota bene* zarówno *Dziewczynka z zapalkami*, jak i *Czerwone trzewiki* Andersena ukazały się, podobnie jak pierwsze wydanie *Struwwelpetera*, w roku 1845). Koty noszą na ogonach żałobne czarne kokardy, a w łapkach trzymają eleganckie chusteczki, które przyciskają do oczu i nosków. Całość, łącząca podniosły nastrój pompy pogrzebowej, sentymentalną antropomorfizację i hiperboliczny obraz „rzeki łez”, jest w oczywisty sposób groteskowa. W podobnej estetyce utrzymany jest tekst Hoffmanna: celebrowana przez koty ceremonia żałobna obejmuje kontemplację szczątków, pełne żalu pytania retoryczne, nawiązujące do toposu „ubi sunt...” (choć warto podkreślić, że w oryginale koty zastanawiają się tylko, gdzie są rodzice zwęglonego dziecka, a nie ono samo), oraz opis łez, płynących jak strumień. Tłumaczenia są na ogół wierne – tylko Szymanowski dodaje od siebie pytanie o miejsce pobytu zmarłej Kasi (pytania tego nie ma też w tekście rosyjskim, z którego najprawdopodobniej tłumaczył), a Anna Bańkowska, tłumaczka *Strasznej historii o Hani i zapalkach* w „nowej” *Złotej róźdzce*, zupełnie rezygnuje z pytania „gdzie”, przypisując w zamian kotom poczucie odpowiedzialności za tragedię, do której doszło, a także strach przed reakcją dorosłych (z pewnością można uznać tę innowację za najdalej idące przekształcenie intencji oryginału). We wszystkich bez wyjątku wersjach groteskowy aspekt kocich łez zostaje, moim zdaniem, zachowany w tłumaczeniu, dzięki czemu motyw płaczu pozwala rozbroić straszną scenę samospalenia. Polszczyzna, dysponująca idiomem „tyle, co kot napłakał”, jest tu chyba szczególnie predysponowana do generowania efektów komicznych.

Nadwyżka łez

Pozostałe przykłady motywu łez w polskich wersjach *Struwwelpetera* są bez wyjątku dodatkami tłumaczy. Ich rozkład przedstawia tab. 2.

Tab. 2

	<i>Złota różdżka</i>	<i>Piotruś Rozzochraniec</i>	„nowa” <i>Złota różdżka</i>
Łzy	<i>Przygoda złego Józia</i> (motyw łez po raz drugi) Bez przyczyny dręczycy – grzech; / Piesek zawył! – Józio w śmiech, / lecz po śmiechu często łzy [...]	<i>Dzieje czarnych chłopców</i> Po co wyciskać chłopcu łzy, / że nie jest biały tak jak wy? <i>Janek Nos-wśród-chmur</i> Tylko rybki – wszystkie trzy – / wystawiły z wody łby; / Jankiem wstrząsa zimny dreszcz; / one śmieją się do łez!	
Płacz	<i>Czarne dzieci</i> Aż psotniki w jednej chwili / Atramentu się napili. / Toż tam było płacz u, wrzasku.	<i>Dzieje palcossacza</i> Odciał dziecku kciuki drab. / Nic nie pomógł płacz i krzyk, / Bo za drzwiami krawiec znikł.	<i>O Konradzie, co obgryzał paznokcie</i> Rach-ciach! I prawej nie ma już ręki! / Rach-ciach! I lewej! Płacz! Krzyk! I jęki.
Płakać	<i>O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec</i> Płacze Julek, żal niebodze, / A paluszki na podłodze.		<i>O Konradzie, co obgryzał paznokcie</i> Mama wróciła, a Konrad płacze .
Łkania			<i>O latającym Robercie</i> Nikt nie słyszy łkań i wycia, / wkrótce jest jak kropka tycia...

Można zauważyć, że jedna z opowiastek Hoffmanna, *Die Geschichte vom Daumenlutscher*, po polsku występująca pod trzema tytułami: *O Juleczku, co miał zwyczaj ssać palec* (Zr), *Dzieje palcossacza* (LK) oraz *O Konradzie, co obgryzał paznokcie* (nZr), jest faworytką zestawienia – każdy z trzech tłumaczy zdecydował się na wprowadzenie do niej motywu łez, czasem w jednym miejscu (Szymanowski i Konopiński), czasem w dwóch (Marcin Wróbel w „nowej” *Złotej różdżce*)³⁴ – tab. 3.

Można zauważyć, że każdy z trzech tłumaczy wprowadza motyw płaczu albo by oddać czasownik „schreien”, albo przymiotnik „traurig”, albo w obu kontekstach. Jest to z pewnością opisywana przez Joannę Dybiec-Gajer kompensacja emocjonalna, wynikająca z (niekoniecznie uświadomionej) potrzeby zintensyfikowania afektów dziwnie opanowanych bohaterów wierszy Hoffmanna. W przypadku Wacława Szymanowskiego bezpośrednim źród-

³⁴ Odpowiedni fragment oryginału: „[...] Jetzt geht es klipp und klapp / Mit der Scher’ die Daumen ab, / Mit der großen scharfen Scher’! / Hei! Da **schreit der Konrad sehr**. Als die Mutter kommt nach Haus, / Sieht der **Konrad traurig aus**. / Ohne Daumen steht er dort, / Die sind alle beide fort”.

dłem był prawdopodobnie tekst rosyjski, w którym także występuje motyw łyż. Lech Konopiński, na ogół wiernie podążający za oryginałem, tym razem łągodzi obraz dorosłych, przypisując uczucie żalu nie Konradowi, lecz jego mamie – u Hoffmanna obojętnej, u Szymanowskiego dość okrutnej, by zaaplikować pozbawionemu kciuków chłopcu kolejną karę: odebranie ciastek³⁵. Dydaktyczne nastawienie mamy powraca – być może jako echo „starej” *Złotej różdżki* – w groteskowej i ponad wszelką miarę krwawej adaptacji Marcina Wróbla. Myślę, że niezależnie od wszelkich różnic między poszczególnymi przekładami motyw łyż odgrywa w nich doraźnie identyczną rolę: jest nią intensyfikacja emocji postaci, a tym samym – czytelnika. Nadrzędne cele bywają jednak różne: może chodzić o wychowawcze nasilenie strachu (Zr), wzbudzenie współczucia dla postaci dziecięcej (LK), wyolbrzymienie sygnalizujące konwencję grozy (nZr), przy czym zabiegi te bywają wpisane w tekst niekoherentnie, skłaniając czytelnika, by nie brał katastrofy Konrada całkiem serio (LK, nZr).

Tab. 3

<i>Złota różdżka</i>	<i>Piotruś Rozzochraniec</i>	„nowa” <i>Złota różdżka</i>
Uciał palec jeden, drugi / Aż krew przysła we dwie strugi, Julek w krzyk , a krawiec rzecze: / „Tak z nieposłuszeństwa leczę!”	Teraz szybkie „klip” i „klap”; / Odciał dziecku kciuki drab. / Nic nie pomógł plącz i krzyk , / Bo za drzwiami krawiec znikł.	Rach-ciach! I prawej nie ma już ręki! / Rach-ciach! I lewej! Płacz! Krzyk! I jęki.
Wraca mama, aj! wstyd! bieda! / Juleczkowi ciastek nie da, / Bo kto mamy nie usłucha, / Temu dosyć bułka sucha. Płacze Julek , żal niebodze, / A paluszki na podłódze.	Gdy bez palców malec stał, / W oczach mamy ujrzał żał : / Nie ma Konrad kciuków już! / Cóż więc będzie pchał do ust?!	Mama wróciła, a Konrad płacze . / – Chodź no tu synku, niech no zobaczę, / czy grzeczny byłeś, czy posłuchałeś, / czy też paznokcie znów obgryzałeś?

W pozostałych pięciu przypadkach introdukcji interesującego nas motywu rzecz ma się zupełnie inaczej – każdy z tłumaczy wprowadza łyż w innym miejscu.

Złota różdżka i płacz w finale

Zarówno Szymanowski, jak i Konopiński umieszczają motyw łyż w opowieści o dzieciach, które bezdusznie drwiły z czarnoskórego spacerowicza

³⁵ Por. Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”, 145–148.

i zostały za karę zanurzone w atramencie przez Niklasa – świętego Mikołaja (w wersji dziewiętnastowiecznej nazwanego starym czarodziejem). Zbieżność jest jednak pozorna, ponieważ motyw płaczu występuje w dwóch zupełnie różnych kontekstach. Zaczniemy od *Złotej różdżki*, w której łzy pojawiają się na końcu: płaczą mali złoczyńcy przytapieni w kałamarzu. Zaatakowany przez nich czarnoskóry, zdaniem pozostałych tłumaczy, sam także jest dzieckiem, natomiast u Szymanowskiego pojawia się określenie „czarny pan”, sugerujące, że chodzi o młodego dorosłego. Ogólna sytuacja przedstawiona w utworze rysuje się więc zupełnie inaczej – w *Złotej różdżce* do problemu nietolerancji rasowej dodano jeszcze element konfliktu pokoleń: nie chodzi już o antagonizmy w środowisku dzieci, lecz o atak dzieci na dorosłego.

W *Czarnych dzieciach* obserwujemy narastającą intensyfikację strachu, cierpienia i upokorzenia nieznośnych bohaterów. Opowieść w wersji Szymanowskiego jest w istotny sposób rozbudowana: utwór liczy 50 wersów (39 w oryginale, 40 w wersji rosyjskiej), co wiąże się głównie z dodaniem całego szeregu pouczających wypowiedzi: czarodzieja, stworzonej *ad hoc* postaci wyśmiewającego chłopców kruka, i narratora, który podsumowuje opowieść morałem: „Tak się wszystkim malcom stanie za niesłuszne wyśmiewanie!”. Łzy, o czym była już mowa, także pojawiają się w finale:

„Tego nadto – krzyknął stary.
Nieposłusznym trzeba kary!”
Chwyta wszystkich trzech za włosy
I choć krzyczą wniebogłosy,
Olbrzym na to nie uważa,
Wszystkich buch! do kałamarza.
Aż psotniki w jednej chwili
Atramentu się napili.
Toż tam było płaczu, wrzasku.
Teraz patrzcie na obrazku [...]”³⁶.

Moralizatorska wypowiedź czarodzieja („trzeba kary!”) nie jest jedynym przejawem nasilonego dydaktyzmu – warto zauważyć, że w oryginale chłopcy nie tylko nie płaczą, ale także opierają się przemocy, a Kaspar daje nawet dowód przytomności umysłu, wołając: „pali się!”. Drobne akcenty humorystyczne i odwaga nieznośnych dzieci nie zdały widać egzaminu z dydaktyzmu w oczach tłumacza, który wprowadził w zamian motyw płaczu na znak ich upokorzenia. Zmiany te nie znajdują też wzorca w rosyjskiej *Stiopce-rastriopce*.

³⁶ Odpowiedni fragment oryginału: „Der Niklas wurde böse und wild, / Du siehst es hier auf diesem Bild! / Er packte gleich die Buben fest, / Beim Arm, beim Kopf, bei Rock und West’, / Den Wilhelm und den Ludwig, / Den Kaspar auch, der wehrte sich. / Er tunkt sie in die Tinte tief, / Wie auch der Kaspar: «Feuer!» rief. / Bis über den Kopf ins Tintenfaß / Tunkt sie der große Nikolas”.

Odnajdziemy natomiast przykłady finałowego płaczu w polskiej poezji dydaktycznej połowy XIX wieku. *Struuwelpeter* jako *Złota różdżka* został przyswojony polszczyźnie na wczesnym etapie rozwoju rodzimej literatury dla dzieci, krótko po śmierci obojga jej pionierów: Klementyny z Tańskich Hoffmanowej i Stanisława Jachowicza, którego dydaktyczna twórczość jest, jak sądzę, najważniejszym polskim kontekstem dla przekładu Szymanowskiego. Moralizatorska mieszczańska poezja autora *Bajek i powieści* (1824), *Powiestek i bajek* (1842) czy *Śpiewów dla dzieci* (1857) miała w wieku XIX niezmiernie żywą recepcję³⁷, zresztą do dziś jeszcze pojedyncze utwory Jachowicza (zwłaszcza *Chory kotek*) są wznawiane i czytane przez dzieci. Fabularny schemat wielu utworów przypomina słynną historyjkę Andzi: nieposłuszne dziecko robi sobie krzywdę i płacze:

 Nie rusz, Andziu, tego kwiatka;
 Róża kole, rzekła Matka.
 Andzia Mamy nie słuchała,
 Ukłuła się i płakała.

Płacz, zawstydzenie, upokorzenie, nieuchronny żal, towarzyszący zasłużonym cierpieniom, to w wierszykach Jachowicza ostateczny obraz przegranej dziecka i podwójnej kary, w której fizyczne cierpienie splata się z poniżeniem. Płacz jest zatem zawsze „po”, negatywne emocje są zwieńczeniem dydaktycznego dzieła. Choć nie znajdujemy tej tendencji u Heinricha Hoffmana, w przekładzie Szymanowskiego jest ona równie częsta, jak u Jachowicza.

Wyrazem tej samej strategii jest też ostatni przykład dodania motywu łez w *Złotej różdżce* – chodzi o *Przygodę złego Józia*, utwór, w którym, jak pamiętamy, Heinrich Hoffmann kazał zapłakać z bólu pogryzionemu Friedrichowi – sadyście. Szymanowski dodaje jednak pouczający i profetyczny komentarz w poprzedniej strofie, gdzie Józio śmieje się z wycia cierpiącego psa: „Lecz po śmiechu często łzy”.

Piotruś Rozzochraniec i łzy niewinnych

Również u Konopińskiego łzy pojawiły się w opowiadaniu o trzech małych łobuzach, zabawiających się rasistowskimi drwinami z przechodnia. Utwór nosi w tej wersji tytuł *Dzieje czarnych chłopców*, a motyw płaczu został wprowadzony w zupełnie innym miejscu: Mikołaj apeluje do złośliwych malców, by zaniechali żartów, które ranią uczucia czarnoskórego chłopca i mogą go skłonić do płaczu.

³⁷ Izabela Kaniowska-Lewańska, *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864* (Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980), 77–85.

Po co wyciskać chłopcu łzy,
że nie jest biały tak jak wy?³⁸

Co warto zauważyć, Lech Konopiński akcentuje fakt, że zaatakowany także jest dzieckiem (istotnie przemawiają za tym użyte przez Hoffmanna wyrazy „Mohrchen” i „Mohrenkind”). Wymowa utworu *Dzieje czarnych chłopców* Konopińskiego jest na ogół bardzo bliska sensom oryginału, ale drobna różnica w zacytowanym dwuwierszu akcentuje odmienną argumentację: rzecz nie w tym, że czarnoskóry chłopiec nie ma wpływu na swój los, chodzi raczej o to, że ofiara napaści jest wrażliwym człowiekiem, należy chronić jej uczucia. Motyw łez w przekładzie Konopińskiego (podobnie jak smutek mamy w jego tłumaczeniu historyjki o Konradzie „palcossaczu”) poszerza spektrum emocji postaci drugoplanowych.

W *Piotrusiu Rozzochrańcu* obserwujemy jeszcze jeden, oryginalny w zestawieniu z pozostałymi przekładami, dodatek – motyw łez został wprowadzony jako element związku frazeologicznego „śmiać się do łez”. Łzy stają się w tym utartym zwrocie miarą szczerego śmiechu, przywołane jako somatyczny przejaw wesołości. Amplifikacja Konopińskiego wpisuje się w estetykę świata-na-opak, który po raz kolejny pojawia się na chwilę w wierszu *Janek Nos-wśród-chmur* (*Die Geschichte vom Hans Guck-in-die-Luft*): ryby śmieją się z człowieka, który przez nieuwagę wpadł do wody i omal nie przyłapał tego życiem.

„Nowa” Złota różdżka i rozpaczliwe łkania

Ze względu na duże zróżnicowanie, trudno wypowiadać się ogólnie o „nowej” *Złotej różdżce*; pewne widoczne w niej tendencje obecne są tylko w niektórych utworach. Tu chciałabym zwrócić uwagę na dwa wierszyki, jedyne, w których motyw łez został wprowadzony decyzją tłumacza. Jest to omówiona już historyjka *O Konradzie, który obgryzał paznokcie* oraz ostatni przykład motywu łez: umieszczony w ostatniej historyjce zbiorku, *O latającym Robercie*.

Niezwykła opowieść o chłopcu, który nieostrożnie wyszedł z domu mimo nawałnicy, został porwany przez wiatr i przepadł bez wieści, przykuwała uwagę czytelników³⁹ i okazała się podatna na interpretacje symboliczne: psychoanalityczka Anita Eckstaedt czyta tę historyjkę jako element nieświadomie ujawnionej w utworze intymnej autobiografii Hoffmanna,

³⁸ W oryginale: „Was kann denn dieser Mohr dafür, / Daß er so weiß nicht ist wie ihr?”.

³⁹ Por. wspomnienia Haliny Micińskiej-Kenarowej, przytaczane przez Joannę Dybiec-Gajer, „Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych”, 131–132.

osieroconego we wczesnym dzieciństwie przez matkę, do której chłopiec pragnął uciec, fantazjując o podróży do nieba⁴⁰.

Tłumacz Adam Pluszka zdecydował się na sformułowanie: „Nikt nie sły-
szy łkań i wycia, / wkrótce jest jak kropka tycia...”, tłumacząc dwa wersy
Hoffmana: „Niemand hört ihn, wenn er schreit. / An die Wolken stößt er
schon [...]”. Jest to więc kolejna sytuacja, w której polski tłumacz sięga po
wyraz „płakać” lub synonim, by oddać niemiecki leksem „schreien”. Tu do-
datkowo, prócz „łkań”, pojawia się jeszcze „wycie”, reakcja porwanego przez
wiatr Roberta ulega więc daleko idącej hiperbolizacji. Strategia ta, choć po-
zornie mogłaby się kojarzyć z amplifikacjami Szymanowskiego, ma, jak są-
dzę, zupełnie inny cel: jest nim widoczne także w innych wierszach „nowej”
Złotej różdżki nasilenie makabry, okropności i grozy, zbliżające utwór cza-
sem do horroru, czasem do groteski. Konwencje te, w ostatnich dekadach
święcące tryumfy w polskiej i światowej kulturze dziecięcej, są dobrze już
znane małym czytelnikom i otwierają tekst na lekturę ludyczną. „Nowa”
Złota różdżka, niezależnie od związków ze swoją „starą” poprzedniczką, wpi-
suje się przede wszystkim w aktualnie obowiązujące standardy awangardo-
wej książki obrazkowej oraz „buntowniczy” nurt, popularny dziś w polskiej
literaturze dziecięcej (mam tu na myśli wyłącznie analizowane wyżej
utwory).

Warto na zakończenie odnotować fakt, że motyw łez okazał się swoistym
detektorem globalnych strategii: łzy w „starej” *Złotej różdżce* pojawiają się
w celach dydaktycznych, w „nowej” – by zintensyfikować efekt grozy i za
sprawą hiperbolizacji osłabić tendencję do lektury „serio”. W tłumaczeniu
Lecha Konopińskiego, którego zamierzeniem nie było stosowanie adaptują-
cych przekształceń⁴¹, łzy pojawiają się w kontekstach neutralnych (jak zwią-
zek frazeologiczny „śmiać się do łez”), a jeśli prowadzą do dyskretnej zmiany
sensu oryginału, są to decyzje podkreślające wrażliwość postaci i nakiero-
wane na budzenie w czytelnikach nie strachu, lecz empatii.

⁴⁰ Por. Eckstaedt, „*Der Struwwelpeter*”. *Dichtung und Deutung. Eine psychoanalytische Studie*, 140–146, 171–172, 184–186.

⁴¹ Jak pisze Eliza Pieciul-Karmińska, *Piotruś Rozzochraniec* jest przekładem, „który stara się odtworzyć pierwotny zamiar artystyczny oryginału (także z racji niezmiennionej warstwy graficznej). [...] Dzięki temu wydaniu czytelnik ma szansę lepiej poznać kulturę wyjściową oraz doświadczyć estetycznej wartości dzieła oryginalnego”. Pieciul-Karmińska, „O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer „*Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*”, 395.

References

Primary sources

- Hoffmann, Heinrich. *Der Struwwelpeter oder Lustige Geschichten und drollige Bilder von Dr. Heinrich Hoffmann*. Frankfurt 1876. http://www.gasl.org/refbib/Hoffmann_Struwwelpeter.pdf.
- Hoffmann, Heinrich. *Piotruś Rozzochraniec. Wesołe historyjki i zabawne rysunki Heinricha Hoffmanna*. Translated by Lech Konopiński. Heidelberg: Edition Tintenfass, 2015/2019.
- [Hoffmann, Heinrich]. *Złota róższczka*. Translated by Waclaw Szymanowski. Warszawa: Graf_ika Usługi Wydawnicze, 2018 [reprint of the third edition, Petersburg: Tow. M.C. Wolff, 1892].
- Hoffmann, Heinrich. *Złota róższczka. Czytajcie dzieci, uczcie się, jak to niegrzecznym bywa źle*, edited and afterword by Janusz Dunin. Łódź: Verso, 2003 [reprint of the fourth edition Petersburg: Tow. M.C. Wolff, 1883].
- Hoffmann, Heinrich. *Złota różdzka, czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, illustrated by Justyna Sokołowska, adapted by Anna Bańkowska, Karolina Iwaszkiewicz, Zuzanna Naczyńska, Adam Pluszka, Marcin Wróbel, and Michał Rusinek. Warszawa: Egmont Polska, 2017.

Secondary sources

- Cackowska, Małgorzata. "O starej 'Złotej róższczce' i nowej 'Złotej różdzce, czyli bajkach dla niegrzecznych dzieci.'" *Kultura Liberalna*, no. 35 (451) (2017). <https://kulturaliberalna.pl/2017/08/29/malgorzata-cackowska-o-zlotej-rozdzce-kl-dzieciom/>.
- Cercenac-Lecomte, Constanze. "Der Struwwelpeter." In *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. 3, edited by Etienne François, and Hagen Schulze. München: Verlag C.H. Beck, 2001.
- Cieślukowski, Jerzy. "Wstęp." In *Antologia poezji dziecięcej*, edited by Jerzy Cieślukowski, XLIX–L. Wrocław: Zakład Narodowy imienia Ossolińskich, 1981.
- Dunin, Janusz. "Struwwelpeter, Stepka-Rastrepka czyli Złota Różdzka. Z dziejów kariery jednej książki." In Hoffmann, Heinrich. *Złota róższczka*, 5–28. Łódź: Verso, 2003 [reprint of the fourth edition, Petersburg: Tow. M.C. Wolff, 1883].
- Dybiec-Gajer, Joanna. "Implikacje utożsamiania przekładu z oryginałem. Polemika z interpretacją złotej różdzki w książce katarzyny slany groza w literaturze dziecięcej. Od grimmów do gaimana, Kraków 2016, 330 stron." *Rocznik Przekładoznawczy*, no. 13 (2018): 287–296. DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/RP.2018.017>.

- Dybiec-Gajer, Joanna. "Lokalizacja a przekład dla dzieci: jak utwory strasznieją i mądrzeją w tłumaczeniu na przykładzie 'Stasia Straszydło' i 'Mądraj Myszy'". In *Między tekstem a kulturą. Z zagadnień przekładoznawstwa*, edited by Aleksandra R. Knapik, and Piotr P. Chruszczewski, 323–345. San Diego: Æ Academic Publishing, 2018.
- Dybiec-Gajer, Joanna. "Wiersz dla dzieci w przekładzie profesjonalnym i amatorskim – 'Der Wilde Jäger' ze zbioru 'Struwwelpeter' ('Złota różdżka') po polsku." *Orbis Linguarum*, no. 48 (2018): 235–256.
- Dybiec-Gajer, Joanna. *Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych*. Kraków: Tertium, 2017.
- Eckstaedt, Anita. *"Der Struwwelpeter". Dichtung und Deutung. Eine psychoanalytische Studie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1998.
- Flitner, Andreas. *Konrad, sprach die Frau Mama... Über Erziehung and Nicht-Erziehung*. Weinheim/Basel: Beltz Taschenbuch, 2009.
- Jonca, Magdalena. "Historie o Stasiu Straszydle i innych rozrabiakach (Heinrich Hoffmann: 'Złota różdżka')." In *Arcydzieła literatury niemieckojęzycznej. Szkice, komentarze, interpretacje*, vol. 2, edited by Edward Białek, and Grzegorz Kowal, 9–20. Wrocław: Oficyna Wydawnicza Atut, 2011.
- Kaniowska-Lewańska, Izabela. *Literatura dla dzieci i młodzieży do roku 1864*. Warszawa: Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, 1980.
- Leszczyński, Grzegorz. *Książki pierwsze. Książki ostatnie? Literatura dla dzieci i młodzieży wobec wyzwań nowoczesności*. Warszawa: Wydawnictwo Stowarzyszenia Bibliotekarzy Polskich, 2012.
- Pieciul-Karmińska, Eliza. "O niektórych aspektach tradycji czytania i przekładania literatury dla dzieci. Na kanwie recenzji książki Joanny Dybiec-Gajer 'Złota różdżka – od książki dla dzieci po dreszczowiec raczej dla dorosłych.'" *Porównania*, no. 1 (2018): 287–296, DOI: <http://dx.doi.org/10.14746/por.2018.1.22>.
- Pieciul-Karmińska, Eliza. "Polska seria przekładowa 'Dziadka do orzechów i króla myszy' E.T.A. Hoffmanna." *Studia Interkulturowe*, no. 8 (2015): 57–87.
- Rusinek, Michał. "Wstęp." In Heinrich, Hoffmann. *Złota różdżka czyli bajki dla niegrzecznych dzieci*, illustrated by Justyna Sokołowska, adapted by Anna Bańkowska, Karolina Iwaszkiewicz, Zuzanna Naczyńska, Adam Pluszka, Marcin Wróbel, and Michał Rusinek. Warszawa: Egmont Polska, 2017.
- Slany, Katarzyna. *Groza w literaturze dziecięcej. Od Grimmów do Gaimana*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2016.
- Stahl, John Daniel. "Mark Twain's 'Slovenly Peter' in the Context of Twain and German Culture." In *The Translation of Children's Literature: A Reader*, edited by Gillian Lethey, 211–224. Clevedon: Multilingual Matters, 2006.

Tuwim, Julian. "Michaś i zupa." In Tuwim, Julian. *Cicer cum caule, czyli groch z kapustą*, 357–360. Warszawa: Iskry, 2009.

Gorzkie łzy nieznosnych dzieci w wersji polskiej, czyli o motywie płaczu w tłumaczeniach zbioru *Struwwelpeter* Heinricha Hoffmanna

Abstrakt: Artykuł jest analizą porównawczą motywu łez w trzech tłumaczeniach utworu Heinricha Hoffmanna *Struwwelpeter* na język polski. Celem była interpretacja zgromadzonych danych (wskazujących, że wyrazy związane z motywem łez występują we wszystkich przekładach zdecydowanie częściej niż w oryginale) i powiązanie ich z opisanymi w badaniach wcześniejszych, zwłaszcza w pracach Joanny Dybiec-Gajer, strategiami polskich tłumaczy utworu. Ich wybory leksykalne i składniowe oraz zastosowane amplifikacje i przekształcenia wskazują na ścisłe powiązanie kontekstów, w których pojawia się motyw łez, z ogólnymi cechami danego przekładu/adaptacji, w szczególności z tendencją do akcentowania funkcji dydaktycznej lub ludycznej, a z drugiej strony – z projektowanymi reakcjami czytelnika dziecięcego: od strachu, poprzez empatię – do lektury „z przymrużeniem oka”. W artykule zostały także skrótowo zaprezentowane dzieje zbioru *Struwwelpeter* w Polsce w ciągu 160 lat od pierwszego, anonimowego wydania książki pod tytułem *Złota różdżka*, a także najważniejsze wątki polskich badań nad utworem. Zasygnalizowano także funkcjonujące w literaturze przedmiotu i krytyce literackiej w Polsce interpretacje *Struwwelpetera* i *Złotej różdżki* oraz opisywany w tym kontekście problem utożsamienia przekładu (będącego w istocie adaptacją) z oryginałem.

Słowa kluczowe: *Struwwelpeter*, *Złota różdżka*, tłumaczenie, adaptacja, funkcja ludyczna, dydaktyzm, empatia.

Bittere Tränen unerträglicher Kinder in der polnischen Fassung. Über das Motiv des Weinens in den Übersetzungen der *Struwwelpeter*-Sammlung von Heinrich Hoffmann

Abstract: Der Artikel ist eine vergleichende Analyse des Motiv des Weinens in drei Übersetzungen von Heinrich Hoffmanns *Struwwelpeter* ins Polnische. Ziel war es, die gesammelten Daten zu interpretieren (was darauf hindeutet, dass Wörter, die sich auf das Motiv des Weinens beziehen, in allen Übersetzungen deutlich häufiger vorkommen als im Original) und sie mit den Strategien polnischer Übersetzer der in früheren Studien beschriebenen Arbeiten, insbesondere der Arbeiten von Joanna Dybiec-Gajer, in Verbindung zu bringen. Ihre lexikalischen und syntaktischen Entscheidungen und die angewandten Ausschmückungen und Transformationen deuten auf einen engen Zusammenhang mit den Kontexten, in denen das Motiv des Weinens erscheint, und den allgemeinen Merkmalen einer bestimmten Übersetzung/Adaption hin, insbesondere mit der Tendenz, die didaktische oder verspielte Funktion zu betonen, und andererseits mit den projizierten Reaktionen des kindlichen Lesers: von

Angst über Empathie bis hin zur Lektüre „mit einem Augenzwinkern“. Der Artikel stellt auch kurz die Geschichte der Sammlung *Struwwelpeter* in Polen über 160 Jahre seit der ersten, anonymen Veröffentlichung des Buches mit dem Titel *Złota różdżka* sowie die wichtigsten Stränge der polnischen Forschung zu diesem Werk vor. Zudem wird über die Interpretationen von *Struwwelpeter* und *Złota różdżka* berichtet, die in der polnischen Literatur und Literaturkritik funktionieren, sowie über das in diesem Zusammenhang beschriebene Problem der Gleichsetzung der Übersetzung (die in Wirklichkeit eine Adaption ist) mit dem Original.

Schlüsselwörter: *Struwwelpeter*, *Złota różdżka*, Übersetzung, Adaption, ludische Funktion, Didaktismus, Empathie.



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.13>

Data zgłoszenia: 12.05.2020 r.

Data akceptacji: 30.11.2020 r.

Weiting ZHAO

<https://orcid.org/0000-0002-1085-972X>

Pekiński Uniwersytet Języków Obcych (Běijīng Wàiguóyǔ Dàxué, Chiny)

„Współodczuwanie”. Drogi recepcji twórczości Czesława Miłosza w Chinach

“Compassion”. The reception of Czesław Miłosz’s works in China

Abstract: The works of Czesław Miłosz have been translated into Chinese for about forty years. The turning point is marked by 1980, the year when the poet was awarded the Nobel Prize in Literature. The aim of the paper is to analyse the reception of Czesław Miłosz’s works by Chinese readers and to highlight the contexts associated with them. Until now, five volumes of the poet’s poetry have been published in China. In addition, five volumes of essays have been translated from Polish and one from English into Chinese.

Reflecting the Chinese perception of Miłosz’s oeuvre, several stages of the reception history of his works can be traced. The presence and reception of the Polish Nobel Prize winner in Chinese culture is strongly influenced by the reception of all Eastern European literature in China. In addition to Chinese researchers of Polish and foreign literature, Miłosz’s works were also of interest to Chinese poets in the 1990s, who sought inspiration in his poetry to contemporise their own poetry.

Keywords: Reception of Polish literature abroad, Reception of Czesław Miłosz’s oeuvre in China.

1. Zwrot „przekładowy” w Chinach

Rozprawiając o recepcji Czesława Miłosza w Chinach, należy mieć na względzie niezmienną i niepisaną zasadę przekładania poezji przez poetów.

Zwyczajowo to poeci chińscy tłumaczą poezję obcą. Tradycja ta jest tak długa jak historia chińskiej poezji współczesnej. Za jej początek uznaje się rok 1917, kiedy Shi Hu [胡适] na łamach czasopisma programowego Ruchu Czwartego Maja¹ Nowa Młodzież [《新青年》] opublikował pierwsze wiersze w języku chińskim mówionym², które powstały po jego doświadczeniach translatorskich nad przekładami poezji angielskiej. Po upadku chińskiej poezji tradycyjnej poeci poszukiwali nowej formuły pisania poezji, inspiracji szukając w literaturze obcej. Na ten okres przypada pierwsza fala tłumaczeń poezji zagranicznej przez chińskich poetów. Po raz drugi miało to miejsce w latach osiemdziesiątych XX wieku – przełomowych w historii literatury chińskiej. Po roku 1977, gdy skończyła się oficjalnie Rewolucja Kulturalna w Chinach i ustalone zostały zasady polityki reform i otwarcia na świat (reformy Denga [改革开放], Chiny rozpoczęły starania o przywrócenie porządku gospodarczego w całym kraju. Jednocześnie podjęto liczne debaty nad możliwościami odbudowania kultury i literatury. Wielu chińskich literatów popierało zwrot ku chińskiej tradycji, opowiadając się za słynną w tamtym czasie inicjatywą Poszukiwania Korzeni Kultury [文化寻根]. Większość z nich była jednak przekonana, że kultura europejska i amerykańska są lepsze niż rodzima i należy je brać za przykład. Opinia ta dość szybko się rozpowszechniła w całych Chinach i zyskała powszechne uznanie. W latach osiemdziesiątych prawie wszyscy wykształceni Chińczycy pragnęli czytać literaturę obcą. Odpowiadając na to zainteresowanie, oficyny zaczęły wydawać współczesną literaturę obcą i klasyczną, co do tej pory nie było możliwe. Warto podkreślić, że pierwszym arcydziełem zagranicznym wydanym po zakończeniu Rewolucji Kulturalnej były *Dziady*³ Adama Mickiewicza przełożone przez prof. Lijun Yi [易丽君] bezpośrednio z języka polskiego na chiński.

W latach osiemdziesiątych XX wieku miał miejsce prawdziwy boom translatorski. Mimo że wielu wydawców chciało publikować literaturę obcą, borykali się oni z trudnościami w znalezieniu dobrych tłumaczy, szczególnie przekładających literaturę Europy Środkowo-Wschodniej. Niewielu było

1 Ruch 4 Maja [五四运动] był antyimperialistycznym ruchem kulturowym i politycznym, który narodził się wśród studentów uczelni w Pekinie 4 maja 1919 r. na znak protestu przeciwko słabej reakcji rządu chińskiego wobec postanowień traktatu wersalskiego. Demonstracje studenckie wywołały ogólnokrajowe protesty. Określenie Ruch 4 Maja w szerszym znaczeniu często odnosi się do okresu obejmującego lata 1915–1921, zwanego również Ruchem Nowej Kultury [新文化运动].

2 Hu Shi [胡适], „Báihuàshī Bāshǒu” (白话诗八首) [Osiem wierszy wernakularnych], *Xīn Qīngnián* (新青年) [Nowa Młodzież] 2 (1917), 6.

3 Adam Mickiewicz, *Dziady, Część III*, przeł. Linjun Yi (Pekin: Renmin Wenxue Chubanshe, 1976).

tłumaczy literackich z roczników trzydziestych, którzy po wysłaniu w latach pięćdziesiątych na studia do „bloku wschodniego” wrócili do ojczyzny i rozpoczęli w latach sześćdziesiątych działalność translatorską w instytucjach takich jak Chińska Akademia Nauk Społecznych lub uniwersytety. Dopiero w ósmej dekadzie ubiegłego wieku mogli oni oficjalnie występować jako tłumacze literacy i badacze przekładu literackiego.

Problemem, przed jakim stanęli tłumacze, był jednocześnie wybór tekstów do tłumaczenia. Nie mając rozeznania w najnowszej literaturze, skupiono się na kanonie literackim. Dzięki temu z literatury polskiej przełożone zostały dzieła Adama Mickiewicza i Henryka Sienkiewicza. Jednocześnie Chińczycy zainteresowani byli współczesną literaturą, zwłaszcza laureatami literackiej Nagrody Nobla, dlatego dużym echem odbiło się w Chinach przyznanie w 1980r. literackiej nagrody Nobla Czesławowi Miłoszowi. Najwybitniejszymi tłumaczami literatury polskiej byli wówczas Lijun Yi i Hongliang Lin [林洪亮]. Oboje studiowali na Uniwersytecie Warszawskim w drugiej połowie lat pięćdziesiątych (1954–1960), a w latach osiemdziesiątych poświęcili się tłumaczeniu kanonu powieści polskiej. W roku 1983 ukazał się przekład *Quo Vadis* Sienkiewicza autorstwa Lina Honglianga⁴, a trzy lata później chiński przekład *Sławy i chwały* Iwaszkiewicza w tłumaczeniu Lijun Yi i Yuanying Pei [裴远颖]⁵. Lin Hongliang przełożył wprawdzie również *Pokolenie* Bohdana Czeszka jako powieść przeciw faszyzmowi, lecz intensywna praca nad tłumaczeniem *Quo Vadis* i nowel Sienkiewicza nie pozwoliła mu – jak sam podkreślał – na zajęcie się tłumaczeniem poezji Miłosza. Powodem była również słaba znajomość twórczości poety zakazanego w czasie pobytu tłumacza na studiach w Uniwersytecie Warszawskim oraz brak – jak twierdził sam tłumacz – „nici porozumienia” między tłumaczem a „zbyt trudnym” warsztatem poetycki poety.

W latach dziewięćdziesiątych sytuacja społeczna Chin była inna niż w latach osiemdziesiątych. O ile w poprzednim dziesięcioleciu pisarze zajmowali bardzo ważne miejsce w społeczeństwie, od roku 1992 w Chinach nastąpiła „socjalistyczna gospodarka rynkowa” [社会主义市场经济], która spowodowała osłabienie realizacji reform społeczeństwa opartych na wzorcach zachodnich, a najważniejszą sprawą dla przeciętnego Chińczyka było odnalezienie się w nowym systemie gospodarczym. Wraz z rozwojem ekonomicznym i coraz głębszymi reformami we wszystkich dziedzinach, wielu pisarzy straciło swój „głos” w przestrzeni publicznej, a Chińczycy nagle przestali wykazywać zainteresowanie literaturą obcą. Dowodem na to jest fakt, że w la-

⁴ Henryk Sienkiewicz, *Quo Vadis*, przeł. Lin Hongliang (Shanghai: Shanghai Yiwu Chubanshe, 1983).

⁵ Jarosław Iwaszkiewicz, *Míngwàng yǔ Guāngróng* (名望与光荣) [Sława i chwała], przeł. Yi Lijun, Pei Yuanying (Pekin: Waiguo Wenxue Chubanshe, 1986).

tach dziewięćdziesiątych, poza sześcioma esejami Miłosza przełożonymi w roku 1996 przy okazji otrzymania literackiego Nobla przez Wisławę Szymborską, nie ukazały się dalsze przekłady twórczości polskiego poety⁶. Natomiast wśród chińskich poetów Miłosz zawsze był tematem rozmów.

2. Historia przekładów twórczości Czesława Miłosza w Chinach

Dopiero w roku 1989 w Chinach (na kontynencie) pojawił się pierwszy tom z wyborem wierszy polskiego noblisty zatytułowany *Osobny Zeszyt*. W 2018 roku nakładem wydawnictwa Shanghai Yiwen ukazuje się również w formie książkowej *Wybór wierszy Czesława Miłosza (cztery tomy)* [《米沃什诗集》(总四卷)] (przeł. HongLiang Lin [林洪亮], DeYou Yang [杨德友], Gang Zhao [赵刚]). Jeśli chodzi o przekłady tomów eseistycznych Miłosza, do dnia dzisiejszego opublikowano ich pięć: *Abecadło* (przeł. XiChuan [西川] i BeiTai [北塔], w wydawnictwie Sanlian Shudian, 2004), *Świadectwo Poezji* (przeł. Canran Huang [黄灿然], nakładem Guangxi Normal University, 2011), *Rok myśliwego* (przeł. Yiliang Li [李以亮], w oficynie Guangxi Normal University, 2019) – wszystkie trzy przetłumaczone z języka angielskiego – oraz *Zniewolony umysł* (przeł. Lan Wu [乌兰] i Lijun Yi, wydany przez Guangxi Normal University, 2013) i *Piesek przydrożny* (tłum. Weiting Zhao [赵玮婷], nakładem Huangcheng Chubanshe, 2017) – tłumaczone bezpośrednio z języka polskiego na chiński.

Najpopularniejszym wierszem Czesława Miłosza w Chinach jest *Dar*. Doczekał się on ośmiu różnych wersji przekładu i był dziesiątki razy przedrukowany w czasopiśmie i publikacjach książkowych. *Dar* recytowany był w Chinach przy różnych okazjach, np. w popularnym programie telewizyjnym Chińskiej Centralnej Stacji Telewizyjnej (CCTV) – *Lektorzy* [朗读者]. Publiczne recytacje *Daru* miały miejsce także na antenie internetowego programu radiowego *Czytają wiersze dla Ciebie* [为你读诗], którego gośćmi są sławne osoby. *Dar* (w przekładzie Xi Chuan) wyrecytowano na antenie trzykrotnie. W ramach kampanii reklamowej tego programu radiowego wersy wiersza umieszczono na autobusach w mieście Shenzhen w prowincji Guangdong. Chińczycy wysoko cenią pokazaną w wierszu więź człowieka z naturą, a także wyrażane przez podmiot liryczny poczucie spokoju i harmonii wewnętrznej, odzyskanej mimo tragicznych przeżyć.

⁶ Zob. Czesław Miłosz, „Suǐbǐ Liùpiān” (随笔六篇) [Sześć esejów], przeł. Honggeng Yuan [袁洪庚], *Shijie Wénxué* (世界文学) [Literatura Światowa], nr 5 (1996): 265–283.

Jednak publikacja pierwszych chińskich przekładów wierszy Czesława Miłosza datuje się na rok 1981. Na łamach czasopisma „Literatura Światowa” [《世界文学》] – jednego z najbardziej prestiżowych chińskich pism zajmujących się literaturą obcą – ukazało się sześć wierszy poety przełożonych przez wybitną tłumaczkę literatury polskiej profesor Lijun Yi⁷. Rok wcześniej 9 października to samo czasopismo ogłosiło wiadomość o przyznaniu polskiemu poecie literackiej nagrody Nobla. Wówczas po raz pierwszy nazwisko Czesława Miłosza pojawiło się w chińskim obiegu kulturowym. Z różnych powodów literacki Nobel nie przełożył się w tym okresie na zwiększenie wśród tłumaczy zainteresowania poezją polskiego poety.

Do końca lat osiemdziesiątych nie ukazał się samodzielny tom z twórczością Polaka. Również utwory prozą pozostały niezauważone przez chińskich czytelników – poza fragmentem ze *Świadectwa poezji*⁸. Pierwszy tom wierszy Miłosza w języku chińskim *Osobny Zeszyt* [拆散的笔记簿] ukazał się dopiero w 1989 roku i został przełożony z języka angielskiego przez LüYuan [绿原] (1922–2009), wybitnego chińskiego poetę i tłumacza. Niestety w kolejnych latach tłumacze niejako zapomnieli o polskim poecie. Inaczej było w przypadku chińskich kolegów po piórze, dla których stał się on inspiracją.

W pierwszej dekadzie XXI wieku pojawiła się grupa poetów żywo zainteresowanych tłumaczeniem utworów Miłosza. Należeli do niej: Chuan Xi, Yiliang Li, Canran Huang, Shuguang Zhang. W ten sposób zainicjowali oni „odmrożenie” recepcji twórczości polskiego poety i znacząco przyczynili się do jego popularyzacji. Plonem ich działalności translatorskiej było ukazanie się w 2002 roku drugiego chińskiego tomu wierszy Miłosza, zatytułowanego *Wybrane wiersze Cz. Miłosza* [切·米沃什诗选] w przekładzie Shuguanga Zhang [张曙光] i zawierającego ponad sto sześćdziesiąt wierszy wybranych z różnych źródeł angielskich. Zhang Shuguang jest jednym z przedstawicieli poetów pokolenia lat dziewięćdziesiątych, których wiersze charakteryzują się narracyjnością. Ich wspólna cechą jest podjęcie tematu wydarzeń historycznych, refleksja nad życiem, czy osobiste wspomnienia, sceny zachowane w pamięci poetów. W wierszu *Rok 1956* Zhang Shuguang przywołał wspólne

⁷ Czesław Miłosz, „Bōlán Shīrén Mǐwòshí Shīchāo” (波兰诗人米沃什诗抄) [Wiersze polskiego poety – Czesława Miłosza], przeł. Lijun Yi, *Shìjiè Wénxué* (世界文学) [Literatura Światowa], nr 1 (1981): 242–248.

⁸ Czesław Miłosz, „Shī de Jiànzhèng” (诗的见证) [Świadectwo poezji], przeł. Gaoming Ma [马高明], w *Xīfāng Xiàndài Shīlùn* (西方现代诗论) [Współczesna poetyka Zachodu], red. Kunaghan Yang [杨匡汉], Liu Fuchun [刘福春] (Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 1988), 595–609.

doświadczenie pewnego pokolenia. Być może jest ono również przyczyną powstania wiersza pt. *Rok 1945* (Kroniki, 1987).

Rok 2004 był bardzo ważną datą z dwóch powodów: przystąpienia Polski do Unii Europejskiej oraz śmierci Czesława Miłosza. To jednocześnie początek wzmożonej recepcji polskiego poety w Chinach. W roku 2004 ukazało się *Abecadło* przełożone przez XiChuan i BeiTai. W tym okresie Yiliang Li tłumaczeniem *Roku myśliwego* rozpoczął swoją pracę translatorską nad twórczością Miłosza. Li Yiliang nie tylko tłumaczył jego poezję i prozę, lecz także wywiady z polskim noblistą. Jako wielki polonofil doskonale znał literaturę polską, jak również *Historię Literatury Polskiej* autorstwa Miłosza, biografie polskich poetów. Również przygotowane przez Li Yilianga tłumaczenia kilku tomów wierszy Adama Zagajewskiego spotkały się z dobrymi recenzjami w chińskim obiegu literackim. W 2007 roku Li Yiliang opublikował w periodyku „Shi Xuan Kan” [《诗选刊》] po raz pierwszy przekłady utworów z późniejszego okresu twórczości Miłosza. Znalazły się wśród nich m.in. wiersze *Texas*, *Przygotowanie*, *W czarnej rozpaczy*, *W pewnym wieku*, *Wyznanie*. Li Yiliang wyjaśniał, że wybrał późną twórczość poety, aby nie dublować już istniejących przekładów. Nie chciał bowiem naśladować innych tłumaczy. W tym samym roku ukazało się dwadzieścia przekładów jego autorstwa na łamach prywatnego czasopisma poetyckiego „Poezja i człowiek”. W następnych latach Li Yiliang kontynuował swoją pracę translatorską. Na łamach „Shi Chao” [《诗潮》] zamieścił tłumaczenia sześciu kolejnych wierszy polskiego poety. W roku 2012 w tym samym czasopiśmie opublikował nowe i stare przekłady poezji Miłosza, m.in.: *Vipera Berus*, *Przygotowanie*, *Zanurzeni*, *Przepis*, *Przeciwko poezji Filipa Larkina*.

Rok 2011 wyznaczył kolejną cezurę w dziejach recepcji Miłosza w Chinach. Z okazji Roku Miłosza w 100 rocznicę urodzin poety w Pekinie odbyło się kilka wydarzeń upamiętniających polskiego poetę. W czerwcu zorganizowane zostały seminaria Miłoszowe w pekińskiej siedzibie Światowego Stowarzyszenia Poetów. Była też projekcja filmu *Czarodziejska góra. Amerykański portret Czesława Miłosza* (reż. Maria Zmarz-Koczanowicz, 2000) z chińskimi napisami. Ponadto promowano w Pekinie audiobooki z poezją Czesława Miłosza. Na Pekijskim Uniwersytecie Języków Obcych odbyło się seminarium z okazji setnej rocznicy urodzin poety. Ponadto w roku 2012 oficjalnie rozpoczęła się współpraca gospodarcza i kulturalna w ramach inicjatywy „16+1” (dzisiejszej „17+1”) pomiędzy Chinami a krajami Europy Środkowo-Wschodniej. W związku z tym nastąpiły też sprzyjające warunki w zakresie importu i eksportu książek między Chinami a krajami tego regionu. Po roku 2011 prace nad przekładami utworów polskiego laureata nagrody Nobla nabrały prawdziwego rozpędu. W roku 2015 ukazał się trzeci

tom utworów Miłosza w języku chińskim *Druga przestrzeń*. W 2017 roku ukazał się przekład książki eseistycznej *Piesek Przydrożny*. W 2018 roku, wydawnictwo Shanghai Yiwen opublikowało *Wybór wierszy Czesława Miłosza* (cztery tomy). Warto dodać, że był to pierwszy chiński przekład wyboru wierszy poety przełożonych bezpośrednio z języka polskiego. Celem promocji czterech tomów wierszy wydawnictwo Shanghai Yiwen zorganizowało wiele wydarzeń poświęconych Miłoszowi, które zyskały wielki rozgłos wśród miłośników literatury obcej w Chinach.

3. Recepcja Czesława Miłosza w obiegu kulturowym (akademickim)

ChenGuang [晨光] napisał jako pierwszy w Chinach biograficzny tekst poświęcony Miłoszowi opublikowany w tym samym numerze „Literatury Światowej”, w którym ukazały się prekursorskie chińskie przekłady wierszy noblisty autorstwa Lijun Yi. W artykule ChenGuang przywołał uzasadnienie jury literackiej nagrody Nobla oraz komentarz o poecie zamieszczony na łamach jednego z czasopism literackich w Polsce: „[...] jest duchowym spadkobiercą wielkiego polskiego poety patriotycznego Adama Mickiewicza. Jest on [Miłosz – przyp. Z.W.] najwybitniejszym polskim poetą w XX wieku”. Ponadto Chen Guang przytoczył opublikowany w polskiej prasie krytycznoliteracki szkic o Miłoszu zawierający analizę charakterystycznych cech twórczości poety z trzech okresów. W pierwszym okresie, czyli w czasach przedwojennych, jak podkreślał ChenGuang, wiersze Miłosza cechowały się historycznym katastrofizmem. Drugi etap aktywności poetyckiej (wojenny) – to przede wszystkim eksponowanie troski o los narodu i ludzkości. Natomiast twórczość poety z trzeciego (późnego) okresu ogniskowała wokół problemów ze wszystkich sfer życia ludzkiego: polityki, filozofii, historii i kultury. Wiersze z tych czasów obrazują uwięzione mocą historii i instynktem człowieka istnienie jednostki w świecie kłamstwa, hałasu, hipokryzji oraz próżności. W tekście biograficznym ChenGuang dobitnie podkreślał, że Miłosz rzadko chwali życie, wolał rozmawiać o znaczeniu egzystencji i historii na trzeźwo, nieustannie poszukując prawdy tego znaczenia, a jego duch humanitaryzmu uwidaczniał się w przekonaniu, że funkcją literatury jest nie tylko ujawnianie zła społecznego, lecz także pokazywanie dobra na świecie. ChenGuang zaznaczał również, że wiersze Miłosza cechują się własną subiektywną filozofią, wynikającą z poglądu noblisty, że poezja może pokazywać realia, gdyż poeta nadaje im znamiona „prawdziwości”. Po trzecie, zdaniem badacza, styl jego wierszy jest naturalny, nie przestrzega ściśle norm rytmu,

wykorzystuje aluzję, mitologię oraz legendy i za ich pomocą tworzy metafory w wierszu. Po czwarte, zdaniem ChenGuanga, język poetycki Miłosza czerpie z tradycyjnej poezji romantycznej, lecz zarazem posiada cechy liryki współczesnej, cechując się różnorodnością, zwięzłością oraz potocznością. Warto podkreślić, że badacz nie pomija również wczesnych wierszy poety (katastroficzných), które rzadziej pojawiały się jako przedmiot działań translatorskich, a także podejmuje wątek patriotyzmu Miłosza. ChenGuang jako badacz literatury polskiej z ogromnym znanstwem nakreślił wizerunek poety i zapoczątkował akademicki dyskurs o twórczości noblisty.

Rok 1989 był ważną datą ze względu na transformację w krajach Europy Środkowo-Wschodniej, która odbiła się echem na całym świecie. W związku z tym chińscy badacze ponownie zwrócili uwagę na Miłosza szczególnie jako autora zbioru esejów *Zniewolony umysł* za sprawą poruszanego przez pisarza tematu kondycji inteligencji w czasach PRL. W oczach Chińczyków Miłosz urastał do rangi symbolu, czego świadectwem są słowa tłumacza *Osobnego Zeszytu* LüYuana:

Za Miłoszem stoi ponad 100 lat Polski pod zaborami. Sam przeżył okrucieństwo czasu okupowanego. W związku z tym, trudno sobie wyobrazić jego wiersze bez więzi z polityką. Sens polityczny nawet nie da się złagodzić. [...] W tym tomie wierszy wszędzie widzimy plamy krwi i łez historycznych. To dzieło można uznać za spowiedź pewnego emigranta i archiwum tragedii zdradzonego narodu⁹.

Tłumacz podkreślał, że są dwie Europy, a Miłosz należy do „innej Europy”, do tej, do której należą również Petőfi Sándor i Adam Mickiewicz¹⁰. To nie pierwszy raz, gdy chińscy intelektualiści zwracali uwagę na literaturę polską, literaturę Europy Środkowo-Wschodniej, którą doceniał wielki chiński pisarz Xuna Lu ponad 80 lat temu. Xun Lu w roku 1935 mówił: „Przedstawienie chińskim czytelnikom polskich poetów rozpoczął mój artykuł pod tytułem *O sile demonicznej poezji*¹¹ opublikowany 30 lat temu. [...] sytuacja ówczesnych Chin była podobna do Polski, dlatego czytanie poezji polskiej budzi

⁹ LüYuan, „Yībēn Qiányán: Fāzì Xìngcúnzhě de Zérèngǎn” (译本前言：发自幸存者的责任感) [Przedmowa od tłumaczy: Odpowiedzialność osoby, która się ocalała], w Czesław Miłosz, *Chāisàn de Bǐjìbù* (拆散的笔记簿) [Osobny zeszyt], przeł. LüYuan (Gui Lin: Lijiang Chubanshe, 1989), 1–6.

¹⁰ Niewątpliwie istnieją dwie Europy i zdarzyło się tak, że nam, mieszkańcom tej drugiej, dane było zestąpić w „jądro ciemności” XX wieku. I nie umiałbym mówić o poezji w ogóle, muszę mówić o poezji w jej spotkaniu ze szczególnymi okolicznościami miejsca i czasu. (Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/>).

¹¹ Xun Lu, „Móluó Shìlì Shuō” (摩罗诗力说) [O sile poezji demonicznej], w Xun Lu, *Fén* (坟) [Grób] (Pekin: Renmin Wenxue Chubanshe, 1980).

współodczuwanie wśród naszych rodaków”¹². Można powiedzieć, że drogi recepcji literatury polskiej zatoczyły koło, gdyż ponad osiemdziesiąt lat później nadal dominuje paradygmat odczytywania literatury według klucza ‚politycznego’.

W latach osiemdziesiątych XX wieku w poezji chińskiej przebijają się nurty awangardowe. Dekadę później słowa polskiego poety wypowiedziane podczas uroczystości wręczenia nagrody Nobla: „Nie umiałbym mówić o poezji w ogóle, muszę mówić o poezji w jej spotkaniu ze szczególnymi okolicznościami miejsca i czasu” zostały uznane i wielokrotnie przywoływane przez chińskich poetów jako wezwanie do powrotu do realizmu. Na tym nie kończyła się rola, jaką odegrał polski poeta w latach dziewięćdziesiątych w Chinach. W roku 1993 młodzi poeci przeprowadzili ogólnokrajową dyskusję o konieczności zaistnienia współczesnej poezji chińskiej. Gdy była mowa o obcych wzorcach literackich wymieniano właśnie Miłosza jako poetę mającego służyć za przykład – tym razem nie ze względów politycznych, lecz z powodu walorów artystycznych i sposobu rozumienia poezji. Wielbicielami poezji Miłosza byli przede wszystkim tzw. poeci inteligenci odrzucający poezję przemawiającą do „prostego ludu” i opowiadający się za twórczością wyrafinowaną o wysokim kunszcie artystycznym. Dlatego Jianghe Ouyang, jeden z przedstawicieli tej grupy poetów, cenił w Miłoszu nie tylko (bliskie mu) upodobanie do złożoności, ale również osobowość inteligenta tzw. starej Europy, w którego twórczości można znaleźć kulturalne dziedzictwo całego starego kontynentu – od filozofii przez historię po chrześcijaństwo czy pogaństwo.

W roku 2004 dwaj chińscy poeci przełożyli *Abecadło* z angielskiego na chiński. W przedmowie jeden z tłumaczy Xi Chuan wskazał na gest „domknięcia”:

W poezji Miłosza jest pewnego rodzaju domknięcie. To domknięcie nie jest wyłącznie domeną Czesława Miłosza, jest on także charakterystyczny dla wielu poetów Europy Wschodniej. To ‚domknięcie’ w poezji Europy Wschodniej odnosi się do pamięci historycznej, religii katolickiej oraz poczucia klaustrofobii związanej z komunizmem wschodnioeuropejskim. To wszystko sprawiło, że na symbolicznej mapie poezji światowej dwudziestowieczna poezja wschodnioeuropejska różniła się wieloma odcieniami od poezji Francji, Hiszpanii, Ameryki Łacińskiej czy Stanów Zjednoczonych. [...] Poezja ta jest niezwykle poważna. Kwestie moralne i historyczne występujące w tej poezji dominują nad jej formą. Kwestie formalne dla poetów Europy Wschodniej są niemal zbędne¹³.

¹² Xun Lu, „«Tíwèidìng» Cǎo (Yìzhìsān)” (“题未定”草 (一至三)) [Szkic bez tytułu (1-3)], w Xun Lu, *Qiejieting Zawen Erji* (且介亭杂文二集) [Drugi zbiór esejów Qiejieting] (Nanjing: Yilin Chubanshe, 2014), 114–122.

¹³ XiChuan, „Yìzhě Dǎoyán: Mǐwòshí de Lǐngyìgè Ōuzhōu” (译者导言：米沃什的另一个欧洲) [Przedmowa od tłumaczy: Inna Europa Miłosza], w Czesław Miłosz, *Mǐwòshí Cídiǎn* (米沃什词典) [Abecadło Miłosza], przeł. XiChuan, BeiTa (Szanghaj: SanlianShudian, 2004), 15–16.

Według Xi Chuana poezja Miłosza wciąż przynależy do Europy Środkowo-Wschodniej, a kluczem jej zrozumienia jest wspólnota pamięci krajów tego rejonu w wieku XX. Ponownie powraca polityczny sposób odczytywania poezji polskiego noblisty.

W 2013 roku wydawnictwo Jiangsu Wenyi Chubanshe wydało tom wierszy *Tożsamości* chińskiego poety Jidi Majia, zastępcy przewodniczącego Chińskiego Związku Pisarzy. W tomie znajduje się pewny wiersz dedykowany Czesławowi Miłoszowi zatytułowany *Milczenie: Czesławowi Miłoszowi*¹⁴. Tytuł odnosi się do pewnego wiersza Miłosza *Przepis* (To, 2002), a dokładnie do zdania „Lepiej zamilczeć, pochwalić niezmienny porządek rzeczy”. Na początku wiersza Jidi Majia powiedział wprost, że świadectwo tego nie może być jedynym celem życia i przywołał biografię Miłosza uznawaną za świadectwo historii XX wieku, a samego poetę za jej świadka – nie z wyboru. Zdaniem Jidi Majia Miłosz wybrał los emigranta, by zerwać ze „światem pełnym kłamstw”, ale jednocześnie nie zaniedbywał języka i kultury ojczystej. Jidi Majia, pisząc o „słowach, które były palone przez ogień piekła”, sugeruje oczyszczenie języka oraz nirwanę samego poety dotkniętego nieszczęsnym losem. Jidi Majia nie przypadkowo przywołał również Adama Mickiewicza, i *Sonety krymskie*, nota bene przełożone po raz pierwszy na język chiński w roku 1954 przez Yong Sun i Jing Xing. W przemówieniu zatytułowanym *Odpowiedzialność poezji polega nie tylko na odkrywaniu siebie* Jidi Majia bezpośrednio odniósł się również do własnego sposobu przeżywania twórczości Miłosza i literatury polskiej w ogóle:

Wciąż dobrze pamiętam, że w pewnym artykule przeczytałem, że jeden z najwybitniejszych polskich poetów XX wieku, Czesław Miłosz, wygłosił kiedyś na Uniwersytecie Jagiellońskim przemówienie pt. *Sprzeciwiać się światu polską poezją*. W tym przemówieniu wyraził taką myśl, że polscy pisarze nigdy nie będą mogli uciec przed poczuciem odpowiedzialności wobec innych oraz „przodków i potomków”. Chyba właśnie stąd wywodzi się mój długotrwały respekt wobec literatury polskiej. Jeśli patrzemy na dwudziestowieczną literaturę świata, duchowy impet i szok wywołane przez pisarzy i poetów pochodzących z Europy Środkowo-Wschodniej, w pewnym sensie kompletnie przekroczyły horyzonty literatury wszystkich innych części świata. Z punktu widzenia moralności i duchowości, w ostatnim stuleciu, cała grupa utalentowanych pisarzy polskich zawsze znajdowała się na wyżynach, ku którym powinniśmy, jako poeci, podnosić wzrok. Twórcy ci noszą na sobie ciężki, ale niewidoczny krzyż, cały czas zajmują najwyższe miejsce, gdzie krzyżują się grzmoty i błyskawice, odczuwając niewyobrażalny ból cielesny i duchowy. Tym, którzy dobrze znają historię Polski nie trudno zrozumieć, dlaczego ta ironia pozostająca w nierozzerwalnych splotach z łzami i śmiechem jest tak właściwa poezji polskiej. Ta charak-

¹⁴ Jidi Majia, „Chénmò: Xiàngěi Qièsīwǎfū Míwòshǐ” (沉默：献给切斯瓦夫·米沃什) [Milczenie: Czesławowi Miłoszowi], w *Shēnfèn* (身份) [Tożsamość] (Nanjing: Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2013), 264–265.

terystyczna cecha może tak mocno zawstydzić te poezje, które powstają wyłącznie w imię sztuki dla sztuki¹⁵.

Jidi Majia zgodził się z Miłozsem, że poezja nie może tylko skupiać się na osobistym odkrywaniu siebie, ignorując zamysł nad losem danego narodu, albo całej ludzkości. Według niego polscy literaci mają głębsze zrozumienie samego życia, gdyż w sytuacji zaborów i okupacji doświadczyli okrucieństwa wobec ludzkości i to doświadczenie jest obecne w ich utworach literackich. Jidi Majia mawiał, że Chińczyków łączy z Polską tradycyjna przyjaźń oraz uznanie. Już od dawna, czyli począwszy od Ruchu 4 Maja, chińscy pisarze, m.in. Xun Lu, z pokolenia na pokolenie tłumaczą i omawiają arcydzieła literackie z krajów Europy Środkowej. Podkreślał, że właśnie te przekłady miały głęboki wpływ na chińską kulturę współczesną. Można w tym dostrzec czysto polityczno-historyczny punkt widzenia.

W 2015 roku *Druga przestrzeń* przełożona przez Weichi Zhou [周伟驰] ukazała się w ramach serii „Niebieska Europa Wschodnia” [“蓝色东欧”], opracowanej przez wydawnictwo Huacheng Chubanshe w Guangzhou i zawierającej przekłady arcydzieł autorstwa pisarzy z krajów Europy Środkowo-Wschodniej. Redaktor naczelny cyklu Gao Xing [高兴] wyjaśnił przyczynę nazwania tej serii „Niebieską Europą Wschodnią”, w przedmowie każdej książki z tej serii¹⁶. Jak stwierdził, ideologia odgrywała istotną rolę w promocji literatury Europy Środkowo-Wschodniej w Chinach. Twórczość literacka importowana z tego regionu była nazywana „czerwoną literaturą”, gdyż właśnie czerwień chińscy czytelnicy kojarzyli z ustrojem politycznym bloku wschodniego. Gao Xing uważał natomiast, że literatura tych krajów ma o wiele szersze znaczenie niż to zawarte w wyrażeniu „czerwona literatura”. Poprzez nazwę serii chciał więc pokazać chińskim czytelnikom nowy i – jego zdaniem – prawdziwy wizerunek literatury środkowo-wschodnioeuropejskiej. Przyczyn wyboru koloru niebieskiego było kilka. Po pierwsze jest to nawiązanie do Dunaju, który płynie przez niektóre z krajów dawnego bloku wschodniego, i jest niebieski („modry”). Po drugie, barwa ta wskazuje także na morze i niebo symbolizujące szerokość i głębokość – cechy, którymi – jak przekonuje Gao Xing – charakteryzuje się literatura Europy Środkowo-Wschodniej.

¹⁵ Ceremonia wręczenia nagrody FENIKS im. Tadeusza Micińskiego w roku 2018, China Art News 22.09.2018, <http://www.yidianzixun.com/article/0K6wBzee/amp>.

¹⁶ Gao Xing, „Jiyì, yuèdú, língyízhōng Mùguāng (Zǒngxù)” (记忆·阅读·另一种目光 (总序)) [Główna przedmowa: pamięć, czytanie, inna wizja], w Czesław Miłosz, *Dì'èr Kōngjiān* (第二空间) [Druga przestrzeń], przeł. Weichi Zhou (Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2015).

4. „Współodczuwanie”. Wnioski

Twórczość Czesława Miłosza w Chinach czytana jest przede wszystkim w kontekście biografii czy sytuacji politycznej w ojczyźnie poety i nawiązuje w ten sposób do tradycji z początku XX wieku, gdy Xun Lu pragnął zainteresować rodaków literaturą środkowo-wschodnioeuropejską w celu wzbudzenia u nich „współodczuwania” przy konfrontacji z historią zaborów innego narodu. „Linie polityczną” w recepcji Miłosza podtrzymywały ściśle związki Chin z państwami z bloku wschodniego w latach pięćdziesiątych, niemal „obowiązkowe” przekłady literatury Europy Środkowo-Wschodniej. Nie powinno dziwić więc, że Chińczycy niemal nie potrafili mówić o literaturze polskiej, czy środkowoeuropejskiej bez kontekstu politycznego.

Nie bez znaczenia jest również fakt, że chińscy poloniści, nadrabiając zaległości translatorskie, skierowali się – od lat osiemdziesiątych XX wieku aż do pierwszej dekady XXI wieku – ku tłumaczeniom klasyków literatury polskiej. Natomiast poeci zainteresowani Miłoszem wiedzę o nim i jego twórczości czerpali z prac w języku angielskim, dokonując również z tego języka przekładów jego utworów. Językowe – i kulturowe – pośrednictwo nie przyczyniało się do odkrycia „prawdziwego” Miłosza. Również zmiany dokonujące się w Chinach od roku 1980 do dzisiaj, czy to w dziedzinie polityki, czy gospodarki, czy kultury nie zmieniły politycznego pryzmatu, przez który recypowana była i jest twórczość polskiego poety przez chińskich czytelników, w tym również tłumaczy.

References

- Ceremonia wręczenia nagrody FENIKS im. Tadeusza Micińskiego w roku 2018, China Art News 22.09.2018. <http://www.yidianzixun.com/article/0K6wBzee/amp>.
- Chen Guang. “Zuòjiā Xiǎo zhuǎn: Qièsīwǎfū Mǐwòshì” (作家小传：切斯瓦夫·米沃什) [Biografia autora: Czesław Miłosz]. *Shìjiè Wénxué* (世界文学) [Literatura Światowa], no. 1 (1981): 249–250.
- Gao Xing. “Jìyì, yuèdú, lìngyìzhǒng Mùguāng (Zǒngxù)” (记忆, 阅读, 另一种目光 (总序)) [Główna przedmowa: pamięć, czytanie, inna wizja]. In Czesław Miłosz, *Dì'èr Kōngjiān* (第二空间) [Druga przestrzeń]. Translated by Weichi Zhou. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2015.

- Lu, Xun. “Tíwèidìng” Cǎo (Yīzhīsān)” (“题未定”草 (一至三)) [Szkic bez tytułu (1-3)], w Lu Xun, *Qiejieting Zawen Erji* (且介亭杂文二集) [Drugi zbiór esejów Qiejieting], 114–122. Nanjing: Yilin Chubanshe, 2014.
- LüYuan. “Yìběn Qiányán: Fāzì Xīngcúnzhě de Zérèngǎn” (译本前言：发存者的责任感) [Przedmowa od tłumaczy: Odpowiedzialność osoby, która się ocaliła]. In Czesław Miłosz, *Chāisàn de Bǐjìbù* (拆散的笔记簿) [Osobny zeszyt]. Translated by LüYuan, 1–6. Gui Lin: Lijiang Chubanshe, 1989.
- Majia, Jidi. “Chénmò: Xiàngěi Qièsīwǎfū Mǐwòshí” (沉默：献给切斯瓦夫·米沃什) [Milczenie: Czesławowi Miłoszowi]. In Jidi Majia. *Shēnfèn* (身份) [Tożsamość], 264–265. Nanjing: Jiangsu Wenyi Chubanshe, 2013.
- Miłosz, Czesław. “Shī de Jiànzhèng” (诗的见证), [Świadectwo poezji]. Translated by Gaoming Ma [马高明]. In *Xīfāng Xiàndài Shīlùn* (西方现代诗论) [Współczesna poetyka Zachodu], edited by Kunaghan Yang [杨匡汉], Fuchun Liu [刘福春], 595–609. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 1988.
- Miłosz, Czesław. “Suǐbǐ Liùpiān”, (随笔六篇) [Sześć esejów]. Translated by Yuan Honggeng [袁洪庚], *Shìjiè Wénxué* (世界文学) [Literatura Światowa], no. 5 (1996): 265–283.
- Miłosz, Czesław. *Bèijìngù de Tóunǎo* (被禁锢的头脑) [Zniewolony umysł]. Translated by Lan Wu, and Lijun Yi. Guilin: Guangxi Normal University, 2013.
- Miłosz, Czesław. *Chāisàn de Bǐjìbù* (拆散的笔记簿) [Osobny zeszyt]. Translated by LüYuan. Guilin: Lijiang Chubanshe, 1989.
- Miłosz, Czesław. *Dì'èr Kōngjiān* (第二空间) [Druga przestrzeń]. Translated by Weichi Zhou. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2015.
- Miłosz, Czesław. *Lièrén de Yīnián* (猎人的一年) [Rok myśliwego]. Translated by Yiliang Li. Guilin: Guangxi Normal University, 2019.
- Miłosz, Czesław. *Lùbiān Gǒu* (路边狗) [Piesek przydrożny]. Translated by Weiting Zhao. Guangzhou: Huacheng Chubanshe, 2017.
- Miłosz, Czesław. *Mǐwòshí Cídiǎn* (米沃什词典) [Abecadło Miłosza]. Translated by Xi Chuan, and Bei Ta. Shanghai: SanlianShudian, 2004.
- Miłosz, Czesław. *Mǐwòshí Shījī* (zǒngsìjuǎn) (米沃什诗集 (总四卷)) [Wybór wierszy Czesława Miłosza (cztery tomy)]. Translated by

Hongliang Lin, and Deyou Yang, and Gang Zhao. Shanghai: Shanghai Yiwu Chubanshe, 2018.

Miłosz, Czesław. *Odczyt z okazji otrzymania Nagrody Nobla*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1980/milosz/25508-czeslaw-milosz-nobel-lecture-1980/>.

Miłosz, Czesław. Qiè Mǐwòshí Shīxuǎn (切·米沃什诗选) [Wybrane wiersze Cz. Miłosza]. Translated by Shuguang Zhang [张曙光]. Shijiazhuang: Hebei Jiaoyu Chubanshe, 2002.

Miłosz, Czesław. *Shī de Jiànzhèng* (诗的见证) [Świadectwo poezji]. Translated by Canran Huang. Guilin: Guangxi Normal University, 2013.

Xi Chuan. "Yìzhě Dǎoyán: Mǐwòshí de Língyīgè Ōuzhōu" (译者导言：米沃什的另一个欧洲) [Przedmowa od tłumaczy: Inna Europa Miłosza]. In Czesław Miłosz. *Mǐwòshí Cídiǎn* (米沃什词典) [Abecadło Miłosza]. Translated by Xi Chuan, and Bei Ta, 15–16. Shanghai: SanlianShudian, 2004.

„Współodczuwanie”. Drogi recepcji twórczości Czesława Miłosza w Chinach

Abstrakt: Twórczość Czesława Miłosza od blisko 40 lat tłumaczona jest na język chiński. Cezurę tę wyznaczył rok 1980, w którym poeta otrzymał literacką Nagrodę Nobla. Celem artykułu jest analiza recepcji twórczości Miłosza przez chińskich czytelników i poznanie związanych z tym kontekstów. Do tej pory w Chinach ukazało się 5 tomów jego poezji. Ponadto przetłumaczono pięć zbiorów esejów i jeden wybór jego esejów angielskich. W historii recepcji utworów polskiego noblisty dają się wyróżnić etapy odzwierciedlające chińskie postrzeganie jego twórczości. Na obecność i sposób jego odbioru w kulturze chińskiej duży wpływ ma recepcja całej literatury wschodnioeuropejskiej w Chinach. Poza chińskimi badaczami literatury polskiej i obcej, twórczością Miłosza interesowali się w latach 90. chińscy poeci szukający w jego poezji inspiracji dla uwspółcześnienia poezji własnej.

Słowa kluczowe: recepcja literatury polskiej zagranicą, recepcja twórczości Czesława Miłosza w Chinach.

„Mitfühlen.“ Die Rezeption der Werke von Czesław Miłosz in China

Abstract: Die Werke von Czesław Miłosz werden schon seit ca. vierzig Jahren ins Chinesische übertragen. Die Zäsur markiert das Jahr 1980, als der Dichter mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet wurde. Ziel des Aufsatzes ist die Analyse der Rezeption der Werke von Czesław Miłosz von den chinesischen Lesern und die Hervorhebung der damit verbundenen

Kontexte. Bis dato erschienen in China 5 Gedichtbände des Dichters. Darüber hinaus wurden 5 Essaybände aus dem Polnischen und einer aus dem Englischen übertragen.

Es lassen sich Etappen in der Rezeptionsgeschichte von Miłoszs Werken nachweisen, die die chinesische Wahrnehmung seines Œuvre widerspiegeln. Die Präsenz und Rezeption des polnischen Nobelpreisträgers in der chinesischen Kultur ist stark von der Rezeption der gesamten osteuropäischen Literatur in China geprägt. Neben chinesischen Forschern der polnischen und ausländischen Literatur waren Miłoszs Werke in den 1990er Jahren auch für chinesische Dichter von Interesse, die in seiner Lyrik Inspiration für die Modernisierung der eigenen Poesie suchten.

Schlüsselwörter: Rezeption der polnischen Literatur im Ausland, Rezeption Czesław Miłosz's Œuvre in China.

VI

RECENZJE

REZENSIONEN

REVIEWS



<https://doi.org/10.16926/trs.2020.05.09>

Data zgłoszenia: 8.07.2020 r.

Data akceptacji: 2.10.2020 r.

Joanna ŁAWNIKOWSKA-KOPER

<https://orcid.org/0000-0001-7889-8496>

Uniwersytet Humanistyczno-Przyrodniczy im. Jana Długosza w Częstochowie

Niemieckojęzyczna literatura Szwajcarii bez tabu

[rec.] Dorota Sośnicka, red., *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2020, ss. 384.

German-language literature in Switzerland without taboos

Abstract: The review article presents and discusses the volume *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur* published in 2020 by the Vandenhoeck & Ruprecht publishing house, with the financial support of Jan Michalski Foundation and the University of Szczecin, edited by Dorota Sośnicka, devoted to contemporary phenomena of Swiss literature, literary images of taboo and attempts to break taboos. Short critical references to the texts included in the volume make it possible to identify key issues and the accompanying contexts, and are intended to be a guide to reading the entire, extremely interesting project.

Keywords: Contemporary literature, German-language literature in Switzerland, taboo in literature, breaking taboos.

Pytanie o literaturę szwajcarską – w tonie Petera von Matta¹ – nie brzmi już dzisiaj prowokacyjnie, a miejsce emocji w dyskusji o jej statusie zajęły

¹ Peter von Matt jako znawca i wybitny krytyk literacki dystansował się od łatwych ocen literatury szwajcarskiej, to stanowisko tylko nieznacznie złagodził, o czym mówi w wywiadzie: „Germanist Peter von Matt: Wissenschaftliche Qualität ist keine Frage der Nationa-

argumenty legitymizujące twórczości pisarzy, których pierwszym językiem był i jest Schweizerdeutsch. I choć literaturę Szwajcarii po 1945 roku w skryptach akademickich i popularnych omówieniach nadal przede wszystkim reprezentują „dyżurni” mistrzowie Peter Bichsel, Friedrich Dürrenmatt, Max Frisch, Adolf Muschg, Robert Walser i broniąca parytetu kobiet Gertrud Leutenegger², to literatura ta swą dzisiejszą niezależną i mocną pozycję zawdzięcza twórczości poszukujących i wytrwałych, wrażliwych i empatycznych, zaangażowanych i odważnych pisarek i pisarzy, którzy dzięki krytycznej recepcji ich utworów i wydarzeniom promującym literaturę – jak przyznawana w Solurze nagroda literacka³ – coraz lepiej znani są szerokiej grupie czytelników.

Obecność literatury szwajcarskiej w polu literackim obszarze niemieckojęzycznego nadaje mu szczególnej dynamiki i wielowymiarowości. Owa wyjątkowa przestrzeń estetyczna i intelektualna poddawana jest z roku na rok coraz intensywniejszej eksploracji przez własne i międzynarodowe środowisko germanistów. Wiele znaczących monografii, opracowań zbiorowych, a nawet czasopism, skupiających się na twórczości literackiej Szwajcarów – pojawiło się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku⁴. Także germanistyka polska w istotny sposób przyczynia się do intensywności debaty o (po- zornie) najmniej ekspansywnej literaturze pisanej po niemiecku. To między innymi aktywność naukowa ośrodków w Katowicach, Wrocławiu, Poznaniu, Łodzi i *last but not least* w Szczecinie gwarantuje, że polska germanistyka liczy się w badaniach nad literaturą *made in Swiss*. Na tym obszarze od wielu lat skupiają się badania prowadzone konsekwentnie i z wielkim zaangażowaniem przez profesor Uniwersytetu Szczecińskiego dr hab. Dorotę Sośnicką, która upowszechnia ich wyniki w licznych publikacjach i animuje

lität”, *Südkurier*, 18 maja 2017, <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Germanist-Peter-von-Matt-Wissenschaftliche-Qualitaet-ist-keine-Frage-der-Nationalitaet;art10399,9259654>].

² Ta upraszczająca uwaga ma na celu wywołanie refleksji i rewizję programów kursu historii literatury niemieckojęzycznej, w której często brak miejsca na szersze uwzględnienie literatury szwajcarskiej.

³ Solturner Literaturpreis – to szwajcarska nagroda literacka przyznawana autorom niemieckojęzycznym połączona z festiwalem literackim Soloturner Literaturtage. Autorką nagrodzoną w roku 2020 jest austriacka pisarka Monika Helfer za książkę *Die Bagage*.

⁴ Por. m.in. Klaus Pezold i in., red., *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert* (Berlin: Volk und Wissen, 1991); Beatrice von Matt, red., *Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren* (Zürich: NZZ-Verlag, 1991); Rosmarie Zeller, *Der Neue Roman in der Schweiz: die Unerzählbarkeit der modernen Welt* (Freiburg, Schweiz: Universitätsverlag, 1992). Można w tym dostrzec związek z obchodami 700-lecia powstania Konfederacji Szwajcarskiej, zorganizowanymi w 1991 roku.

działania służące promocji literatury szwajcarskiej⁵. W to spektrum wpisuje się opublikowana w renomowanym wydawnictwie Vandenhoeck & Ruprecht, jako trzeci tom serii współtworzonej przez Monikę Wolting i Pawła Piszczatowskiego „Gesellschaftskritische Literatur – Texte, Autoren und Debatten”, monografia zbiorowa *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur*. Jest ona pokłosiem konferencji naukowej, która odbyła się w Szczecinie 17–19 maja 2018 roku jako kolejne z cyklu spotkanie uznanych helwetologów europejskich i amerykańskich (po wcześniejszych w Madrycie i Salamance – 2005, Wrocławiu – 2007, Bergen – 2011, Glasgow – 2014 i w Mariborze – 2016). W międzynarodowym gronie autorów są przedstawiciele dwunastu krajów, eksperci w zakresie literatury szwajcarskiej, zapewniający wysoką jakość dyskusji na podjęty w tomie wielowymiarowy temat, który łączy badania literackie z badaniami z obszaru nauk społecznych i historycznych.

Problematyka związana z tabu i procesami tabuizacji, implikująca refleksję nad utrwalaniem, naruszeniem i przełamywaniem tabu oraz wynikającymi z tego sankcjami, dotyczy, bez wątpienia, wielu dziedzin humanistyki, ale swą szczególną emanację znajduje w samej literaturze. Zawężenie obserwacji do niemieckojęzycznej literatury szwajcarskiej zapowiada spotkanie z wyjątkową formacją dyskursywną, ukształtowaną przez wpływy wewnętrzne i zewnętrzne, chronotopiczną i uniwersalną jednocześnie. Spostrzeżenie to dotyczy nie tylko istoty tabu, ale także sposobów jego utrzymywania, oswajania, omijania i przełamywania, a także przywracania i tworzenia nowych tabu we współczesnym świecie oraz strategii związanych z literaryzacją tych zjawisk. To frapujący problem badawczy, który współautorzy zredagowanego przez Dorotę Sośnicką tomu starają się rozwiązać w międzynarodowym wielogłosie, tworząc szczególną harmonię poznania i reflek-

⁵ Por. m.in. Dorota Sośnicka, *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008); Dorota Sośnicka, Malcolm Pender, red., *Ein neuer Aufbruch? 1991–2011. Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012); Isabel Hernández i Dorota Sośnicka, red., *Fabulierwelten: Zum (Auto)Biographischen in der Literatur der deutschen Schweiz. Festschrift für Beatrice Sandberg zum 75. Geburtstag* (Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017); Dorota Sośnicka, „Der «universelle Regionalismus» in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur”, w *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, red. Franciszek Gruzca, t. 5, *Globalisierung – eine kulturelle Herausforderung für die Literaturwissenschaft? Germanistische Abgrenzungen*, oprac. Regina Hartmann (Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2012), 315–319; Dorota Sośnicka, „Die aktuelle Schweizer Literatur im Spiegel der «Solothurner Literaturtage»”, w *Helvetische Literaturwelten im 20. Jahrhundert*, red. Barbara Rowińska-Januszewska we wsp. z Dorotą Sośnicką (Poznań: Wydawnictwo Rys, 2003), 221–238.

sji. Szczecińska naukowczyni stworzyła do tego niebanalną ramę, uwzględniając w strukturze tomu różnorakie formy obecności tabu w przestrzeni publicznej i literackiej. We wprowadzeniu podjęła się udanej próby uporządkowania pojęć i definicji tabu, dzięki czemu czytelnik otrzymuje rzetelną wiedzę i punkt odniesienia do krytycznego oglądu prezentowanych w tomie treści. Cytowana definicja Stephana Rudasa, austriackiego psychiatry i neurologa, zgodnie z którą tabu implikuje „posłuch, bez kwestionowania jego przyczyn”⁶, wyznacza granice pojęcia tabu i jego realizacji społecznych – także w obszarze literatury szwajcarskiej. Sośnicka omawia genezę tabu i wskazuje na przyczyny uwewnętrznienia zakazów przez członków danej wspólnoty, i ich współczesne konteksty. Wchodząc w dyskurs z ważnymi aktualnymi publikacjami z zakresu omawianego zagadnienia, jak *Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart* (2015), czy też *Das Lexikon der Tabubrüche* (2018)⁷, redaktorka tomu podkreśla, że nie samo objęcie jakiegoś obszaru tabu, lecz dopiero wykroczenie przeciw lub złamanie tabu ma znaczenie społeczne poprzez wynikające z tego sankcje. Przywołując za Schröderem funkcje tabu w życiu społecznym⁸, wyznacza kierunek odczytania, a cytując Hartmuta Krafta⁹, odnosi pojęcie tabu do ponowoczesności, która uzurpuje sobie wolność od wszelkich tabu, i zwraca uwagę na paradoks związany ze swoistą koniunkturą tabu w dobie globalizacji. Wszystkie prezentowane w tomie teksty odnoszą się do literackich obrazów przejawów tabu i jego łamania w konkretnych obszarach kultury i życia społecznego w Szwajcarii.

Bez wątplenia oś problemową tomu wytycza wiodący tekst „Tabubrüche in der deutschschweizerischen Literatur. Exemplarische Beispiele von Hugo Loetscher, Urs Allemann und Jonas Lüscher” autorstwa Petera Rusterholza (Universität Bern), autora wydanej (wraz z Andreasem Solbachem) w wydawnictwie Metzler w 2007 roku najnowszej historii literatury szwajcar-

⁶ Stephan Rudas, „Stichworte zur Sozialpsychologie der Tabus”, w *Tabu und Geschichte. Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*, red. Peter Bettelheim i Robert Streibel (Wien: Picus, 1994): 19 (w oryginale: „gehorschen, ohne zu fragen”).

⁷ Alexander Dingeldein i Matthias Emricha, red., *Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart* (Bielefeld: transcript Verlag, 2015); Arne Hoffman, *Das Lexikon der Tabubrüche. Grenzüberschreitungen von AfD bis Zoophilie, von „Die letzte Versuchung Christi” bis zu „The Red Pill”*, wydanie drugie, rozszerzone i uaktualnione (Erbach: Salax, 2018).

⁸ Hartmut Schröder, „Zur Kulturspezifik von Tabus. Tabus und Euphemismen in interkulturellen Kontaktsituationen”, w *Tabu. Interkulturalität und Gender*, red. Claudia Benthien i Ortrud Gutjahr (München: Wilhelm Fink Verlag, 2008), 51–70.

⁹ Hartmut Kraft, *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit* (Düsseldorf/Zürich: Walter Verlag, 2004).

skiej¹⁰. Autor omawia w nim ponownie zjawisko tabu i z tej perspektywy dokonuje oglądu literatury szwajcarskiej, skupiając się na możliwościach tkwiących w samej literaturze, która, by nie stać się schematyczną i odtwórczą, powinna podejmować dialog z różnymi przejawami tabuizacji. Zgodnie z jego tezą zmiana stref tabu w nowoczesnych społeczeństwach jest sejsmografem zmian mentalności tych społeczeństw. Omawiając twórczość Hugona Loetschera, Ursa Allemanna i Jonasa Lüschera, wybitny znawca zwraca uwagę na literacką wartość przełamania tabu i umożliwiającą ją performatywną funkcję języka. Autor odwołuje się do innych znaczących tekstów szwajcarskich, stwarzając tym samym swoisty punkt odniesienia dla lektury literatury szwajcarskiej.

Rozdział poświęcony literackim strefom tabu i formom ich przełamania rozpoczyna tekst Anny Fattori (Universit di Roma „Tor Vergata”) zatytułowany „Das enfant terrible Robert Walser. Inhaltliche und formale Tabubrüche in den späten Mikroprogramm-Texten“, traktujący o późnej twórczości Roberta Walsera, a konkretnie – skupiony na czterech prozatorskich miniaturach opublikowanych po śmierci mistrza. W swojej interpretacji włoska badaczka ujawnia silny ładunek demaskatorski tych tekstów i analizuje, w jaki sposób – wykorzystując literackie konwencje – pisarz przełamuje tabu moralne, religijne, społeczne i seksualne. Podkreśla przy tym znaczenie struktur, gatunków literackich i środków stylistycznych używanych przez Walsera, dzięki którym pisarz obnażał to, co uchodziło za „zakazane” lub „święte”¹¹. Fattori stwierdza, że pisarz w omawianych mikrogramach polemizuje i prowokuje, łącząc ironię, subwersywność i poetyckość wypowiedzi – i nie jest to w żadnym razie tylko dekonstrukcja. Dojrzały wywód dowodzi kompleksowej znajomości podjętej problematyki. Podobnie tekst Beatrice Sandberg (Universitetet i Bergen) „Tabubrüche und Schuldgefühle. Zu Max Frischs Erzählung Montauk“ wyrasta z głębokiego namysłu autorki na temat naruszania i przekraczania tabu, tym razem w twórczości Maxa Frischa. Autobiograficzna powieść *Montauk*, w której autor wyraźnie przekroczył dopuszczalne granice ujawnienia intymnej sfery swych opisanych tu partnerek, stwarza znakomity pretekst do rozważań natury egzystencjalnej oraz do przypomnienia ówczesnej reakcji środowiska (Peter Bichsel, Uwe Johnson)¹². Do-

¹⁰ Peter Rusterholz i Andreas Solbach, red., *Schweizer Literaturgeschichte* (Stuttgart: Metzler, 2007).

¹¹ Anna Fattori, „Das enfant terrible Robert Walser. Inhaltliche und formale Tabubrüche in den späten Mikroprogramm-Texten”, w *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur*, red. Dorota Sośnicka (Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht Verlage, 2020), 43.

¹² Autorka cytuje m.in. Peter Bichsel, „Bildlegendentexte zu Max Frisch 1911–1991”, *DU*, z. 12 (1991): 62; Uwe Johnson, *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980): 451 i nast.

konując oceny późnej twórczości pisarza, znawczyni twórczości Frischa przywołuje równocześnie debatę nad istotą pisarstwa i przypomina słowa Frischa z wykładów frankfurckich „Nie ma fikcji, która nie polegałaby na doświadczeniu”¹³ oraz „Tam, gdzie nasze pisanie nie stanie się doświadczeniem samego siebie, nie powstaje literatura, powstają tylko książki”¹⁴. Autorowi *Stillera* poświęciła swoje badania także Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid). W artykule „«Dass ich Alkoholiker bin, habe ich früher schon gesagt». Über das Trinken als Leitmotiv im Werk von Max Frisch” przełamuje tabu, podejmując temat koincydencji picia i twórczości. Refleksje Hernández nawiązują do wydanego pośmiertnie tekstu Frischa *Das Hirn. Eine Notiz*¹⁵, z komentarzami Margit Unser (do 2016 roku kierowniczka Archiwum Frischa w Zurychu). Autor, który nie mógł wyzbyć się lęku przed demencją – utratą funkcji poznawczych i możliwości twórczych, odnajduje ukojenie w alkoholu, co nabiera wagi wobec wybranego na motto artykułu wiersza Charles’a Baudelaire’a¹⁶. Piciu pisarza towarzyszyła silna autorefleksja, i tak – za Hernandez – picie stało się jednym z motywów przewodnich jego późnej twórczości. Hiszpańska badaczka twórczości Frischa dostrzega w alkoholu nie tylko rodzaj „symbolicznej śmierci”, ale wskazuje go także jako przyczynę realnego umierania artysty poprzez utratę pamięci krótkotrwałej. To pamiętniki stały się więc ostatecznie szczerym, nieupiększonym dokumentem jego życia, paradoksalnie jednak to te właśnie pamiętniki przekraczają ramy gatunku i ukazują znakomicie miejsce przecinania się literatury i sztuki, rzeczywistości i fikcji. To w pamiętnikach, jak podkreśla Hernandez, ukryte są klucze do odczytania twórczości, która dzięki intensywności wewnętrznego głosu pisarza przełamuje niejedno społeczne tabu.

W tej samej grupie tekstów znalazło się omówienie niepublikowanej powieści Hermanna Burgera *Lokalbericht* pióra Petera Utza (Université de Lausanne). W artykule „In Tabuzonen der helvetischen Wirklichkeit. Hermann Burgers unpublizierter Roman *Lokalbericht*“ autor unaocznia, jak wiele tabu funkcjonujących w społeczeństwie małego miasteczka powieść ujawnia i przekracza. Peter Utz, m.in. redaktor serii wydawniczej „Schweizer Texte” ukazującej się od 1993 roku i obejmującej ponad 50 tytułów, odsłania też

¹³ Max Frisch, *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, red. Daniel de Vin (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008), 30.

¹⁴ Max Frisch, *Schwarzes Quadrat*, 30.

¹⁵ Max Frisch, „Das Hirn. Eine Notiz. Mit einer Vorbemerkung von Margit Unser”, *Sinn und Form* 68, nr 3 (2016): 415.

¹⁶ Charles Baudelaire: „Man muß immer trunken sein. Das ist alles: die einzige Lösung. Um nicht das furchtbare Joch der Zeit zu fühlen, das euere Schultern zerbricht und euch zur Erde beugt, müsset ihr euch berauschen, zügellos. Doch womit? Mit Wein, mit Poesie oder mit Tugend, womit ihr wollt. Aber berauschet euch”.

kulisy egzystencji i twórczości przedwcześnie zmarłego pisarza. W jego ocenie już ten powieściowy debiut sprzed pięćdziesięciu lat zdradzał twórczy i krytyczny zmysł Burgera i pozwolił dostrzec w nim możliwego następcę najlepszych tradycji literatury szwajcarskiej (w nawiązaniu do nowel z tomu *Die Leute von Seldwylla* Gottfrieda Kellera).

Kolejnym przykładem omówienia manifestacji tabu i przerwania tabu w twórczości literackiej są refleksje Dominika Müllera (Université de Genève) nad literackimi implikacjami gwary szwajcarskiej w rozdziale: „Die Geschichte der Deutschschweizer Mundartliteratur als eine Geschichte von Tabubrüchen? C.A. Loosli, Kurt Marti, Martin Frank”. Wiodący szwajcarski germanista, prezydent fundacji Schweizerische Schillerstiftung przyznającej najbardziej renomowaną nagrodę literacką w Szwajcarii, który był m.in. redaktorem dwóch z siedmiu tomów dzieł zebranych Gottfrieda Kellera¹⁷ oraz członkiem zespołu, który w 32 tomach przygotował ich wydanie historyczno-krytyczne¹⁸, dostrzega ograniczenia wynikające z posługiwania się „Schweizerdeutsch” tylko przez samych Szwajcarów, co upośledza recepcję literatury powstającej w gwarze, i zastanawia się nad jej *status quo*. Za Dieterem Fringelim, autorem rozdziału poświęconego szwajcarskiej literaturze gwarowej w tomie *Die deutschsprachige Schweizer Literatur des 20. Jahrhunderts*¹⁹, Müller dostrzega w gwarowości z jednej strony tabu, z drugiej zaś dumną oczywistość („Mundart in der Schweiz: Tabu seit alters her, stolze Selbstverständlichkeit?”)²⁰. Za tych, którzy przełamują tabu, uważa pisarzy poszukujących w literaturze pisanej gwarą nowych form ekspresji, i wskazuje na rolę, jaką w swoistej reinterpretacji i rekonstrukcji literatury gwarowej odgrywają C.A. Loosli, Martin Frank i Pedro Lenz, uprawiający literaturę popularną. Wskazuje przy tym na istotną rolę *Das Kleine Lexikon der Provinz-literatur* (Zürich 2005) Pedro Lenza w rozpoznaniu tego fenomenu ze względu na ironiczny i autoironiczny charakter tekstu. Müller zwraca uwagę na obecność na scenie literatury gwarowej także tych autorów, którzy odnoszą sukcesy, pisząc w standardowym niemieckim. Zdaniem autora literatura gwarowa rozwija się dzięki przełamaniu tabu (badacz wykluczył z pola obserwacji teksty noszące znamiona literatury popularnej). Twórczość samego Kurta Martiego znajduje się w centrum uwagi polskiego germanisty Roberta Rducha, który dowodzi dwoistości postawy pisarza i pastora wobec

¹⁷ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke in sieben Bänden. Bibliothek Deutscher Klassiker* (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1989–1995).

¹⁸ Gottfried Keller, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, red. Walter Morgenthaler, Ursula Amrein, Thomas Binder i in. (Basel/ Frankfurt am Main, Zürich: Stroemfeld Verlag/ Verlag Neue Zürcher Zeitung, 1992–2012).

¹⁹ Pezold i in., *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur*.

²⁰ Pezold i in., *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur*.

tabu, ukazując go zarówno jako przełamującego, jak i tego, który stoi na straży tabu: „Tabubrecher und Tabuschützer Kurt Marti. Phänomenologie des helvetischen Beschweigens nach 1945“. Rduch analizuje oryginalną koncepcję tabu w ujęciu Martiego, ujawniając jej sprzeczności, i przytacza różne podejścia do tabu w twórczości szwajcarskiego pisarza i publicysty, a równocześnie teologa i pastora. Ukazuje głęboki namysł Kurta Martiego nad człowieczeństwem i przyszłością cywilizacji, legitymując swe twierdzenia celnymi spostrzeżeniami o naturze literatury. Tekst stanowi też interesujący portret pisarza, pragnącego lepszego świata opartego na tolerancji i świadomości ekologicznej.

Drugi rozdział monografii poświęcony jest problematyce tabu w kontekście historyczno-politycznym („Geschichtlich-politische Tabubrüche und Tabuzonen”), a rozpoczyna go błyskotliwy tekst Malcolma Pendera (Strathclyde University Glasgow) „Geschichten als Tabubrüche. Walter Matthias Diggelmann (1927–1979) und sein Roman *Die Hinterlassenschaft*“. Pender odniósł swoją analizę tej dokumentalnej, społeczno-krytycznej powieści do całej działalności Diggelmanna w przestrzeni publicznej, począwszy od lat 60. XX wieku, a w szczególności do artykułu „Schweizer Tabus, Schweizer Sünden” z 1974 roku²¹, w którym pisarz i publicysta w przewrotny sposób rozlicza swoją ojczyznę z pielęgnowania mitu własnej szczęśliwej przeszłości, co prowadziło do tabuizacji tego, co niewygodne. Autor artykułu sarkastycznie stwierdza, powołując się na stanowiska pisarzy i publicystów, że przełamywanie tabu dotyczącego okresu drugiej wojny światowej to praca syzyfowa, a jednym z tych niepokornych, którzy w sztafecie pokoleń pchali kamień prawdy w górę, był właśnie zmarły przed czterdziestu laty Diggelmann. Podobny ogląd szwajcarskiej rzeczywistości w twórczości Ottona F. Waltera (1928–1994) zdecydował o kształcie artykułu Corinny Jäger-Trees (Schweizerisches Literaturarchiv, Bern): „«Alles [...] müsste notiert, müsste schreibend eingeholt und so der Befragung zugänglich gemacht werden». Tabuzonen und -brüche in Otto F. Walters *Zeit des Fasans*“. Autorka przekonuje o konieczności świadomego używania pojęcia tabu, ukazując rozdzwitek między klasycznym wywodem Zygmunta Freuda, przedstawionym w *Totem i tabu*²², i współczesnym nadużywaniem słowa tabu w publicystyce, co przyczynia się do jego sprzeniewierzenia i dewaluacji. Rewizja aktualnych publikacji na temat tabu skłoniła Jäger-Trees do

²¹ Walter Matthias Diggelmann, „Schweizer Tabus, Schweizer Sünden (1974)”, w Walter Matthias Diggelmann, *Feststellungen. Ein Lesebuch. Texte 1963 bis 1978* (Zürich: Rotpunkt, 1978), 115–119.

²² Sigmund Freud, *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922).

śmiałyh konstatacji na temat negatywnych społecznie skutków tabuizowania przeszłości, albowiem tylko rozliczenie z przeszłością może uwolnić potencjał społeczeństwa do autorefleksji, a ta doprowadzić do zmiany. Taki wniosek płynie też z jej odczytania powieści Ottona W. Waltera *Zeit des Fasans*, uznawanej za *opus magnum* pisarza. Badaczka odnosi się do przełomowej roli powieści dla zbiorowej egzegezy Szwajcarów, ukazując, jak tabu przenika przestrzeń publiczną i prywatną (w tym – w odniesieniu do samego pisarza).

Tematem kolejnego artykułu „Verdingkinder – sozialer und nationaler Kontext eines anhaltenden Tabus” jest wciąż obecne w przestrzeni kulturowej współczesnej Szwajcarii społeczne i narodowe tabu – los dzieci oddawanych na służbę. Autor tego rzeczowego przedstawienia – Dariusz Komorowski (Uniwersytet Wrocławski) – ze znanstwem i wrażliwością podejmuje temat dzieci pracujących przymusowo w chłopskich rodzinach adopcyjnych w Szwajcarii i omawia literacką reprezentację tej społecznie sankcjonowanej praktyki. Życie i praca „dzieci kontraktowych” na wsi nie wpisuje się w obraz „szwajcarskiego imaginarium społecznego”²³ i podważa pielęgnowane i ugruntowane postrzeganie ludzi pracujących na wsi jako czysty i mocny fundament społeczeństwa. W podobnym społeczno-krytycznym tonie utrzymany jest tekst Joanny Jabłkowskiej (Uniwersytet Łódzki) odzierający z iluzji bezinteresownego humanizmu pomoc krajom rozwijającym się: „Entwicklungshilfe als getarnter Kolonialismus. *Hundert Tage* von Lukas Bärfuss”. Autorka dostrzega w zaangażowanym społecznie piśmiectwie Lukasa Bärfussa (ur. 1971) programowe podważanie utartych poglądów i prowokacyjne przełamywanie społecznych tabu, co zapowiada już jego pierwsza powieść. Dzięki wielopłaszczyznowej analizie Jabłkowska dokonuje kontekstualizacji tekstu Bärfussa, prowadzącej do jej symbolicznego odczytania. Według polskiej znawczyni niemieckojęzycznej literatury współczesnej (nie)zamierzone porównanie przez pisarza ludobójstwa w Ruandzie ze zbrodnią Holokaustu „instrumentalizuje” wprowadzie cierpienie ludzi w Afryce, ale jest jednocześnie aktem odwagi przez przywołanie kwestii (nie)winnej Szwajcarii i poddanie jej publicznej dyskusji.

Trzeci kompleks tematyczny stanowią artykuły zwracające się ku problematyce tabu wynikającego ze stosunku do kwestii płciowych i seksualnych („Geschlechtsspezifische und sexuelle Tabuzonen”). Pierwsza głos zabiera Barbara Pogonowska (Uniwersytet Śląski w Katowicach), która poddaje analizie opowiadanie Annemarie Schwarzenbach (1908–1942) *Eine Frau zu sehen*²⁴.

²³ Autor wielokrotnie odwołuje się do pojęcia „soziales Imaginarium”, 165, 166, 170.

²⁴ Walter Fähnders i Sabine Rohlf, red., *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke. Mit einer Schwarzenbach-Bibliographie* (Bielefeld: Aisthesis, 2005).

Podjmując temat miłości homoerotycznej w późniejszych teksach pisarki i podróżniczki, związanej intymnie z Eriką Mann, badaczka wkracza na trudny teren, obwarowany mimo znacznej liberalizacji licznymi tabu. W erudycyjny sposób wskazuje wczesne literackie tradycje opisu (*Gilgamesz*) i późniejsze mechanizmy tabuizowania miłości homoseksualnej. Schwarzenbach w swych powieściach *Pariser Novelle II* (1928), *Freunde um Bernhard* (1931), *Flucht nach oben* (1933) i *Tod in Persien* (1935/1936) stosuje strategie ukrycia prawdziwej natury opisywanych związków z uwagi na mechanizmy wykluczenia funkcjonujące w społeczeństwie. O mechanizmach wypierania homoseksualizmu z debaty publicznej pisze także słowacki badacz Ján Jambor w artykule: „Homosexualität als tabuisierte Verhaltensweise der bürgerlichen Gesellschaft in Alain Claude Sulzers *Ein perfekter Kellner*”. Nagrodzona i przetłumaczona na dziesięć języków debiutancka powieść urodzonego w 1953 roku Sulzera zagląda za mieszczańską fasadę szwajcarskiego dobrostanu i ukazuje skomplikowaną naturę ludzką w poszukiwaniu tożsamości. Natomiast Karin Baumgartner (University of Utah) w artykule „Geschichte(n) und Geschlecht in den Romanen der Schweizer Autorin Eveline Hasler“ podejmuje zainicjowane przez krytykę feministyczną i podjęte przez studia genderowe zadanie przywracania pamięci kobietom, których faktyczna rola w historii przez wiele lat nie była dostrzegana ze względu na płęć i patriarchalną strukturę społeczną. Powieści *Anna Göldin. Letzte Hexe* (1982) i *Die Wachsfügelfrau* (1991) oraz kolejne książki przypominające zapomniane sylwetki kobiet zapewniły Eveline Hasler sukces czytelniczy i rozpoznawalne miejsce w literaturze współczesnej, jednak – jak zastrzega Baumgartner – jej dzieło nie zostało dokończone, a niekiedy wydaje się sprzeniewierzone przez komercyjne zabiegi marketingowe służące gminom związanym z bohaterkami opisywanych historii, jak na przykład Anna Goldi²⁵.

O tabu w sferze obyczajowej i religijnej („Religiöse und sittliche Tabuzonen”) traktują trzy kolejne artykuły, z których każdy eksponuje inne nieobecne i niepożądane treści i zachowania. Daniel Annen (Kantonschule Kollegium Schwyz) zwraca się ku twórczości Thomasa Hürlimanna w rozdziale: „Löcher in der gesellschaftlichen Hochglanzfolie. Tabubruch bei Thomas Hürlimann”. Jego przenikliwa ocena sfer tabu obecnych w społecznym postrzeganiu religii, życia, śmierci i cielesności każe zastanowić się nad kondycją współczesnych społeczeństw. Autor pokazuje, jak Hürlimann dekonstruuje utarte schematy myślenia o Bogu i dopiero przełamując tabu mające Boga chronić, lepiej służy sprawie wiary. W bardzo rozważnym tekście Vesny Kondrič Horvat (Univerza v Mariboru) „«Ich begann eine Buchhaltung

²⁵ Autorka wskazuje na konkretne działania np. Anna Göldi Museum w gminach Ennenda i Hänggitarum.

meines Lebens zu erstellen». Zu einem Tabuthema im Roman *Koala* von Lukas Bärfuss” przedstawiony został jeden z tematów często wypieranych w społeczeństwach zorientowanych na sukces – samobójstwo. Reprezentująca słoweńską germanistykę badaczka z wrażliwością eksploruje bardzo osobistą powieść niepokornego i stale podejmującego trudne kwestie społeczne pisarza, ukazując mechanizmy tabuizacji i sankcje związane z łamaniem tabu, łącząc temat ochrony wymierających gatunków z brakiem zrozumienia dla problemów egzystencjalnych ludzi.

Na szczególną uwagę zasługują rozważania Gonçalo Vilas-Boasa (Universidade do Porto), gdyż autor jako jedyny porusza problematykę tabu w społeczności żydowskiej. Jego artykuł „Wie man jüdisch-orthodoxe Traditionen hinter sich lässt. Thomas Meyers Roman «Wolkenbruchs wunderliche Reise in die Arme einer Schickse»” wprowadza czytelnika do świata żydowskich tradycji i pozwala doświadczyć bogactwa i kolorytu obowiązujących w nim zasad i zwyczajów. Autor podkreśla, że Meyer wskazał w swej powieści także opresyjną stronę życia we wspólnocie, która kontroluje indywidualne próby wyłamania się z reguł jej świata. Również w warstwie językowej powieść jest przykładem autonomicznego podejścia pisarza do tematu²⁶.

Po serii artykułów stanowiących jednostkowe analizy powieści, rozdział kończy przeglądowa rozprawa o sposobach tabuizacji „szczęścia”. Margrit V. Zinggeler (Eastern Michigan University) w artykule „Tabuisierung und Tabubruch von «Glück» in der Deutschschweizer Literatur” stawia tezę, zgodnie z którą w niemieckojęzycznej literaturze Szwajcarii – zwłaszcza po II wojnie światowej i w literaturze najnowszej – „szczęście” jest tematem tabu, w przeciwieństwie do literatury amerykańskiej analogicznego okresu, i udowadnia ją na wybranych przykładach. Autorka stawia pod rozwagę fakt, że Szwajcaria jako jeden z najszcześniejszych krajów na świecie paradoksalnie w literaturze unika tematów związanych ze szczęściem, takich jak dążenie do szczęścia czy *happy end*.

O obszarach tabu w zakresie sztuki i cywilizacji („Künstlerisch-zivilisatorische Tabuzonen”) piszą w omawianym tomie Jürgen Barkhoff (Trinity College Dublin, University of Dublin), Ewa Mazurkiewicz (Uniwersytet Śląski w Katowicach), Daniel Rothenbühler (Hochschule der Künste Bern) i Dorota Sośnicka (Uniwersytet Szczeciński). Barkhoff w przekonującym wywodzie „Pygmalion auf der Alp. Hansjörg Schneiders Sennentuntschi als Theater-skandal und Tabubruch”, odwołując się do dzisiejszej popularności i medialnego sukcesu pisarza, analizie poddaje jego dramat z początków kariery (1972) i umieszcza go w kontekście ruchu emancypacyjnego w Szwajcarii,

²⁶ Koloryt nadają tekstowi słowa w jiddisch, takie jak ‘nostichl’ na chusteczkę do nosa, ‘sininke’ na synka, czy ‘schikse’ na kobiety nie-Żydówki.

która jako ostatni kraj europejski (poza Lichtensteinem) przyznała kobietom prawa wyborcze w 1971 roku. Autor ze znanym problematyki podejmuje się wyjaśnienia tła społeczno-politycznego tej późnej decyzji i w kapitalnym wywodzie ukazuje trafność wczesnego tekstu Schneidera, który zachwyił samego Friedricha Dürrenmatta.

Teatrowi, który czerpie z życia i znany jest z bezpardonowego opisu zastanej rzeczywistości, czego instrumentem jest łamanie tabu, poświęciła swoje poszukiwania naukowe Ewa Mazurkiewicz w rozdziale: „«Wir reden viel, wir lachen viel, und ab und zu gibt es eine Kreuzigung»». Milo Raus Theater zwischen Provokation und Engagement”. W swoim tekście przedstawia wybrane projekty reżysera i twórcy teatralnego o międzynarodowej sławie Milo Raua, twórcy IIPM – International Institute of Political Murder z siedzibą w Szwajcarii i Niemczech. W twórczości autora, który ma na swoim koncie ponad pięćdziesiąt inscenizacji, Mazurkiewicz dostrzega postawę nieprzejednanego obrońcy prawdy o wyjątkowym słuchu społecznym, piętnującego bezpardonowo wszelkie przejawy fałszu. Kreśląc sylwetkę twórcy jako łamacza tabu i przytaczając jego poglądy na temat roli teatru, odnosi się do wypowiedzi Raua, który określa swoją działalność jako „archeologię” naszych czasów²⁷. Jego stanowisko Mazurkiewicz plasuje między zaangażowaniem a prowokacją.

W tekście poświęconym Walterowi Vogtowi autor nie tylko przypomina sylwetkę i twórczość nadzwyczaj produktywnego autora (i aktywnego zawodowo lekarza), którego wydana dotąd spuścizna to dziesięć obszernych tomów obejmujących teksty prozą, utwory dramatyczne, słuchowiska i wiersze, lecz także wskazuje na wspólny mianownik wielu utworów (w tomach *Maskenzwang*, *Vogel auf dem Tisch* i w powieściach autobiograficznych) – przełamywanie tabu językowego wszędzie tam, gdzie standardowy język zawodzi wobec nowych zjawisk.

Apokaliptyczne wizje, język dążący do sprostania kompleksowości świata jako wyraz głębokiego namysłu nad przyszłością planety i żyjących na niej ludzi – te tematy odnajduje i rozważa Dorota Sośnicka (Uniwersytet Szczeciński) w prozie Reto Hänni’ego. W artykule „Entführung in «verdrängte Tabu-Zonen unserer Zivilisation». Zu Reto Hännys «Bilderbuch» «Helldunkel»” wchodzi w dwugłos z pisarzem, ujawniając czytelnikowi wyjątkowość jego prozy i uzasadniając, dlaczego utwór *Helldunkel. Ein Bilderbuch*, który w 1994 roku uzyskał literacką nagrodę im. Ingeborg Bachmann i był entuzjastycznie przyjęty przez krytykę literacką, nagle stał się niewygodny i wywołał liczne kontrowersje, prowadzące wręcz do pogróżek kierowanych

²⁷ Milo Rau, „Muscionico, Daniele/Scheu, Rene: Politische Kunst ist auf links gedrehtes Wutbürgertum”, Interview, w *Neue Zürcher Zeitung* (12.01.2017).

pod adresem autora i w efekcie do jego kryzysu twórczego. Jak wykazuje Sośnicka, stało się tak za sprawą niepokornej postawy pisarza, dążącego do „oświeclania” i wydobywania z mroku niewygodnych społecznie treści, ale także skutek nieuzasadnionego interpretowania wybranych elementów utworu przez niektórych krytyków literackich na bazie własnych wyobrażeń i zakorzenionych uprzedzeń.

Przedostatni takt monografii przypomina rozmowę redaktorki tomu z Reto Hännym nawiązującą do wieczoru autorskiego w Szczecinie 18.05.2018 r., kiedy czytał m.in. fragmenty ze swojej książki *Am Boden des Kopfes. Verwirrungen eines Mitteleuropäers in Mitteleuropa*. Opisuje w niej podróż do Polski w październiku 1989 roku i spotkania na uniwersytetach we Wrocławiu, Krakowie, Toruniu, Warszawie i Lublinie. Rozmowa jest okazją uporządkowania wrażeń i emocji związanych z tą podróżą, ale przypomina także kontrowersje wokół utworu *Helldunkel* oraz jej skutki dla pisarza i jego dalszej twórczości. Takt ostatni tomu stanowi fragment prozy Reto Hänni’ego EINBRUCH DER MUSIK na podstawie nieopublikowanego wówczas i później zmienionego manuskryptu²⁸. Tekst stanowi swoisty kontrpunkt dla dyskusji podejmowanych przez naukowców podczas szczecińskiej konferencji, udowadniając, że pierwsze i ostatnie słowo należy do pisarza.

Stwierdzenie, że omawiana monografia stanowi bardzo ważny głos w dyskusji nad miejscem literatury szwajcarskiej pisanej po niemiecku, ma niepodważalne uzasadnienie w zamieszczonych tu tekstach, podporządkowanych przemyślanej koncepcji tomu. Pierwszym zwiastunem jego unikalności jest umieszczona na okładce grafika Friedricha Dürrenmatta *Herkules: Kopf an Kopf mit Mamut* [Herkules: Czołowe starcie z mamutem]²⁹. To nie przypadkowy zbiór naukowych wypowiedzi, lecz kompletna i wielopłaszczyznowa narracja na temat obszarów wykluczonych z powszechnej dyskusji za przekraczanie przez nie sankcji społecznych, i w końcu jest to wypowiedź na temat literatury, która wobec fenomenu licznych tabu dyscyplinujących kolektywny obraz (niemieckojęzycznej) Szwajcarii zachowuje swą twórczą autonomię, balansując między strategiami konstrukcji i dekonstrukcji tabu i ukazując estetyczne i moralne skutki zniewolenia jednostek i społeczeństw przez zakazy, kary i rozliczne formy wykluczenia. Już z tego względu publikacja pod redakcją Doroty Sośnickiej zasługuje na lekturę i upowszechnienie jako cenny tekst źródłowy na studiach germanistycznych, dla helwetologów jest zaś pozycją obowiązkową.

²⁸ Opublikowany w tomie fragment pochodzi z najnowszej książki pisarza: Reto Hänni, *Sturz. Das dritte Buch vom Flug* (Berlin: Matthes & Seitz, 2020).

²⁹ Friedrich Dürrenmatt, *Herkules, Kopf an Kopf mit Mamut*. Sammlung Centre Dürrenmatt Neuchâtel © CDN/ Schweizerische Eidgenossenschaft.

References

- Acker, Robert, and Marianne Burkhard. *Blick auf die Schweiz. Zur Frage der Eigenständigkeit der Schweizer Literatur seit 1970*. Amsterdam: Rodopi, 1987.
- Bichsel, Peter. "Bildlegendentexte zu Max Frisch 1911–1991." *DU*, no. 12 (1991): 62.
- Burns, Barbara, and Malcolm Pender, eds. *Konstruktionen der Vergangenheit in der Deutschschweizer Literatur*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Diggelmann, Walter Matthias. "Schweizer Tabus, Schweizer Sünden (1974)." In Walter Matthias Diggelmann. *Feststellungen. Ein Lesebuch. Texte 1963 bis 1978*, 115–119. Zürich: Rotpunkt, 1978.
- Dingeldein, Alexander, and Matthias Emrich, eds. *Texte und Tabu. Zur Kultur von Verbot und Übertretung von der Spätantike bis zur Gegenwart*. Bielefeld: transcript Verlag, 2015.
- Fähnders, Walter, and Sabine Rohlf, eds. *Annemarie Schwarzenbach. Analysen und Erstdrucke. Mit einer Schwarzenbach-Bibliographie*. Bielefeld: Aisthesis, 2005.
- Freud, Sigmund. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1922.
- Frisch, Max. "Das Hirn. Eine Notiz. Mit einer Vorbemerkung von Margit Unser." *Sinn und Form* 68, no. 3 (2016): 415–417.
- Frisch, Max. *Schwarzes Quadrat. Zwei Poetikvorlesungen*, edited by Daniel de Vin. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.
- Hoffman, Arne. *Das Lexikon der Tabubrüche. Grenzüberschreitungen von AfD bis Zoophilie, von "Die letzte Versuchung Christi" bis zu "The Red Pill"*, revised second edition. Erbach: Salax, 2018.
- Johnson, Uwe. *Begleitumstände. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1980.
- Kraft, Hartmut. *Tabu. Magie und soziale Wirklichkeit*. Düsseldorf/Zürich: Walter Verlag, 2004.
- Matt von, Beatrice, ed. *Antworten. Die Literatur der deutschsprachigen Schweiz in den achtziger Jahren*. NZZ-Verlag, Zürich 1991.
- Matt von, Peter. "Germanist Peter von Matt: 'Wissenschaftliche Qualität ist keine Frage der Nationalität.'" Accessed November 16, 2020. <https://www.suedkurier.de/ueberregional/kultur/Germanist-Peter-von-Matt-Wissenschaftliche-Qualitaet-ist-keine-Frage-der-Nationalitaet;art10399,9259654>.

- Pezold, Klaus, Michael Böhler, Dieter Fringeli, Christa Grimm, Manfred Gsteiger, Armin Gerd Kuckhoff, Birgit Lönne, Klaus Dieter Schult, Wladimir Sedelnik, and Ilona Siegel, eds. *Geschichte der deutschsprachigen Schweizer Literatur im 20. Jahrhundert*. Berlin: Volk und Wissen, 1991.
- Rau, Milo. "Muscionico, Daniele/Scheu, Rene: Politische Kunst ist auf links gedrehtes Wutbürgertum". Interview. *Neue Zürcher Zeitung* (12.01.2017).
- Rudas, Stephan. "Stichworte zur Sozialpsychologie der Tabus." In *Tabu und Geschichte. Zur Kultur des kollektiven Erinnerns*, edited by Peter Bettelheim, and Robert Streibel, 17–20. Wien: Picus, 1994.
- Rusterholz, Peter, and Andreas Solbach, eds. *Schweizer Literaturgeschichte*. Stuttgart: Metzler, 2007.
- Schröder, Hartmut. "Zur Kulturspezifik von Tabus. Tabus und Euphemismen in interkulturellen Kontaktsituationen." In *Tabu. Interkulturalität und Gender*, edited by Claudia Benthien, and Ortrud Gutjahr, 51–70. München: Wilhelm Fink Verlag, 2008.
- Sośnicka, Dorota, and Malcolm Pender, eds. *Ein neuer Aufbruch? 1991–2011. Die Deutschschweizer Literatur nach der 700-Jahr-Feier*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2012.
- Sośnicka, Dorota. "Der ‚universelle Regionalismus‘ in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur." In *Vielheit und Einheit der Germanistik weltweit*, edited by Franciszek Gruzca, vol. 5: *Globalisierung – eine kulturelle Herausforderung für die Literaturwissenschaft? Germanistische Abgrenzungen*, edited by Regina Hartmann, 315–319. Frankfurt am Main: Peter Lang Verlag, 2012.
- Sośnicka, Dorota. "Die aktuelle Schweizer Literatur im Spiegel der „Solithurner Literaturtage.“ In *Helvetische Literaturwelten im 20. Jahrhundert*, edited by Barbara Rowińska-Januszewska with Dorota Sośnicka, 221–238. Poznań: Wydawnictwo Rys, 2003.
- Sośnicka, Dorota. *Den Rhythmus der Zeit einfangen: Erzählexperimente in der Deutschschweizer Gegenwartsliteratur unter besonderer Berücksichtigung der Werke von Otto F. Walter, Gerold Späth und Zsuzsanna Gahse*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2008.

Niemieckojęzyczna literatura Szwajcarii bez tabu

Abstrakt: W artykule recenzyjnym przedstawiono i omówiono tom *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur*, opublikowany w 2020 roku w wydawnictwie Vandenhoeck & Ruprecht, ze wsparciem finansowym Jan Michalski Foundation i Uniwersytetu Szcze-

cińskiego, pod redakcją Doroty Sośnickiej, poświęcony współczesnym fenomenom literatury szwajcarskiej, literackim obrazom tabuizacji i prób przełamania tabu. Krótkie krytyczne odniesienia do zamieszczonych w tomie tekstów pozwalają na rozpoznanie kluczowych zagadnień i towarzyszących im kontekstów, będąc w założeniu wskazówką do lektury całego, niezwykle interesującego projektu.

Słowa kluczowe: literatura współczesna, niemieckojęzyczna literatura Szwajcarii, tabu w literaturze, przełamywanie tabu.

Deutschsprachige Literatur der Schweiz ohne Tabu

Abstract: Der Übersichtsartikel präsentiert und diskutiert den 2020 vom Verlag Vandenhoeck & Ruprecht mit finanzieller Unterstützung der Jan Michalski Fondation und der Universität Szczecin von Dorota Sośnicka herausgegebenen Band *Tabuzonen und Tabubrüche in der Deutschschweizer Literatur*, der sich den zeitgenössischen Phänomenen der Schweizer Literatur, literarischen Tabubildern und Versuchen, Tabus zu brechen, widmet. Kurze kritische Verweise auf die im Band enthaltenen Texte ermöglichen die Identifizierung von Schlüsselthemen und den damit verbundenen Kontexten und sollen als Leitfaden für die Lektüre des gesamten, äußerst interessanten Projekts dienen.

Schlüsselwörter: Gegenwartsliteratur, deutschsprachige Literatur der Schweiz, Tabu in der Literatur, Tabubrüche.



Noty o Autorkach i Autorach / Author Notes

Bożena Anna Badura – dr nauk hum., ukończyła germanistykę na Akademii im. Jana Długosza w Częstochowie i na Uniwersytecie w Rzeszowie. W latach 2009–2010 pracowała jako Teaching Assistant w University of Virginia (USA). W roku 2013 uzyskała tytuł doktora na Uniwersytecie w Mannheim. Aktualnie jest wykładowczynią i członkinią komisji egzaminacyjnej DSH na Uniwersytecie Duisburg-Essen oraz prowadzi wykłady z literatury na Volkshochschule Essen. Regularnie pisze recenzje dla „Literaturkritik.de”. Od 2014 r. prowadzi w Essen wieczory autorskie „Das Debüt im Livrés”. Zainteresowania badawcze: literatura XIX i XX wieku, germanistyka interkulturowa, teoria narracji. Wybór publikacji: *Normalisierter Wahnsinn? Aspekte des Wahnsinns im Roman des frühen 19. Jahrhunderts*. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2015; „Der Duft der postmodernen Gesellschaft. Hochmut und Narzissmus in Patrick Süskinds Roman «Das Parfum»”. W *Superbia. Hochmut und Stolz in Kultur und Literatur*, red. Bożena A. Badura, Tillman F. Kreuzer, 113–141. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2014. Adres mailowy: bozena_badura@yahoo.de, ORCID: 0000-0003-1248-4404.

Bożena Anna Badura, PhD – a teacher of German Language and Literature at the Duisburg-Essen University and Volkshochschule in Essen. She was a Teaching Assistant at the University of Virginia. Her doctoral thesis at the University Mannheim deals with the function of madness in the early 19th century German novels. Her research focuses on contemporary German literature, primarily, interculturality and narrative theory. Publications: *Normalisierter Wahnsinn? Aspekte des Wahnsinns im Roman des frühen 19. Jahrhunderts*. Gießen Psychosozial-Verlag, 2015; “Der Duft der postmodernen Gesellschaft. Hochmut und Narzissmus in Patrick Süskinds Roman ‘Das Parfum’.” In *Superbia. Hochmut und Stolz in Kultur und Literatur*, edited by Bożena A. Badura and Tillman F. Kreuzer, 113–141. Gießen: Psychosozial-Verlag, 2014. E-Mail address: bozena_badura@yahoo.de, ORCID: 0000-0002-4875-689X.

Ján Demčišák – dr nauk hum., adiunkt w Katedrze Germanistyki Uniwersytetu Świętych Cyryla i Metodego w Trnawie. Jego badania naukowe dotyczą zagadnień analizy i interpretacji tekstu oraz teorii dekonstruktywnych strategii czytania. W dydaktyce skupia się na analizie dyskursu, dekonstrukcji, performatywności języka i innych założeniach poststrukturalistycznych, które zakładają podejście interdyscyplinarne i łączą perspektywy filologiczną i kulturoznawczą. Adres mailowy: jan.demcisak@ucm.sk, ORCID: 0000-0001-7699-3756

Ján Demčišák, PhD – is a member of the Department of German Studies University of SS. Cyril and Methodius in Trnava. As part of his scientific research, he deals with the problem of text analysis and interpretation and further the theory of deconstructive reading. Methodologically, he deals with discourse analysis, deconstruction, the performativity of language, and with other post-structuralist approaches, aiming for an interdisciplinary approach and the connection of the philological and cultural-scientific perspective. E-mail address: jan.demcisak@ucm.sk, ORCID: 0000-0003-0227-6716

Simona Fraštková – mgr, pracownik naukowo-dydaktyczny w Katedrze Germanistyki Uniwersytetu Świętych Cyryla i Metodego w Trnawie. Zajmuje się badaniem kombinatorycznego, syntagmatycznego potencjału leksemów i bardziej kompleksowych kombinacji wyrazów, często z perspektywy kontrastywnej, w zestawieniu języka słowackiego i języka niemieckiego. Jej badania opierają się zasadniczo na analizie formalno-semantycznych właściwości łączliwości znaków językowych i ich interpretacji kontekstualnej. Badania opierają się o zróżnicowane tematycznie, treściowo i stylistycznie teksty, które są gromadzone w bazach danych tekstowych i korpusach. Adres mailowy: simona.frastikova@ucm.sk, ORCID: 0000-0001-7699-3756.

Simona Fraštková, PhD – is a member of the Department of German Studies University of SS. Cyril and Methodius in Trnava. She deals with the investigation of the combinatorial, syntagmatic potential of lexemes or more complex word combinations, frequently also from a contrastive perspective, where the languages to be compared are Slovak and German. Their investigation is usually based on the analysis of formal-semantic properties of the connectivity of linguistic signs, their contextual interpretation. The empirical basis are thematically, contentually and stylistically diverse texts that are collected in the text databases and corpora. E-mail address: simona.frastikova@ucm.sk, ORCID: 0000-0001-7699-3756.

Joanna Frużyńska – dr nauk hum., adiunkt na Wydziale Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego. Autorka monografii poświęconej dziejom powieści nieliniowej, określanej często mianem „hipertekstu” bądź „protohipertekstu” – *Mapy, encyklopedie, fraktale. Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. Zainteresowana kulturą dziecięcą i literaturą popularną (zwłaszcza powieścią kryminalną); bada różne formy opowiadania. Adres mailowy: j.fruzynska@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3316-0196.

Joanna Frużyńska, PhD – Assistant Professor at the Faculty of Polish Studies at the University of Warsaw (UW). A graduate of Polish studies at UW (2003), author of a book about the history of a non-linear novel often referred to as “hypertext” or “proto-hypertext” – *Mapy, encyklopedie, fraktale. Hipertekstowe opowieści w prozie XX wieku*. Warszawa: Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2012. Interested in children’s culture and popular literature (especially the crime fiction); she explores various forms of the storytelling. E-mail address: j.fruzynska@uw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-3316-0196.

Tobiasz Janikowski – germanista i kulturoznawca, doktor nauk humanistycznych, pracownik naukowo-dydaktyczny Katedry Historii i Kultury Krajów Niemieckiego Obszaru Językowego Uniwersytetu Pedagogicznego w Krakowie. Pracę doktorską – *Die blutende Grenze. Literatur und Publizistik zur oberschlesischen Teilung (1922)*. Berlin: Logos Verlag, 2014 – obronił na Uniwersytecie w Siegen (Niemcy). Do jego zainteresowań badawczych należą: fenomen kulturowy polsko-niemieckiego pogranicza, problem tożsamości i identyfikacji zbiorowej mieszkańców obszarów wieloetnicznych, oddziaływanie interferencji kulturowej, wpływ mediów cyfrowych na przemiany społeczne i kulturowe. Adres mailowy: tobiasz.janikowski@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-3374-8571.

Tobiasz Janikowski, PhD – a germanist and culture expert, lecturer at the Faculty of History and Culture of the German Language Area at the Pedagogical University of Cracow. Doctoral dissertation – *Die blutende Grenze. Literatur und Publizistik zur oberschlesischen Teilung (1922)*. Berlin: Logos Verlag, 2014 – defended at the University of Siegen (Germany). His research interests include: the cultural phenomenon of the Polish-German borderland, the problem of identity and collective identification of residents of multiethnic areas, the impact of cultural interference, the impact of digital media on social and cultural changes. E-mail address: tobiasz.janikowski@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-3374-8571.

Gabriela Jelitto-Piechulik – dr nauk hum., adiunkt w Instytucie Filologii Germańskiej Uniwersytetu Opolskiego; problematyka badawcza: literatura niemieckojęzyczna XIX, XX i XXI wieku, pojęcie przestrzeni literackiej, związki literatury z historią, problematyka migracji w literaturze; publikacje dotyczące twórczości Ricardy Huch, Novalisa, J. v. Eichendorffa, Fryderyka Schillera, Theodora Opitza, Hansa Lipińskiego-Gottersdorfa, Jürga Amanna. Najnowsze publikacje: *Geschlecht und Gedächtnis. Österreichische Autorinnen prüfen Geschichtsmymthen*, red. Wien: new academic press, 2020; „Revitalisierung der Geschichte nach 1914. Albrecht von Wallenstein und Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein in den Geschichtskonstruktionen der Ricarda Huch”. W *Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Studien*, red. Karsten Dahlmanns, Matthias Freise i Grzegorz Kowal, 511–520. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020; „Ricarda Huchs Lutherprojektionen”. W *Die Reformation 1570. Zwischen Gewinn und Verlust*, red. Cezary Lipiński i Wolfgang Brylla, 167–178. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020. Adres mailowy: gabijelitto@op.pl, ORCID: 0000-0002-2232-081X.

Gabriela Jelitto-Piechulik – PhD in Human Sciences, Assistant Professor at the Institute of German Philology, University of Opole; research issues: German-language literature of the nineteenth, twentieth and twenty-first centuries, the concept of literary space, relations between literature and history, migratory issues in literature; publications on the works of Ricarda Huch, Novalis, J. v. Eichendorff, Fryderyk Schiller, Theodor Opitz, Hans Lipinski-Gottersdorf, Jürg Amann. The latest publications: *Geschlecht und Gedächtnis. Österreichische Autorinnen prüfen Geschichtsmymthen*, ed. Wien: new academic press, 2020; “Revitalisierung der Geschichte nach 1914. Albrecht von Wallenstein und Karl Freiherr vom Stein zum Altenstein in den Geschichtskonstruktionen der Ricarda Huch.” In *Krieg in der Literatur, Literatur im Krieg. Studien*, edited by Karsten Dahlmanns, Matthias Freise and Grzegorz Kowal, 511–520. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020; “Ricarda Huchs Lutherprojektionen.” In *Die Reformation 1570. Zwischen Gewinn und Verlust*, edited by Cezary Lipiński and Wolfgang Brylla, 167–178. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020. E-mail: gabijelitto@op.pl, ORCID: 0000-0002-2232-081X.

Paul Martin Langner – dr hab., prof. UP, kierownik Katedry Historii Literatury Niemieckiej Uniwersytetu Pedagogicznego im. KEN w Krakowie. Literaturoznawca, filozof, historyk teatru. Po obronie pracy doktorskiej działał jako manager projektów w Szlezewiku-Holsztynie, Berlinie i Poczdamie. Jest przewodniczącym Towarzystwa Fryderyka Hebla (Wesselburen). Obszar badań: historia literatury regionu (area studies), struktury narratywne i per-

formatywne w tekstach średniowiecza, struktury nowoczesnego teatru. Ostatnie publikacje: „Der Reiz des Unbekannten im Bekannten. Zum historischen Kriminalroman ‚Rungholts Erbe‘ von Derek Meister”. W *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Moderne*, red. Eva Parra-Membrives i Wolfgang Brylla, 51–61. Tübingen: Narr, 2015; „Lust am Geld. Der Roman «Der Geldkomplex» von Franziska zu Reventlow als Schelmenroman”. W *Hans Fallada und die Literatur(en) zur Finanzwelt*, red. Daniel Börner i Andrea Rudolph, *Hans-Fallada-Jahrbuch*, nr 7 (2016): 221–235. Berlin: Steffen-Verlag, 2016; „Die mittelniederdeutsche Apokalypse unter der Perspektive zisterziensischer Frömmigkeit”. W *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, red. Christa Agnes Tuczay, *Beihefte zur Mediaevistik*, Bd. 2, 159–169. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016. Monografia: *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, współred. Agata Mirecka. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2015. Adres mailowy: paul.langner@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-2197-4192.

Paul Martin Langner, PhD – University Professor of the History of German Literature at the Pedagogical University of Cracow (since 2003). Studied History of Literature, Philosophy and History of Theatre in Münster and Berlin; after his doctorate, he worked as an organizer and manager of cultural projects and organizations in Schleswig-Holstein, Berlin and Potsdam, President of the Friedrich Hebbel Society (Wesselburen). His main research areas are: area studies in the history of literature, narrative and performative structures of medieval texts, structures of modern drama and studies on selected authors of the recent past. Recent publications: “Der Reiz des Unbekannten im Bekannten. Zum historischen Kriminalroman Rungholts Erbe von Derek Meister.” In *Facetten des Kriminalromans. Ein Genre zwischen Tradition und Moderne*, edited by Eva Parra-Membrives i Wolfgang Brylla, 51–61. Tübingen: Narr, 2015; “Lust am Geld. Der Roman ‘Der Geldkomplex’ von Franziska zu Reventlow als Schelmenroman.” In *Hans Fallada und die Literatur(en) zur Finanzwelt*, edited by Daniel Börner i Andrea Rudolph, *Hans-Fallada-Jahrbuch*, no. 7 (2016), 221–235. Berlin: Steffen-Verlag, 2016; “Die mittelniederdeutsche Apokalypse unter der Perspektive zisterziensischer Frömmigkeit.” W *Jenseits. Eine mittelalterliche und mediävistische Imagination. Interdisziplinäre Ansätze zur Analyse des Unerklärlichen*, edited by Christa Agnes Tuczay, *Beihefte zur Mediaevistik*, Bd. 2, 159–169 (Frankfurt am Main: Peter Lang, 2016). *Tendenzen der zeitgenössischen Dramatik*, co-edited by Agata Mirecka. Frankfurt am Main: Peter Lang 2015. E-mail address: paul.langner@up.krakow.pl, ORCID: 0000-0002-2197-4192.

Joanna Ławnikowska-Koper – dr hab. nauk hum., prof. UJD w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie; obszary badawcze: najnowsza literatura austriacka, perspektywa kulturoznawcza, recepcja literatury niemieckojęzycznej w Polsce. Autorka artykułów na temat twórczości Gabriele Wohmann, Christy Wolf, Ingeborg Bachmann, Barbary Frischmuth, Marlene Streeruwitz, Anny Mitgutsch, Arno Geigera, Ericha Hackla. Autorka monografii *Literarisierung der Familie im österreichischen Roman der Gegenwart*. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018. Pod jej redakcją ukazały się tomy: *Literarisierung der Gesellschaft im Wandel*, współredakcja z Anną Majkiewicz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020; *Christa Wolfs Œuvre. Rückblick, Einblick, Ausblick*. Częstochowa, Wydawnictwo AJD, 2013. Współzałożycielka i redaktor naczelna istniejącego od 2016 r. czasopisma naukowego „Transfer. Reception Studies”. Adres mailowy: j.lawnikowska-koper@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0001-7889-8496.

Joanna Ławnikowska-Koper, PhD – University Professor at the Institute of Literature of Jan Długosz University in Częstochowa; research areas: the latest Austrian literature, cultural studies perspective, reception of German language literature in Poland. The author of articles on the works of Gabriele Wohmann, Christa Wolf, Ingeborg Bachmann, Barbara Frischmuth, Marlene Streeruwitz, Anna Mitgutsch, Arno Geiger, and Erich Hackl. The author of the monograph *Literarisierung der Familie im österreichischen Roman der Gegenwart*. Berlin: Peter Lang Verlag, 2018. Recently, the following volumes have been published: *Literarisierung der Gesellschaft im Wandel*, co-ed. Anna Majkiewicz. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 2020; *Christa Wolfs Œuvre. Rückblick, Einblick, Ausblick*. Częstochowa: Wydawnictwo AJD, 2013. Co-founder and editor-in-chief of a scientific journal “Transfer. Reception Studies”. E-mail address: j.lawnikowska-koper@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0001-7889-8496.

Zainab Magdy – pracownik w Instytucie Języka i Literatury Angielskiej Uniwersytetu w Kairze, gdzie przygotowuje pracę doktorską na temat *Representations of the Self in Works by and on Waguih Ghali*. Ukończyła studia magisterskie w zakresie studiów artystycznych, jest też aktorką, pisarką i dramaturgiem, działa w Kairze. Jej obecne zainteresowania badawcze i artystyczne skupiają się na narracji między pisarstwem a performensem. Adres mailowy: zainabmagdy@cu.edu.eg.

Zainab Magdy is Assistant Lecturer in the Department of English Language and Literature, Cairo University, where she is currently working on her PhD

thesis about *Representations of the Self in Works by and on Waguih Ghali*. She has an MA in Performance Studies, and is an actor, a writer and theater maker, based in Cairo. Her current research and artistic interests are in self-narratives between writing and performance. E-mail address: zain-abmagdy@cu.edu.eg.

Anna Majkiewicz – dr hab., prof. UJD, zatrudniona w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie; literaturoznawczyni, tłumaczka; obszary badawcze: najnowsza literatura niemieckojęzyczna, procesy recepcyjne w kontekście komparatystyki kulturowej, teoria i praktyka przekładu literackiego i użytkowego (pisemnego i ustnego). Autorka czterech monografii oraz licznych artykułów z zakresu teorii i praktyki przekładu, historii i recepcji literatury współczesnej (m.in. *„Właściwie jestem nieprzetłumaczalna...” O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie*. Katowice: Śląsk, 2016; *Styl, kontekst kulturowy, gender*. Katowice: Śląsk, 2011; *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek*. Warszawa: PWN, 2008; *Proza Günтера Grassa – interpretacja a przekład*. Katowice: Śląsk, 2002). Współredaktorka wielu monografii zbiorowych. Założycielka i redaktor naczelna istniejącego od 2016 r. czasopisma naukowego „Transfer. Reception Studies”. Adres mailowy: a.majkiewicz@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0003-3901-2140.

Anna Majkiewicz, PhD – University Professor employed at the Institute of Literature of Jan Długosz University in Częstochowa, specializing in literature and translation studies; research areas: latest German language literature, reception processes in the context of cultural comparative studies, theory and practice of literary and utility translation (written and oral). The author of numerous articles from the range of theory and practice of translation and four monographs (*„Właściwie jestem nieprzetłumaczalna...”*. *O prozie Elfriede Jelinek w polskim przekładzie* [On the prose of Elfriede Jelinek in Polish translation]. Katowice: Śląsk, 2016; *Styl, kontekst kulturowy, gender* [Style, cultural context, gender]. Katowice: Śląsk, 2011; *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu. Wczesna proza Elfriede Jelinek* [Intertextuality – implications on the theory of translation. Early prose of Elfriede Jelinek]. Warszawa: PWN, 2008; *Proza Güntera Grassa – interpretacja a przekład* [Günter Grass' prose – interpretation versus translation] Katowice: Śląsk, 2002). The founder and editor-in-chief of the scientific journal "Transfer. Reception Studies". E-mail address: a.majkiewicz@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0003-3901-2140.

Marcin Pliszka – dr nauk hum., literaturoznawca, pracuje w Instytucie Językoznawstwa i Literaturoznawstwa Uniwersytetu Przyrodniczo-Humanistycznego w Siedlcach. Autor książek: *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*. Siedlce: Wyd. UPH, 2015; *Przestrzenie. Studia i szkice o literaturze*. Siedlce: Wyd. UPH, 2018, a także współredaktor czterech monografii zbiorowych. Zainteresowania badawcze: literatura od XVI do XVIII wieku i jej związki z literaturą współczesną, topika oniryczna w literaturze, topika temporalna w literaturze, miasto w literaturze, metodologia badań literackich (m.in. geopoetyka, *dream studies*). Adres mailowy: marcin.pliszka@uph.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0723-3320.

Marcin Pliszka, PhD – literary scholar, works at the Institute of Linguistics and Literary Studies at Siedlce University of Natural Sciences and Humanities. Author of books: *W onirycznym teatrze. Sen w poezji polskiego baroku*. Siedlce: Wyd. UPH, 2015; *Przestrzenie. Studia i szkice o literaturze*. Siedlce: Wyd. UPH, 2018, and co-editor of four monographies. His research interests are literature of the 16th, 17th and 18th centuries and its impact on contemporary literature, oneiric and temporal topoi, city in literature, methodology of literary research (including geopoetics, dream studies). E-mail: marcin.pliszka@uph.edu.pl, ORCID: 0000-0002-0723-3320.

Rafał Pokrywka – dr nauk hum., pracownik naukowy w Katedrze Literatury Powszechnej i Komparatystyki Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego w Bydgoszczy, redaktor tomu *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017, autor monografii *Współczesna powieść niemieckojęzyczna*. Kraków: Universitas, 2018. Adres mailowy: rafal.pokrywka@ukw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5510-9412.

Rafał Pokrywka – PhD in literary studies, currently working at the Chair of Comparative Literature at Kazimierz Wielki University in Bydgoszcz, Poland. Relevant publications: *Der Liebesroman im 21. Jahrhundert*. The Romance Novel in the 21st Century, ed. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2017; *Współczesna powieść niemieckojęzyczna* [The Contemporary German Novel]. Kraków: Universitas, 2018. E-mail address: rafal.pokrywka@ukw.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5510-9412.

Dana Radler – dr nauk hum., absolwentka Wydziału Języków Obcych na Uniwersytecie w Bukareszcie (1994), doktorat na podstawie monografii „Pamięć i fikcja w pracach Johna McGaherna”; w roku 2004 uzyskała tytuł magistra stosunków międzynarodowych na Wydziale Nauk Politycznych. W latach 2010–2014 była współredaktorką Biuletynu Global Issues i człon-

kinia grupy specjalnej ds. Problemów Globalnych IATEFL, University of Kent. Jej zainteresowania badawcze łączą zagadnienia globalne, pamięć i studia irlandzkie, ze szczególnym uwzględnieniem kwestii tożsamości, teorii kulturowych i teorii płci jako konstruktów społecznych. Jest autorką artykułów o powieściopisarzach brytyjskich i rumuńskich publikowanych w czasopiśmie „Synergy”, „East-West Cultural Passage”, „British and American Studies”, „Swedish Journal of Romanian Studies”, „Folklor/edebiyat and American”, „British and Canadian Studies”. E-mail address: daniela.radler@rei.ase.ro, ORCID: 0000-0003-0059-0832.

Dana Radler, PhD – A Graduate of Faculty of Foreign Languages (English-Romanian section) at Bucharest University (1994), completed her PhD at University of Bucharest with a monograph on “Memory and Fiction in John McGahern’s Works”, following an MA in International Relations at the Faculty of Political Science in 2004. In between 2010-2014 she acted as co-editor of the Global Issues Newsletter and member of the Global Issues Special Interest Group, IATEFL, University of Kent. Her present interests combine global issues, memory and Irish studies, with a particular focus on identity, cultural theories, and gender as constructs or de-constructs of modern societies. She has authored papers on British and Romanian novelists in journals “Synergy”, “East-West Cultural Passage”, “British and American Studies”, “Swedish Journal of Romanian Studies”, “Folklor/edebiyat and American”, “British and Canadian Studies”. E-mail address: daniela.radler@rei.ase.ro, ORCID: 0000-0003-0059-0832.

Hans Christian Stillmark – dr nauk hum., obszar badań; zagadnienia teoretyczne i medialne w dramacie i teatrze; teoria zaburzeń osobowości w literaturze. Publikacje na temat Kleista, Hebbła, Kafki, Brechta, Müllera, Brauna, Förstera, Wagnera, Hilbiga i Kirsch. Publikacje: *Inseln der Hoffnung. Literarische Utopien in der Gegenwart*, współred. Sarah Pützer (Berlin: Weidler Buchverlag, 2018); „Von den Schwierigkeiten ein Mann zu sein. Wolfgang Hilbig's Leben und Schreiben,” *DIYALOG. Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik* 6, z. 1 (2018): 32–44; *Peter Weiss erinnernd – Ansichten und Einsichten*, red. Berlin: Weidler Buchverlag, 2020. Adres mailowy: drhcstillmark@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9569-998X.

Hans Christian Stillmark, PhD – Theory of Drama and medial problems of theatre; Theory of Perturbation in Literature. Papers about Kleist, Hebbel, Kafka, Brecht, Müller, Braun, Förster, Wagner, Hilbig und Sarah Kirsch. *Inseln der Hoffnung. Literarische Utopien in der Gegenwart*, ed. with Sarah Pützer, Berlin: Weidler Buchverlag, 2018; “Von den Schwierigkeiten ein Mann zu

sein. Wolfgang Hilbigs Leben und Schreiben". *DİYALOG. Zeitschrift für Interkulturelle Germanistik* 6, H. 1 (2018): 32–44; *Peter Weiss erinnernd – Ansichten und Einsichten*, ed. Berlin: Weidler Buchverlag, 2020. E-Mail address: drhcstillmark@gmail.com, ORCID: 0000-0002-9569-998X.

Wolfgang Sréter – mgr, doc. urodzony w Passau, wykładowca w Wyższej Szkole Nauk Stosowanych (Hochschule für angewandte Wissenschaften, München) w Monachium, w zakresie zarządzania kulturą i sztuką. Jest również czynnym pisarzem, dramatopisarzem, dziennikarzem, fotografem. Opublikował w wydawnictwie lichtung m.in. *Der falsche Fräser, Francesca und Massimo, Traglinger, Das Iwanbrettl, Der Jazzdirigent, Das Cabinet des Doktor Caligari, MinenSpiel*, a ostatnio powieść *Milenas Erben* (2018). Nagrody: laureat konkursu prozy czasopisma „lichtung” (1989), Nagroda Teatru Krajowego Schwaben (1999), laureat nagrody Irseer Pegasus (2005), Nagroda dla Młodych Dramaturgów Stadtsparkasse München za *MinenSpiel* (2006). Adres mailowy: info@wolfgangstreter.de.

Wolfgang Sréter, M.A., Doc. – born in Passau, is an active journalist, writer and photographer, currently employed at the University of Applied Sciences (Hochschule für angewandte Wissenschaften) in Munich teaching culture and arts management. His publications on lichtung edition include: *Der falsche Fräser, Francesca und Massimo, Traglinger, Das Iwanbrettl, Der Jazzdirigent, Das Cabinet des Doktor Caligari, MinenSpiel*, and last novel *Milenas Erben* (2018). Awards: winner of the short prose competition of the magazine “lichtung” (1989), Prize of the Landestheater Schwaben (2005), Young Dramatist Prize of the Stadtsparkasse München for *MinenSpiel* (2006). E-mail: info@wolfgangstreter.de.

Jan Trna – mgr, studiował germanistykę (specjalizacja nauczycielska, tytuł magistra w 2016 r.) oraz odbył studia przekładoznawcze (tytuł magistra 2018) na Uniwersytecie Masaryka w Brnie (Republika Czeska). Obecnie przygotowuje pracę doktorską poświęconą dramatom Lukasa Bärfussa w kontekście niemieckojęzycznego dramatu po 1945 r. Jan Trna odbył staże badawcze w Greifswaldzie, Regensburgu, Wiedniu i Würzburgu. Publikuje z zakresu literaturoznawstwa, przekładoznawstwa i dydaktyki literackiej. Adres mailowy: 383309@mail.muni.cz, ORCID: 0000-0003-3138-9736.

Jan Trna, M.A. – studied German for teaching (master’s degree 2016) and translation studies (master’s degree 2018) at Masaryk University in Brno / the Czech Republic. He is currently writing his dissertation theses on the dramatic work of Lukas Bärfuss in the context of German-language drama after

1945. Jan Trna completed research stays in Greifswald, Regensburg, Vienna, and Würzburg and has been publishing on literary, translational, and didactic topics. E-mail: 383309@mail.muni.cz, ORCID: 0000-0003-3138-9736.

Joanna Warońska – dr hab., prof. UJD w Instytucie Literaturoznawstwa Uniwersytetu Humanistyczno-Przyrodniczego im. Jana Długosza w Częstochowie. Jej zainteresowania badawcze dotyczą literatury i teatru I połowy XX wieku oraz widowiskowości w kulturze. Współredaktorka tomów zbiorowych: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik*. Częstochowa: Wyd. AJD, 2013; *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru*. Częstochowa: Wyd. AJD, 2014; *Czytanie Dwudziestolecia IV*. Częstochowa: Wyd. AJD, 2016. Publikowała w tomach zbiorowych i czasopiśmie. Adres mailowy: j.waronska@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5757-4078.

Joanna Warońska, PhD – University Professor at the Institute of Literature of the Jan Długosz University in Częstochowa. Her research interests concern literature and theater in the first half of the 20th century as well as spectacular culture. Co-editor of collective volumes: *W literackich konstelacjach. Księga jubileuszowa dedykowana Profesor Elżbiecie Hurnik* [In literary constellations. Jubilee book dedicated to Professor Elżbieta Hurnik]. Częstochowa: Wyd. AJD, 2013; *Iwo Gall – redutowiec, artysta teatru* [Iwo Gall – redoubt artist, theater artist]. Częstochowa: Wyd. AJD, 2014; *Czytanie Dwudziestolecia IV* [Reading of the 20th century IV]. Częstochowa: Wyd. AJD, 2016. She has published in collective volumes and magazines. E-mail: j.waronska@ujd.edu.pl, ORCID: 0000-0002-5757-4078.

Weiting Zhao – mgr, doktorantka w Katedrze Języka Polskiego na Wydziale Języków i Kultur Europejskich Pekińskiego Uniwersytetu Języków Obcych oraz Katedrze Międzynarodowych Studiów Polskich na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach oraz filolożka, polonistka. Zainteresowania naukowe: literatura polska, tłumaczenia, recepcja literatury polskiej w Chinach. Publikowała w dwuroczniku „Spotkania Polonistyk Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia” i w czasopiśmie „Gdańskie Studia Azji Wschodniej”. Przetłumaczyła na język chiński: książkę Czesława Miłosza *Piesek przydrożny* (2017), wiersze w tomie *Wybór europejskiej poezji antyfaszystowskiej* (2016). Współredaktorka *Słowniczka przysłów krajów Europy Środkowo-Wschodniej* (2019). Adres mailowy: zhaoweitingbfsu@126.com. ORCID: 0000-0002-1085-972X.

Weiting Zhao, M.A. – PhD candidate of Beijing Foreign Studies University and University of Silesia in Katowice, philologist. Her academic interests lie primarily in the field of polish literatura and literary reception. She translated into Chinese Czesław Miłosz's *Road-side Dog* (2017), polish poems in *Selection of European Anti-fascist poetry* (2016), polish proverbs in *Dictionary of proverbs from Central and Eastern Europe* (2019). Published article on "Spotkania Polonistyki Trzech Krajów – Chiny, Korea, Japonia" and "Gdańskie Studia Azji Wschodniej". E-mail address: zhaoweitingbfsu@126.com, ORCID 0000-0002-1085-972X.