

SymCity

**Krise und Rekonzeptualisierung der Stadt
zwischen Avantgarde und Postavantgarde**

Online-Zeitschrift

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

N° 2

2008

SymCity

**Krise und Rekonzeptualisierung der Stadt
zwischen Avantgarde und Postavantgarde**

N° 2 | 2008

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel
Philosophische Fakultät
Romanisches Seminar

SymCity

Zeitschrift des Intensivprogramms *Europäische Städte*

Revista del programa intensivo *Ciudades Europeas*

Revue du programme intensif *Villes Européennes*

© Copyright 2008

All rights reserved

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Philosophische Fakultät

Romanisches Seminar

Olshausenstraße.75

Leibnizstraße 10

Kiel - Deutschland

Índice

Prof. Dr. Gómez-Montro

Introducción

I. Die Stadt als kultureller Raum der Moderne

Christina Johanna Bischoff

Alegorías de la legibilidad. Paisajes urbanos en los poemas en prosa de Baudelaire

Ana Isabel Erdozáin

Baroja y París: una representación sociológico-literaria de la gran ciudad con referencia a Tönnies y Simmel

II. Avantgarde und Surrealismus

Esther Henopp

Walter Benjamins Traumstadt

a. Das Modell Paris

Anika Behn

Definition eines surrealistischen Selbst in André Bretons *Nadja*

Eva-Maria Lieser

Bewegung als Paradigma städtischer Modernitätserfahrung in Guillaume Apollinaires *Zone*

Anne Schnackenberg

Aragons Passage: (Illusions-) Heterotopie im foucaultschen Sinne?

b. Weitere Städte

Tanja Kersting

L'espace urbain comme surface de projection pour le thème de la Première Guerre mondiale et ses conséquences dans *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin

Lauri Pilter

Big Apple and the Big Easy: the Role of Cities in the Fiction of William Faulkner and Thomas Wolfe

Maria López Sáñez

Cosmopolitismo en la literatura gallega (Xeración Nós y R. Otero Pedrayo)

III. Postavantgarde und Gegenwart

Theresa Kleinschmidt

Guy Debord und die Situationistische Internationale. Vision der Stadt der letzten Avantgarde

Tobias Athanase

Die Bedeutung des Puzzles in *La Vie mode d'emploi* von Georges Perec

Clothilde Maudet

La contrainte dans *La vie mode d'emploi* de Georges Perec

David Miranda Barreiro

New York In Galician Literature. Camilo Gonsar's *Cara a Times Square*:
Losing the Local Identity in the Globalized Metropolis

Victoria Hickmann / Cara Liebig

Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*

IV. Vom imaginären zum empirischen Raum

Valerie Wetter

Theoretische Überlegungen zum Raumbegriff

Evelin Banhard

Spacial And Temporal Contrasts in Shakespeare's *As You Like It*

Wencke Hansen / Friederike Zollhöfer

Les noms de rues parisiennes

Kristin Schmeer

Die Passagen zwischen Palais Royal und Boulevard Montmartre. Entstehung – Niedergang – Renaissance

Jorge Vicente Díaz

Turismo trivial, un riesgo para Santiago de Compostela

José Ignacio Vila Vázquez

La monumentalidad a través de la imagen y el simbolismo del lugar

Presentación

Javier Gómez-Montero
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

El segundo número de la Revista *SymCity* resulta de las ponencias presentadas en el Seminario Internacional “Crise et reconceptualisation de la ville – Avantgarde et Postavantgarde” celebrado del 2 al 11 de mayo de 2008 en el Instituto de Estudios Europeos de la Université Paris 8 St. Denis – Vincennes. A su vez, *SymCity 2* complementa las aportaciones ya publicadas en el libro *Urbes Europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI. Paradigmes et imaginaires de la ville pour le XXIe siècle* (eds. Javier Gómez-Montero, Christina Johanna Bischoff. Kiel: Ludwig 2009). Los participantes en las Jornadas celebradas en París – procedentes de su mayoría de las Universidades de Santiago de Compostela, Tartu, Nápoles, Paderborn y Kiel, además de la propia anfitriona – hicieron con sus intervenciones especial hincapié en la dinámica de las (post)vanguardias como generadoras de imaginario urbano y sus específicas estrategias de construcción y destrucción, re- y deconstrucción entre el 1900 y el 2000, así como en el perfil y la aportación específicos de los diferentes medios de expresión de las vanguardias y postvanguardias europeas. Autores del momento fundacional de las Vanguardias – p.ej. Guillaume Apollinaire, Louis Aragon –, sus lugares, órganos y medios de expresión, fueron estudiados en tanto que fenómenos de cultura urbana, pero igualmente nos detuvimos en movimientos muy singulares, como el situacionista de Guy Debord, por ser ejemplo de una temprana reflexión sobre la progresiva medialización e iconización de la sociedad. Fruto de las jornadas parisinas son ciertas contribuciones que auscultan aspectos específicos de su historia retenidos en el espacio público, verbigracia en el nombre de sus calles o en los monumentos.

Precisamente las Vanguardias literarias reflejan con gran intensidad un principio definidor de la ciudad, que es el de su continua mutación. Desde su surgimiento, y si acaso a ve-

locidad cada vez más vertiginosa desde la industrialización, lo propio de la ciudad europea es el cambio, considerándose un rasgo singularmente específico de las vanguardias que éstas generen sus discursos a partir de lo Nuevo y siendo el presente su matriz. Por otra parte, en perspectiva social, los movimientos de población y su actividad transforman la morfología urbana. Éste es el destino de las ciudades europeas, pero sobre todo el Seminario buscaba la reflexión que a propósito de esos cambios ofrecen la literatura, el cine e incluso los nuevos medios de comunicación audiovisual. Justo la literatura sitúa al hombre en situaciones a veces extremas, y la ciudad – siendo nuestro espacio vital más cotidiano – es marco e incluso fuente de situaciones extremas, de radical extrañeza, de identificación emocional, de experiencia de paso, de proyección utópica, etc. Y aun así también para las Vanguardias – hace un siglo igual que hoy en día – la ciudad es un espacio antropológico donde la condición humana se dimensiona como condición espacial.

Los temas y obras tratados en este segundo monográfico de *SymCity* suponen en su conjunto variaciones muy diversas de la aportación simbólica de los discursos literarios y en general estéticos al imaginario cultural de las ciudades europeas que a su vez supone un capital de inapreciable valor para su actual definición y futura reinención, y que en esa medida son también relevantes para la gestión del patrimonio cultural urbano europeo, como se ejemplificó durante el Seminario en Saint Denis en muy diferentes campos: El programa interdisciplinar desarrollado en ese foro unió cuestiones genuinamente literarias y culturales con otras antropológicas y sociológicas vinculadas a las Vanguardias, así como con aspectos de la política y de la gestión culturales de las ciudades europeas y sus espacios de proyección profundizando también puntos como los siguientes: ¿Cómo se construye la identidad de una ciudad mediante proyectos político-culturales y en qué sentido los textos literarios se pueden considerar como un espejo crítico de tal desarrollo? ¿En qué medida la literatura y las artes crean el imaginario simbólico de las ciudades europeas? ¿Cómo cambia la autoconciencia de las ciudades europeas

mediante grandes acontecimientos culturales o mediante la promoción de tendencias artísticas urbanas y suburbanas? ¿Qué papel juegan las instituciones culturales a nivel local, regional o nacional en tales procesos? ¿Cómo perfeccionar el engranaje de creadores y gestores, entre culturas marginales e espacios institucionales, entre los respectivos grupos sociales y su patrimonio simbólico específico?

Las contribuciones de este segundo monográfico SymCity responden – al igual que los artículos publicados en el volumen antes citado *Urbes Europaeae. Modelos e imaginarios urbanos para el siglo XXI* – a estas y otras cuestiones de semejante talante. En línea de continuidad con los temas y paradigmas urbanos ya estudiados en el primer número de SymCity aquí se profundizan aspectos de la representación literaria de París como matriz de la Modernidad en Baudelaire y Baroja (C. J. Bischoff, A. Erdozain) y plaza emblemática de las Vanguardias históricas; ahondando en una misma línea de continuidad T. Kersting ausculto las huellas traumáticas que la Gran Guerra dejó en el Berlín eufóricamente moderno de los años 20 del siglo XX. Se entenderá sin más justificaciones la relevancia del *genius loci* en los estudios aquí reunidos y la importancia concedida a Walter Benjamin para el análisis de las galerías de París (K. Schmeer) y su conceptualización por parte del Surrealismo (E. Henopp, S. Behn) así como la recepción explícita de M. Foucault (A. Schnackenberg) y de P. Nora en los trabajos realizados por F. Zollhöfer/W. Hansen y J. Vila Vázquez a propósito de los espacios del poder y de la memoria histórica traslucida en el espacio público, verbigracia en el nombre de sus calles o en los monumentos. Estos últimos artículos – reunidos en la sección final que marca el paso de los espacios imaginarios de la literatura a los empíricos e históricos – se abre con una propuesta de categorización antropológica y sociológica del espacio por V. Wetter.

El pensamiento vanguardista más vinculado a la conciencia de presente y lo nuevo (también los nuevos medios basados en la imagen, como el cine) es objeto de las aproximaciones críticas de E.-M. Lieser (la movilidad), M. López-Sández (el cosmopolitismo), y también su radicalización en las posvanguardias más

cercanas a nuestros días es tema de reflexión en el artículo de T. Kleinschmidt sobre la Internacional Situacionista y a propósito de su crítica del orden social contemporáneo. Tres aportaciones se centran en la literatura actual de aguda impronta postvanguardista (G. Perec, cuya clásica novela *La vie mode d'emploi* es estudiada por C. Maudet y T. Athanase), o digamos eternamente postmoderna en el caso de E. Vila-Matas (cuya novela *París no se acaba nunca* es presentada por V. Hickmann y C. Liebig), o quiérase periférica en el ejemplo propuesto por D. Miranda Barreiro para encarar la metrópolis globalizada a propósito de New York en la obra del escritor gallego Camilo Gonsar. La lengua y cultura gallega aquí manifestadas tienden ya una línea de continuidad del proyecto URBES EUROPAEAE cuyo tercer seminario – ya durante las Jornadas celebradas en París – quedó emplazado para el año 2009 en Santiago de Compostela, la capital gallega, cuya identidad monumental e ideosincrática hoy en día podría verse quizá amenazada por el turismo, como expone J. V. Díaz. Por último, resta consignar que la introducción a este monográfico quedaría incompleta sin una referencia a la valiosísima aportación a los Seminarios URBES EUROPAEAE hecha por el grupo de doctores que el profesor Jüri Talvet dirige en la Universidad de Tartu y cuya justa medida en este monográfico son dos estudios de los investigadores estonios E. Banhard sobre la comedia shakespearana *As you like it* y de L. Pilter sobre el papel de las ciudades de W. Faulkner y Th. Wolfe.

Particularmente grato resulta presentar con este número los primeros dos *Cuadernos* anejos a SymCity, una serie donde se publicarán trabajos monográficos realizados en el marco de URBES EURO-PAEAE. La serie queda abierta con las tesis de licenciatura de Kristina Hagen y de Domenika Bynum Ok Höning, centradas respectivamente en Madrid y Barcelona, y pesentadas el año 2006 y el 2009 en la Universidad de Kiel. Bien pronto seguirán otros *Cuadernos*.

**Alegorías de la legibilidad.
Paisajes urbanos en los poemas en prosa
de Charles Baudelaire¹**

Christina Johanna Bischoff
Universidad de Paderborn

El hecho de que la muerte juegue un papel clave en la poética baudelairiana ha sido subrayado muchas veces. Así Yves Bonnefoy observa que la muerte, conceptualizada como origen de una temporalidad entendida esencialmente como mortalidad, comporta, para Baudelaire, la promesa de una unidad perdida y restablecida por ella: “Baudelaire a ranimé la grande idée sacrificielle inscrite dans la poésie. Il a inventé, lorsque Dieu pour beaucoup avait cessé d’être, que la mort peut être efficace. Qu’elle seule réformera l’unité de l’homme perdu”². Tal unidad, sin embargo, es más que el deseo utópico de una aniquilación unificadora mediante la muerte. La muerte, en Baudelaire, está evocada una y otra vez como condición para la creación poética. Así el poema final de *Les Fleurs du mal*, *Le voyage*, verdadero resumen de la poética baudelairiana, le concede a la muerte la potencia de crear lo ‘nuevo’:

Ô Mort, vieux capitaine, il est temps! levons
[l’ancre!
Ce pays nous ennuie, ô Mort! Appareillons!

¹ Conferencia en ocasión del III. Seminario Internacional “La literatura y la ciudad. Conjuntos teóricos y aplicaciones”, Donostia, 20–22 de julio de 2006. Partes del artículo se profundizan en Bischoff 2009, *passim*.

² Bonnefoy 1980a, 48; cf. Jean Prévost, que, de manera parecida, constata: “L’idée de la mort, sur laquelle se ferment les Fleurs du Mal, reste pour le poète plus réelle et plus religieuse que celle même de Dieu” (Prévost 1953, 123–124).

Si le ciel et la mer sont noirs comme de l’encre,
Nos cœurs que tu connais sont remplis de rayons!

Verse-nous ton poison pour qu’il nous reconforte!
Nous voulons, tant ce feu nous brûle le cerveau,
Plonger au fond du gouffre, Enfer ou Ciel,

[qu’importe?

Au fond de l’Inconnu pour trouver du *nouveau*!³

La muerte es instancia garantizadora de lo nuevo, y eso, dentro del margen epistemológico de la modernidad, significa nada menos que hacer de ella la figura de una transgresión hacia lo absoluto que, dentro de la configuración epistemológica de la modernidad, queda estrictamente inaccesible al hombre⁴.

Tal semantización reanuda con lo que Hegel llama el “carácter afirmativo” de la muerte ‘romántica’: el hecho de que la muerte está considerada, en el romanticismo, como una resurrección del espíritu liberado de una finitud inadecuada⁵. Sin

³ OC I, 134.

⁴ Recordemos que, según Walter Benjamin, la modernidad es una configuración histórica que, enmarañada en la pesadilla de una desvaloración universal, reduce lo particular a su tipo y llega así a conceptualizar lo nuevo como lo individual que, sustrayéndose de la tipificación, es por definición inaccesible. Los *exposés* del inacabado *Libro de los pasajes* esbozan esa conexión: “Mais le cauchemar [...], c’est de voir ces traits distinctifs, particuliers au sujet, se révéler à leur tour n’être autre chose que les éléments d’un type nouveau; de sorte qu’en fin de compte l’individualité la mieux définie se trouverait être tel exemplaire d’un type” (Benjamin 1991, 70–71); “La nouveauté représente cet absolu qui n’est plus accessible à aucune interprétation ni à aucune comparaison” (*ibid.*, 71). Cf. también la *Ästhetische Theorie* de Th. W. Adorno, quien, refiriéndose directamente a Benjamin, ancla su concepto de lo ‘nuevo’ en el contexto de una estética moderna (Adorno 2003, 38; 36–43; 55–56).

⁵ Para Hegel, la muerte, en el Romanticismo, es de carácter afirmativo, significando “la negatividad, es decir la negación de lo negativo”

embargo, Baudelaire va aún más allá de esa concepción cuando convierte la muerte en la figura de una negatividad fundacional. Paradójicamente la concibe, como veremos en lo que sigue, según el modelo de la famosa “reine des Facultés” descrita en el *Salon de 1859*, o sea la imaginación, figura clave de su poetología⁶. Pensar

("[die] Bedeutung der Negativität, d.h. der Negation des Negativen". Por eso la muerte se puede convertir en afirmación: „[Der Tod] schlägt deshalb ebenso sehr zum Affirmativen, als Auferstehung des Geistes aus seiner bloßen Natürlichkeit und unangemessenen Endlichkeit, um. Der Schmerz und Tod der sich ersterbenden Subjektivität verkehrt sich zur Rückkehr zu sich, zur Befriedigung, Seligkeit und zu jenem versöhnten affirmativen Dasein, das der Geist nur durch die Ertötung seiner negativen Existenz, in welcher er von seiner eigentlichen Wahrheit und Lebendigkeit abgesperrt ist, zu erringen vermag“ (Hegel 1986b, 135).

- ⁶ “Mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agite pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile. Elle est l'analyse, elle est la synthèse; et cependant des hommes habiles dans l'analyse et suffisamment aptes à faire un résumé peuvent être privés d'imagination. Elle est cela, et elle n'est pas tout à fait cela. Elle est la sensibilité, et pourtant il y a des personnes très sensibles, trop sensibles peut-être, qui en sont privées. C'est l'imagination qui a enseigné à l'homme le sens moral de la couleur, du contour, du son et du parfum. Elle a créé, au commencement du monde, l'analogie et la métaphore. Elle décompose toute la création, et, avec les matériaux amassés et disposés suivant des règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf. Comme elle a créé le monde (on peut bien dire cela, je crois, même

idénticos los dos polos extremos de la creación y de la destrucción figuradas por la muerta y la imaginación resulta, en Baudelaire, el núcleo de una poetología de la negatividad.

La presente contribución se propone reconstruir esta poetología a partir de unos poemas en prosa: Partiendo de una lectura de *Une mort héroïque*, que elabora una antropología capaz de fundar tal poetología, estudiará cómo la negatividad fundacional allí esbozada se convierte en la matriz generadora de la topografía urbana de *Le fou et la Vénus* y *Le vieux saltimbanque*.

FIGURACIONES DE LA IMAGINACIÓN: *UNE MORT HÉROÏQUE*

El contenido de *Une mort héroïque* se puede resumir en pocas palabras. Nos encontramos en la corte de un príncipe, posiblemente en el renacimiento italiano. Entre los sujetos está Fancioulle, un *bouffon* que, como dice el texto, es “casi” un amigo del príncipe. A pesar de eso, se conjura con unos nobles para destronar al príncipe. El príncipe se entera, encarcela a los nobles y le exige a Fancioulle que represente su papel más famoso delante de toda la corte reunida. Fancioulle pone en escena un espectáculo jamás visto. Su representación es nada menos que una representación simbólica del “misterio de la vida”⁷: es la puesta en escena de una commensurabilidad ideal entre signo y significado que hace de Fancioulle “una perfecta idealiza-

dans un sens religieux), il est juste qu'elle le gouverne” (*Salon de 1859*, CE 321).

⁷ “[R]eprésent[ation] symbolique[[du] mystère de la vie” (OC I, 321; trad. CJB).

ción”⁸. Sus espectadores están encantados, e incluso el príncipe parece participar del entusiasmo general. Sin embargo, el *yo* narrador se da cuenta de una ligera ambigüedad en su comportamiento, preguntándose si el príncipe, al mirar la representación, acaso está devorado por la celosía:

Se sentait-il vaincu dans son pouvoir de despote? humilié dans son art de terrifier les cœurs et d’engourdir les esprits? frustré de ses espérances et bafoué dans ses prévisions? De telles suppositions non exactement justifiées, mais non absolument injustifiables, traversèrent mon esprit pendant que je contemplais le visage du Prince, sur lequel une pâleur nouvelle s’ajoutait sans cesse à sa pâleur habituelle, comme la neige s’ajoute à la neige⁹.

Y efectivamente el fin resulta mortal para el *bouffon*: el príncipe le manda a un niño de su corte, a su paje, para que silbe a Fancioulle; Fancioulle, despertado de su sueño, muere en escena. Esa misma noche se ejecutan a todos los nobles que participaron en la conjuración.

Une mort héroïque se inspira visiblemente en la tradición de las alegorías de la imaginación, un modo de representar la imaginación cuyas huellas se encuentran ya en los escritos más antiguos sobre la fantasía¹⁰, aunque las alegorías más conocidas se elaboren en los textos que surgen desde los principios de la Edad Moderna. Éstos ponen en escena la *imaginatio*, figura femenina de costumbres sospechosos – “madre y nodriza de la ambición” (Pico della Mirandola)¹¹, “maîtresse

d’erreur et de fausseté” (Pascal)¹², “coquette qui [...] consulte plus son caprice que la raison” (Condillac)¹³, “enchanteresse” y “magicienne” (Lévesque de Pouilly)¹⁴ o también “reine des facultés” (Baudelaire)¹⁵ –, confrontándola a la razón, *ratio*, su antagonista y deseable conductor. En este sentido, el príncipe, alegóricamente, es la figura de la *ratio*, mientras que Fancioulle representa la imaginación¹⁶. El poema modeliza así pues la tópicca lucha entre *ratio* e *imaginatio* cuyo precio es nada menos que la identidad subjetiva amenazada por la imaginación. En la Edad Moderna, época que, por sus raíces epistemológicas, tiene un interés vital en excluir la imaginación del proceso de la constitución de la conciencia¹⁷, esta lucha no podría favorecer a la imaginación: y así es la *ratio* quien supera a la imaginación y, con ella, a los poderes de lo inconsciente convocados en la escena alegórica cuando el texto habla de los “gentilshommes mécontents”¹⁸ participando en la conjuración contra el príncipe¹⁹. *Une mort héroïque* modeliza una

¹² Pascal 2000, 551.

¹³ Condillac 1970a, 99.

¹⁴ Lévesque de Pouilly 1803, vi und ix.

¹⁵ *Salon de 1859*, CE 321.

¹⁶ Se trata, de paso, de la única alegoría masculina de la imaginación que he encontrado en la literatura francesa.

¹⁷ Recordemos solamente el acto de exclusión que encontramos en las *Meditationes de prima philosophia* de Descartes, que explícitamente descarta la imaginación del *cogito* en que va a fundar la certeza de sí y del mundo (Descartes 1996; cf. Bischoff 2009, 78–93).

¹⁸ OC I, 319.

¹⁹ Tal carácter fundamentalmente ambiguo de la imaginación baudelairiana no siempre se ha tenido en cuenta. Hay una tendencia, muy marcada en las investigaciones dedicadas a la poesía baudelairiana, de identificar la “reine

⁸ “[U]ne parfaite idéalisation” (OC I, 321; trad. CJB).

⁹ OC I, 322.

¹⁰ Cf., con respecto a esas alegorías, Bischoff 2009, 16–152.

¹¹ „[A]mbitionis parens et alumna” (Pico della Mirandola 1984, 92; trad. CJB).

relación agonal entre *ratio* e *imaginatio*: La imaginación, sustrayéndose de la razón, resulta una amenaza mortal de esta última.

Si *Une mort héroïque* se inspira en la tradición de las alegorías de la imaginación, es, sin embargo, más que una mera actualización del tópico de una conducta de la imaginación mediante la razón. De hecho, este poema, haciendo suyo el tema de la lucha entre las facultades del alma, lo reconfigura para darle un corte que corresponda a una epistemología moderna. Dos puntos merecen ser mencionados en este contexto. Primero el papel del príncipe no es excesivamente positivo, mientras que al bouffon le incumben todas las simpatías tanto de los espectadores como del lector. Revalorizando la imaginación frente a la razón, el texto apunta una inversión del esquema tradicional. Segundo el texto, mediante la figura de un *yo* cronista, concibe un sujeto más allá del antagonismo *ratio/imaginatio*, perfilando así la posibilidad de una autoconstitución subjetiva fuera de la dicotomía tradicional que separa la consciencia de su indeseado otro y transformando el tema protoantropológico de una lucha entre las fuerzas opuestas del alma en un dispositivo para modelizar la condición paradójica del hombre moderno.

En el contexto de este artículo sólo podemos esbozar las grandes líneas de esta

deconstrucción que, textualmente, se pone en escena mediante un espejismo borrando las diferencias entre los personajes²⁰. Así Fancioulle y el príncipe comparten más de un rasgo característico. Ambos son melancólicos; Fancioulle, más que bouffon, se revela artista durante el espectáculo, incidiendo, en cuanto a la pasión del arte, con el príncipe. En fin ambos aspiran a rebasar los límites respectivos de su estado, teniendo facultades que van más allá de este último. Lo mismo vale para Fancioulle y su verdugo. Jean Starobinski observó que en italiano, *fanciullo* significa “niño”²¹; así que el texto establece, curiosamente, una relación metonímica entre los dos. Si consideramos por otro lado que para Baudelaire el niño es la figura por antonomasia de un ser prereflexivo y meramente imaginativo²², constatamos que lo mismo vale para el niño, que, como ser imaginativo, se asemeja a su víctima. La imaginación y la muerte forman no tanto una pareja como una única figura en la que confluyen el principio imaginativo de la semiosis infinita y el principio temporal de la muerte: la imaginación es el tiempo; el tiempo, en cambio, es la imaginación. La imaginación, en Baudelaire, se convierte en la figura de una temporización, o sea una figura paradójica de una vinculación separadora – o de una separación vinculadora: la figura de la *différance*, en el sentido de Derrida²³.

des facultés” con el sujeto autónomo, que, mediante la imaginación, se crea libremente un mundo propio. Así, por ejemplo, Hugo Friedrich supone que para Baudelaire, el proceso imaginativo es fundamentalmente una operación intelectual, dirigida por la *ratio* (“Baudelaire [fasst] die Phantasie als ein intellektuell gelenktes Operieren [auf]”); cf. Friedrich 1992, 37.

²⁰ Para un análisis más detallado cf. Bischoff 2009, 241–264.

²¹ Starobinski 1979, 255.

²² Cf. *Le peintre de la vie moderne*, CE 462.

²³ Cf. la definición de la *différance* propuesta en el artículo del mismo nombre: “La *différance*, c’est ce qui fait que le mouvement de la signification n’est possible que si chaque élément dit „pré-

El modelo antropológico elaborado en *Une mort héroïque* puede considerarse como una *mise en abyme* de la poetología subyacente a los poemas en prosa de Baudelaire. De hecho, este poema que, a primera vista, se aleja de los demás poemas del *Spleen de Paris* por su marcado carácter areferencial, se puede considerar como matriz del espacio poético allí elaborado. Los poemas que se analizarán en lo que sigue esbozan una topografía alegórica de la conciencia subjetiva, confrontando al sujeto a una alteridad que resulta principio tanto de la alienación individual como de la creatividad subjetiva.

ALEGORÍAS DE LA LEGIBILIDAD

La afinidad entre la poesía baudelairiana y el espacio urbano se ha subrayado muchas veces²⁴. Tanto en *Les fleurs du mal* como en

sent", apparaissant sur la scène de la présence, se rapporte à autre chose que lui-même, gardant en lui la marque de l'élément passé et se laissant déjà creuser par la marque de son rapport à l'élément futur, la trace [...] constituant ce qu'on appelle le présent par ce rapport même à ce qui n'est pas lui : absolument pas lui, c'est-à-dire pas même un passé ou un futur comme présents modifiés. Il faut qu'un intervalle le sépare de ce qui n'est pas lui pour qu'il soit lui-même, mais cet intervalle qui le constitue en présent doit aussi du même coup diviser le présent en lui-même, partageant ainsi, avec le présent, tout ce qu'on peut penser à partir de lui, c'est-à-dire tout étant [...], singulièrement la substance ou le sujet. Cet intervalle se constituant, se divisant dynamiquement, c'est ce qu'on peut appeler *espacement*, devenir-espacio du temps ou devenir-temps de l'espacio (*temporisation*)" (Derrida 1972a, 13–14).

²⁴ Cf. Benjamin 1991c, 605–653 que, con el concepto de 'choc', busca reflejar el nexo entre la experiencia urbana y una conciencia 'moderna'. Karlheinz Stierle interpreta el choc, referido a la poesía baudelairiana, como una experiencia de

los *Petits poèmes en prose*, la ciudad, lejos de ser un lugar poético entre otros posibles, se convierte en una metáfora cardinal de la conciencia subjetiva. Teniendo en cuenta que la ciudad comporta una ambivalencia que hace de ella la figuración del sujeto moderno²⁵, esto no puede sorprender: la ciudad es, como observó Georg Simmel, el lugar por antonomasia donde el sujeto articula su deseo de autoafirmación frente a los poderes de la sociedad, de la Historia, de la cultura y de la técnica²⁶. Estos últimos lo remiten – con las palabras de Michel Foucault – a la "finitude fondamentale"²⁷ de una temporalidad careciente de fondo metafísico: En este sentido, el espacio urbano se convierte en la imagen especular del ser empíricotranscendental cuyos contorneos se delinean en *Les mots et les choses*. Verdadera objetivación de la *conditio* del sujeto moderno, es, como este, una espacialización del tiempo: una esfera de la muerte o, citando el poema en prosa *Perte d'auréole*, un "chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois"²⁸. Sin embargo, la ciudad es al mismo tiempo el testimonio

alteridad superada en un momento poético privilegiado. La innovación de Baudelaire consistiría, según él, en la representación de esa subjetividad mediante la figura del *flâneur* (cf. Stierle 1974 y Stierle 1993; con respecto a la ciudad como paisaje de la conciencia cf. 12–50 y 747–764). Cf., sobre el tema de la poesía urbana en Baudelaire, Stierle 1974, 285–322; Stierle 1993, 697–902; Weich 1998, 117–123 y 173–183; Doetsch 2004, 95–261.

²⁵ Cf. J. Früchtel, según el cual el "principio de la modernidad se condensa en la vida urbana" (Früchtel 1998, 768; trad. CJB). Ese principio sería el de la subjetividad, entendido, con Hegel, como autoreferencialidad del sujeto.

²⁶ Simmel 1995, 116.

²⁷ Foucault 1966, 326.

²⁸ OC I, 352.

de una capacidad humana de liberarse de esos determinantes. Es un espacio de la memoria que, como tal, guarda un saber colectivo sobre la facultad creadora inherente al género humano, atestiguando una capacidad semiótica independiente de garantías metafísicas. Creada por el hombre, aunque experimentada por el individuo como “anterioridad irreductible”²⁹ en el sentido de Foucault, la ciudad se sustrae a la dicotomía libertad/necesidad. Por eso se convierte en un lugar de la legibilidad en una época en que la legibilidad del libro de la naturaleza, ya desde hace mucho tiempo, ha perdido su validez fundacional:

Vous traversez une grande ville vieillie dans la civilisation, une de celles qui contiennent les archives les plus importantes de la vie universelle, et vos yeux sont tirés en haut, *sursùm, ad sidera* ; car sur les places publiques, aux angles des carrefours, des personnages immobiles, plus grands que ceux qui passent à leurs pieds, vous racontent dans un langage muet les pompeuses légendes de la gloire, de la guerre, de la science et du martyr. [...] Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre s’empare de vous pendant quelques minutes, et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre³⁰.

Así, “tout pour moi devient allégorie”³¹, según dice el poema *Le cygne* de los *Tableaux parisiens*: la ciudad, en la poesía baudelairiana, es el lugar paradójico de una legibilidad que, aunque amenazada, es de una evidencia incuestionable. Es esta legibilidad la que permite esbozar, entre los fantasmas urbanos, la figura paradójica del sujeto moderno, que, sobre el

fondo de una determinación heteronómica, logra una autoafirmación imaginaria e imaginativa.

El hecho de que los poemas en prosa comporten una dimensión alegórica puede sorprender³². Los poemas urbanos se han aducido una y otra vez como ejemplos de una poesía que, aunque reivindique decididamente su autonomía estética, se ve comprometida con una representación mimética de la realidad³³. Los análisis aún recientes suelen buscar dar cuenta de esa condición poetológica ambigua. Haciendo hincapié en el anclaje referencial de estos textos, perfilan su estatuto como modelo sociológico de la ciudad decimonónica. Aunque tales lecturas referenciales nos parezcan pertinentes, el motivo de los análisis que siguen es la idea de que el espacio urbano, en Baudelaire, se abre hacia una dimensión antropológica y poetológica que sólo se deja entrever a través de una lectura alegórica: el espacio ‘real’ comporta figuras de sentido que se pue-

²⁹ Foucault 1966, 324.

³⁰ *Salon de 1859*, CE 382–383.

³¹ OC I, 86.

³² Entendemos por legibilidad ‘alegorica’ – alejándonos de definiciones hermeneúticas y retóricas – una legibilidad tal y como la esbozó Walter Benjamin en su libro de los pasajes y en el libro sobre el drama barroco alemán: una legibilidad que se funda menos en una relación convencional entre el significado y el significante, mientras que más bien apunta la construcción del sentido mediante el acto de leer.

³³ Cf. sobre todo F. Nies (Nies 1964), pero también las reflexiones – seguramente más sutiles – de J. Hauck (Hauck 1994, 16–18). – Los poemas en prosa se han estudiado muchas veces en estos últimos años; cf., amén del ‘clásico’ Nies 1964 los estudios más recientes Murphy 2003; Kaplan 1990; Hauck 1994, 41–107; Greiner 1993; Hiddleston 1987; Johnson 1979 y Bernard 1959. – Cf. con respecto a la poética del poema en prosa Todorov 1978, 116–131; Johnson 1979; Caws/Riffaterre 1983; Hauck 1994.

den leer – en una perspectiva antropológica – como una reflexión sobre las condiciones bajo las cuales se fomenta una conciencia subjetiva, y – en una perspectiva semiológica – se pueden interpretar como unas reflexiones sobre las condiciones de la constitución simbólica de sentido. Tal dimensión alegórica, por cierto, está claramente marcada en los poemas aquí estudiados. Una y otra vez tropezamos, en la poesía urbana baudelairiana, con figuras alegóricas exigiendo del lector un exceso del sentido literal: hadas y payasos, diosas, quimeras, el diablo y el alma se ponen en escena en el espacio textual, señalando la no-literalidad de lo escrito. Las reflexiones que siguen intentan reconstruir la dimensión alegórica mediante la lectura de unos poemas escogidos de los *Petits poèmes en prose*.

Fiestas del alma.
Le fou et la Vénus

Suponer que el mundo es legible implica suponer que dispone de una textura: debe auto-representarse antes de que sea decifrabla. Esta auto-representación del mundo se ve reflejada una y otra vez en la poesía baudelairiana cuando los textos hablan de lo “sobrenatural” (“surnaturel”), un espacio liminal en que se anule la dicotomía yo/mundo.

Lo “sobrenatural”, en Baudelaire, se refiere al momento excepcional de una comunicabilidad del mundo. En palabras de Foucault, es la figura de un “discurso virtual” que atraviesa las “vastedades arenosas de lo impensado”³⁴: la identidad utópica, pero inalienable del ser del mundo y del ser del sujeto. En Baudelaire, la “fiesta del cerebro” es una metáfora prefe-

rida para captar esta experiencia on-tosemiológica cardinal:

[une de] ces admirables heures, véritables fêtes du cerveau, où les sens plus attentifs perçoivent des sensations plus retentissantes, où le ciel d'un azur plus transparent s'enfonce comme un abîme plus infini, où les sons tintent musicalement, où les couleurs parlent, où les parfums racontent des mondes d'idées [...]³⁵.

El éxtasis, en una ambivalencia característica, es al mismo tiempo una auto-transgresión de los límites del yo y una auto-transgresión del mundo: “C'était l'explosion du nouvel an : [...] délire officiel d'une grande ville fait pour troubler le cerveau du solitaire le plus fort”³⁶; o, más sutil, en *Les veuves*:

[D]ans les jardins publics il est des allées hantées [...] par [d]es âmes tumultueuses et fermées [...].

C'est surtout vers ces lieux que le poète et le philosophe aiment diriger leurs avides conjectures [...]. Car s'il est une place qu'ils dédaignent de visiter [...], c'est surtout la joie des riches. Cette turbulence dans le vide n'a rien qui les attire [cursiva de CJB]³⁷.

Este intento de pensar un éxtasis del alma es el reflejo de un esfuerzo para pensar una negatividad que, siendo no-figurativa, está en la base de las figuras del sentido. En los poemas en prosa encontramos a menudo este acto de figuración y su fondo negativo. Así, por ejemplo, *Le fou et la Vénus* expone una copresencia necesaria de posición y negación que conlleva el establecimiento de un orden simbólico:

LE FOU ET LA VÉNUS

Quelle admirable journée ! Le vaste parc se pâme sous l'œil brûlant du soleil, comme la jeunesse sous la domination de l'Amour.

³⁴ Cf. Foucault 1966, 333–334 (trad. CJB).

³⁵ *Exposition universelle de 1855*, CE 239–240.

³⁶ OC I, 279.

³⁷ OC I, 292.

L'extase universelle des choses ne s'exprime par aucun bruit; les eaux elles-mêmes sont comme endormies. Bien différente des fêtes humaines, c'est ici une orgie silencieuse.

On dirait qu'une lumière toujours croissante fait de plus en plus étinceler les objets; que les fleurs excitées brûlent du désir de rivaliser avec l'azur du ciel par l'énergie de leurs couleurs, et que la chaleur, rendant visibles les parfums, les fait monter vers l'astre comme des fumées.

Cependant, dans cette jouissance universelle, j'ai aperçu un être affligé.

Aux pieds d'une colossale Vénus, un de ces fous artificiels, un de ces bouffons volontaires chargés de faire rire les rois quand le Remords ou l'Ennui les obsède, affublé d'un costume éclatant et ridicule, coiffé de cornes et de sonnettes, tout ramassé contre le piédestal, lève des yeux pleins de larmes vers l'immortelle Déesse.

Et ses yeux disent: – « Je suis le dernier et le plus solitaire des humains, privé d'amour et d'amitié, et bien inférieur en cela au plus imparfait des animaux.

Cependant je suis fait, moi aussi, pour comprendre et sentir l'immortelle Beauté! Ah! Déesse! ayez pitié de ma tristesse et de mon délire! »

Mais l'implacable Vénus regarde au loin je ne sais quoi avec ses yeux de marbre³⁸.

Le fou et la Vénus pone en escena una fiesta del alma. Habla de un éxtasis silenciosa, de una energía que se le transmite al observador, pero también de un fin del éxtasis, figurado por el *bouffon*. La alegría general de las cosas, que, escapando al orden simbólico, es un verdadero éxtasis de lo no-idéntico, está vedada al *bouffon*: Incapaz de efectuar una transformación simbólica del misterio de la vida tal y como la efectúa Fanciouille, no puede participar en el gozo universal.

La tristeza que está en el centro de la alegría parece deberse, a primera vista, a la pérdida de la transcendencia figurada por la indiferencia divina. Sin embargo, una lectura más detenida muestra que el

bouffon representa menos la ausencia de Dios que la auto-es escenificación del hombre como creatura subyugada³⁹. Así la implacabilidad de la "colossale Vénus" recuerda más a una amante mundana, y el hecho de que el texto haga hincapié en la artificialidad de esta figura divina pone de relieve que la presencia divina se debe al trabajo de mano efectuado por el hombre. El *bouffon*, pues, figura una potencia creadora que, forjando una trascendencia, sólo puede estar presente, en su propia creación, como creatura caída. Como "le dernier [...] des humains" se revela como una figura de la finitud que él mismo fomenta, inevitablemente, en el acto de la creación.

Bajo la mirada del *yo*, sin embargo, este fracaso del *bouffon* se convierte en una figura legible. La alegría y la tristeza se juntan para formar la configuración de una diferencia perceptible en la positividad misma de lo dado, convirtiendo esta última en el índice de una alteridad irreductible. Así *Le fou et la Vénus* es también la auto-es escenificación de una escritura que, apuntando una alteridad del signo, lo falla necesariamente; y que, sin embargo, funda en este fracaso las figuras del sentido.

Milagros oscuros.

Le vieux saltimbanque

La configuración de una diferencia inscrita en la positividad está expuesta también en *Le vieux saltimbanque*. Este poema resume las facetas de una poetología de la negatividad vistas hasta ahora: el enlazamiento de *imaginatio* y muerte en el proceso semiótico; el acto de figuración sobre

³⁸ OC I, 283–284.

³⁹ Cf. Hegel 1986a, 485 y, con respecto a la aplicabilidad de ese concepto a la poetología baudelairiana, Bischoff 2009, 185–216.

el fondo de una ruptura irremediable entre el *yo* y el mundo; los procesos semióticos que llevan a la auto-constitución subjetiva frente a un éxtasis fracasado. Explora en fin la cuestión de cómo se puede pensar una auto-cercioración subjetiva a partir de lo no-idéntico.

Le vieux saltimbanque, evoca, mediante las imágenes de la ciudad, un paisaje alegórico del alma. Pone en escena una vez más la *ratio* en tanto antagonista de la imaginación, reescribiendo y reperfilando la alegoría de *Une mort héroïque*. Asistimos a una fiesta pública, en que el narrador, un *flâneur*, se sumerge en la muchedumbre:

LE VIEUX SALTIMBANQUE

Partout s'étalait, se répandait, s'ébaudissait le peuple en vacances. C'était une de ces solennités sur lesquelles, pendant un long temps, comptent les saltimbanquis, les faiseurs de tours, les montreurs d'animaux et les boutiquiers ambulants, pour compenser les mauvais temps de l'année.

En ces jours-là il me semble que le peuple oublie tout, la douleur et le travail ; il devient pareil aux enfants. Pour les petits c'est un jour de congé, c'est l'horreur de l'école renvoyée à vingt-quatre heures. Pour les grands c'est un armistice conclu avec les puissances malfaisantes de la vie, un répit dans la contention et la lutte universelles.

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire. Ils absorbent, sans le vouloir, leur part de cette atmosphère d'insouciance. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavanent à ces époques solennelles.

Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable : elles piaillaient, beuglaient, hurlaient. C'était un mélange de cris, de détonations de cuivre et d'explosions de fusées. Les queues-rouges et les Jocrisses convulsaient les traits de leurs visages basanés, racornis par le vent, la pluie et le soleil ; ils lançaient, avec l'aplomb des comédiens sûrs de leurs effets, des

bons mots et des plaisanteries d'un comique solide et lourd comme celui de Molière. Les Hercules, fiers de l'énormité de leurs membres, sans front et sans crâne, comme les oranges-outangs, se prélassaient majestueusement sous les maillots lavés la veille pour la circonstance. Les danseuses, belles comme des fées ou des princesses, sautaient et cabriolaient sous le feu des lanternes qui remplissaient leurs jupes d'étincelles.

Tout n'était que lumière, poussière, cris, joie, tumulte ; les uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux. Les enfants se suspendaient aux jupons de leurs mères pour obtenir quelque bâton de sucre, ou montaient sur les épaules de leurs pères pour mieux voir un escamoteur éblouissant comme un dieu. Et partout circulait, dominant tous les parfums, une odeur de friture qui était comme l'encens de cette fête.

Au bout, à l'extrême bout de la rangée de baraques, comme si, honteux, il s'était exilé lui-même de toutes ces splendeurs, je vis un pauvre saltimbanqui, voûté, caduc, décrépît, une ruine d'homme, adossé contre un des poteaux de sa cahute ; une cahute plus misérable que celle du sauvage le plus abruti, et dont deux bouts de chandelles, coulants et fumants, éclairaient trop bien encore la détresse.

Partout la joie, le gain, la débauche ; partout la certitude du pain pour les lendemains ; partout l'explosion frénétique de la vitalité. Ici la misère absolue, la misère affublée, pour comble d'horreur, de haillons comiques, où la nécessité, bien plus que l'art, avait introduit le contraste. Il ne riait pas, le misérable ! Il ne pleurait pas, il ne dansait pas, il ne gesticulait pas, il ne criait pas ; il ne chantait aucune chanson, ni gaie ni lamentable, il n'implorait pas. Il était muet et immobile. Il avait renoncé, il avait abdiqué. Sa destinée était faite.

Mais quel regard profond, inoubliable, il promenait sur la foule et les lumières, dont le flot mouvant s'arrêtait à quelques pas de sa répulsive misère ! Je sentis ma gorge serrée par la main terrible de l'hystérie, et il me sembla que mes regards étaient offusqués par ces larmes rebelles qui ne veulent pas tomber.

Que faire ? À quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ? En vérité, je n'osais ; et, dût

la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerais que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui.

Et, m'en retournant, obsédé par cette vision, je cherchai à analyser ma soudaine douleur, et je me dis : Je viens de voir l'image du vieil homme de lettres qui a survécu à la génération dont il fut le brillant amuseur ; du vieux poète sans amis, sans famille, sans enfants, dégradé par sa misère et par l'ingratitude publique, et dans la baraque de qui le monde oublieux ne veut plus entrer !⁴⁰

Le vieux saltimbanque evoca un espacio límite: "vacances" designa un momento de transición cuyo estatuto extraordinario dentro del continuum temporal se subraya cuando el texto habla de "un répit dans la contention et la lutte universelles", una dispensa de la lucha universal. Cabe señalar la ambigüedad de "frénétique", que podemos referir tanto al éxtasis de la masa urbana como a la del espíritu humano: Como los poemas analizados hasta ahora, *Le vieux saltimbanque* se puede leer como una alegoría del alma. Así la masa evocada es la figura del "fleuve de la vitalité"⁴¹ evocado en el *Peintre de la vie moderne*: un espacio sin estructuración semiótica previa al que el *flâneur*, en el acto estético, impone sus figuras significantes. Este último está presente en el texto como "vrai Parisien" "pasa[ndo] revista" la fiesta. Cabe hacer hincapié en el prefijo *re-*: lo que se ve es lo que ya se ha visto de antemano, y apenas es necesario recurrir a categorías post-estructuralistas para entrever, en la ambivalencia de la "revue de toutes les baraques qui se pavanent", una metamorfosis de la cuestión crucial, for-

mulada en *Le peintre de la vie moderne*, de cómo es posible una mediación entre receptividad y espontaneidad en el acto poético⁴². Las "barracas que se exhiben" son los testimonios de una facultad creadora, cuyo origen, sin embargo – en los objetos o en el sujeto – queda en suspenso. Este suspenso se perpetúa cuando se representa el mismo "fleuve de la vitalité": el texto acumula imágenes que ya son los resultados de un proceso de abstracción, así que el poema comporta como únicas figuras individualizadas el *yo* y el saltimbanqui. Lo sensual ya está subsumido bajo esquemas cuyo origen – subjetivo o no – queda sin explicar. Si luego el texto pone en escena el devenir del tiempo como intercambio simbólico sin fundamento racional – "[L]es uns dépensaient, les autres gagnaient, les uns et les autres également joyeux" –, tropezamos una vez más con la cuestión de cómo se pueden formar figuras significantes a partir de lo contingente: ¿Cómo puede ser que tal juego se transforme en algo 'serio'? ¿Cómo es posible que la contingencia se convierta en sentido? ¿Cómo es posible que lo contingente pueda dar lugar al sujeto autónomo? El hecho de que ésta es la cuestión implícita del poema se pone de manifiesto ya al principio de la descripción. "Elles se faisaient, en vérité, une concurrence formidable": el principio de la frase, aislado por la inserción "en vérité", resalta claramente como unidad, valorizando el verbo frente al sustantivo, que se suprime al beneficio del pronombre. "Se faire" no es otra cosa sino una *mise en abyme* de la evocación fantasmática que

⁴⁰ OC I, 295–297.

⁴¹ *Le peintre de la vie moderne*, CE 464.

⁴² En este contexto no es posible discutir, de manera exhaustiva, esta cuestión; cf. a este respecto, Bischoff 2009, 315–324 y passim.

sigue. El hecho de que las figuras son femeninas – “elles” se refiere a la masa – se puede leer ya como alusión al principio creativo de la imaginación.

¿Cómo se representa, sobre este fondo, la figura del sujeto? El *yo* se pone en escena, en *Le vieux saltimbanque*, como *flâneur*:

L'homme du monde lui-même et l'homme occupé de travaux spirituels échappent difficilement à l'influence de ce jubilé populaire [...]. Pour moi, je ne manque jamais, en vrai Parisien, de passer la revue de toutes les baraques qui se pavant à ces époques solennelles.

“L'homme du monde” y “l'homme occupé de travaux spirituels” proponen dos tipos de subjetividad por los cuales el texto *no* opta cuando presenta al *yo* como “verdadero parisino”. Pero ¿qué es exactamente un verdadero parisino? ¿En qué sentido se distingue del “homme du monde” y del “homme occupé de travaux spirituels”, y ¿en qué medida se opone a la diferencia entre mundo y espíritu, configurando por estos dos, un espacio tercero? La segunda parte, si no nos da una respuesta, por lo menos reflexiona sobre esta pregunta. El *yo* tropieza con un saltimbanqui, figura notoria de una unidad de *imaginatio* y tiempo tal y como la evoca *Une mort héroïque*: “Au bout, à l'extrême bout”, “exilé”, “caduc, décrépité” y “voûté”, es la figura de una temporalidad entendida esencialmente como mortalidad. Más aún: “Il avait renoncé, il avait abdicqué” – la abdicación presupone una regencia previa. Aquí se alude a lo que *Une mort héroïque* insinúa cuando pone en escena las figuras dobles del príncipe y del bouffon: la semejanza de estas figuras al fin y al cabo indistinguibles. *Imaginatio*, *ratio* y el tiempo se revelan una vez más como metamorfosis de un solo principio.

Este último es representado por el saltimbanqui, y así no es sorprendente que el *yo*, al verlo, se vea recordado a sí mismo: su incapacidad de hablar corresponde al mutismo del anciano, su incapacidad de llorar corresponde a la de él. Esto insinúa que hay que leer la reflexión final – el *yo* opina que se trata de un “vieil homme de lettres” – como auto-designación del *yo*. Esta representación del sujeto comporta una ambivalencia significativa; como “homme de lettres”, es lector – “homme [sc. qui se consacre aux?] lettres” – y al mismo tiempo configuración simbólica – “homme [sc. constitué?] de lettres”. El anciano es una mise en abyme de la frontera que separa lo simbólico y lo imaginario. El sujeto figurado por él se constituye como enrejado simbólico; no como origen autónomo de la semiosis, sino como efecto de un proceso semiótico que se sustruye al sujeto. El saltimbanqui es la figura de una ausencia de autonomía subjetiva y de un fundamento imaginario que vale tanto para el sujeto como – en última instancia – para la imaginación. Sin embargo, el texto es más que un despedirse pre-posmoderno del significado transcendental. Habla de un milagro en la oscuridad husmeada, de una “cahute” y de una cortina que disimula su interior, de una duda, por parte del *yo*, cuando intenta hablar al anciano, y de un ‘Je ne sais quoi’ que sustruye al sujeto de la escena:

Que faire ? A quoi bon demander à l'infortuné quelle curiosité, quelle merveille il avait à montrer dans ces ténèbres puantes, derrière son rideau déchiqueté ? En vérité, je n'osais ; et, dût la raison de ma timidité vous faire rire, j'avouerais que je craignais de l'humilier. Enfin, je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un

grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui⁴³.

El texto evoca un *sancta sanctorum* profano. Figura una exterioridad al orden simbólico que, de manera paradójica, está presente en este orden como misterio: como ausencia en un lugar de la presencia, como una alteridad de la conciencia que la semiosis conlleva como su fondo negativo. El texto da cuenta del sinfondo fundador de los ordenes simbólicos que se reproduce en cada acto simbólico: como puesta de una diferencia que separa al *sujet de l'énonciation* del *sujet de l'énoncé*, forjando así un centro vacío. Así no es por casualidad que el intercambio simbólico tome fin delante del saltimbanqui:

[...] je venais de me résoudre à déposer en passant quelque argent sur une de ses planches, espérant qu'il devinerait mon intention, quand un grand reflux de peuple, causé par je ne sais quel trouble, m'entraîna loin de lui.

El saltimbanqui es el centro impasible del "fleuve de la vitalité"⁴⁴. Es una figura del fin – y más preciso: la figura de la capacidad de la conciencia subjetiva para anticipar, en clave imaginativa, ese fin.

Nos encontramos, en *Le vieux saltimbanque*, frente a lo que queda, en la modernidad, del sujeto autónomo. Este sujeto ya no es el príncipe maquiavélico de *Une mort héroïque*, sino "un vieux saltimbanqui" sentado delante de su choza, viejo, corvo, decrepito, arruinado, abdicado. Está "Au bout, à l'extrême bout", figurando, al fin y al cabo, un descentramiento del sujeto conceptualizado como una pérdida del poder de la *ratio*. En esta configuración ya no hay diferencia entre el príncipe y el bouffon, los dos confundién-

dose en una misma figura poética. Las afinidades electivas entre la imaginación y la muerte se revelan índices de una poética de la negatividad: de una poética consciente de la ausencia de su fondo que, paradójicamente, dice en cada acto de habla – ya que, fatalmente, cada acto de habla reproduce la diferencia que separa al sujeto de su centro, produciendo, mediante el proceso semiótico, el centro vacío.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fuentes

Baudelaire, Charles, *Curiosités esthétiques, L'art romantique et autres œuvres critiques*, ed. H. Lemaitre, Paris 1962 [= CE].

Baudelaire, Charles, *Œuvres complètes I*, ed. C. Pichois, Paris 1975 [= OC I].

Condillac, Etienne Bonnot de, *Essai sur l'origine des connaissances humaines. Œuvres complètes I*, Genève 1970 [= repr. Paris 1821-1822] [= 1970a].

Descartes, René, *Meditationes de prima philosophia. Œuvres de Descartes VII*, ed. Ch. Adam/P. Tannery, Paris 1996 [= 1996a].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke 13*, ed. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986 [= 1986a].

Hegel, Georg Wilhelm Friedrich, *Vorlesungen über die Ästhetik II, Werke 14*, ed. E. Moldenhauer/K. M. Michel, Frankfurt a. M. 1986 [= 1986b].

Lévesque de Pouilly, *Théorie de l'imagination*, Paris, an XI – 1803.

⁴³ OC I, 296.

⁴⁴ *Le peintre de la vie moderne*, CE 464.

Pascal, Blaise, "Pensées", en: *Œuvres complètes II*, ed. M. Le Guern, Paris 2000, 541–1082.

Pico della Mirandola, Gianfrancesco, *Über die Vorstellung. De imaginatione*, lat. dt., ed. E. Kessler, München 1984.

Obras consultadas

Adorno, Th. W., *Ästhetische Theorie, Gesammelte Schriften 7*, ed. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 2003 [= 2003].

Benjamin, W., *Das Passagen-Werk. Gesammelte Schriften V*, ed. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991.

Bernard, S., *Le poème en prose de Baudelaire à nos jours*, Paris 1959.

Bischoff, C. J., *In der Zeichenwelt. Zu Baudelaires Poetik der 'imaginatio'*, Frankfurt a. M. 2009.

Bonnefoy, Y., "Les fleurs du mal", en: *L'improbable, suivi de Un rêve fait à Mantoue*, Paris 1980, 29–38 [= 1980a].

Caws, M. A./Riffaterre, H., (Hg.), *The Prose Poem in France – Theory and Practice*, New York 1983.

Derrida, J., "La différance", en: *Marges de la philosophie*, Paris 1972, 1–29 [= 1972a].

Doetsch, H., *Flüchtigkeit. Archäologie einer modernen Ästhetik bei Baudelaire und Proust*, Tübingen 2004.

Foucault, M., *Les mots et les choses*, Paris 1966.

Friedrich, H., *Die Struktur der modernen Lyrik*, Reinbek 1992.

Früchtl, J., "Gesteigerte Ambivalenz. Die Stadt als Denkbild der Post/Moderne", en: *Merkur* 52 (1998), 766–780.

Greiner, Th., *Ideal und Ironie, Baudelaires Ästhetik der 'modernité' im Wandel vom Vers zum Prosagedicht*, Tübingen 1993.

Hauck, J., *Typen des französischen Prosagedichts. Zum Zusammenhang von moderner Poetik und Erfahrung*, Tübingen 1994.

Hiddleston, J. A., *Baudelaire and "Le spleen de Paris"*, Oxford 1987.

Johnson, B., *Défigurations du langage poétique – La seconde révolution baudelairienne*, Paris 1979.

Kaplan, E. K., *Baudelaire's Prose Poems. The Esthetic, the Ethical, and the Religious in "The Parisian Prowler"*, Athens/London 1990.

Murphy, S., *Logiques du dernier Baudelaire. Lectures du 'Spleen de Paris'*, Paris 2003.

Nies, F., *Poesie in prosaischer Zeit. Untersuchungen zum Prosagedicht bei Aloysius Bertrand und Baudelaire*, Heidelberg 1964.

Prévost, J., *Baudelaire. Essai sur l'inspiration et le création poétiques*, Paris 1953.

Simmel, G., "Die Großstädte und das Geistesleben", en: *Aufsätze und Abhandlungen 1901-1908*, t. 1, ed. R. Kramme/A. Rammstedt/O. Rammstedt, *Gesamtausgabe 7*, ed. O. Rammstedt, Frankfurt a. M. 1995, 116–131.

Starobinski, J., "Bandello and Baudelaire: Le Prince et son bouffon", en: N.N., *Le Mythe d'Etiemble: Hommages, études et recherches*, Paris 1979, 251–259.

Stierle, K., "Baudelaires 'Tableaux parisiens' und die Tradition des tableau de Paris", en: *Poetica* 6 (1974), 285–322.

Stierle, K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993.

Todorov, T., "La poésie sans le vers", en:
Les genres du discours, Paris 1978, 116–131.

Weich, H., *Paris en vers. Aspekte der Beschreibung und semantischen Fixierung von Paris in der französischen Lyrik der Moderne*, Stuttgart 1998.

Baroja y París: una representación sociológico-literaria de la gran ciudad con referencia a Tönnies y Simmel

Ana Isabel Erdozain
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

El presente estudio sobre Baroja y París pretende mostrar la representación literaria de la gran ciudad realizada por Pío Baroja (1875-1956) a través de dos textos: *París fin de siglo* (1899) incluido en sus *Memorias* (1955) y la novela *La sensualidad pervertida* (1920) que también tiene carácter autobiográfico. Ambos textos están ambientados en el París de finales del siglo XIX y primer tercio del XX. El objeto específico de este estudio es la realización de un análisis literariosociológico de la representación literaria de la gran ciudad de Pío Baroja a propósito de los textos mencionados sirviéndonos de las categorías sociológicas de dos sociólogos clásicos: Tönnies y Simmel, cuya actualidad está fuera de duda porque sus aportaciones y puntos de vista tienen un carácter intemporal. La pregunta de partida es doble: 1) ¿las categorías sociológicas de Simmel y Tönnies pueden contribuir a comprender mejor la representación literaria barojiana? y 2) ¿la representación literaria subjetiva permite ofrecer elementos que completen y mejoren la perspectiva objetiva de las categorías sociológicas? Para poder hacernos cargo del estudio mencionado conviene que comencemos por presentar a grandes rasgos las categorías sociológicas de Simmel y Tönnies.

Las ideas fundamentales de Ferdinand Tönnies (1855-1936) se localizan en su fundamental teorema comunitario-societario: *Gemeinschaft* und *Gesellschaft*, comu-

nidad y la sociedad. Ambos son conceptos normales en la terminología tönniesiana, tipos ideales puede decirse también, que representan a su vez realidades empíricas y se encuentran a merced de la necesidad histórica¹.

La gran ciudad se encuentra en la *Gesellschaft* y representa un orden de vida que descansa en la convención, el contrato y la legislación y es legitimado por la opinión pública. La *Gesellschaft* constituye un antagonismo de una época pasada de vida en comunidad, una comunidad desinteresada como por ejemplo lo eran la del parentesco, la vecindad o la amistad. La forma de vida societaria es interesada, comercial, materialista, orientada a un desmedido aumento de riqueza y propiedad privada. En la *Gesellschaft* los seres humanos, en olvido de su origen común y negando el ejercicio de funciones para un todo que les una entre sí, se encuentran aislados y enfrentados entre sí.

En un estado avanzado de la *Gesellschaft* los hombres siguen viviendo en parte – aunque de modo residual – en la casa, el pueblo y la ciudad y perduran los modos de vida comunitarios como los únicos reales, pero progresivamente van atrofiándose y desapareciendo y se va camino de la gran ciudad – *Großstadt* – de forma inevitable. La gran ciudad es el asentamiento de población importante por su densidad y número de habitantes que se dedica a actividades no agrícolas característico de la *Gesellschaft*. La gran ciudad está integrada por multitud de personas libres que se encuentran en permanente contacto debido a la constante circulación de personas. Dichas personas realizan intercambios por medio de cont-

¹ Cfr. Jacoby 1971, 59; Riedel 1970; Heberle 1970.

ratos, aunque de ellos no se genera nunca una voluntad de índole comunitaria. El lugar común en el que viven es casual y elegido por ellos. Tönnies señala que tienen dos opciones para poder permanecer el uno al lado del otro: o no tienen contacto entre sí o se toleran gracias al contrato. Siendo así, las relaciones contractuales de intercambio de la gran ciudad encubren intereses antagónicos y hostilidades y esos antagonismos escinden el cuerpo de la ciudad².

En tanto que típica forma societaria la gran ciudad es ciudad comercial. Su riqueza es una riqueza de capital, capital de comercio, usura o industria. Se trata de dinero que aumenta gracias a su inversión y colocación ventajosa. Este dinero se convierte en medio para apropiarse de productos y para explotar mano de obra³. Característica en la vida de la gran ciudad es la convención, principal expresión de carácter mental. Presupuesto es el hombre individual, ambicioso, cuya ocupación preferente es el comercio sustentado en la deliberación reflexiva, por tanto en la atención, la comparación y el cálculo, condiciones decisivas para cualquier negocio. El comercio es la acción arbitraria pura y el contrato – *Kontrakt* – que es el uso y la fe del comercio se convierte en la base de la gran ciudad y por ende de la *Gesellschaft*⁴. La gran ciudad es también ciudad de la ciencia y de la cultura aunque éstas se encuentran estrechamente vinculadas al comercio y la industria porque las artes son

explotadas con criterio capitalista y porque el pensamiento y la opinión, sometidos a gran celeridad, así como los discursos y escritos están sometidos a una difusión masiva⁵.

En conclusión, *Gemeinschaft* y *Gesellschaft* son conceptos normales que guardan una relación muy estrecha. En la *Gemeinschaft* se es lo que se es en virtud de lo recibido y aceptado interiormente, mientras que en la *Gesellschaft* se es lo que se es como resultado del hacer externo. Y:

Cuanto más se generaliza el estado de sociedad en una nación o grupo de naciones, tanto más el conjunto de ese “país” o la totalidad de ese “mundo” tiende a parecerse a una sola ciudad⁶.

Por su parte, Georg Simmel (1858-1918) se hace cargo en su conocido artículo “Die Großstädte und das Geistesleben” de los retos que ofrecen las grandes ciudades a los hombres y mujeres de la vida moderna. Simmel constata que los problemas más profundos de la vida moderna surgieron con la pretensión del individuo de conservar la autonomía y la singularidad de su existencia frente a los condicionamientos de la vida⁷.

La gran urbe crea las condiciones psicológicas para el incremento de la vida nerviosa – *Steigerung des Nervenlebens* – con el ritmo vertiginoso de imágenes, el ininterrumpido fluir de impresiones internas y externas – *Impressionen* – que se imponen a los habitantes, las muchas actividades de la vida económica, profesional y social y el frenético ritmo de vida. De la pequeña ciudad que se apoya sobre todo en las facultades sensitivas e intuitivas se

² Tönnies alude aquí de modo analógico al antagonismo existente entre capital y trabajo. Cfr. Tönnies 1991, 211.

³ Tönnies 1991, 212; 217–218.

⁴ Tönnies 1991, 216–217 y 210.

⁵ Tönnies 1991, 212.

⁶ Tönnies 1991, 211.

⁷ Simmel 2006, 7–8.

ha pasado a gran ciudad en la que destaca el carácter intelectualista de la vida anímica⁸.

Por otra parte, las grandes ciudades son sedes de la economía monetaria – *Geldwirtschaft* – y el dinero se hace omnipresente en la vida de la gran ciudad. Como tiene interés sólo por lo que pueda tener valor de cambio el dinero equipara calidad y singularidad a cantidad. El habitante de la gran ciudad, orientado por el intelecto y por la economía financiera, adopta como lema de vida la objetividad pura – *Sachlichkeit* –. Personas y cosas se tratan con objetividad, con justicia formal y con una dureza sin ningún tipo de consideraciones. La indiferencia hacia todo lo propiamente individual preside las relaciones humanas⁹.

La naturaleza calculadora del dinero ha introducido precisión, puntualidad y cálculo – *Berechenbarkeit* – en la vida práctica para la determinación de acuerdos y compromisos, aunque de hecho las propias condiciones de la gran ciudad hacen que la extensión de esa mentalidad calculadora se imponga necesariamente, dado que la vida de la gran ciudad se extiende cada vez más y las relaciones y los asuntos que le ocupan a sus habitantes suelen ser muchos y complicados por la enorme acumulación de seres humanos con intereses muy diversos¹⁰.

Todos estos elementos inciden en el individuo de forma muy personal a través de la indolencia – *Blasiertheit* –. La velocidad y oposición de impresiones arrancan respuestas forzadas a los habitantes de la

gran ciudad y los arrastran de aquí para allí de forma tan brutal que consumen sus últimas energías sin poder hacer acopio de nuevas. Por eso son incapaces de reaccionar ante nuevos estímulos; se perciban, eso sí, pero su significado y valor es nulo. Con la indolencia se culmina con éxito la represión de personas y cosas que reclaman el máximo rendimiento nervioso del individuo, pero esto lleva a la renuncia a la reacción a esos contenidos y formas de la gran ciudad¹¹.

La autoconservación del individuo en la gran ciudad exige al individuo una actitud de reserva – *Reserviertheit* –. Si hubiera que responder con reacciones internas a todos los contactos externos a los que se ve sometido se experimentaría la completa atomización interior y se caería en un estado anímico miserable. Esta circunstancia, junto a una justificada desconfianza ante los múltiples contactos fugaces con otras personas obliga a los habitantes de la gran ciudad a la reserva. No obstante, detrás de esa reserva hay una silenciosa y escondida aversión que en el instante en que se produjese algún contacto próximo brotaría en forma de odio o de lucha¹².

Por otra parte, la gran ciudad es la sede de la libertad interna-externa, personal – *persönliche, innerlich-äußerliche Freiheit* –. El particular disfruta de libertad e independencia dentro de la gran ciudad, sede del cosmopolitismo. El reverso de esa libertad personal es el sentimiento de soledad intenso en la gran ciudad¹³.

La extensión de la gran ciudad ofrece las condiciones decisivas para la división

⁸ Simmel 2006, 10–11.

⁹ Simmel 2006, 12–13.

¹⁰ Simmel 2006, 17–18.

¹¹ Simmel 2006, 18–22 .

¹² Simmel 2006, 23–24.

¹³ Simmel 2006, 31; 33.

del trabajo: un círculo que por sus dimensiones es capaz de absorber una elevada variedad de prestaciones y una aglomeración de individuos que buscan un comprador de sus servicios. Esta situación obliga al particular a una especialización de su prestación –*Spezialisierung*– de manera que no pueda ser tan fácil su desplazamiento y sustitución por otros¹⁴, pero esto también lleva a la búsqueda de nuevas y peculiares necesidades que han de ser suscitadas para hacerse un puesto en la gran ciudad. La contrapartida de la especialización es la individualización de espíritu, de las cualidades anímicas¹⁵.

La división del trabajo exige una prestación cada vez más unilateral al particular y esto hace que su personalidad global no pueda desarrollarse y se atrofie. Frente a una inmensa organización de cosas y fuerzas que le quitan de las manos todos los progresos, intelectualismos y valores el individuo crece cada vez menos pasando así de la forma de vida subjetiva a la de la vida meramente objetiva. Se ofrece una desbordante profusión del espíritu cristalizado y convertido en impersonal. Es tal la abundancia que la personalidad individual no puede mantenerse. Por todas partes se le ofrecen formas de llenar el tiempo y la conciencia que pretenden reprimir el matiz personal y el valor de incomparable del sujeto¹⁶.

A continuación nos ocuparemos propiamente de la representación literaria de la gran ciudad que realiza el escritor vasco Pío Baroja su textos *París fin de siglo* (1899) (1955) y en la novela *La sensualidad perversa*

tida. A grosso modo, Baroja pertenece a la llamada Generación del 98 nacida a finales del XIX en medio de una mentalidad pesimista y catastrófica con una enorme capacidad de crítica. J. A. Ascunce señala en 2006:

Baroja es un autor antisistema que se aparta de los cánones del realismo en todos los vectores tradicionales de la composición narrativa. Ni la estructura diegética, ni la acción narrativa, ni las coordenadas de tiempo y espacio, ni el personaje, etc., nadie ni nada cumplen con los principios del canon realista. (...) El relato barojiano responde (...) a una lógica emocional o crítica, donde las anécdotas reafirman la vida o el sentimiento que se quiere transmitir. La tesis organiza el entramado narrativo. (...) Los personajes que pululan por los espacios del relato en situaciones vitales mínimas adquieren una dimensión simbólica que se proyecta sobre el eje central de sentido¹⁷.

El relato barojiano, en efecto, lejos de los preceptos del realismo, responde a una tesis que organiza la trama narrativa y acorde con ella los personajes y anécdotas del relato, dotados de una magnitud simbólica que no hacen sino confirmar esa tesis por lo general de índole negativa y pesimista. Así sucede por poner algún ejemplo en *La busca*, *El árbol de la ciencia* o en la saga de los Paradox conocida sobre todo por su novela *Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox*.

En virtud de esa concepción literaria que recurre al simbolismo, y con todas las reservas pertinentes, parecería apropiado enmarcar a Baroja dentro del movimiento de la llamada segunda renovación literaria surgida con el simbolismo en Francia a finales del XIX – Paul Verlaine, Arthur Rimbaud y Stéphane Mallarmé –. Así lo

¹⁴ Simmel 2006, 33; 35.

¹⁵ Simmel 2006, 35–36.

¹⁶ Simmel 2006, 39–41.

¹⁷ Ascunce Arrieta 2006, 8.

sugería Jon Kortazar en una lección magistral impartida en la universidad de Kiel en 2004. No obstante, si bien reconoce haber sido influenciado por Paul Verlaine, Baroja se separa de la teoría estética simbolista agrupada dentro de las teorías estéticas del “fin de siècle”¹⁸. A mi entender, teniendo en cuenta además la afinidad manifiesta de Baroja a Alemania y Rusia, este enmarque más amplio de Baroja podría completarse con su vinculación – en el planteamiento literario – al expresionismo, la manifestación característica alemana de esa renovación y vanguardia literaria proveniente de Francia. El expresionismo, que propugna la intensidad de la expresión sincera aunque sea a costa del equilibrio final, surgió en Alemania en la década anterior al comienzo de la Primera Guerra Mundial – Rainer Maria Rilke, Hugo von Hofmannsthal y Stefan George – y sus representantes son coetáneos de Baroja aunque no se conocieran.

Este intento de ver cómo Baroja representa literariamente la gran ciudad y si cabe aplicar las categorías sociológicas de Tönnies y Simmel a dicha representación se va a exponer a través de cinco puntos.

En primer lugar, se va a tratar lo que toca propiamente a la relación de Baroja con París, al encuentro del escritor con la capital del Sena podría decirse. ¿Por qué va a París? ¿Qué representa París para Baroja? ¿Qué experiencias tiene en París? ¿Cuál es el París de Baroja?

En su escrito *París fin de siglo* Baroja relata cómo le pareció bien ir a París a finales del siglo XIX, cuando tenía 24 o 25 años.

Es o era la ciudad cosmopolita más grande y fácil de visitar para un español. Uno de los objetos principales de la visita y la estancia allí era para mí darme cuenta de lo que podía ser un español ante el mundo europeo¹⁹.

Su interés por París venía precedido por sus ideas e imágenes de París de su infancia y adolescencia. En los años de bachillerato, en torno a 1885, y debido a la lectura de la literatura,

Las descripciones de París, de bandidos y de aventureros se me habían subido a la cabeza, y soñaba con aventuras entre apaches y cortesanas²⁰.

Desde que comenzó a dedicarse exclusivamente a escribir, a finales del XIX, Baroja fue a París en varias ocasiones a pasar largas temporadas no para conocer la ciudad ni para visitar a escritores franceses

que, en general, se consideran tan por encima de nosotros, que no hay manera decorosa de abordarlos, sino para tener un punto de observación más ancho e internacional que el nuestro²¹.

Baroja advierte que de haber sabido inglés o alemán habría ido con más frecuencia a Berlín o Londres. Ambas también son grandes ciudades, ciudades de la ciencia y la cultura, como afirmaba Tönnies y sedes del cosmopolitismo, de la libertad y la independencia según apuntaba Simmel. Esto último es lo que buscaba Baroja en una gran ciudad: esa amplitud de pensamientos y horizontes que proporcionan la libertad e independencia de la gran ciudad.

¹⁸ Baroja 1955a, 317 y Baroja 1955b, 357.

¹⁹ Baroja 1955b, 333.

²⁰ Baroja 1955b, 81.

²¹ Baroja 1955b, 333.

Su primera estancia en París relatada en *París fin de siglo* duró unos meses: desde el verano hasta el otoño de 1899 y Baroja la califica como fracaso porque la búsqueda de trabajo resultó completamente infructuosa por los prejuicios franceses hacia los españoles, de acuerdo con la valoración del escritor. Baroja experimenta cómo al enterarse de que es español ya no le dejan que muestre lo que es capaz de hacer: los españoles llevaban la fama de ser incultos, torpes, engreídos y violentos²². El escritor también reconoce que ha aprendido en su estancia en la gran ciudad por haber vivido su experiencia de gran ciudad en primer fila, podría decirse, ya que no se podía permitir el alojamiento en lugares exclusivos y por tanto alejados de lo que aconteciera en la calle²³.

En *La sensualidad pervertida* en 1920 afirma:

Mi francesismo disminuía progresivamente. Era una época de desprestigio absoluto de España, de su vida, de su política, de sus costumbres, de su moneda, y aquel desprestigio acompañaba, como la sombra, a cada español en el extranjero²⁴.

Además Baroja se muestra muy crítico con la vanidad de los franceses en general y los parisinos en particular. Le irrita el “avestrucismo de París”²⁵.

Naturalmente, el escritor donostiarra se hace cargo de la repercusión que tiene París como ciudad de arte y vanguardia, pero no puede evitar contribuir a una desmitificación de París. Sí, París era la “Ville Lumière” y a finales del siglo XIX y

principios del XX “todo cuanto ocurría en París tomaba un relieve extraordinario. Fueran políticos, cómicos, bailarinas o criminales, los que destacasen en la ciudad llegaban a ser conocidos en el mundo entero”²⁶. Sin embargo, Baroja cree que

no basta que una obra literaria, científica o artística salga de París para que sea una gran cosa. Yo creo que la medida debe ser para todos igual. Yo no he tenido esa tendencia a la papatería de muchos escritores españoles, italianos, americanos, para creer que un escritor o un artista, por vivir en París, sea una maravilla. El número de tontos en París es infinito, como en todas partes²⁷.

En el momento en que escribe *París fin de siglo* (1899), ese poder de París había decaído. Baroja no sabe por qué: “No depende seguramente de que los demás pueblos de Europa la hayan eclipsado; pero el hecho es que París ha perdido en parte su brillo”²⁸ y no sólo en el terreno científico, literario, artístico y noble sino también en el del crimen, la intriga y la estafa.

Para terminar con el encuentro personal de Baroja con París, la experiencia de Baroja con la ciudad del Sena podría resumirse del siguiente modo: desencanto por un lado porque el París literario no responde a sus expectativas y por la fuerza de los prejuicios en contra de los españoles y confirmación de la imagen de París como gran ciudad, por otro, como sede cosmopolita en la que domina la amplitud de horizontes.

En segundo lugar, en las manifestaciones barojianas de París considerada como

²² Baroja 1955b, 380.

²³ Baroja 1955b, 407; 409.

²⁴ Baroja 1947, 931.

²⁵ Baroja 1955b, 343; 342.

²⁶ Baroja 1955b, 370.

²⁷ Baroja 1955b, 344.

²⁸ Baroja 1955b, 371.

gran ciudad destaca un elemento constitutivo de la categorización sociológica de la gran ciudad tanto para Simmel como para Tönnies: el dinero.

En su escrito *París fin de siglo* Baroja, al relatar su partida de París después de su primera estancia en la capital francesa, decía: “No llevaba ninguna simpatía por París ni un recuerdo agradable de una sonrisa o de una palabra grata. Naturalmente, en cualquier gran ciudad a la que hubiese ido con poco dinero me hubiera pasado lo mismo²⁹. Por su parte, en *La sensualidad pervertida* el protagonista Luis Murguía cuenta como

Encontraba París hermoso, pero nada amable. Es muy difícil encontrar amable un pueblo no teniendo dinero; naturalmente, se tropieza, yendo en calidad de pobre, con lo más triste y feo de una urbe³⁰.

A esta misma cuestión se refiere al hablar sobre la vida del barrio de Montmartre que según se decía era una vida extraordinaria y genial y a él no le pareció nada de particular, aunque según añade, “(...) yo la vi como el hombre que no tiene dinero para hacer fantasías”³¹.

Hay que tener en cuenta que Baroja andaba muy escaso de medios económicos en París y no consiguió encontrar un trabajo tal como le habría gustado y habría necesitado para poder quedarse a vivir durante más tiempo. Su experiencia de pobreza en París la equipara a la que se puede tener en cualquier gran ciudad con poco dinero. “En los pueblos civilizados, la pobreza es casi un crimen, porque in-

dica inutilidad o falta de adaptación”³².

Baroja, además, no fue, como él mismo diría, practicante de ese mito ridículo que es la bohemia.

Vivir alegre y desordenadamente en Madrid o en cualquier pueblo de España, sin pensar en el día de mañana, es tan ilusorio que no cabe más. En París y en Londres, esta bohemia era falsa; en España, en donde la vida del escritor es tan dura y tan mísera, era mucho más falsa aún³³.

La cuestión es que en la gran ciudad se sobrevive únicamente con dinero tal como lo refleja Baroja en sus *Memorias* y en la novela *La sensualidad pervertida*. Las tematizaciones sociológicas de la gran ciudad de Simmel y Tönnies lo corroboran. El dinero, había indicado Tönnies, es el único medio para apropiarse de productos en la gran ciudad. Sin dinero es imposible la vida en la gran ciudad. La otra cara de la moneda, añaden ambos sociólogos, es el dominio de la vida mental en la gran ciudad, el intelecto que diría Simmel. Los dos, dinero e intelecto, guardan una relación estrecha y profunda y su predominio lleva a esa despiadada objetividad que hace que el habitante de la gran ciudad tome a sus semejantes como elementos indiferentes. Baroja, al valorar su experiencia en la gran ciudad de París, manifiesta que su experiencia está teñida por el hecho de no tener dinero. El escritor manifiesta no haber encontrado amable París; ni amable, ni simpática, ni agradable, ni grata. Ésta es, a todas luces, la consecuencia de no tener dinero. Así lo

²⁹ Baroja 1955b, 407.

³⁰ Baroja 1947, 931.

³¹ Baroja 1955b, 394–395.

³² Baroja 1955b, 407. Otras manifestaciones de la experiencia en París de Luis Murguía coinciden exactamente con las señaladas por Baroja en sus *Memorias*. Véase Baroja 1947, 934.

³³ Baroja 1955b, 328.

reconoce Baroja: en cualquier ciudad me habría sucedido lo mismo con poco dinero. Esta representación literaria barojiana de la gran ciudad se comprende asimismo mejor considerando con Simmel que la gran ciudad moderna, al alimentarse de la producción para el mercado y por tanto para consumidores desconocidos cuya relación con el productor es nula, se convierte en el escenario de una despiadada objetividad en la que las relaciones personales no comportan ninguna desviación de los intereses económicos egoístas³⁴. Porque además, añade Simmel,

el ser humano orientado únicamente por el entendimiento es indiferente a todo lo propiamente individual porque de ahí se derivan relaciones y reacciones que no se pueden agotar con el entendimiento lógico³⁵.

De tal manera, habría sido prácticamente imposible que Baroja, con poco dinero, hubiese tenido una imagen amable y simpática de París.

En tercer lugar, haciendo gala de su fina capacidad de observación, Baroja se hace cargo de la similitud de los barrios de fiestas de las grandes ciudades, así como la de los barrios bajos de París y los de otras grandes ciudades. Al relatar cómo iba paseando al Jardín de Plantas y a la Salpêtreire, sitios que califica como “poco tranquilizadores”, observaba como “abundaba la gente maleante, los desharapados, las busconas y los chulos de barrio, con gorra y pañuelo de seda, que parecían de la misma familia o, por lo me-

nos, de la misma indumentaria que los de Madrid”³⁶. Y así concluye:

La miseria del suburbio de Madrid, con las variantes que produce el clima, la alimentación, etc., es casi idéntica a la de París y casi a la de Londres. Yo, que he vivido últimamente tres años y medio en la “banlieue” de París, he notado mucho esa semejanza³⁷.

Tanto Simmel como Tönnies dan por sentado que las grandes ciudades son similares y hablan refiriéndose a una gran ciudad tipo podría decirse. Las manifestaciones de Baroja sobre los barrios de fiestas y los bajos fondos de París no hacen sino confirmar que salvadas las lógicas diferencias externas, es grande la similitud entre las grandes ciudades y que al referirse a una en concreto, sea París o Londres u otra, es como si se refiriese a la gran ciudad tipo.

En cuarto lugar, Baroja se ocupa de los habitantes de la gran ciudad: la gente. De París a Baroja le interesan el pueblo y la gente más que los palacios, las avenidas y el lujo, según afirma en *París fin de siglo*. Lo que le maravilla son los hombres y las mujeres; le entusiasma lo bueno y lo malo. Concretamente, sostiene, “En París, el pueblo es más interesante que la gente, y el pueblo viejo, más interesante que el nuevo”³⁸. Esto no es algo exclusivo de París, según sus observaciones. “Lo mismo pasa en Florencia, en Roma, en Toledo o en Salamanca. Y concluye así: “La gente del tiempo actual parece que se ha apoderado de un pueblo que no es el suyo”³⁹.

³⁴ Simmel 2006, 13–14.

³⁵ Simmel 2006, 12.

³⁶ Baroja 1955b, 362; véase también 395.

³⁷ Baroja 1955b, 466.

³⁸ Baroja 1955 b, 345.

³⁹ Baroja 1955 b, 345.

Con ello alude a dos fenómenos sociológicos propios de la gran ciudad: su constitución gracias a la gente, la pluralidad de personas, y la pérdida del origen, el olvido del origen común, que según dice Tönnies apunta al problema de la identidad de los hombres de la gran ciudad moderna. De modo fragmentario se refiere Baroja a los habitantes-tipo de la gran ciudad que, más que pueblo, son gente.

Tönnies había afirmado que se va a la *Gesellschaft* como se va al extranjero: los habitantes de la *Gesellschaft*, de la gran ciudad – expresión por antonomasia de la *Gesellschaft* – son extranjeros entre sí, desconocidos con los que se tiene en común el hecho de tal, de ser desconocidos, extranjeros⁴⁰.

En quinto lugar, Baroja muestra su predilección por conocer los barrios populares y los suburbios de París y desde ahí cambia la percepción de la realidad. Dice así:

Se ve el mundo de muy distinta manera desde el banco de la calle que desde la terraza de un banco particular y desde la imperial de un omnibus que desde el asiento de un automóvil⁴¹.

Por eso, se explica que al abandonar París tras su primera estancia llevase una “impresión de pánico sentida al asomarse a la vida del suburbio parisiense”⁴². De lo que había visto Baroja nada le había causado más espanto que algunos rincones de los barrios exteriores de París “donde se reunían el crimen, la maldad, la ironía y la petulancia”⁴³. Es la concentración carac-

terística de la gran ciudad a la que apuntaba Simmel sin referirse a los bajos fondos: la acumulación de tantos seres humanos con intereses tan distintos hace que las relaciones y asuntos que le ocupan al habitante de la gran ciudad sean muchas y muy complicadas. Baroja siente miedo, pánico, ante tal concentración de la criminalidad en los barrios bajos parisinos. Y este miedo es la consecuencia lógica de esa inseguridad social que hace temer por la propia existencia. Es el estado emocional y afectivo normal y necesario para la adaptación de la persona al medio que provoca angustia.

Concluyendo, entonces, en su representación literaria de París Baroja refleja algunos de los elementos constitutivos de la gran ciudad que habían señalado los clásicos de la sociología alemana: el dinero, la pobreza, la inseguridad y el volumen de criminalidad y maldad de los barrios bajos, los habitantes, hombres y mujeres que son lo bueno y lo malo de la ciudad y la pérdida de la identidad del pueblo nuevo que habita París. Esta representación literaria de la gran ciudad también puede ser leída en clave sociológica, de acuerdo con las tematizaciones de Simmel y Tönnies, y esa lectura ofrece aspectos que enriquecen las anotaciones barojianas, tal como se ha visto.

Georg Simmel y Ferdinand Tönnies, al igual que Max Weber aunque aquí no haya sido considerado, se percataron muy bien de las ambivalencias que entrañaba la modernidad y por extensión la gran ciudad, máxima expresión de la modernidad. A los ojos de Tönnies la modernidad hace al hombre incapaz de comunidad aunque el ser comunitario sea el único real y según Simmel lleva a una sobrevaloración

⁴⁰ Tönnies 1991, 3.

⁴¹ Baroja 1955 b, 407.

⁴² Baroja 1955 b, 407.

⁴³ Baroja 1955 b, 407.

de la cultura objetiva en detrimento de la subjetiva. Después del análisis sociológico-literario de la representación barojiana de la gran ciudad – París – se manifiestan indicios que apuntan a la tragedia y necesidad de la gran ciudad. Naturalmente no se puede querer una ciudad de dinero empeñada mayoritariamente en su inversión y colocación ventajosa que toma a sus habitantes como cifras. Tampoco la enorme acumulación de actividades, cosas y personas que inducen a la indolencia y la reserva como actitudes necesarias para la mera supervivencia. Menos aún la inmensidad de la maldad en los barrios bajos que lleva al pánico. Y tampoco una ciudad cuyos habitantes son gentes sin orígenes, porque los han olvidado, que se han apoderado de un pueblo que no es suyo: el pueblo constitutivo de la gran ciudad. Pero, ¿qué se puede hacer en el tiempo contemporáneo en el que domina la vida mental, la convención, el contrato y la opinión pública sino acudir a la gran ciudad en busca del sitio de la disputa, de la amplitud de horizontes, de la ciencia y la cultura? ¿es evitable acaso la gran ciudad?

Desde luego que no. Así ha sido demostrado empíricamente después de la desaparición de Simmel y Tönnies. Nueva York, México, Buenos Aires, Río de Janeiro, París, Londres, Berlín y Madrid han seguido creciendo y consolidándose como grandes ciudades. Sin embargo, el París de Baroja ya no existe. Una reflexión sobre este cambio de París sería objeto de otro estudio. Nuestro propósito termina aquí. La gran ciudad tipo de las impresiones, el dinero, la indolencia, la reserva, la acumulación de personas y actividades, la es-

pecialización, el cosmopolitismo y el exorbitante aumento de la vida objetiva puede ser reconocida en la representación literaria barojiana de París. También la circulación permanente, la convención, el contrato, la opinión pública, el olvido del origen, la negación de funciones para el todo y el estado de aislamiento y enfrentamiento de los hombres. Baroja no percibe ni representa todos esos rasgos sociológicos de la gran ciudad y al tenerlos en cuenta el escritor puede ser comprendido de modo más preciso. La representación literaria barojiana ofrece, por su parte, una viveza expresiva que hace que los elementos de la gran ciudad enunciados por el escritor transporte a los lectores, de modo prácticamente imperceptible, de la ficción literaria a la realidad histórica. Leyéndole se tiene la impresión de que la gran ciudad es así realmente y no podría ser de otro modo. Las visiones sociológicas de Simmel – cuya referencia de gran ciudad está en Berlín, la ciudad en la que vive – y Tönnies – Londres y Berlín, ciudades que ha visitado aunque el mismo nació y vivió su primera infancia en una casa de labranza situada a dos kilómetros del pueblo de Oldenswort al oeste de Schleswig-Holstein y su adolescencia y juventud en la pequeña ciudad de Husum – componen el marco objetivo sociológico amplio para la representación literaria subjetiva y parcial de Baroja, cuyos referentes de gran ciudad son Madrid y sobre todo París.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Literatura Primaria

Baroja, P., "Nuestra generación" en "Final del siglo XIX y principios del XX", en: *Memorias*, Madrid 1955 [= 1955a].

Baroja, P., "París fin de siglo" en "Final del siglo XIX y principios del XX", en: *Memorias*, Madrid 1955 [=1955b].

Baroja, P., *La sensualidad pervertida*, en: *Obras completas II*, Madrid 1947.

Literatura Secundaria

Ascunce Arrieta, J. L., "Pío Baroja o la crisis de la modernidad", en: *Ínsula* 719, noviembre 2006, 7-9.

Heberle, R., "The sociological system of Ferdinand Tönnies: Community and Society", en: H. E. Barnes (ed.), *An Introduction to the History of Sociology*, Chicago 1970, 229-238.

Jacoby, E. G., *Die moderne Gesellschaft im sozialwissenschaftlichen Denken von Ferdinand Tönnies*, Stuttgart 1971.

Riedel, M., "Gemeinschaft, Gesellschaft", en: H. E. Barnes (ed.), *An Introduction to the History of Sociology*, Chicago 1970, 854-862.

Simmel, G., *Die Großstädte und das Geistesleben* [1903], Frankfurt a. M. 2006.

Tönnies, F., *Gemeinschaft und Gesellschaft. Grundbegriffe der reinen Soziologie*, Darmstadt 1991.

Walter Benjamins Traumstadt

Esther Henopp

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Nichts Geringeres als eine materiale Geschichtsphilosophie des neunzehnten Jahrhunderts aus der Sicht des zwanzigsten hätte das Passagenwerk dargestellt, wäre es geschrieben worden.

Rolf Tiedemann¹

Walter Benjamins *Passagen-Werk*, das bei Beginn der Arbeiten 1927 als Essay von fünfzig Seiten gedacht war, sollte sich zu weitaus mehr entwickeln. Über neunhundert Seiten füllte Benjamin mit Zitaten, Anmerkungen und Kommentaren, welche somit einen Hinweis auf dessen schier unendliche Schaffenskraft gaben. Jedoch sollte es nie zu einem Abschluss von Benjamins umfangreichem Schreibprojekt kommen. Der Schriftsteller, der im Jahre 1940 nach einem missglückten Fluchtversuch aus Frankreich Selbstmord beging, hinterließ der Nachwelt sein *Passagen-Werk* unvollendet. Was heute unter dem Namen des *Passagen-Werks* zusammengefasst wird, ist eine posthum zusammengestellte und erstmals 1982 veröffentlichte Sammlung von Notizen.

Der umfangreiche und fragmentarische Charakter seines Werkes lässt viel Raum für Interpretationen. In dieser Arbeit soll dabei vordergründig der Auszug *Traumstadt und Traumhaus, Zukunftsträume, anthropologischer Nihilismus, Jung*² behandelt werden und anhand dessen Benjamins Begriff der Phantasmagorie, des Kollektiv-Unbewussten sowie dessen Lesbarkeit durch die Stadtzeichen und der Begriff der Traumstadt untersucht werden. Dabei soll in Bezug zu dem Begriff der Lesbarkeit und der Traumstadt Karlheinz Stierles Werk *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewußtsein der Stadt*³ zur eingehenden Analyse herangezogen wer-

den. Von großer Bedeutung ist zudem das Werk *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*⁴ von Susan Buck-Morss, das als Klassiker der Benjamin-Forschung gilt und in dieser Ausarbeitung deshalb ebenfalls berücksichtigt werden soll.

Begonnen wird dabei mit der Lesbarkeit durch die Stadtzeichen, um dann zu der Bezeichnung des Kollektiv-Unbewussten überzuleiten. Es folgt die ausführliche Darstellung der Traumstadt und der Phantasmagorie in Benjamins *Passagen-Werk* um dann mit einer Schlussbetrachtung die Analyse zu schließen.

LESBARKEIT DURCH STADTZEICHEN

Wie lässt sich die Lesbarkeit der Stadt erklären? Ist es überhaupt möglich, eine Stadt wie Paris, die ungreifbar ist, ebenso gegenwärtig wie abwesend, zu lesen?⁵ Zur allgemeinen Klärung des Begriffs der Lesbarkeit gilt es an dieser Stelle, auf Karlheinz Stierles Werk über den Mythos von Paris zu verweisen, in welchem Paul Valéry⁶ zitiert wird. Valéry nimmt Paris als *action immense*, als unermessliche Handlung, zusammengesetzt aus unendlich vielen Einzelhandlungen, wahr. Bei der Betrachtung von Paris wird in dem Betrachter das Bedürfnis geweckt, die Stadt zu denken, sie trotz der unglaublichen Komplexität wahrzunehmen und bewusst zu verstehen. Das Verlangen *penser Paris*, das heißt, Paris zu denken, stellt jedoch einen fast unmöglichen Wunsch dar. Paris kann nicht im vollen Umfang wahrgenommen werden, ebenso wenig wie das Bewusstsein des Menschen vollkommen zu ergründen ist. Dieses Verlangen wird somit zur Metapher des Geistes, der sich selbst ebenso wenig vollkommen verstehen kann. Die Stadt wird zum Bild des Bewusstseins als einer inneren Stadt und stellt mit seinen vielen unterschiedlichen Kommunikationswegen die Struktur des Bewusstseins dar. Erst durch Anstrengung des Bewusstseins ist es möglich, die

¹ Vgl. Benjamin 1991, 11.

² Vgl. Benjamin 1991, 490–510.

³ Vgl. Stierle 1993.

⁴ Buck-Morss 1993.

⁵ Vgl. Stierle 1993, 12.

⁶ Vgl. Stierle 1993, 12; mit Verweis auf „Présence de Paris“ (1937), in: Valéry 1960, 1011–1015.

Stadt als „Milchstraße von Ereignissen (*comme une nébluleuse d'événements*)“⁷ zu verstehen, die sich am äußersten Rand der intellektuellen Fähigkeiten befindet. Jedoch kann nur Paris das besondere Bewusstsein aus sich selbst hervorbringen, in welchem man vielmehr von Paris selbst gedacht wird, während man selbst versucht, Paris zu denken⁸.

Die Vorstellung von Hans Blumenberg⁹, dass die Welt ein Buch, das heißt die Welt prinzipiell durch das Bewusstsein erschließbar sei, ist zum besseren Verständnis der Lesbarkeit wichtig. Erst durch die Zeichensphäre kann die Struktur der Welt erschlossen werden und somit zugleich fassbar und unfassbar für das Bewusstsein werden. Die Stadt wird als „Ganzes der Erfahrbarkeit“¹⁰ zugleich Welt und Buch. Wenn nun das Buch der Welt zum Buch der Stadt wird, kann der Begriff der Lesbarkeit ausgeweitet werden. Die Stadt auf der einen Seite als begrenzter Ort, auf der anderen Seite als Ort der gesellschaftlichen Praxis und deren symbolischen Formen stellt einen semiotischen Ort dar, wo unendlich viele Semiosen möglich sind. Keine Materialität bleibt unsemiotisiert. Paris jedoch stellt noch eine weitere Besonderheit dar. Dort entspricht die „umfassendste Semiotisierung dem intensivsten Bewußtsein der Stadt von sich selbst“¹¹. Dies bedeutet, dass Paris Welt und Buch zugleich in sich vereinigt, indem es die Welt lesbar in sich selbst symbolisch zusammenfasst. Beispielsweise die Pariser Museen werden zu Orten der Lesbarkeit der Welt und sind so in den Zusammenhang der Stadt eingebunden, welche wiederum ihre eigene Lesbarkeit hat und sucht¹².

Walter Benjamin nun stellte in seinem Passagenwerk als erster die Frage nach der Lesbarkeit der Hauptstadt des 19. Jahrhunderts. Sein Vorschlag, das *Buch der*

Natur auf das Buch der Stadt zu übertragen, sah wie folgt aus:

Die Rede vom Buch der Natur weist darauf hin, daß man das Wirkliche wie einen Text lesen kann. So soll es hier mit der Wirklichkeit des 19. Jahrhunderts gehalten werden. Wir schlagen das Buch der Geschehenen auf¹³.

Die Wirklichkeit des Geschehens in der Stadt zu erweisen galt als eines von Benjamins Zielen im *Passagen-Werk*. Diesen Nachweis erbringen zu können und die Stadt lesen zu können, unterliegt jedoch bestimmten Bedingungen. Das Zur-Lesbarkeit-Gelangen ist ein bestimmter kritischer Punkt der Bewegung in ihrem Innern. Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit¹⁴.

Auch trägt das gelesene Bild, also das Bild im Jetzt der Erkennbarkeit, den Stempel des kritischen, gefährlichen Moments. Dieses Risiko der Lesbarkeit ist von doppelter Natur. Auf der einen Seite kann der Leser die Lesbarkeit verfehlen, das heißt, nicht die wahrhaftige Bedeutung erkennen. Auf der anderen Seite jedoch ist es auch möglich, dass die Grenze zwischen Lesbarkeit und Unlesbarkeit brüchig wird und eine klare Trennung nicht mehr eingehalten werden kann.

Neben dem Erweis der Wirklichkeit des Geschehens hat der Ausdruck des Lesens für Benjamin die Bedeutung eines Abenteuers der Sinne. Gemäß Hugo von Hofmannsthal's Ausspruch *Das nie Geschriebene lesen* versucht nun auch Benjamin, im Geschriebenen das Ungeschriebene zu lesen¹⁵. Durch diese Formel erscheint es möglich, durch die unausschöpfbaren Semiosen des Textes vorzudringen in eine sich „überlagernde Pluralität der Lesbarkeiten“¹⁶.

Benjamin notierte dabei die folgenden Überlegungen im Zusammenhang mit dem *Flâneur*, der als neuer Jäger im Medium der Stadt den Zeichen auf der Spur ist. Dabei entspricht der Text sowohl ei-

⁷ Stierle 1993, 13.

⁸ Vgl. Stierle 1993, 13.

⁹ Vgl. Stierle 1993, 13; mit Verweis auf Blumenberg 1981.

¹⁰ Stierle 1993, 14.

¹¹ Stierle 1993, 14.

¹² Vgl. Stierle 1993, 14–15.

¹³ Benjamin 1991, 580.

¹⁴ Benjamin 1991, 577–576.

¹⁵ Vgl. Steiner 1992, 297–344.

¹⁶ Stierle 1993, 16–17.

nem Wald, als auch einer Stadt, die zum lesbaren Text wird. Die Stadt wird somit zum Buch: „Der Text ist ein Wald, in dem der Leser der Jäger ist. Knistern im Unterholz – der Gedanke, das scheue Wild, das Zitat – ein Stück aus dem tableau“¹⁷.

Dieses risikoreiche Lesen des Textes lässt den Text zu einem Ort der Fragmente, der Bruchstücke werden, ja zu einem „Kaleidoskop des Sinns“¹⁸, das den Betrachter zu immer neuen Aspekten und Einzelheiten vorstoßen lässt. Walter Benjamin wandte dieses Kaleidoskop in bereits geschriebenen Stadttextrn an und forschte nach neuen Arten der Lesbarkeit, die ihn auf den Weg zur Urgeschichte des 19. Jahrhunderts führen könnten. Die Urgeschichte des 19. Jahrhunderts ist somit gleichzusetzen mit der Urgeschichte der Moderne. Für ihn ist Paris der Ort, den es auf die Lesbarkeit zu untersuchen gilt. Es verkörpert das Moderne in seinen dichtesten Symptomen einer Verdichtung der noch nicht zu Bewusstsein gekommenen Wirklichkeit: „Der Traum – das ist die Erde, in der die Funde gemacht werden, die von der Urgeschichte des 19. Jahrhunderts Zeugnis ablegen“¹⁹. Somit wird der Leser der Stadttextrn zu einer Art Analytiker auf der Suche nach einem kollektiven geschichtlichen Traumbewusstsein, das sich in der Stadt befindet. Indem es ihm gelingt, den Traum zu lesen, kann er ihn entstellen und so seiner wahren Bedeutung auf die Spur kommen. Es ist ihm möglich, den Aspekt zu entdecken, der all die Fragmente verbindet. Erst durch dieses Versetzen der Textbruchstücke in neue Formation kommen sie zu Bewusstsein. Sie können auch als Vexierbilder gesehen werden, die „als Schematismen der Traumarbeit“²⁰ auftreten und immer wieder neue Aspekte zutage fördern.

Es ist zudem möglich, den Begriff der Lesbarkeit mit Friedrich Nietzsche zu verknüpfen, der diesen in seiner „Vorrede“

von *Zur Genealogie der Moral* erstmalig zu analysieren versuchte:

Freilich tut, um dergestalt das Lesen als *Kunst* zu üben, eins vor allem not, was heutzutage gerade am besten verlernt worden ist – und darum hat es noch Zeit bis zur „Lesbarkeit“ meiner Schriften – zu dem man beinahe Kuh und jedenfalls *nicht* „moderner Mensch“ sein muß: *das Wiederkäuen...*²¹

Dieser Begriff des Wiederkäuens nimmt eine wichtige Bedeutung für Benjamin, indem es verdeutlicht, in welcher Art Zugang zu der Lesbarkeit der Stadttextrn gefunden werden kann: Sie müssen immer und immer wieder gelesen werden, um so die einzelnen Bruchstücke zu verstehen. Die Lesbarkeit eines Textes reift somit erst mit der Zeit und Benjamin versucht, als „Phänomenologe der Modernität ins 19. Jahrhundert“²² vorzudringen in diese Aspekte der Stadt. Er verweist bei seiner Darstellung auf Marcel Proust, dessen Werke er Ende der 1920er teilweise übersetzte und so genaue Kenntnisse von dessen Ansichten hatte:

Sollte Erwachen die Synthesis sein aus der Thesis des Traumbewußtseins und der Antithesis des Wachbewußtseins? Dann wäre der Moment des Erwachens identisch mit dem „Jetzt der Erkennbarkeit“, in dem die Dinge ihre wahre – surrealistische- Miene aufsetzen. So ist bei Proust der Einsatz des ganzen Lebens an der im höchsten Grade dialektischen Bruchstelle des Lebens, dem Erwachen. Proust beginnt mit einer Darstellung des Raums des Erwachens²³.

Das *Jetzt der Erkennbarkeit* als Augenblick des geschichtlichen Erwachens ist eine bedeutende Größe in Prousts und somit auch in Benjamins Überlegungen. Auch wird Benjamins Haltung an einer weiteren Textstelle deutlich:

Wie Proust seine Lebensgeschichte mit dem Erwachen beginnt, so muß jede Geschichtsdarstellung mit dem Erwachen beginnen, ja sie darf eigentlich von nichts anderem handeln. So handelt diese vom Erwachen aus dem neunzehnten Jahrhundert²⁴.

¹⁷ Benjamin 1991, 963–964.

¹⁸ Stierle 1993, 17.

¹⁹ Benjamin 1991, 140.

²⁰ Zitiert nach Stierle 1993, 17; mit Verweis auf Benjamin 1991, 281.

²¹ Nietzsche 1969, 770.

²² Stierle 1993, 17.

²³ Benjamin 1991, 579.

²⁴ Benjamin 1991, 580.

Benjamin ist der Überzeugung, dass das Paris des 19. Jahrhunderts in seinen Texten in das *Jetzt der Erkennbarkeit* und somit in die Lesbarkeit einzutreten vermag. An dieser Stelle wird die surrealistische Einstellung Benjamins erkennbar, der den Fokus auf dialektische Bilder, auf die Verdichtung des Unbewussten der Zeit und dessen Drängen nach Bewusstwerdung legt.

Dabei liegt das Augenmerk von Benjamins Werk, wie es bereits der Titel verdeutlicht, auf dem zentralen Bild der Passagen. Dieses typische Bauwerk des Pariser 19. Jahrhunderts, das bereits zu Benjamins Lebzeiten altmodisch und überholt erschien, ist zunächst ein Bild für das 19. Jahrhundert selbst. Dieses Jahrhundert kann selber als passagenförmig angesehen werden, indem es „sich an seiner innersten, ausweglosesten Stelle doch schon als Durchgang und Ausgang aus ihm [selbst] aufgetan hat“. Die Architekturmoderne des 20. Jahrhunderts nimmt im *Passagen-Werk* eine wichtige Stellung ein, indem diese Architektur mit der des 19. Jahrhunderts bricht und dabei jedoch nur deren eigenste Möglichkeiten realisiert²⁵.

Außerdem stellt die Passage bereits im eigenen Wort eine Zweideutigkeit dar. Der Begriff der Passage ist ein Übergang, eine Passage zwischen Text und der Stadt. Jedoch ist es noch vielmehr: es ist die Bezeichnung für die Essenz der Lesbarkeit der Stadt. In beide Bedeutungen wird die Passage zum Medium der Reflexion, als „Ort der Passagen, der Durchbrüche des Textes auf die Stadt, der Stadt auf den Text, als Ort flüchtiger Erfahrung im Zwielficht von Öffentlichkeit und Privatheit“²⁶. Aber die Passage ist auch als ein Bruchstück zu sehen, das aus dem Gesamttext herausgetrennt wurde und nun weg von dem vertrauten Sinn hin zu neuen Betrachtungsweisen führen soll²⁷.

Ein weiterer wichtiger Einfluss auf den Begriff der Lesbarkeit ging von Sigmund Freud aus. Dessen psychoanalytische Verfahren der Traumdeutung waren un-

trennbar mit dem Begriff der Lesbarkeit verbunden. Die Lesbarkeit der Stadt war bei Freud gleichzusetzen mit der Lesbarkeit der Psyche. Indem Freud die Lesbarkeit selbst reflektierte und so die Lesbarkeit der Stadt zum Paradigma der Lesbarkeit der Psyche wird, schuf Freud als „Archäologe des Bewusstseins“²⁸ neue Einblicke in die Bedeutung der Stadt. In ihr waren die Schichtungen der Zeiten klar zu erkennen und vom Archäologen zu deuten als Zeichen der gegenwärtigen Vergangenheit, aber gleichzeitig auch der Schichtung des Bewusstseins. Diese Verbundenheit zwischen der Stadt und dem Bewusstsein ist die für Benjamin bedeutendste Erkenntnis. Die Archäologie des Bewusstseins wird nun zugleich zum Bild der Lesbarkeit:

Aber wie die Archäologie aus stehengebliebenen Mauerresten die Wandlungen des Gebäudes aufbaut, aus Vertiefungen im Boden die Anzahl und Stellung von Säulen bestimmt, aus den im Schutt gefundenen Resten die einstigen Wandverzierungen und Wandgemälde wiederherstellt, genauso geht der Analytiker vor, wenn er seine Schlüsse aus Erinnerungsbrocken, Assoziationen und aktiven Äußerungen des Analysierten zieht²⁹.

Das Bewusstsein ist somit der Ort, an dem es zur Überlagerung der verschiedenen Zustände kommt, und sie zur Wirklichkeit werden können. Durch Zusammenführung der Vergangenheit und Gegenwart kann der Archäologe in den Zeichen der Stadt lesen und sie so erneut zur Wirklichkeit werden lassen³⁰.

Jedoch spielt auch noch ein weiterer wichtiger Begriff zum Verständnis der Lesbarkeit hinein: dies ist die Bezeichnung der Spur. Dieser Begriff der Spur, den Freud benutzte, ist für den Stadtmythos zentral, zu dessen Ausbildung es im 19. Jahrhundert in Paris kommt. Freud sah in der Spur eine Ähnlichkeit zu der Spur, die ein Detektiv zum Auffinden eines Täters führt. Indem nun die unscheinbaren, nicht auf den ersten Blick erkennbaren Einzelheiten in den Vordergrund rücken, kön-

²⁵ Vgl. Weidmann 1992, 13.

²⁶ Stierle 1993, 19.

²⁷ Vgl. Stierle 1993, 19.

²⁸ Stierle 1993, 21.

²⁹ Benjamin 1991, 579.

³⁰ Vgl. Stierle 1993, 22.

nen sie zu einer Spur werden. Genau diese Konzentration auf das scheinbar Nebensächliche, das neben Freud auch Proust anwandte, ist für Benjamin ein wichtiges Kriterium für die Lesbarkeit der Stadtzeichen. Er konzentriert sich auf die vielfältigen Spuren, um so besser die Stadt lesen zu können. Dabei ist es vor allem neben dem Unscheinbaren das scheinbar Zufällige, das „am tiefsten in den verborgenen zeichenhaften Sinn führt“³¹ und so zu einer völlig neuen Betrachtungsweise der Stadt führt.

Eine weitere entscheidende Anregung, die Benjamins *Passagen-Werk* für den modernen Mythos der Passage beeinflusst hat, war Aragons *Le paysan de Paris* aus dem Jahre 1926, welches als erstes Werk die Passage zum zentralen dialektischen Bild für das Pariser 19. Jahrhundert machte. Paris, dargestellt als Schauplatz moderner Mythologie mit seinen *heiligen Orten* (*lieux sacrés*), und die Passagen als „Ort des Flüchtigen“³² und scheinbar Nebensächlichem hatten einen enormen Einfluss auf die Prägung von Benjamins Verständnis der Lesbarkeit. Er schrieb über sich selbst beim Lesen von *Le paysan de Paris* in einem Brief an Adorno vom 31. Mai 1935, dass

ich des abends im Bett nie mehr als zwei bis drei Seiten lesen konnte, weil mein Herzklopfen dann so stark wurde, daß ich das Buch aus der Hand legen musste³³.

Neben dem Titel, der auf Aragons Werk zurückzuführen ist, ist ebenfalls der Blick in das Unbewusste und Zufällige der Stadt und dessen mythischen Lesbarkeit in Bezug zu setzen zu *Le paysan de Paris*. In beiden Werken stimmt die Bedeutung der Passage überein, dass sie als Ort des Durchgangs zwischen Traum und Erwachen gilt, als eine Art Durchgang, jedoch auch ein Übergang von Stadttext zu Textstadt und somit mehrdeutig ist. Auffällig ist des Weiteren, dass Benjamins Begriff

der „profanen Erleuchtung“³⁴, der zur Umschreibung der dialektischen, sich selbst negierenden Bilder der Stadt benutzt wird, von Aragons Formeln des *Mythos des Modernen* und des *Kults des Ephemereren* abzuleiten ist, die wiederum für den ungesicherten metaphysischen Ort der Moderne stehen. Auch die Schwelle, die neben dem Begriff der Spur zu nennen ist, und zur Trennung des „vertrauten Schein[s] des Wirklichen von den tieferen Wirklichkeiten und Mysterien der Stadt“³⁵ dient, gilt es, an dieser Stelle zu nennen. Diese Mysterien der Stadt sind für den Betrachter jedoch kaum wahrnehmbar und liegen in den „Dämmerzonen des kaum mehr Sagbaren“³⁶. Im Gegensatz zu Aragon versucht Benjamin zudem, jenseits des Traums in die noch tiefer liegenden Bereiche des geschichtlichen Erwachens vorzudringen und die Lesbarkeit der Stadtzeichen zu erlangen.

Letztendlich war es Aragon, der in Frankreich die Vorstellung eines *mythe de Paris* begründete, der in den folgenden Jahren zu einer *mythologie moderne* werden sollten. Aragon legte den Grundstein für den Mythos der Stadt Paris, der zugleich ein Mythos der Lesbarkeit war und deshalb zum besseren Verständnis von Benjamins Verständnis der Lesbarkeit ebenso wichtig ist wie Blumenberg, Nietzsche, Freud und Proust. Benjamins Wunsch, das Lesen aus seinem Gegensatz zum Handeln zu befreien und das *Jetzt der Erkennbarkeit* als Augenblick des geschichtlichen Erwachens zu verdeutlichen, war eines der Ziele in Benjamins *Passagen-Werk*. Das Lesen sollte unmittelbar als Handlung realisiert werden³⁷.

DAS KOLLEKTIV-UNBEWUSSTE

Neben dem Begriff der Lesbarkeit ist es das Kollektiv-Unbewusste, was den Stadtmythos begründete. Die Bewohner

³¹ Stierle 1993, 23.

³² Vgl. Stierle 1993, 26.

³³ Zitiert nach Stierle 1993, 18; mit Verweis auf Benjamin, W., *Briefe*, hrsg. von Scholem, Gershom und Adorno, Bd. 2, 663.

³⁴ Stierle 1993, 27; mit Verweis auf „Der Sürrealismus. Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“ (1929), in: Benjamin, W., *Gesammelte Schriften*, II, 1., Frankfurt 1977, 297.

³⁵ Stierle 1993, 27.

³⁶ Stierle 1993, 27.

³⁷ Vgl. Weidmann 1992, 14.

der Stadt stellen das Kollektiv dar, das ihren jeweils unterschiedlichen Träumen und Sehnsüchten nachhängt, um dem Alltag zu entkommen. Dieses Unbewusste des träumenden Kollektivs ist jedoch schwer auszumachen. Ihre Inhalte können nicht bewusst gemacht werden, da sie selbst nicht wahrnehmbar sind, sondern nur ihre Auswirkungen in Symbolen, mythologischen Bildern und Motiven sowie Träumen und Phantasiebildern.

Benjamin zitiert in seinem *Passagen-Werk* C. G. Jung, der die analytische Psychologie begründete und den Begriff des Kollektivs Unbewussten entscheidend prägte:

Weil das kollektive Unbewusste ein...in der Hirn- und Sympathicus-Struktur sich ausdrückender Niederschlag des Weltgeschehens ist, so bedeutet es...eine Art von zeitlosem, gewissermaßen ewigem Weltbild, das unserem momentanen Bewußtseinsweltbild gegenüber gestellt ist³⁸.

Nach Jung ist das Kollektive Unbewusste eine Art Lagerstätte des psychischen Erbes der Menschheitsgeschichte oder, wie an dieser Stelle, des Weltgeschehens, welches sich, ähnlich wie der Körper in der Biologie, durch die Evolution hindurch entwickelt und von verschiedenen Einflüssen Prägungen erfahren habe. Alles, was irgendwann einmal von der Psyche eines Menschen ausgedrückt wurde, sei nach Jung zu einem Bestandteil der psychischen Grundkonstitution eines Menschen – und auf einer Ebene des Kollektivs zu einem Bestandteil der ganzen Gattung und damit zu einem Bestandteil des kollektiven Unbewussten. Dieses zeitlose, ewige Weltbild umfasst somit alle Erfahrungen, die ein Individuum gemacht hat.

Die überdachten Einkaufspassagen des 19. Jahrhunderts nun sind zudem das zentrale Bild des *Passagen-Werks*, weil sie eben die „materielle Kopie des inneren Bewusstseins – oder vielmehr: des Unbewussten des träumenden Kollektivs“³⁹ darstellen. Als die „ersten Traumwelten

der Konsumenten“⁴⁰ im 19. Jahrhundert sei es den Passagen als „poetischer Wahrnehmungsraum, dem sich die Wahrnehmungsweisen des Traums, des Rausches, der Halluzination [...] einbilden lassen“⁴¹ gelungen, das Kollektiv aus seinen Alltagsorgen herauszureißen und mit in eine eigene Welt zu geleiten. Doch neben diesen utopischen Träumen der Bevölkerung, ausgelebt in der Mode, in der Prostitution sowie im Glücksspiel seien dort auch andere Irrtümer des bürgerlichen Bewusstseins aufzufinden: Warenfetischismus und Verdinglichung waren die bestimmenden Tendenzen⁴².

Das Kollektiv befindet sich in einer Art Schlaf, aus dem es jedoch nicht aufweckt zu werden wünscht. Vielmehr möchte es in seinen Sehnsüchten verharren und so dem Alltag entfliehen:

Der Zustand des von Schlaf und Wachen vielfach gemusterten, gewürfelten Bewußtseins ist nur vom Individuum auf das Kollektiv zu übertragen. Ihm ist natürlich sehr vieles innerlich, was dem Individuum äußerlich ist, Architekturen, Moden, ja selbst das Wetter sind im Innern des Kollektivums was Organempfindungen, Gefühl der Krankheit oder Gesundheit im Innern des Individuums sind. Und sie sind, solange sie in der unbewußten, ungeformten Traumgestalt verharren genau so gut Naturvorgänge, wie der Verdauungsprozeß, die Atmung, etc. Sie stehen im Kreislauf des ewig Selbigen, bis das Kollektivum sich ihrer in der Politik bemächtigt und Geschichte aus ihnen wird⁴³.

Das Kollektiv hängt unbewusst ununterbrochen seinen tiefsten Sehnsüchten und Träumen nach, so dass diese für sie zu etwas Natürlichem werden. Ihm fällt es nicht auf, dass es, um den Alltagsproblemen zu entkommen, Zuflucht in der von sich selbst erschaffenen Traumwelt sucht. Die unbewussten Wünsche sind dem Kollektiv so vertraut, dass sie zu etwas Gewöhnlichem werden. Das Unbewusste wird für das Kollektiv zu einem natürlichen Vorgang wie die Atmung, die voll-

³⁸ Benjamin 1991, 504; mit Verweis auf Jung, C. G., *Seelenprobleme der Gegenwart*, Zürich/Leipzig/Stuttgart 1932, 326.

³⁹ Buck-Morss 1993, 59.

⁴⁰ Buck-Morss 1993, 57.

⁴¹ Opitz/Wizisla 2000, 578.

⁴² Vgl. Buck-Morss 1993, 59.

⁴³ Benjamin 1991, 492.

kommen automatisch abläuft, ohne dass der Mensch sich dessen bewusst ist.

Zudem besteht ein auffälliger Unterschied zwischen dem Individual- und dem Kollektivbewusstsein des 19. Jahrhunderts:

Das XIX Jahrhundert ein Zeitraum (ein Zeitraum), in dem das Individualbewusstsein sich reflektierend immer mehr erhält, wogegen das Kollektivbewusstsein in immer tieferem Schlaf versinkt. Wie nun der Schläfer aber [...] durch seinen Leib die makrokosmische Reise antritt und die Geräusche und Gefühle des eigenen Innern, die dem Gesunden, Wachen sich zur Brandung der Gesundheit zusammenfügen, Blutdruck, Bewegungen der Eingeweide, Herzschlag und Muskelempfinden in seinen unerhört geschärften innern Sinnen Wahn oder Traumbild, die sie übersetzen und erklären, zeugen, so geht es auch dem träumendem Kollektivum, das in *Passagen* in sein Inneres sich vertieft. Ihm müssen wir darin nachgehen, um das XIX Jahrhundert in Mode und Reklame, Bauten und Politik als Folge seiner Traumgesichte zu deuten⁴⁴.

Das Individualbewusstsein führt zu einer fortschreitenden Entwicklung des Charakters, der viel reflektiert und sich aktiv verhält. Das Kollektivbewusstsein hingegen lässt sich in seinen Träumen treiben und versinkt träge in dem Unbewussten. Einem Schlafendem gleich gibt sich das träumende Kollektiv seinem Inneren hin und vertieft sich in seinen Sehnsüchten und lehnt die Realität mit den Problemen des alltäglichen Lebens ab. Es möchte nicht aufwachen, um nicht nachdenken zu müssen.

Diesen Traumzustand des Kollektiv-Unbewussten nachzugehen, war eines der Ziele in Benjamins *Passagen-Werk*, um so das gesamte 19. Jahrhundert besser verstehen zu können mit seinen Umbrüchen in der Architektur, der Werbung, im gesamten gesellschaftlichen Leben. Denn wie war es überhaupt möglich, dass die Bevölkerung kollektiv in einem Traum versinkt, statt die Realität zu verändern? Wie konnte es zu der Entstehung einer Traumstadt kommen?

TRAUMSTADT UND PHANTASMAGORIE

Der Begriff der Traumstadt ist eng mit der Entwicklung des Kapitalismus verbunden. Benjamin: „Der Kapitalismus war eine Naturerscheinung, mit der ein neuer Traumschlaf über Europa kam und in ihm eine Reaktivierung der mythischen Kräfte“⁴⁵. Er sieht den Kapitalismus als wichtige Erscheinung, die eine neue Art von Tiefschlaf über ganz Europa legte. Für ihn ist er ein Alptraum, der Europa fest im Griff hat und dessen Bann erst noch gebrochen werden muss. Doch muss nach Benjamin auch ein Erwachen aus diesem Alptraum möglich sein.

Das Erwachen als ein stufenweiser Prozeß, der im Leben des Einzelnen wie die Generationen sich durchsetzt. Schlaf deren Primärstadium. Die Jugenderfahrung einer Generation hat viel gemein mit der Traumerfahrung. Ihre geschichtliche Gestalt ist Traumgestalt. Jede Epoche hat diese Träumen zugewandte Seite, die Kinderseite. Für das vorherige Jahrhundert tritt sie in den *Passagen* sehr deutlich heraus⁴⁶.

Das Erwachen aus dem Traum wird nach Benjamin als stufenartiger Prozess beschrieben. Erst allmählich, in einzelnen Etappen, kommt der Einzelne zu der Erkenntnis, dass ein Erwachen nötig ist. Diese Stufen des Träumens und des Erwachens kann ebenfalls in der Jugend jeder Generation gefunden werden, welchen das Stadium des Erwachsenseins folgt. Dies kann auf jede Epoche übertragen werden. Jede besitzt eine Phase des Träumens, die von Benjamin als Kinderseite betitelt wird. Bezogen auf das 19. Jahrhundert träumte das Kollektiv in den *Passagen*, die ihnen als Zufluchtsort dienten und somit auch als Kinderseite betitelt werden können. So schreibt er:

Die Tatsache, daß wir in dieser Zeit Kinder gewesen sind, gehört mit in ihr objektives Bild hinein. Sie musste so sein, um diese Generation aus sich zu entlassen. Das heißt: im Traumzusammenhänge suchen wir ein teleologisches Moment. Dieses Moment ist das Warten. Der Traum wartet heimlich auf das Erwachen, der Schlafende übergibt sich dem Tod nur auf Widerruf, wartet auf die Sekunde, in der er mit

⁴⁴ Benjamin 1991, 491–492.

⁴⁵ Benjamin 1991, 494.

⁴⁶ Benjamin 1991, 490.

List sich seinen Fängen entwindet. So auch das träumende Kollektiv, dem seine Kinder der glückliche Anlaß zum eignen Erwachen werden⁴⁷.

Erst im Laufe der nächsten Generation kommt es zu einem Erwachen aus dem Traum, der heimlich auf diesen Zeitpunkt gewartet hat. Dies ist der „Versuch zur Technik des Erwachens“⁴⁸ aus dem Alptraum des Kapitalismus, den Benjamin in seinem *Passagen-Werk* darzustellen versuchte. Dabei erläutert er die Dialektik, die einen wichtigen Stellenwert innerhalb der Traumstadt einnimmt:

Es gibt eine völlig einzigartige Erfahrung der Dialektik. Die zwingende, die drastische Erfahrung, die alles „allgemach“ des Werdens widerlegt und alle scheinbare „Entwicklung“ als eminent durchkomponierten dialektischen Umschlag erweist, ist das Erwachen aus dem Traume⁴⁹.

Das Erwachen aus dieser Epoche heißt, das 19. Jahrhundert zu überwinden und es somit für die Gegenwart zu retten. Es soll der „Traumcharakter dieses 19. Jahrhunderts“⁵⁰ nachgewiesen werden und somit ein Traumverfahren gelingen, „mit der Intensität des eines Traumes das Gewesene durchzumachen, um die Gegenwart als die Wachwelt zu erfahren, auf die sich der Traum bezieht“⁵¹. Um also zu erwachen, muss das bereits Gewesene durchlebt werden. Erst mit dieser intensiven Traumerfahrung ist es möglich, die gegenwärtige Welt als das wahrzunehmen, was sie ist: die Realität und Wachwelt. Der Zeitkern einer Handlung oder einer Geschichte lässt sich nicht wirklich erfassen. Erst dort, wo Vergangenheit und Gegenwart auf eine besondere Art getrennt und doch verbunden sind, kann er wahrgenommen werden. An diesem Punkt erweist sich ein *Jetzt* einer bestimmten Erkennbarkeit aus. Das *Jetzt* einer Geschichte ist auszumachen als inneres Bild der Passagen wie zum Beispiel der Mode, welches das Bild alles Gewesenes beinhaltet.

Die Verbindung von allem Gewesenem und dem *Jetzt* nennt Benjamin *dialektische Bilder*. Erst indem die Gegenwart die Wachwelt durch das Erwachen, also durch das dialektische Verfahren, wahrgenommen wird, kann der kapitalistische Alptraum beendet werden. Was zurück bleibt, ist nur noch die Sicht auf das Außen der Stadt.

Das Stadtsystem als „Erfahrungsraum von eigener Qualität“⁵² stellt sich nun aber gegen das Außen mit seiner künstlichen Wirklichkeitswelt ab, welche durch die Passagen gebildet werden. Die „Passagen: Häuser, Gänge, die keine Außenseite haben [...] wie der Traum“⁵³ bilden die erleuchteten Räume der Stadt gegen das Erwachen. Wie der Traum so schließt auch die Passage den Außenraum aus. Dies geschieht durch den Kapitalismus, der die Passagen in ihrer Funktion als Einkaufsstraßen beherrscht. Er schließt die Stadt vor dem Außen und somit auch vor unkontrollierbaren, willkürlichen Einflüssen ab, und versetzt sie in eine künstliche Wirklichkeit. Diese wiederum setzt sich zusammen aus Waren, aus den Wünschen, den Sehnsüchten der Besucher. Dieser durch den Kapitalismus abgeschlossene Raum ist eine Traumstadt. Die Künstlichkeit regiert mit den utopischen und unrealistischen Wünschen des Kollektivs: „Mode wie Architektur stehen im Dunkel des gelebten Augenblicks, zählen zum Traumbewusstsein des Kollektivs. Es erwacht – z. B. in der Reklame“⁵⁴.

Diese Wünsche und Vorstellungen der träumenden Stadtbewohner werden Phantasmagorien genannt, die dann wiederum als Waren produziert werden und den Bewohnern vortäuschen, sie ausfüllen zu können. Denn indem die Phantasmagorie als Trugbild, als Täuschung oder auch Gaukelbild vorgibt, etwas zu sein, was sie nicht ist, können auch die Träume des Kollektivs auf lange Sicht nicht erfüllt

⁴⁷ Benjamin 1991, 492.

⁴⁸ Benjamin 1991, 490.

⁴⁹ Benjamin 1991, 491.

⁵⁰ Opitz/Wizisla 2000, 344.

⁵¹ Benjamin 1991, 20.

⁵² Corbineau-Hoffmann 2003, 9.

⁵³ Benjamin 1991, 1006.

⁵⁴ Benjamin 1991, 497.

werden⁵⁵. Ein Erwachen aus dem Traum ist auf Dauer unabwendbar. Denn das „kommende Erwachen steht wie das Holzpferd der Griechen im Troja des Traumes“⁵⁶ und kann jederzeit beginnen.

Benjamin betrachtete Paris allgemein als Phantasmagorie: wie in einer „*Laterna magica* werden optische Illusionen vorgeführt, die rasch ihre Größe ändern und ineinander übergehen“⁵⁷. War der Begriff der Phantasmagorie bei Marx noch dazu bestimmt, um auf die täuschende Erscheinung der Waren hinzuweisen, die auf dem Markt als Fetisch auftraten, verband Benjamin damit eine abweichende Bedeutung. Benjamin zitiert in seinem *Passagen-Werk* Textstellen aus Marx' *Kapital*, die vom Fetischcharakter der Waren handeln und darlegen, wie es durch den Tauschwert zu einer Veränderung des ursprünglichen Werts in der produktiven Arbeit kam. Er sah darin jedoch nicht so sehr die ökonomische Basis des Kapitals, sondern vielmehr die historische Erfahrung, wonach seiner Meinung nach nicht die Ware auf dem Markt, sondern die Ware als Schaufensterauslage den Mittelpunkt der Phantasmagorie bildet. Somit hatte der Tauschwert wie gleichfalls der Gebrauchswert an praktischer Bedeutung verloren, während der rein repräsentative Wert der Waren an Bedeutung gewann und die anderen Inhalte verdrängte. Dieser vordergründig repräsentative Wert besaß eine solche große Macht über die Bevölkerung, dass sich nahezu jeder seiner Wünsche nach Waren in Gestalt ausgestellter Fetische abwandeln ließ. Die Masse ließ sich selbst dann von den Fetischen überzeugen, wenn „sie das ihr Erreichbare weit übertreffen“⁵⁸, indem durch einen überteuerten Preis der symbolische Wert der Ware nur noch größer und somit anziehender wurde. Indem die Ware zu einem Fetisch deklariert wird, als übernatürlich oder heilig, wird dem Käufer eine

Identifikation mit ihr ermöglicht, was auch eine Art Seligsprechung des Konsumenten zur Folge hat. Er wird durch die Ware zu dem, was den Mehrwert ausmacht. Der Käufer fühlte sich etwa durch die überhöhten Preise erst recht dazu verleitet, die Ware zu erwerben, weil er unterschwellig seinen eigenen Wert zu steigern hoffte⁵⁹.

Somit bildet die Phantasmagorie einen Konsummythos und dadurch Gegenmythos zur entzauberten, realen Welt, denn ein Erwachen aus dem Traumzustand ist eher unwahrscheinlich, weil die Wünsche und Vorstellungen des Kollektivs zu angenehm sind, als dass jene aufzuwachen wünschten.

MYTHOS

Wie bereits erwähnt, war es Aragon, der in Frankreich die Vorstellung eines *mythe de Paris* begründete, der in den folgenden Jahren zu einer *mythologie moderne* werden sollten. Der Mythos der Stadt Paris, der zugleich ein Mythos der Lesbarkeit der Stadt war fand seinen Ursprung in *Le paysan de Paris* und beeinflusste Benjamins Denken nachhaltig. Doch vertrat Benjamin in seinem *Passagen-Werk* dieselbe Auffassung oder kam es möglicherweise zu einer Veränderung des Mythos-Begriffs?

Von einer Veränderung der Auffassung des Mythos ist in der Tat auszugehen, da Benjamin gegen Aragon einwandte, dass dieser „im Traumbereiche beharrt“, daß bei ihm die Mythologie >bleibe<“⁶⁰. Benjamin kritisiert somit, dass die von Aragon hergestellte Mythologie eine bloße Mythologie bleibt, die von der Vernunft nicht durchgesetzt wird. Während Aragon in surrealistischer Tradition die Differenzen zwischen dem Jetzt und dem Vergangenen auflöste und es somit nicht ermöglichte, die Vergangenheit in die Gegenwart einzubringen, wollte Benjamin die „Dinge räumlich heran[rücken]“, „sie in unser Leben treten“ lassen“⁶¹.

⁵⁵ Vgl. Bischoff 2007, 4: « La fantasmagorie est donc un monde de signes dont le statut significatif reste inaperçu par les rêveurs ».

⁵⁶ Benjamin 1991, 495.

⁵⁷ Buck-Morss 1993, 108.

⁵⁸ Buck-Morss 1993, 109.

⁵⁹ Vgl. Buck-Morss 1993, 108–109.

⁶⁰ Benjamin 1991, 19.

⁶¹ Benjamin 1991, 19.

Benjamins Begriff des Erwachens, der mit der Bedeutung einer „,echte[n] Ablösung von einer Epoche“⁶² verbunden ist, um das 19. Jahrhundert somit für die Gegenwart zu retten, führt zu einer ungewöhnlichen Auffassung der Geschichte. Danach sollte jede Geschichte mit bestimmten Momenten der Geschichte synchronistisch sein, ebenso wie jedes einzelne Ereignis jeweils nur in einer Epoche lesbar werde, die „in der die Menschheit, die Augen sich reibend, gerade dieses Traumbild als solches erkennt. In diesem Augenblick ist es, daß der Historiker an ihm die Aufgabe der Traumdeutung übernimmt“⁶³. Dazu ist jedoch eine Auflösung der Mythologie in den Geschichtsraum nötig, um sich so auf das konkrete Naheliegende zu beziehen. Man soll sich nicht länger in die Geschichte hinein versetzen, sondern als ein „,Pathos der Nähe“⁶⁴ das Vergangene in sein Leben eintreten lassen. Das Vergangene sollte mithilfe der Dialektik durchsucht und revolutioniert werden, weswegen der Versuch, aus dem Traum des 19. Jahrhunderts zu erwachen, als ein gutes Beispiel des „dialektischen Umschlags“⁶⁵ gesehen werden kann.

Indem Benjamin Kritik am Kapitalismus, dem Alptraum des 19. Jahrhunderts, übt, kritisiert er jedoch zur gleichen Zeit den Mythos. Seiner Meinung nach müsse es für das 19. Jahrhundert zu einer Vermischung mit der Vernunft kommen und zu einer Reinigung „,[...] vom Gestrüpp des Wahns und des Mythos [...]“⁶⁶. Dabei steht auf der einen Seite die Sensation des Modernen, auf der anderen Seite jedoch zugleich die Darstellung einer ewigen Wiederkehr alles Gleichen, was beides als Traum des Kollektivs gedeutet wird, das selbst kein Bewusstsein für das Geschehene hat. Diese „ungeschichtliche[n], dem Mythos immer noch verhaftete[n] Formen“⁶⁶ sollen aufgebrochen werden und zur Entmachtung des Mythos verhelfen, um aus ihm zu er-

wachen. Benjamin vergleicht die Moderne mit einer „,Zeit der Hölle“⁶⁷, aus der es durch Erwachen zu entkommen gilt.

Dieser Alptraum des 19. Jahrhunderts drückt sich in vielerlei Hinsicht aus. In einer Zeit, in der verkündet wurde, dass der Fortschritt nichts anderes sei als der Schritt Gottes, trat das Individuum in den Hintergrund. Der Fortschrittsgedanke wurde im 19. Jahrhundert zu einer Art Religion, die Weltausstellung von 1855 zu einem Tabernakel und „die Waren zu Kultobjekten“⁶⁸. Diese Umbrüche ließen in der Bevölkerung den Gedanken aufkommen, der Fortschritt könne zu Vereinigung der voneinander getrennten Schichten führen. Eine Täuschung, wie sich bald heraus stellen sollte, da die Industrie nicht dazu in der Lage war, die Trennungen zwischen den Klassen aufzuheben und somit zu einer Verbesserung der Lebensumstände zu führen⁶⁹.

Der Fortschritt, der zunächst räumlich vonstatten ging, wurde somit auch auf eine historische Ebene ausgebreitet, welche die Bevölkerung prägte. Dabei war es neben der Größe auch um die Geschwindigkeit. Als gutes Beispiel dient an dieser Stelle die Eisenbahn, die in der Bedeutung des rasanten Wandels die Rolle des Bezeichneten einnahm, während der Fortschritt das dazu gehörige Zeichen war. Die Geschwindigkeit war somit eine Metapher, die in mythischer Vereinigung mit dem Fortschritt gleichgesetzt wurde. Daneben waren es unter dem Einfluss des Kapitalismus Begriffe wie Überfluss, Übertreibung und Expansion, die das Kollektiv entscheidend beeinflusste. All diese Strömungen wurden auch in dem Stadtbild erkennbar. „Kosmische Proportionen, monumentale Solidarität und panoramaartige Ausblicke“⁷⁰ waren die auffälligsten Entwicklungen im Stadtbild. Durch die modernen Bauten der Bahnhöfe, Museen, Sportpaläste, Wintergärten, Warenhäuser, Ausstellungshallen und Boulevards wurden die Passagen überla-

⁶² Benjamin 1991, 20.

⁶³ Benjamin 1991, 20.

⁶⁴ Benjamin 1991, 20.

⁶⁵ Benjamin 1991, 20.

⁶⁶ Benjamin 199, 121.

⁶⁷ Benjamin 1991, 21.

⁶⁸ Buck-Morss 1993, 118.

⁶⁹ Vgl. Buck-Morss 1993, 118–119.

⁷⁰ Vgl. Buck-Morss 1993, 120.

gert und in den Hintergrund verdrängt. Die Passagen als Phantasmagorie für die Träume des Kollektivs, als Fluchtstätten aus dem Alltag – diese verschwanden nun im Dunkeln und wirkten stickig, klaustrophobisch und düster⁷¹. Diese düstere Darstellung von Paris mit seinen unterirdischen Systemen und den Passagen als „Bestandteil der ‚mythologischen Topographie‘ von Paris“ verstärken den Eindruck des Unheimlichen und Gespenstischen. Die Dunkelheit der Passagen veranlasst die Passanten dazu, sich eilig an diesen vorbei zu bewegen. Die Passagen entsprechen jenen Stellen im antiken Griechenland, in denen der Weg in die Unterwelt führte. Somit werden die Geschichte, die Lage und Verteilung der Passagen für das 19. Jahrhundert zu dem „Schlüssel der Vergangenheit, zur ‚Unterwelt, in d[ie] Paris versank“⁷².

Daher kann es als ein Bestreben Benjamins angesehen werden, die kleinen, abgelegten Gegenstände aufzuspüren, die „ausrangierten Gebäude und Moden“⁷³, die im Zuge des rasanten Fortschritts als Abfall oder Überrest vergangener, veralteter Zeiten angesehen werden, während der Größenwahn der überdimensionalen Proportionen in der Stadt und somit auch in den Köpfen der Bevölkerung herrscht. Benjamin versucht, die materielle Zerstörung der ehemaligen Stätten des Mythos zu begreifen und darzustellen, die als veraltet verachtet und für wertlos erachtet werden⁷⁴.

Auch die phantasmagorische Auffassung der Moderne als eine Ereigniskette, die in ununterbrochener historischer Kontinuität einen harmonischen Ort der Klassenverhältnisse und des materiellen Überflusses nach sich zieht, lenkt Benjamin zu einigen Schlussfolgerungen den Mythos betreffend. Denn während der Mythos den Fortschritt mit seiner Technik als die Geschichte verändernd darstellt, beweist Benjamin, dass sich die Geschichte nicht von dem Mythos verändern

ließ. Im Gegenteil: „[...] [D]ie Geschichte steht so still, daß sich die Geschichte gar nicht gerührt hat“⁷⁵. Der Staub lagert sich über Paris ab, wird erneut aufgewirbelt und lagert sich wieder ab. Er sammelt sich auch in den Passagen und sammelt sich in ihren Ecken. Dieser Stillstand der Geschichte lässt Paris hinter der Illusion der Dauerhaftigkeit und seinen imposanten Bauten zu einem fragilen und unsicheren Ort werden. Bei dieser Instabilität von Paris ist es ein Wunder, dass es überhaupt noch existiert.⁷⁶

Demnach möchte Benjamin nicht den Mythos des Fortschritts durch eine konservative Auffassung ersetzen und von einer „höllischen Wiederholung“⁷⁷ des Wesens der Geschichte sprechen. Vielmehr geht er davon aus, dass die „tödliche Repetitivität der Zeit“⁷⁸, die zum mythischen Bild der Hölle gehört, das wahre Kennzeichen der Moderne und der neuartigen Warengesellschaft ist. Die Moderne als Zeit der Hölle jedoch drückt sich nicht darin aus, dass immer wieder dasselbe geschieht, sondern dass das Gesicht der Welt als Basis, sich in dem Neuen nicht verändert. Dieses Neueste bleibt somit immer dasselbe. Dies stellt die Ewigkeit der Moderne als Hölle dar⁷⁹.

Doch trotz Benjamins Kritik am Kapitalismus und somit auch am Mythos konnte er nicht umhin anzuerkennen, dass das Mythische in der Stadt nicht vollkommen zunichte gemacht werden kann. Er sagte: „Solange es noch einen Bettler gibt, solange gibt es noch Mythos“⁸⁰. Zwar beabsichtigte Benjamin, das Kollektiv aus seiner Traumstadt zu befreien, jedoch war ihm im selben Moment bewusst, dass die Stadt immer mit etwas Mythischen würde behaftet bleiben, solange es noch einen einzigen Bettler in der Stadt gab, der einen Mythos begründen könnte. Auch in Verbindung zu der Dialektik, mit der er versuchte, „den Fluß der Bewegung anzu-

⁷¹ Vgl. Buck-Morss 1993, 119.

⁷² Buck-Morss 1993, 133.

⁷³ Buck-Morss 1993, 121.

⁷⁴ Vgl. Buck-Morss 1993, 121–122.

⁷⁵ Buck-Morss 1993, 125.

⁷⁶ Vgl. Buck-Morss 1993, 123 ff.

⁷⁷ Buck-Morss 1993, 126.

⁷⁸ Buck-Morss 1993, 126.

⁷⁹ Vgl. Buck-Morss 1993, 126.

⁸⁰ Benjamin 1991, 505.

halten, jedes Werden als Sein aufzufassen⁸¹, blieb diese mit dem Mythos auf das Engste verbunden. Denn im dialektischen Bild, in welchem ihr „das Gewesene einer bestimmten Epoche doch immer zugleich das Von-jeher-Gewesene“⁸² ist, bleibt es durch diese Verknüpfung mit der Vergangenheit stets mit dem Mythischen verbunden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Die Lesbarkeit der Stadt nach Benjamin hängt von vielen Faktoren ab. Erst indem die Stadt zum Bild des Bewusstseins als einer inneren Stadt wird und mit seinen unterschiedlichen Kommunikationswegen die Struktur des Bewusstseins darstellen kann, ist eine Lesbarkeit möglich⁸³. Auch die Vielfältigkeit der Stadt als begrenzter Ort auf der einen Seite, als Ort der gesellschaftlichen Praxis auf der anderen, schaffen die Voraussetzung für unendlich viele Semiosen⁸⁴. Paris stellt dabei jedoch eine Besonderheit dar, indem es Welt und Buch in sich vereinigt und so zu einer intensiven Erfahrung des Bewusstseins der Stadt führt⁸⁵. Um die Stadt jedoch in vollem Ausmaß lesen zu können, ist es nötig, gemäß Hugo von Hofmannsthal's Ausspruch *Das nie Geschriebene lesen* im Geschriebenen das Ungeschriebene zu lesen und somit zu einer überlagernden Pluralität der Lesbarkeiten zu gelangen⁸⁶. Der *Flâneur*, der als neuer Jäger im Medium der Stadt den Zeichen auf der Spur ist, lässt die Stadt zu einem Kaleidoskop des Sinns werden und ermöglicht es so, immer wieder neue Fragmente der Stadtzeichen zu erkennen und zu lesen und wird somit zu einem Analytiker auf der Suche nach einem kollektiven geschichtlichen Traumbewusstsein, das sich in der Stadt befindet⁸⁷. Durch Lesen des Traums kann es zur Entstellung des Traums kommen und somit zur Aufdeckung der

wahren Bedeutung. Dies wiederholte Lesen des Traums kann mit Nietzsches Begriff des *Wiederkäuens* verglichen werden, so dass die Lesbarkeit erst mit der Zeit reift⁸⁸.

Die Passagen sind dabei entsprechend des Titels von großer Bedeutung, indem sie ein Symbol für das 19. Jahrhundert sind. Als Übergang zwischen Text und der Stadt und als Bezeichnung für die Essenz der Lesbarkeit der Stadt können sie von den „Archäologen des Bewusstseins“⁸⁹ als Ort des Flüchtigen wahrgenommen werden⁹⁰. In den Passagen kann das Kollektiv seinen Träumen und Sehnsüchten nachhängen, um so dem Alltag zu entkommen⁹¹. Dieses Kollektiv-Unbewusste ist jedoch nur in Symbolen, mythologischen Bildern und Motiven sowie Träumen und Phantasiebildern in der Stadt wahrzunehmen. Dabei ist es ebenso wichtig zu beachten, dass sich das Kollektiv unter dem Alptraum des 19. Jahrhunderts befindet – dem Kapitalismus – der sein gesamtes Denken bestimmt. Die Phantasmagorie des Warenfetischismus beinhaltet somit eine Täuschung des Kollektivs, das sich mit dem Kaufwert und symbolischen Wert der Waren identifiziert und somit einen Konsummythos begründet⁹². Ein Erwachen aus diesem Traum und somit aus dieser Epoche mit Hilfe der dialektischen Bilder stellt für Benjamin ein wichtiges Ziel dar, indem es zugleich bedeutet, das 19. Jahrhundert zu überwinden und es somit für die Gegenwart lebenswert zu machen. Jedoch ist das Erwachen des Kollektivs unwahrscheinlich, da die der Flucht aus dem Alltag dienenden Träume zu angenehm sind, als dass ein Erwachen erwünscht wäre⁹³.

Der Mythos der Stadt hingegen wurde von Benjamin kritisiert, indem er das 19. Jahrhundert selbst mit seinem Fortschrittswahnsinn beklagt, bei welchem

⁸¹ Benjamin 1991, 35.

⁸² Benjamin 1991, 35.

⁸³ Vgl. Stierle 1993, 13.

⁸⁴ Vgl. Stierle 1993, 14.

⁸⁵ Vgl. Stierle 1993, 14–15.

⁸⁶ Vgl. Benjamin 1991, 297–344.

⁸⁷ Vgl. Stierle 1993, 17.

⁸⁸ Vgl. Stierle 1993, 17; mit Verweis auf Benjamin 1991, 281.

⁸⁹ Vgl. Stierle 1993, 19.

⁹⁰ Vgl. Stierle 1993, 18; mit Verweis auf Benjamin 1978, 663.

⁹¹ Vgl. Stierle 1993, 19.

⁹² Vgl. Buck-Morss 1993, 57.

⁹³ Vgl. Benjamin 1991, 490 und 20.

zum einen das Individuum auf der Strecke bleibt, zum anderen aber auch die älteren Bauten, wie beispielsweise die Passagen. Diese erscheinen nun geradezu in einem unheimlichen Licht, verlassen und düster und dienen als Symbol für das gesamte Paris des 19. Jahrhunderts, dem es zu entkommen gilt⁹⁴. Jedoch räumt Benjamin in seinem *Passagen-Werk* ein, das ursprünglich als Urgeschichte des 19. Jahrhunderts geplant war, dass eine Auslöschung des Stadtmythos nicht möglich ist, solange noch ein einziger Bettler in der Stadt lebt⁹⁵.

/Frankfurt a. M./New York/Paris/Wien 1992, 297–344.

Stierle, K., *Der Mythos von Paris. Zeichen und Bewusstsein der Stadt*, München/Wien 1993.

Weidmann, H., *Flanerie, Sammlung, Spiel. Die Erinnerung des 19. Jahrhunderts bei Walter Benjamin*, München 1992.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Benjamin, W., *Das Passagen-Werk, Gesammelte Schriften* 5, hg. v. R. Tiedemann/H. Schweppenhäuser, Frankfurt a. M. 1991.

Benjamin, W., *Briefe* 2, hg. v. G. Scholem/Th. W. Adorno, Frankfurt a. M. 1978.

Valéry, P., *Œuvres* II, hg. v. J. Hytier, Paris 1960.

Sekundärliteratur

Bischoff, C. J., *Lectures de la ville. Walter Benjamin, Passagen-Werk*, in: *SymCity* 1 (2007), www.uni-kiel.de/symcity (Zugriff am 20.03.2008).

Buck-Morss, S., *Dialektik des Sehens. Walter Benjamin und das Passagen-Werk*, Frankfurt a. M. 1993.

Corbineau-Hoffmann, A., *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

Nietzsche, F., *Zur Genealogie der Moral* 2, hg. v. K. Schlechta, München 1969.

Opitz, M./Wizisla, E. (Hg.), *Benjamins Begriffe. Erster/Zweiter Band*, Frankfurt a. M. 2000.

Steiner, U. (Hg.), *Walter Benjamin, 1892-1940, zum 100. Geburtstag*. Bern/Berlin

⁹⁴ Vgl. Buck-Morss 1993, 118.

⁹⁵ Vgl. Buck-Morss 1993, 123 ff.

Definition eines surrealistischen Selbst in André Bretons *Nadja*

Annika Behn

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Die Erzählung *Nadja*, die erstmals 1928 veröffentlicht worden ist, gilt heute als eines der bedeutendsten Werke, welches der Surrealismus hervorgebracht hat. Nach traditionellen Gattungskategorien kaum zu klassifizieren, wird *Nadja* zu meist als Erzählung oder Antroman, in dem der Leser eine chronologische Handlungsabfolge vergebens sucht, bezeichnet.

Das wesentliche Geschehen beschränkt sich auf die zufälligen Begegnungen der beiden Protagonisten, Nadja und Breton, die mit der Zeit eine Art Liebesbeziehung entwickeln. Eine genauere Betrachtung des Werkes, in dem Breton versucht sein surrealistisches Selbst zu definieren, zeigt jedoch auf, dass *Nadja* in erster Linie einer praktischen Umsetzung, einer Realisierung, des ersten Manifestes gleichkommt. Eine eindeutige Strukturierung erlaubt *Nadja* nicht. Die Einteilung Bürgers erscheint geeignet, so dass sie an dieser Stelle übernommen wird. Laut Bürger gliedert sich Bretons Werk in vier Teile. Mit einer theoretischen Einleitung, auf die scheinbar unzusammenhängende Einzelbeobachtungen folgen, beginnt die Erzählung. Einige Auszüge aus den Begegnungen mit Nadja, in Form von tagebuchartigen Einträgen, bilden den Hauptteil, der die Umfänge von Pro- und Epilog allerdings deutlich unterschreitet. Abschließend werden erneute Reflexionen, zum einen über die Beziehung von Breton und Nadja, zum anderen über eine surrealistische Lebensweise, vorgenommen¹.

In dieser Arbeit soll zunächst ein theoretischer Überblick über die Hauptanliegen des Surrealismus, vor allem des ersten Manifests, verdeutlichen und auf-

zeigen, wie Breton diese in *Nadja* erneut definiert und umsetzt. Diese theoretischen Grundlagen werden nötig sein, um die im Weiteren zu erarbeitende surrealistische Identitätsfindung Bretons in ihrem Ganzen aufdecken zu können. *Nadja*, Bretons geheimnisvolle Bekanntschaft, spielt eine sehr entscheidende Rolle in Bretons Selbstfindungsprozess. *Nadjas* Wirken auf Breton zu analysieren wird aus diesem Grund einen Großteil dieser Arbeit in Anspruch nehmen. Da auch die Stadt Paris zu Bretons Selbstfindung ihren Beitrag leistet, soll auch ihr Einfluss genauer betrachtet werden.

Den Anfang wird eine Einführung in die Inhalte und Ziele der surrealistischen Bewegung machen. Wie verarbeitet Breton welche Gedanken aus seinem ersten Manifest in *Nadja*?

DER SURREALISMUS: STREBEN NACH GEISTIGER FREIHEIT

1924 veröffentlicht André Breton sein erstes Manifest des Surrealismus und begründet auf diese Weise spätestens die surrealistische Bewegung. Entstanden aus der destruktiven Antikunst des Dadaismus, welchem viele Surrealisten zuvor angehörten, versucht man das Verhältnis zwischen Kunst und Gesellschaft neu zu bestimmen.² Breton kritisiert in seinem ersten Manifest vor allem die rationale Vernunft, mit der die Menschen den gesellschaftlichen Regeln und Konventionen bedingungslos folgen³.

Es ist die geistige Freiheit, die die Surrealisten anstreben. Das Individuum soll sich außerhalb moralischer und ästhetischer Zwänge entfalten, um seine unterdrückten Seelenkräfte zu befreien⁴. Freiseien diejenigen, die sich ihrer unterbewussten Begierden und Verlangen hingeben ohne Sinn oder Logik in diesem Handeln zu suchen⁵. Breton bewundert ‚Kinder‘, ‚primitive Völker‘ und ‚Geistesranke‘, die nicht nach den gesellschaftli-

¹ Vgl. Bürger 1971, 86.

² Vgl. Teschke 1998, 30–31.

³ Vgl. Balakian 1971, 87.

⁴ Vgl. Browder 1967, 49.

⁵ Vgl. Browder 1967, 60.

chen Normen westlicher Industriegesellschaften handeln und somit das Ideal der surrealistischen Freiheit des Geistes erfüllen⁶. Den Geisteskranken, die allen gesellschaftlichen Konventionen mit einer erstaunlichen Gleichgültigkeit begegnen, widmet sich Breton später auch in seinem Werk *Nadja*. Er führt an, dass „die Angst vor dem Wahnsinn uns bitte nicht zwingen [solle] die Fahne der Imagination auf Halbmast zu setzen“⁷. In seinem ersten Manifest bewundert Breton förmlich die ‚Geisteskranken‘, die nur als wahnsinnig bezeichnet werden, weil sie sich weigern den konventionellen Weg der Vernunft zu beschreiten⁸.

Die Verbindung von Wahnsinn und Surrealismus am Beispiel *Nadjas* wird im Folgenden noch genauer erläutert werden. Zunächst soll aufgezeigt werden, wie sich Breton die Realisierung der geistigen Freiheit konkret vorstellt.

Wirklichkeitsbegriff & *merveilleux*

Sowohl im ersten Manifest als auch in *Nadja* befasst sich André Breton mit dem Wirklichkeitsbegriff. Breton geht aus von einer externen, vernunftgesteuerten Realität sowie von einer internen Realität, dem Traum, geleitet von unterbewussten Begierden und Wünschen⁹. Der zivilisierte Mensch sei durch seinen Rationalismus beschränkt, so dass ein Entkommen in die Traumwelt für ihn so gut wie unmöglich erscheint. Der Mensch schlafe und träume somit zwar einen erheblichen Teil des Tages, schenke jedoch nur dem Wachsein, dem Bewussten, ernsthaft Bedeutung¹⁰. In *Nadja* verweist Breton auf Robert Desnos, ein surrealistischer Dichter, der das Unbewusste erforscht, indem er seine Träume protokolliert (S. 35). Gegen Ende des Prologs erwähnt Breton ebenfalls, dass der Traum das Denken beeinflusse, sobald man sich seinen Erinnerungen lei-

denschaftlich hingeebe (S. 57). Das Bestreben des Surrealisten besteht allerdings nicht darin der Realität zu entfliehen und stattdessen alleinig in einer Traumwelt zu verweilen. Vielmehr gehe es um eine Auflösung von Traum und Realität als Gegensätze, die es nach surrealistischer Manier zu verbinden gelte¹¹. Im Prolog zu *Nadja* beschreibt Breton die Wichtigkeit den Konflikt zwischen Traum und Realität, Bewusstem und Unterbewusstem zu lösen (S. 6/14). Am Beispiel eines Bildes, welches diverse optische Täuschungen, unterschiedliche Geisteszustände symbolisierend, aufweist, macht er gleichermaßen deutlich, dass es auf die erfolgreiche Verbindung von Traum und Wirklichkeit ankommt (S. 68–69). Breton spricht sich folglich nicht für eine ‚Realitätsleugnung‘, sondern für eine ‚Realitätserweiterung‘ aus.

Diesen Zustand, „les dispositions d’un esprit“¹², die Verbindung von Wirklichkeit und Traum zu einer Überwirklichkeit, der Surrealität, bezeichnet Breton als das *merveilleux*. Reale Gegenstände aus ihren zweckrationalen Bezügen herauslösen und auf diese Weise das Bekannte im Unbekannten entdecken, betrachtet Breton als ‚wunderbar‘¹³. Mit einer solchen Herauslösung der Dinge aus ihren gewohnten, konventionellen Kontexten, geht eine neue, überraschende Rangordnung der Dinge einher. In *Nadja* bezieht sich Breton auf den italienischen Maler Chirico, der nur malen könne, wenn er von der Anordnung der Dinge überrascht sei¹⁴. Des Weiteren berichtet Breton von überraschenden Ereignissen, so schaut er sich ein Theaterstück im „Théâtre des Deux-Masques“ an, welches sehr unkonventionell wirke, verglichen mit den Stücken, die sonst dort aufgeführt werden¹⁵. Ebenfalls positiv überrascht ihn eine Verkäuferin auf dem Flohmarkt, die sehr belesen scheint¹⁶. Diese andauernde Überrascht-

⁶ Vgl. Browder 1967, 60–61.

⁷ Soupault 1990, 87.

⁸ Vgl. Browder 1967, 67.

⁹ Vgl. Collier 1985, 221–222.

¹⁰ Vgl. Breton 1990, 90 ff.

¹¹ Vgl. Breton 1990, 94.

¹² Breton 1964, 16.

¹³ Vgl. Teschke 1998, 33.

¹⁴ Breton 1964, 14–15.

¹⁵ Breton 1964, 45.

¹⁶ Breton 1964, 62–63.

heit vermittelt dem Surrealisten ein ständiges Gefühl der Ungebundenheit¹⁷.

Entbunden von rationalen Zwängen, auf überraschende Objektbeziehungen ausgerichtet, kann der Surrealist nun wie ein ‚Kind‘, ein ‚Verrückter‘ oder ein ‚Primitiver‘ auf ‚wundervolle‘ Weise voranschreiten. In seinem ersten Manifest und in *Nadja* reflektiert Breton ausführlich die Frage, wie ein Autor diese ‚wundervolle‘ geistige Freiheit umzusetzen vermag, um dem Leser nicht von vorneherein eine Lösung aus den zweckrationalen Bezügen zu versperren.

Der surrealistische Sprachgebrauch

Breton setzt diesen Nonkonformismus, der sich in der Definition von Wirklichkeit und Wunderbaren äußert, also auch in seinem Schreiben um. Bereits in seinem ersten Manifest erläutert er die Funktion von Sprache. So heißt es in der deutschen Übersetzung: „Dem Menschen wurde die Sprache gegeben, damit er einen surrealistischen Gebrauch davon mache“¹⁸. Surrealistisch meint zum einen „sparsam mit Worten umzugehen, um des freien Raums willen, den sie um sich gewähren, um ihrer Berührung willen mit unnennbaren anderen Worten, die [man] nicht [auspricht]“¹⁹. Zum anderen bedeutet surrealistisch, Sprache poetisch einzusetzen. Begriffe werden in einem anderen als dem gewöhnlichen Wortsinn verwendet. Durch die hohe Willkür bei der Auswahl der beiden Bildhälften eines Bildnisses beispielsweise, sollen eindeutige Beziehungen zwischen den Begriffen verhindert werden²⁰. Bürger nennt „formelhafte Fixierungen, eingefrorene Redewendungen [...] die Grenzen der Wirklichkeitserschaffung und mithin der Wirklichkeitsgestaltung“²¹. In seinem ersten Manifest bezeichnet Breton diejenigen sprachlichen Bilder als stark, denen ein hoher Grad an

offenkundiger Widersprüchlichkeit zugrunde liege und bei denen man am längsten brauche um sie in die Alltagssprache zu übersetzen²². In *Nadja* drückt Breton seine Begeisterung für *Les Détraquées* aus (S. 46-55). Dieses Stück weist ganz nach surrealistischer Manier keine eindeutigen Sinnbezüge auf. Ähnlich schreibt Walter Benjamin, ein Philosoph und Literaturkritiker, Ende der Zwanziger Jahre in Bezug auf die surrealistische Sprache treffend: „Die Sprache nur sie selbst, wo Laut und Bild und Bild und Laut mit automatischer Exaktheit derart glücklich ineinander griffen, dass für den Groschen „Sinn“ kein Spalt mehr übrig blieb“²³.

Dieses Entbinden von Sprache aus der Realität, die Möglichkeit immer neuer Beziehungen ohne ein festes Sinnzentrum, mag auf einige Leser zunächst fremd wirken. Breton selbst schreibt im Prolog zu *Nadja* ebenfalls, dass eigentlich nur er selbst die Sinnbezüge seiner Erzählungen nachvollziehen könne:

Il s'agit de faits qui, fussent-ils de l'ordre de la constatation pure, présentent chaque fois toutes les apparences d'un signal, sans qu'on puisse dire au juste de quel signal, qui font qu'en pleine solitude, je me découvre d'in vraisemblables complicités, qui me convainquent de mon illusion toutes les fois que je me crois seul à la barre du navire²⁴.

Der surrealistische Leser wird aber auf keinen Fall das Wunderbare aufspüren können, indem er versucht irgendwelche konventionellen, vorwiegend realistisch Leseerwartungen zu stillen. Lehnt Breton doch vor allem den Realismus und seine Methoden aus eben diesem Grund vehement ab.

Gattungsbegriff und Realismus: Geistige Zwänge eines Autors

Unter den Surrealisten stößt vor allem der realistische Roman auf Ablehnung. Der traditionelle Roman, in dem detailgetreu jede Szenerie beschrieben, jeder Charakter erklärt und jede Handlung von unmittel-

¹⁷ Vgl. Breton 1990, 116.

¹⁸ Breton 1990, 110.

¹⁹ Breton 1990, 99.

²⁰ Vgl. Bürger 1971, 49.

²¹ Bürger 1971, 79.

²² Vgl. Breton 1990, 114.

²³ Benjamin 1986, 147-148.

²⁴ Breton 1964, 20.

barer Bedeutung für den kohärenten Handlungsstrang ist, steht erneut im Widerspruch zum surrealistischen Streben nach dem Wunderbaren in der Überwirklichkeit²⁵. Auch in *Nadja* verdeutlicht Breton, dass er von der Arbeitsweise seiner realistischen und naturalistischen Kollegen wenig hält. Über Hugo schreibt er: „Le plus subtil, le plus enthousiaste commentateur de l'œuvre de Hugo ne me fera jamais rien partager qui vaille ce sens suprême de la *proportion*“²⁶. Und auch von Flaubert sei er nicht besonders angetan:

Je ne porte pas de culte à Flaubert et cependant, si l'on m'assure que de son propre aveu il n'a voulu avec Salammbô que 'donner l'impression de la couleur jaune', avec Madame Bovary que 'faire quelque chose qui fût de la couleur de ces moisissures des coins où il y a des cloportes' et que tout le reste lui était bien égal, ces préoccupations somme toute extra-littéraires me disposent en sa faveur²⁷.

Später erst begründet er seine Abneigung gegenüber diesen Autoren. Es sei die Fiktionalität, die ihm missfalle. Die „empiriques du roman“ erschaffen künstliche Charaktere und machen sie, aus welchem Grund auch immer, zu selbständigen, unabhängigen Personen²⁸. Die Surrealisten ziehen allerdings Authentizität der Fiktionalität grundsätzlich vor²⁹. Im realistischen Roman hängen Handlung und Charaktere unmittelbar zusammen. In der Regel dient die Handlungsweise der impliziten Charakterisierung Letzterer. Breton weigert sich eine solche Abhängigkeit anzuerkennen, denn unterstelle man ein Ereignis seinem temporalen und räumlichen Kontext, so entfalle seine Besonderheit und es überwiege seine Gebundenheit an Logik und Sinn³⁰. Immerhin suchen die Surrealisten genau diese Begrenzung, um die vom Verstand zugelassene Realität, zu erweitern. Breton schreibt im Prolog zu *Nadja* wie detailgetreu und somit eingeschränkt realistische Texte seien: „Je persiste à réclamer les noms, à ne

m'intéresser qu'aux livres qu'on laisse battants comme des portes, et desquels on n'a pas à chercher la clef“³¹. Daher ist es nicht verwunderlich, dass der Realismus in der deutschen Übersetzung des ersten Manifests von Breton „an Dummheit grenzende Klarheit, [als] niedrigster Geschmack der eigenen Meinung“³² genant wird. Balakian bezeichnet den Roman auch als den „major literary evidence of society's dependence on the rational and the unimaginative“³³. Folglich kritisiert Breton am Realismus nicht, dass die Realität wiedergegeben wird, sondern vielmehr die Art und Weise, mit der sich an gesellschaftliche Konventionen gebunden wird.

Da jede Epoche und jede Gattung sich über historische Ereignisse und literarische Techniken definiert, die alle Mitglieder aufweisen, verabscheut Breton auch weitgehend einen Gattungsbegriff. Die Ablehnung des realistischen Romans wurde im Vorangehenden bereits ursächlich erläutert. Die Lyrik empfindet Breton als Aufzählung immer gleicher Bilder³⁴. Das Problem der „formelhaften Fixierung“ wurde ebenfalls schon diskutiert. Der einzigen klassischen Gattung, der Breton noch positiv zugeneigt scheint, ist das Drama. Die mehr oder minder spontanen Dialoge kommen den Surrealisten noch am nächsten³⁵. Diese Einstellung wird auch in *Nadja* deutlich. „[...] les pièces [...] répondaient on ne peut mieux à mon idéal, dans ce sens“³⁶. Es ist die Technik des Improvisierens, welche Breton an dieser Stelle besonders beeindruckt³⁷.

Nadja, in dem Breton dennoch eindrucksvoll Prosa und Dichtung verbindet, wird hinsichtlich einer gattungsspezifischen Einordnung immens diskutiert. Immerhin könnte ein Titel, in Form eines weiblichen Vornamens, auch mühelos ei-

²⁵ Vgl. Collier 1985, 216.

²⁶ Breton 1964, 13.

²⁷ Breton 1964, 13–14.

²⁸ Breton 1964, 17–18.

²⁹ Vgl. Teschke 1998, 34.

³⁰ Vgl. Teschke 1998, 33.

³¹ Breton 1964, 18.

³² Breton 1990, 87.

³³ Balakian 1971, 91.

³⁴ Vgl. Balakian 1971, 102.

³⁵ Vgl. Balakian 1971, 103.

³⁶ Breton 1964, 43.

³⁷ Breton 1964, 46.

nen realistischen Roman überschreiben. Vermutlich sollte sogar genau diese Leserwartung geweckt werden³⁸, um den Leser anschließend zu überraschen und an das Wunderbare heranzuführen. Auch die Begegnungen mit Nadja, die zwar nicht fiktiv, jedoch durchaus realistisch sind, deuten auf einen möglichen Romancharakter hin. Allerdings berichtet Breton im Tagebuchstil und auch die skurrilen Bilder, welche er einige Jahre nach Erscheinen des Werkes noch eingefügt hat, erinnern kaum an einen traditionellen Roman³⁹. Interessanter scheint die Tatsache, dass *Nadja* heute als einer der Vorläufer der so genannten ‚new novel‘ gilt⁴⁰. Man darf anzweifeln, dass Breton, der so vehement einen Gattungsbegriff abgelehnt hat, darüber erfreut der Erarbeitung der theoretischen Basis, kann im Folgenden nun die Identität des Autors, Erzählers und Protagonisten Breton aufgezeigt werden.

BRETONS SUCHE NACH (S)EINEM SURREALISTISCHEN SELBST

Breton missachtet nämlich ebenfalls sämtliche Konventionen der Autor-Erzählerproblematik. Eine Unterscheidung zwischen dem das Werk verfassenden, non-fiktionalen Autor und dem vom Autor erschaffenen, fiktionalen Erzähler, der für den Handlungsablauf verantwortlich ist, trifft er nicht. Autor und Erzähler agieren in der traditionellen Literaturtheorie in keinem Fall als freie Varianten ein und desselben Begriffs. Da Bretons Werk ohnehin schwierig nach literaturtheoretischen Methoden zu bearbeiten ist, wird auch in dieser Arbeit einer solchen Unterscheidung keine Beachtung geschenkt werden. Außerdem gibt André Breton vorwiegend autobiographische Erinnerungen und theoretische Reflexionen wieder, so dass die Fiktionalität des Werkes tatsächlich in Frage gestellt werden darf.

Breton thematisiert in *Nadja* die Realisierung einer surrealistischen Lebensweise am Beispiel seiner selbst. Während er sich hinsichtlich einer surrealistischen Lebensweise quasi selbst ausprobiert, unternimmt er gleichzeitig eine Reise zu seinem eigenen, surrealistischen Ich.

Die Notwendigkeit zur Selbstdefinition

Schon 1924 schreibt Breton im ersten Manifest, dass der Mensch sein Leben im Ganzen begreifen müsse, um nicht unglücklich zu werden. Vor allem sei es wichtig alle Dinge, die ihn zur Gleichgültigkeit gebracht haben, in ihrer Vollständigkeit zu erfassen. Um sich selbst und die Welt in Einklang bringen zu können, sei es unbedingt erforderlich sein Selbst zu definieren und zu begreifen⁴¹.

Breton beginnt *Nadja* mit der Frage „Qui-suis-je?“⁴² und zeigt auf diese Weise unverkennbar die Kernfrage seines Werkes auf. Zunächst lenkt ihn die Poesie seiner eigenen Sprache ab, welche in willkürlicher Abfolge seine bewussten und unterbewussten Gedanken reflektiert. Er hat sich bisher lediglich von außen betrachtet (S. 9), was nicht ausreicht um sein Inneres zu erforschen. Um eine Antwort auf die Frage nach seiner Identität zu finden, muss er in sein Inneres vordringen⁴³. Einige Zeilen darauf äußert Breton, zu Lebzeiten die Rolle eines „fantôme“⁴⁴ inne zu haben. Gespenster gelten gemein als rastlos, da es diesen vor ihrem Tod nicht gelungen ist, ihren Seelenfrieden zu erlangen. Breton weist somit auf die Notwendigkeit seiner Selbstdefinierung hin. Auch könne man seiner eigenen Persönlichkeit ohnehin nicht entfliehen und müsse diese akzeptieren: „[...] du moins me convaincre humainement de son absolue fatalité, et de l’inutilité d’y chercher pour moi-même des échappatoires“⁴⁵.

³⁸ Vgl. Richter 1986, 226.

³⁹ Vgl. Jouanny 1976, 20.

⁴⁰ Vgl. Balakian 1971, 107.

⁴¹ Vgl. Breton 1990, 84.

⁴² Breton 1964, 9.

⁴³ Richter 1986, 229.

⁴⁴ Breton 1964, 9.

⁴⁵ Breton 1964, 17.

Im Folgenden gibt Breton an, er bemühe sich zu wissen, worin in Beziehung zu anderen Menschen seine Unterschiedenheit, seine Identität bestehe⁴⁶. Hat er sogar den Eindruck, dass die Außenwelt bereits weiß, wer er ist? Immerhin verwendet er eine Glasmethapher, mit der er dem Leser die Transparenz seines Hauses, sprich seines Lebens, aufzeigt. Dass Breton selbst seine Innenwelt zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu fassen weiß, wird deutlich, als er angibt auf Flohmärkten immer wahllos nach Gegenständen zu suchen „qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens [...]“⁴⁷.

Breton steht am Anfang seiner Selbstfindung. Er hat zwar erkannt, dass ein Wissen über die eigene Identität für ihn von großer Wichtigkeit ist, aufschlussreiche Erkenntnisse über sich selbst kann er jedoch bis dato nicht gewinnen.

Erste Versuche zur Selbstdefinierung

Soupault, der bis es 1927 zum Bruch mit den Surrealisten kommt, ein enger Vertrauter Bretons gewesen ist, definiert den Surrealismus als die Suche nach dem eigenen Ich⁴⁸. Breton erkennt ebenfalls, dass der Weg zu sich selbst in erster Linie ein Surrealistischer sein muss. Hoffe er doch durch die Erkenntnis über das eigene Selbst den Zustand der absoluten geistigen Freiheit zu erreichen⁴⁹. Gleich zu Beginn der Lektüre formuliert er die im zweiten Kapitel angesprochene Notwendigkeit zur Realitätserweiterung, welche unumgänglich scheint auf dem Weg zu seiner surrealistischen Selbstverwirklichung:

Pris d'une manière à peine abusive dans cette acception, il me donne à entendre que ce que je tiens pour les manifestations objectives de mon existence, manifestations plus ou moins délibérées, n'est que ce qui passe, dans les limites de

cette vie, d'une activité dont le champ véritable m'est tout à fait inconnu⁵⁰.

Die kapitalistische Arbeit sieht Breton auf keinen Fall als die Erfüllung seines Lebens. Zugleich betont er, dass er diese, wie bereits angesprochen, zunächst auch noch nicht ausmachen könne:

L'événement dont chacun est en droit d'attendre la révélation du sens de sa propre vie, cet événement que peut-être je n'ai pas encore trouvé mais sur la voie duquel je me cherche, n'est pas au prix du travail⁵¹.

Weiter erläutert er jedoch, dass die Arbeit selbst zwar kein notwendiges Instrument zur Verwirklichung seiner geistigen Freiheit, seiner Sinnsuche, sei, diese den Menschen aber auch nicht direkt an der Ausübung seiner geistigen Freiheit hindere, denn auch an einem „four d'usine“ oder „en cellule“ oder „devant un peloton d'exécution“ könne man sich durchaus noch frei fühlen⁵². Jeder ist für seine Freiheit selbst verantwortlich, müsse jedoch aufpassen, dass die „chaînes ne nous écrasent pas“. Die Realität hindere ihn folglich nicht an seiner Identitätsfindung. Er müsse lediglich Obacht geben, dass ihn die Zwänge der Vernunft nicht erdrücken und ihn somit daran hindern über Traum und Realität in die Surrealität zu entweichen. Anschließend erhebt er die Frage, ob denn alle diese Menschen auch in der Lage seien jene ‚Schritte‘, weg von der Rationalität, zu unternehmen (S. 78). Vermutlich sind die Meisten dazu nicht in der Lage, so dass Breton in *Nadja* zugleich versucht eine Art Aufklärung zu betreiben.

Im Prolog unternimmt Breton bereits einige Versuche sich von der Rationalität zu lösen um mehr über sein surrealistisches Ich zu erfahren. Hat er sich doch während einer Filmvorstellung in einem Kino nahe dem Porte Saint-Denis bereits vor einigen Jahren der gesellschaftlichen Vernunft widersetzt, indem er mit seinem Freund Vaché ein lautstarkes Picknick veranstaltet hat (S. 40). Dennoch scheinen solche Unternehmungen wirkungslos,

⁴⁶ Breton 1964, 11.

⁴⁷ Breton 1964, 62.

⁴⁸ Vgl. Soupault 1990, 10.

⁴⁹ Vgl. Balakian 1971, 89.

⁵⁰ Breton 1964, 9.

⁵¹ Breton 1964, 69.

⁵² Breton 1964, 78–79.

bringen sie Breton lediglich auf den richtigen Pfad, doch kaum an sein Endziel.

Wie genau gestaltet sich also Bretons Suche nach dem dauerhaften „geistigen [Standort], von dem aus Leben und Tod, Wirkliches und Imaginäres, Vergangenheit und Zukunft, Mitteilbares und Nicht-Mitteilbares aufhören, als Gegensätze wahrgenommen zu werden“⁵³? Breton wird diesen Weg nicht alleine beschreiten können. Er benötigt Hilfe. Im Folgenden wird daher zunächst ausführlich die Rolle der Nadja in Bezug auf Bretons Identitätssuche erläutert werden.

NADJA ALS SURREALISTISCHE MUSE BRETONS?

Breton trifft Nadja wohl von August bis Dezember des Jahres 1926 (S. 176). Ein Großteil dieser Begegnungen hat sich zufällig auf den Straßen von Paris ereignet. Immer wieder treffen sich die beiden an verschiedenen Orten der französischen Metropole, wobei es Breton lediglich sporadisch gelingt Nadjas Wesen zu erfassen.

Der Leser erfährt wenig über die Frau, die wie im Anschluss noch aufgezeigt werden wird, einen erheblichen Beitrag zu Bretons Identitätsfindung geleistet hat. Breton verweigert literarische Konventionen, vor allem verabscheut er den Realismus und dessen Arbeitsweise. Explizite sowie implizite Charakterisierungen seiner Protagonisten hält Breton schlichtweg für überflüssig, gar störend. Eine detailgetreue Beschreibung der Ereignisse nehme dem Leser die Möglichkeit sich seiner Imagination zu bedienen.

Im Laufe der gesamten Erzählung erfährt der Leser so nur, dass Nadja blonde Haare hat (S. 72) und sehr unkonventionell, spricht sehr auffällig, geschminkt ist. Sie stammt aus Lille, wo sie zuletzt mit einem Studenten liiert gewesen ist (S. 71). Des Weiteren gelangen nach und nach Nadjas zahlreiche Männerbekanntschaften, welche ebenfalls nicht die Definition dessen, was man gesellschaftlich als ‚normal‘ bezeichnet hat, an die Oberflä-

che⁵⁴. Einzig über ihre finanzielle Lage informiert Breton verhältnismäßig ausführlich. Als Nadja vor einiger Zeit nach Paris kommt, besitzt sie eine Empfehlung für das angesehene Kloster der „Soeurs de Vaugirard“, welche sie allerdings nie verwendet⁵⁵. Stattdessen plagt sie sich in der Zeit ihrer Liaison mit Breton mit erheblichen Geldschwierigkeiten, die sich vor allem in ihrer dürftigen Kleidung äußern (S. 72). Aufgrund dieser materiellen Probleme hat sie in der Vergangenheit Drogen geschmuggelt und konsumiert. Außerdem gibt sie zu, sich zur Tilgung ihrer Schulden unter Umständen zu prostituieren (S. 106ff).

Mehr Informationen gibt Nadja im Laufe der Erzählung nicht von sich Preis bzw. lässt Breton den Leser von ihr nicht wissen. Der Realist bleibt an dieser Stelle mit einer, sämtliche Normen überschreitenden, jungen Frau zurück, der man wahlweise Verachtung oder Mitleid entgegen könnte. Der Surrealist hingegen erblickt in Nadja etwas Großartiges, dem er mit Bewunderung folgt.

Nadja als surrealistische Hoffnung

Diese Bewunderung seitens der Surrealisten resultiert in erster Linie aus Nadjas eigenwilligem Verhalten. Es scheint, als handele sie ausschließlich nach ihren Instinkten und setze ihr Verlangen, ihre inneren Wünsche direkt in die Tat um, ohne zuvor übermäßig über eine mögliche Richtigkeit, geschweige denn einen Sinn der folgenden Taten nachzudenken. Nadja fährt abends regelmäßig mit der Métro, lediglich um andere Fahrgäste zu beobachten (S. 77). Auch philosophiert sie über unterirdische Geheimnisse, während sie mit Breton in einem Café speist (S. 94) und fragt sich wer beide zu Lebzeiten Marie-Antoinettes gewesen sind (S. 97), beginnt sogar über ihr Schaffen am Hofe der Königin zu sprechen (S. 98). Bretons Faszination ist haltlos und er lobt seine junge Bekannte auf jede nur erdenk-

⁵³ Steinwachs 1971, 128.

⁵⁴ Breton 1964, 85.

⁵⁵ Breton 1964, 50.

liche Weise. Sie richte sich in ihrem Handeln nur nach ihrer reinen Intuition und glaube immer an das Wunder (S. 136). Breton vergleicht Nadja daher mit einem Stern, indem er sagt:

C'était vraiment une étoile, une étoile vers laquelle vous alliez. Vous ne pouviez manquer d'arriver à cette étoile. A vous entendre parler, je sentais que rien ne vous en empêcherait: rien, pas même moi [...] ⁵⁶.

Später erwähnt er sogar, dass er sich von ihr auf wundervolle Weise verfolgt fühle und zwar unter Anwendung der „artifices de la séduction mentale“ ⁵⁷.

Jouanny begründet Bretons Begeisterung mit der Tatsache, dass Nadja sehe, was andere nicht in der Lage seien wahrzunehmen ⁵⁸. Jouanny geht sogar noch einen Schritt weiter, denn er ist der Meinung, dass für Breton Nadja die Realisierung seines ersten Manifestes darstelle ⁵⁹. Sie scheine eine perfekte Surrealistin, die beispiellos ihre geistige Freiheit lebe. Sie kümmere sich nicht um soziale Konventionen oder um die Vergangenheit und die Zukunft ⁶⁰. Oben wurde bereits erläutert wie zwanglos, rein intuitiv, Nadja zu handeln pflegt. Breton erkennt in Nadja eine enorme „légèreté“ (S. 82) und vor allem eine außerordentliche „liberté“ (S. 82). Er, der sich auf dem Weg zu seinem surrealistischen Selbst befindet, fragt sie aus diesem Grund direkt nach ihrer Identität („Qui êtes-vous?“), woraufhin sie ohne zu zögern mit den Worten „Je suis l'âme errante“ antwortet (S. 82). Derselben Leichtigkeit, mit der sie ihre Freiheit zu leben scheint, begegnet Breton, als er einige Tage später anbietet, für ihre Schulden zu bürgen: „Je goûte une fois de plus ce mélange adorable de légèreté et de ferveur“ (S. 108).

Mit dieser generösen Geste macht Breton deutlich, dass er Nadja als sehr wichtig für den weiteren Weg zu seinem Selbst ansieht. Er versucht ihre Leichtigkeit, ihre Zwanglosigkeit, zu stabilisieren, zu imitie-

ren. Aufgrund dessen, dass auch Nadja Breton glauben macht, in ihm eine unglaubliche „simplicité“ zu sehen, ist dieser überzeugt, sie habe ihm bereits geholfen sich seinem surrealistischem Selbst anzunähern:

Quelques instants encore elle me retient pour me dire ce qui la touche en moi. C'est dans ma pensée, dans ma langage, dans toute ma manière d'être, paraît-il, et c'est là un des compliments auxquels j'ai été de ma vie le plus sensible, la simplicité ⁶¹.

Breton sieht sie als seine zweite Hälfte, den ungebundenen Geist, dem er in die Imagination der Traumwelt folgen kann. Er beschreibt, wie er mit Nadja gemeinsam im Stande ist in kurzen Intervallen das irdische Leben zu verlassen, um sich jenseits des alten Denkens, sprich der Vernunft, mit ihr auszutauschen (S. 130).

Für Teschke symbolisiert Nadja, die Koseform eines russischen Vornamens mit der Bedeutung ‚Hoffnung‘ (S. 75), daher auch die große Hoffnung der Surrealisten (34). Sie beweise, dass die Möglichkeit bestehe ein surrealistisches Leben zu führen. Browder beschreibt sie sogar als surrealistische Heldin, die lediglich in den Augen der Gesellschaft wahnsinnig sei ⁶². Breton bezeichnet sie ebenfalls als „créature inspirante“ (S. 133)

Breton nennt bereits in seinem ersten Manifest die ‚Wahnsinnigen‘ neben den ‚Kindern‘ und den ‚Primitiven‘ als die Habhaften des surrealistischen Empfindens. Nur sie können sich problemlos der Logik und dem Verstand widersetzen, um eine zusätzliche, eine surreale Wirklichkeit aufzuzeigen. Sie haben die Schwamigkeit, den fließenden Übergang der Grenze zwischen rational und irrational erkannt ⁶³. Nadja verkörpert diese ‚Logik‘ des Wunderbaren ⁶⁴. Des Weiteren schreibt Breton in seinem ersten Manifest, dass zwischen Wahnsinn und den unterbewussten Kräften des Verlangens kein Unterschied bestehe ⁶⁵.

⁵⁶ Breton 1964, 81.

⁵⁷ Breton 1964, 128.

⁵⁸ Vgl. Jouanny 1976, 21.

⁵⁹ Vgl. Jouanny 1976, 21.

⁶⁰ Vgl. Balakian 1971, 112.

⁶¹ Breton 1964, 82.

⁶² Vgl. Browder 1967, 62.

⁶³ Vgl. Balkian 1971, 105.

⁶⁴ Vgl. Teschke 1998, 34.

⁶⁵ Vgl. Collier 1985, 218.

Am Ende der Begegnungen mit Nadja könnte man Breton am Ziel seines Weges vermuten. Für die Außenwelt verkörpert Nadja zwar den Wahnsinn, welchen der Surrealist Breton ohnehin nur als gesellschaftliches Konstrukt ansieht (S. 161), für Breton hingegen sollte sie der Schlüssel zur Definition seines surrealistischen Ichs sein. Dem ist jedoch nicht so. Auch Breton ist nicht immer in der Lage Nadja in ihre wirre realitätsferne Welt zu folgen, so dass er schnell beginnt Nadjas Fähigkeit zur Realitätserweiterung anzuzweifeln.

Nadjas Wahnsinn als surrealistische Desillusionierung

Das Nadja nicht nur „den Prototyp surrealistischen Erlebens, [sondern] auch dessen Grenze“⁶⁶ präsentiert, zeichnet sich bereits in frühen Begegnungen zwischen Breton und ihr ab. Häufig unternimmt Nadja zwar die Reise in eine andere, scheinbar surreale Wirklichkeit, meistens gelingt es ihr jedoch auch lange nicht aus dieser in die Realität zurückzukehren. Im Anschluss an ihre Reinkarnationserzählungen schafft es Breton nicht einmal mit einem Gedicht von Baudelaire sie in die Wirklichkeit zurückzuholen (S. 98). Im Gegenteil erscheint ihr, wie im Folgenden noch so oft, das Bildnis einer Feuerhand auf der Seine, die sie mit Breton assoziiert (S. 99). Ebenso ist sie in einer Bar während ihres ‚Wahns‘ kaum in der Lage das einfache Muster eines Mosaiks zu ertragen, so dass die beiden schließlich die Lokalität verlassen müssen (S. 103). An einem anderen Tag beginnt sie plötzlich grundlos stark zu zittern (S. 120) und als Breton ihr das Geld zur Tilgung ihrer Schulden übergibt, weint sie ungehalten (S. 111). Zuvor hat sie auf die Frage, wo sie denn zu erreichen sei geantwortet, dass dies unmöglich sei (S. 111). Diese Unerreichbarkeit trifft mit Sicherheit gleichermaßen im übertragenen Sinne zu.

Folglich scheinen Bretons überschwängliche Lobeshymnen auf ihre Ignoranz gegenüber allen rationalen Zwängen bei genauer Betrachtung verfrüht. Wenn

Nadja gesellschaftlichen Regeln überhaupt keine Bedeutung schenkt, warum bereiten ihr ihre finanziellen Schulden dann überhaupt Sorgen (S. 73)? Immerhin beschreibt Breton selbst das Wechselspiel zwischen Angst und Stolz, welches sich in ihren Augen widerspiegelt, während sie ihn über ihre Geldschwierigkeiten informiert (S. 78).

Wie dem auch sei, spätestens ab dem 12. Oktober, dem letzten Tag der differenzierten Tagebucheinträge, beginnt auch er Nadjas Genialität anzuzweifeln. Auf der Zugfahrt nach Saint-Germain hat er immer größere Schwierigkeiten Nadjas Selbstgesprächen zu folgen: „J’ai de plus en plus de peine à suivre son soliloque, que de longs silences commencent à me rendre intraduisible“ (S. 125). Nadja ist ohnehin nicht in der Lage mit Breton zu kommunizieren, weil sie aus ihrer Traumwelt erneut kein Entkommen finden kann (S. 124f). Daher nehmen die Streitereien zwischen den beiden zu und Breton bemerkt später resümierend, dass sie sich schon sehr lange nicht mehr verstanden haben (S. 157). Hierzu stellt Breton im Epilog folgende Frage: „Qui étions-nous devant la réalité, cette réalité que je sais maintenant couchée aux pieds de Nadja, comme un chien fourbe?“ (S. 128) Nadja steht praktisch über der Realität, kann sich problemlos von der rationalen Vernunft und somit sämtlichen Konventionen lösen, aber letztendlich ist es die Realität, in der sie nichts weiter als eine Wahnsinnige ist, die die Oberhand behält und ihr den Weg in die Selbstzerstörung ebnet.

Auch Jouanny begründet Nadjas Scheitern mit ihrer Unfähigkeit eine bloße Realitätserweiterung vorzunehmen. Anstatt Realität und Traum zu verbinden, folglich eine optimale surreale Zwischenebene zu finden, unternehme sie eine komplette Realitätsabkehr. Da sie in Folge dessen nicht mehr unterscheiden vermag zwischen Innen- und Außenwelt, rutsche sie quasi von einer Zwanghaftigkeit in die andere⁶⁷. Nadja sperrt sich schließlich

⁶⁶ Pfenning 1985, 215.

⁶⁷ Vgl. Jouanny 1976, 48–49.

doch hinter die „barreaux ainsi écartés de la logique“ (169), indem sie in eine Irrenanstalt eingeliefert wird. Auch Steinwachs bestätigt, dass Nadja nicht im Stande sei die gegensätzlichen Größen von Wahn und Vernunft zu balancieren und sich auf einer Art Zwischenebene zu platzieren, um sowohl in der Traum- als auch in der realen Welt agieren zu können⁶⁸.

Spätestens mit der Einlieferung in die Anstalt erleidet Nadja einen Identitätsverlust. Sie ist nicht mehr im Stande ihr eigenes Selbst wahrzunehmen, geschweige denn zu definieren. Für Bretons Identitätsfindung spielt Nadjas Scheitern hingegen eine nicht unerhebliche Rolle. Indem Breton Nadjas Wahnsinn nicht mehr verherrlicht, weil er erkennt, dass er ihr nicht folgen möchte, begreift er die Genialität des Gedankenguts seines ersten Manifests. Lebt er vielleicht längst seine geistige Freiheit ohne es zu ahnen?

Nadja als ‚Mittel zum Zweck‘

Nadjas Scheitern erlaubt sicherlich auch eine gegenteilige Deutung. Beweist Nadja, dass eine surrealistische Lebensweise, wie Breton sie in seinem ersten Manifest illustriert, dauerhaft unmöglich ist? Immerhin gelingt es Nadja nicht auf einer Art Mittlerebene zwischen Traum und Wirklichkeit zu verweilen, um ihre ‚wunderbare‘ geistige Freiheit zu genießen und verfällt dem Wahnsinn. Hier findet sich auch die entscheidende Differenz zwischen Nadja und den Surrealisten, denn Nadja ist wahnsinnig und keine Surrealistin. Zu Recht wird ihr dennoch die Funktion als surrealistische Hoffnung nachgesagt, beweist sie doch in den Anfangsbegegnungen mit Breton, dass eine Realitätserweiterung im surrealistischen Sinne möglich ist.

Die Kritiker gehen zuweilen hart mit Breton ins Gericht. Beschuldigen sie ihn doch häufig der Mitschuld an Nadjas Zustand. Pfenning erwähnt die Abhängigkeit, die Nadja trotz ihrer Realitätsferne von Breton verspürt⁶⁹. Breton selbst ist sich dieser Macht über die junge Frau durch-

aus bewusst: „Elle me parle maintenant de mon pouvoir sur elle, de la faculté que j’ai de lui faire penser et faire ce que je veux, peut-être plus que je ne crois vouloir“ (S. 92). Breton sagt gleichfalls: „[...] il est clair qu’elle est à ma merci“ (S. 106). Hätte Breton sie demnach retten können, sie rechtzeitig aus ihrem Wahn befreien können? Breton stellt sich im Epilog selbst diese Frage. Längst ist er sich Nadjas Gefangenschaft in ihrem eigenen Ich bewusst (S. 168). Vermutlich ist Breton sich jedoch auch über den Nutzen, den Nadjas Entwicklung für seine eigene Identitätsfindung bedeutet, im Klaren, was ihn letztendlich davon abhält sie rechtzeitig in die Realität zurückzuholen. Als zu *merveilleux* empfindet er die Befreiung seiner Imagination aus den eigenen Zwängen, als dass er sie für Nadjas Heilung opfern wolle⁷⁰. Breton rechtfertigt sich sogar für seine ‚unterlassene Hilfeleistung‘, indem er die Sinnlosigkeit von psychiatrischen Anstalten im Allgemeinen anprangert. Die Gesellschaft konstruiere den Begriff ‚Wahnsinn‘ selbst und erschaffe somit die Geisteskranken, die erst in den Anstalten wirklich erkranken. Er zieht einen Vergleich zu den Kriminellen, welche erst im Gefängnis zu solchen werden: „Il ne faut jamais avoir pénétré dans un asile pour ne pas savoir qu’on y *fait* les fous tout comme dans les maisons de correction on fait les bandits“ (S. 161) Hat Breton sie hiervoor etwa beschützen wollen? Hat er sie fernhalten wollen von all den anderen Wahnsinnigen, die ihr nicht den richtigen Weg der Realitätserweiterung aufzuzeigen im Stande sind (S. 161)? Wie auch immer, seine scheinbaren Selbstzweifel beschließt Breton mit einer erneuten Kritik an der vernunftsgelenkten Gesellschaft, die willkürlich die Grenze zwischen gesund und krank festlege. Diese Kritik erfolgt hier am Beispiel der Herren Nietzsche, Saude und Baudelaire, welche sich einige Zeit in einer psychiatrischen Anstalt aufhalten mussten (S. 166f). Die empfundene Reue seitens Bretons ist demnach nur von kurzer Dauer.

⁶⁸ Vgl. Steinwachs 1971, 114–115; 143.

⁶⁹ Vgl. Pfenning 1985, 217.

⁷⁰ Vgl. Balakian 1971, 114.

Jouanny sieht Nadjas Rolle eher als die einer tragischen Heldin, deren Schicksal Breton nicht aus reiner Berechnung beeinflusst hat. Nadjas Wahnsinn und damit auch ihr Scheitern seien von Beginn an unvermeidbar gewesen. Sich selbst kann Nadja nicht aus diesem unauflösbaren Dilemma befreien, Breton allerdings weist sie seinen richtigen Weg. Diese Erkenntnis gewinnt abschließend sogar Breton, denn er merkt auf den letzten Seiten an: « Toi la créature la plus vivante, qui ne parais avoir été mise sur mon chemin que pour que j'éprouve dans toute sa rigueur la force de ce qui n'est pas éprouvé en toi (S. 185) ». Natürlich übernimmt sie diese Lehrerrolle unbewusst.⁷¹ Nadja lehrt ihm die surrealistische Erfahrung, ohne sie jemals selbst verstanden zu haben. Nadja gelingt eine bloße Realitätserweiterung nicht. Ihr Misserfolg warnt Breton jedoch davor, sich komplett der rationalen Zwänge zu entziehen. Sie verdeutlicht, dass eine Vereinigung zwischen Realität und Traum zu einer Surrealität zwar möglich, aber alles andere als einfach ist.⁷² Nadja nimmt Breton letztendlich seine Unsicherheit und lässt ihn seine surrealistische Identität definieren. Eine direkte Antwort auf seine anfänglich aufgeworfene Frage « Qui-suis-je? (S. 9) », sucht der Leser jedoch vergeblich.

Nadja agiert somit nur indirekt als Muse Bretons. Sie erlaubt ihm lediglich sich über sein surrealistisches Selbst bewusst zu werden. Es gelingt ihm nicht sein ganzes Ich zu definieren. Nadja ist somit vielmehr die Muse des gesamten Surrealismus. Wirft man einen Blick in Bretons zweites Manifest, fallen einem einige wichtige Neuerungen auf. Breton konzentriert sich in seinem ersten Manifest vorwiegend auf die innere Traumwelt. In seinem zweiten Manifest schenkt er der Realität, der äußeren Welt deutlich mehr Beachtung⁷³. Er erkennt sogar die gesellschaftliche Konstruktion des Wahnsinns an. Erkenntnisse, die wie zuvor ausführ-

lich erläutert, eine Deutung *Nadjas* ebenfalls ergibt.

PARIS ALS SURREALISTISCHE MUSE BRETONS?

Nadja dient Breton bei der Findung seines surrealistischen Ichs und verhilft ihm auf diese Weise zu einer stärkeren Beachtung der äußeren Welt.

Neben Nadja spielt auch die Stadt Paris eine entscheidende Rolle bei Bretons Identitätsfindung. Im Gegensatz zu Nadja, die die Abkehr von der äußeren, realen hin zur inneren Traumwelt verkörpert, stellen die realen Schauplätze in Paris genau diese äußere Welt dar. Um das Wunderbare, die geistige Freiheit, nach der die Surrealisten streben, zu erlangen, bedarf es einer Erweiterung der Realität. Unverhofft will man im Bekannten das Unbekannte entdecken, um so zu neuen Erkenntnissen zu gelangen. Zahlreiche Orte des alltäglichen Lebens wie Bars, Restaurants, Cafés, Straßen, Plätze und Monumente der Hauptstadt dienen Breton in *Nadja* zum Einstieg in eine andere, surreale Wirklichkeit.

Im Prolog lässt Breton zugleich verlauten, dass nur Paris und ggf. Nantes seine Imagination befreien können:

Nantes : peut-être avec Paris la seule ville de France où j'ai l'impression que peut m'arriver quelque chose qui en vaut la peine, où certains regards brûlent pour eux-mêmes de trop de feux...où pour moi la cadence de la vie n'est pas la même qu'ailleurs, où un esprit d'aventure au-delà de toutes les aventures habite encore certains êtres[...]⁷⁴

Auf der Suche nach seinem Selbst reist Breton innerhalb von Paris buchstäblich von einem Ort zum Nächsten. Es ist sein Verlangen, welches ihn unterbewusst an jene Orte leitet. Während er den Boulevard Bonne-Nouvelle entlang läuft, verrät er dem Leser, dass er nicht wisse, warum er sich immer überall ohne Ziel hinbegebe. Er habe aber eine dunkle Vorahnung, dass dort etwas passieren werde:

Je ne sais pas pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque

⁷¹ Vgl. Jouanny 1976, 23ff.; 46.

⁷² Jouanny 1976, 37.

⁷³ Browder 1967, 69ff.

⁷⁴ Breton 1964, 35.

toujours son but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure à savoir que c'est là que se passera cela⁷⁵.

Sehr wahrscheinlich spricht Breton hier von seinen zufälligen Begegnungen mit Nadja, welche er kein einziges Mal getroffen hätte, wäre er seinem Verstand gefolgt.

Wie unbewusst und ziellos Breton seine Spaziergänge durch die Stadt empfindet, kommt unmittelbar vor dem ersten zufälligen Treffen mit Nadja zum Ausdruck. Zuvor hat er an der rue Lafayette ein Werk Troztkis erworben, wo er nun völlig ziellos seinen Weg in Richtung Oper verfolgt. Als interessant erscheint hier die von Breton gewählte Formulierung: „[...] sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra“⁷⁶. „Poursuivre“ impliziert eine aktive und bewusste Tätigkeit. Man kann, zumindest im konventionellen Sprachgebrauch, nichts ohne Ziel verfolgen. Auch eine Richtung kann normalerweise in der Ziellosigkeit nicht angegeben werden. Wie in seinem ersten Manifest gefordert, verwendet Breton Sprache hier im surrealistischen Sinne. Nicht Konformismus, sondern Willkür zur Befreiung aus der Vernunft, stehen im Vordergrund. Die Ziellosigkeit, mit der er durch Paris irrt, scheint ihm den Einstieg in eine surreale Wirklichkeit erheblich zu erleichtern.

Collier erlebt Paris auf Bretons ziellosen Reise als sehr klein und auch der Leser würde, wüsste er es nicht besser, Paris auf keiner Seite des Werkes, als Metropole wahrnehmen. Collier bezeichnet das Paris in *Nadja* sogar als ein Dorf, denn selbst in einer Kleinstadt seien tägliche zufällige Treffen unmöglich⁷⁷. Ebenfalls gewinne er den Eindruck, dass Paris ausschließlich aus den Orten bestehe, an denen Nadja und Breton vorbeikommen⁷⁸.

Auch bemerkt er die mangelhafte Beschreibung von Orten. Breton erwähnt lediglich, an welchem Ort er sich gerade

aufhält⁷⁹. Es ist davon auszugehen, dass die mangelnden Beschreibungen auf Bretons Ablehnung des Realismus zurückzuführen sind. Ähnlich wie Deskriptionen von Charakteren seiner Meinung nach eine Lösung von der vernunftgesteuerten Wirklichkeit erschweren, binden wohl Ortsbeschreibungen den Leser an seine Vernunft. Des Weiteren soll jedes Individuum an den verschiedenen Orten in Paris in seine innere Welt finden, um seine geistige Freiheit zu definieren. Eine gemeinsame innere Welt, ausgezeichnet durch eine gemeinsame geistige Freiheit würde schließlich eine bloße Neudefinition der rationalen Zwänge bedeuten. Allerdings hat Breton zu einigen Orten Fotografien eingefügt. Sicherlich eine gute Möglichkeit einem Parisfremden die Orte aufzuzeigen. Ist aber eine Fotografie, die das subjektive Empfinden des Fotografen reflektiert, weniger subjektiv? Schränkt sie nicht auch die Ungebundenheit des Einzelnen ein und bindet ihn somit an eine gemeinsame rationale Ordnung?

Wie dem auch sei, Breton differenziert sehr genau zwischen den einzelnen Orten, an die er im Laufe des Werkes geleitet wird. Einige scheinen ein Entkommen aus der Wirklichkeit für ihn gänzlich unmöglich zu machen. So schreibt er über den *Électric Palace*: „Loin, malheureusement, d'être assez extraordinaire, ce coin de 'l'Électric' étant un lieu de débauche sans intérêt“⁸⁰. Die *Porte Saint-Denis* hält er schlicht und einfach für „très inutile“ (S. 38) Von der „statue d'Étienne Dolet“ fühle sich Breton sehr angezogen, aber ein gewisses Unwohlsein stoße ihn ab (S. 26). Wiederum andere Orte hingegen erscheinen als reine Inspiration. Im *Théâtre des Deux-Masques* kann er hervorragend in die Tiefen seines Geistes hinabsteigen:

Mais, pour moi, descendre vraiment dans les bas-fonds de l'esprit, là où il n'est plus question que la nuit tombe et se relève...c'est revenir rue Fontaine, au « Théâtre des Deux-Masques »[...]⁸¹.

⁷⁵ Breton 1964, 23.

⁷⁶ Breton 1964, 71.

⁷⁷ Collier 1985, 218.

⁷⁸ Collier 1985, 216.

⁷⁹ Collier 1985, 216.

⁸⁰ Breton 1964, 45.

⁸¹ Breton 1964, 45.

An der rue Lafayette kommt Breton der Gedanke an Revolution. Auch dieser Ort erleichtert es ihm anscheinend erheblich seine Gedanken zu befreien.

Abastado erläutert die Funktion, welche der Stadt Paris während Bretons Reise zu seinem surrealistischen Selbst zukommt⁸². Mehr noch als Nadja unterstützte sie Breton bei der Findung seines Selbst. Balakian fügt hinzu, dass Paris als Verbindung zwischen Bretons innerer Welt und seiner Außenwelt, zu der Paris streng genommen auch zählt, fungiert (S. 104).

Anders als Nadja, die sich letztendlich dem Wahnsinn unterwirft und Breton nicht weiter auf seiner Reise begleiten vermag, bleibt die Stadt Paris ein ständiger Begleiter in Bretons surrealistischem Leben und wird es ihm auch in Zukunft erleichtern seine geistige Freiheit zu leben.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Breton befindet sich in *Nadja* auf der Suche nach seinem Selbst, welches er schließlich als surrealistisch zu definieren vermag. Bereits im ersten Manifest erkennt er die Notwendigkeit der Selbstdefinierung zur Befreiung seines Geistes. Er versucht sich von allen rationalen Zwängen zu lösen, indem er ziellos durch Paris irrt. Obwohl Breton die Abkehr von bestehenden Normen häufig gelingt, misslingt ihm ein Entkommen in die innere Traumwelt.

Es ist seine zufällige Bekanntschaft Nadja, die ihm schließlich den Weg in sein Inneres lehrt. Zunächst scheint es, als lebe sie auf ‚wunderbare‘ Weise ihre geistige Freiheit. Im Laufe der Zeit muss Breton jedoch feststellen, dass Nadja zwar problemlos in eine innere Welt entkommt, sich dabei aber komplett von allem ‚Irdischen‘, der Realität entfernt. Sie ist nicht, wie Anfangs angenommen, in der Lage in der Realitätserweiterung, der Surrealität das ‚Wunderbare‘ zu entdecken. Breton begreift, dass Nadja lediglich eine Gefangene ihres Selbst und nicht surrealistisch, sondern wahnsinnig ist. Trotz ihres Scheiterns wird sie zum Innbegriff der

surrealistischen Hoffnung. Immerhin verifiziert ihr Misserfolg auf eine gewisse Weise Bretons Ausführungen des ersten Manifests.

Letztendlich erkennt Breton jedoch in der Stadt Paris seine dauerhafte Quelle der Inspiration. An ihren alltäglichen Orten besteht für ihn die Möglichkeit durch überraschende Zufälle im Bekannten dem Unbekannten zu begegnen und so seinen Geist zu befreien.

Leider war es im Rahmen des Umfangs dieser Arbeit nicht möglich, auch noch das zweite Manifest Bretons ausführlich mit einzubinden. Könnte man aus diesem doch sicherlich weitere Erkenntnisse über die weitere Entwicklung von Bretons surrealistischem Gedankengut gewinnen. Auch könnte Nadjas Rolle, ihr Einfluss auf Bretons Selbst, unter Umständen noch genauer erfasst werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Breton, A., *Nadja*, Paris 1964.

Sekundärliteratur

Abastado, C., *Introduction au surréalisme*, Paris 1971.

Balakian, A., *Magus of Surrealism*, New York 1971.

Benjamin, W., „Der Surrealismus: Die letzte Momentaufnahme der europäischen Intelligenz“, in: P. Gallissaires (Hg.), *Das Paris der Surrealisten illustrierte Reisemontage zur poetischen Geographie einer Metropole*, Hamburg 1986, 147–155.

Breton, A., „Erstes Manifest des Surrealismus“, in: K. Barck (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919–1939: Ein Lesebuch*, Leipzig 1990, 82–120.

Browder, C., *Arbiter of Surrealism*, Genf 1967.

⁸² Abastado 1971, 178.

Bürger, P., *Der französische Surrealismus : Studien zum Problem der avantgardistischen Literatur*, Frankfurt a. M. 1971.

Collier, P., "Surrealist city narrative: Breton and Aragon", in: E. Timms/D. Kelley (Hg.), *Unreal City: Urban experience in modern European literature and art*, Manchester 1985, 214-229.

Jouanny, R., *Nadja, André Breton : analyse critique*, Paris 1976.

Pfenning, D., "Der Begriff der Überwirklichkeit: Nerval, Maupassant, Breton", in: C. Thomsen/J. Fischer (Hg.), *Phantastik in Literatur und Kunst*, Darmstadt 1985, 201-218.

Richter, M., "Nadja d'André Breton: Analyse de la première séquence", in: *Zeitschrift für französische Sprache und Literatur* 96 (1986), 225-237.

Soupault, P., "Ursprünge und Beginn des Surrealismus", in: K. Barck (Hg.), *Surrealismus in Paris 1919-1939: Ein Lesebuch*, Leipzig 1990, 7-12.

Steinwachs, G., *Mythologie des Surrealismus oder die Ruchverwandlung von Kultur in Natur: Eine strukturelle Analyse von Bretons « Nadja »*. Berlin 1971.

Teschke, H., *Französische Literatur des 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1998.

Bewegung als Paradigma städtischer Modernitätserfahrung in Guillaume Apollinaires *Zone*

Eva-Maria Lieser

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Seine Verehrung gilt der ewigen Welle¹.

Die „ewige Welle“ soll als Metapher für die Begeisterung des französischen Avantgardisten Guillaume Apollinaire für die stete und endlose Bewegung stehen. Das Paradigma der Bewegung war für Apollinaires Dichtung von großer Bedeutung: Durch den Einsatz verschiedenster inhaltlicher und formaler Mittel, mit denen er den Eindruck von Bewegung evozierte, erhob er sie zu dem Kennzeichen von Modernität schlechthin. Auf der inhaltlichen Seite ist zu beobachten, dass Dynamik und Bewegung ihm bei der Suche nach Motiven als entscheidende Kriterien dienten². Auf der formalen Ebene lässt seine Dichtung eine Anpassung der Form an die vitale Realität der modernen Großstadt erkennen³, die bekanntermaßen maßgeblich von Bewegung jeglicher Art geprägt ist.

Da Apollinaire der Bewegung so viel Bedeutung zumaß, möchte die vorliegende Arbeit sich am Beispiel des Gedichtes *Zone* mit dem Thema beschäftigen, wie der Dichter Bewegung als Paradigma städtischer Modernitätserfahrung eingesetzt hat. Dabei werden in einer Analyse des Gedichtes vor allem die Fragen diskutiert, *wie* er dieses Thema einsetzt und problematisiert, d.h. wie er das Postulat

der steten Bewegung inhaltlich aber auch formal umgesetzt hat und *warum* er dies tat. Hierzu ist die Arbeit folgendermaßen gegliedert: Im ersten Kapitel soll es um Modernität gehen.

Damit ist zum einen die Modernität des *Lebens* gemeint, d.h. wie hat sich das Leben in der modernen Großstadt im Rahmen der Modernisierung verändert? Wie verhält sich der Mensch gegenüber diesen Veränderungen? Zum anderen soll hier die Modernität der *Literatur* diskutiert werden, d.h. was ist unter moderner Literatur in unserem Fall zu verstehen? Wie sollte die Vorgehensweise in der Analyse an die veränderte Literatur angepasst werden? In diesem Kapitel soll die Modernität in Leben und Literatur natürlich auch auf das gemeinsame Kennzeichen der Bewegung hin betrachtet werden. Daran anschließend wird im dritten Kapitel die inhaltliche und formale Analyse des Gedichtes folgen.

Dieser Arbeit liegen v.a. die Sekundärarbeiten *Guillaume Apollinaire und die Stadt* von Wilhelm Woltermann⁴, *Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires Alcools* von Karlheinz Stierle⁵, *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse* von Mario Andreotti⁶ sowie *Avantgardistische Lyrik in Frankreich zwischen 1900 und 1920* von Johannes Hauck⁷ zu Grunde.

¹ Woltermann 1997, 121.

² Woltermann 1997, 121.

³ Woltermann 1997, 122.

⁴ Woltermann 1997.

⁵ Stierle 1982, 61–112.

⁶ Andreotti 1990.

⁷ Hauck 1994, 188–203.

MODERNITÄT

Das moderne Leben: Ein Leben in der Grossstadt

Modernität ist dem Begriff nach ein Zustand, der durch den Prozess der Modernisierung erreicht wird. Dieser ist so umfassend, dass sich ein ganzes Bündel von Umwandlungsvorgängen in ihm abspielen, die die Menschheit und damit das Leben nachhaltig und grundsätzlich verändern sollten⁸. Der Modernisierungsprozess hatte die Transformation und Aufhebung der gesellschaftlichen Ordnung zur Folge. Er wurde v.a. durch die industrielle Revolution, d.h. durch die rasante technische Entwicklung beschleunigt und beinhaltet die Herausbildung eines Industrieproletariates, Migrationsbewegungen, das Anwachsen von Städten, Rationalisierung und Spezialisierung, Horizonterweiterung durch effektivere Verkehrs- und Kommunikationsformen und gewiss einige Aspekte mehr⁹. Auf das Individuum haben diese Entwicklungen natürlich nicht nur direkte Auswirkungen, sie verändern auch die Bedingungen für dessen Wahrnehmung und Erfahrungen. So gehören, neben der Fragmentierung des Lebensraumes und der Veränderung der allgemeinen Lebensumstände, auch die Auseinandersetzung mit der technisierten Welt sowie Symptome der Verdinglichung, Vereinzelung und Entfremdung zu diesem Prozess¹⁰. Durch diese Differenzierung wurde die Wahrnehmung unsicherer, d.h. es kam zu „[...] ein[em] Entglei-

ten des Vertrauens in die Zuverlässigkeit des Sehens selbst“¹¹.

Zu Lebzeiten Apollinaires kamen genau diese Veränderungen zum Tragen und wurden daher auch Hauptbestandteil seines Schaffens, besonders seiner Lyrik, die man aus diesem Grunde auch als modern bezeichnen kann¹². Paris, Apollinaires Wahlheimat, war um 1900 ein Industriestandort und nach London mit 2,7 Millionen Einwohnern die zweitgrößte Stadt der Welt¹³. Die rasant weiterentwickelte Technik und damit einher auch die Naturwissenschaften gewannen wachsende Bedeutung für die Menschen, deren zielbewusste Forschung das Leben veränderte. Neue, leichtere Architektur, neue Verkehrstechniken und die Elektrifizierung der Stadt veränderten das Stadtbild nachhaltig und machen Paris zur *Ville Lumière*, die vom „Rausch der Geschwindigkeit beherrscht“¹⁴ wird. Diese Geschwindigkeit rückt die Schauplätze näher zusammen, sie lässt die Welt kleiner erscheinen¹⁵. Die veränderten Lebensraumstrukturen ließen Massen von Menschen in die Städte strömen und so bildeten sich auch in Paris große Elendsviertel, wo Arbeiter mit ihren Familien unter extrem schlechten Bedingungen und auf engstem Raum leben mussten¹⁶. Doch natürlich standen dem Menschen durch diese Entwicklungen auch – und das ist die glänzende Seite der Medaille – neue Freiheiten

⁸ Van der Loo/van Reijen 1992, 11–12.

⁹ Hauck 1994, 188.

¹⁰ Hauck 1994, 188.

¹¹ Fisher 1988, 109–110.

¹² Eine Definition von moderner Literatur besagt, dass sie sich dem modernen Menschen angepasst hat und sich dessen Problemen annimmt. Andreotti 1990, 16.

¹³ Woltermann 1997, 4.

¹⁴ Woltermann 1997, 4.

¹⁵ Woltermann 1997, 5.

¹⁶ Woltermann 1997, 6; 8.

zu. Er konnte sich aus den alten Traditionen befreien¹⁷ und gerade weil es Phänomene wie Individualisierung gab und gibt, sich immer wieder neu finden und erfinden. Zudem taten sich neue Perspektiven auf die Welt auf, geschaffen durch die neuen Techniken der Photographie und des Films¹⁸.

Was die Bewegung betrifft, erfährt diese in der modernen Großstadt eine immer höhere Beschleunigung. Durch die neuen Verkehrs- und Kommunikationsmittel hat man nicht nur die Möglichkeit, sich schneller zu bewegen oder schneller zu kommunizieren, man ist auch in gewissem Maße dazu gezwungen. In einer Welt, die sich rasant verändert (also bewegt), ist es konservativ und am Ende unmöglich, sich dieser Bewegung, diesem Fortschritt zu entziehen, denn, dieser Modernisierungsprozess durchdringt alle Lebensbereiche. Zeit wird zu etwas Exklusivem, dessen Besitz Ausdruck von Reichtum ist. In dieser Funktion löst der Besitz von Zeit den Besitz von (prunkvollem) Raum ab¹⁹. Wissenschaft und Technik sind Optimierungsmittel des Zeitprinzips. Industrielle Großstädte zeigen in besonderem Maße, wie das Zeitprinzip das Raumgefüge des Lebens beherrscht, denn man kann – und muss – alles überall tun²⁰.

Symbole dieser neuen, beschleunigten Zeit sind, neben der elektrischen Straßenbeleuchtung, die auf den Weltausstellungen von 1889 und 1900 präsentierten Wahrzeichen von Paris: Der Eiffelturm und die Metro²¹. Wie viele seiner Zeitgenossen nimmt Guillaume Apolli-

naire diese Entwicklungen bald begeistert, bald erschrocken auf und setzt sie in seinem Werk künstlerisch um²².

Modernität in der Literatur: „Les éléments essentiels de notre poésie seront le courage, l’audace et la révolte“²³

Die in rasanter Veränderung begriffene Welt, in der Apollinaire und seine Zeitgenossen lebten, sollte diese und damit auch Werke stark beeinflussen. Diese Zeit voller sozialer und struktureller Umbrüche hat dann auch eine sich dem Umbruch verschriebene literarische Bewegung hervorgebracht: Die französische Avantgarde. Allein der Begriff, der aus dem Militärjargon entliehen ist, zeigt, dass es sich hierbei um eine kämpferische Gruppe handeln muss, die vorprescht und auspäht. Diese Vorhut ist aber in ihrer Existenz von vornherein durch die ihr folgende Nachhut beschränkt – sobald die Avantgarde eingeholt ist, hat sie aufgehört zu sein²⁴. Folglich muss sie selbst ständig in Bewegung bleiben.

Die Modernität dieser Bewegung liegt darin, dass sie sich an die neuen Lebensformen angepasst hat – aus der Erfahrung des Wandels zum Schlechteren, d.h. aus der Enttäuschung der Hoffnung, dass Fortschritt gleichbedeutend mit Verbesserung ist, macht die Avantgarde ein Gesetz: Die Künstler wollen die aktive Veränderung. Konstant ist darin allein ihre Beweglichkeit – so ist das Experiment ein Wesenszug der Avantgarde²⁵. Sie ist, im Gegensatz zur Romantik, die absolute Be-

¹⁷ Hauck 1994, 188.

¹⁸ Grimm 1993, 11.

¹⁹ Voss 1988, 47.

²⁰ Voss 1988, 48.

²¹ Grimm 1993, 10.

²² Grimm 1993, 11.

²³ Marinetti 1909.

²⁴ Wehle 1982, 9.

²⁵ Wehle 1982, 13.

jahung der (modernen) Welt mit all ihren Seiten, es gibt keine ständige innere Rückversicherung mehr, sondern sie bringt extrovertierte Proklamationen ihrer Forderungen zu Stande, die den Fortschritt und die Diskontinuität der modernen Lebenswelt annehmen²⁶. In diesem Zusammenhang ist auch das Zitat aus der Kapitelüberschrift zu sehen, das Marinetti in seiner Streitschrift zum italienischen Futurismus 1909 proklamierte. Mut und Kühnheit müssen Wesenszug des Futuristen sein, der die stete Revolte ersehnt. Auch gehört dazu eine gewisse Aggressivität und Lust zum Kampf: „[...] nous voulons exalter le mouvement agressif [...]“²⁷. Die neue Technik hat die Literatur stark verändert und so wird das klassische Schönheitsideal abgelöst von einer Ästhetik der Geschwindigkeit („[...] la beauté de la vitesse“²⁸), von einer Ästhetik der Überraschung („la vérité toujours nouvelle“²⁹). Die beste Umsetzung dieser Forderungen hat, in den Augen Jürgen Grimms, Apollinaire hervorgebracht. Zum einen dichtungstheoretisch, zum anderen aber auch und vor allem in seiner poetischen Rede insbesondere durch die Veröffentlichung seiner Gedichtsammlungen *Alcools* (1913) und *Calligrammes* (1918)³⁰.

In der Literatur der Avantgarde wurden – ganz wie Apollinaire und Marinetti es forderten – Gegenstandsbereiche der modernen Welt literaturfähig: Großstadt, Technik, neue Medien, Trivalliteratur, Umgangssprache. Die Schriftsteller griffen Themen auf, die den Menschen in dieser Zeit bewegten: Kosmopolitismus, schnelle

Ortswechsel, perspektivische Überlagerungen, Schnelligkeit waren die neuen wichtigen Themen in der Kunst und Literatur der Epoche³¹. Dass diese rasante Veränderung freilich auch große Unsicherheiten mit sich brachten, wurde ebenfalls sehr häufig thematisiert. Die technischen Neuerungen wie Kino und Photographie machten neue Perspektiven möglich, aber auch nötig – ein Eindruck von Simultaneität und Ubiquität entstand. So schreibt Grimm:

Gemeinsam ist diesen Texten eine Mischung aus Faszination und untergründigem Erschauern. Erschauern angesichts der neuen Möglichkeiten der Technik; gemeinsam ist ihnen ferner der Verlust einer gesicherten räumlichen Perspektive³².

Alles wurde in dieser beschleunigten Welt relativ, die Kategorien Raum und Zeit verloren ihre absolute Gültigkeit. In diesem Rausch der von Menschen geschaffenen „[...] éternelle vitesse omniprésente [...]“³³ wird gleichsam der Tod fester Kategorien begeistert gefeiert: „Le Temps et l'Espace sont morts hier“³⁴, ruft Marinetti der Menschheit entgegen und lehnt zugleich dieses *Gestern* vehement ab, indem er Repräsentanten und Bewahrer des Traditionellen – Bibliotheken und Museen – abreißen und niederbrennen will³⁵.

Ein weiteres wichtiges Kennzeichen der avantgardistischen Literatur ist das Bewusstsein des veränderten Verhältnisses des Menschen zur Natur bzw. die Umdeutung des Begriffs: Die Technik ist nunmehr zur neuen Natur avanciert, eben zur *natürlichen* Umgebung des Men-

²⁶ Hauck 1994, 189.

²⁷ Marinetti 1909.

²⁸ Marinetti 1909.

²⁹ Apollinaire 1918, 393.

³⁰ Grimm/Zimmermann 1994, 296.

³¹ Grimm 1993, 11.

³² Grimm 1993, 11.

³³ Marinetti 1909.

³⁴ Marinetti 1909.

³⁵ Marinetti 1909.

schen³⁶. Wobei hier auf die der Literatur immanente ambivalente Zwischenstellung zu verweisen ist zwischen „teils naiver Technikbegeisterung und hochreflektierter ästhetischer Praxis“³⁷. Dieses Phänomen wird bei der Analyse von *Zone* noch deutlich zu sehen sein. So haben sich eben nicht nur die Inhalte, sondern auch die Formen von Kunst und Literatur verändert, wobei sich letztere von der ersteren starke Anreize liefern ließ. Gerade Apollinaire war ein Meister darin, den Kubismus der Malerei in seine Lyrik zu transferieren und das Bruchstückhafte, die vielschichtige Perspektivität, die Diskontinuität sowie die Ichlosigkeit in seine Gedichte zu integrieren³⁸. In seiner Sammlung *Alcools*, an deren Anfang er das jüngste Gedicht der Sammlung, *Zone*, stellt, eliminiert er kurz vor Drucklegung jegliche Interpunktion³⁹. Damit passt er die Form seines Gedichtes dem Inhalt an.

Nun haben wir festgestellt, dass Apollinaires Dichtung zur modernen Lyrik gezählt werden kann. Zwar steht er mit seiner Sammlung *Alcools* am Schnittpunkt zwischen Tradition und Avantgarde⁴⁰, aber Themenwahl und Formgebung lassen eindeutig auf die Modernität von *Zone* schließen. In der Analyse kann man sich daher auch nicht mehr auf die klassische hermeneutische Methode verlassen, denn diese geht von der Dichotomie *Form- Inhalt*, als zwei voneinander klar abgrenzbaren Elementen aus, was so für moderne Literatur nicht mehr gelten kann⁴¹. Stattdessen müssen die Texte ganzheitlich

betrachtet werden, als Organisation von Elementen, der man nur mit einer Strukturanalyse näher kommen kann. Strukturanalyse bedeutet hier, dass die Beziehung zwischen der Thematik und der Struktur des Textes ins Blickfeld gerückt werden muss (anstatt beide voneinander zu trennen)⁴². Andreotti führt weiter aus, dass moderne Literatur nicht mehr mimetisch arbeitet, sondern den Glauben an die Einheit von Sprache und Wirklichkeit aufgegeben hat und daher die traditionelle Wirklichkeitskohärenz in ihr nicht mehr existiere. Damit ist beispielsweise ein ständiger Perspektivenwechsel gemeint, den wir auch in *Zone* noch beobachten werden⁴³. Das bedeutet zugleich, dass nicht mehr ein Erzähler den Text dominiert, sondern möglicherweise etwas anderes, z.B. ein Motiv – solche Literatur kann gestische Literatur genannt werden. So steht dem festen Subjekt, das die Einheit der Handlung in der traditionellen Lyrik garantiert, die gestische Schreibweise der modernen Literatur gegenüber, in der das lyrische Ich von einem Gestus oder Motiv eingeführt wird. Als Fazit zu dieser eher methodischen Problematik soll folgendes Zitat geeignet sein, um noch einmal deutlich zu machen, auf welche neuen Kriterien bei der Herangehensweise an moderne Literatur zu achten ist:

Zum Wesen der wirklich modernen Literatur gehört nun einmal, daß sich Form und Inhalt in einer adäquaten Struktur zur Einheit verbinden⁴⁴.

Da Bewegung, wie wir gesehen haben, in ihren unterschiedlichsten Ausprägungen „[...] die Quintessenz modernen Lebens

³⁶ Marinetti 1909.

³⁷ Hauck 1994, 191.

³⁸ Wehle 1982, 25–26. Stierle 1982, 94.

³⁹ Begué/Lartigues 1972, 14.

⁴⁰ Grimm/Zimmermann 1994, 294.

⁴¹ Andreotti 1990, 16.

⁴² Andreotti 1990, 18–19.

⁴³ Andreotti 1990, 22; 28.

⁴⁴ Andreotti 1990, 159.

[...]“⁴⁵ ist, ist es nicht weiter verwunderlich, dass sich die moderne Literatur in Form und Inhalt diesem Paradigma anpasst und es für die Schriftsteller der Avantgarde extrem wichtig war, diese Bewegung poetisch umzusetzen⁴⁶.

Weiter geht Andreotti an dieser Stelle auf die notwendige Unterscheidung von Oberflächen- und Tiefenstruktur ein, die hier nur insofern eine Rolle spielt, als sich in moderner Literatur die Tiefenstruktur geändert hat. Damit ist gemeint, dass semantische und syntaktische Grundpositionen (Held, Gegenspieler, Erzählperspektive, Isotopien etc.) sich zwar als historisch stabil erwiesen haben, allerdings in der modernen Literatur verändert sind.

Analyse von *Zone*:
„Soleil cou coupé“⁴⁷

Auch wenn Lyrik ein sehr individuelles literarisches Genre darstellt und gerade moderne Dichtung bisweilen mannigfache Interpretationsansätze provoziert, so ist doch in der bearbeiteten Sekundärliteratur deutlich ein Einklang darin zu erkennen, dass Apollinaires *Zone* für die Avantgarde und für die moderne Literatur allgemein von herausragender Bedeutung ist, da es neue ästhetische sowie inhaltliche Maßstäbe setzte⁴⁸.

In der folgenden Analyse wird das Gedicht auf das Paradigma *Bewegung* hin untersucht, wobei die These vorangestellt wird, dass es sich bei diesem Paradigma um die Methode handelt, mit der Apollinaire die städtischen Modernitätserfahrungen zum Ausdruck bringt. Nach lan-

gen Vorbereitungen erklärte Apollinaire am 28. August 1912 seine Gedichtsammlung, die später unter dem Namen *Alcools* veröffentlicht werden sollte, für vollendet. Bis zur tatsächlichen Veröffentlichung hat er allerdings noch weit reichende Veränderungen daran vorgenommen. Im Oktober 1912 taufte er die Sammlung um von *Eau de vie* zu *Alcools* und eliminierte in ihr sämtliche Interpunktion. Außerdem stellte er das jüngste Gedicht der Sammlung, *Zone*, an ihren Anfang⁴⁹. Dieses Eröffnungsgedicht habe zweifellos programmatischen Charakter, bescheinigt ihm Woltermann. Das lyrische Ich fordert Modernität, klagt jedoch auch über deren Kehrseiten, wie Vereinsamung und Elend⁵⁰. Dementsprechend ist das gesamte Gedicht antithetisch aufgebaut – einer Aufwärtsbewegung folgt der Abgrund, der Antike wird die Moderne entgegengestellt, dem Hochlied auf die Moderne folgt die Verzweiflung darüber. Das Gedicht ist Ausdruck der Summe eines Lebens, die das lyrische Ich in einem Spaziergang durch Paris reflektiert. Der vermeintlichen Linearität des fiktiven Spaziergangs kann der Leser jedoch nur bedingt folgen, sie wird immer wieder unterbrochen durch Rückblicke und topologische Veränderungen⁵¹. Alles scheint gleichzeitig und an verschiedenen Orten zugleich abzulaufen. So ist das Gedicht nur scheinbar realistisch, in dem Sinne, dass es zwar Gedanken und Beobachtungen wiedergibt, jedoch entspringen die genannte Simultaneität und Ubiquität dem amimetischen Prinzip der modernen Lyrik und Apollinaire erzeugt damit eine

⁴⁵ Wehle 1982, 15.

⁴⁶ Wehle 1982, 15.

⁴⁷ Apollinaire 1951, V. 160.

⁴⁸ Stierle 1982, 92.

⁴⁹ Begué/Lartigue 1972, 14.

⁵⁰ Woltermann 1997, 32.

⁵¹ Woltermann 1997, 40.

„Wahrheit über der Wahrheit“⁵², ein *surréalisme*, wie Apollinaire die Methode selbst nannte⁵³. Das lyrische Ich bewegt sich also durch Raum und Zeit. Auf der ersten Ebene macht der Protagonist einen Spaziergang durch Paris innerhalb von 24 Stunden. Auf weiteren Raum- und Zeitebenen aber springt er in der Zeit hin und her – etwa in die Zeit als Kind oder junger Mann. Doch auch diese Erinnerungen werden wieder unterbrochen von Reflexionen über Religion, Gerechtigkeit, das Leben. Er befindet sich durch Heraufbeschwörung von Erinnerungssequenzen plötzlich in seiner ehemaligen Kirche, plötzlich am Mittelmeer, in Prag, Marseille, Koblenz, Rom, Amsterdam und wieder in Paris. Durch die Tempusverwendung des *présent* entstehen die bereits beschriebenen Eindrücke von Simultaneität und Ubiquität. Während des Spaziergangs beschreibt das lyrische Ich seine durch Technik, Medien und neue Architektur geprägte Umgebung als *natürlich*, es beschreibt seine Einsamkeit in der Masse, das Elend von Einwanderern und Prostituierten, reflektiert über seine Religiosität und kehrt am Ende des Gedichtes zurück nach Hause. Das lyrische Ich ist in einer nachdenklichen, resignierten Stimmung und das Gedicht schließt mit der Zeile, die dieses Kapitel einleitet:

„Adieu Adieu Soleil cou coupé“⁵⁴

Überall und zu jeder Zeit:
Bewegung

Betrachtet man zunächst den Titel des Gedichtes, so stellt man fest, dass er zwar *einen* Raum darstellt – nämlich eine Zone –

dass diese Raumangabe jedoch äußerst unsicher ist und im Sprachgebrauch stets einen Übergang bezeichnet. Eine Zone ist zwar ein genau definierter Platz, jedoch ist er auch beschränkt, sodass man sich, wenn man sich in einer Zone aufhält, zwischen zwei eigentlichen Orten befindet. So drückt bereits der Titel räumliche Unsicherheit und den Zustand des Übergangs aus, dem immanent ist, endlich zu sein – in einer Zone verweilt man nicht, man bewegt sich irgendwann aus ihr heraus, man passiert den Übergang.

Bei der Lektüre des Gedichtes scheint es gerade so, als ob das lyrische Ich in seinem „Straßenrausch“⁵⁵ den Leser durch diese Zone mit sich zieht. In einem hohen Tempo wird man an Straßen, Gebäuden, Autos, Menschen vorbeigeführt, selten verweilt der Protagonist lange bei einer Szene, bevor es wieder weiter zur nächsten Station geht – sei es in Paris oder der restlichen Welt. Allein die Verben und Substantive, die Bewegung und sich Bewegendes ausdrücken, sind zahlreich und sollen hier nur einmal beispielhaft aufgezählt werden: *entrer, passer, monter, lever, voler, voltiger, flotter, poser, venir, marcher, aller, rouler, nager; les automobiles, le vent, Icare, l'oiseau, volante machine, flammes, émigrants* etc. Doch mit den Gegenständen und Menschen, die sich bewegen, ist das Paradigma noch lange nicht erschöpft. Freilich bewegt sich nicht nur die konkrete Umgebung des Protagonisten. Die Technik, die neuen Medien, die neue Architektur, sie alle sind Zeugen einer Entwicklung, sie sind ständig in Veränderung begriffen und damit ebenfalls in Bewegung. Auch die sich entwickelnde, sich verändernde Denkweise der Menschen

⁵² Woltermann 1997, 20.

⁵³ Grimm 1993, 115.

⁵⁴ Apollinaire 1951, V. 159–160.

⁵⁵ Woltermann 1997, 81.

beschreibt der Protagonist, indem er den Überdruß an der antiken Welt schildert: „A la fin tu es las de ce monde ancien“⁵⁶ oder seine veränderte Religiosität reflektiert:

Si tu vivais dans l'ancien temps tu entrerais
dans un monastère / Vous avez honte quand
vous vous surprenez à dire une prière / Tu te
moques de toi [...] ⁵⁷.

Aber nicht nur die äußere Welt ist in Bewegung, auch der Protagonist selbst bewegt sich auf mehreren Ebenen: zum Einen körperlich (er *geht* durch Paris), zum Anderen geistig (er erinnert sich an andere Zeiten, andere Orte und zugleich reflektiert er seine veränderte Denkweise).

Die Mittel der Darstellung

Im folgenden Abschnitt wird gezeigt werden, dass Apollinaire das Paradigma Bewegung mit sehr unterschiedlichen und vielseitigen Mitteln zum Ausdruck brachte. Er war davon überzeugt, dass sich Dichtung und Malerei sehr ähnelten, so wollte er die Bewegung nicht einfach beschreiben, sondern die Dynamik sichtbar machen⁵⁸. Wie wir bereits gesehen haben, ist es bei der Analyse von moderner Lyrik wichtig zu beachten, dass man Form und Inhalt als Einheit sieht. Apollinaire läßt dem Interpreten von *Zone* eigentlich auch gar keine andere Wahl, so eng sind Inhalt und Form miteinander verknüpft. Im vorangegangenen Abschnitt wurde aufgezeigt, wer und was in *Zone* alles in Bewegung ist. Diese Beschreibung einer stetigen Dynamik der Umgebung ist es, die einen gewissen Magnetismus auslöst, die das Gefühl evoziert, sich im Sog eines

Stromes zu befinden; so wird die Stadt in *Zone* laut Woltermann zu einem Lebensraum, der als „Fluidum, das ihn [den Protagonisten] hautnah umspült“⁵⁹ beschrieben werden kann. Diese inhaltliche Seite weist aber noch mehr Aspekte auf, in denen Dynamik zum Ausdruck gebracht wird. So sind es nicht nur die bereits erwähnten häufig auftretenden Begriffe der Bewegung, sondern die scheinbare Sprunghaftigkeit des Inhaltes. Apollinaire verbindet Ungewöhnliches miteinander und stellt Ungleiches einander gegenüber. In der ersten Zeile findet eine Absage an die Antike statt, doch wird diese später wieder eingeführt⁶⁰. Diese Gegenüberstellung von Inhalten steht bei Apollinaire jedoch nicht unter dem Credo der Versöhnung, sondern er schafft durch deren poetische Komposition eine neue Realität mit neuartigen Bildern – diese Kombination wird für ihn zur *vérité littéraire*⁶¹. Dabei geht es Apollinaire selbst um das Moment der Überraschung. Er fordert vom *esprit nouveau*, viel Vorstellungskraft zu haben, damit er als moderner Dichter „la vérité toujours nouvelle“⁶² entdecken und selbst erschaffen könne – so heißt es in seinem Vortrag: „L'esprit nouveau [...] est dans la surprise“⁶³. Die entstandenen Orts- und Zeitwechsel sind ebenfalls deutlicher Ausdruck von Bewegung. Weder Körper noch Geist des Protagonisten stehen still. Die Kategorien von Zeit und Raum sind durch neue Verkehrs- und Kommunikationstechniken aufgeweicht oder gar beseitigt worden. Diese Unsicherheit des Ortes, diese Nichtfestlegung, können dar-

⁵⁶ Apollinaire 1951, V. 1.

⁵⁷ Apollinaire 1951, V. 77–79.

⁵⁸ Hauck 1994, 122.

⁵⁹ Woltermann 1997, 71.

⁶⁰ Woltermann 1997, 72.

⁶¹ Woltermann 1997, 72.

⁶² Apollinaire 1918, 393.

⁶³ Apollinaire 1918, 396.

über hinaus aber auch mit der Biographie Apollinaires in Verbindung gebracht werden⁶⁴.

Ein weiterer Aspekt der Bewegungskunst auf inhaltlicher Ebene ist die Bruchstückhaftigkeit des Gedichtes. Auch hier von den Techniken der Malerei (Kubismus) und des Films beeinflusst, präsentiert Apollinaire dem Leser seine „amimetische Montage“⁶⁵. Diese Darstellungsweise beruht auch auf der veränderten Wahrnehmungsweise. Das Individuum kann, befindet es sich in der Stadt, gar nicht mehr die ganzen Details und sich bewegenden Dinge absolut erfassen⁶⁶, es ergeben sich zwangsläufig bruchstückhafte Beschreibungen des Gesehenen. Bilder werden nur kurz angedeutet und schon wieder verworfen. Das Auge wird nicht getäuscht sondern enttäuscht⁶⁷: Die Umgebungsbeschreibungen werden durch Erinnerungen und durch traumbildartige Sequenzen unterbrochen, doch diese Sequenzen werden nicht eingeführt, der Leser wird einfach mit ihnen als neuer, gerade aktueller Gegenwart konfrontiert. So folgt der Beschreibung einer Industriestraße am Morgen („J’aime la grâce de cette rue industrielle / Située à Paris entre la rue Aumont-Thiéville et l’avenue de Ternes“⁶⁸) im nächsten Vers sehr unerwartet folgende Schilderung im

présent „Voilà la jeune rue et tu n’es encore qu’un petit enfant“⁶⁹.

Apollinaire bedient sich eines antithetischen Aufbaus, um Bewegung noch auf eine weitere Art zum Ausdruck zu bringen⁷⁰. Er lässt ein Spannungsfeld entstehen, indem er Inhalte einander gegenüberstellt, die unterschiedlicher nicht sein könnten. Er beginnt sein Gedicht mit einer Absage an die Vergangenheit: „A la fin tu es las de ce monde ancien“⁷¹. Zu dieser alten Welt gehört auch die Religiosität, doch erklärt er den obersten Repräsentanten der katholischen Kirche, den Papst, ironisch zum modernsten Europäer: „L’Européen le plus moderne c’est vous Pape Pie X⁷²“. Den Eiffelturm lässt er als Hirtin über die Herden von Brücken auftreten, eine Glocke lässt er bellen, Werbetafeln beschreibt er papageienhaft, die Busse lässt er mühend dahinrollen; hierbei stellt er die Technik der Natur gegenüber. Ein weiteres Spannungsverhältnis wird durch die Gegenüberstellung von Stimmungen aufgebaut. So ist der Protagonist zuerst angetan von der Schönheit der neuen Umgebung, doch beschleicht ihn schnell auch ein Gefühl von Einsamkeit und Nachdenklichkeit. Der Aufwärtsbewegung von Flugzeugen und Vögeln aus aller Welt folgt der Schritt in den (Gefühls-) Abgrund:

Et tous aigle phénix et pihis de la Chine /
Framentent avec la volante machine /
Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule⁷³.

In diese Reihe der Gegensätzlichkeiten gehört auch der ständige Wechsel der eigenen Anrede des lyrischen Ich; mal spricht

⁶⁴ So ist er der uneheliche Sohn aus einer Verbindung seiner polnischen Mutter mit einem italienischen Offizier, wird zunächst nicht als solcher anerkannt, vom Vater früh verlassen, von der Mutter stets in finanzielle Not gebracht und gezwungen, häufig Ortswechsel vorzunehmen. Grimm 1993, 14–15.

⁶⁵ Stierle 1982, 95.

⁶⁶ Fisher 1988, 107; 109.

⁶⁷ Woltermann 1997, 280.

⁶⁸ Apollinaire 1951, V. 23.

⁶⁹ Apollinaire 1951, V. 25.

⁷⁰ Woltermann 1997, 40.

⁷¹ Woltermann 1997, V. 1.

⁷² Woltermann 1997, V. 8.

⁷³ Woltermann 1997, V. 71 ff.

es aus der Ich-Perspektive, mal spricht es sich selbst als *tu* an (und sogar *vous*):

„*Tu n’oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter*“⁷⁴ oder auch „*L’amour dont je souffre est une maladie honteuse / Et l’image qui te possède te fait survivre dans l’insomnie*“⁷⁵. Dies hat nicht nur den Effekt, dass sich das Ich von sich selbst distanziert, sich gleichsam teilt, sondern es intensiviert auch seine Wahrnehmungen⁷⁶ und der schnelle Wechsel erzeugt zudem ein Gefühl simultaner Mehrstimmigkeit, das ebenfalls Dynamik evoziert⁷⁷.

Was die Form betrifft, so ist die fehlende Interpunktion die hauptverantwortliche Methode, um den Eindruck von Schnelligkeit, also Bewegung, zu erschaffen. Durch das Fehlen wird der Lesefluss nicht unterbrochen, kein Punkt bringt den Satz zu Ende, kein Komma zeigt an, wo der Leser eine Pause machen kann – er wird dazu gebracht, rastlos von Vers zu Vers zu jagen, bis das Gedicht endet: „Die ‚Befreiung‘ des Verses“⁷⁸ durch den Symbolismus wird von Apollinaire durch die völlige Eliminierung der Interpunktion vollendet⁷⁹.

So sieht auch Wehle in Apollinaires Dichtung eine Weiterentwicklung dieser Befreiung. Er merkt an, dass die avantgardistische Entmachtung der Verssprache sehr deutlich in *Zone* zu sehen sei. Die Grenzen zwischen Poesie und Prosa seien hier aufgehoben⁸⁰. So kommt zur fehlenden Interpunktion noch die prosaähnliche

Gestaltung des Textes hinzu, um den Eindruck von Schnelligkeit vermitteln zu können⁸¹. Und auch hier setzt Apollinaire auf das Moment der Überraschung, denn bald setzt er Reim ein, bald nicht, bald kommen freie Verse, bald Alexandriner vor – er vermeidet es, Erwartungen zu erfüllen⁸². Zu dieser Reihe formaler Methoden, um den Eindruck von Schnelligkeit zu erzeugen, zählt auch die häufige Verwendung von Enjambements. Diese Methode führt – so wie die fehlende Interpunktion, der Gebrauch des freien Verses und prosaähnlicher Verfahrensweisen – dazu, dass der Text schneller und mit weniger Unterbrechungen gelesen werden kann, der Leser wird dazu angeleitet, sich im Text schnell vorwärts zu *bewegen*.

Mit all diesen literarischen Mitteln erzeugt Apollinaire aber nicht nur passiv das Gefühl von Bewegung – er regt auch den Leser selbst zur Entwicklung eigener Gedanken an⁸³. Letztlich bewegt sich nicht nur alles und jeder *im* Gedicht, sondern auch – und das macht sicher einen Teil des Genies Apollinaires aus – außerhalb des Gedichtes.

Warum wird das Paradigma Bewegung eingesetzt?

Nun haben wir beobachtet, mit welcher vielfältigen Mitteln Apollinaire das Paradigma Bewegung in sein Gedicht integriert hat. Allein, es bleibt die Frage nach der Deutung dieser Beobachtung. Wie zu Anfang des Analysekapitels bereits angedeutet, soll hier die These noch einmal erläutert werden, dass Apollinaire Bewe-

⁷⁴ Woltermann 1997, V. 123. [Herv. E.-M. L.].

⁷⁵ Woltermann 1997, V. 88 ; 89 [Herv. E.-M. L.].

⁷⁶ Woltermann 1997, 74.

⁷⁷ Hauck 1994, 194 und Stierle 1982, 68.

⁷⁸ Hauck 1994, 196.

⁷⁹ Hauck 1994, 196.

⁸⁰ Wehle 1982, 25.

⁸¹ Wehle 1982, 25.

⁸² Stierle 1982, 75.

⁸³ Woltermann 1997, 74.

gung als Methode einsetzt, um Modernität zu beschreiben. Und zwar die Modernität der Welt und des Menschen, aber auch die Modernität seiner Dichtung und damit seiner selbst. Schließlich behauptete er, dass sich die Lyrik der modernen Technik anpassen müsse und werde:

Ils [les poètes] veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le photographe et le cinéma⁸⁴.

Durch die Umsetzung des Postulates der ständigen Bewegung drückt er aber nicht nur, wie im Fall der Stadtbeschreibungen, die veränderte, modernisierte Umwelt aus, er zeigt mit ihrer Hilfe auch die Kehrseiten der Moderne auf. Der Mensch, dessen Denkweisen sich veränderten, wurde unsicher. Die Verlässlichkeit des Glaubens war verloren. Die beschriebene Scham des Protagonisten in *Zone*, der sich allein des Gedankens zu beten schämt, lässt Verzweiflung erkennen. Zum Schluss kehrt er nach Hause zurück, doch während das Zuhause ein klassisches Bild für Schutz und Ruhe ist, legt sich das lyrische Ich unter den Götzenfiguren Ozeaniens schlafen in dem Bewusstsein: „Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance / Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances“⁸⁵, er kann sich folglich nicht auf sie verlassen.

In der sich bewegenden Masse von Menschen ist das lyrische Ich ebenfalls auf sich allein gestellt, einsam unter vielen kehrt es am Ende der Nacht allein nach Hause zurück. Eine weitere Metapher von (Gruppen-) Bewegung, die Emigranten, die er in ihrem Elend an der Gare St. La-

zare sitzen sieht⁸⁶, repräsentiert seine eigene unsichere und entwurzelte Identität. Sie sitzen buchstäblich in einer Zone, im Übergang vom alten Leben in der Heimat zum neuen Leben im aufstrebenden Paris, wo sie offensichtlich noch nicht wirklich angekommen sind.

Auch die Bewegung des Protagonisten, das Flanieren in der Stadt, zeigt, wie sich das lyrische Ich mit den neuen Begebenheiten schwertut. Der Flaneur lässt sich im Strom der Stadt treiben⁸⁷, einsam und durch die ständige Bewegung um ihn herum selbst zur Rastlosigkeit gezwungen. Verweilen kann er nicht, schon tut sich eine neue Perspektive auf, ein neuer Eindruck entsteht.

Die Spannung zwischen den paradoxen Inhalten, die Apollinaire auf besondere Weise einzusetzen wusste, ist für das lyrische Ich kaum auszuhalten – so unsicher ist es bereits, dass es sich sogar der Beziehung zum eigenen Ich unsicher ist, eine feste Perspektive gibt es nicht mehr, ganz nach dem Motto Rimbauds: „Moi est un autre“⁸⁸. Am Schluss des Gedichtes muss der Stern, der die (,alte') Natur mit Energie am Leben erhält, nämlich die Sonne, mit durchgeschnittenem Hals sterben: „Soleil cou coupé“⁸⁹. Der Eindruck wird noch verstärkt durch das Zitieren des romantischen Bildes der *soleil couchant*, wobei nicht nur das Bild sondern auch das Wort und das Objekt gleichsam ‚abgewürgt‘ werden⁹⁰. Diese Szene wirkt so traurig und resigniert, nichts ist mehr übrig vom ‚Straßenrausch‘, von der Begeisterung für die bewegte Moderne.

⁸⁶ Apollinaire 1951, V. 125–139.

⁸⁷ Fisher 1988, 49–50.

⁸⁸ Rimbaud, Brief an Paul Demeny, 2008.

⁸⁹ Apollinaire 1951, V. 160.

⁹⁰ Hauck 1994, 198.

⁸⁴ Apollinaire 1918, 395.

⁸⁵ Apollinaire 1951, V. 157–159.

Apollinaire drückt also dadurch, dass er das Paradigma Bewegung als Methode zum Ausdruck von Modernität erhebt, sowohl Positives – dionysischen Lebensrausch –, als auch Negatives – verzweifelte Unsicherheit – als die beiden Seiten von Modernität aus. Seine Modernität als Dichter hat er durch den Einsatz dieses Mittels ebenfalls unter Beweis gestellt.

Schlussbetrachtung: Bewegung als Methode bzw. Gestus

Mit dem Gedicht *Zone* ist Guillaume Apollinaire die literarische Revolte unbedingt gelungen. Er zeigte, dass er die von Marinetti geforderten Eigenschaften, Mut und Kühnheit, besaß. Durch die Erhebung des Paradigmas Bewegung zur inhaltlichen und formalen Methode hat er die Modernität des Lebens, der Literatur und seiner selbst zum Ausdruck gebracht. Und dabei auch das Paradox der Modernisierung richtig erfasst – dass zum Fortschritt nämlich auch zivilisatorische Stagnation und sogar Rückschritt gehören⁹¹.

Zur Methodik ist weiter zu sagen, dass Apollinaire die Emanzipation der Motive zuließ und somit die Bewegung als Gestus gesehen werden kann, über den der Protagonist und seine Umgebung eingeführt werden. Mit dieser Entscheidung sprengte er die Zwänge kausallogischen Denkens⁹², das von einer Einheit von Sprache und Wahrheit ausgeht, und präsentierte stattdessen eine „dissoziierte Wirklichkeit“⁹³.

Guillaume Apollinaire stand mit seinem Gedicht *Zone* an einem Übergang von vergangener, antiker zu neuer, moderner

Welt: Die Reminiszenzen an die Antike im Gedicht können als Zeugen dieser vergangenen, teils überwundenen Zeit gesehen werden, die aber bereits von der unbedingten Bejahung der modernen Welt überlagert wurden. Somit befand sich Apollinaire mit seinem Gedicht buchstäblich in einer *Zone*.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Apollinaire, G., „Zone“, in: *Alcools*, Paris 1951, 7–14.

Sekundärliteratur

Andreotti, M., *Die Struktur der modernen Literatur. Neue Wege in der Textanalyse*, Bern/Stuttgart 1990.

Apollinaire, G., „L'esprit nouveau et les poètes“, in: *Mercur de France* 491 (1918), 385–396.

Begué, C./Lartigue, P., *Alcools. Apollinaire. Analyse critique*, Paris 1972.

Fisher, Ph., „City Matters: City Minds. Die Poetik der Großstadt in der modernen Literatur“, in: K. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, 106–128.

Grimm, J., *Guillaume Apollinaire*, München 1993.

Grimm, J./Zimmermann, M., „Literatur und Gesellschaft im Wandel der III. Republik“, in: J. Grimm (Hg.), *Französische Literaturgeschichte*, Stuttgart/Weimar 1994.

Hauck, J., „Avantgardistische Lyrik in Frankreich zwischen 1900 und 1920“, in: H.-J. Piechotta/R.-R. Wuthenow/S. Rothe-

⁹¹ Van der Loo/van Reijen 1992, 45.

⁹² Hauck 1994, 191.

⁹³ Andreotti 1990, 175.

mann (Hg.), *Die literarische Moderne in Europa*, Bd.2, Wiesbaden 1994, 18–203.

Marinetti, F. T., „Le Futurisme“, in : *Le Figaro*, Samstag, Titelseite, Spalte 1–3, 20. Februar 1909.

Rimbaud, A., *Brief an Paul Demeny*, 15.05.1871, http://www.uni-duisburgessen.de/lyriktheorie/texte/1871_rimbaud.html (20.10.2008).

Stierle, K., „Babel und Pfingsten. Zur immanenten Poetik von Apollinaires *Alcools*“, in: R. Warning/W. Wehle (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, 6–112.

Van der Loo, H./van Reijen, W., *Modernisierung. Projekt und Paradox*, München 1992.

Voss, D., „Die Rückseite der Flanerie. Versuch über ein Schlüsselphänomen der Moderne“, in: K. Scherpe (Hg.), *Die Unwirklichkeit der Städte. Großstadtdarstellungen zwischen Moderne und Postmoderne*, Reinbek 1988, 37–60.

Wehle, W., „Avantgarde: Ein historisch-systematisches Paradigma ‚moderner‘ Literatur und Kunst“, in: R. Warning/W. Wehle (Hg.), *Lyrik und Malerei der Avantgarde*, München 1982, 9–40.

Woltermann, W., *Guillaume Apollinaire und die Stadt*, Frankfurt a. M. 1997.

Aragons Passage: (Illusions-) Heterotopie im Foucaultschen Sinne?

Anne Schnackenberg
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Dieser Beitrag will ins Detail gehen und eine bestimmte Facette Paris' näher beleuchten, die nach Walter Benjamin in seinem *Livre des passages* ein ‚Kind‘ der jüngeren Vergangenheit Paris' ist¹. Dabei handelt es sich um die Pariser *Passage de l'Opéra* in Louis Aragons Werk *Le paysan de Paris*. Die Beschreibung der Passage bildet das erste Kapitel des Buches und heißt, nach ihr benannt, „Passage de l'Opéra“. Mit diesem Kapitel befasst sich die vorliegende Ausarbeitung. Es wird der Frage nachgegangen, was für eine Bedeutung im Werk die *Passage de l'Opéra* hat. Insbesondere wird beleuchtet, ob sie als Illusionsheterotopie, wie Michel Foucault sie in seinem Essay „Andere Räume“ beschreibt, fungieren kann.

Dazu wird zunächst einmal die foucaultsche Illusionsheterotopie näher betrachtet, um so eine erste Basis für den angedachten Vergleich zu schaffen. Was macht eine Illusionsheterotopie aus, kann es sie wirklich geben? Es wird auch der Frage nach der Definition des Raumes, wie ihn auch eine Passage bietet, nachgegangen.

Im zweiten Abschnitt werden der Aufbau und die Bedeutung der *Passage de l'Opéra* untersucht. Was für eine Funktion erfüllt sie oder ist sie zu erfüllen in der Lage, und welche Möglichkeiten bietet sie ihrem Besucher dar, der durch sie hindurch flaniert oder sich mit einem bestimmten Ziel in sie hinein begibt? Was bedingt ihre Funktion, ist sie abhängig von der individuellen Wahrnehmung, oder kann man sagen, dass sie eine „universelle“ Funktion hat?

Nachdem beide für einen Vergleich nötigen Seiten beleuchtet wurden, wird im dritten Abschnitt versucht, die

¹ „La plupart des passages se construisent dans les quinze années qui suivent 1822“, Benjamin 2002, 35.

„Schablonen“ übereinander zu legen und nach Kongruenz zu suchen. Welche Elemente einer Heterotopie, insbesondere einer Illusionsheterotopie, lassen sich in der Passage nachweisen? Auf diese Art und Weise soll nach Möglichkeit die anfänglich aufgestellte These, dass die Passage eine Illusionsheterotopie sein kann, belegt werden.

Die Illusionsheterotopie Foucaults

Im folgenden Kapitel wird zunächst die Illusionsheterotopie näher beleuchtet und erschlossen und in der Folge auf ihre Bedeutung und Funktion eingegangen. Um dies tun zu können, soll jedoch erst einmal Foucault folgend der Raum näher betrachtet werden, um festzustellen, von welchem Standpunkt auszugehen ist. Anschließend erfolgt eine Erklärung des Begriffs der Heterotopie nach Foucault².

Vorab: der Raum

In seinem Artikel „Andere Räume“³ widmet sich Foucault der Entwicklung des Raumes, seiner Bedeutung und Funktion und zeichnet dessen Geschichte nach. Dabei unterscheidet er am Anfang Orte für das wirkliche, reale Leben der Menschen und so genannte „himmlische Orte“⁴. Diese dominierten die Definition von Raum im Mittelalter. Sie bilden ein Gegensatzpaar und sind immer getrennt voneinander, weshalb Foucault sie „Ortungsraum“ nennt⁵. Es galt stets, ihnen eine bestimmte Position zuzuordnen innerhalb eines Gefüges zweier verschiedener Seiten, in dem sie sich befanden.

Eine Veränderung in seiner Definition erfährt der Raum laut Foucault im 17. Jahrhundert mit Galileo Galilei⁶, der die

² Anm. d. Verf.: Für die Arbeit erscheint es unerlässlich, den Begriff der Illusions-Heterotopie gründlich geklärt zu haben, weswegen das folgende Kapitel inhaltlich Foucaults Aussagen wiedergibt. Ziel dieses Vorgehens ist es, im vergleichenden Teil möglichst frei mit dem angestrebten Vergleich umgehen zu können.

³ Foucault 1993.

⁴ Foucault 1993, 34–35.

⁵ Foucault 1993, 36.

⁶ Foucault 1993, 36.

Ansicht verbreitete, dass die Erde nicht das Zentrum des Universums sei und der somit die bestehende Vorstellung vom Raum und seinen Grenzen auflöste. Nun stand nicht mehr die Ortung von Raum innerhalb eines feststehenden Gefüges im Mittelpunkt, sondern der Begriff der „Ausdehnung“ desselben bestimmte seine Definition⁷.

Im nächsten Schritt, der nächsten Entwicklungsstufe, welche sich in der jüngeren Vergangenheit vollzog und auf der der Schwerpunkt „heutzutage“⁸ liegt, habe die Begrifflichkeit der „Lagerung“ bzw. „Platzierung“⁹ die „Ausdehnung“ ersetzt. Diese befasst sich laut Foucault mit den Nachbarschaftsbeziehungen der Räume, mit ihrem Verhältnis zueinander und zeige sich besonders in den Problemen der demografischen Entwicklung der modernen Zeit.

Zusammenfassend lässt sich zur Bedeutung des Raumes sagen, dass diese nach Foucault definiert wird von der Wahrnehmung des Menschen, welche gleichzeitig an seine Entwicklung gebunden ist. Die vorliegenden drei „Entwicklungsstufen“, „Ortung“, „Ausdehnung“ und „Lagerung“ bzw. „Platzierung“ wurden durch den in der Gesellschaft dominierenden Diskurs bestimmt, sei es durch den der Kirche im Mittelalter, den der zunehmend einflussreichen Wissenschaft seit der Renaissance oder den der Probleme einer sich rasant entwickelnden Bevölkerung in der jüngeren Vergangenheit. Nicht von ungefähr stellt Foucault die mit der „Lagerungsperspektive“ aufkommen den Fragen, „ob es in der Welt genügend Platz für den Menschen gibt“ und „welche Markierungen und Klassierungen für die [Menschen] in bestimmten Lagen und zu bestimmten Zwecken gewährleistet werden sollen“¹⁰.

Für die vorliegende Ausarbeitung wird somit von der „Lagerungsperspektive“ ausgegangen, wenn es darum geht zu erfassen, was Raum eigentlich ist und wel-

che Rolle die Illusionsheterotopie in diesem Zusammenhang spielt.

Die Illusionsheterotopie

Nachdem Foucault die Betrachtungsweise und Definition des Raumes näher beleuchtet hat, stellt er erneut heraus, dass der Raum immer auch durch die Entgegensetzung zweier Teile bestimmt wird,

Entgegensetzungen, die wir als Gegebenheiten akzeptieren: z.B. zwischen dem privaten Raum und dem öffentlichen Raum, zwischen dem Raum der Familie und dem gesellschaftlichen Raum, zwischen dem kulturellen Raum und dem nützlichen Raum, zwischen dem Raum der Freizeit und dem Raum der Arbeit¹¹.

Gleichzeitig definiert Foucault den Raum selbst – als entgegengesetzt zwischen Innen – und Außenraum, und somit als heterogenes Gebilde¹². Außerdem nennt er den Raum „mit Qualitäten aufgeladen“¹³. Diese Qualitäten, in sich ebenfalls heterogen wie zum Beispiel die bereits erwähnten Entgegensetzungen „privat“ und „öffentlich“ tragen zur Heterogenität des Raumes bei. Man könnte hier den Vergleich mit einem Kristall wagen, dessen zahlreiche Facetten sein Aussehen formen. Aber nicht nur der innere, sondern auch der äußere Raum bestehe aus Entgegensetzungen, denn auch er sei definiert durch die Platzierung der in ihm enthaltenen Beziehungen¹⁴. Der äußere Raum wird an dieser Stelle in die zwei Typen Utopie und ihren „Gegenspieler“, die Heterotopie, geteilt¹⁵. Utopien sind bereits der Etymologie nach gewissermaßen „Nichtorte“¹⁶, Orte, die nicht real existieren. Auch Foucault klassifiziert sie so.

Heterotopien hingegen nennt er „tatsächlich realisierte Utopien“¹⁷, Orte mit einer bestimmten Funktion in der menschlichen Gesellschaft, die sie schuf. In dem Augenblick, in dem eine Utopie realisiert wird, ist sie eben nicht mehr Utopie und Ge-

⁷ Foucault 1993, 36.

⁸ Foucault 1993, 36.

⁹ Foucault 1993, 36.

¹⁰ Foucault 1993, 36.

¹¹ Foucault 1993, 37.

¹² Foucault 1993, 38.

¹³ Foucault 1993, 37.

¹⁴ Foucault 1993, 38.

¹⁵ Foucault 1993, 39.

¹⁶ Vgl. Art. „Utopie“, in: *Brockhaus Enzyklopädie* 1999, 689.

¹⁷ Foucault 1993, 39.

genstück zur Realität, sondern erfüllt einen Zweck: den Zweck, zu dem sie geschaffen wurde. Damit wäre eine Heterotopie kein Ort mehr, der einem realen Ort oder der realen Welt entgegen gesetzt ist wie eine Utopie, sondern die Heterotopie wird zu einem Bestandteil der realen Welt und des realen Raumes und fügt sich als solcher in Foucaults Modell der Entgegensetzung ein.

Anhand des entwickelten Modells der Heterotopie entwickelt Foucault die „Heterotopologie“¹⁸, welche sich näher mit Heterotopien befasst. Die Heterotopologie teilt laut des ersten ihrer fünf Grundsätze Heterotopien in zwei Untergruppen auf: in Krisenheterotopien und in Abweichungsheterotopien¹⁹. Die fünf Grundsätze weisen den Heterotopien verschiedene Qualitäten zu. So sind Krisenheterotopien Orte an denen sich Menschen in Krisenzuständen aufhalten, während Abweichungsheterotopien Orte für Menschen sind, deren Verhalten von der Norm abweicht²⁰. Des Weiteren wird den Heterotopien die Fähigkeit zugewiesen, sich im Laufe der Zeit in ihrer Funktion und Position verändern zu können²¹ und sie besitzen die Fähigkeit, „an einem einzigen Ort mehrere Räume, mehrere Platzierungen zusammenzulegen, die an sich unvereinbar sind“²². Außerdem sagt Foucault über die Heterotopien, dass sie „häufig an Zeitschnitte gebunden“ seien und deswegen auch Heterochronien genannt werden könnten, da sie verschiedene Zeitabschnitte miteinander verbänden²³. Heterotopien seien – nicht zuletzt durch ihre Bindung an Zeitabschnitte – gleichzeitig in sich geschlossen und durchdringbar, was ein „System von Öffnungen und Schließungen voraussetze“²⁴. Hierin

werden besonders die Heterogenität des Konstrukts und seine Vielseitigkeit deutlich: verschiedenste, selbst einander entgegengesetzte Elemente werden vereint und durchdringen einander.

Nachdem nun die bedeutendsten Aspekte der Heterotopologie heraus gestellt wurden, widmet sich der nächste Abschnitt der Frage nach dem Sinn der Heterotopie.

Von der Heterotopie zur Illusionsheterotopie und ihrer Funktion

In diesem Abschnitt wird die Frage nach Sinn und Funktion der Heterotopie gestellt.

Foucault sagt hierzu, dass dieser Sinn und diese Funktion „gegenüber dem verbleibenden Raum“²⁵ bestünden, was sich in zwei verschiedenen Fähigkeiten äußere: zum einen seien Heterotopien – als tatsächlich realisierte Utopien – in der Lage, einen „Illusionsraum zu schaffen“²⁶, einen Ort der wahr gewordenen Illusion. War die Utopie noch ein *Nichtort* der Idealvorstellungen, Wünsche und Illusionen, so gibt es nun dank der Fähigkeit der Heterotopie einen Ort für diese. An dieser Stelle liegt nun endlich eine Illusionsheterotopie vor. Foucault nennt als Beispiel die Bordelle²⁷.

Die zweite Funktion der Heterotopie besteht darin, eine Utopie derart wahr werden zu lassen, dass sie einen idealisierten Ort entstehen lässt, einen realen Raum, der „besser“ als die Realität ist, ohne jedoch ein Raum der Illusion zu sein. Diese Art wird „Kompensationsheterotopie“ genannt²⁸, denn sie kompensiert eine unvollkommene Realität durch eine neue, idealisierte. Damit liegen alle Eigenschaften und Funktionen der Heterotopie vor und die Illusionsheterotopie wurde aufgeschlüsselt. Für den angestrebten Vergleich wird die Passage auf die dargestellten Eigenschaften und Funktionen der Heterotopien untersucht. Im dritten

¹⁸ Foucault 1993, 40.

¹⁹ Foucault 1993, 40.

²⁰ Foucault nennt hier als Beispiel Heranwachsende und Alte. Vgl. Foucault 1993, 40.

²¹ Hier ist das Beispiel des Friedhofes gegeben, der zunächst noch im Zentrum der Stadt zu finden Weise tabuisiert wurde. Vgl. Foucault 1993, 41.

²² Foucault 1993, 42. So bringe z.B. das Theater viele verschiedene Orte auf seine Bühne.

²³ Vgl. Foucault 1993, 43.

²⁴ Vgl. Foucault 1993, 44.

²⁵ Vgl. Foucault 1993, 45.

²⁶ Foucault 1993, 45.

²⁷ Vgl. Benjamin 2002, 45.

²⁸ Foucault 1993, 45.

Kapitel wird sie jedoch zunächst näher betrachtet, um so beide für den Vergleich benötigte Teile vorliegen zu haben.

Die *Passage de l'Opéra*

Im folgenden Kapitel soll nun die Pariser *Passage de l'Opéra*, wie Aragon sie im *Paysan de Paris* beschreibt, näher betrachtet und analysiert werden. Hierzu wird zunächst ihre äußere Beschaffenheit, also ihre Lage, ihr Aufbau und die einzelnen Mieter die sich in ihr ansiedeln, herausgearbeitet. Im Hinblick auf die weitere Analyse liegt der Schwerpunkt der Beschreibung auf dem *Meublé* der Passage, den Bädern, dem Massagesalons und der Taschentuchhändlerin – kurz den Bordellen, die alle ein bestimmter, in der Folge erläuteter Aspekt verbindet.

Hier wird nach der Funktion und den Eigenschaften der Passage gefragt, um so zu einem Gesamtbild zu gelangen.

Zu den Äußerlichkeiten der Passage

Bei der *Passage de l'Opéra* handelt es sich um eine Passage wie sie für die von Walter Benjamin in seinem *Livre de passages* beschriebenen Passagen typisch ist: eine Glas- und Stahlkonstruktion verbindet die Gebäude auf beiden Seiten, die die Geschäfte beherbergen, zu einem Durchgang, einer Art Tunnel, in den durch das gläserne Dach Licht einfällt²⁹. Wie bereits erwähnt, sind die Passagen ein ‚Kind‘ des 19. Jahrhunderts, Benjamin sieht ihre äußere Form und damit ihr Entstehen überhaupt in der Verbreitung der Metallkonstruktion als architektonisches Element öffentlicher (Durchgangs) Gebäude begründet³⁰: Stahl und Glas, welches ebenfalls zunehmend verwendet wird, sind im 19. Jahrhundert zukunftsweisende Baustoffe³¹.

Geografisch liegt die Passage, in nord-südlicher Richtung verlaufend, zwischen der *Rue Chauchat* im Norden und dem *Boulevard des Italiens* im Süden³², also an einem real existierenden Ort. Sie ist kein rein literarischer Ort, denn Benjamin erwähnt sie ebenfalls in seinem *Livre des passages*, in welchem er Informationen und Texte über Pariser Passagen zusammenträgt³³. Allerdings finden sich hier auch Hinweise darauf, dass die Passage tatsächlich etwas anders aussieht als bei Aragon beschrieben³⁴. Betrachtet man den heutigen Stadtplan Paris', so lässt sich vermuten, dass die Passage kürzer ist als im Buch dargestellt. Ein Hinweis dafür findet sich bei Aragon zu Beginn des Kapitels „*Passage de l'Opéra*“, wo er vom Widerstand der ansässigen Kleinhändler und Anwohner gegen den Plan „importé dans la capitale par un préfet du second empire, qui tend à recouper au cordeau le plan de Paris“ spricht³⁵. Hier ist von der so genannten Haussmannisierung die Rede, welcher u. a. zur Vergrößerung des *Boulevard Haussmann* etliche Pariser Gebäude und Straßen zum Opfer fielen. Betrachtet man den Pariser Stadtplan genau, so ist zu erkennen, dass der *Boulevard Haussmann* die gerade Verbindung zwischen der *Rue Chauchat* und dem *Boulevard des Italiens* unterbricht. Daher ist auch nicht auszuschließen, dass dem *Boulevard Haussmann* die ganze Passage zum Opfer fiel, weil er „va bientôt rendre impossible le maintien de ces aquariums humains“³⁶. Aragon spricht weiter von den Ablösesummen für die einzelnen Geschäfte: Die Immobiliengesellschaft gesteht dem *Petit Grillon*(...) als Enteignungsentschädigung (...) die Summe von 100 000 Francs zu; für Certà bietet sie 65 000 Francs[.]

Innerhalb der sie umgebenden Gebäude besteht die *Passage de l'Opéra* aus einem Doppeltunnel, mit einem Ausgang im Norden und zweien in Süden. „Des deux galeries, l'occidentale, la galerie du baromètre, est réunie à l'orientale (Galerie

²⁹ Vgl. Benjamin 2002, 35.

³⁰ Vgl. Benjamin 2002, 35–36.

³¹ Benjamin 2002, 35: „Ces passages, récente invention du luxe industriel, sont des couloirs au plafond vitré... Les débuts de la construction en fer constituent la deuxième condition de la naissance des passages“.

³² Aragon 1996, 20.

³³ Vgl. Benjamin 2002, 65 ; 69–70.

³⁴ Vgl. Benjamin 2002, 65 ; 78.

³⁵ Aragon 1996, 19.

³⁶ Aragon 1996, 20.

du Thermomètre) par deux traverses“³⁷, von denen einer im nördlichen und einer im südlichen Teil der Passage liegt. Nachts wird die Passage vom Portier mit einem Gittertor abgesperrt³⁸.

Innerhalb der Passage befinden sich die verschiedensten Einzelhandelsgeschäfte und Lokalitäten³⁹: ein Stundenhotel (das *Meublé*), das *Hôtel de Monte Carlo*, am Eingang auf dem *Boulevard des Italiens* die Buchhandlung A. Rey, im Inneren ein Spazierstockhändler, das Café *Le petit Grillon*, ein Briefmarkenladen, ein Wein- und Champagnerhändler, das Café *Certà*, das Restaurant *Arrigoni*, das *Théâtre Moderne*, ein Damen- und ein Herrenfriseur, ein Auktionshaus, der Modeschneider *Vodable*, ein Schuhputzer, ein öffentliches Bad, das Café *Biard*, die Buchhandlung *Flammarion*, ein öffentliches WC, eine Taschentuchhändlerin, das Restaurant *Saulnier*, das Büro des *Événement politique et littéraire*, der Firmensitz des *Journal des Chambres de Commerce*, der Hutsalon *Henriette*, das Modegeschäft der Madame Leonard, eine *Agence Artistique Internationale*, ein Waffenhändler, der Friseur *Gélis-Gaubert*, ein Orthopädist-Bandagist und der Massagesalon der Madame Jehange. Auf den ersten Blick handelt es sich hier also um eine vollkommen normale Passage.

Wozu diese detaillierte Aufzählung? Sie dient dem Zweck, ein möglichst genaues Bild der Passage zu liefern, um später ihre nicht-materielle Funktion und Beschaffenheit – auch mit Hinblick auf den Versuch sie als Illusionsheterotopie zu klassifizieren – deutlicher herausarbeiten zu können. Zusammenfassend lässt sich also sagen, dass die *Passage de l'Opéra* verschiedenste Arten von *Commerce* unter einem Dach für die Besucher vereint. Benjamin sagt zu den Passagen: „*Ce sont les précurseurs des grands magasins (...)*“⁴⁰, und äußerlich entspricht diese Ansammlung verschiedenster Geschäfte in der Tat

den verschiedenen Abteilungen eines großen Kaufhauses wie es heutzutage zu finden ist.

Nachdem nun die „Äußerlichkeiten“ beleuchtet wurden, wird der Blick als nächstes bohrender und versucht „den Ort Passage“ weiter zu durchleuchten.

Auf den zweiten Blick

Jetzt werden lediglich einige Punkte in der Passage näher betrachtet. Dies geschieht zum einen, weil die Analyse jedes ihrer Elemente den Rahmen sprengen würde, zum anderen weil die ausgewählten Punkte über Gemeinsamkeiten verfügen. Das *Meublé*, die Bäder, der Massagesalon, das Theater und die Taschentuchhändlerin werden näher betrachtet, weil sie alle – wenn sie sich auch einen respektablen Anschein zu geben versuchen – sobald der Blick etwas auf ihnen ruht, eine andere Seite erahnen lassen. Des Weiteren stellen sie alle in gewisser Weise Fluchtmöglichkeiten aus dem alltäglichen, vertrauten und öffentlichen Leben ihrer Besucher. So erschienen nach Aragon die Bäder den Menschen oftmals „geheimnisvoll“⁴¹, er nennt Bordelle sogar explizit „retraites“⁴², und auch Benjamin erkennt in ihnen Rückzugsorte⁴³. Abgesehen vom Café *Certà* und den Friseursalons in der Passage sind die ausgewählten Orte jedoch auch diejenigen, auf die Aragon näher eingeht. Er äußert sich einmal zu seiner Einstellung zu Bordellen:

On m'accuse assez volontiers d'exalter la prostitution, et même (...) d'en favoriser les voies. Et cela ne va pas sans que l'on suppose l'idée qu' au fond je pourrais me faire de l'amour...⁴⁴.

Obwohl an all diesen Orten die Sexualität eine Rolle spielt, soll diese hier nur am Rande erwähnt werden, denn das Augenmerk liegt auf der Beschaffenheit der be-

³⁷ Aragon 1996, 20.

³⁸ Vgl. Aragon 1996, 20.

³⁹ Diese werden im Folgenden in der Reihenfolge aufgezählt, in der sie im Kapitel „Passage de l'Opéra“ des *Paysan de Paris* genannt werden.

⁴⁰ Benjamin 2002, 35.

⁴¹ Vgl. Benjamin 2002, 62–63.: „...cette idée ancienne contribue au mystère de ces établissements publics...“.

⁴² Benjamin 2002, 129.

⁴³ „[C]es passages sont le refuge de tous les promeneurs surpris auxquels ils offrent une promenade assurée, quoique limitée (...)“.

Benjamin 2002, 65.

⁴⁴ Aragon 1996, 127.

schriebenen Räume sowie später auf ihrer Funktion.

Direkt zu Beginn seines Spaziergangs widmet sich Aragon also dem *Meublé*:

Ce meublé, au premier étage, est une maison de passe, mais au second (...), c'est tout simplement un hôtel...⁴⁵.

Mit dem *Meublé* gibt es damit eine enge Verbindung zwischen „Normalität“ und „geheimnisvollen“ Bereichen. Aragon bezeichnet die Passage als das „laboratoire des plaisirs, où l'hôtel puise sa raison d'être“⁴⁶. Des Weiteren verweist er noch darauf, dass das zweite Hotel der Passage sich deutlich vom *Meublé* distanzieren – alles Indizien für die wahre Beschaffenheit desselben. Die Distanzierung macht deutlich, dass die Art dieses „Etablissements“ nicht nur seinem Besucher bekannt ist.

Abschließend beschreibt Aragon noch die Vermieterinnen des *Meublé*, von denen die eine „a pris à son métier le goût de l'équivoque et de l'instabilité“⁴⁷. Hier drängt sich nahezu das Bild einer „Puffmutter“ auf.

Der Spaziergang geht weiter und führt schließlich zum „établissement de Bains couleur de petit-suisse“⁴⁸ der Passage. Vor dem öffentlichen Bad (aufgrund mehrerer Badewannen im Inneren auch Bäder genannt) beginnt eine Reflexion über die Zweideutigkeit des Raumes und die Assoziationen, die mit Bädern zu dieser Zeit⁴⁹ oftmals verbunden wurden:

Il y a une liaison bien forte dans l'esprit des hommes entre les Bains et la volupté: cette idée ancienne contribue au mystère de ces établissements publics (...). Ainsi ces temples d'un culte équivoque ont un air du bordel et des lieux de magie⁵⁰.

Zum Geheimnisvollen dieser Einrichtung trägt auch die Tatsache bei, dass der Besucher zunächst eine große Treppe „qui s'enfoncé dans le sous-sol“ hinab steigen muss, um hinein zu gelangen⁵¹. Es ist also erforderlich, in einen Raum einzutauchen,

der sich ganz im Sinne des Wortes unter der Oberfläche verbirgt. Doch auch das Bad will eigentlich einen anderen Anschein erwecken:

Rien ne permet au passant inexpérimenté d'assurer sur quelque détail d'architecture le soupçon qu'il se fait d'un tel édifice: BAINS, dit seulement la façade...⁵².

Deutlicher kann die Diskrepanz zwischen Schein und dem, was sich dahinter verbirgt, gar nicht genannt werden. Aragon beginnt so seinen Gedankenspaziergang in die Bäder hinein, und kommt dann auch auf die Heterogenität der Räumlichkeit zu sprechen, indem er vom starken Kontrast zwischen der Intimität und der Öffentlichkeit derselben spricht.

Weiter geht der Spaziergang durch die Passage und führt nach einigen anderen Geschäften zu einem Teil des näher zu betrachtenden *Théâtre Moderne*, nämlich zum Kassenhäuschen. Auch hier widmet sich Aragon sofort dem zweiten Blick. Er berichtet bewusst offen, dass die Kassiererin „(qui) psalmodie la nature des attraits de sa maison“⁵³ und dass Fotografien diese *attraits* darstellen: „Ce sein, ces jambes résumant clairement l'intention des auteurs“⁵⁴. Auch das Theater ist nur dem Namen nach ein „anständiger“ Ort. Er beschreibt den Zugang zum Theater folgendermaßen: „deux escaliers dont l'un mène au Théâtre Moderne“⁵⁵. Diese Beschreibung erinnert an die des Eingangs zum Bad. Recht schnell konkretisiert Aragon dann den eigentlichen Charakter des Theaters: „Ce théâtre qui n'a pour but et pour moyen que l'amour même...“⁵⁶. Weiterhin erwähnt er explizit „des femmes nues“ und geht soweit, es als „alhambra des putains“ zu bezeichnen⁵⁷.

Nun wird der Flaneur weiter geführt und der Blick des Führers Aragon verweilt, nachdem er sich dem Café Certà ausführlischer gewidmet hat, als nächstes für einen Moment bei der Taschentuchhänd-

⁴⁵ Aragon 1996, 21.

⁴⁶ Aragon 1996.

⁴⁷ Aragon 1996, 24.

⁴⁸ Aragon 1996, 58.

⁴⁹ Das Werk wurde 1926 veröffentlicht.

⁵⁰ Aragon 1996, 62–63.

⁵¹ Aragon 1996, 69.

⁵² Aragon 1996, 63.

⁵³ Aragon 1996, 82.

⁵⁴ Aragon 1996, 82.

⁵⁵ Aragon 1996, 124.

⁵⁶ Aragon 1996, 131.

⁵⁷ Vgl. Aragon 1996, 133.

lerin der Passage⁵⁸. Er berichtet, ihr eher zufällig „auf die Schliche gekommen zu sein“ als er einmal aus dem Fenster des Certà blickte. Auch in diesem Fall herrscht zunächst ein Eindruck von Normalität und alltäglichem, öffentlichem Gebaren:

Pourquoi ce boyau que rien ne désigne au passage abrite-t-il presque sans cesse un promeneur arrêté? Comme les gens y deviennent rêveurs, et détachés. Tout dans leur aspect révèle au moins qu'ils ne sont là par hasard, un pur hasard⁵⁹.

In dieser Äußerung liegt ein schon fast ironischer Unterton, der auf den wahren Charakter des Ladens schließen lässt. Tatsächlich wird in der Folge kurz darauf eingegangen, dass der Laden an sich recht unansehnlich ist⁶⁰, bevor der übliche Ablauf einer hier stattfindenden Handlungskette beschrieben wird:

[Un] seul pénètre à la fois, demeure dix minutes, un quart d'heure, (...) puis sort, et la porte s'ouvre jusqu'à l'arrivée d'un nouveau visiteur⁶¹.

Damit zählt auch die Taschentuchhändlerin zu den Räumen in der Passage, die mehr sind als ihr Name verspricht.

Der letzte etwas näher zu betrachtende Raum ist der Massagesalon der Madame Jehange. Dieser entgeht dem Flaneur beinahe auf seinem Spaziergang, liegt er doch ganz an dessen Ende. Um zum Massagesalon zu gelangen, ist erneut eine Treppe vonnöten, dieses Mal allerdings führt sie den Besucher nach oben. Und erneut wird recht schnell deutlich, woran der geneigte Besucher hier ist: „On ouvre au coup de sonnette. La sous-maîtresse blonde vous presse d'entrer“⁶².

⁵⁸ Die kurze Episode über das öffentliche WC der Passage wird an dieser Stelle ausgelassen, da sie aufgrund der kleineren Bedeutung dieses Raumes weniger erwähnenswert empfunden wird als die anderen näher betrachtete Räumlichkeiten. Dennoch wurde sie zur Kenntnis genommen.

⁵⁹ Aragon 1996, 100.

⁶⁰ Aragon 1996: „Drôles de mouchoirs, en vérité, qui ne répondent à aucune mode (...). Il n'est pas vraisemblable qu'il puissent jamais tenter quelqu'un“.

⁶¹ Aragon 1996, 102.

⁶² Aragon 1996, 124.

Die Gemeinsamkeit dieser Räumlichkeiten dürfte hinlänglich aufgezeigt sein. Jetzt gilt es herauszufinden, inwiefern sie der Passage dienen und welche Funktion die Passage mit ihrer Hilfe erfüllen kann.

Zu Funktion und Eigenschaften der *Passage de l'Opéra*

Welchem Zweck dient eine derartige Einkaufspassage, mit welchen Angeboten lockt sie ihre Besucher, was ist ihre „Psychologie“? Mit diesen Fragen befasst sich der folgende Abschnitt. Neben Aragon's Werk selbst wird hier auch das *Livre des passages* Benjamins zu Rate gezogen.

Wie bereits im vorhergehenden Abschnitt erwähnt wurde, ist der erste Zweck der Passage zunächst die Vereinigung verschiedener Geschäfte und Lokalitäten unter einem Dach. Benjamin erklärt das Prinzip der Passage mit den Worten „le passage n'est que la rue lascive du commerce, propre seulement à éveiller les désirs“⁶³ und zitiert ihre Funktionsweise: „accueillir la foule et la retenir en la séduisant“⁶⁴.

An dieser Stelle scheint es zur Vermeidung von Unklarheiten wichtig, noch einmal auf den Unterschied zwischen den Begrifflichkeiten „Ort“ und „Raum“ einzugehen. Wie oben erläutert sind Utopien sogenannte Nichtorte und Heterotopien verwirklichte Utopien, also verwirklichte Nichtorte. Dabei scheint ein Ort eine bestimmte Position, oder Lagerung im gesamten Raum zu sein, während dieser Ort gleichzeitig wiederum den Raum etwa für die Entfaltung einer Heterotopie bildet. In logischer Konsequenz muss dies bedeuten, dass die Passage ein Ort innerhalb des räumlichen Gebildes „Stadt“ (Paris) ist und als solcher Ort Raum bietet für Kommerz und Konsum⁶⁵ sowie damit implizit für die Befriedigung eines inneren Zwanges, nämlich die Sehnsucht danach, etwas Bestimmtes zu erlangen.

Während man bei dem Begriff „Ort“ eher an eine bestimmte Stätte oder Stadt,

⁶³ Benjamin 2002, 73.

⁶⁴ Benjamin 2002, 71.

⁶⁵ Corbineau-Hoffmann 2003, 181.

an eine bestimmte Erscheinungsform⁶⁶ denkt, so wirkt der Begriff „Raum“ offener und die Assoziation „Raum für etwas“ liegt nahe. Damit wird auch auf die innere Qualität des Raumes verwiesen. So bietet die Passage auch Raum für Illusionen, wie es z.B. die Befriedigung eines wie auch immer gearteten inneren Zwanges sein könnte.

An dieser Stelle lohnt sich auch die Frage, wie Aragon dazu kommt, sich zu der Betrachtungsweise dieses Ortes verleiten zu lassen, die im *Paysan de Paris* gegeben ist? Der Rahmen dieser Arbeit würde durch eine Erklärung des Surrealismus gesprengt werden, aber der Verweis auf den Einfluss unter dem das Werk entstand, ist allemal angemessen: Mit Corbineau-Hoffmann gesprochen bietet Aragons surrealistische Sicht auf die Dinge „keine kohärenten, geschlossenen Bilder“⁶⁷, sondern der Surrealismus propagiert den Weg „zu den Hinter- und Untergründen des Seelischen“⁶⁸, also zum Unterbewussten.

Le vice appelé Surréalisme est l'emploi déréglé et passionnel de la stupéfiante image ou plutôt de la provocation sans contrôle de l'image pour elle-même et pour ce qu'elle entraîne dans le domaine de la représentation de perturbations imprévisibles et de métamorphoses⁶⁹.

Auch die Passage ist nicht einheitlich in sich, sondern hat verschiedene Facetten. Sie steht im Kontrast zur Außenwelt und zum Leben auf der Straße. All den näher beleuchteten Orten ist gemein, dass sie einen Zugang zur „Unter- oder Hinterseite“ des Bewussten und der Öffentlichkeit ermöglichen, einer oftmals sexuellen Seite, die die Öffentlichkeit negiert oder zumindest kaschiert. Der Besucher muss eine Treppe hinab steigen, sowohl um in die Bäder als auch in das Theater zu gelangen, eine Treppe hinab steigen zu den Orten, an denen er seine geheimen Wünsche ausleben kann. Damit bietet die Passage

eine Flucht wie Aragon oder Benjamin sie erwähnen, eine Suche nach dem „Dahinter“ und somit letztlich nach der Wahrheit und Wirklichkeit. Denn das Unbewusste, das der Besucher dort findet, liegt doch in ihm selbst begründet. Aragon nennt die Passage „laboratoire de plaisirs“⁷⁰ und in einem Laboratorium wird schließlich nach etwas geforscht bzw. – um den oben verwendeten Ausdruck aufzugreifen – gesucht.

So ist eine wichtige Funktion der Passage, dem Suchenden anzubieten, was er sucht und es zu seiner – wenn auch auf diesen Ort begrenzten – Wirklichkeit zu machen. Hierin wird auch noch einmal die Heterogenität des Ortes Passage deutlich, zumal die Passanten und Ansiedler ganz unterschiedliche Absichten haben und der Raum allein schon dadurch mit verschiedenen Qualitäten aufgeladen ist.

Vergleich

Kann man letztlich sagen, dass die Passage eine Heterotopie ist? Sie ist eine wahr gewordene Utopie insofern, als dass sie ein „wirklicher, wirksamer“ Ort ist, der Raum bietet für die Realisierung perfektionierter oder abgründiger Elemente wie es eine Utopie laut Foucault tut⁷¹. Hier muss allerdings ganz deutlich auf die Einschränkung verwiesen werden, dass die Heterotopie Foucaults eine übergeordnete Kategorie darstellt, während Aragons Passage immer nur subjektive, individuelle und nicht allgemein gültige Wünsche und Illusionen befriedigt. Jeder ist hier frei zu sehen, was er sehen will.

Und dennoch: Sucht man nach deckungsgleichen Elementen zwischen Heterotopie und Passage, so lassen sich einige finden. Die Passage hat Elemente einer Krisenheterotopie. Nicht genau im Foucaultschen Sinn, denn sie ist kein Ort für gebärende Frauen oder Heranwachsende. Aber ein Mensch, der in ihre Welt eintritt, weil er hier etwas sucht, das er in seinem öffentlichen oder bewussten Leben entbehrt, befindet sich in einem Konflikt zwischen Wunsch und Wirklichkeit. Somit

⁶⁶ Kluge 1999, 67: „Die Utopie ist eine Darstellung einer alternativen Gesellschaft und wählt sehr häufig die Stadt als Präsentationsform.“

⁶⁷ Corbineau-Hoffmann 2003, 180.

⁶⁸ Vgl. Corbineau-Hoffmann 2003, 181.

⁶⁹ So Aragon über seine Sichtweise und den Surrealismus. Vgl. Aragon 1996, 80.

⁷⁰ Aragon 1996, 21.

⁷¹ Vgl. Foucault 1993, 39.

enthält die Passage auch Elemente einer Abweichungsheterotopie, denn sie eröffnet Möglichkeiten für ein von der Norm abweichendes Verhalten. Ein Indiz hierfür ist die Tatsache, dass viele der unter dem Begriff „Bordell“ zusammengefassten Räume an der Oberfläche einen anderen Anschein erwecken. Sie nennen sich Bäder, Theater, Massage-salon, Taschentuchhändlerin, und *Meublé*.

Weiterhin können diese Räume in ihrer Funktion variieren wie es Heterotopien Foucault zufolge können: Wenn der Besucher es wünscht, so ist das Bad bloßer Ort der Reinigung, das Theater dient der Unterhaltung und im Laden der Taschentuchhändlerin werden Taschentücher verkauft.

Auf zwei Arten ist auch in der Passage ein System von Öffnungen und Schließungen zu finden: zum einen ganz wörtlich, denn der Eingang ist eine erste Schwelle zu ihrem Inneren und bildet den Zugang zu diesem Ort und außerdem gibt es noch eine zweite Schwelle zu ihren tiefer liegenden Räumen, zu den einzelnen Facetten dieses Kristalls. Zum anderen ist hier für den Passanten die Schwelle, an der er in sein Unterbewusstsein eintauchen und sich in einem der Bordelle mit dessen Wünschen auseinandersetzen kann.

Der Passage sind nun mit einigen Abstrichen die wichtigsten Eigenschaften einer Heterotopie nachgewiesen und die Aussage, dass sie eine Heterotopie im Sinne Foucaults sein kann, darf angenommen werden, allerdings mit der Einschränkung, dass sie lediglich eine subjektive Heterotopie sein kann. Aber kann sie auch eine Illusionsheterotopie sein? Im Abschnitt wird erwähnt, dass die Passage die Funktion hat, dem Suchenden eine Illusion bieten zu können. Foucault hat, wie zuvor erwähnt, der Heterotopie die Fähigkeit zugewiesen, entweder Illusion oder Kompensation zu schaffen. Die Passage schafft einen anderen wirklichen Raum wie es eine Kompensationsheterotopie nach Foucault tut. Aber dieser Ort ist insofern nicht real und somit auch nicht Kompensationsheterotopie, als dass „seine Wirklichkeit“ nur auf ihn be-

schränkt ist. Er bietet zwar Platz für Illusion, ersetzt aber nicht die äußere Realität, also das Leben außerhalb der Passage, die lediglich ein Teil dieser Realität ist.

Ausblick

Aragons Passage – eine Illusionsheterotopie im Foucaultschen Sinn? Der Vergleich anhand der ausgewählten Örtlichkeiten scheint ein positives Ergebnis erbracht zu haben. Zugegebenermaßen ist das Bild selektiv und daher in seiner Aussage eingeschränkt. Es wurden nur die Räume innerhalb dieses Systems betrachtet, denen eine Heterogenität und Zweideutigkeit im entsprechenden Sinn nachgewiesen werden konnte. Außerdem ist diese Zweideutigkeit bei allen die gleiche, denn sie beinhaltet immer auch den Aspekt der Sexualität, wenn dies auch nicht im Focus der Untersuchung lag. Sicherlich wäre es interessant, die Bedeutung der Sexualität an diesem Ort eingehender zu betrachten. Sicher hätte dies auch einen noch eindringlicheren Blick auf und Einblick in die Passage und nicht zuletzt auch in die surrealistische Sichtweise Aragons geliefert, doch dies würde hier den Rahmen sprengen, denn der Fokus lag auf der Untersuchung nach Elementen der Heterotopie.

Eine zusätzliche Einschränkung erfährt die Beweisführung auch durch die Tatsache, dass das von der *Passage de l'Opéra* gelieferte Bild, vielleicht mit Ausnahme der bloßen Äußerlichkeiten, im *Paysan de Paris* ja immer auch ein subjektiv geprägtes ist. Mit Hinblick auf die Zweideutigkeiten und die Suche nach der Verwirklichung eines Wunsches muss hier die männliche Sichtweise des Autors bedacht werden, denn die männliche Sexualität ist es, die sucht und befriedigt wird.

Nichtsdestotrotz hat Aragon ungewollt die Möglichkeit einer Illusionsheterotopie aufgezeigt und es ist faszinierend nachzuvollziehen auf welcher verschiedenen Art und Weise zum Beispiel ein Theater oder eine Taschentuchverkäuferin interpretiert werden können.

Aus all den abschließend genannten Gründen ist auch die vorliegende Ausar-

beitung subjektiv und erhebt keinesfalls Anspruch auf Vollständigkeit.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Aragon, L., *Le paysan de Paris*, Paris 1996.

Forschungsliteratur

Benjamin, W., *Le livre des passages*, Paris³2002.

Corbineau-Hoffmann, A., *Kleine Literaturgeschichte der Großstadt*, Darmstadt 2003.

Foucault, M., „Andere Räume“, in: K. Barck/P. Gente et al. (Hg.), *Aisthesis: Wahrnehmung heute oder Perspektiven einer anderen Ästhetik*, Leipzig⁵1993.

Kluge, W., „Die Stadt in der Utopie. Architektur als Modell der Gesellschaft“, in: A. Mahler (Hg.), *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination.*, Heidelberg 1999.

Nitsch, W., „Paris ohne Gesicht. Städtische Nicht-Orte in der französischen Prosa der Gegenwart“, in: A. Mahler (Hg.), *Stadt-Bilder: Allegorie, Mimesis, Imagination*, Heidelberg 1999.

Nachschlagewerke

Brockhaus Enzyklopädie Bd. 22, Leipzig/Mannheim²⁰1999.

L'espace urbain comme surface de projection pour le thème de la Première Guerre mondiale et ses conséquences dans *Berlin Alexanderplatz* d'Alfred Döblin

Tanja Kersting
Freie Universität Berlin

Le roman d'Alfred Döblin *Berlin Alexanderplatz* (1929) est publié entre deux crises internationales : la Première Guerre mondiale, suivie pour l'Allemagne par le Traité de Versailles (1919) et la crise économique mondiale en 1929.

Le roman d'Alfred Döblin (1878-1957) est considéré comme le premier grand roman moderne allemand de la ville. L'œuvre est un roman de la ville autant qu'un roman de l'après-guerre, ainsi qu'un roman anti-guerre. Honold fait remarquer dans la recherche sur *Berlin Alexanderplatz* que le thème de la Première Guerre mondiale en tant qu'arrière-plan des événements du roman a reçu très peu d'attention¹. Dans mon essai, je voudrais examiner la représentation de la ville en rapport avec le sujet de la guerre. Je vais démontrer que l'espace urbain représenté dans le roman sert souvent de surface de projection pour le thème de la guerre. Cela se passe souvent sous la forme d'une évocation latente de la thématique de la guerre dans la représentation littéraire de la ville. Parfois, cet aspect du texte n'est visible que dans le texte original. Une

¹ Cf. Honold 2003, 202. Voir également le discours psychiatrique pendant la guerre et l'après-guerre et la poétologie du savoir psychiatrique dans l'œuvre de Döblin (Schäffner 1995) et l'étude sur la sémantique de la guerre dans *Berlin Alexanderplatz* (Xu 1992, 89-125).

comparaison avec les différences significatives dans l'édition française est pourtant révélatrice, ainsi que les nouvelles propositions de traduction de certaines parties restant à traduire, qui seront également présentées et commentées.

Après une introduction à l'œuvre et à l'intrigue, je voudrais analyser, en me concentrant sur trois exemples, dans quelle mesure le sujet de la guerre s'inscrit dans la représentation de la ville. Premièrement, j'examinerai la perception du protagoniste Franz Biberkopf comme un ancien soldat des tranchées et comme lecteur de la ville. Deuxièmement, j'envisagerai la représentation des Abattoirs de Berlin (*Livre 4*) dans son sens ambigu en tant qu'entreprise d'alimentation pour la population de la grande ville et, en même temps, mémorial littéraire de la Première Guerre mondiale. Troisièmement, il sera traité en rapport du thème de la guerre, le titre du roman et la place Alexander (*Livre 5*) où se passent des démolitions et changements dans l'espace urbain.

Comme je vais me concentrer dans le cadre de l'analyse sur des parties choisies du roman, je voudrais d'abord aborder de façon plus générale la structure et l'intrigue du roman.

Le roman est constitué de neuf livres. Chaque livre est introduit par un commentaire du narrateur. Au centre du roman est présentée l'histoire de resocialisation du protagoniste Franz Biberkopf après sa libération de la prison de Tegel. Le temps de l'histoire dans *Berlin Alexanderplatz* encadre la période de l'automne 1927 à l'hiver 1928/29. Parallèlement, la période du temps de l'histoire correspond selon Sander à la période au cours de laquelle Döblin travaillait sur le roman².

² Cf. Sander 2007, 40.

L'intrigue du roman est localisée dans un milieu criminel dans des quartiers populaires autour de la « Alexanderplatz », située dans le centre de Berlin. Le protagoniste, Biberkopf, jeune trentenaire³, fut à différentes périodes de sa vie un ouvrier dans le ciment et le transport, un proxénète et un ancien soldat des tranchées pendant la Première Guerre mondiale. Au début de l'intrigue, en automne 1927, il quitte la prison de Tegel où il passa quatre ans de détention pour le meurtre de sa bien-aimée, une prostituée nommée Ida, qu'il a tuée dans un acte passionnel. Après sa libération, Franz Biberkopf veut commencer une nouvelle vie. Il se jure de « rester honnête »⁴, mais sans succès. Après sa libération de prison, Biberkopf vend d'abord des choses diverses, des lacets de chaussures, des fixe-cravates et le journal « Observateur Populaire » (*Völkischer Beobachter*), qui est l'organe publicitaire du parti nazi allemand (NSDAP) afin de gagner sa vie. Il finit par retomber dans des cercles criminels et l'histoire de la resocialisation du détenu libéré se développe au cours d'un enchaînement d'échecs avec plusieurs points culminants : la perte de son bras à la suite de sa participation à un vol organisé de la colonne de Pums⁵ (*Livre 5*), le meurtre de sa bien-aimée Mieke par son ami Reinhold⁶ (*Livre 7*) et son hospitalisation dans l'hôpital psychiatrique de Berlin-Buch⁷ (*Livre 9*), après avoir assassiné un policier⁸

(*Livre 8*). Pendant son séjour en psychiatrie, Biberkopf est guéri non par les médecins, mais par l'intervention du personnage de la mort qui lui reflète les fautes qu'il a faites dans le passé⁹. Après sa compréhension, l'anti-héro peut réintégrer la société grâce à un travail de concierge dans une usine¹⁰ (*Livre 9*). Des montages de journaux, de chansons populaires allemandes et de chansons politiques de la gauche et de la droite, de textes de publicité, de la Bible (Nouveau et Ancien Testament) et de références intertextuelles accompagnent l'histoire de Biberkopf et laissent apparaître l'œuvre comme un « réseau densifié [...] de références intertextuelles et de discours contemporains »¹¹. [trad. T. K.]. D'un côté, les éléments de montage interrompent la chronologie de l'intrigue en faveur d'une « polyphonie simultanée »¹² [trad. T. K.]. Des discours de la ville, des discours contemporains et des références intertextuelles et « mènent en conséquence à la dissolution de la forme traditionnelle du roman » [trad. T. K.]¹³; de l'autre côté, les montages soutiennent l'intrigue principale. La langue parlée des personnages semble tout à fait « authentique » et « proche du milieu »¹⁴ choisi. Les

³ Cf. Döblin 2000, 27.

⁴ Cf. Döblin 2000, 11; 42; 67.

⁵ Cf. Döblin 1970, 302–313/Döblin 2000, 207–213.

⁶ Cf. Döblin 1970, 503–518/Döblin 2000, 374–354. Dans la traduction française, Mieke est nommée Mimi.

⁷ Cf. Döblin 1970, 588–610/Döblin 2000, 419–442.

⁸ Cf. Döblin 1970, 576/Döblin 2000, 408.

⁹ Cf. Döblin 1970, 588–610/Döblin 2000, 419–442.

¹⁰ Cf. Döblin 1970, 620/Döblin 2000, 452.

¹¹ „[...] verdichtendes Netz an „Tagesmaterial“ [...], an zeitgeschichtlichen Diskursen und intertextuellen Bezügen, [...]“ Sander 2007, 29. À propos de la technique du montage et du collage et de son matériau, voir pour une explication plus détaillée Sander 2007, 23–31.

¹² „[...] simultane Polyphonie [...]“ Sander 2007, 29.

¹³ „[...] führt in letzter Konsequenz sogar zur Auflösung der traditionellen Romanform.“ Sander 2007, 29.

¹⁴ „[...] auch die gesprochene Sprache der Figuren erscheint ‚echt‘ und milieugetreu [...]“ Sander 2007, 40.

dialogues et monologues intérieurs du protagoniste sont en majorité représentés en dialecte berlinois¹⁵. Cependant, « la proximité intentionnelle par rapport à la réalité verbale va considérablement plus loin que les spécificités berlinoises : une multitude de jargons et de sociolectes est intégrée, ce qui révèle en somme une coupe transversale langagière à travers la société [d'après-guerre] de la République de Weimar »¹⁶ [trad. T.K.].

FRANZ BIBERKOPF : L'ANCIEN COMBATTANT DES TRANCHÉES COMME LECTEUR DE LA VILLE

La perception de la ville du protagoniste Biberkopf est remarquable par le fait qu'elle est souvent liée à la guerre et évoque ce thème en passant et d'une façon subliminale. Après l'expérience de la guerre comme combattant des tranchées, la perception de la ville par Biberkopf apparaît empreinte des expériences de la guerre. Il y a deux principes dans le roman qui se répètent tour à tour : d'un côté, le protagoniste projette ses peurs sur les façades des maisons ; de l'autre côté, il marche comme un soldat dans les rues de la grande ville.

Nous envisagerons d'abord des parties du texte écrites dans un style expressionniste : Biberkopf projette ses sentiments d'angoisse et d'impuissance sur les façades des maisons dans les rues. En fonction de sa seule perception, les façades va-

cillent, les maisons menacent de s'écrouler, les toits menacent de glisser et de l'écraser. Ces passages peuvent se comprendre en prenant en considération son expérience de la guerre :

Satisfait, Biberkopf continue sa promenade. [...] Mais alors, d'un bond, ses regards, remontant le long des façades, les scrutaient, s'assuraient de leur immobilité : elles ne bougent pas, et pourtant elles ont tant de fenêtres et pourraient facilement se pencher en avant. Le mouvement pourrait se communiquer aux toits. Ils pourraient se mettre à danser, à se balancer. Les toits pourraient glisser [...] comme un chapeau qui vous quitte [...]¹⁷.

Les maisons. Les maisons menacent de s'écrouler, les toits veulent l'écraser [...]¹⁸.

Mit Genugtuung wanderte Biberkopf weiter. [...] Aber dann glitten seine Blicke im Ruck die Häuserfronten hoch, prüften die Häuserfronten, versicherten sich, daß sie stillstanden und sich nicht regten, trotzdem eigentlich so ein Haus viele Fenster hat und sich leicht vornüberbeugen kann. Das kann auf die Dächer übergehen, die Dächer mit sich ziehen; sie können schwanken. Zu schwanken können sie anfangen, zu schaukeln, zu schütteln. Rutschen können die Dächer, wie Sand schräg herunter, wie ein Hut vom Kopf. Die Häuser, die Häuser wollen wieder einstürzen, die Dächer wollen über ihn her [...]¹⁹.

Ces objets qui menacent de tomber rappellent des situations de bombardement lors des attaques aériennes de guerre frappant tout individu démuné. Dans un passage, une scène d'une attaque aérienne est même représentée :

Woumm fait la tempête [...] Houah, ouu, houh, en arrière, c'est passé, il est passé, il ne faut qu'attendre le bon moment. Woumm, il revient encore une fois, Attention, woumm, woumm, woumm, ce sont des bombes [...]²⁰. [trad. T.K.]

¹⁵ Cf. Sander 2007, 41.

¹⁶ „Die damit intendierte verbale Wirklichkeitsnähe geht jedoch über das spezifisch Berlinerische insofern erheblich hinaus, als eine Vielzahl von Jargons und Soziolekten integriert wird, die in der Summe einen Querschnitt durch die Gesellschaft der Weimarer Republik geben.“ Sander 2007, 41.

¹⁷ Döblin 2000, 131/Döblin 1970, 195.

¹⁸ Döblin 1970, 147.

¹⁹ Döblin 2000, 95.

²⁰ Döblin 1970, 449.

Wumm macht der Sturm [...] Huhuah, uu, huh, zurück, das ist vorbei, er ist weg, man muß nur den rechten Moment abpassen. Wumm, da kommt er wieder, Achtung, wumm, wumm, wumm, das sind Fliegerbomben [...] ²¹.

Ce passage montre la perspective de quelqu'un qui s'abrite afin de se protéger des bombardements et peut être mis en relation avec les peurs de Biberkopf, ancien soldat, qui perçoit les toits menaçant de s'effondrer. Schäffer et Honold constatent que Biberkopf souffre d'attaques caractéristiques d'une névrose de guerre ²². Le syndrome d'angoisse post-traumatique de la névrose de guerre, qui apparaît souvent des années après l'accident initial causant le traumatisme, peut être mis en relation avec la décennie qui sépare la fin de la guerre et la publication du texte. Freud explique dans son essai « Au-delà du principe du plaisir » que les névrosés de guerre répètent dans leurs rêves les images de l'accident traumatisant ²³. Dans *Berlin Alexanderplatz*, cette répétition des images de l'accident traumatisant est attribuée à la perception de la ville par Biberkopf qui se laisse ramener à l'événement initial : le danger existentiel causé par les bombardements pendant la guerre.

On peut cependant constater par la suite que le personnage principal en tant que lecteur de la ville est conçu comme un antipersonnage par opposition au concept du flâneur : il est conçu comme un « marcheur ». Après la Grande Guerre, la flânerie ne semble plus possible. Biberkopf, ancien combattant des tranchées, ne s'est pas débarrassé de son habitude militaire de marcher :

Franz Biberkopf, d'un pas ferme, se promène [marche, T. K.] dans les rues : « Gauche droite,

gauche droite. Faut pas prétexter la fatigue, pas aller au bistro, pas boire. On verra bien. *Un boulet dans l'air passe...* On verra bien. *Est-ce pour moi ?...* Je tombe. Gauche droite, gauche droite. Le tambour roule, les bataillons se forment ²⁴.

Da marschier Franz Biberkopf durch die Straßen, mit festem Schritt, links rechts, links rechts, links rechts, keine Müdigkeit vorschützen, keine Kneipe, nichts saufen, wir wollen sehen, eine Kugel kam geflogen, das wollen wir sehen, krieg ich sie, liege ich, links rechts, links rechts. Trommelgerassel und Bataillone ²⁵.

Il marche comme un soldat environ une décennie après la fin de la Première Guerre mondiale et chante des paroles et de rythmes de la guerre. Biberkopf chante notamment « La Garde du Rhin » ²⁶. Quand il retourne à la ville après sa libération de la prison de Tegel, Biberkopf chante « La Garde du Rhin » dans une arrière-cour de la rue Sophie ²⁷ (*Livre 1*) et dans le bar ouvrier de Henschke (*Livre 2*). Dans la scène se passant dans le bar de Henschke, le chant de Biberkopf déclenche une dispute avec les socialistes

²⁴ Döblin 1970, 433. Selon le texte original, Biberkopf ne se promène pas, il marche : voir ci-dessus la citation du texte original. Voir aussi: „Franz marschier allein die heiße staubige Straße lang, rumm die bum die dummel die dei.“ Döblin 2000, 282 – Trad. française: « Franz descend [marche, T. K.] tout seul la rue chaude et poussiéreuse. » Döblin 1970, 420.

²⁵ Döblin 2000, 291–292.

²⁶ „Die Wacht am Rhein“ de Max Schneckenberger.

²⁷ „Und was er sang, daß es von den Wänden wiertönte? „Es braust ein Ruf wie Donnergall.“ Kriegerisch fest und markig. Und dann: „Juvivallera“ mitten aus einem Lied. Es beachtete ihn keiner.“ Döblin 2000, 18. Le fait que Biberkopf chante « La Garde du Rhin » dans l'arrière-cour n'est pas traduit dans l'édition française: cf. Döblin 1970, 23.

²¹ Döblin 2000, 354.

²² Cf. Honold 2003, 198 et Schäffner 1995, 360.

²³ Cf. Freud 1997, 223.

présents dans le bar²⁸ (*Livre 2*). Le fait que Biberkopf vende le journal du parti nazi (NSDAP) « L'Observateur Populaire » (*Völkischer Beobachter*), porte un brassard qui montre la croix gammée et chante « La Garde du Rhin », incite l'un des hommes du bar à lui reprocher d'être un « fasciste »²⁹. La chanson « La Garde du Rhin » de Max Schneckenberger avait le statut d'une hymne nationale dans l'Empire allemand et était devenue une chanson pour la mobilisation à la guerre en 1914. On peut donc interpréter la chanson « La Garde du Rhin » comme le souvenir de l'appel à la guerre en 1918. La marche du protagoniste et le fait qu'il admire les « Casques d'acier »³⁰ (« *Stahlhelm* »)³¹ renvoient à l'atmosphère militaire revancharde de l'après-guerre, notamment dans les organisations militaristes. Historiquement, les contrôles internationaux de la

Commission Militaire des Alliées de la Première Guerre mondiale finissent en Allemagne en 1927³². Il est à noter qu'il s'agit de la même année que le début du temps de l'histoire du roman. A partir de 1927, la politique militaire allemande change : le réarmement de la *Reichswehr*³³ commence³⁴. Ces faits, en tant que point de référence possible par rapport au discours politique contemporain, peuvent être mis en relation avec les marches de Biberkopf dans les rues de Berlin : il marche encore ou à nouveau.

Après la névrose de guerre du protagoniste en rapport avec sa perception de l'espace urbain comme lecteur de la ville et sa conception comme soldat qui marche dans l'après-guerre, sont envisagés deux endroits de la ville représentée dans le roman : les Abattoirs de Berlin et la place Alexander.

LE SENS AMBIGU DES ABATTOIRS : ENTREPRISE D'ALIMENTATION ET BATAILLE DE MATERIEL

Dans le *Livre 4*, les Abattoirs, situés dans le nord-est de Berlin, sont introduits pour la première fois. Les Abattoirs comme entreprise d'alimentation énorme, ayant la fonction de fournir la population en viande, sont précisément localisés dans la topographie littéraire : « entre la rue d'Eldena, par-delà la rue [de Thaer, T.K.] et l'avenue de Landsberg, jusqu'à la rue

²⁸ „[...] er schmettert in das Lokal: „Es braust ein Ruf wie Donnerhall, wie Schwertgeklirr und Wogenprall: Zum Rhein, zum Rhein, zum deutschen Rhein, wir alle wollen Hüter sein! Lieb Vaterland, magst ruhig sein, liebes Vaterland, magst ruhig sein. Fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein, fest steht und treu die Wacht, die Wacht am Rhein!“ Döblin 2000, 92. Trad. française: « [...] et il entonne en fanfare: *Un cri jaillit comme un coup de tonnerre, A la garde du Rhin !* » Döblin 1970, 142.

²⁹ Döblin 1970, 145/Döblin 2000, 94.

³⁰ « Et pour ce qui est des « Casques d'acier », il les a vus, les gars, et leurs chefs aussi; ça représente quelque chose. » Döblin 1970, 127-128. „Und der Stahlhelm, die Jungens hat er gesehn, und ihre Führer auch, das ist was.“ Döblin 2000, 82. Le „Stahlhelm“ est une association de combattants autant qu'une organisation nationaliste qui s'est constituée après 1918. cf. Kluge 2006, 226.

³¹ Le « Stahlhelm » est une association de combattants autant qu'une organisation nationaliste qui s'est constituée après 1918. cf. Kluge 2006, 226.

³² Cf. Kluge 2006, 220.

³³ La *Reichswehr* est l'armée allemande à l'époque. Selon le Traité de Versailles, le réarmement de l'armée allemande était interdit et finissait en 1927. Le nom *Reichswehr* provient de l'époque de l'Empire allemand.

³⁴ Kluge 2006, 220-221.

Cothenius, en longeant le chemin de fer de la Ceinture »³⁵.

En ce qui concerne le thème de la guerre, il est à noter que le chapitre sur les Abattoirs de Berlin a pour titre une citation du Prédicateur Salomon³⁶ : « Le destin de l'homme est pareil à celui de la bête : la mort les guette tous les deux ». A la différence de la traduction française, dans le texte original, l'analogie entre l'homme et la bête ne tient pas seulement au fait que tous les deux meurent, mais encore à la façon de mourir, exprimée dans le mot « wie » (fr : comme) : « Denn es geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt so stirbt er auch »³⁷. La comparaison selon laquelle l'homme meurt comme la bête se laisse comprendre en référence à l'expérience de la guerre sur les champs de bataille de la Première Guerre mondiale : l'homme était « abattu » comme la bête dans l'abattoir. La représentation du travail d'un jour ordinaire dans les Abattoirs de Berlin dans *Berlin Alexanderplatz* se révèle dans un sens profondément ambigu : la représentation des Abattoirs évoque des images de la Première Guerre mondiale comme un mémorial littéraire³⁸. Dans la topographie littéraire, un monument aux

morts de la Première Guerre mondiale se trouve même à l'extérieur des Abattoirs : « Bâtisses d'administration de couleur jaune, un monument aux morts de la Grande Guerre »³⁹. « Gelbe Verwaltungsgebäude, ein Obelisk für Gefallene aus dem Krieg »⁴⁰. Le monument devant les Abattoirs déclenche pendant la lecture l'association avec la guerre, l'obélisque devant le bâtiment semblant cependant un « monument muet »⁴¹ [trad. T. K.], par comparaison à la description suivante des événements dans les Abattoirs si on les interprète dans ce sens⁴² :

Des portes se trouvent le long des couloirs, noires ouvertures destinées au passage des bestiaux. Des numéros sur chacune d'elles : 26, 27, 28. La salle des bœufs, la salle des porcs, les abattoirs : autant de tribunaux de la mort pour les bêtes. Les coutelas levés ont l'air de dire : tu ne t'en iras pas vivant d'ici⁴³.

An den langen Hallen sind Türen, schwarze Öffnungen zum Eintrieb der Tiere, Zahlen dran, 26, 27, 28. Die Rinderhalle, die Schweinehalle, die Schlachträume: Totengerichte für die Tiere, schwindelnde Beile, du kommst mir nicht lebend raus⁴⁴.

Des provinces, le bétail arrive, des spécimens de chaque espèce : moutons, porcs, bœuf venant de la Prusse orientale, de la Poméranie, du Brandebourg, de la Prusse occidentale. Ils bêlent et meuglent par-dessus les parapets, les porcs grognent et furètent le sol de leur groin ; ils ne voient pas où ils vont ; les gardes suivent, tenant le bâton dans leurs mains. [...] On les a fait marcher longtemps, ensuite ils ont été secoués dans les wagons, maintenant, ils ne sentent plus le sol vibrer sous leur pieds. [...] ils se réveillent et se serrent les uns contre les autres, les uns sur les autres. En voilà deux qui

³⁵ Döblin 1970, 221. „[...] zwischen der Eldenaer Straße über die Thaerstraße weg über die Landsberger Allee bis an die Cothensiusstraße die Ringbahn entlang ziehen sich die Häuser, Hallen und Ställe vom Schlacht- und Viehhof.“ Döblin 2000, 136.

³⁶ Kohelet 3, 19: *Die Bibel* 1978, 643. Dans Döblin 1970, 201.

³⁷ Döblin 2000, 136.

³⁸ Cf. Honold: „Es ist der ganz normale Schlachtbetrieb, der in seiner Logistik den Vergleich mit Mobilmachung und Truppentransporten, mit Materialschlacht, Schützengräben und Massensterben förmlich erzwingt, sieht man ihn mit den Augen dieser Schilderung.“ Honold 2003, 207.

³⁹ Döblin 1970, 202.

⁴⁰ Döblin 2000, 137.

⁴¹ „[...] stummes Denkmal [...]“ Honold 2003, 207.

⁴² Cf. Honold 2003, 207.

⁴³ Döblin 1970, 203.

⁴⁴ Döblin 2000, 137.

luttent ensemble [...]. Un d'eux pris de peur, escalade des corps des camarades, un autre le suit en haletant ; mais voilà que ceux d'en dessous se retournent et les deux dégringolent et se cherchent⁴⁵.

Aus den Provinzen rollt das Vieh ran, Exemplare der Gattung Schaf, Schwein, Rind, aus Ostpreußen, Pommern, Brandenburg, Westpreußen. Über die Viehrampen mähen, blöken, sie herunter. Die Schweine grunzen und schnüffeln am Boden, sie sehen nicht, wo es hingeht, die Treiber mit den Stecken laufen hinterher. [...] Sie sind lange getrieben worden, dann gerüttelt in den Wagen, jetzt vibriert nichts unter ihnen [...] sie wachen auf, drängen an andere. Sie liegen übereinandergeschoben. Da kämpfen zwei [...]. In Furcht klettert eins über die Leiber der andern, die beiden plumpen herunter, suchen sich⁴⁶.

Un jeune homme pâle, le cigare à la bouche, les cheveux blonds collés à la tête. C'est le dernier individu qui s'occupera de vous ! Ne pensez pas du mal de lui, il ne fait que vaquer à ses fonctions⁴⁷.

Ein junger Mann von blasser Farbe, mit angeklebtem blondem Haar, hat eine Zigarette im Mund. Siehe da, das ist der letzte Mensch, der sich mit euch beschäftigt ! Denkt nicht schlecht von ihm, er tut nur, was seines Amtes ist⁴⁸.

Ça y est, maintenant, ils soulèvent le loquet fixé à la porte de l'abattoir, y traînent la bête. Ils aiguissent le grand couteau et puis, agenouillés, – allons-y gaiement ! l'enfoncement, ssst – une longue, une très longue incision dans le cou ; on ouvre l'animal tel un sac, à plusieurs reprises le couteau plonge en profondeur, la bête se contracte, gigote, se débat, elle a perdu conscience, – pour le moment, cela n'est pas autre chose, bientôt elle aura perdu davantage, – elle piaille⁴⁹.

[...] es ist so weit, sie heben einen Schieber an der Totschlagbucht hoch, ziehen das Tier heraus, das lange Messer zum Schärfen an einem

Stab gewetzt und hingekniet, schubb schubb in den Hals gestoßen, ritsch ein langer Schnitt, ein sehr langer in den Hals, das Tier wird wie eine Sack geöffnet, tiefe tauchende Schnitte, das Tier zuckt, strampelt, schlägt, es ist bewußtlos, jetzt nur bewußtlos, bald mehr, es quiekt und nun die Halsadern geöffnet⁵⁰.

Cette description d'une journée quotidienne dans les Abattoirs évoque des images de la « bataille de matériel »⁵¹ de la Première Guerre mondiale. Ce sont des images de la mobilisation⁵² des ressources humaines pour la guerre, des transports des troupes⁵³ des diverses provinces allemandes, des longues marches fatigantes, des gardiens de l'abattoir qui deviennent des officiers dans le contexte de la guerre forçant les soldats à aller au front. Il y a des images des tranchées⁵⁴, de leur étroitesse, des corps des camarades empilés, des soldats qui se cherchent dans la foule. Ce sont des images de l'hécatombe⁵⁵ sanglante et de « l'abattage » sur les champs de bataille, qui rappellent les expériences et la frayeur vécues des soldats pendant la guerre.

Non seulement Biberkopf a pris part à la guerre et y a survécu, mais d'autres personnages du milieu criminel dans le roman se révèlent aussi d'anciens soldats : dans les cas de Reinhold et Georg Dreske, il s'agit des bègues de guerre⁵⁶ dont

⁵⁰ Döblin 2000, 140.

⁵¹ Honold 2003, 207.

⁵² Honold 2003, 207.

⁵³ Honold 2003, 207.

⁵⁴ Honold 2003, 207.

⁵⁵ Honold 2003, 207.

⁵⁶ Cf. Honold 2003, 204 et le texte primaire: « Il [Georg Dreske] parle avec beaucoup de réticence, bégaye de temps à autre, et passe souvent sa langue sur ses lèvres. » Döblin 1970, 130; cf. aussi Döblin 2000, 83. « Franz [...] finit par se lier avec l'homme au vieux paletot militaire [Reinhold]. C'était un chic type mais il bé-

⁴⁵ Döblin 1970, 203.

⁴⁶ Döblin 2000, 137.

⁴⁷ Döblin 1970, 206.

⁴⁸ Döblin 2000, 139.

⁴⁹ Döblin 1970, 207.

l'expérience de guerre a commotionné la langue. Reinhold est présenté « vêtu d'un paletot militaire »⁵⁷ et la description de sa physionomie contraste fortement avec son âge :

[...] il avait une figure jaunâtre, tirée en longueur et, ce qui le distinguait surtout, de fortes rides transversales qui striaient son front. L'homme, assurément, n'était qu'au début de la trentaine [...] il traînait ses jambes, on aurait dit que ses pieds restaient tout le temps en panne [...] « Est-ce qu'il a la phtisie, le type ? Faudrait l'envoyer dans un sana, à Beelitz ou ailleurs, au lieu de le laisser vadrouiller de la sorte !⁵⁸

[...] [er] hatte ein langes, hohes, gelbliches Gesicht, und auffällig an ihm waren die starken Querfalten an der Stirn. Der Mann war sicher erst Anfang Dreißig [...] er zog seine Beine hinter sich, das sah aus, als ob seine Füße immer irgendwo stecken blieben [...]. [...] Hat der Kerl die Schwindsucht ? Man müßte ihn in eine Heilstätte stecken, Beelitz oder wo, lassen ihn so rumlaufen⁵⁹.

De toute évidence, comme le traumatisme de guerre de Biberkopf, les souffrances diverses de Reinhold ne trouvaient pas non plus un traitement. En outre, il y a des invalides de guerre comme l'homme paralytique nommé Paul⁶⁰ ou Johann Kirbach, un autre paralytique qui vend des cartes postales afin de gagner sa vie⁶¹.

gayait fortement, il mettait du temps pour sortir un mot ; [...]. » Döblin 1970, 261/Döblin 2000, 177.

⁵⁷ Döblin 1970, 260/Döblin 2000, 177.

⁵⁸ Döblin 1970, 260

⁵⁹ Döblin 2000, 177.

⁶⁰ Döblin 2000, 114–115. Ce passage n'est pas traduit.

⁶¹ « Globe-trotter : Jehan Kirbach, né le 20 février 1874 à München-Gladbach, jusqu'à la guerre bien portant et actif, mais un attaque d'apoplexie marque le terme de ma vie laborieuse. Paralyse du côté droit, [...] » Döblin 1970, 261–262. „Weltreisender ! Johann Kirbach, geboren 20. Februar 1874 zu München-

Même le cambrioleur Karl et ses complices se solidarisent pendant le cambriolage d'un magasin de confections avec le gardien par leurs expériences dans les tranchées pendant la guerre⁶². De plus, il y a des personnages qui sont affectés indirectement, comme la veuve qui a perdu son mari (vraisemblablement) pendant la guerre⁶³ ou le garçon dans un bar qui se

Gladbach, bis zum Ausbruch des Weltkrieges gesund und schaffensfreudig, wurde meinem arbeitsreichen Streben durch einen rechtseitigen Schlaganfall ein Ziel gesetzt.“ Döblin 2000, 246.

⁶² « Quand on a soixante ans et une pension qui est trois fois rien, ils vous donnent ce qu'ils veulent, faut pas faire le difficile. » « Oui, oui, et des rhumatismes en prime. Fait la guerre, naturellement ? » « En Pologne, et pas à l'arrière, malgré les quarante-quatre ans bien sonnés que j'avais. » « Comprends, [c'était pareil chez nous, T. K.] et maintenant, t'es posté ici pour qu'on ne vole pas ces messieurs de la haute couture. On s'arrange ? Où est ton poste ? » Döblin 1970, 533 ; „[...] Wenn man 60 ist und seine paar Pfennig Rente hat und nichts mehr machen kann, dann können sie mit einem machen, was sie wollen.“ „Sag ich doch, steht der olle Mann hier in der Nacht, holt sich Reißen, im Krieg waren sie wohl ooch?“ „Landsturm in Polen, aber nicht geschippt, müssen Sie nich glooben, wir haben in Graben gemußt.“ „Brauchen Sie mir sagen. War ja bei uns ooch so, immer rin in den Graben, wer noch nicht den Kopp unterm Arm trägt, dafür stehst du ooch hier Kollege, und paßt uff, daß keener dem feinen Herrn da oben wat klaut. Wat meinst, Nachbar, wollen wir wat machen da? Wo sizte denn, Nachbar?“ Döblin 2000, 368.

⁶³ « Vrai que vous êtes veuve ? » « Oui. » « Il est mort votre mari ? À la guerre ? » Döblin 1970, 167. „Daß Sie ne Witwe sind, stimmt doch, sind Sie nicht?“ „Ja.“ „Was ist mit ihrem Mann, tot ? Ist wohl gefallen.“ Döblin 2000, 110 ; „Makko-schnürsenkel, Madam, ick wollt bloß fragen, könn Sie mir nicht eine Tasse Kaffee geben, wat is mit ihrem Mann, wohl im Felde gefallen ; [...]“ Döblin 2000, 437. Cette phrase n'est pas traduite : cf. Döblin 1970, 604–606. Aussi sur la

plaint que les médecins ont « commis » un faux diagnostic chez son père qui a été blessé pendant la guerre. Sa pension a été amputée parce que les médecins n'ont pas accepté que son asthme résulte d'une blessure de poumons pendant la guerre⁶⁴.

L'origine des différentes souffrances et destins individuels – l'expérience de guerre – constitue une césure dans les biographies des personnages du roman. L'origine, l'expérience de guerre et sa frayeur, est représentée dans les passages des Abattoirs, qui deviennent un motif central. Dans la suite du roman, les passages des Abattoirs continuent à accompagner l'intrigue comme un motif répétitif⁶⁵.

L'«ALEXANDERPLATZ» : GUERRE DE CONQUETE, ECONOMIE ET ESPACE URBAIN

Le roman intitulé *Berlin Alexanderplatz* doit son titre à la place Alexander du centre de Berlin. Le titre du roman ne fait pas seulement référence à la place centrale dans l'espace urbain de la grande ville, mais encore au thème de la guerre. La place Alexander à Berlin doit son nom au tsar

russe Alexandre I^{er}. Dans le dernier livre du roman (*Livre 9*), le titre est ultérieurement associé au thème de la guerre de conquête, comme l'indique une référence historique à la Bataille de la Bérézina (1812), où les armées de Napoléon I^{er} et d'Alexandre I^{er} s'affrontèrent. Alors que le nom de l'Empereur français est cité, son antagoniste Alexandre I^{er} devra par contre être suppléé par le lecteur pendant la lecture :

La rivière, la Bérézina, des légions qui marchent. Elles marchent près de la Bérézina, les légions, la froideur glaciale, le vent glacial. Elles sont venues de la France, le grand Napoléon les a conduites. Le vent souffle, la neige tourbillonne, les balles de fusil bruient. Ils se battent sur la glace, ils chutent, ils tombent. Et toujours les appels : Vive l'Empereur, vive l'Empereur ! Le sacrifice, le sacrifice, c'est la mort ! [Trad. T. K.]

Der Fluß, die Beresina, marschierende Legionen. Marschieren an der Beresina die Legionen, die eisige Kälte, der eisige Wind. Sie sind aus Frankreich herübergekommen, der große Napoleon führt sie an. Der Wind bläst, der Schnee wirbelt, die Kugeln sausen. Sie schlagen sich auf dem Eis, sie stürmen, sie fallen. Und immer die Rufe: Es lebe der Kaiser, lebe der Kaiser! Das Opfer, das Opfer, das ist der Tod⁶⁶!

Le mythe du sacrifice dans la sémantique nationale, c'est-à-dire le sacrifice de sa vie pour la patrie pendant la guerre au nom de la gloire et de l'honneur, est représenté d'une façon désillusionnée et critique : le sacrifice n'est rien d'autre que la mort pour l'individu. Suivent directement des références à des lieux de bataille de la Première Guerre mondiale en France et en Belgique, comme le « Chemin des dames », et notamment le lieu de naissance par excellence du mythe de sacrifice :

veuve : Döblin 2000, 108-113/Döblin 1970, 164-168.

⁶⁴ « [...] et se met à brailler que son père à lui est blessé des poumons et atteint d'asthme, et ce qu'ils lui ont fait. Asthme nerveux (qu'ils disent), et ils ont diminué sa pension, en attendant de la supprimer purement et simplement. » Döblin 1970, 362. „Und fängt nun im Lokal ein Geschrei darüber an und was sie auch mit seinem Vater gemacht haben, der hat einen Brustschuß, und jetzt hat er knappe Luft, aber mit einmal soll das bloß Nervenleiden sein, und die Rente haben sie ihm gekürzt, und nächstens kriegt er gar keine mehr.“ Döblin 2000, 246.

⁶⁵ Cf. par exemple Döblin 1970, 254 ; 325 ; 515/Döblin 2000, 173-174 ; 224 ; 351.

⁶⁶ Döblin 2000, 443.

« Langemarck »⁶⁷. Cependant la vision des soldats tombés pendant la guerre est compatissante : les soldats morts ne sont pas des héros, il s'agit d'hommes qui ont malheureusement perdu leur vie sur le champ de bataille : « Les abris sont ensevelis, les soldats défilent et tombent. La mort déroule son manteau, il chante : ô oui, ô oui »⁶⁸ [trad. T. K.].

Dans le *Livre 5*, le tramway connecte deux endroits dans la ville, les Abattoirs et la place Alexander : « La ligne 65 vient du parc à bestiaux [...] »⁶⁹ [trad. T. K.] et arrive à ce nœud de la circulation. Dans le *Livre 5* surviennent des reconstructions et changements sur la place Alexander. L'extension de l'infrastructure moderne se traduit par l'élargissement du réseau de métro. Il y a des chantiers et des ouvriers qui construisent le tunnel du métro. Au centre de la scène, le mouton-à-vapeur enfonce les rails du métro dans le sol. Dans ce contexte, le motif de la force apparaît dans le sens de la force de la technique moderne représentée par le mouton-à-vapeur. Des passants, impressionnés, s'arrêtent pour regarder le fonctionnement du mouton-à-vapeur. La scène ressemble à un spectacle dont la représentation onomatopéique et l'enfoncement des rails évoquent l'image de la commotion pendant les travaux :

Roumm ! Roumm ! Le mouton à vapeur devant le restaurant Aschinger à l'angle de l'Alex. Ce

mouton-là a un étage de haut et il vous enfonce les rails dans le sol comme rien de tout⁷⁰.

Rumm rumm wuchtet vor Aschinger auf dem Alex die Dampftramme. Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie nichts in den Boden⁷¹.

Roumm! Roumm! Le mouton de l'Alex. Beaucoup des gens ont du temps à perdre. Ils regardent le fonctionner ledit mouton : [...] Les hommes et les femmes et les garçons surtout, s'amuse à la voir encaisser en cadence. Elle diminue. Elle est haute comme le pouce ; encore un coup, la voici disparue, beau travail, on s'en va content⁷².

Rumm rumm haut die Dampftramme auf dem Alexanderplatz. Viele Menschen haben Zeit und gucken sich an, wie die Ramme haut. [...] Da stehen die Männer und Frauen und besonders die Jungens und freuen sich, wie das geschmiert geht: ratz kriegt die Stange eins auf den Kopf. Nachher ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg, Donnerwetter, die haben sie fein eingepökelt, man zieht befriedigt ab⁷³.

A cause de la construction du tunnel du métro, on enlève la grande statue, la « Berolina », un symbole de la ville de Berlin qui date de l'époque de l'Empire allemand :

Devant les magasins de Tietz, il y avait une statue énorme, ils l'ont déboulonnée, enlevée. Peut-être bien qu'elle sera fondue (c'est une dame symbolique de taille colossale) pour en faire des pièces⁷⁴.

Die Berolina stand vor Tietz, eine Hand ausgestreckt, war ein kolossales Weib, die haben sie weggeschleppt. Vielleicht schmelzen sie sie ein und machen Medaillen daraus⁷⁵.

⁶⁷ „Und Rollen von Eisenbahnen, Kanonen krachen, Platzen der Handgranaten, Sperrfeuer, Chemin de (sic!) dames und Langemarck, [...]“ Döblin 2000, 443.

⁶⁸ „Die Unterstände verschüttet, hingesunken die Soldaten. Der Tod rollt seinen Mantel aus, singt: O ja, o ja.“ Döblin 2000, 443.

⁶⁹ „Die 65 kommt vom Zentralviehhof [...]“ Döblin 2000, 167.

⁷⁰ Döblin 2000, 165.

⁷¹ Döblin 1970, 244.

⁷² Döblin 1970, 243.

⁷³ Döblin 1970, 244.

⁷⁴ Döblin 2000, 165.

⁷⁵ Döblin 2000, 165.

L'enlèvement de la statue « Berolina » en vue de la construction du tunnel du métro montre les changements dans la grande ville moderne. Selon mon interprétation ce passage peut aussi renvoyer à la 'mobilisation totale' pendant la Première Guerre mondiale, où des statues, des cloches d'églises, etc. furent fondues afin de fabriquer des armes. En référence au discours politique et économique contemporain de la République de Weimar, ce passage, surtout à cause de la remarque « pour en faire des pièces », peut également être compris comme une référence à la situation financière désolante de l'Allemagne de l'après-guerre et à la veille de la crise économique mondiale.

De plus, selon la représentation, la place Alexander a été et est toujours sujette à des travaux de démolition : on démolit des rangées entières d'immeubles, on démolit des magasins et on les reconstruit parfois à d'autres endroits ; parfois, il reste des espaces vides :

En face, on démolit tout la rangée de maisons qui longe le tramway, ils prennent l'argent qu'il faut. Berlin est riche, nous payons nos impôts. Ils ont démolit un des magasins de Loeser et Wolff, tabac, cigares, cigarettes. Y en a deux autres tout près de là [...] ⁷⁶.

Über dem Damm, sie legen alles hin, die ganzen Häuser an der Stadtbahn legen sie hin, woher sie das Geld haben, die Stadt Berlin ist reich, und wir bezahlen die Steuern. Loeser und Wolff mit dem Mosaikschild haben sie abgerissen, 20 Meter weiter steht er schon wieder auf, und drüben vor dem Bahnhof steht er nochmal ⁷⁷.

Il est à noter que la représentation littéraire du commerce et des démolitions sur la place Alexander est accompagnée par

des phrases rajoutées désignant non seulement la compétition économique, mais encore la façon de faire la guerre de la part de l'Allemagne : de la guerre de conquête offensive à la défaite militaire allemande. Cet aspect du texte et niveau de signification devient manifeste uniquement dans le texte original et est explicité par les citations et propositions d'interprétation suivantes :

Loeser et Wolff, Berlin, tabac pour tous les goûts, première qualité : Brésil, Havane, Mexique, Consolantos N° 8, vingt-cinq pfennig pièce, Ballade d'Hiver, Sumatra. **Défie toute concurrence, envois en tous pays**⁷⁸.

Loeser und Wolff, Berlin-Elbing, erstklassige Qualitäten in allen Geschmacksrichtungen, Brasil, Havanna, Mexiko, Kleine Trösterin, Liliput, Zigarre Nr. 8, das Stück 25 Pfennig, Winterballade, Packung mit 25 Stück, 20 Pfennig, Zigarillos Nr. 10, unsortiert, Sumatradecke, eine Spezialleistung in dieser Preislage, in Kisten zu hundert Stück, 10 Pfennig. **Ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück und Kartonpackung zu 10 Stück, Versand nach allen Ländern der Erde, Boyero 25 Pfennig, diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde, ich schlage alles, du schlägst lang hin**⁷⁹.

Dans le texte original, la description du magasin Loeser et Wolff et l'énumération des produits de tabac continuent avec la phrase avec la conjugaison du verbe « battre » : « Ich schlage alles, du schlägst alles, er schlägt alles mit Kisten zu 50 Stück [...] Versand nach allen Ländern der Erde [...] », qui est traduit par « Défie toute concurrence, envois en tous pays. » dans l'édition française comme souligné dans les citations ci-dessus.

Selon mon interprétation, la phrase peut être traduite par « Je bats tout, tu bats

⁷⁶ Döblin 1970, 244.

⁷⁷ Döblin 2000, 166.

⁷⁸ Döblin 1970, 245. Mis en relief par T.K.

⁷⁹ Döblin 2000, 166. Mis en relief par T.K.

tout, il bat tout avec des boîtes à 50 pièces [...]. » [trad. T. K.], comme le verbe « schlagen » signifie « battre ». On conquiert des marchés internationaux dans l'après-guerre comme des territoires pendant la guerre de conquête moderne. Ironiquement, il est énoncé que : « diese Neuigkeit brachte uns viele Freunde » (« cette nouveauté nous apporta beaucoup d'amis » trad. T. K.), qui peut faire référence à la situation isolée de l'Allemagne après la Première Guerre mondiale, suivi par la devise : « [...] ich schlage alles, du schlägst lang hin ». (« Je bats tout, tu te rétames de tout ton long. » trad. T. K.). Surtout, la fin de la citation peut renvoyer à une allusion à la pratique de guerre d'un point de vue profondément critique sur l'Allemagne. L'Empire allemand manifestait une volonté agressive et offensive de gagner la guerre ainsi que des territoires – avec toutes ses forces – et aboutit à une défaite militaire en 1918. Dans l'édition française, le double sens qui peut renvoyer à l'économie et également à la manière de faire la guerre n'est pas pris en considération et, par conséquent, ces parties du texte ne pouvaient pas être traduites. Dans la suite du texte, le motif de « schlagen » (battre) se transforme en « zerschlagen » (casser), signifiant casser tout de façon destructive : « Ich zerschlage alles, [d]u zerschlägst alles, er zerschlägt alles »⁸⁰, (« Je casse tout, tu casses tout, il

casse tout. » trad. T. K.). Dans ce sens de la représentation littéraire, les travaux de démolitions obtiennent également une forme destructive et agressive et semblent être liés au thème de la manière de pratiquer la guerre. Une voix intervient prémonitoirement et se réfère à des exemples de capitales d'empires, à des conquérants de l'Antiquité – et à leur déclin :

Alentour, des débris. *Tu es poussière, poussière tu redeviendras.* [Nous avons construit une maison magnifique, pourtant, désormais, personne n'entre ou ne sort. (trad. T. K.)] Ainsi va toute gloire, Rome et Babylone, César et Hannibal, et tout, oh ! Pensez-y !⁸¹

Ein Müllhaufen liegt vor uns. Von Erde bist du gekommen, zu Erde sollst du wieder werden, wir haben gebauet ein herrliches Haus, nun geht hier kein Mensch weder rein noch raus. So ist kaputt, Rom, Babylon, Ninive, Hannibal, Cäsar, alles kaputt, oh, denkt daran⁸².

Par conséquent, ces références à des empires et empereurs de l'Antiquité (similaire à la référence à la Bataille de la Bérézina) visent à représenter le passé et la situation de l'Allemagne dans l'après-guerre. La critique associée à ces passages exprime l'appréhension selon laquelle

durch die Schale kommen. Geheimrat Czerny hat mit Nachdruck darauf hingewiesen, dass selbst Kinder in den ersten Lebensjahren. **Ich zerschlage alles, (sic) zu zerschlägst alles, er zerschlägt alles.** » Döblin 2000, 166. Mis en relief par T. K.

Dans l'édition française, la dernière phrase n'est pas traduite et a été remplacée par trois points : « Un peu plus loin, il y a de la place, une charrette avec des bananes. La banane est le fruit le plus hygiénique : protégé par sa peau des insectes, des vers et microbes passent à travers. Le professeur Czerny a fait observer que même pour les enfants en bas âge... » Döblin 1970, 245.

⁸¹ Döblin 1970, 246.

⁸² Döblin 2000, 167.

⁸⁰ Dans le contexte significatif, cette phrase semble rajoutée et peut plutôt être liée au thème des démolitions et de la guerre traité dans des parties du texte précédentes et suivantes : « Neben dem Prälaten ist Platz, da stehen die Wagen mit Bananen. Gebt euren Kindern Bananen. Die Banane ist die sauberste Frucht, da sie durch ihre Schale vor Insekten, Würmern sowie Bazillen geschützt ist. Ausgenommen sind solche Insekten, Würmer und Bazillen, die

l'Allemagne continuera à s'efforcer d'atteindre un statut de superpuissance en Europe.

CONCLUSION

À partir de trois exemples : tou d'abord l'ancien soldat Biberkopf comme lecteur de la ville, puis les Abattoirs de Berlin et enfin la place Alexander, j'ai montré comment le thème de la guerre s'inscrivait dans la représentation littéraire de la ville. C'est pourquoi on peut constater que la représentation de l'espace urbain dans le roman de Döblin sert de surface de projection pour le thème de la guerre autant que pour ses conséquences. Je conclurai en disant qu'une critique de civilisation est énoncée dans la représentation. Les exemples donnés illustrent plusieurs problèmes de la société allemande dans l'après-guerre, comme le mauvais état de santé de la population et les difficultés socio-économiques représentées par les destins individuels des personnages du roman après la guerre, par contraste avec le réarmement de la *Reichswehr* depuis 1927 et l'appréhension de la poursuite des efforts en vue de faire de l'Allemagne une superpuissance, et ce, à charge du bien-être de la population.

En outre, la confrontation de la traduction française et du texte original a permis de révéler de façon fructueuse que des passages pouvant renvoyer au thème de la guerre manquaient parfois dans la traduction.

BIBLIOGRAPHIE

Sources primaires

Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz. Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, München 2000.

Döblin, A., *Berlin Alexanderplatz*, Trad. Z. Motchane, Gallimard 1970.

Sources secondaires

Die Bibel oder die ganze heilige Schrift des Alten und Neuen Testaments. D'après la traduction de Martin Luther, Stuttgart 1978.

Freud, S., „Jenseits des Lustprinzips“ , in: *Die Psychologie des Unbewußten III*, Frankfurt a. M. 1997, 213–272.

Honold, A., „Der Krieg und die Großstadt. ‚Berlin Alexanderplatz‘ und ein Trauma der Moderne“, in: *Internationales Alfred-Döblin-Kolloquium*, Bern 2003, 191–212.

Kluge, U., *Die Weimarer Republik*, Paderborn 2006.

Sander, G., „Tatsachenphantasie“: Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘. *Die Geschichte vom Franz Biberkopf*, Marbach a. 2007.

Schäffner, W., *Die Ordnung des Wahns. Zur Poetologie psychiatrischen Wissens bei Alfred Döblin*, München 1995.

Xu, X., *Zur Semantik des Krieges im Romanwerk Alfred Döblins*, 1992, 89–125.

**Big Apple and the Big Easy:
the Role of Cities in the Fiction of
William Faulkner and Thomas Wolfe**

Lauri Pilter
Tartu Ülikool

They who want their opinions to be counted relevant in the future must risk at some period being considered old-fashioned.
Ernest J. Renan

THE WAYS OF BEING MODERN

Both William Faulkner (1897 – 1962) and Thomas Wolfe (1900 – 1938) represent an artistic sensitivity belonging to a collective historical consciousness, one of the sense of a communal history all but lost in the following generations of dominant modernity and post-modernism (whatever the latter means) with its individual isolation.

Yet the ways Faulkner and Wolfe met and accommodated themselves to modernity were different. Wolfe more or less repudiated the Southern concept of native soil and its legacy of binding obligations, leaving it for the metropolis of New York with its seething modernity and winds of cosmopolitanism. And even Wolfe's fondness of Germany was not directed so much to its earlier cultural heritage (at least not in the European scholarly sense) as to the hope of vigorous rejuvenation that he expected Germany to present to the world, a hope that initially led him to a positive stance towards the rising Nazis, which he decisively abandoned in the 1930s.

Faulkner, a conservative Democrat, never grew accustomed to New York. In-

stead, the source of cosmopolitan feelings for him was New Orleans, as Southern as his home county yet very different from it by its dominance of the Catholic culture, as found among the Cajuns and Creoles and people from more Southern regions of the Americas.

As it is known, whereas the Protestant confessions focus their spirituality upon the word, upon literary communication, in the Catholic cultures by and large direct, non-literary representation of communal ties by way of processions, masses, festivities, the general appeal to all the five senses (as in Mardi Gras) plays a much more important role. New Orleans, „the Big Easy“ was a place less concerned with the accepted conventions and crazes of modernity because in its celebrational mode, as a harbour to the older traditions, both more European and more like the America of the earliest (non-English) settlers, it was timeless. It was here that the carnivalesque opposition, in Bakhtinian terms, to everything institutional in America or even in much of the contemporary world was embodied, a carnivalesque sense of the totality of life inherited from the Middle Ages and earlier. It was from here, adding to it the oral story-telling tradition of the Calvinist Deep South, that Faulkner found the most unique and characteristic quality of his fiction, a synthesis of the deeply folkloristic picturesque narrative element with the formal craftsmanship of Joycean modernity.

WHAT IS ESTONIA?

In the post-Soviet era, the knowledge of Estonia as a country has been somewhat spreading in the West. Nevertheless, Estonia has not yet acquired (outside its borders) quite the image as a nation in the

way for instance Denmark is considered a nation. The Estonian nationality is still somewhat doubted. For many people in the West, even if they know about Estonia, the country is a corner of Russia, now accidentally sovereign. For the Western cultural memory, the Estonians are an ethnicity without the sufficient cultural weight and numerousness to make them a nationality: the national identity of Estonia is seen as to be carried by autonomy of one small part of Northwestern Russia, whatever the ethnicity of its people. It is of course peculiar that no one in Germany, France or Spain doubts the existence of the nationality of Icelanders, although there are more than twice as many people who speak the Finno-Ugric language of Estonians, than there are Icelanders.

The relative negligence of the Estonian nation in the West may be due to the following three factors: the literary tradition is relatively young, just four or five centuries; geographically, the country is seen not to be isolated enough; the language is overlooked because it is not Germanic nor Indo-European at all.

These factors contribute to the feeling that there are too few Estonians to make up a nation. However, if one imagines the population of the sparsely populated country, of the size of the Netherlands, instead concentrated into a single city-state, with its more than a million inhabitants that city would be large enough, a normal big city in the Western sense, to form the image of and endow its denizens with a clear identity even in the most cosmopolitan Western consciousness. Just like there are special dialects (I presume) to most big cities in the German-speaking countries, the city of Estonia would be known by its linguistic peculiarities, no

matter that the mode of internal communication would not be a dialect of any major language at all but a minor language completely in its own right.

But since no such city exists and the Estonians are still largely a people of the marshes and forests, for one living in Estonia the whole of the modern West may appear as a single enormous city. And from my perspective, taking an interest in Western writers, it has been more interesting and easier to explore those Western authors who in some ways are seen as having their roots in the country, having come from agrarian background and not wholly urbanized even when proving themselves in a city. It is well known that the American South from which William Faulkner and Thomas Wolfe stemmed was an agrarian society mostly of small towns, often strongly opposed to the industrialism of the North. Faulkner more and Wolfe less also wrote about non-urban topics.

The closest parallel in Estonian literature to Faulkner's and Wolfe's major narrative of a countryside lad discovering the benefits and vices of the city can be found in Estonia's arguably most influential novelist Anton Hansen Tammsaare's pentalogy „Truth and Justice“, actually predating the works of the Americans. Tammsaare (1878–1940) mainly wrote in the psychological realist vein with similarities to Dostoevsky and Knut Hamsun, but he was not wholly uninfluenced by literary modernism which he synthesized with an Old Testament kind of mythic outlook. The first and most successful part of the pentalogy has recently been translated into English by Inna Feldbach and the late Alan Peter Trei but is not published yet. *Truth and Justice* has been translated into

French and German many decades ago but those translations have mostly sunk into oblivion. However, with that work remaining a central symbol of Estonia's conscience and consciousness, for the understanding of the small nation's perspective and potential contributions to world literature, it is necessary to turn to authors of greater international renown who dealt with similar topics, which, irrespective of temporary trends in literature and literary scholarship, can prove timeless.

Faulkner's success lay in the bravery of his facing up the failure of writers against the essential unwordiness of the world, such as he experienced in New Orleans, a failure successfully dramatized earlier by such writers as George Washington Cable (1844–1925, author of the novel „Grandissimes”) and Kate O'Flaherty Chopin (1851–1904, author of the short story collection „Bayou Folk” and the novel „The Awakening”) of New Orleans; the peculiar nobility of Faulkner's failure consists in his losing, or apparent losing, of his authorial narrative voice in the centrifugal multiplicity of narrators, narrations, and perspectives.

Thomas Wolfe, taking a more Northern route, was hiding the essential failure of verbalization in an incessant egocentric narrative of „me and the world”, treading anew the much-trodden paths of the white male protestant narratives of the West, reaching almost as far as the German literary value structures and thus, against actual odds, always adhering to the creed of an existential wordiness.

Both writers employed the opposition of their native agrarian South with metropolitan centres. Faulkner's preferences (including New Orleans) led him to works that in retrospect tie him more to Latin

American literary traditions and developments. Wolfe's choice of New York and later, through the logic of his Northern orientation, of Munich, Berlin and Hamburg brings him closer to Middle Europe. The same importance that Paris had for modernist writers in Europe, New Orleans had in America. Besides Faulkner, Sherwood Anderson (to an extent), but especially Lillian Hellman, Robert Penn Warren and Tennessee Williams found inspiration in „the Big Easy”. The somewhat later author Truman Capote was born there.

NEW ORLEANS AS THE CITY OF PRE-VERBAL GROTESQUE

It was in New Orleans, the most European place in North America yet untouched by the early modernist turmoil on the surface of signs systems of contemporary Europe, that Faulkner came into a fertilizing contact with the pre-logical and the pre-verbal totality (with its conspicuous grotesque), a prerequisite of any individual dramatization of the master narrative of literary modernism. In a Bakhtinian sense, Faulkner turns into laughter what George Santayana (1863-1952) spoke about as the public uniformity and private anarchy in contemporary America.

In today's world, Faulkner is underrated in the sense of being interpreted mainly through the stereotypes surrounding him (such as his style always being extra-ordinarily complex, which is wrong). Yet simply in the terms of the fame (even in the form of notoriety) of his name, he is overrated (probably because he received the Nobel prize), at the expense of writers like Thomas Wolfe with a simpler, less bewilderingly psychoanalytic

ways of sincerely discovering and mapping the world, and also at the expense of Baltic literatures whose being heavily underrated in the West is a constant fact for people of my background. One of the reasons our literatures have attracted so little attention may be that we, and Estonians in particular, are too literate a community to spark off exciting fictional inventions in the heads of our writers. Yet it is truer that one can never be too literate. Faulkner at his best is a lasting model of how one can modernize tradition for posterity by piercing the shell-like inertia of tepid tradition to the hot core, the plasm-like unity of timeless folkloristic, oral-formulaic, pre- and ur-literary collective memory; yet the other side of the coin in this feat of his is a creative autism, a deafness to the intelligence in common efforts by the literate and the educated. It is therefore commendable that the legacy of Thomas Wolfe's fiction with its protagonists' courtship of the emerging modernity in cities like New York and Munich be more appreciated.

SOURCES

Bakhtin, M., *Rabelais and His World*, transl. H. Iswolsky, Bloomington/Indianapolis 1984.

Bungert, H., *William Faulkner und die humoristische Tradition des amerikanischen Südens*, Heidelberg 1971.

Hönnighausen, L., "European Culture in Southern Literature", in: R. Gray/W. Zacharasiewicz (eds.), *Transatlantic Exchanges: The American South in Europe, Europe in the American South*, Vienna 2007, 33–50.

Meindl, D., *American Fiction and the Metaphysics of the Grotesque*, Columbia/London 1996.

Meindl, D., "Modernist Novellas: European Reflections on Thomas Wolfe's Short Novels", in: R. Gray/W. Zacharasiewicz (eds.), *Transatlantic Exchanges: The American South in Europe, Europe in the American South*, Vienna 2007, 69–90.

Santayana, G., *Interpretations of Poetry and Religion*, Cambridge 1990.

Wolfe, Th., *The Web and the Rock*, New York 1984.

Wolfe, Th., *Look Homeward, Angel: A Story of the Buried Life*, New York 1930.

Cosmopolitismo en la literatura gallega (Xeración Nós y R. Otero Pedrayo)

María López Sáñez

Universidade de Santiago de Compostela

Uno de los argumentos con los que se intenta desprestigiar a las culturas y literaturas minorizadas es el excesivo énfasis que éstas tienden a hacer en la autorrepresentación. De este modo, una característica que es consecuencia lógica del proceso de construcción identitaria se percibe como un marcador negativo que se asimila, injustificadamente, a una autocontención, a una falta de apertura al exterior. En este sentido, una de las teorías que de un modo más global han intentado hacer una caracterización de estas literaturas, empleando la etiqueta “literaturas del Tercer Mundo”, pero con un sentido plenamente extensible a literaturas como la gallega, es la conocida formulación de la “alegoría nacional”, de Fredric Jameson, según la cual todo argumento individual, los avatares de los protagonistas de la narración literaria, deben ser leídos en clave alegórica, proyectándolos sobre la identidad colectiva. La virulencia de algunas reacciones desde los propios sectores implicados, como la de Aijaz Ahmad, dejan patente el descontento con esta caracterización, pues en último término postula una especificidad para estas literaturas que las deja al margen de un posible acceso a los grandes temas universales, a un tratamiento de problemas humanos no ligados al destino o la identidad colectivas.

De este modo, las literaturas minorizadas, las literaturas postcoloniales emergentes, quedan relegadas a un terreno marginal, encerradas en una espiral iden-

titaria y autorrepresentacional. Alrededor de esta construcción pululan toda una serie de connotaciones y percepciones, más o menos veladas, más o menos explícitas según los discursos, en las que términos como “provinciano”, “folclórico” o “decimonónico” se oponen a otros como “universal”, “cosmopolita” o “moderno” para oponer las literaturas minorizadas frente a las asentadas y canónicas, en una compleja red de asociaciones en las que se mantiene una constante axiológica.

Prendemos hacer un repaso del proceso de construcción nacional gallego para demostrar cómo, a pesar de lo que acabamos de decir, hay desde su propia base un impulso europeísta, cosmopolita, un movimiento centrífugo simultáneo al centrípeto e identitario, porque la creación de la propia identidad exige la presencia y la relación con la alteridad, porque se construye con referentes de identificación y referentes de oposición.

En la propia época medieval, el peso decisivo del camino de Santiago es una vía de apertura cultural a Europa. El florecimiento lírico, aunque con marcas de originalidad y aportaciones autóctonas, está muy influido por la poesía provenzal. El propio papel de Santiago como símbolo del galleguismo está íntimamente vinculado a este germen europeísta de Santiago.

Ya en el *Rexurdimento*, la creación del gran mito del celtismo, primero por parte de los historiadores y enseguida también en la creación literaria de Eduardo Pondal, intentará promover una red de nexos y relaciones culturales. Las aproximaciones al fenómeno celtista suelen hacerse desde actitudes desmitificadoras que señalan el carácter construido y falso de las “mixtificaciones identitarias” de base romántica; pero, sin entrar ahora en esta cuestión, es nuestra intención poner de relieve el ge-

rmen de europeísmo contenido en la formulación. Por otra parte, es evidente que los propios impulsores del celtismo — Verea y Aguiar, Benito Vicetto y Manuel Murguía — no tuvieron una actitud tan ingenua al respecto como a veces se pretende hacer creer, pues el propio Benito Vicetto, el más denostado por su falta de rigor y respeto a la verdad histórica señaló en el último volumen de su *Historia de Galicia* (1873): “lo principal para escribir la historia de un pueblo no son los datos: lo principal es la imaginación”. Si invertimos el análisis y en vez de centrarnos en la base real o falsedad histórica focalizamos los efectos perseguidos a través del celtismo, veremos que lo que hace es trazar una red de afinidades culturales (Galicia, Bretaña, Gales, Irlanda...) además de, por supuesto, crear un pasado mítico glorioso que supla los mitos fundadores que otros sistemas literarios habían creado ya en la Edad Media a través de la literatura épica. La red de asociaciones entre los pueblos celtas del atlántico modifican la percepción espacial de Galicia, pues bajo ese enfoque se rompe su condición periférica. Como señala Ramón Maiz (1997), cumple una función de europeización, y por tanto de modernización.

Por otro lado, el movimiento celtista no es exclusivo de Galicia, sino que se enmarca y está precedido por movimientos semejantes en Francia y Gran Bretaña en el siglo XVIII, por lo que, más allá de su propio contenido, manifiesta una búsqueda de referentes e influencias europeas:

[L]a obra de Pondal, enmarcada en el resurgir celtista que se inicia en el siglo XVIII en diferentes países europeos, muestra una voluntad de desmarcarse del contexto literario español y de buscar modelos directamente en otras culturas europeas, e incluso en otras culturas emer-

gentes como la bretona y la irlandesa, huyendo de las corrientes en boga en la literatura castellana¹.

Esta raíz europeísta del mito fundador más importante del Rexurdimento se asienta definitivamente con la Xeración Nós. La propia Revista Nós (1920-1935) es un ejemplo palmario de conjugación de un ideario nacionalista con la apertura al exterior. Las afinidades culturales establecidas siguen siendo las del mito celtista (por ejemplo, un hito bibliográfico de la traducción al gallego son las páginas del *Ulises* traducidas por Otero Pedrayo para la Revista Nós, significativamente una obra no sólo canónica y representativa de la renovación narrativa del siglo XX sino además perteneciente a un autor irlandés). En los hombres de la generación Nós el cosmopolitismo precede, en su evolución intelectual, a la conciencia nacionalista. El breve ensayo “Nós, os inadaptados”, de Vicente Risco, que se ha interpretado como la biografía intelectual y espiritual de toda su generación es muy reveladora del impulso de apertura hacia el exterior, no sólo Europa, sino incluso las culturas orientales (en este caso, particularmente del propio Risco). Tanto las influencias literarias que señala (con gran presencia de autores franceses y casi nula de españoles) como el perfil intelectual que traza son elementos reveladores del rechazo del casticismo, de una actitud europeísta respecto a la cultura española. De hecho, cuando revela su llegada al galleguismo esto arroja una luz sobre la actitud evasiva y escapista del principio: es su rechazo hacia el discurso españolista y casticista, que se erguía como discurso dominante, lo que provocaba su actitud de rechazo, su

¹ Lama López 2001, 180–181.

búsqueda de una alternativa en culturas lejanas. Finalmente, el descubrimiento del discurso galleguista les proporciona una alternativa diferente y más satisfactoria, compatible con su espíritu europeísta y su interés por otras culturas:

Ya he dicho cómo peregrinamos por las cosmogonías, por las metafísicas y por las estéticas. Pues bien, como aquel inglés de Chesterton que después de muchos viajes por el mundo, encontró una tierra desconocida que resultó ser a fin de cuentas Gran Bretaña, igual nos pasó a nosotros. Después de tantas vueltas y reviravoltas por las lejanías del espacio y el tiempo, en procura de algo inédito que nos salvara de lo habitual y vulgar, vinimos a dar en el sorprendente descubrimiento de que Galicia, nuestra Tierra, oculta a nuestra mirada por un espeso estrato de cultura ajena falsa y ruín, vulgar y filiste, nos ofrecía un mundo tan extenso, tan nuevo, tan inédito, tan desconocido como los que estábamos buscando por ahí adelante. (...) Pues lo cierto es que nosotros éramos así por ser gallegos, y que era la sangre de nuestros antepasados, de los ártabros fuertes, de los fieros brigantes, lo que nos hacía soñadores, románticos, lejanos, individualistas².

Para explicar el giro intelectual e ideológico hacia la conciencia galleguista, Vicente Risco remite a la novela *Arredor de si*, de su amigo y compañero de generación Ramón Otero Pedrayo:

El problema es cómo siendo como éramos y como somos, individualistas, inadaptados, antisociales, antigregarios, introvertidos, pudimos ir a parar en algo que parece tan cotidiano y gregario como es nuestra entrega a Galicia, que en esencia es la afirmación firme y fuerte de la grey gallega. La respuesta está dada, mucho mejor de lo que yo podría hacerlo, por Ramón Otero Pedrayo en su novela *Arredor de si*. *Arredor de si*, más que una novela, es la autobiografía, no sólo de un hombre, sino de un agrupamiento, casi de una generación³.

En el mismo año, 1930, se publica *Arredor de si* y Vicente Risco emprende, con una beca, un viaje por Europa. Las semejanzas en el viaje son sorprendentes y las diferencias muy significativas de los significados con los que se quiso investir a la novela. En el diario de impresiones del viaje redactado por Risco, que fue publicado en la revista *Nós* y en un volumen conjunto con el título de *Mitteleuropa* en 1934, la presencia de Castilla es sumamente reducida, si bien los pocos apuntes hacen referencia a una diferencia con Galicia respecto a la apertura hacia el exterior:

Castilla, cerrada en si misma, refractaria a lo ajeno, supo por esto mismo imponerse a todos. Galicia, a todos abierta, solamente supo ser dominada⁴.

Las afinidades y la búsqueda de referentes pronto se deja sentir: se expresa un sentimiento de solidaridad con los portugueses que se encuentra en la frontera, se admira la arquitectura del País Vasco, que se liga a un fuerte sentimiento colectivo y las reflexiones se hacen revertir sobre Galicia:

El caso de Galicia es un caso bien extraño, por cierto. Perteneciendo desde luego a la cultura occidental, su posición de *finisterre* la pone en un estado de incompleta asimilación. (...) [E]n lo que toca a la cultura moderna, a la civilización, los vascos son europeos perfectos: los cachivaches del progreso son para ellos cosa familiar, que ni tan siquiera les causan ese pasmo de nuestros paisanos cuando los encuentran en América. Solamente despertando la conciencia gallega podremos hacer surgir el deseo de mejora y el espíritu de sacrificio preciso para crear y sostener todas esas indispensables pequeñas cosas adjetivas (...). Pensemos solamente en el urbanismo, y veremos la suma inmensa de sacrificio, de desinterés, de acatamiento a la autoridad, de participación de todos en los problemas que plantea, de cultura, de sabiduría, de

² Risco 2004, 65–66.

³ Risco 2004, 65–66.

⁴ Risco 2004, 11.

espíritu que son necesarios para la realización de una ciudad moderna, y decidme si esto puede ser donde el patriotismo no se impone a los intereses particulares. Los vascos tienen limpieza, dinero, instrucción, crianza, bellas ciudades, teléfonos, carreteras asfaltadas; pero fijémonos bien en que tienen una conciencia nacional muy fuerte⁵.

Las reflexiones sobre urbanismo sorprenden por su actualidad, pues en 2008 aún se discute en Galicia el problema del feísmo, los modos de atajarlo, el problema entre los intereses particulares y el bien común.

Las primeras impresiones europeas son las causadas por Francia. París le causa una impresión desagradable, pues no satisface su deseo de novedad, se le aparece como algo demasiado visto, demasiado repetido. Las comparaciones con Galicia son constantes: se detiene, por ejemplo, a comparar las esculturas del pórtico de Notre-Dame con las del Pórtico da Gloria. El tono cambia desde la entrada en Alemania, donde todo le transmite una sensación de alegría. Veamos por ejemplo su descripción de las primeras impresiones causadas por Bonn:

Llovía tenuemente cuando entré en Bonn, y aún así parecía alegre y sonriente. Era aún de día. Fui andando desde la estación hasta llegar a Market Platz. Calles un poco antiguas, llenas de tiendas preciosas, mucha gentes por las calles, coches brillantes y chicas con boina blanca. En todo una expresión de alegría⁶.

De Bonn llega a decir que le parecía la ciudad más hermosa que había visto en su vida. La universidad, incluso el hospital lo impresionan notablemente. Su visión de Berlín es más ambigua: frente al desagrado de París y la fascinación de Bonn, en Berlín se aúna la impresión positiva

que le causan en general los espacios y ciudades alemanas con un cierto rechazo hacia la gran ciudad. Las sensaciones de alegría, los juicios estéticos positivos, se conjugan con referencias negativas hacia las grandes urbes:

Después del café, me enseñaron algunos aspectos verdaderamente fantásticos de las calles de Berlín — Augusta Victoria Platz, Tauenzienstrasse, Kurfurstendamm — alumbradas con luces de colores, anuncios luminosos, toda la fantasmagoría eléctrica con la que la gran ciudad disfraza de irrealidad su dolor de miseria y su podredumbre de negocio. Parece un espectáculo de fuego fijo, tiene la intensa escintilación lumínica del día del Apóstol en Compostela; creería uno que esta parte de Berlín está todas las noches en fiesta. Pero no fue esta noche cuando más admiré este espectáculo verdaderamente lindo⁷.

De Berlín, donde transcurre la mayor parte del tiempo del viaje, describe impresiones de las calles, traza y recomienda recorridos, se detiene en las gentes, las tiendas e incluso los perros. En el volumen recopilatorio de 1934 el libro se cierra con una sección sobre “Ideas de Berlín” donde introduce reflexiones polémicas que apuntan a la inflexión ideológica que se consolidará y acenturará después de la Guerra Civil española, convirtiendo a Risco en uno de los intelectuales más contradictorios, ambiguos y problemáticos de la historia del nacionalismo gallego. Puesto que la finalidad de su viaje a Berlín era el estudio etnográfico, las visitas y reflexiones suscitadas por los museos ocupan un lugar central, particularmente los museos de corte etnográfico como el *Museum für Völkerkunde*, donde dice haber pasado muchos días y que suscita reflexiones sobre el Atlantismo y la Atlántida: “todo es de tal manera como de otro mundo, que

⁵ Risco 2004, 22.

⁶ Risco 2004, 68.

⁷ Risco 2004, 98.

me convence para siempre de la existencia de la Atlántida” (192). También se siente fascinado por las colecciones egipcias del *Altes Museum* y un tanto abrumado por la gran abundancia del *Sammlung für Deutsche Volkskunde*, que sólo puede expresar a través de la enumeración y la preferición:

No voy a describir en detalle las preciosas maquetas de las casas, las herramientas, los yugos de bueyes, las trampas para ratas, los juguetes, los candiles, candelabros, amuletos, los chismes para encender el fuego, los huevos de Pascua, los modelos de formas de palo y de dulces, los aparatos de adivinación, los Nacimientos, los regalos de boda (...) que tiene que haber en un museo de esta naturaleza, para que represente por entero la vida toda de una tierra a un tiempo tan una y tan variada (...) Lo mucho que tengo que decir de este Museo donde pasé tantas horas, diseñando y tomando notas, es propio de otros trabajos⁸.

La arquitectura, como había pasado en el País Vasco, suscita sus reflexiones, y se percibe que busca la manera en que una arquitectura moderna, la construcción de una ciudad, pueda trazar una continuidad natural como la tradición, que no sea un modo de negarse, pues uno de sus trazos ideológicos es la desconfianza hacia el progreso, hacia el desarrollo urbano. En estas reflexiones, sin embargo, puede percibirse que entiende que no todo desarrollo urbano tiene que ser una negación, sino que busca precisamente un vía alternativa:

Vamos, antes de nada, a procurar el alma de la nueva Alemania, tal como se expresa en la arquitectura. Cada día más, la arquitectura es el símbolo más claro del alma de los pueblos. Cuando la estructura de la casa cambia, es que el alma del pueblo cambió o se transformó, para la vida o para la muerte.

La vieja Alemania, por lo menos aquí en Berlín, desaparece bajo un diluvio de cemento, bajo la arquitectura babélica de lo que llaman mundo nuevo. Me refiero especialmente a la arquitectura novísima, a lo que llaman *Neue Kunst*, arte nuevo. En Charlottenburg hay calles enteras del estilo penúltimo, de antes de la guerra. Casas de cemento o untadas de cemento ennegrecido, de una fealdad, en conjunto, en la disposición y en los detalles, que da auténtico miedo. (...)

La arquitectura nueva no es así. No solamente no es rematadamente fea, sino que muchas veces es perfectamente razonable y comprensible; muchas veces perfectamente natural; muchas veces es, o parece ser, el desarrollo lógico de la arquitectura nacional antigua; a menudo tiene cierto carácter nacional, es siempre alemana, y semeja no poder ser de otra tierra. Se ve que es debida a una evolución interna, verificada *in situ*⁹.

Como ya hemos dicho, los paralelismos entre esta narración de viajes y la novela *Arredor de si* de Otero Pedrayo que el propio Risco consideraba la autobiografía espiritual de su generación son notables, pero quizás lo más significativo está precisamente en las diferencias, pues son reveladoras de los modos que el texto literario tiene de generar sentidos, significado, de potenciar los símbolos, los paralelismos y las oposiciones. La primera diferencia notable se refiere por ejemplo a la presencia de Castilla. Si en el viaje de Risco es un mero lugar de paso al que apenas se dedican unos apuntes, en la narrativa ficcional de *Arredor de si* se convierte en una primera etapa extensa y significativa del viaje. La narración adopta el cronotopo del camino, íntimamente ligado en la tradición literaria al *Bildungsroman*. Y ciertamente, *Arredor de si* es una novela de formación. La situación inicial del protagonista está caracterizada por una interiorización del *autoodio*, que tiene como conse-

⁸ Risco 2004, 211.

⁹ Risco 2004, 262–263.

cuencia el asentamiento de una identidad precaria, puesto que se desprecian los elementos que definen la propia identidad. El viaje se inicia, por tanto, como una huída de sí, como una búsqueda exterior de una identificación con otra identidad fuerte y valorada que se identifica con el discurso dominante y, por tanto, con los valores culturales de Castilla. Estos se buscan, sucesivamente, en diversas ciudades castellanas: Ávila, Madrid, Burgos, Toledo..., con pequeños momentos de euforia y una impresión dominante de fracaso. Incluso esta fase está llena de referencias al europeísmo, a la poca apertura europea de Madrid y Castilla:

Adrián se esponjaba de alegría, como un árbol primaveral con la lluvia, delante de las librerías. Europa se asomaba a la calle de Alcalá, pero la calle de Alcalá no parecía darse cuenta en demasía de la presencia de Europa¹⁰.

Adrián no escribió ni una línea aquella noche. Se sentía extraño y percibía la extrañeza de Toledo. Se consideraba bien lejos de Europa¹¹.

Aunque la perspectiva, la focalización de la novela, tiende a identificarse con la de personaje a través del uso abundante del estilo indirecto libre, algunas irrupciones significativas del autor implícito apuntan ya en esta primera fase ideas relativas al europeísmo de un corte claramente atlántico:

Pues ni un instante se acordaba de que hay para caminar a Europa los caminos del mar. Barcelona, y sobre todo Bilbao, A Coruña¹².

La primera fase del viaje termina con un regreso a Galicia ocasionado por la grave enfermedad y el fallecimiento de su tío don Bernaldo, que se convierte en un

símbolo de identificación con Galicia. Durante su agonía, le pide a su sobrino que le muestre el mapa de Galicia y lo vaya recorriendo con una vela. Las dudas e inseguridades a la hora de buscar los sitios que su tío va nombrando son indicativas del distanciamiento con respecto a la propia geografía de Galicia de quien sin embargo se revela como un culto y diletante viajero fuera de ella. Esta escena, que contribuyó a asentar el hito más importante de la cartografía gallega, el mapa de Fontán, está cargada de un gran valor emotivo y sentimental y tendrá un papel importante en la evolución espiritual del protagonista.

La segunda fase del viaje es ya decididamente europea. Desde muy pronto, las connotaciones de las descripciones espaciales empiezan a trazar conexiones con Galicia y a oponerse antitéticamente con las vivencias de Castilla. La principal oposición se había establecido en torno a la humedad/sequía, con una visión negativa de la primera en la fase inicial del viaje, como algo que ablanda el espíritu. Ahora esa misma humedad es vista ya con simpatía, con una especie de reconocimiento de algo propio en lo ajeno:

Se sentía más moderno, más poroso, desde que no le herían los ojos los rojos de fuego del mudéjar. Más húmedo. Más curvas que aristas, más matiz que color, largos crepúsculos y descenso de valor del sol de mediodía. En Poitiers una fecha. La batalla que detuvo la invasión del Sur. Por primera vez Europa frente a África¹³.

En París, en el Louvre, se suscitan reflexiones sobre Europa, sobre el papel de Francia y París como centro espiritual y artístico de Europa:

¹⁰ Otero Pedrayo 2004, 47.

¹¹ Otero Pedrayo 2004, 86.

¹² Otero Pedrayo 2004, 86.

¹³ Otero Pedrayo 2004, 108.

La idea de Europa pasa por muchos prismas. La antigüedad no supo crear una Europa. La 1ª, la de Carlomagno. La Europa escolástica. La del Renacimiento ya conquista otros continentes para darse cuenta mejor de su esencia (...). París — después de Aquisgram, después de Florencia — fue quien más luchó por ser un núcleo de Europa. Ahora, quizás un poco cansada, deja que la carrera de las horas otoñales se alargue feliz por los libros, por los parques, por las arquitecturas¹⁴

Aún en Francia su modo de pensamiento empieza a dar un giro, a alejarse de centralismos y a afirmar un coro común de pueblos que mantienen su esencia y que forman, todos juntos, Europa:

Aquella noche Adrián imaginaba otra Fancia. El mapa dibujaba de frontera a frontera, de mar a mar, del Rhin a los Pirineos, el tejido de una colmena, la estructura geométrica, sólida, del insecto racionalista entre todos, más racionalista que el hombre. Racionalismo de la Revolución y del Imperio: de la Enciclopedia. Pues aquella figura huía: un bouquet de flores y de hojas se ponía en su lugar. Bajo el trazado poligonal temblaban las grandes rosas no geométricas. Ellas vivían. Ellas tenían un genio esencia, inmortal. Normandía, La Bretaña, la Touraine, la Provenza, Borgoña... Cada una su capacidad, su estilo, su matiz (...). París no era ningún común denominador. La unidad francesa se deshacía en un coro¹⁵.

La consolidación de esta epifanía se va a producir en Alemania. En esta fase, Adrián entabla una relación con una mujer, la marquesa de Portocelos, que se convierte en símbolo de un modo de entender el cosmopolitismo, un modo turístico, snob, negador y despreciativo de la Galicia de donde había sacado su fortuna: “Jamás hablaban de Galicia, del pazo de Portocelos, de la ribeira miñota”¹⁶. Poco a poco, sus contrastes, sus diferentes actitudes van

ayudando a Adrián a perfilar y definir su identidad y un nuevo modo de concebir Europa que lo lleva a interrogarse y finalmente identificarse con Galicia:

La idea de un occidente, de una Europa alpina por ejemplo, era una síntesis, hecha de muchas, de todas las posibles patrias espirituales. Para figurar en el coro había que sentir en si una tradición. Y Adrián no respiraba en ninguna. Por aquel camino llegaría a viejo sin que las manos se usasen participando en un trabajo unánime, creador... Estaría condenado a la mesa del restaurant de la llamada cultura cosmopolita. Quedaba, bien mirado, un corta y pequeña esperanza. Aquella eterna pregunta sobre el ser de Galicia, que él, por miedo o por esnobismo, no había permitido ni siquiera formularse claramente¹⁷.

El enfrentamiento y separación de la marquesa de Portocelos se produce a partir de una discusión donde ella vuelca su desprecio hacia Galicia, haciendo uso de todos los tópicos denigrantes que el discurso dominante ponía a su disposición y sentenciando finalmente sobre Adrián: “Jamás serás un europeo, un hombre moderno”¹⁸. Mientras la oye, Adrián recuerda el mapa de Fontán y casi enseguida emprende el viaje de regreso que, significativamente, se realizará por mar, como cumplimiento de aquella premonición del autor implícito y como plasmación espacial de superación de la cultura interpuesta a través de un hermanamiento atlántico, que reaparece una y otra vez en su pensamiento en este viaje de regreso:

Lo acusaba una nube del Oeste; el Atlántico, los finisterres, Galicia¹⁹.

Pensaba en las poderosas ciudades criadas por el Atlántico²⁰.

¹⁴ Otero Pedrayo 2004, 112.

¹⁵ Otero Pedrayo 2004, 114.

¹⁶ Otero Pedrayo 2004, 123.

¹⁷ Otero Pedrayo 2004, 131.

¹⁸ Otero Pedrayo 2004, 138.

¹⁹ Otero Pedrayo 2004, 139.

²⁰ Otero Pedrayo 2004, 141.

Sólo en las orillas atlánticas pueden vivir los pequeños pueblos, libres, quizás, precisamente, por estar en el centro de las corrientes del mundo (...) Se acordaba del celtismo de algunos escritores gallegos que lo emocionaban: de niño, en el último curso de Bachillerato²¹.

Ya en Galicia, el recorrido de Adrián se convierte en una auténtica síntesis de espacios simbólicos (Coruña, Carral, Órdenes y, finalmente, Santiago). Sorprendentemente, se afirma que Adrián nunca había estado en Santiago. Aquí se produce una escena auténticamente epifánica:

El chófer se mete por las Casas Reais, a Praza do Pan, a Acibechería, a praza do Hospital, a Rúa Nova, para salir a la carretera de Orense. Adrián nunca había sentido una conmoción igual. Las grandes piedras, las disformes arquitecturas en la noche, el cantar de las fuentes, la fuga de calles embozadas en tinieblas, todo le producía un deslumbramiento, un vértigo grave, de grandeza infinita y al mismo tiempo familiar. Adrián se daba cuenta de qué manera se llenaba en su ser un hueco hasta entonces angustioso, ahora lleno de seguridad y esperanza²².

El final gozoso de la novela, la satisfacción del cumplimiento de la formación, que culmina y termina con un regreso, una construcción de la identidad, supone una afirmación simultánea de Galicia y Europa:

Por Galicia y en Galicia era Adrián europeo y planetario (...) [I]maginaba el futuro mapa de Europa. Las fronteras no eran líneas de aduanas sino vitales zonas de transición entre las armoniosas conciencias de los pueblos. El alpino del lago de Como no se vinculaba con el ardiente calabrés bajo la misma etiqueta de estado. Mejor que estado, cada tierra era un libre conjunto de municipios y ninguno dominaba a nadie. Como consecuencia natural, en seguida había parado el crecimiento monstruoso y contra natura de las grandes ciudades (...). En Santiago,

Adrián siempre se sentía en Europa y más gallego que nunca (...). Compostela no merece su dictado de apostólica sólo por la reliquia del apóstol, sino por un apostolado universal de ciudad franca²³.

La misma afirmación europeísta de la Xeración Nós puede ser rastreada en la posguerra, cuando el régimen oficial potenció el centralismo y rompió las relaciones con Europa. La actitud de la dictadura de querer homogeneizar internamente el Estado Español y al mismo tiempo cerrarlo a las influencias europeas hizo más patente, si cabe, el aspecto común de resistencia entre afirmar la existencia de las culturas minorizadas y la apertura a Europa. No nos detendremos en un análisis exhaustivo, pero presentaremos algunos ejemplos y testimonios que nos parecen significativos de esta unión entre conciencia galleguista y espíritu europeísta. La conocida como Xeración de Galaxia, que reinició una tarea cultural a partir de los años 50, manifiesta este interés hacia la cultura europea a través de las traducciones de textos, el interés por la filosofía de Heidegger o poetas como Hölderlin. Los escritores de lo que se ha dado en llamar *Nova Narrativa* buscan en las influencias europeas un modo de revitalizar y renovar los modos narrativos. El discurso de ingreso en la Real Academia Galega de uno de sus miembros, Camilo Gonsar, leído en 2002 con el título "Sobre a literatura galega: un achegamento subxectivo", en el que pretende hacer una semblanza generacional, muestra paralelismos sorprendentes con la actitud de la Xeración Nós. En este caso, el rechazo al discurso dominante franquista es el motor inicial del interés por toda la cultura europea que llegaba trunca, expurgada y censurada, y en un se-

²¹ Otero Pedrayo 2004, 142.

²² Otero Pedrayo 2004, 146.

²³ Otero Pedrayo 2004, 156-158.

gundo momento se descubre que una alternativa igualmente válida, y compatible además con esa apertura a Europa, está en la afirmación de la propia Galicia:

El descubrimiento del hecho político-cultural gallego supuso para mí una posibilidad más radical de ruptura con el estrecho y asfixiante nacionalismo hegemónico, y la plena adhesión a una lengua y, por tanto, a un pueblo condenados por él al exterminio. Pero supuso también la experiencia viva de una apertura seria y rigurosa, no a la escolástica del siglo XIII, sino al pensamiento europeo contemporáneo (...). Nos dimos cuenta de que el europeísmo, la apertura al mundo, era un trazo afín al nacionalismo gallego, una dimensión de él y, por lo tanto, de la propia literatura gallega, de la que había en estas generaciones de preguerra ejemplos eminentes. (...)

[Pues, por lo menos en las figuras más destacadas del nacionalismo gallego, hay un ingrediente importante de impulso centrífugo, un deseo de superar los dogmas cerrados, el aislamiento imperialista, la pretensión de autosuficiencia y de gloria incomparable del tradicional nacionalismo hegemónico fáctico (...). Es el gallego un "nacionalismo internacional" (...); es decir, no ensimismado en la autocontemplación, sino interesado en la existencia y en la subsistencia de las otras naciones y que tiene su correspondencia en el mismo pueblo gallego, un pueblo emigrante lleno de relaciones familiares con toda América y últimamente con tantas naciones europeas²⁴.

A la luz de su discurso se hace evidente por qué motivo, en su propia obra, dominan las ambientaciones en ciudades europeas (el Londres de *Como calquera outro día*) o americanas (el Nueva York de *Cara a Times Square*), junto a las gallegas (*Desfeita*). Porque en cualquier caso, lo que queda claro es que, en la literatura en general, y en las literaturas minorizadas en particular, la elección de escenario no es un mero elemento auxiliar de la narración, sino que está semióticamente cargado. Las

connotaciones asociadas a los espacios rurales y urbanos, a los espacios gallegos, castellanos o europeos, a las grandes ciudades del mundo globalizado, densifican el texto literario y arrastran inmediatamente significados. Vincent Jouve señaló que la elección del espacio y el modo en que está descrito es uno de los factores determinantes que condicionan y determinan la actitud del lector ante un texto, configuran un horizonte de expectativas, orientan hacia una lectura intensiva (hermenéutica, retroactiva, orientada a la comprensión) o extensiva (heurística, lineal, orientada a progresión):

La plupart des chercheurs font dépendre le régime de lecture du libre choix du sujet lisant. Il me paraît cependant que ce choix est largement programmé par le texte et, en particulier, par la façon dont l'espace est représenté²⁵.

Las ciudades y espacios europeos en la literatura gallega entablan una relación con la tradición, con una tradición europeísta y atlantista que busca en estas culturas referentes de identificación y revelan connotaciones muy distintas de las que puede presentar Madrid o las ciudades castellanas, que suelen presentarse como referentes de oposición y lugares de negación (véase por ejemplo *Corrupción e morte de Brigitte Bardot* de Xosé Fernández Ferreiro, donde el viaje no tiene retorno y acaba, como señala el título, en corrupción y muerte). Como escribe Manuel Rivas en *Galicia, el bonsai Atlántico* — título revelador respecto al tema aquí tratado — : "Esta singular vindicación histórica, más que encerrar a Galicia en sí misma y ponerla por encima de otros pueblos, es un intento de buscarle un lugar en el mundo". Y, de hecho, Rivas se detiene en analizar la per-

²⁴ Gonsar 2002, 8; 10.

²⁵ Jouve 1997, 182.

vivencia y el resurgir del atlántismo durante los 80 en múltiples manifestaciones de la cultura popular. Por todo ello, es de esperar que el deseo y la tendencia que se aprecia en la literatura gallega hacia el mundo urbano se nutra en gran medida de las ciudades europeas y mundiales. A modo de simple ejemplo, el último premio Blanco Amor de novela, *Memoria das cidades sen luz*, transcurre en Coruña y París. Porque, en realidad, el impulso europeo, como una forma de afirmarse a sí mismo, estuvo ahí desde el principio.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Fernández Ferreiro, X., *Corrupción e morte de Brigitte Bardot*, Vigo 1981.

Gonsar, C., *Cara a Times Square*, Vigo 1980.

Gonsar, C., *Como calquera outro día*, Vigo 1984.

Gonsar, C., *Desfeita*, Vigo 1987.

Gonsar, C., "Sobre a literatura galega: un achegamento subxetivo", Disurso de entrada en la Real Academia Galega, 30 de diciembre de 2002.

Jouve, V., "Espace et lecture: la fonction des lieux dans la construction du sens", en: G. Lavergne (ed.), *Création de l'espace et narration littéraire*, Nice 1997, 177-191.

Lama López, M^a X., "El celtismo y la construcción de la identidad gallega", en: J. Gómez-Montero (ed.), *Minorisierte Literaturen und Identitätskonzepte in Spanien und Portugal: Sprache, Narrative Entwürfe, Texte*, Darmstadt 2001.

López Silva, I., *Memoria de cidades sen luz*, Vigo 2007.

Maiz, R., *A idea de nación*, Vigo 1997.

Otero Pedrayo, R., *Arredor de si*, Vigo 2004

Risco, V., *Mitteleuropa*, Vigo 1984.

Rivas, M., *Galicia, el bonsai atlántico*, Madrid 1989.

Verea y Aguiar, J. M., *Historia de Galicia*, Ferrol 1838.

Vicetto, B., *Historia de Galicia*, Ferrol 1873.

**Guy Debord und die
Situationistische Internationale.
Vision der Stadt der letzten Avantgarde**

Theresa Kleinschmidt
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

„Unter dem Pflaster, der Strand“ – Mit ähnlichen Slogans versehen, erschien im Juni 1958 die erste Ausgabe der Zeitschrift „internationale situationniste“. Die Herausgeber waren die Mitglieder einer kleinen, linksradikal orientierten Gruppe, die sich am linken Pariser Seine-Ufer bildete. Eine Künstlergruppe, die sich eher für politische Aktionen denn künstlerische Tätigkeiten interessierte und heute als „letzte Avantgarde“ oder „Abschluss einer Epoche am Übergang von Moderne zu Postmoderne“ bekannt ist¹. Die Situationistische Internationale, kurz als S.I. bezeichnet, und ihr Wortführer Guy Debord waren auf vielen Gebieten, sowohl theoretisch als auch praktisch, engagiert. Mit ihren Schriften, Plakaten, Filmen und spontanen Aktionen, genannt Situationen, die ihnen ihren Namen verliehen, bezogen sie radikal Position zu politischen und gesellschaftlichen Themen und spielten zudem eine entscheidende Rolle im Aufstand des Mai 1968. Bis zu ihrer Selbstauflösung im Jahre 1972 hatten sie Mitglieder in vielen Ländern Europas, die sich auf den unterschiedlichsten künstlerischen Feldern betätigten. So schlossen sich u.a. die Gruppen „Bewegung für ein imaginäres Bauhaus“, um den erfolgreichen, dänischen Maler Asger Jorn und die

„Londoner Psychogeographische Gesellschaft“ der S.I. an.

Die Situationistische Internationale setzte sich also aus Künstlern und Intellektuellen unterschiedlichster kultureller Bereiche zusammen und so scheint es einleuchtend, dass sich die Organisation vielseitig engagierte. Sie agierten an den Grenzpunkten zu Philosophie, Politik, Medien, Kommunikationswissenschaften und Kunst, welche sowohl die Teilbereiche Malerei, Bildhauerei und Filmkunst als auch Architektur beinhaltete. Das politische Engagement der S.I. richtete sich vornehmlich gegen den Kapitalismus und die Gesellschaft, die, so ihre Theorie, alles als Ware betrachte und diese verehere wie das sprichwörtliche goldene Kalb.

Guy Debord selbst betätigte sich u.a. als Schriftsteller und Regisseur und widmete sich zusätzlich einem essentiellen Aspekt situationistischen Kunst, dem „détournement“. Diese Form der Collage bezeichnete die Zweckentfremdung von Fundstücken oder Artefakte, die in einen neuen Kontext gestellt, d.h. synthetisiert wurden. Die Stadt – sie steht im Mittelpunkt eines anderen bedeutenden Aspekts der situationistischen Kunst: die so genannte „dérive“. Unter diesem Begriff verstanden die Situationisten das ständige, traumwandlerische Umherschweifen oder „Vagabundieren“ durch die Straßen der Stadt, ohne ein bestimmtes Ziel erreichen zu wollen. Diese Form des Wanderns und Erforschens der Umgebung, um das unverstellte Leben zu erfahren, wurde bereits von den Lettristen und später von der S.I. in den fünfziger und sechziger Jahren betrieben. Die „Dérive“ wurde jedoch nicht ohne Plan praktiziert. Die Situationisten näherten sich der Stadt mit beinahe wissenschaftlichen Methoden, denn sie verwendeten Karten und befassten sich mit

¹ Waitz 2008, 8.

psychogeographischer Feldforschung, die in höchstem Maße experimentell war. Sie untersucht die architektonischen und geographischen Einflüsse der Umgebung auf die menschliche Wahrnehmung und das psychische Erleben und das Verhalten. Die Kunsthistorikerin Annette Urban schreibt in einem Aufsatz über die Gründe des Erschaffens der „Dérive“ folgendes:

Es gilt nicht nur als prototypisch für eine revolutionierte, nomadische Lebens- und Gesellschaftsform der Zukunft, sondern auch für das, was die im „Absterben“ begriffene Kunst ablösen soll: In der Konstruktion von Situationen erkennen Debord und die seinen zusammen mit dem „Unitären Urbanismus“ die einzige Form (künstlerischer) Tätigkeit, die noch möglich ist².

Für die „Dérive“ mussten jedoch optimale Bedingungen vorhanden sein, die durch die ständig fortschreitende Stadtentwicklung, durch Modernisierungen und neuartige Bauten, aber auch durch die teilweise luxuriös überladenen Prunkfassaden der alten Pariser Wohnviertel, nicht mehr gegeben waren. So kamen die Situationisten überein, dass eine neue Form der Architektur geschaffen werden müsse, die das Umherschweifen in den Straßen von Paris vereinfachen, die Wahrnehmung und Empfindung begünstigen und die Menschen wieder in einen Dialog bringen sollte. Die „alte“ Architektur, so beklagt es zumindest Debord in „Die Gesellschaft des Spektakels“, entferne diese nämlich voneinander. In Guy Debords Hauptwerk wird überdies der „Raumordnung“ ein ganzes Kapitel gewidmet, auf dessen einzelne Thesen ich im folgenden Abschnitt eingehen werde. Zusätzlich werde ich das

bekannteste architektonische Projekt der S.I. aufzeigen und charakterisieren.

DIE NEUE RAUMORDNUNG

Ausgewählte Artikel zum Thema
in „Die Gesellschaft des
Spektakels“

Gegen den Kapitalismus, den Konsum und ihren Auswirkungen im weitesten Sinne, richtet sich Guy Debords 1967 veröffentlichtes Hauptwerk *Die Gesellschaft des Spektakels*. In 221 fragmentarischen Thesen beklagt er u.a., dass die Wirklichkeit, unmittelbare Ereignisse, ausschließlich in bildhafter Form, also durch Repräsentationen wahrgenommen werden kann, die grundsätzlich „hegemoniale Interessen“³ unterstützen. Diese artifizielle Wirklichkeit, auch als Spektakel bezeichnet, steht im Mittelpunkt der Untersuchungen. In weiteren Kapiteln seines Buches befasst sich Debord außerdem mit dem bereits von Karl Marx benannten Warenfetischismus, dem Proletariat und der Bedeutung von Ideologien.

Das siebte Kapitel jedoch, welches von einem Zitat Machiavellis eingeleitet wird, widmet sich einzig und allein der Raumordnung in den modernen Großstädten und ihren Vororten. Gleich zu Beginn dieses Kapitels, in These 165, kritisiert Guy Debord, wie sich der Kapitalismus auch auf den Raum, vor allem auf die großen Städte auswirkt. Er beschreibt ihn als vereinheitlichenden Prozess der Banalisierung mit dem Ziel die „Autonomie und die Qualität der Orte aufzulösen“⁴. Die Begründung dafür lässt sich in der Reali-

² Urban 2008, 13.

³ Waitz 2008, 9.

⁴ Debord 1996, 145.

tät der Massenproduktion von Waren finden. Ebenso wie die gesetzlichen und regionalen Beschränkungen aufgehoben werden müssen, um die Quantität der Waren zu erhöhen, muss man sich auch der räumlichen Grenzen entledigen. Allerdings bringt dies erhebliche kollaterale Schäden mit sich und man muss Einbußen bezüglich der Qualität hinnehmen. Nicht nur die Qualität der Waren leidet, sondern auch die Lebensqualität innerhalb der Städte.

In These 169 findet Debord einen Namen für den Prozess der Veränderung, der von der Gesellschaft durchgeführt wird: „Der Urbanismus ist diese Inbesitznahme der natürlichen und menschlichen Umwelt durch den Kapitalismus“⁵.

Ziel des Kapitalismus ist es, durch den Urbanismus, durch die Veränderung den Raum für seine Zwecke und Entwicklung zu verwandeln und zu modernisieren.

Eine der relevantesten Thesen des Kapitels über die Raumordnung ist meiner Meinung nach These 172, die eine ausführliche Erklärung darüber abgibt, wie sich der Urbanismus auf das menschliche Miteinander in den Städten auswirkt. Gemäß Guy Debords Ausführungen vollzieht der Kapitalismus hier eine Gratwanderung. Einerseits werden die Städte derart umgebaut, dass die „Aufrechterhaltung der Ordnung“⁶ gewährleistet ist, jedoch mit einem bitteren Zusatz, nämlich dem baldigen Verlust der Straße, den Debord voraussagt und beklagt.

Die Bemühung aller etablierten Mächte seit den Erfahrungen der französischen Revolution, die Mittel zur Aufrechterhaltung der Ordnung in

den Straßen zu vermehren, gipfelt schließlich in der Abschaffung der Straße⁷.

Außerdem wird durch die Weiterentwicklung der Massenkommunikationsmittel, wie etwa des Telefons, die Bevölkerung zusätzlich isoliert. Guy Debord nimmt hierbei Bezug auf den Philosophen Lewis Mumford, der in seinem Werk *The City in History* feststellt, dass die Isolierung ein sehr wirksames Mittel der Kontrolle ist⁸. Andererseits müssen jedoch die Arbeitergruppen in das gesellschaftliche System integriert werden, um den Prozess der Warenproduktion und den Konsum weiterhin zu garantieren. Diese Integration muss kontrolliert vollzogen werden, um die Gewalt über das isolierte Individuum nicht zu verlieren.

Die Integration in das System muss sich der isolierten Individuen als gemeinsam isolierter Individuen wieder bemächtigen[...]⁹.

Individuen werden gemeinsam isoliert, vielleicht um ihnen zu suggerieren, dass sie sich nicht in Isolation befinden. Diese Isolation vollzieht sich in modernen Feriendörfern, Kulturzentren und Wohnsiedlungen, die augenscheinlich dafür geschaffen wurden, das Zusammenleben zu erleichtern und zu verschönern. Diese unterstützen aber in Wahrheit die Verschleierungstaktik des Kapitalismus. Sogar Familienstrukturen werden von Debord als „Pseudogemeinschaften“¹⁰ charakterisiert.

In der These 173 geht Guy Debord näher auf die Architektur ein, die speziell zum Zweck der Isolierung erschaffen

⁵ Debord 1996, 146.

⁶ Debord 1996, 147.

⁷ Debord 1996, 147.

⁸ Mumford 1968.

⁹ Debord 1996, 148.

¹⁰ Debord 1996, 148.

wurde. Er referiert über die „gigantische Ausdehnung“¹¹ der bereits erwähnten, modernen Wohnanlagen, die schon in Entwicklungsländern zu finden sind und nun auch in fortschrittlichen Metropolen, wie beispielsweise Paris, erschaffen werden.

Ein weiteres Mittel, das dazu beiträgt, dass das „städtische Milieu“¹² zerstört wird und der Konsum weiterhin die Gesellschaft beherrscht, ist das Automobil. So zumindest schildert es Debord in der These 174 seines gesellschaftskritischen Werkes. Mit der vermehrten Nutzung des Automobils geht auch die Weiterentwicklung der Autobahn einher, die, so Debord, „die alten Zentren sprengt und eine immer stärkere Zerstreung bietet“¹³. Hinzu kommt der fortschreitende Ausbau von immensen Einkaufszentren, die Guy Debord „Tempel des überstürzten Konsums“¹⁴ nennt. Auf diese Weise und mit diesen Mitteln wird der Konsum „technisch organisiert“¹⁵ und die Stadt zerstört sich selbst von innen.

Debord plädiert in These 176 dafür, dass die Freiheit in den Städten zurückerobert werde, denn nur in den Städten könnten Revolutionen begonnen und Veränderungen herbeigeführt werden. „Die Stadt konnte bisher nur der Kampfplatz der geschichtlichen Freiheit sein und nicht deren Besitz“¹⁶.

Für die künstlichen Trabantenstädte am Stadtrand sieht Guy Debord keine revolutionäre Zukunft. In These 177 charakteri-

siert er diese folgendermaßen: „Hier wird nie etwas geschehen, so wie hier nie etwas geschah“¹⁷.

In der letzten These, der These 179, ruft Debord endlich die Revolution gegen den Städte zerstörenden Urbanismus aus. Der Raum, die Stadt, soll von der Arbeiterklasse zurückerobert und nach ihren Wünschen und Bedürfnissen wieder umgestaltet werden.

Die größte revolutionäre Idee über den Urbanismus ist selbst weder urbanistisch noch technologisch oder ästhetisch, sondern die Entscheidung, den Raum nach den Bedürfnissen der Macht der Arbeiterräte, der anti-staatlichen Diktatur des Proletariats, des vollstreckbaren Dialogs vollständig wiederaufzubauen¹⁸.

Alle von Guy Debord kritisierten Aspekte des Urbanismus könnten so ad acta gelegt werden, da durch die Reorganisation der Städte die Banalisierung, die Zerstreung, die Isolierung und Vereinheitlichung zu nichte gemacht wäre.

Das Kapitel über die Raumordnung in *Die Gesellschaft des Spektakels* ist gekennzeichnet durch Erklärungen und Kritik zur urbanen Veränderung durch den Kapitalismus. Guy Debord beschreibt sehr detailliert, wie sich der von ihm negativ konnotierte Urbanismus auf das Zusammenleben der Menschen untereinander auswirkt. Jedoch liefert er keinerlei Lösungsansätze. Auch die letzte These bietet lediglich einen Ansatz, eine Idee zur Zurückgewinnung des urbanen Raums durch die Arbeiterklasse. Konkrete Lösungen werden diesbezüglich erst durch innovative architektonische Projekte der S.I. geboten.

¹¹ Debord 1996, 148.

¹² Debord 1996, 149.

¹³ Debord 1996, 149.

¹⁴ Debord 1996, 149.

¹⁵ Debord 1996, 150.

¹⁶ Debord 1996, 151.

¹⁷ Debord 1996, 152.

¹⁸ Debord 1996, 153.

Architektur der S.I.
am Beispiel des
„New Babylon“-Projekts

Architektonische Projekte wurden schon zu Beginn der Situationistischen Internationalen als Konzepte für Situationen geplant und in Ausstellungen vorgeführt. Aus diesen Projekten stach insbesondere das „New Babylon“-Projekt des niederländischen Künstlers Constant Nieuwenhuys hervor. Dieser legte Vorschläge für den Umbau einer Metropole vor, in der der Mensch spielerisch und träumerisch seine Umgebung entdecken, der strikten, automatisierten Arbeitswelt entkommen und seine Fantasie ausleben konnte. Constant folgte bei seinen Entwürfen streng der Theorie von der Psychogeographie und definierte den Ergriff des Architekten neu. Dieser sollte nicht mehr nur der Erbauer von Objekten sein, sondern viel eher der Erbauer von Gefühlen und Stimmungen¹⁹. Die Idee für das Projekt entstand aus der Krise heraus, in der Constant den urbanen Raum sah. Er kritisierte in seinem Aufsatz „Eine neue Stadt für ein neues Leben“ die friedhofsähnlichen modernen Wohnungsbauten, die unaufhörlich wachsenden Autobahnkomplexe und die destruktive Wirkung des Tourismus. Diese Umstände hielten den mobilen Menschen davon ab, sich zu entfalten und seine Freizeit auszukosten. Dieses Bedürfnis nach Freizeit sollte nun durch einen offenen, dynamischen und flexiblen Raum, in dem sich Menschen begegnen können, befriedigt werden. Basis für diesen flexiblen Raum sollte eine vom Boden losgelöste Konstruktion verschiedener Räume sein, die sowohl Wohn – als

auch öffentliche Bereiche beinhalten sollte. Außerdem sollte sich dieses freischwebende Gebilde über die gesamte Stadt erstrecken, eine Megastruktur, deren unterschiedliche, miteinander verbundene Sektoren von Stahlträgern und diagonalen Zugelementen gehalten werden sollten. Durch eben diese Zugelemente und leichte Materialien sollten die Räume beweglich und somit schnell veränderbar sein. So könnte sich, in der Theorie, die Stadt jeden Tag, ja sogar jede Stunde, modifizieren, neu erschaffen. Die ideale Umgebung für einen Menschen, der sich kreativ betätigen will und sein Milieu jeden Tag neu erleben möchte. Außerdem untermauert die Veränderbarkeit der Sektoren die situationistische Idee von der Flüchtigkeit des Kunstobjektes. Zudem soll die freischwebende Metropole aus mehreren Schichten bestehen, so dass letztendlich eine bebaute Fläche von 100% und eine freie Fläche von 200% entstehen könnten. Für diese freie Fläche hatte Constant hauptsächlich Freiluftterrassen, Sportanlagen, Landeplätze und Parkanlagen vorgesehen, die über Treppen zu erreichen wären. Die Veränderung der Umgebung, die durch die Beweglichkeit des Raumkonstrukts möglich wäre, sollte durch „Berufssituationisten“²⁰ durchgeführt werden, die durch ihre Studien mehr von Psychogeographie verstanden als der gewöhnliche Bürger. Die S.I. wollten mit ihrem Projekt nicht zur Natur zurückkehren. Straßenverkehr sollte weiterhin stattfinden, jedoch auf einer anderen Ebene, um das neugewonnene Nomaden-Dasein der Bevölkerung nicht zu behindern.

¹⁹ Levin 1998, 7.

²⁰ Levin 1998, 7.

Constant hatte seine Vision bis ins kleinste Detail geplant, so dass diese theoretisch, und trotz ihrer gigantischen Ausmaße, realisierbar gewesen wäre. Trotzdem war das „New Babylon“-Projekt aufgrund seiner inneren Widersprüche und den schwer zu befriedigenden Ansprüchen der Situationisten zum Scheitern verurteilt. Das Projekt würde aufgrund seiner Megastruktur zwangsläufig der Führungsschicht zufallen, die es für die Gewinnmaximierung missbraucht hätte, ebenso wie es in den sechziger Jahren tatsächlich mit der architektonischen Vision der Megastruktur passierte. Zu diesem Zeitpunkt hatte sich die S.I. bereits von ihr distanziert. Der militante Flügel der Situationisten befürchtete, dass Constants Projekt Teil des Spektakels würde, gegen das es zu kämpfen galt. Nachdem Constants Mitarbeiter nach und nach aus der S.I. ausgeschlossen wurden, trat er selbst 1960 aus. Das gigantische Raumtragwerk „New Babylon“, das lange Zeit als fantastischer Traum belächelt wurde, blieb ein Traum, eine exorbitante Vision.

GUY DEBORDS ERBE
– DER EINFLUSS DER S.I. AUF
DIE GENERATION „POP“ –

Die Situationistische Internationale stellte eine der letzten klassischen, avantgardistischen Bewegungen dar und man könnte zu der Annahme gelangen, dass nach ihr keine derartige revolutionäre Künstlergruppe mehr entstehen könne. Viele Sachverständige sind sogar der Meinung, dass der Begriff der Postavantgarde ohne jeglichen Gehalt sei. Eine ähnliche Ansicht vertritt auch der Kulturphilosoph Boris Groys. Hierfür gibt er mehrere Gründe an. Zunächst fehlt, laut Groys, in der heutigen

Kulturlandschaft der Zuschauer, der Betrachter:

Alle wollen etwas sagen, etwas schreiben, etwas produzieren. Wir alle sind Produzenten, wir alle beteiligen uns an dem Wettbewerb um das größte Spektakel. [...] Debord hingegen verkörperte so etwas wie die Figur des letzten Betrachters; [...] ²¹.

Guy Debord war bekanntlich ein Gegner der Spektakel-Manie. Dennoch betrachtete und studierte er sie bis ins Detail, denn nur so konnte er ihr entgegen wirken.

Des Weiteren führt Boris Groys als Grund für das Verschwinden der Avantgarde den fehlenden revolutionären Nährboden an, der jedoch Voraussetzung für eine derartige Künstlerbewegung ist. Das soziale Fundament für eine Avantgarde, so Groys, ist die Bohème. Das bedeutet, dass eine besondere Schicht in der Bevölkerung vorhanden sein muss, die sich vom übrigen Teil der Gesellschaft abgeschnitten, ja sogar different, fühlt. Dies wird jedoch nicht als Nachteil angesehen, sondern genutzt, um sich vom Gros des Bürgertums abzuheben und sich in einem exklusiven, elitären Kreis Gleichgesinnter bewegen zu können. Die ursprüngliche Avantgarde war eine fragile, freischwebende und wurzellose ²² Gemeinschaft, die nach den Wirren des Zweiten Weltkriegs verschwand. Guy Debord sehnte sich jedoch immer nach dieser Art von Vereinigung und schuf sie daher, mit der Gründung der S.I., neu. Heutzutage ist die Wiederbelebung der Avantgarde, laut Boris Groys, beinahe unmöglich geworden, da keine intellektuelle Elite mehr existiert, die sich von der Gesellschaft absondert und auch von ihr getrennt bleiben

²¹ Waitz 2008, 29.

²² Waitz 2008, 30.

möchte. Trotz ihrer relativ kurzen Schaffensphase, hinterließen die Situationisten den nachfolgenden Generationen von Künstlern ein umfangreiches Vermächtnis an Ideen und Theorien, jedoch auch an Verantwortung. Zwar dient die S.I. vielen Künstlern heute noch als Inspirationsquelle, es stellt sich jedoch die Frage, ob die situationistischen Ideen heute tatsächlich noch umgesetzt und verbreitet werden und in welcher Form das Vermächtnis Guy Debords bewahrt wird. In jüngster Zeit beriefen sich junge politische Gruppierung teilweise auf situationistischen Theorien, wie z.B. die britischen, anarchistischen Vereinigungen „Angry Brigade“ in den siebziger und „Class War“ in den achtziger Jahren. Künstlerisch ließen sich die Fluxus-Bewegung, eine Kunst-richtung in den sechziger und siebziger Jahren, und die spätere Pop-Art um den Künstler Andy Warhol, mit den situationistischen Ansichten in Verbindung bringen. Auch die nach Ende des Zweiten Weltkriegs rückläufige, aber inzwischen wiederbelebte Performance-Kunst weist Ähnlichkeiten mit der Schaffung von Situationen auf, die die S.I. bekannt machte. Eine entscheidende Übereinstimmung bei diesem Vergleich ist die Flüchtigkeit des Werks, welches nach der „Vorstellung“ sofort zerstört wird.

Ein weiterer bedeutsamer Bereich der modernen Kulturlandschaft, der von den situationistischen Ideen und Theorien nicht unbeeinflusst blieb, ist die frühe, aber auch die aktuelle Populärmusik. Tatsächlich existiert eine Bewegung in der aktuellen Musikindustrie, die die situationistischen Ansichten und Theorien aufgreift und in ihren Texten und ihrer Musik

verarbeitet, die so genannte „Pop-Guerilla“²³. Vertreten wird diese Bewegung u.a. von der walisischen Rock-Band „Manic Street Preachers“, die sich unter der Führung ihres damaligen Frontmannes Richey Edwards Anfang der neunziger Jahre gründete und sich nach dem wichtigsten situationistischen Grundsatz richten wollte, nämlich die Kunst, die Politik und das Leben miteinander zu verbinden. Die „Manic Street Preachers“ bezogen deutlich Position und erlegten sich selbst Prinzipien auf, die es einzuhalten galt. So gaben sie sich das Versprechen, dass die Gruppe sich sofort auflöse, sobald sie kommerzielle Erfolge verzeichnen könne. Niemals wollten sie mit anderen Musikern als „Manic Street Preachers“ spielen und auch Liebeslieder sollten in ihrem Repertoire nicht existieren. Ihr wichtigster Leitsatz war der folgende: „Unsere Kunst muss politisch bleiben“²⁴.

Die „Manic Street Preachers“ betrieben die Revolution innerhalb der Musikbranche mit einer großen Ernsthaftigkeit. So zierten das Artwork ihrer CDs und ihre Fan-T-Shirts Leitsätze berühmter Philosophen, wie z.B. Immanuel Kant. Ferner stellte ihr Album von 1994, „The Holy Bible“, einen der radikalsten, politischen Kommentare zur Zivilisation unseres Jahrhunderts dar. Die Musik behandelt Themen wie die Verbrechen der Nationalsozialisten in den Konzentrationslagern, Pädophilie, Missbrauch und Selbstmord. Richey Edwards sagte über sein eigenes Werk: „Das Album sollte ein Panoptikum

²³ Seiler 2008, 25.

²⁴ Seiler 2008, 27.

des Grauens zeigen, alles, wozu Menschen fähig sind“²⁵.

Ähnlich wie es Guy Debord mit seiner Kunst praktizierte, nämlich sich den Mitteln des Spektakels zu bedienen, um es gegen dasselbige anzuwenden, benutzten die „Manic Street Preachers“ die kapitalistische Musikindustrie, um ihre politischen Ansichten zu verbreiten.

Im März 1995 verschwand der politische Wortführer der „Manic Street Preachers“, Richey Edwards, spurlos und bleibt bis heute verschollen. Sein Erbe und damit auch das Erbe Guy Debords bleibt jedoch durch seine Musik erhalten, wie z.B. in einem der beliebtesten Songs der „Manic Street Preachers“: „The Masses against the Classes“.

Die Situationistische Internationale und ihr Anführer Guy Debord hinterlassen tatsächlich ein umfangreiches Repertoire revolutionärer Ideen und Theorien, aus dem alle folgenden Generationen von Künstlern, Philosophen, Medienwissenschaftlern, Architekten, Musikern, Filmemachern und viele weitere kulturell engagierte Gruppierungen schöpfen konnten und dies auch bis heute tun. Daher ist es überraschend, dass die S.I. kaum noch bekannt ist, obwohl ihre Kunst uns bis heute noch vor Augen geführt und an unser Ohr herangetragen wird. Vielleicht war ihre Schaffensphase zu kurz, um sich im kollektiven Gedächtnis zu manifestieren. Aber war nicht genau das ihr erklärtes Ziel? Die Schaffung eines kurzweiligen, künstlerischen Konstrukts und dessen Zerstörung, um wieder etwas Neues zu erschaffen? Man könnte sogar zu der Ansicht gelangen, dass die gesamte Vereini-

gung um Guy Debord ein ebensolches fragiles Kunstprodukt darstellte, das sich selbst auflöste, bevor es stagnierte und in das abzulehnende Spektakel überging. Zu bedauern ist die Tatsache, dass nur wenige Künstler den wahren radikalen Geist der S.I. wieder aufleben lassen und sich um ein politisches Engagement bemühen, das sich mit ihrer Kunst und dem Leben verbindet. Der Kulturphilosoph Boris Groys hatte dies bereits richtig erkannt: Für eine avantgardistische Bewegung fehlt heutzutage eine Bevölkerungsschicht, die sich weigert sich in eine Gesellschaft einzufügen, die dem Spektakel huldigt.

Jetzt gibt es nur noch die Leute, die sich zwar ausgeschlossen fühlen, aber rein wollen, oder die, die schon drin sind. Und das ist keine gute Voraussetzung für die Entstehung einer Avantgarde[...]²⁶.

Eine weitere Erschwernis für die „Wiedergeburt“ einer neuen Avantgarde stellt die Stadt selbst dar, d.h. Großstädte, wie z.B. London, Berlin oder Paris, die bis vor einigen Jahren noch für ihren subversiven Untergrund bekannt und deshalb Dreh- und Angelpunkt für die künstlerische Szene waren. Die Stadt als solche wird jedoch zunehmend transparenter und okkupiert durch die Gesellschaft des Spektakels, wie Debord es bezeichnen würde. In der Stadt existiert somit kein Raum mehr für die intellektuelle Künstlerelite. Sie ist schon lange korrumpiert worden durch Kunst als Ware, Mega-Architektur, Massenkommunikationsmittel, Trend-Suchende, sowie Trendverführer. Eine Künstlerszene im Sinne von Guy Debord kann jedoch nur am Rande der Gesellschaft, in den dunklen Winkeln und Ecken

²⁵ Seiler 2008, 27.

²⁶ Waitz 2008, 31.

der Stadt entstehen. Zu eben dieser Problematik äußerten sich die beiden Mitglieder der Elektro-Pop-Gruppe „Kissogram“, Jonas Poppe und Sebastian Dassé, und bezogen sich dabei insbesondere auf ihre Heimatstadt Berlin:

Im Gegensatz zu den meisten Pflanzen gedeiht die Kunst vor allem in Dunkelheit und Schmutz. Besser gedeiht sie im Schatten der gesellschaftlichen und staatlichen Achtung. Je mehr sich Berlin auf die Fahne schreibt, die kulturelle Metropole Deutschlands oder gar Europas zu sein, desto schlechter wird seine Kunst – siehe London oder Paris²⁷.

Waitz, Th., „Der Messianische Glaube an das Bild. Guy Debord und das Kino“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50. 2 (2008), 8–11.

Waitz, Th., „Die Position des Betrachters. Ein Gespräch mit Boris Groys“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50. 2 (2008), 28–31.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Debord, G., *Die Gesellschaft des Spektakels*, Berlin 1996.

Sekundärliteratur

Levin, Th., „Geopolitik des Winterschlafs. Zum Urbanismus der Situationisten“, in: *Wolkenkuckucksheim* 2 (1998).

Mumford, L., *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*, München 1968.

Schreiner, M./Kolb, M., *Indie Travel Guide*, Hamburg 2008.

Seiler, S., „Fanfare zum Klassenkampf. Punk, Pop und die Situationistische Internationale“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50. 2 (2008), 24–27.

Urban, A., „Nicht länger Zuschauer, aber auch nicht Schauspieler“, in: *Schnitt. Das Filmmagazin* 50. 2 (2008), 12–17.

²⁷ Schreiner/Kolb 2008, 340.

**Die Bedeutung des Puzzles in
La Vie mode d'emploi
von Georges Perec**

Tobias Athanase
Universität Paderborn

In der folgenden Hausarbeit möchte ich die Bedeutung des Puzzles in *La Vie mode d'emploi* darstellen. Es soll zum einen auf die Struktur des Romans als Puzzle eingegangen werden und auf das Puzzle als Lebensaufgabe der Figur Bartlebooth sowie in besonderer Weise auf die Rolle des Puzzle-Herstellers Winckler. Interessant finde ich es, auf die Patchwork-Struktur des Romans und die damit verbundene Absicht Perecs einzugehen. Sowohl auf der formalen als auch auf der inhaltlichen Ebene des Romans spielt das Puzzle eine wichtige Rolle: Der Roman hat einen mit einem Puzzle vergleichbaren Aufbau und das Herstellen, Zusammensetzen und Vernichten von Puzzles durch die Charaktere Bartlebooth, Valène und Winckler bilden den inhaltlichen Schwerpunkt des Romans.

**Der Aufbau des Romans
*La Vie mode d'emploi***

Um die Struktur des Romans als Puzzle verständlicher darzustellen, möchte ich zuerst den Aufbau des Romans erklären. Der Roman von Georges Perec handelt von den Bewohnern eines Mietshauses in der fiktiven Rue Simon-Crubbellier, welches man sich wie ein mehrstöckiges Puppenhaus vorstellen kann, das keine Fassade besitzt. Der Fokalisationspunkt des Romans ist die Perspektive des Malers Valène sowie sein Projekt, in dem er ver-

sucht, ein Bild des Mietshauses zu malen, das die Bewohner und seine Erinnerungen an das Haus widerspiegelt¹. Georges Perec hat den Roman mittels verschiedener formaler Regeln (*contraintes*) strukturiert. Das Mietshaus, in welchem sich weitestgehend die Romanhandlung abspielt, hat als Grundlage ein Schachbrett mit 10x10 Feldern. Mit diesem Aufriss legt Perec mit Hilfe der Polygraphie des Springers die Raumaufteilung der Wohnung und somit auch die Reihenfolge der einzelnen Geschichten der Bewohner der Räume fest. Jedes Zimmer bzw. jedes Feld entspricht einem Kapitel im Roman. Die Polygraphie des Springers, mit der der Autor die Kapitelreihenfolge bestimmt, ist „ein Problem aus dem Schachspiel, welches darin besteht, den Springer so auf dem Spielbrett zu bewegen, dass er alle Felder genau einmal berührt“². In der Reihenfolge, in der der Springer auf die Felder trifft, werden die Geschichten der Bewohner erzählt. Wenn der Springer alle Seiten des Bretts berührt hat, beginnt ein neuer Teil des Romans. Mit dieser Methode legt Georges Perec die Abfolge der Zimmer und deren Beschreibung fest. Nun muss Perec noch die einzelnen Zimmer mit Inhalt füllen. Hierzu fertigt er eine große Liste mit Elementen an, welche in den einzelnen Zimmern vorkommen sollen. Er erstellt 2 mal 21 Kategorien, denen er jeweils 10 Varianten zuordnet. Diese Kategorien beinhalten Eigenschaften der Personen, wie zum Beispiel Alter, Geschlecht, Tätigkeit, Kleidung, Lektüre usw., die Ausstattung der Räume, wie zum Beispiel Wände, Böden, Möbel usw., aber auch Tiere, Spiele, Nippes usw. Zusätzlich gibt es noch eine Kategorie für Zitate aus der

¹ Vgl. Miller 1996, 191.

² Ackermann 1992, 249.

Literatur, welche Perec überall versteckt in den Roman einbaut. So nimmt er Literaturzitate von vielen bekannten Werken in den Roman auf. Nun bestimmt Georges Perec mit Hilfe des sogenannten lateinischen orthogonalen Quadrats, einem mathematischen Verfahren, welchem Kapitel welche Elemente zugeordnet werden. Einige der Regeln, welche zum Aufbau des Romans *La Vie mode d'emploi* gedient haben, sind bis heute noch nicht bekannt.

Diese literarischen Regeln bzw. Zwänge sind letzten Endes nur Mittel, mit denen Georges Perec den Roman aufbaut.

Je veux dire que c'était très très important au moment où je le faisais, je pouvais rester deux jours à me demander « où est-ce que je vais coller mon hexagone », et puis ayant résolu le problème, je pense que cela n'a plus d'importance³.

Die ‚Polygraphie des Springers‘ z. B. ist nur ein mögliches Verfahren zur Festlegung der Kapitelabfolgen unter vielen⁴.

Die *contraintes* sollen dazu dienen, den Zufall in der Literatur, soweit es möglich ist, auszuschalten.

Der Roman als Puzzle

Der oben erläuterte Aufbau von *La Vie mode d'emploi* zeigt, dass der Roman sehr komplex ist und von der Form her an ein Puzzle erinnert. Bereits in der *Préface* seines Romans erläutert Georges Perec eine Theorie über die Kunst des Puzzles.

Au départ, l'art du puzzle semble un art bref, un art mince, tout entier contenu dans un maigre enseignement de la Gestalttheorie: l'objet visé – qu'il s'agisse d'un acte perceptif, d'un apprentissage, d'un système physiologique ou, dans le cas qui nous occupe, d'un

puzzle de bois – n'est pas une somme d'éléments qu'il faudrait d'abord isoler et analyser, mais un ensemble, c'est-à-dire une forme, une structure: l'élément ne préexiste pas à l'ensemble, il n'est ni plus immédiat ni plus ancien, ce ne sont pas les éléments qui déterminent l'ensemble, mais l'ensemble qui détermine les éléments: la connaissance du tout et de ses lois, de l'ensemble et de sa structure, ne saurait être déduite de la connaissance séparée des parties qui le composent: cela veut dire qu'on peut regarder une pièce d'un puzzle pendant trois jours et croire tout savoir de sa configuration et de sa couleur sans avoir le moins du monde avancé: seule compte la possibilité de relier cette pièce à d'autres pièces (...), seules les pièces rassemblées prendront un caractère lisible, prendront un sens...⁵.

Dieses Zitat zeigt, dass Georges Perec die Gestalttheorie als Grundlage hat. Das Gesamte wird hier eher wahrgenommen als seine einzelnen Elemente, hat also eine größere Bedeutung als diese. Laut Perec hat das einzelne Puzzleteil keine Bedeutung. Erst wenn es gelungen ist die einzelnen für sich bedeutungslosen Puzzleteile mit den anderen Teilen zusammenzufügen, geben sie in ihrer Gesamtheit einen Sinn. Sie bilden dann eine Einheit und das Puzzleteil verliert seine Singularität und verschwindet als Einzelnes im Ganzen. Erst das zusammengesetzte fertige Bild ergibt einen Sinn und nicht seine einzelnen Elemente⁶.

Im Anschluss an das obige Zitat geht Georges Perec auf die Rolle des Puzzle-Herstellers genauer ein. Maschinell gefertigte Puzzles aus Pappe haben für ihn keinen besonderen Wert. Er interessiert sich nur für die kunstvollen Puzzles aus Holz, von denen jedes einzelne ein Unikat ist und die einzelnen Elemente selbst vom

³ Oriol-Boyer/Mathews 1984, 49–59.

⁴ Ackermann 1992, 254.

⁵ Perec 1978, 17.

⁶ Overbeck 2003, 77.

Puzzle-Hersteller ausgesägt werden. Bei dieser Art von Puzzle

regiert nicht der Zufall, sondern ‚die List, die Falle, die Illusion‘, also ein durchdachtes System, das darauf zielt, den Puzzle-Spieler zu verwirren⁷.

Schon der Puzzle-Hersteller befasst sich laut Perec mit dem Puzzle-Spieler, da er für ihn eine Art Partner oder Gegner darstellt, ähnlich wie bei Brettspielen für zwei Personen. Auf der einen Seite muss der Puzzle-Hersteller sozusagen die Gedanken des Spielers vorhersehen können, um ein Puzzle möglichst herausfordernd gestalten zu können. Auf der anderen Seite geht der Puzzle-Spieler einen Weg ab, welchen der Puzzle-Hersteller schon vor ihm gegangen ist. Logischerweise ist für Perec somit das Puzzle ein interaktives Spiel zwischen zwei Personen, dem Hersteller und dem Spieler, auch wenn sie sich nicht unmittelbar gegenüberstehen.

Diese Idee lässt sich auch auf den Roman übertragen. Als Leser hat man zwar den Eindruck, man gehe einer solitären Tätigkeit nach; tatsächlich aber vollzieht man die Gedanken nach, die schon der Autor vor einem gehabt hat. Somit kommt es beim Lesen eines Romans immer zu einem Wechselspiel zwischen Autor und Leser. Dies wird auch anhand des Zitats von Paul Klee in der Einleitung zu *La Vie mode d'emploi* deutlich: „l'œil suit les chemins qui lui ont été ménagés dans l'œuvre“⁸. Der Roman als Puzzle ist somit eine Verbildlichung für *La Vie mode d'emploi* selbst. Der Leser muss den Roman sozusagen selbst zusammensetzen. Und genau wie beim normalen Puzzle ergeben die Einzelteile für sich keinen Sinn,

erst zusammengesetzt als Ganzes bekommen sie eine Bedeutung.

Damit das gelingt, sollte der Leser, laut Perec, neutral, objektiv und vor allem verfügbar sein. Er darf sich nicht durch Teile des Romans, die auch für sich allein genommen eine Bedeutung haben könnten, irreführen lassen, sondern er muss sie erst ‚entsymbolisieren‘ und ‚deformieren‘, um sie dann zu rekonstruieren und die wahre Bedeutung zu entdecken⁹.

Bartlebooths Projekt

Percival Bartlebooth ist die Hauptperson des Romans. Er ist ein reicher Engländer, der weder an Macht noch an schönen Frauen, weder an Wissenschaft noch an Kunst Interesse hat und sich schon im Alter von zwanzig Jahren einem großen Projekt widmet, welches ihn sein ganzes Leben in Anspruch nehmen soll. Dieses Projekt besteht darin, zehn Jahre von Sèrge Valène in die Kunst des Aquarellierens eingeführt zu werden, dann zwanzig Jahre eine Weltreise durchzuführen, um 500 Hafengemälde anzufertigen, die dann anschließend an Winckler weitergegeben werden, welcher aus ihnen Puzzles auf einer Holzplatte mit je 750 Teilen anfertigt, die dann weitere zwanzig Jahre von Bartlebooth zusammengesetzt werden, und zwar im Rhythmus von vierzehn Tagen. Sobald die Puzzles zusammengesetzt sind, werden sie von einem Chemiker mit einem Lack benetzt, welcher die einzelnen Teile wieder verbindet und damit das Puzzle als solches löscht. Anschließend löst er das Bild wieder von der Holzplatte. Smauft, Bartlebooths Buttler, soll dann mit den Bildern wieder zu ihren Entstehungsorten reisen und sie dort in eine bestimmte Flüssigkeit eintauchen, so

⁷ Overbeck 2003, 77.

⁸ Perec 1978, 17.

⁹ Overbeck 2003, 80.

dass nur noch ein weißes Blatt übrig bleibt¹⁰.

Das Verhältnis des Puzzle- Herstellers Winckler zu Bartlebooth

Winckler ist Bartlebooths persönlicher Puzzle-Fabrikant. Bartlebooth findet Gaspard Winckler, indem er eine Zeitungsannonce aufgibt, in der er Puzzle-Hersteller sucht. Winckler überzeugt Bartlebooth mit seinen Fähigkeiten als Einziger unter den Bewerbern für die Arbeit als Puzzle-Hersteller. „Le puzzle de Gaspard Winckler répondit tout à fait à l'attente de Bartlebooth“¹¹. Bartlebooth ist so von Wincklers Fähigkeiten begeistert, dass er mit ihm einen Vertrag eingeht, dessen Bedingungen nur sie beide kennen. Winckler bekommt eine Wohnung von Bartlebooth in dem Mietshaus gestellt, allerdings haben beide fast nie persönlichen Kontakt zueinander. Winckler stellt für Bartlebooth gewissenhaft zwanzig Jahre lang zwei Puzzles pro Monat her. Nachdem die Arbeit für Bartlebooth beendet ist, stellt er Teufelsringe, Ringe, die zusammengesetzt sind und die man auseinander bekommen muss, her. Diese stellen auch wieder eine Art Puzzle dar. Danach fertigt Winckler Hexenspiegel an. Dies sind kleine konvexe Spiegel, welche in einen Holzrahmen eingefügt sind. Die letzten zwei Jahre seines Lebens hört er auf zu arbeiten. Schließlich stirbt er sitzend in seinem Zimmer¹².

Die Person Gaspard Winckler bleibt in dem Dreigespann Bartlebooth, Valène und Winckler ein kaum erfassbarer Charakter. Er stellt jahrzehntelang seine Arbeitskraft

und sein Können in den Dienst von Bartlebooth. Er scheint gegenüber Bartlebooth Rachegelüste zu haben, wahrscheinlich wegen der Bindung an ihn und weil seine Werke immer vernichtet werden und dadurch nie Beachtung finden. Im Laufe seiner Arbeitsjahre erhöht er ständig den Schwierigkeitsgrad der Puzzles. Das letzte von Bartlebooth bearbeitete Puzzle ist nicht zu vollenden, denn in dem 439. Puzzle fehlt noch ein Teil in der Form eines X, Bartlebooth jedoch hat nur noch ein Teil in der Form eines Ws. Dann verstirbt Bartlebooth. Das X kann als mathematisches Zeichen für das Unbekannte gedeutet werden. Für das W hingegen gibt es mehrere Deutungsebenen. Zum einen kann das W für Winckler stehen. Er ist derjenige, der das Puzzle gemacht hat und in dem Moment, in dem Bartlebooth das Teil mit der Form eines Ws aufhebt, wird Bartlebooth klar, dass Winckler ihm diesmal eine unlösbare Aufgabe gestellt hat und somit sein Projekt gescheitert ist. Des Weiteren kann das W auch für Percé stehen. In Percés Autobiografie *W ou le souvenir d'enfance* steht das W für Zerstörung und Unmenschlichkeit¹³. „Könnte Bartlebooth das W einsetzen, so würde das Puzzle anschließend vernichtet. So aber bleibt es, wenn auch unvollständig, erhalten“¹⁴. Der Buchstabe W ergibt umgedreht den Buchstaben M. Das M kann als Symbol für den Tod (mort) gesehen werden. Somit scheint es kein Zufall zu sein, dass der sterbende Bartlebooth ein Puzzlestück in Form eines Ws in der Hand hält¹⁵. Des Weiteren scheint Winckler übernatürliche Fähigkeiten zu besitzen,

¹⁰ Vgl. Overbeck 2003, 41–44.

¹¹ Perec 1978, 242.

¹² Vgl. Overbeck 2003, 46.

¹³ Vgl. Overbeck 2003, 79.

¹⁴ Overbeck 2003, 79.

¹⁵ Vgl. Overbeck 2003, 90.

denn er ist in der Lage, aus einem Aquarell ein Puzzle herzustellen, das nicht aufgeht. Auch die Namen der Arbeiten „Teufelsringe“ und „Hexenspiegel“ könnten auf seine übernatürlichen Fähigkeiten hinweisen¹⁶.

Das Verhältnis zwischen Bartlebooth und Winckler scheint auf der einen Seite dem „von Arbeitgeber und Arbeitnehmer, von Herr und Knecht“¹⁷ zu gleichen. Bartlebooth ist Wincklers Arbeitgeber, der ihn gut bezahlt. Allerdings bindet er Winckler zwanzig Jahre an sich, macht ihn also von sich abhängig. Winckler hat aber auch Macht über Bartlebooth. Er gestaltet die Puzzles, die von Bartlebooth gelöst werden. Durch den Schwierigkeitsgrad der Puzzles gewinnt Winckler Macht über Bartlebooth. Am Ende des Projekts scheint er komplett die Macht über Bartlebooth mittels der Puzzles gewonnen zu haben. Er bringt das Projekt zum Scheitern und Bartlebooth stirbt sogar beim Puzzeln mit dem Teil in der Hand, welches nicht in die letzte verbliebene Lücke passt.

Assis devant son puzzle, Bartlebooth vient de mourir. Sur le drap de la table, quelque part dans le ciel crépusculaire du quatre cent trente-neuvième puzzle, le trou noir de la seule pièce non encore posée dessine la silhouette presque parfaite d'un X. Mais la pièce que le mort tient entre ses doigts a la forme, depuis longtemps prévisible dans son ironie même, d'un W¹⁸.

Das Verhältnis zwischen Bartlebooth und Winckler lässt sich mit der Rolle des Herrn und des Knechts in Hegels Phänomenologie des Geistes vergleichen. Zwar werden Bartlebooth und Winckler die Rollen des Herrn und Knechts nicht wie bei Hegel durch einen Kampf auf Leben

und Tod zugewiesen¹⁹, sondern durch einen Vertrag. Jedoch wird Winckler wie in Hegels Denkmodell die Anerkennung verweigert. Seine Jahrzehnte lange Arbeit wird, mit Ausnahme des letzten Puzzles, auf Anordnung seines Auftraggebers vernichtet. Durch die Herausforderungen, die Winckler an Bartlebooth beim Zusammenfügen der Puzzles stellt, gewinnt Winckler aber an Macht gegenüber seinem Arbeitgeber. Indem er das letzte Puzzle als nicht lösbar gestaltet und der Buchstabe W übrig bleibt, obwohl es eine Lücke für ein X gibt, erzwingt er eine gewisse Anerkennung seines Auftraggebers. Seine Rolle als Knecht wird im mehrfachen Sinne ‚aufgehoben‘ (negiert und erhöht). „Sein Selbstbewusstsein ist *an* und *für sich*, indem und dadurch, dass es für ein Anderes an und für sich ist; d. h. es ist [...] als ein Anerkanntes“²⁰.

Georges Perec zieht in der Einleitung Parallelen zwischen dem Puzzlespiel und Spielen zwischen zwei Personen, wie zum Beispiel dem Schach oder dem japanischen Go-Spiel. Genauso wie man Schach zu zweit spielt, spielen auch Winckler und Bartlebooth ihr „Spiel“ gemeinsam. Für Bartlebooth ist das Puzzeln eine große Herausforderung und es bedeutet für ihn ein Abenteuer. Es wird für ihn im Laufe des Romans zunehmend schwerer, die von Winckler erdachten Listen und Fallen zu durchschauen und die Puzzles richtig zusammenzusetzen²¹:

Le problème principal était de rester neutre, objectif, et surtout disponible, c'est-à-dire sans préjugés. Mais c'est là précisément que Gaspard Winckler lui tendait des pièges²².

¹⁶ Vgl. Overbeck 2003, 46–47, 79.

¹⁷ Overbeck 2003, 46.

¹⁸ Perec 1978, 578.

¹⁹ Vgl. Hegel 1980, 148 ff.

²⁰ Hegel 1980, 145.

²¹ Overbeck 2003, 78.

²² Perec 1978, 399.

Bartlebooth begreift Winckler als seinen Gegenspieler, der ihm Fallen in den Puzzels stellt. Somit unterstreicht es die These, dass auch Bartlebooth Puzzels als ein interaktives Spiel zwischen zwei Personen auffasst.

Exkurs über die Memoria

Die Memoria spielt im Projekt von Percival Bartlebooth eine bedeutende Rolle. Er versucht in seinem Projekt die Memoria zu negieren, „indem er ein zirkuläres Programm, das scheinbar im Nichts beginnt und im Nichts enden soll, konzipiert“²³. Mit seinem Projekt vernichtet Bartlebooth sämtliche Spuren seines Projekts. Diese Handlung steht im starken Gegensatz zu Percocs Motivation, den Roman *La Vie mode d'emploi* zu schreiben. „Indem er Das Leben Gebrauchsanweisung schrieb, schuf Percoc sich ein Haus eine Heimat“²⁴. Georges Percoc hat sich neue Erinnerungen mit *La Vie mode d'emploi* geschaffen. Allerdings enthält es auch Spuren seines eigenen Lebens²⁵.

Ecrire: essayer méticuleusement de retenir quelque chose, de faire suivre quelque chose: arracher quelques bribes précises au vide qui se creuse, laisser, quelque part, un sillon, une trace une marque ou quelques signes²⁶.

Interessant in diesem Zusammenhang ist, dass George Percoc in seinem autobiografischen Roman *W ou le souvenir d'enfance* schreibt, dass er keine Erinnerung an seine Kindheit mehr hat: „Je n'ai pas de souvenirs d'enfance“²⁷.“ Durch das Schreiben will Percoc vermutlich etwas Bleibendes

hinterlassen. Percoc lässt seine Romanfigur Bartlebooth zwar seine eigene Arbeit bis auf ein Exemplar komplett vernichten. Die Arbeit des Autors Percoc bleibt aber durch die geschriebene Form erhalten.

Es gibt aber auch Parallelen zwischen Percoc und Bartlebooth. Das Durchführen eines Projekts unter Berücksichtigung vorher festgelegter strenger Regeln spiegelt Percocs und den oulipistischen Ansatz des Schreibens wieder.

Betrachtet man die Memoria losgelöst vom Roman, scheint sie sich auch wie ein Puzzle zusammensetzen. Wenn man an bestimmte Ereignisse kaum Erinnerungen hat, versucht man, das wenige, das einem im Gedächtnis geblieben ist, zusammensetzen und die gebliebenen Lücken zu füllen. Diese Füllstückchen müssen, wenn sie sinnvoll sein sollen, genau in die Lücken passen und das Ensemble muss ein geschlossenes Ganzes ergeben.

Auch Lernen erfolgt durch Knüpfen von Vernetzungen. Neues wird mit Altem verbunden. Man ordnet Neues den alten Erfahrungen zu und nur, wenn dieses zum Vorhandenden passt, wird es mit den alten Erfahrungen verlinkt, sowie beim Puzzle nur aneinander passende Teile miteinander sinnvoll verbunden werden können. Somit kann das Puzzle als ein Bild für die Struktur des Gedächtnisses gesehen werden.

SCHLUSSBETRACHTUNG

Bei der Auseinandersetzung mit dem Roman *La Vie mode d'emploi* wird die puzzle-ähnliche Struktur deutlich. Der Roman setzt sich aus vielen einzelnen Kapiteln zusammen, die jeweils den Beginn eines neuen Romans darstellen könnten, wie dem Untertitel „romans“ zu entnehmen

²³ Miller 1996, 192.

²⁴ Overbeck 2003, 94.

²⁵ Vgl. Overbeck 2003, 94.

²⁶ Percoc 1974, 123.

²⁷ Percoc 1975, 13.

ist. Die auf den ersten Blick eher beziehungslos wirkende Aneinanderreihung von Geschichten erhält durch die Lebensaufgabe Bartlebooths einen roten Faden. Interessant finde ich es, wie Perec die Form des Romans und seinen Inhalt aufeinander abgestimmt hat. Außerdem regt der Roman immer wieder zum Nachdenken an, weil es viele Interpretationsmöglichkeiten gibt. Welche Motivation hat Perec dazu bewegt, der Romanfigur Bartlebooth diese schwer nachvollziehbare Lebensaufgabe zuzuweisen?

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Hegel, G. W. F., *Phänomenologie des Geistes*, Frankfurt am Main 1980.

Perec, G., *Espèces d'espaces*, Paris 1974.

Perec, G., *La vie mode d'emploi*, Paris 1978.

Perec, G., *W ou le souvenir d'enfance*, Paris 1975.

Sekundärliteratur

Ackermann, K., *Fälschung und Plagiat als Motiv in der zeitgenössischen Literatur*, Heidelberg 1992.

Miller, A., „Georges Perec: Zwischen Anamnese und Struktur“, in: R. Baum/F. Rutger (Hg.), *Abhandlung zur Sprache und Literatur*; 92, Bonn 1996.

Oriol-Boyer, C./Mathews, H., „Ce qui stimule ma racontouze“ [Entretien avec Perec], in: *TEM (Texte en main)*, no. 1, 1984.

Overbeck, R., „Georges Perec: Das Leben Gebrauchsanweisung“ in: *Exemplarische Reihe Literatur und Philosophie*, Bd. 13, Annweiler am Trifels 2003.

La contrainte dans *la vie mode d'emploi* de Georges Perec

Clothilde Maudet
Universität Paderborn

Le terme d'*écriture contrainte* est pour beaucoup inconnu. On a en effet à faire à une notion omniprésente, mais bien souvent invisible pour l'œil du lecteur. Elle est la condition complexe *sine qua non* à la naissance de tout texte et est exploitée jusqu'à l'excès par certains ou bien rejetée par d'autre. Il nous est impossible de développer la contrainte dans tous ses détails. Loin de là, il s'agit ici de présenter quelques traits de la littérature contrainte. Dans un premier temps s'impose une définition de la notion de contrainte sous son angle littéraire pour tenter de comprendre une des nombreuses orientations de la littérature du XX^e siècle, puis nous étudierons l'innovation contemporaine du groupe littéraire français qui incarne la contrainte : l'Oulipo. Enfin, nous appuierons notre étude sur un exemple d'œuvre contrainte oulipienne : *La Vie mode d'emploi* de Georges Perec.

LA NOTION DE CONTRAINTE DANS LA LITTÉRATURE

Dans son acception générale, la contrainte évoque une restriction, une « pression morale ou physique exercée sur quelqu'un ou quelque chose. On dit : Obtenir quelque chose par contrainte ; forcer »¹. En littérature, on entend par là les limites, les règles fixées. On ne peut d'ailleurs oublier

¹ Définition du *Petit Larousse* 2005, 287.

qu'elles sont omniprésentes : chaque auteur est dès le fondement d'un texte *contraint* de respecter tout d'abord les contraintes extérieures, telles que la forme littéraire choisie. En effet, la structure varie selon que l'on écrit un roman, une nouvelle ou un poème etc, mais celui-ci se fixe aussi des règles précises comme le nombre de personnages, les lieux de l'action, la focalisation, etc.

Cependant, il existe une autre forme qui va bien au-delà de ce type de contraintes. Dans notre étude qui se penche sur l'écriture contrainte, et plus particulièrement sur la contrainte oulipienne, il faut au contraire voir cette notion comme un moteur de créativité. On parle alors de *contrainte littéraire volontaire*, notion que nous allons plus tard développer.

La notion de contrainte fait donc partie intégrante de la genèse de tout texte littéraire. La relation entre l'auteur et son œuvre n'a cessé d'évoluer au fil des siècles, et l'Histoire nous révèle que le statut de l'auteur a également été en perpétuelle évolution. On retrouve dans la culture occidentale une idéalisation de la création poétique, qui souhaiterait que le poète produise ses œuvres, comme la création *ex nihilo* du monde par Dieu : Pas de calcul, mais immédiateté. Mais l'illustration de la Création divine ne vient-elle pas au contraire de l'écriture, qui a su mettre des mots sur l'indicible ? Sous une autre perspective, on retrouve dans l'Antiquité – notamment dans l'ouverture de *La Poétique* d'Aristote – la notion de règle, de structure. Il y a en amont un travail formel du poète qui permet une réussite de l'écriture :

Nous allons traiter de l'art poétique en lui-même, de ses espèces, considérés chacune dans sa finalité propre, de la façon dont il faut com-

poser les histoires si l'on veut que la poésie soit réussie [...].²

La structure et le travail de l'auteur avant la composition même du texte sont ainsi considérés comme les conditions *sine qua non* de l'existence d'un texte.

Roland Barthes écrivait déjà en 1968 de manière post-structuraliste un article intitulé « La mort de l'auteur » dans lequel il déconstruit tout formalisme intellectuel et démystifie profondément le sujet. Il s'exprimera plus tard de façon très critique dans *Littérature et discontinu* sur la perception de la littérature :

[...] le livre doit couler, parce qu'au fond, en dépit de siècles d'intellectualisme, la critique veut que la littérature soit toujours une activité spontanée, gracieuse, octroyée par un dieu, une muse, et si la muse ou le dieu sont un peu réticents, il faut au moins « cacher son travail [...] ».³

Cette idée se développe et devient topique à la fin du XX^e siècle. Les oulipiens reprennent cette notion antique de rhétorique. Une œuvre n'est pas écrite *ex nihilo* par un être transcendant, bien au contraire.

LA CONTRAINTE OULIPIENNE

L'OU LIPO

En novembre 1960, Raymond Queneau et François le Lionnais créent le groupe de recherche littéraire Oulipo, *Ouvroir de littérature potentielle*. Le premier est un littéraire qui aime les mathématiques et le second est un mathématicien qui aime la littérature. Ils décident à la fois de confecturer des formes littéraires inédites, mais aussi de remettre au goût du jour des

formes oubliées. On ne peut pas parler de *courant littéraire* mais plutôt de groupe, de «laboratoire de recherche» : ce ne sont que des auteurs qui se penchent de manière ludique sur le travail d'élaboration littéraire. De nombreux auteurs ont fait et font encore partie de ce groupe qui continue toujours son travail aujourd'hui. On peut citer entre autres Georges Perec, Jacques Roubaud, Claude Berge ou Jacques Bens. Mais ce travail doit avant tout être vu comme une réalisation en communauté. Leurs séances de travail se déroulent lors de repas, d'une façon très conviviale. Queneau disait en 1961 : « Nous ne devons jamais oublier que les travaux de l'Oulipo sont communs. Leur résultat est le bien de tous⁴ ».

Alors que Raymond Queneau et Marcel Duchamp eux-mêmes ont participé au surréalisme, les recherches du groupe se font en réaction à ce mouvement qui est, rappelons-le, fondé sur l'inconscient et l'écriture automatique. On observe la divergence entre surréalisme et écriture oulipienne non tant dans la forme – il est en effet incontestable que la production littéraire surréaliste joue avec le langage en utilisant par exemple la permutation souvent utilisée par Perec – mais dans l'esprit : alors que l'un a pour fil conducteur le hasard et le contingent, l'autre les refuse⁵.

« L'Oulipo, c'est l'anti-hasard »⁶ déclare Claude Berge⁷. Il s'agit d'écrire de manière consciente, *via* des règles et des structures

² Aristote 1980, 32–33.

³ Barthes 1981, 177.

⁴ Bens 1980, 65.

⁵ Bens 1980, 129.

⁶ Berge cité par Bens 1981, 25.

⁷ Claude Berge (1926-2002) mathématicien et membre de l'Oulipo.

précises. Cette nouvelle idée va avoir des répercussions sur d'autres auteurs.

On assiste dans les années soixante en France à une grande activité littéraire assez singulière. Philippe Sollers et Jean-Edern Hallier créent leur revue de littérature d'avant-garde *Tel Quel*⁸ qui comme l'Oulipo se penchent sur l'engendrement, la fabrication du texte et laissent en arrière-plan la notion romantique de représentation, d'inspiration : Le texte n'est plus vu comme un simple véhicule de la pensée, bien au contraire, l'écriture et le langage sont une matière à travailler⁹.

Pour les oulipiens, la notion de *contrainte* est un mot-clé. Elle règle non seulement de manière langagière mais aussi mathématique, tant la forme que le fond d'un ouvrage. Elle permet d'un côté à l'auteur de lutter contre la page blanche, et de l'autre côté de freiner le hasard.

Comme Raymond Queneau l'a exprimé à maintes reprises, le groupe littéraire essaie de se détacher du lieu commun selon lequel l'inspiration est la liberté et l'outil suprême de l'auteur :

Une autre bien fautive idée qui a également cours actuellement, c'est l'équivalence que l'on établit entre inspiration, exploration du subconscient et libération, entre hasard, automatisme et liberté. Or, cette inspiration qui consiste à obéir aveuglément à toute impulsion est en réalité un esclavage¹⁰.

On remarque ici bien sûr une opposition au concept surréaliste de l'écriture automatique.

⁸ Revue créée en 1960 aux éditions du Seuil – depuis 1983 intitulée *L'Infini* – qui donne une nouvelle vision avant-gardiste des classiques littéraires.

⁹ Bertharion 1998, 61.

¹⁰ Roubaud 1988, 56–57.

« Potentiel »

Comme l'explique M. van Montfrans (1998)¹¹, on peut voir le terme « potentiel » sous deux perspectives. D'un côté, on peut y voir une certaine créativité, une fécondité, un besoin de découverte. La potentialité y est donc perçue telle une matrice qui permet de générer des œuvres, et l'auteur devient un inventeur.

De l'autre côté, l'écriture est réalisée pour un « lecteur potentiel », et ouvre à une multitude de lectures possibles du récepteur qui est la condition *sine qua non* de la réalisation de l'œuvre. Georges Perec disait de l'écriture qu'elle est « comme un jeu qui se joue à deux, entre l'écrivain et le lecteur. Sans qu'ils ne se rencontrent jamais »¹².

Les mathématiques, renouvellement littéraire

L'union de Raymond Queneau et François Le Lionnais suppose une nouvelle vision de la littérature. Les deux auteurs vont alors « se comporter, vis-à-vis du langage, comme s'il était mathématisable »¹³. Le travail d'écriture devient alors un véritable travail de recherche mathématique : la contrainte est langagière, comme dans *Les revenentes* de Georges Perec, où l'auteur se sert d'un monosyllabisme, technique qui consiste à n'utiliser qu'une lettre déterminée, dans ce cas précis, il s'agit de la voyelle *e* ; mais elle peut aussi apparaître sous forme mathématique. Dans *La Vie mode d'emploi*, Georges Perec utilise le *bicarré orthogonal d'ordre 10* pour structurer son roman.

¹¹ Van Montfrans 1999, 127.

¹² Van Montfrans 1999, 128.

¹³ Reggiani 1999, 58.

Quelques figures utilisées

Au sein de ce nouveau concept, deux tendances sont à observer : l'Oulipo a pour objectif d'une part l'analyse d'œuvres du passé, appelée « Anoulipisme », qui servent à transcender le texte déjà existant, et d'autre part bien, la vocation même de l'Oulipo, la synthèse ou « Synthoulipisme », pour trouver de nouvelles voies, créer de nouveaux textes. Pour les deux, les figures originales sont légion. Citons-en quelques-unes¹⁴ :

« S+7 », Appelée également « s+n », cette contrainte fut créée par Jean Lescure. Il s'agit dans un texte préexistant de remplacer chaque substantif par le septième mot qui le suit dans un dictionnaire choisi et défini auparavant. Étendue ensuite par Queneau aux autres éléments du discours, chaque mot peut être remplacé. La fable de « La cigale et la fourmi » de Jean de La Fontaine devient ainsi « La cimaise et la fraction ».

Le « palindrome » quant à lui est un mot ou un texte qui peut être lu aussi bien de gauche à droite que de droite à gauche. Il existe des palindromes de syllabes, de mots ou de phrases. Plusieurs noms de villes françaises tels que *Laval* ou *Noyon* ou bien des mots tels que *ressasser* sont des palindromes. Georges Perec créa le plus long palindrome français avec plus de 5000 lettres, intitulé *Georges Perec, Au Moulin d'Andé, 1969*.

Enfin, pour un « lipogramme », l'auteur se contraint à écrire un texte sans utiliser une certaine lettre. Georges Perec utilise un lipogramme en *e* dans son roman *La disparition* (1969).

¹⁴ <http://www.ouliipo.net/contraintes>.

La notion de *clinamen*

L'auteur oulipien se libère parfois de ces contraintes et perturbe les règles de construction de son œuvre en jouant avec la notion de *clinamen*. Ce terme, attribué à la physique d'Epicure, a été repris par Lucrèce dans son ouvrage *De rerum natura*¹⁵. Ce concept peut être expliqué comme une déviation, un écart, une déclinaison de la structure atomique du réel.

Les oulipiens reprennent cette idée et le transposent dans le domaine littéraire : l'auteur peut introduire un « jeu » dans la structure, comme une liberté subjective. Le scripteur manipule les mots. Perec disait d'ailleurs :

Quand on établit un système de contraintes, il faut qu'il y ait aussi l'anticontrainte dedans [...] il ne faut pas qu'il soit rigide, il faut qu'il y ait du jeu [...] il faut un *clinamen*¹⁶.

Par là, il s'appuie sur la vision épicurienne du monde, qui n'existe en tant que telle que grâce à un déséquilibre. Pour son roman *La Vie mode d'emploi* (1978), on peut même parler de « *clinamen réglé* »¹⁷.

LA VIE MODE D'EMPLOI¹⁸

Le travail d'écriture s'étend de 1976 à 1978. Georges Perec souhaitait écrire un roman d'aventures, un policier et On remarque ainsi le sous-titre « romans », qui dévoile avant la lecture même la richesse de ce livre composé de 99 chapitres, 107 histoires et 1467 personnages.

L'intrigue principale est le projet du peintre Serge Valène, qui décide de

¹⁵ *De rerum natura* est un long poème qui décrit le monde selon la physique épicurienne.

¹⁶ Pawlikowska 1983, 70.

¹⁷ Magné 1990, 18.

¹⁸ Également abrégé "VME".

peindre les événements de sa vie. Pour cela, il décide de représenter l'immeuble où il vit, vu en coupe. Cet immeuble se situe à l'adresse parisienne fictive du 11 rue Simon Crubellier et Georges Perec retrace la vie des générations qui y ont habité de 1875 à 1975.

La seconde intrigue du roman est celle de *Percival Bartlebooth*. Il est un milliardaire anglais qui s'est fixé un grand projet dans la vie : 10 ans d'initiation à l'aquarelle dont Valène sera le professeur, 20 ans autour du monde pour peindre 500 ports de mer et expédier chaque aquarelle à Winckler qui en ferait un puzzle de 750 pièces. Après cela, les aquarelles seraient décollées de leur support, transportées à l'endroit où elles avaient été peintes et plongées dans une solution d'où ne ressortirait qu'une feuille blanche.



Ci-contre, la couverture du roman. On s'imagine le projet de Perec qui est de décrire la vie de cet immeuble comme celle d'une maison de poupée : on y voit toutes les pièces en même temps.

La « machinerie » du roman

Il faut s'imaginer le travail de préparation du roman comme un ingénieur élabore un cahier des charges, terme même employé par Perec : l'objet qui va être produit doit répondre à des règles très strictes et dé-

taillées. La volonté oulipienne d'écrire des textes contraints de façon langagière était depuis les années soixante chose courante. Mais même si Queneau avait déclaré avoir déjà utilisé des contraintes basées sur des formules mathématiques dans certaines de ses productions – *Bâtons, chiffres et lettres* (1965) – écrire un roman entièrement construit et organisé jusque dans les plus petits détails autour de matrices combinatoires complexes ne réussit pour la première fois qu'en 1967, où Claude Berge propose un *bi-carré latin orthogonal d'ordre 10*. Il a le projet d'écrire 10 contes dont l'intrigue comporte 10 personnalités différentes, qui exécutent 10 actions différentes, en utilisant 2 séries de 10 éléments chacune. Cette matrice consiste en un échiquier de 10 cases par 10 – elle sera le modèle de base employé par Georges Perec pour *La Vie mode d'emploi* que nous développerons plus loin¹⁹.

En 1978 est publié *VME*, dont le temps de préparation et d'écriture ont été énormes. Déjà en 1974, lorsqu'est publié *Espèces d'espaces*, la préparation de *VME* se fait visible. De fait, y apparaît « le projet » – il y travaillait en réalité depuis au moins deux ans :

J'imagine un immeuble parisien dont la façade a été enlevée – une sorte d'équivalent du toit soulevé dans « le Diable boiteux » ou de la scène du jeu de go représentée dans le *Gengi monogatori emaki* – de telle sorte que, du rez-de-chaussée aux mansardes, toutes les pièces qui se trouvent en façade soient instantanément et simultanément visibles. [...] polygraphie du cavalier, pseudo-quenine d'ordre 10, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 – celui dont Euler con-

¹⁹ Ritte 1992, 10.

jectura la non-existence, mais qui fut démontré en 1960 par Bose, Parker et Shrikhande²⁰.

Georges Perec a donc créé pour ce roman un logarythme qui sera l'élément donneur de vie à toute l'œuvre. Dans ces mots sont exposés les trois processus qui organiseront *La Vie mode d'emploi* :

La polygraphie du cavalier

Georges Perec est confronté dès le départ à un problème : une fois l'immeuble fixé, dans quel ordre en décrire les pièces? Tirer au sort l'ordre des pièces est une solution impossible : les Oulipiens détestent le hasard et préfèrent le calculable. Il souhaite obtenir un parcours soumis à un modèle formel : *la polygraphie du cavalier*.

Le déplacement de cavalier est une énigme mathématique qui consiste à faire parcourir à un cavalier d'échecs les 64 cases de l'échiquier au départ d'une case désignée, en le faisant passer sur les 63 autres cases par 63 sauts consécutifs, sans passer deux fois sur la même case ni en omettre une. L'énigme est ensuite adaptée aux 100 cases du plan de l'immeuble. Ce parcours détermine l'ordre de description des 100 pièces et fixe ainsi l'ordre des chapitres du roman. Ce même parcours règle la division du roman en 6 parties : chaque fois que le cheval est passé par les quatre bords du carré, commence une nouvelle partie²¹.

« Clinamen réglé »

Comme nous l'avons commenté précédemment, Georges Perec ne peut pas imaginer une production contrainte sans une

part d'anticontrainte. C'est ce qu'il fait dans VME. La polygraphie du cavalier est soumise à un dérèglement local. De fait, la case du déplacement 66 vers l'angle inférieur gauche du damier correspond sur le plan en coupe de l'immeuble à une cave qui n'est cependant pas décrite. A sa place, c'est le déplacement 67, vers la boutique d'antiquités de Madame Marcia, qui est décrit. Il n'y aura donc que 99 chapitres dans le roman.

L'auteur annonce d'ailleurs au lecteur le manque du déplacement 66 à travers les derniers mots du chapitre 65²² :

[...] une vieille boîte à biscuits en fer-blanc, carrée, sur le couvercle de laquelle on voit une petite fille mordre dans un coin de son petit-beurre²³.

On peut s'imaginer le biscuit, entamé dans le coin inférieur gauche, comme l'est l'immeuble sans cette cave. C'est la faille programmée dans le système.

Les tableaux

À partir du projet de Claude Berge présenté brièvement ci-dessus, Perec crée pour son roman 42 tableaux qui regroupent dans un ordre précis et toujours respecté les « position et activité » des personnages, « Citation 1 et citation 2 » où paraissent les auteurs des citations que Perec a répertoriées séparément dans ses cahiers « citations », ainsi que « ressort » dramatique ou romanesque utilisé, « Murs et sols » ou bien « Style et meubles » qui devront être mentionnés ; « époque et lieu » définissent quant à eux les intrigues secondaires, puis la « longueur de chaque

²⁰ Perec 1974, 57–61.

²¹ Béhar 1995, 98–99.

²² Hartje/Magné/Neef 1993, 14.

²³ Perec 2007, 379.

chapitre ». Ensuite vient « Divers », rubrique très changeante qui prend des données du cahier *Allusions et détails*. Mais ce n'est pas tout ! suivent encore « âge & sexe des personnages », « animaux », « vêtements, tissus, couleurs, accessoires, bijoux concernant les personnages », « lectures d'un personnage », « musiques », « tableaux » ou encore « livres », qui fonctionne comme la liste des citations 1 et 2. Fait référence aux œuvres.

Suivent dix listes : Boissons, nourriture, petits meubles, jeux et jouets, sentiments, peintures, surfaces, volumes, fleurs, bibelots concernant l'immeuble.

Puis le titre intrigant « couples » :

D'une manière tout à fait arbitraire, j'ai pris des séries de choses qui vont par deux. Disons : Laurel et Hardy, orgueil et préjugé, etc. Dans le chapitre où se retrouvent Laurel et Hardy, il y a une allusion précise aux deux. Si c'est Aurel et marteau, il y a une allusion à Laurel et une autre à marteau. Marteau, ça peut être poisson-marteau, un marteau pour taper, un type qui est complètement marteau ou une scie des années soixante, *si j'avais un marteau*²⁴.

Pour finir, Perec y ajoute « Manque et faux », contenant des contraintes modifiant le fonctionnement du cahier des charges. 10 éléments sont numérotés de 1 à 0, forment 10 groupes de quatre contraintes elles-mêmes numérotés de 1 à 0. Le choix de la contrainte y est libre. Ils permettent un clinamen.

Le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10

Une fois les tableaux créés, il utilise un algorithme pour distribuer ces éléments de manière non fortuite dans les différentes

pièces de l'immeuble: *le bi-carré latin orthogonal d'ordre 10*. Il s'agit d'un tableau de 10x10 cases, rempli d'un nombre n de lettres et n de chiffres différents. Perec n'utilise que des chiffres pour son projet. Chaque chiffre apparaît une fois par ligne et par colonne, ce qui permet à Perec de répartir les éléments. Il les redispense ensuite dans son Cahier des charges sous forme de colonnes.

La pseudo-quenine d'ordre 10

La *quenine* est « une généralisation, due à Queneau, de la sextine, inventée par le troubadour Arnaut Daniel »²⁵. La sextine est un poème de six strophes de six vers et d'une strophe de trois vers, sur deux rimes, avec six mêmes mots revenant à la rime dans un ordre déterminé. Cette contrainte évoquée dans *Espèces d'espaces* permet à Perec de dévier la rigidité du bi-carré latin. Mais il n'a pas explicité cette opération. On suppose qu'il s'en est inspiré pour créer un algorithme de permutation assez complexe. Appliquée au projet perecquien, la quenine propose une permutation des colonnes et des lignes des éléments.

Le Cahier des Charges

Après avoir déterminé les listes et les règles de distribution grâce aux matrices combinatoires: *polygraphie du cavalier, bi-carré latin orthogonal d'ordre 10 et la pseudo-quenine d'ordre 10*, Georges Perec dresse pour chaque chapitre une liste des éléments qui doivent y figurer. Ces listes sont toutes présentées de manière identique et très précise.

²⁴ Hartje/Magné/Neef 1993, 20.

²⁵ Hartje/Magné/Neef 1993, 24.

CONCLUSION

Nous avons pu, au long de cette introduction à la contrainte littéraire, nous rendre compte des rôles qu'elle endosse. Elle se fait à la fois démystificateur du poète, lui ôtant toute possibilité d'inspiration, le reléguant au rôle de scripteur et donnant au texte et au langage la place centrale, et moteur du travail.

La création de L'Oulipo dans les années soixante a remis au goût du jour le travail de réflexion et de précision de l'auteur qui, tel un chercheur, règle son travail dans les moindres détails et ne laisse place au hasard. Georges Perec quant à lui est l'illustration exemplaire de ce travail oulipien. Il opère avec sa « machine à narrer » et laisse entrer le lecteur dans son univers de listes, d'algorithmes et de tableaux, il l'invite à déchiffrer tous les indices d'interprétations qu'il laisse derrière lui.

REFERENCES BIBLIOGRAPHIQUES

Source primaire

Perec, G., *La Vie mode d'emploi*, Paris 2007.

Sources secondaires

Aristote, *La Poétique*, Texte, traduction, notes par R. Dupont-Roc et J. Lallot, Paris 1980.

Barthes, R., *Littérature et discontinu. Essais critiques*, Paris 1981.

Béhar, S., *Georges Perec: écrire pour ne pas dire*, New York 1995.

Bens, J., *OuLiPo. 1960-1963*, Paris 1980.

Bens, J., « Queneau Oulipien », ds: *Oulipo, Atlas de Littérature Potentielle*, Paris 1981.

Bertharion, J.-D., *Poétique de Georges Perec*. « ... une trace, une marque ou quelques signes », Saint-Genouph 1998.

Hartje, H./Magné, B./Neef, J. (éd.), *Cahier des charges de La Vie mode d'emploi*, Paris 1993.

Le Petit Larousse, Paris 2005.

Magné, B., « De l'écart à la trace : avatars de la contrainte », dans : *Études littéraires* 23. 1/2 (1990), 9–26.

Pawlikowska, E., « Entretien avec Ewa Pawlikowska », dans : *Littératures* 7 (1983), Toulouse, 64–75.

Perec, G., « Projet de roman », dans : *Espaces d'espaces*, Paris 1974, 57–61.

Reggiani, C., *Rhétorique de la contrainte. Georges Perec-l'Oulipo*, Saint-Pierre-du-Mont 1999.

Ritte, J., *Das Sprachspiel der Moderne. Eine Studie zur Literarästhetik Georges Percs*, Hallstadt 1992.

Roubaud, J., « La mathématique dans la méthode de Raymond Queneau », ds : *Atlas de la Littérature potentielle*, Paris 1988.

Van Montfrans, M., *Georges Perec. La contrainte du réel*, Amsterdam/Atlanta 1999.

<http://www.ouliipo.net/contraintes> (dernière consultation: 13/08/08).

New York In Galician Literature
Camilo Gonsar's *Cara a Times Square*:
Losing the Local Identity in the
Globalized Metropolis

David Miranda Barreiro
Bangor University

In the first decades of the 20th century, North American economy experienced an increasing expansion. The United States were perceived soon in Europe as a new international power, especially after its intervention in the First World War in 1917. Moreover, due to the technological developments carried out in the States, they were considered as the country of the future¹ The North American metropolis (especially New York) became the incarnation of such a progress, symbolized by the skyscraper as the most representative element of a new urban landscape. New York turned into the city par excellence of the 20th century, being regarded as a world capital, a referent in economy, politics and culture, and what is more, a modern myth. Many European writers, such as Paul Morand, Louis-Ferdinand Céline and Federico García Lorca represented the city in their works, and contributed to the creation of one of the icons with the largest presence in the cultural and collective imaginary of the last century and the beginning of the present one.

New York has been also present in Galician literature since the first decades of the last century. The city appears probably for the first time in an avant-garde poem composed by Vicente Risco and published in the magazine *A Nosa Terra* in

1920, entitled 'U... Ju juu...'. Years later, during the Francoist regime, two writers exiled in New York published some poems inspired the metropolis: Luís Seoane, who set a couple of poems in New York in *Fardel de Eisiliado*, (1956) and Emilio Guerra da Cal, in poems included in *Lúa alénmar* (1959) and in *Río de sonho e tempo*, 1962). After the dictatorship, in 1980, Camilo Gonsar published the first Galician novel set in New York, *Cara Times Square*. More recently, it could be argued that New York has even become a fashionable topic within Galician literature, since between 2005 and 2007 New York is present in four books: *Xelamonite* by Luís Paradelo (2005), *O home inédito* by Carlos G. Meixide (2007), *New York, New York* by Inma López Silva (2007) and *Ratas en Manhattan* by Francisco Álvarez Koki (2007).

CARA TIMES SQUARE
GLOBALIZATION AND THE LOSS
OF IDENTITY

Camilo Gonsar's work has been inscribed within the *Nova Narrativa Galega* (*New Galician Narrative*) a movement that, according to Camino Noia², is characterized by the wish of breaking off with the previous Galician literature. In order to do so, they incorporated the literary innovations that had been carried out during the last century by European authors like Kafka, Joyce and Proust, and American ones like Faulkner and Dos Passos, to the Galician narrative³. As Xosé Luís Franco states, the writers of this generation created the modern Galician literature⁴. Franco also points out that Camilo Gonsar was one of

² Noia Campo 1992, 36.

³ Noia Campo 1992, 37.

⁴ Franco Grande 1989, 14.

¹ Navarro 2004, 39.

the few members of that generation that lived abroad (he lived in London and in New York). During this experience, Gonsar experimented in first person the entrance in the globalized world, in which, as Franco states, the national barriers started to weaken and even disappear⁵. Writers such as Gonsar incorporated this new multicultural and globalized reality into Galician letters.

Authors such as Marc Augé have argued that the homogenisation caused by globalization has been responded by a defence of local identities, which resist to be gobbled up by the concept of global village. Similar remarks have been stated by Manuel Castells, who argues that

The age of globalization is also the age of nationalist resurgence, expressed both in the challenge to established nationstates and in the widespread (re)construction of identity on the basis of nationality, always affirmed against the alien⁶.

Such a tension between the local and the global is specially reflected in the postmodern metropolis, and particularly in New York's *melting pot*. In the metropolis, different cultures and languages mix, and consequently identities blur: the difficulty to define languages and identities moves from the borders to the centre of the city. As Ian Chambers states:

There is an emergence at the centre of the previously peripheral and marginal. For the modern metropolitan figure is the migrant: she and he are the active formulators of metropolitan aesthetics and life styles, reinventing the languages and appropriating the streets of the master⁷

In *Cara a Times Square*, Camilo Gonsar deals with the questioning of identity and

the consequences of loosing one's own cultural roots. As a result, the choice of New York as scenario is not a coincidence, but corresponds with the problems posed within the narration.

THE RELATIONSHIP BETWEEN SPACE AND IDENTITY THE CITY AS EXPRESSION OF THE INNER SELF

The story (divided in four parts), relates the walk of two characters across the streets of New York: the narrator (whose name is never mentioned) and a second character that never unveils his real name and wants to be addressed using a nickname, *o Belga* (the Belgian).

The narrator and the Belgian meet by chance while the first one is waiting for a bus in Greenwich Village, where he had been drinking whiskey in a bar. In the first pages of the novel, we are provided with quite accurate geographical references of the city. First, the narrator states that the bar where he had been drinking was close to West 12th Street⁸. Then, after a brief conversation, the Belgian convinces the narrator not to wait and to walk to Times Square with him. As we can see, the beginning of the story establishes an apparently well-defined itinerary through New York. However, such an itinerary blurs soon. The narrator is not sure about whether they eventually arrived to Times Square, as he says several times along the narration:

Did we arrive to Times Square? I'm not sure about that (...) our itinerary had been very irregular, as if we didn't want to go to any specific place⁹. [Transl. D. Miranda Barreiro]

⁵ Franco Grande 1989, 13.

⁶ Castells 1997, 27.

⁷ Chambers 1994, 23.

⁸ Gonsar 2002, 13.

⁹ Gonsar 2002, 101.

Moreover, as the narrator himself points out, the itinerary they follow is not straight, but irregular and imprecise. The metropolis turns into a maze, becomes a vague location:

Even if I had a map of New York in front of me, I wouldn't be able to reproduce the itinerary we followed (...) I certainly knew that we had made numerous detours¹⁰.

While they are walking, the two characters start a conversation in which the Belgian questions the validity of several matters like History and identity. As we have said, the reader knows neither the name of the narrator nor the name of the Belgian. In fact, the rest of the characters of the novel are never called by their names, but we know them only by nicknames as *G, o Estudiante Yemení* (the Yemeni student), *o Amigo Alemán* (the German friend) and *o Amigo Inglés* (the English friend). As we can see, personal identities are obscured and negated. The case of the Belgian is specially significant, since he denies not only his personal identity but also his national one:

He explained to me that he had been living many years as a foreigner. Even more: he thought that he could only live as foreigner (...) So, don't ask about my nationality, because I'm really from nowhere¹¹.

We argue that the impreciseness of the itinerary through New York works as a reflection of the uncertain national and personal identity of the Belgian. Xosé Luís Franco points out that the way followed by the Belgian is an abstract one: he moves but he does not go anywhere. Therefore, his movements have an allegorical function more than a real one¹².

Consequently, we propose that New York's urban scenario plays a symbolical role, since the loss of accurate features by the city replicates the unclear national definition of this character.

The issue of identity gains special relevance in the third part of the book. The two characters leave New York in a train that leads them to another city, whose name is never specified. This new urban location is a disturbing one. Firstly, they arrive to a train station, which is completely empty: 'there was nobody there. Neither passengers nor station manager nor porters. Nobody'¹³.

Afterwards, they enter the city, which seems to be a prolongation of the station, since it is as uninhabited as the previous place: 'there were no people, not even a lonely nightly tramp (...). Suddenly I realized that there wasn't even road traffic'. Later on, the two characters go into a museum. Once inside the building, the narrator and the Belgian walk through an exhibition, whose works of art are characterized by the same impreciseness as the city:

We walked through the exhibition, every painting. To tell the truth, they were all the same one, variations on the same theme. But I don't know which theme. They didn't represent any real object. They were obscure forms, whose meanings I was not able to understand. If I had to explain the impression that they left in me, I would say that they were like symbols of the spirit of that city¹⁴

Hence, the action has been moved to a city without identity, with a lack of Historical and cultural references (as the paintings in the Museum show) and where all the streets look the same, as the narrator states a few pages later:

¹⁰ Gonsar 2002, 38.

¹¹ Gonsar 2002, 17.

¹² Franco Grande 1989, 29.

¹³ Gonsar 2002, 107.

¹⁴ Gonsar 2002, 109.

I walked the central part of the city and I probably walked more than once through the same street, since they were very similar. All of them could be represented by a long, straight and desert line, an endless succession of streetlights¹⁵.

This urban scenario reminds of Marc Augé's theory of non-place. As Augé states, since place is defined as a space where identity and History can be read, those spaces where such a reading is not possible are non-places¹⁶. The new location where the characters move to is a city that cannot be understood, where observation of the external world is not useful anymore. As we can see, the exterior reality is blurred and questioned. Hence, there is a move from the outside to the inside, from the urban space to the inner world of the characters. What really matters is not the physical itinerary, but the inner one: it is a journey of internal discovery, and the urban landscape is just an expression of the character's self. Consequently, following Pablo Juárez, the novel narrates a journey of initiation¹⁷.

Earlier on, during their promenade through New York, the Belgian had proclaimed his distrust of external impressions. He relates that one morning: 'I had the unequivocal feeling that everything that surrounded me was not real'¹⁸. He also questions his own history: 'my own past was also an illusion and alien to me'¹⁹. Furthermore, in the first part of the book the Belgian had already declared his disbelief in History:

What about if the whole History was fake?, the Belgian asked me. He was not referring to the different interpretations of History given by the

historians, but to the historical events themselves'²⁰.

As we can see, the relation between space and the inner self of the Belgian that we have already proposed in relation to New York reaches its climax in this new location. This new city seems to be not only a false and unreal impression, but also a reflection of the Belgian's distrust in reality and what is more, of his lack of identity.

Hence, since the Belgian rejects his identity, the urban space (that in the novel works as a counterpart of the inner self of the character) is also dispossessed of any Historical and identitarian features. To put it in a nutshell, the city possesses no identity and no History just as the Belgian rejects to be related to any nationality and thus to any identity.

THE DISCOVERY OF IDENTITY

The ending of the third part of the book provides an unexpected twist to the reader. Suddenly, the impersonal city is given a surprising feature: it is located by the sea. As the narrator says:

I made an amazing discovery. I hadn't imagined that the city could be on the coast (...). I hadn't perceived any symptom that could have been interpreted as a premonition of the sea. And suddenly, I saw it. I couldn't see it properly because of the darkness of the night, but I saw the red signs of a lighthouse, shining from time to time in the distance²¹.

We argue that this new characteristic breaks (at least for a Galician reader – and the novel is addressed to a Galician audience) with the unfamiliarity in which the city has been depicted until this point, since by including the sea and the light-

¹⁵ Ibid., 108

¹⁶ Augé 1993, 83.

¹⁷ Juárez Morena 2005, 78.

¹⁸ Gonsar 2002, 95.

¹⁹ Gonsar 2002, 95.

²⁰ Gonsar 2002, 31.

²¹ Gonsar 2002, 119.

house within the landscape, the place reminds now of a Galician seaside town. Furthermore, few pages later, the narrator discovers another astonishing fact. He is a bit hungry, and asks the Belgian if he would like to have something to eat. The Belgian answers that he would like to have 'pulpo' (octopus)²². The narrator quickly remarks that: 'one of the more typical characteristics among my fellow citizens is that of considering octopus as one of the most delicious dishes'²³. Therefore, he concludes that 'the eccentric foreigner was in fact one of my fellow citizens that had also ended up in New York City'²⁴.

Such an unexpected discovery shows once more the relationship between the urban space and the inner self of the Belgian. During the most part of the novel, the reader is unaware of the Belgian's nationality. Just a few moments after the city is slightly portrayed as a Galician town, the character's national identity is unveiled. The Belgian, that in the beginning of the book had been portrayed as a stateless person, a character that rejected to be ascribed to any nationality, a product of the globalised world and specially representative of New York's melting pot, turns out to be a Galician. What is more, the Belgian belongs to the same generation as the narrator, which implies that he has 'probably the same approach to the problems of our country and our time'²⁵. The importance of the question of identity within the novel is now absolutely confirmed, since 'the problems of our country' are precisely those related to this matter. The narrator states: 'why were you so reluctant to talk

about our nationalities? Certainly, because somehow you understood that they were the only nationalities you care for – and I'm not talking about legal nationalities – so this issue was not unimportant for us'²⁶.

Hence, the conversation after the discovery of the Belgian's nationality raises now a discussion about the Galician identity in opposition to the Spanish one. The narrator argues that 'there are negative countries, that force you to use negative terms in order to describe them. So our country, negates the guitars, the bloody fiesta, art, dogmas, landscape, etc. of the dominant countries of our Peninsula'²⁷.

However, the problematic of Galician identity posed in the novel overcomes the dichotomy Galicia-Spain, since Galician identity is also disturbed by the impact caused by globalisation. As Inmaculada Otero points out, the danger nowadays would not come only from the Spanish State, but from the culture of globalization²⁸. In fact, the Belgian insists in the rejection of his cultural roots: 'I left that country when I was 21 years old, and never had the wish to go back and live with that kind of people (...) The country were I was born does not mean anything to me'²⁹. The allegory embodied in the character denominated as the Belgian is thus now clarified. The Belgian is a symbol of the threat provoked by globalisation to minority cultures.

The ending of the relationship between the two characters is as surprising as the discovery of the Belgian's nationality. After a brief argument, the narrator pushes the Belgian from the dock where they are

²² Gonsar 2002, 127.

²³ Gonsar 2002, 128.

²⁴ Gonsar 2002, 128.

²⁵ Gonsar 2002, 130.

²⁶ Gonsar 2002, 130.

²⁷ Gonsar 2002, 132.

²⁸ Otero Valera 2005, 94.

²⁹ Otero Valera 2005, 134.

to the bottom of the sea. The latter falls and disappears in the darkness of the night. Despite the murder he has just committed, the narrator is calm. As he says, it seems that nothing has happened. The calmness that follows to the Belgian's death reassures the symbolical nature of the character. Was he a real person or maybe just a projection of the narrator's subconscious? Did the story really happen or was it only a dream or a hallucination? Is the narration perhaps related through a symbolical character whose schizophrenia represents the struggle suffered by Galician identity? The writer refuses to give a clear answer, and all these questions are left open to interpretation.

In the fourth and last part of the book, the narrator is still in New York. The city has recovered now its real appearance. The metropolis is defined as 'an immeasurable universe'³⁰but now (since the Belgian has disappeared of the narration) the geographical references given to the reader are accurate again. When describing his daily routine in New York, the narrator describes a clear itinerary:

First, I used to have a good breakfast in any cafe of Broadway. After that, I walked towards Riverside Park and sat down in the fresh air for more or less an hour, while I contemplated the Hudson, and heard the traffic of Henry Hudson Parkway³¹.

This fact shows, once more, the connection between the Belgian's subjectivity and the urban landscape of the city, a symbolical relationship that, as we have already argued, specially highlights the questions about identity posed in the novel.

SOURCES

Primary literature

Gonsar, C., *Cara a Times Square*, Vigo 2002.

Secondary literature

Augé, M., *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona 1993.

Chambers, I., *Migrancy, Culture, Identity*, London 1994.

Franco Grande, X. L., 'Introducción' in *Camilo Gonsar, Cara a Times Square*, Vigo 1989, 11–42.

Juárez Morena, P., "Lecturas desde la literatura fantástica de *Cara a Times Square* de Camilo Gonsar", in: *Madrygal* 5 (2005), 73–83.

Navarro Domínguez, E., 'Introducción' in *Eduardo Criado Requena, La ciudad de los rascacielos*, Sevilla 2004, 9–53.

Noia Campos, M. C., *A nova narrativa galega*, Vigo 1992.

Otero Varela, I., *A function dos "outros" na construción do imaxinario identitario na cultura galega*, 2005, 88–101.

³⁰ Gonsar 2002, 150.

³¹ Gonsar 2002, 150.

Enrique Vila-Matas
París no se acaba nunca

Victoria Hickmann y Cara Liebig
Christian Albrecht Universität zu Kiel

París – la ciudad del amor, según el conocido tópico – es considerada también como el origen de la cultura y literatura. Para muchos artistas y escritores, París es la base de inspiración de sus obras. Así también lo es para el autor barcelonés Enrique Vila-Matas. Éste es uno de los autores europeos más valorados e influyentes de los últimos treinta años. Su gusto por los juegos metaliterarios, el dominio de la ironía y el uso de la imaginación lo hacen único. Su amplia obra narrativa ha sido traducida a muchos idiomas extranjeros.

En nuestro trabajo sobre la obra de Vila-Matas *París no se acaba nunca* vamos a tratar de la gran importancia que tiene la ciudad de París para el escritor barcelonés. Para comenzar, daremos unas pequeñas informaciones sobre su vida y obra y también sobre su ídolo, el escritor inglés Hemingway. Después hablaremos de la personalidad de Vila-Matas como escritor y como persona basada en las informaciones que nos da su obra *París no se acaba nunca*. También mostraremos lo importante que es París para él en comparación con otras ciudades como Barcelona o Nueva York. Finalmente analizaremos la valoración irónica de sus comienzos en París.

Biografía

En el año 1948 nace Vila-Matas en Barcelona donde estudia derecho y periodismo. En 1974 se muda a París donde se instala en la buhardilla de Marguerite Duras para

escribir una novela que – según dice – provocará la muerte de quien la leyera. Dos años más tarde vuelve a Barcelona con un libro acabado, titulado *La asesina ilustrada*. Esta obra irónica, imaginativa y humorística supone el descubrimiento del autor barcelonés como uno de los escritores más audaces de su generación¹. 26 años tras este éxito, Vila-Matas publica *París no se acaba nunca*. Se trata de una revisión irónica de esos dos años de aprendizaje literario en París. Fundiendo autobiografía, ficción y ensayo, cuenta la aventura de redactar su primer libro. Nos desvela, por ejemplo, cómo sus amigos y otros escritores le ayudaron a escribir esa novela. Además nos cuenta que viajó a esa ciudad para imitar la vida bohemia del escritor principiante Hemingway. Éste también habló antes de suicidarse en 1961 en su último libro *París era una fiesta* de sus años de juventud en París, donde fue “muy pobre y muy feliz”². Por el contrario, Vila-Matas fue muy pobre y muy infeliz³. Pero a pesar de eso no sólo logró escribir allí su primera novela sino que también descubrió que “después de vivir en París, uno queda incapacitado para vivir en cualquier sitio, incluido París”⁴.

Vila-Matas y su ídolo de juventud, Hemingway

En una entrevista del 24 de noviembre de 2003, el periodista Joan Pla i Vivóles pregunta a Vila-Matas hasta dónde llega la importancia del libro *París era una fiesta*, de Ernesto Hemingway, en su obra y vida como escritor. Éste le responde:

¹ Cf. <http://www.culturalianet.com>.

² http://www.anagrama-ed.es/titulo/CM_413, (2.09.08)

³ http://www.anagrama-ed.es/titulo/CM_413.

⁴ Vila-Matas 2003, 183.

Me influyó la lectura de *París era una fiesta*, pero me influyó cuando yo tenía 16 años, que es cuando leí ese libro. Pero debo decir que más que escribir como Hemingway, yo deseaba llevar "una vida de escritor" como la que reflejaban esas memorias de París. [...] Yo no vivía en la gran París artística sino en una plúmbea ciudad catalana dominada por el franquismo. [...] Yo no tenía nada y pensaba que ser escritor – en París y como Hemingway – me permitiría tener algo⁵.

Así pues, la obra de Hemingway *París era una fiesta* le sirve de modelo a Vila-Matas para su *París no se acaba nunca*. Ambos recuerdan en ellas sus años como escritores principiantes en la capital de Francia. Con tono irónico Vila-Matas nos cuenta lo obsesionado que estaba con la idea de querer ser Hemingway: "Decidí que sería cazador, pescador, reportero de guerra, bebedor, gran amante y boxeador, es decir, que sería como Hemingway"⁶.

Esa obsesión llegó a ser tan fuerte que su mujer le dijo un día: "Estoy cansada de ti, Hemingway"⁷. Y es que, cada dos páginas de su libro, Vila-Matas cita al escritor inglés: a veces relatando alguna escena de su obra, otras hablando de los lugares de París en los que él estuvo, o de los amigos que tuvo allí, y otras menciona las ideas y pensamientos de Hemingway que más le han impresionado o influido. Vila-Matas reconoce además que en su juventud no sólo quiso ser como él, sino que aspiró también a su éxito profesional. El texto refiere incluso que el protagonista llegó a pensar que su aspecto físico del yo fictivo era igual al del autor inglés: "Cada vez me parezco más físicamente a mi ídolo de ju-

ventud"⁸. Por eso, en el primer capítulo de *París no se acaba nunca* Vila Matas, hablando de su estancia en Key West, cuenta que participó en una competición de dobles de Hemingway. Finalmente acabó descalificado, porque el jurado no vio tanto parecido entre él y el escritor inglés⁹. No obstante, él no se dejó desalentar por esa "derrota" y en los años sesenta se fue a París para llevar la misma vida de escritor que Hemingway, algo que relató después en su obra. Como vemos en ella, Vila-Matas imitó todo lo que su modelo había hecho en París. Primero, acudía a su café preferido del boulevard Saint-Michel, donde escribió su novela¹⁰. Después, vivía al igual que él en un cuarto pequeño e incluso tuvo también una amiga confidente, la conocida escritora llamada Marguerite Duras, que le ayudaba en todo y le servía de mecenas. Hemingway, por su parte, iba en busca de consejo a casa de la señora Stein: "[...] Miss Stein, en su faceta de protectora, había sido para Hemingway lo que Marguerite Duras – suponía yo – era para mí"¹¹.

La influencia de Hemingway, como hemos visto, empezó en Vila Matas en sus años de juventud, algo que se refleja en su obra *La asesina ilustrada*, y en su ideología. Se acordaba, por ejemplo, de la teoría de Hemingway, según la cual, cuando uno está borracho dice "buenas frases". Vila-Matas pudo hacer esa experiencia cuando fue un día al taller de coches y se encontró al mecánico y a su mujer borrachos. Dos frases que ellos pronunciaron se pueden leer ahora en su libro de la asesina: "A esos perritos les encantan las rodillas" y

⁵ <http://www.barceloca.com/dataDetails-4504/es-ES/Enrique-Vila-Matas-barcelona.aspx>, 2.09.08.

⁶ Vila-Matas 2003, 12.

⁷ Vila-Matas 2003, 140.

⁸ Vila-Matas 2003, 9.

⁹ Véase Vila-Matas 2003, cap. 1.

¹⁰ Vila-Matas 2003, 13.

¹¹ Vila-Matas 2003, 104.

“¿Esperar a mañana? El mañana es hoy”¹². Vila Matas hizo también suya la teoría de Hemingway de que

la[s] frase[s] que se presenta[n] en el momento preciso sin que se sepa de dónde viene[n], son el dividendo inesperado, el fantástico empujónico que mantiene activo a un escritor¹³.

Otra frase de Hemingway, que le ayudó a superar momentos de desesperación durante su estancia en París, fue: “El hombre no está hecho para la derrota. Un hombre puede ser destrozado, pero no derrotado”¹⁴.

Con respecto al tema de las mujeres, Vila-Matas al parecer no era tan mujeriego como su ídolo. Pero al igual que a Hemingway, también le gustan las enfermeras por su gran capacidad de sacrificio y resistencia. Hemingway se enamoró de una joven enfermera en Italia estando casado. La chica, llamada Agnes Hannah, le inspiró para formar el carácter de la heroína de *Adiós a las armas*. Un amigo de París, Scott Fitzgerald, dijo con mala lengua que Hemingway necesitaba para cada novela una nueva mujer¹⁵. En *La asesina ilustrada* se siente también la influencia de algunas mujeres que conocía ese Vila-Matas ficticio. En una fiesta en casa de Marguerite Duras, por ejemplo, dice que conoció a la actriz Isabelle Adjani, de la que se enamoró de inmediato. Pero al dirigirle la palabra sólo le salían “tonterías” y, en consecuencia, la actriz casi le mata con su mirada. Gracias a esa situación – sin duda ficticia – la mirada de aquella mujer le iba a servir para su obra. Así lo cuenta él mismo:

Pero no hay mal que por bien no venga. Me di cuenta de que, en compensación, había encontrado la mujer fatal de mi libro. Ahora ya sabía exactamente cómo miraba mi *asesina ilustrada*¹⁶.

A diferencia de Hemingway, que en París fue muy pobre pero muy feliz, Vila-Matas fue muy pobre y muy infeliz¹⁷. Hemingway a su vez sabía vivir la vida. Si tenía un poco de dinero ahorrado lo gastaba disfrutando, por ejemplo, bebiendo un buen licor, yendo a las carreras de caballos o comiendo bien en un restaurante. Además, mientras escribía se sentaba en un buen café y bebía feliz su *café crème*. Vila-Matas también era pobre y dependía del dinero mensual de su padre, pero a diferencia de su modelo él no sabía disfrutar bien de la vida.

Con el tiempo Vila-Matas prefirió leer a otros autores más que a Hemingway, pero no dejó de ser nunca su ídolo de juventud, según su propio testimonio: “Aunque él ya no era mi ídolo absoluto, su presencia en la pantalla y sus palabras me impresionaban”¹⁸.

Vila-Matas, su persona y su carácter

Gracias a los datos biográficos de su obra, llegamos a conocer mejor al escritor que en esta obra presenta una biografía ficticia. Ese Vila-Matas parece ser un hombre muy sincero, ya que la imagen que nos da de su juventud no es siempre muy positiva. A primera vista da la impresión de ser egoísta y “chulo”. De esa forma se comporta por ejemplo con Petra, su novia secreta de Barcelona. Ella era fea y de bajo nivel intelectual. Pero justo por eso salía

¹² Vila-Matas 2003, 184–185.

¹³ Vila-Matas 2003, 161.

¹⁴ Vila-Matas 2003, 190.

¹⁵ Vila-Matas 2003, 156.

¹⁶ Vila-Matas 2003, 88.

¹⁷ Vila-Matas 2003, 10.

¹⁸ Vila-Matas 2003, 204.

con esa chica. Con ella se sentía bien, superior y no tenía miedo de fracasar, por ejemplo, en la vida sexual o mental. Cuando Petra le fue a ver a París, él sólo se aprovechaba de ella. Primero le pidió dinero prestado y luego la dejó plantada para poder ir a una fiesta y conocer a gente de más categoría. Para el joven Vila-Matas esa actitud le resultaba incluso normal, según cuenta:

Yo, con los francos de Petra en el bolsillo, me sentía el hombre más rico del mundo y muy orgulloso de haber sido tan listo y haber actuado de forma chula y conseguido aquel dinero con el que creía que me había convertido en el rey del mambo¹⁹.

Otra situación en la que Vila-Matas muestra tener rasgos propios de una persona muy insegura es la siguiente: Un día se enteró de que existía un taller de literatura de escritores conocidos. Él suponía que pertenecía a ese grupo y se dijo para sus adentros:

[...] si decidía hacer un breve viaje a Barcelona me haría el interesante cuando conocidos o amigos me preguntaran cómo me iban las cosas por París. Bueno, igual que aquí, salvo que ahí yo soy *oulipiano, patafísico y situacionista*. Y eso, como comprenderéis, cambia las cosas²⁰.

Pero en el fondo ese lado de Vila-Matas sólo le sirve de protección para su interior sensible e inseguro. Él mismo dice:

Me gustaría poder decir que fui feliz como Hemingway, pero entonces volvería simplemente a ser el pobre joven, guapo e idiota, que se engañaba todos los días a sí mismo [...]²¹.

Y eso lo hizo verdaderamente. Por ejemplo cuando se vestía de negro y fumaba al mismo tiempo una pipa para parecerse a los íconos Sartre y Guy Debord:

A veces, en la terraza de algún café, mientras simulaba leer algún poeta maldito francés, me hacía el intelectual y dejaba la pipa en el cenicero (a veces la pipa no estaba ni encendida) y me sacaba las gafas con las que aparentemente leía y me quitaba las otras, que eran idénticas a las primeras y con las que tampoco podía leer nada. Pero eso no me hacía sufrir demasiado, porque yo no pretendía leer en público a los poetas malditos franceses, sino *simular* que era un profundo intelectual de terraza de café de París²².

El rol que juega Vila-Matas en la novela es más bien una persona tímida, miedosa, indecisa y con poca seguridad en sí misma. En realidad él se sintió muy solo durante muchos días en París, sobre todo los domingos. Esos días bajaba a la librería o se sentaba en un café. Pero si se encontraba en la calle con alguien le daba apuro que esa persona pensara que no tenía nada que hacer de modo que fingía tener una cita: "Me sentí más solo y desamparado que nunca"²³. Otra situación que muestra su soledad y necesidad de apoyo es cuando escribió una carta al ya muerto Théodore de Banville. Copió la carta que le escribió Arthur Rimbaud en 1870, en la que decía "Yo no soy conocido. Pero ¿qué importa? Los poetas son humanos. [...] Soy joven: tiéndame la mano"²⁴. Naturalmente la carta le llegó de vuelta. Vila la leyó de nuevo y, según cuenta, estuvo esperando toda la noche a que viniera Rimbaud para cogerle la mano:

Esperé toda la noche a que alguien acudiera en mi auxilio, llamara a la puerta de mi *chambre* y me tendiera una mano. Pasé la noche esperando a Rimbaud²⁵.

¹⁹ Vila-Matas 2003, 123.

²⁰ Vila-Matas 2003, 173.

²¹ Vila-Matas 2003, 12.

²² Vila-Matas 2003, 30.

²³ Vila-Matas 2003, 116–117.

²⁴ Vila-Matas 2003, 124.

²⁵ Vila-Matas 2003, 125.

Vila-Matas dice que su compañía más fiel y constante fue la desesperación, a veces fingida y otras muy vivida²⁶. Además, él confiesa que se aburría de vez en cuando en París:

Me estoy diciendo, una vez más, que vivo en el centro del mundo y de pronto descubro que eso me lo he dicho ya mil veces y que me repito, que es una señal clara de que me aburro²⁷.

Lo que seguramente también era una situación difícil para él, es que no se sentía apoyado del todo por sus padres. Ellos creían que no iba a encontrar su suerte en París y que estaba perdiendo el tiempo queriendo ser escritor. A su padre le hubiera gustado que acabara con sus estudios de abogado. No obstante cada mes le pasaba dinero. La relación con su madre era aún peor. Nunca se sintió protegido y querido verdaderamente por ella: "La amé, pero ella no me amó a mí"²⁸. Vila-Matas dice que ella le consideraba gris y no creía en su potencial artístico.

Raúl Escari, su mejor amigo durante su estancia en París, creía más en él. Vila-Matas y Escari pasaron muchas horas juntos y además él era un buen consejero. Siempre que Vila-Matas no encontraba solución a un problema le preguntaba a su amigo:

Dándole vueltas al asunto de la imaginación creadora y a la necesidad o no de la experiencia para escribir, terminé consultándole a Raúl Escari mis dudas. 'Todo me lo preguntas a mí', me dijo Raúl, '¿te has dado cuenta?'²⁹.

En su tiempo libre, a Vila-Matas le gustaba ir al cine. Algunas películas le hacían pensar e incluso sacaba de ellas material o

ideas para su libro. Así por ejemplo *F for Fake*: "Esa película iba a cambiar los pasos del principiante que yo era"³⁰. La película que más ha visto en su vida es *Johnny Guitar* de Nicholas Ray. Le fascinaban los diálogos sobre el amor y la fuerte personalidad del héroe (muy distinta a la suya)³¹.

Otra pasión suya era naturalmente la lectura. Leía muchos libros de cualquier país o autor, por ejemplo, Arrieta, Javier Grandes, Flaubert, Rimbaud, etc. Además le gustaba la poesía, sobre todo la de la generación del 27 (Salinas, Cernuda, Llerena, García Lorca, Guillén): "La generación del 27 llevaba tiempo influyendo en mi formación de escritor"³².

Vila-Matas como escritor

Al tener que decidir qué carrera universitaria escoger, Vila-Matas le dijo a su padre que "quería estudiar para [ser como] Hemingway"³³. Su padre le respondió que eso no era una carrera universitaria y días después le matriculó en Derecho. Pero finalmente tras tres años de estudios para ser abogado como quería su padre, Vila-Matas lo dejó todo en Barcelona y se fue a París para ser escritor, su gran ilusión. En sus comienzos como escritor se interesaba mucho por la poesía. Pero él mismo reconoce que

era un poeta frustrado que, habiendo querido escribir grandes versos, había rebajado [sus] ambiciones y aceptado ser tan sólo (tenía ya bastante con el trabajo que [le] iba a dar eso) un narrador³⁴.

²⁶ Vila-Matas 2003, 147.

²⁷ Vila-Matas 2003, 198.

²⁸ Vila-Matas 2003, 110.

²⁹ Vila-Matas 2003, 206.

³⁰ Vila-Matas 2003, 195.

³¹ Vila-Matas 2003, 125–126.

³² Vila-Matas 2003, 142.

³³ Vila-Matas 2003, 12.

³⁴ Vila-Matas 2003, 143.

Así dice también sobre su primer libro:

La asesina ilustrada con su atormentada descripción de la muerte de un poeta, da pleno testimonio de ello, habla no sólo de mi drama personal sino del drama de muchos escritores jóvenes que al principio de su proceso creativo, si son imaginativos, suelen construir mundos poéticos propios, forjados en gran medida por sus lecturas, pero más adelante, a medida cómo se acomodan a la realidad, caen en la prosa cotidiana y eso les hace sentir que han traicionado sus principios poéticos de primera hora. Hoy en día *La asesina ilustrada* me parece básicamente una despedida de la poesía por mi parte³⁵.

La persona de Vila-Matas como escritor coincide con su propia vida interior. En sus comienzos no se creía capaz de redactar un buen libro. Para él era muy difícil creer en sí mismo, porque en su alrededor había gente que le decía claramente a la cara que le faltaba algo para ser un buen escritor. Su madre, por ejemplo, siempre que le veía, decía: “Hijo, eres más gris que París”³⁶. También Marguerite Duras, su mecenas, le dijo un día: “[...] Como tantos jóvenes, tienes un estilo de un solo faro”³⁷. De esa manera Vila-Matas empezó a creer que verdaderamente no tenía estilo:

¡El estilo! Durante muchos años vi *La asesina ilustrada* como el libro de un escritor extraño a mí y, además, gélido y poco conectado con la vida. [...] creo que se debe a su absoluta falta de estilo³⁸.

Para ayudarlo a escribir una buena novela con estilo, Marguerite Duras le dio una hoja con las instrucciones más útiles para escribir una novela.

Tomé la cuartilla y me fui directo a la calle. Leí las instrucciones que contenía poco después [...]

y noté que caía de golpe todo el peso del mundo sobre mí, todavía hoy recuerdo el pánico inmenso – el escalofrío, para ser más exacto³⁹.

Estas ideas de Marguerite Duras las llevaba consigo y siempre que podía las estudiaba muy profundamente en tanto que escribía su *Asesina ilustrada*. Pero a pesar de la ayuda de esas instrucciones, a él no le gustaba someterse a ellas. Más bien le gustaba imaginarse las cosas él mismo:

Fue como si estuviera escribiendo, pero divirtiéndome mucho más que si escribiera, ya que no debía someterme a las rígidas normas de la cuartilla de Duras⁴⁰.

El escribir su primera novela le resultó muy difícil. Vila-Matas mismo lo confiesa: “Me costaba mucho escribir cualquier párrafo de *La asesina ilustrada*”⁴¹. Dice también claramente que para ser un buen escritor le faltaba talento y tener su libro terminado. Era además una época en la que se preguntaba para qué hacía todo eso. Encontraba absurdo estar en París, escribir esa novela e incluso querer ser escritor: “Mi vida carecía de proyecto y de sentido”⁴². También tenía miedo de no llegar a ser inmortal, es decir, temía que nadie hablara más de él cuando muriera: “¿Me veía incapaz de alcanzar la inmortalidad? [...] me sentía mortal”⁴³. Amapola, una mujer con la que tuvo una relación superficial, le dijo un día que estaba perdiendo el tiempo: “Pues hijo, que eres la pura confusión y el extravío. Porque, vamos a ver, ¿qué piensas hacer de tu vida?”⁴⁴. Un amigo de él, Javier Grandes,

³⁵ Vila-Matas 2003, 212–213.

³⁶ Vila-Matas 2003, 107.

³⁷ Vila-Matas 2003, 112.

³⁸ Vila-Matas 2003, 112.

³⁹ Vila-Matas 2003, 29.

⁴⁰ Vila-Matas 2003, 216.

⁴¹ Vila-Matas 2003, 48.

⁴² Vila-Matas 2003, 192.

⁴³ Vila-Matas 2003, 115.

⁴⁴ Vila-Matas 2003, 157.

respondió a tal reproche diciendo: "Pero sí que sabe lo que será en la vida. Escritor. Otra cosa es que vaya un poco retrasado"⁴⁵. Pero al mismo tiempo lo compara con Boris Vian, que a su edad ya había escrito canciones, poesías, novelas, obras de teatro y óperas. Vila-Matas al oírlo se quedó sin habla, pues él en comparación con Boris Vian no había acabado ni una sola novela.

Sufrió otro susto al enterarse de que el argumento de su libro ya existía en la obra de Agatha Christie *El asesinato de Roger Achroyd*. Vila-Matas pensó entonces que había perdido dos años escribiendo un libro que ya existía, pensando que se trataba de una idea única. A partir de ese momento Agatha Christie significó para él "la verdadera asesina ilustrada y gran dama del Crimen"⁴⁶.

Finalmente, con ayuda de consejos de otros escritores o amigos y gracias a encuentros casuales, Vila-Matas pudo terminar su libro. Así por ejemplo gracias a las ideas de Borges, uno de sus escritores favoritos que más influyó su obra: "Había tardado mucho en descubrirlo pero ahora no paraba de leerlo y de hallar ideas en sus textos"⁴⁷. Con los consejos de Marguerite Duras, Vila-Matas comprendió por un lado que una novela tenía que tener cierta coherencia interior, pero por otro lado, recordó que existen muchos libros buenos y conocidos que son brillantes precisamente por las digresiones que incluyen. Para él un libro era como un diálogo, en el que se puede cambiar de tema sin problema. Su amigo Raúl le habló un día de las cartas de Flaubert a Louise Collet. Él

mismo autor dijo sobre esas más de 70 páginas que se trataba de una colección de párrafos bien acabados y ordenados que no se comunicaban uno con otro. Es decir, que lo más importante es que los párrafos se comuniquen entre ellos⁴⁸. De Juan Marsé aprendió que un buen escritor tiene que saber tirar a veces algunas páginas escritas, aunque sean buenas. Y es que podía ser que no encajaran bien en el tema o en la estructura⁴⁹. Una situación circunstancial le abrió los ojos:

No debía dejarme influir por la mirada compasiva de aquellos pedantes de mi país tan atrasado, escritores altivos y anclados en una literatura de cartón piedra⁵⁰.

Al terminar por fin su novela tuvo un poco de angustia, sobre todo temía las críticas. "[...] tenía miedo de haber terminado la novela, pero al mismo tiempo me decía que si era así debía afrontar la realidad"⁵¹. Y la realidad era que ya no se sentía más a gusto en su buhardilla en París. La novela estaba terminada y ya no tenía más sentido permanecer allí, pues no tenía nada más que hacer: "Sentía yo el famoso vacío que decían que se apoderaba de un escritor cuando terminaba su libro?"⁵². Finalmente regresó a Barcelona tras dos años en París. Le dijo a su padre cuál era la razón de su vuelta:

porque me había enamorado de Julia Grau y porque, además, en París siempre llovía y hacía frío y había poca luz y mucha niebla. Y es tan gris, añadió mi madre, supongo que refiriéndose a mí⁵³.

⁴⁵ Vila-Matas 2003, 157.

⁴⁶ Vila-Matas 2003, 218.

⁴⁷ Vila-Matas 2003, 193.

⁴⁸ Vila-Matas 2003, 117–178.

⁴⁹ Vila-Matas 2003, 174.

⁵⁰ Vila-Matas 2003, 130.

⁵¹ Vila-Matas 2003, 228.

⁵² Vila-Matas 2003, 229.

⁵³ Vila-Matas 2003, 233.

Vila-Matas
y sus recuerdos de París

Cuando fue a París por primera vez en su vida, era todavía un hombre joven que buscaba su identidad y su futuro. Después de haber leído a Hemingway describiendo su juventud en París, tuvo la idea de irse también a esa ciudad para vivir una vida de bohemio. Durante sus dos años en París, pasó los días callejeando por la ciudad y de esa manera conoció muchos lugares que resultaron ser importantes para él.

En general, pasaba la mayoría de los días en el Quartier Latin, el barrio bohemio de París, o en los barrios limitando con él. En primer lugar, la buhardilla en la que vivió durante ese tiempo se encontraba ahí. Era su refugio donde iba a empezar su primera novela. Se hallaba en la Rue Benoit número 5. Dice sobre ella:

No había mesa en la buhardilla. Sólo un armario, un viejo y gran espejo, y un colchón en el suelo. Dos semanas después de alquilar aquella *chambre*, fui una mañana con Javier Grandes al Marché aux Puces y compré una desahuciada y carcomida mesa de madera que me costó ochenta francos y que con la ayuda de Javier trasladé en metro hasta mi *chambre*⁵⁴.

Por lo demás, no solía dejar entrar a nadie en ella, porque le daba vergüenza de que alguien viera en que estado tan deteriorado vivía. Como sólo había un baño repugnante que tenía que compartir con los demás, iba regularmente a la estación de Austerlitz donde se duchaba. Pero siempre le daba apuro que le vieran duchándose ahí:

[...] lo que me infundía un miedo bastante grande a ser descubierto por amigos o conocidos de Barcelona recién llegados a París. Pocas

cosas me aterraban más que la posibilidad de ser avistado por ellos, es decir, que de pronto me vieran con mi humilde toalla de baño y descubrieran las condiciones no idílicas en las que me preparaba en París para ser un gran artista como Hemingway⁵⁵.

En el Quartier Latin había muchas pequeñas salas de cine que Vila-Matas solía frecuentar a menudo. Además, iba a almorzar con frecuencia en la cafetería de un drugstore frente al café Flore. Cuenta una anécdota de un día del año 1975 cuando estaba en el restaurante, comiendo y leyendo un periódico español:

Ese día, me acababan de retirar el primer plato y aguardaba la llegada del segundo cuando se me acercaron dos hombres muy altos y fornidos, dos *gorilas* de notable envergadura que se identificaron como policías secretos y me invitaron discretamente a seguirles hasta el lavabo, donde me colocaron con notable nerviosismo contra la pared y me cachearon y preguntaron por qué estaba yo tan nervioso. “Y ustedes”, les pregunté, “¿por qué también lo están tanto?” Ellos tenían sus motivos para el nerviosismo, pues creían que yo podía ser el terrorista venezolano Carlos, el mismo que hacía poco había colocado una bomba que había dejado una estela de muertos en aquel local⁵⁶.

Otro café muy importante, no sólo para él sino que también para los bohemios en París era exactamente ese café Flore en el Boulevard Saint Germain, lugar en el que ya Sartre discutía con intelectuales de su época. Por eso, Vila-Matas tardó un poco hasta que se atrevió a entrar en el café, por su fama y sus visitas. Pero finalmente, éste pasó ahí mucho tiempo leyendo, filosofando o hablando con amigos. También analizaba a la gente en el café Flore, como a los miembros de un club exclusivo. La dividió en tres apartados:

⁵⁵ Vila-Matas 2003, 119.

⁵⁶ Vila-Matas 2003, 208–209.

⁵⁴ Vila-Matas 2003, 40.

[...] el de los escritores exiliados, el de los escritores franceses y el de la variopinta y más bien extravagante clientela ajena a lo literario, pero no a lo raro. Es posible que desde entonces no haya vuelto a ver reunido en ningún lugar del mundo tanto elemento excéntrico como el que allí había. [...] El joven rubio, por ejemplo, que sólo podía sentarse donde JeanPaul Sartre escribió *La náusea*; la imitadora de ZsaZsa Gabor, que llegaba, todos los días al atardecer, con sus siete perritos blancos [...] ⁵⁷.

Después de un rato se dió cuenta de que el café Flore se había convertido en su exilio: “en realidad no me había exiliado a Francia ni a París, sino a un barrio de París, el Quartier Latin, y muy especialmente a un café de ese barrio, el Flore” ⁵⁸.

Otro café de París que recuerda bien es la Closerie de Lilas en el Boulevard Montparnasse. Frencuentó a menudo ese lugar – y siempre se fue sin pagar, según dice – y se inventó un ser fantástico con el que conversaba. Le llamaba el Odradek y era una criatura kafkiana. Para Vila-Matas, cuando conversaba con él, este Odradek representaba a Scott Fitzgerald, y él mismo representaba a Hemingway, porque también esos dos escritores y amigos iban muchas veces al bar. “Se llama a sí mismo Scott [...] y lucha para que Hemingway (que para él soy yo) no olvide nunca lo que pasó” ⁵⁹.

También las calles son importantes para él, porque las relaciona con acontecimientos que él mismo ha vivido o que ha leído simplemente. Por ejemplo al pasar por la calle Rue Jacob y SaintPères se acuerda de una escena del libro *París era una fiesta* de Hemingway, en la que Scott

Fitzgerald le mostró sus partes masculinas en el restaurante “Michaud” ⁶⁰.

Otra calle significativa de París es la Rue Amyot, en la que se suicidó Jeanne Hébuterne artista y amante de Modigliani después de la muerte de su marido. Vivió en el piso número 8. Vila-Matas fue a ese lugar cuando volvió a París muchos años más tarde con la intención de conocerlo, que no parece haber cambiado durante los pasados ochenta y dos años. Dice:

[...] me pareció que toda mi juventud y todo mi verano cabían en ese momento de vida y muerte, cabían en esa rue Amyot de París, ciudad cargada de placas recordatorias [...] ⁶¹.

Además, el escritor barcelonés paseaba a menudo por los pasajes en París, sobre las cuales dice:

Hay pasajes en París en los que su cerrada atmósfera parece estar presagiando el fin de algo. [...] a veces pueden parecernos muy bellos pero cuya asfixiante atmósfera puede acabar recordándonos la de nuestra alma cuando en momentos melancólicos se impregna de realismo y nos dice la verdad, nos anuncia que el fin está próximo ⁶².

Eso era ya al final de sus días en París. Contrasta París con su ciudad natal Barcelona, la ciudad de su infancia. Critica los cambios que tuvieron lugar en ella:

En Barcelona, tras los delirantes cambios que ha habido antes y después de los Juegos Olímpicos y que han convertido esta ciudad, antes elegante y secreta, en un espacio abrumadoramente turístico, es mucho más fácil que pueda perderme ⁶³.

Siempre ha querido vivir en Nueva York, ciudad de sus sueños infantiles.

⁵⁷ Vila-Matas 2003, 79.

⁵⁸ Vila-Matas 2003, 80.

⁵⁹ Vila-Matas 2003, 54.

⁶⁰ Vila-Matas 2003, 15.

⁶¹ Vila-Matas 2003, 18.

⁶² Vila-Matas 2003, 207.

⁶³ Vila-Matas 2003, 37.

Vivo en Barcelona, me atrae y fascina mucho ese París que nunca se acaba, pero no me engaño, quisiera pasar más tiempo en Nueva York, donde, por cierto, sólo he pasado una noche en mi vida. Nueva York es un deseo que viene de lejos⁶⁴.

No obstante, para él, París es la ciudad más bella del mundo. Le entusiasman su historia y su cultura. Le gusta París porque, a diferencia de Barcelona que está llena de bares, París, aún teniendo muchos bares, está también llena de librerías⁶⁵. Todavía lleva París y su ambiente consigo, como lo dice Hemingway: "Quien ha tenido la suerte de vivir en ella cuando joven, luego París le acompaña, vaya a donde vaya, todo el resto de su vida"⁶⁶. La mejor estación del año en París es la primavera, cuando toda la gente sale y la ciudad gris se convierte en un lugar para ser feliz. Vila-Matas opina: „Esa ciudad, tal vez porque no se acaba nunca y porque, además, es maravillosa, puede con todo, puede con todas las causas que el hombre encuentra para ser infeliz"⁶⁷.

Valoración irónica de su comienzo como escritor en París

Lo que intenta realizar con este libro es una retrospectiva humorística e irónica de sus años de aprendizaje en París. Utiliza ironía tanto al nivel de la narración como en la estructura del texto y de su representación.

La ironía es de gran valor para él, porque la juzga "la forma más alta de la sinceridad. Ya su título, como revela Vila-

Matas, no se comprende sin un poco de ironía. "París no se acaba nunca", eso es el lema que reza con frecuencia en su libro. París es la ciudad que simboliza su juventud, y para él, sus días de joven escritor en esa ciudad no parecen acabar tampoco. Durante su viaje literario se pregunta varias veces, que relación tiene el ahora mayor Vila-Matas con el joven Vila-Matas. Considera que ya no existen muchas cosas que le unen al hombre que ha sido. Al pasear por la Rue Benoît se siente como un fantasma o como un muerto, porque todo ha cambiado, incluso las calles que frecuentaba en su juventud.

[...] me sentía un muerto con permiso, un fantasma, y ésta era una sensación desoladora, porque vi el hueco profundo e insalvable que separaba mi juventud de la madurez, y constar esto me dolió mucho, comprendí que el incesante y vasto universo de París se había apartado de mí desde hacía ya mucho tiempo⁶⁸.

Ahora, ya siendo un hombre maduro, juzga su comportamiento irónicamente: "Yo en esos días era, en cualquier caso, señoras y señores, insisto, un horror ambulante"⁶⁹. Es muy sincero frente a sus lectores, sabe que sus días de aprendizaje en París no fueron muy productivos: "[...] no hay mucha grandeza, belleza o intensidad en los minutos de mi juventud dedicados a la escritura. Lo sé, es deplorable"⁷⁰. Los motivos de su mudanza a París eran simples: su mundo en Barcelona le parecía demasiado pequeño y pensaba que tenía que convertirse en alguien importante, cumpliendo una imagen preestablecida. El truco era contarlo como si estuviera copiando al Hemingway de *París era una fiesta* y a los demás escritores a los cuales

⁶⁴ Vila-Matas 2003, 59.

⁶⁵ <http://www.barceloca.com/dataDetails-4504/es-ES/Enrique-Vila-Matas-barcelona.aspx>, 2.09.08.

⁶⁶ Vila-Matas 2003, 37.

⁶⁷ Vila-Matas 2003, 69.

⁶⁸ Vila-Matas 2003, 71.

⁶⁹ Vila-Matas 2003, 31.

⁷⁰ Vila-Matas 2003, 138.

conocía. „La juventud es extraordinaria, pensaba, y yo la tengo sofocada viviendo una bohemia que no me conduce a nada”⁷¹. Todo lo que sabía de la vida bohemia era lo que conocía de sus libros. Por eso, se comportaba como lo haría un escritor intelectual según su imaginación.

En aquellos días, comencé a pasear por las calles del barrio creyéndome una persona *interesante*. [...] fingía leer y entonces mi penetrante mirada de escritor maldito no podía ser más impostada⁷².

No sabía quien era, cambiaba de opinión según el escritor al que leía actualmente. Se sentía muy importante, aunque sufría por tener ni personalidad ni objetivo fijo. Era bastante infeliz en París y no podía explicárselo. Tampoco ahora, años más tarde, lo sabe: “¿Qué hacía, Dios mío, desesperado en París? No podía ser más imbécil”⁷³.

Con su libro, VilaMata refleja irónicamente la ilusión de un joven artista, queriendo ser un escritor con éxito. No se sabe, si es conferencia o novela, ficción o realidad. “Nada sería sin la ironía”⁷⁴, afirma y añade: “La ironía me parece un potente artefacto para desactivar la realidad”⁷⁵. Cita a Cozarinsky, escribiendo:

El futuro sólo tiene realidad en la forma de nuestros miedos y esperanza presentes, y el pasado sólo tiene realidad meramente como recuerdo [...], recuerdos muy precarios, porque nunca son verdaderos⁷⁶.

y también a Borges:

Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, sé que lo estoy haciendo sobre recuerdos,

no sobre las primeras imágenes. Y eso me pone triste. Me entristece pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud⁷⁷.

Reconocemos que con su obra sobre sus años de aprendizaje en París, Vila-Matas refleja humorísticamente la imagen estereotipada de la ciudad bohemia. La vida de bohemio no se realizó completamente y tampoco pudo cambiarla, porque ya tenía una idea de como debería ser. La ciudad París tal que la describe es una ciudad ficticia, es decir un lugar artificial, creado por su imaginación. No obstante, el libro es sobre todo una declaración de amor a la ciudad de su adolescencia. Ha aprendido muchas cosas en París – aunque no las exoerimentase de verdad – y esas experiencias le siguen acompañando todavía. París no se acaba nunca – sin ironía. “Dentro de veinte años, habrá que ir a París para buscar algo más eterno [...]. París [...] será siempre inmortal, no se acabará nunca. Porque ¿verdad, señoras y señores, que París no se acabará nunca?”⁷⁸.

REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

Literatura primaria

Vila-Matas, E., *París no se acaba nunca*, Madrid 2003.

Literatura secundaria

http://www.anagramaed.es/titulo/CM_41.

<http://www.barceloca.com/dataDetails4504/esES/EnriqueVila-Matasbarcelona.aspx>. (2.09.2008)

⁷¹ Vila-Matas 2003, 147.

⁷² Vila-Matas 2003, 72–73.

⁷³ Vila-Matas 2003, 70.

⁷⁴ Vila-Matas 2003, 224.

⁷⁵ Vila-Matas 2003, 33.

⁷⁶ Vila-Matas 2003, 147.

⁷⁷ Vila-Matas 2003, 148.

⁷⁸ Vila-Matas 2003, 83.

Theoretische Überlegungen zum Raumbegriff

Valérie Wetter

Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

Der Begriff des Raumes ist von vielen unklaren Vorstellungen begleitet und sein Verständnis reicht vom Welt-, Wohn- und Körperraum bis hin zu geometrischen Raummessungen. Als imaginäre Vorstellung und wechselnder Verständigungshorizont gehört er seit frühester Zeit zur Wahrnehmung des Menschen. So waren es Platon und Aristoteles, die in ihren Schriften eine erste Diskussion des Raumes vornahmen. Dennoch kamen Kosmologie und Naturphilosophien bis ins 17. Jahrhundert, bildende Künste und Architektur sogar bis ins 19. Jahrhundert ohne expliziten Raumbegriff aus. Mit Beginn der neuzeitlichen Naturwissenschaften erfuhr der Raum eine philosophische Substantialisierung und wurde mit dem ausgehenden 18. Jahrhundert als eine erkenntniskritische und ästhetische Kategorie entdeckt. Im 20. Jahrhundert wuchs das Bewusstsein, dass Raumvorstellungen, ähnlich wie Zeitvorstellungen, nicht nur auf der transzendentalen Apriori unserer sinnlichen Erfahrungen beruhen, sondern wechselnde und vielfältige Anschauungsformen darstellen, die von Zeitkoordinaten, Gestaltungs- und Erkenntnisparametern sowie von kulturgeschichtlichen Symbolbildungen abhängig sind.

Die Unterscheidung zwischen Ortsfragen und geometrisch-abstrakten Anschauungen, zwischen Naturnachahmungen und anthropologischen Erkenntnisstrukturen, zwischen euklidischen und nicht-euklidischen Bezugsgrößen sowie zwischen eigenen und fremden Sozial- und Kulturräumen war ein entscheidender Schritt zur Herausbildung des Raumbegriffs. Das Räumliche erfuhr schließlich eine plurale Dimensionierung¹. Diese Pluralität wurde durch Ernst

Cassirer theoretisch begründet. Der Raum gilt nun nicht mehr als einfache, anschauliche Gegebenheit, sondern ist Ertrag und Ergebnis eines Prozesses der symbolischen Forschung. Der Ordnungsbegriff wird nun vor den Seinsbegriff gestellt, da der Raum sich nicht durch sein Sein, sondern durch seine Ordnung und seine Beziehungen definiert. Cassirer postuliert, dass Raum und Zeit „keine Substanzen, sondern vielmehr ‚reale Relationen‘; [...]“² seien. Der substanzielle Raumbegriff wird zu einem Ordnungsbegriff, der den Gegensatz zwischen abstraktem Raumbegriff und konkreter Ortsbestimmung der Dinge auflösen kann. Der Raumbegriff der ‚realen Relation‘ zeichnet sich durch eine Objektivität aus, die in der Wahrheit von Beziehungen liegt. Nicht mehr die Körper ‚im‘ Raum, oder das Geschehen ‚in‘ der Zeit werden als Welt definiert, sondern ein „System von Ereignissen“³ formt die Welt. In die gesetzliche Ordnung oder auch in die Bestimmung dieser Ereignisse gehen Zeit und Raum mit ein⁴. Der Begriff der Ordnung ist allerdings von Verschiedenheit und Vielgestaltigkeit möglicher Raumstrukturen gekennzeichnet. So gibt es keine allgemein feststehende Rauman-schauung, sondern verschiedene Sinnordnungen. Mythische, ästhetische oder theoretische Ordnungen bilden die Form und Struktur des Raumes⁵. Mit der Pluralität des Räumlichen wird ein Paradigmenwechsel vollzogen, der den Übergang zwischen Moderne und neuzeitlicher Entwicklung kennzeichnet. Die homogene Rauman-schauung, die einfache Nachbildung der Welt, wird durch die Bindung an unterschiedliche Zeitdimensionen und Örtlichkeiten – mit der Möglichkeit weiterer struktureller Kombinationen – definiert. Individuelle Raumkonzepte, diverse Raumexperimente und -theorien breiten sich in allen Bereichen aus, was teilweise zu einem nachlässigen

¹ Vgl. Ott 2003, 113–114.

² Cassirer 1975, 22.

³ Cassirer 1975, 22.

⁴ Vgl. Cassirer 1975, 22; Ott 2003, 114; Röttgers 1993, 42.

⁵ Vgl. Cassirer 1975, 22–29.

und inflationären Gebrauch des Raumbegriffs führt⁶.

Claude Lévi-Strauss führt den Gedanken des Ordnungs- und Relationsbegriffs weiter und überträgt ihn auf die ethnologische Forschung. Er fordert, im Sinne einer gleichberechtigten Evaluierung der Kulturräume, das Abrücken vom eurozentrischen Evolutionsgedanken und plädiert für die Betrachtung einer räumlichen Verteilung der Kulturen. Geht das vorherrschende Verständnis von einer Ausbreitung der Kulturen im Raum und abgestuft in der Zeit aus, so betont Lévi-Strauss ihren ‚écarts différentiels‘, um einer Homogenisierung entgegen zu wirken. Er sieht die Bedeutung der Kulturen in ihrer räumlichen Vernetzung in Zeit und Raum. Zudem geht er davon aus, dass allen Kulturen eine gemeinsame Struktur zu Grunde liegt. Die Trennung strukturaler Raumbetrachtungen von Fragen der Genese hat zu einem Paradigmenwechsel geführt, der als postmoderne Verabschiedung der Historie und als poststrukturalistisches Differenzdenken bezeichnet wird. Damit verbunden ist eine philosophische Abwertung des Kausalitätsprinzips und der ideengeschichtlichen Herleitungen⁷.

Michel Foucault schließt sich dieser differenzgenerierenden Methodik an und fordert eine Übertragung auf die Geisteswissenschaften. Laut Foucault könne die Gegenwart als Epoche des Raumes bezeichnet werden, die sich durch Nähe und Ferne, Nebeneinander und Auseinander charakterisiere. Ziel des Strukturalismus sei es, Relationen zwischen den Elementen zu schaffen, die sowohl in der Zeit als auch im Raum verteilt seien:

Le structuralisme, ou du moins ce qu'on groupe sous ce nom un petit peu général, c'est l'effort pour établir, entre des éléments qui peuvent avoir été répartis à travers le temps, un ensemble de relations qui les fait apparaître comme juxtaposés, opposés, impliqués l'un par l'autre, bref, qui les fait apparaître comme une sorte de configuration; [...]⁸.

⁶ Vgl. Ott 2003, 115; 113.

⁷ Vgl. Ott 2003, 116–117.

⁸ Foucault 1994, 752.

Seine These weckt die Hoffnung auf zwei neue Richtungen in der Geschichtsschreibung: Auf der einen Seite setzt er dem qualitativen Orts- und Relationsraum des ‚Innen‘, den er im Sinne Cassirers als heterogenetischen und ästhetischen Begriff aufführt, den homogenisierenden Raum entgegen. Auf der anderen Seite fordert er die Sichtbarmachung und Erschließung verdeckter gesellschaftlicher Räume des ‚Äußeren‘, sogenannter Heterotopien⁹. Heterotopische Orte seien reale Räume unserer Gesellschaft, gewissermaßen Orte außerhalb aller Orte, die aber dennoch lokalisierbar seien. Im Gegensatz zu Utopien, die im Wesentlichen unwirkliche Räume seien, könnten Heterotopien als realisierte Utopien, als wirkliche und wirksame Orte, bezeichnet werden. Foucault unterscheidet sechs Punkte, die eine Heterotopie charakterisieren, die aber nicht alle gleichzeitig erfüllt sein müssen, damit von einer Heterotopie gesprochen werden kann¹⁰.

⁹ Vgl. Ott 2003, 116–117.

¹⁰ Erstens gibt er an, dass es in jeder Kultur Heterotopien gebe. Diese unterteilt er in Krisen- und Abweichungsheterotopien. Zweitens erläutert er, dass jeder heterotopische Ort eine ganz bestimmte Funktion innerhalb einer Gesellschaft einnehme. Drittens fasst er zusammen, dass Heterotopien an einem einzigen Ort mehrere Räume und Platzierungen – die normalerweise inkompatibel seien – zusammenbringen könne. Viertens wird erklärt, dass heterotopische Orte oft an Zeitabschnitte gebunden seien und ihre volle Funktion am besten dann entfalten würden, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen würden. Diese sogenannten Heterochronien unterteilt er weiter in Heterotopien der sich endlos akkumulierenden Zeit und in solche der flüchtigen Zeit. Fünftens fasst er zusammen, dass Heterotopien prinzipiell nicht einfach zugänglich seien, sondern an ein System von Öffnungen und Schließungen gebunden seien. Sechstens wird die Funktion von heterotopischen Räumen erläutert. Illusionsheterotopien würden Wunschvorstellungen schaffen, die alle Räume menschlichen Lebens als noch illusorischer und trügerischer erscheinen lassen würden. Kompensationsheterotopien würden einen anderen, realen Raum schaffen, der so vollkommen, sorgfältig und wohlgeordnet sei wie unser Raum im Gegensatz dazu ungeordnet, missraten und wirr sei. Vgl. Foucault 1994, 754–761.

Der Ansatz von Gilles Deleuze und Félix Guattari bildet das Pendant zu Foucaults Entwurf. Sie versuchen mit Hilfe einer verräumlichten Lektüre und mit Begrifflichkeiten, die aus der Kartografie und Geologie entlehnt sind, unterschiedliche Wissensbereiche aus methodologischen und psychologischen Verengungen herauszuführen, um unbewusste Sinn-sedimentierungen darzulegen. Sie analysieren Raumkodierungen in machtpolitischen, epistemologischen und künstlerischen Modellen. So unterteilen sie einerseits den Raum in einen geglätteten, anorganischen Bereich – den Raum des Nomaden – andererseits in einen gekerbten Bereich – den Raum des Sesshaften. Sie fokussieren vor allem die Entzifferung und Entdeckung diverser Raumkodierungen und die Untersuchung auf inhärente Heterotopien¹¹.

Betrachtet man die Auseinandersetzungen mit dem Raum im Bereich der Philosophie, so zeigt sich, dass dieser zum vielgestalteten Nahraum menschlicher Erfahrung erklärt und mit Existenz und Leiblichkeit in Beziehung gesetzt wird. Martin Heideggers Bestimmung des qualitativen Nahraumes, mit der Betonung seiner wesenhaften Tendenz zur Nähe des Daseins, hat bis heute seine Gültigkeit bewahrt. Heidegger postuliert wieder die Verbindung zwischen Raum und Ort. Der Raum erhalte sein Wesen durch den Ort: Er werde in seine Grenzen ‚eingelassen‘ und ‚ingeräumt‘, und versammle sich gewissermaßen um einen Ort. Die Plätze dieser Orte würden dann eine Messung des Räumlichen durch den Abstand oder Zwischenraum zwischen den Orten erlauben¹². Auch Michel de Certeau nimmt eine Unterscheidung zwischen Raum und Ort vor. Er beschreibt den Ort als geometrische Figur und stabilen Zustand, in dem sich die Elemente in einer Ordnung der Koexistenz befinden: „Un lieu est donc une configuration instantanée de positions“¹³. Den Raum hingegen beschreibt er als praktizierten

Ort, als Begegnung mit Bewegung: „L’espace est un croisement de mobiles [...] un lieu pratiqué“¹⁴. Durch Vektoren der Richtung, die Quantität der Geschwindigkeit und die Variable der Zeit, ergo durch die Gesamtheit von Bewegung, entstehe der Raum: Eine geometrisch bestimmte Straße werde in Konsequenz dieser Aussage als Ort bezeichnet und erst durch die Fußgänger, die sich in ihr bewegen, werde sie zum Raum. So wie der Ort durch die Bewegung zum Raum werde, so werde das geschriebene Wort durch die Lektüre zum gesprochenen Wort. Das Schriftstück gilt als Ort, während die Lektüre selbst durch das praktizierte Lesen zum Raum wird¹⁵. Im Gegensatz zu Heideggers statischem Orts- und Raumverständnis entsteht der Raum bei Certeau durch Aktivität des Subjekts¹⁶.

Ange-sichts der wachsenden Raum-differenzierung ruft die Soziologie zur Rückbesinnung auf notwendige Verortungsstrategien auf und macht auf den Verfall traditioneller Vergesellschaftungsformen aufmerksam. So lässt Georg Simmel deutlich werden, dass der moderne Raum seine Funktion als Grundlage sozialer Organisation durch die immer abstrakter werdenden Vergesellschaftungsformen verloren hat. Pierre Bourdieu hingegen kritisiert die herrschaftsorientierte symbolische Besetzung des Raumes. Hier knüpft auch Siegfried Kracauers Beobachtung an, die davon ausgeht, dass jede Gesellschaftsschicht den ihr zugewiesenen Raum einnimmt. So wird dem Generaldirektor das neu-sachliche Arbeitszimmer zugeordnet, während der charakteristische Ort des Mittelstandes die Siedlung bildet und der Erwerbslose „das Gegenteil eines Heimes und gewiss kein Lebensraum“¹⁷ zugewiesen bekommt. Jeder Raum konstituiert sich folglich durch die gesellschaftlichen Verhältnisse und Raumbilder werden zu Träumen der Gesellschaft, die erst durch

¹¹ Vgl. Ott 2003, 142.

¹² Vgl. Ott 2003, 140–141.

¹³ Certeau 1990, 173.

¹⁴ Certeau 1990, 173.

¹⁵ Vgl. Certeau 1990, 172–175.

¹⁶ Vgl. Certeau 1990, 142.

¹⁷ Vgl. Kracauer 1992, 31.

ihre Entzifferung die soziale Wirklichkeit hervortreten lassen¹⁸. Marc Augé betont das Anwachsen von Nicht-Orten in der *surmodernité*. Nicht-Orte würden, im Gegensatz zum Ort, keine Identität haben und sich weder als relational noch als historisch bezeichnen lassen. In diesem Sinne berufen sie sich auf eine negative Definition¹⁹. Der Nicht-Ort hat bei Augé zwei Bedeutungen: „[...] des espaces constitués en rapport à certains fins, et le rapport que des individus entretiennent avec ces espaces“²⁰. So wird einerseits ein Raum, der in Bezug auf bestimmte Zwecke konstituiert ist, als Nicht-Ort verstanden, während andererseits die Beziehung, die das Individuum zu diesen Räumen unterhält, ebenso als Nicht-Ort bezeichnet wird²¹.

In den Literaturwissenschaften wird das Problem von Raumdarstellungen meist in Verbindung mit Wirklichkeitsdarstellungen gesehen. Bereits der Roman des 18. Jahrhunderts verwendet Raum und Zeit als realitätsbezogenes Koordinatensystem zur Darstellung der epischen Situation und ihrer Koordination. Im Roman des 19. Jahrhunderts ist eine deutliche Stärkung des Raumes zu sehen, was sich in der vermehrten Darstellung von Milieubeschreibungen, Bildern und Tableaus als Rahmen für Handlung und Personen zeigt²². Beruhte die Betonung des räumlichen Hintergrunds als Bild und Sinnbild äußerer Mächte früher auf außerliterarischen Gründen, so wird im modernen Roman das optische Detail zur unmittelbaren Anschauung und als indirektes Darstellungsmittel besonders wichtig. Im Folgenden ändert sich die Einheit von Romanheld und Umwelt. Es kommt zum Verschwinden der Personen und im Gegenzug zu einer gesteigerten Autonomie

der Dinge. Dies zieht die Aufgabe der logisch-kausalen Ordnung zugunsten einer räumlich-zeitlichen Ordnung nach sich. Daraus ergeben sich wiederum drei Positionen: Die erste sieht den Menschen vor dem Hintergrund der Landschaft und strebt den Ausgleich durch die Harmonie des Menschen mit seinem Raum an, die zweite beruft sich auf die Autonomie der Dinge und deren Emanzipation vom Menschen und die dritte strebt eine Metamorphose von Umwelt und Mensch an, die zur Beseitigung der Schranken zwischen Subjekt und Objekt beiträgt und die Transformation als einziges Prinzip erhebt²³.

In der Forschung lässt sich der Raum sowohl als episches Strukturelement, aber auch als Milieubeschreibung, Lebensbereich und Landschaft definieren. Wolfgang Kayser entwirft, in Anlehnung an Edwin Muir, drei Romantypen: den Geschehnisroman, den Figurenroman und den Raumroman. Die Unterteilung in einen Raumroman macht die Bedeutung des Raumes deutlich. Im Gegensatz zu Muir, der den Raum als sozial und historisch bedingte Umwelt darstellt, schreibt Kayser ihm durchaus eine eigenständige, typologische Formkraft zu²⁴. Allerdings ist es fraglich, ob in einem Roman jeweils nur ein Element – im Geschehnisroman das Geschehen, im Figurenroman die Figuren und im Raumroman der Raum – dominierend wirken kann²⁵. Robert Petsch sieht den Raum vor allem in Bezug auf den Vorgang und die Handlung, und geht davon aus, dass der Dichter zwar auf eine topografische Raumwirklichkeit zurückgreifen kann, den Raum selbst aber erst schaffen muss. Diesen dichterisch-epischen Raum unterteilt er in einen bestimmten, einen absoluten und einen erfüllten Raum. Als Gegenentwurf zu diesem Raum entwirft er den Raum des ‚Lokalen‘, der durch Zahlen und Maßangaben bestimmt ist²⁶. Herman Meyer beruft sich auf die Bestimmung

¹⁸ Vgl. Kracauer 1992, 31–32; Otto 2003, 146–147.

¹⁹ Vgl. Augé 1992, 100.

²⁰ Augé 1992, 118–119.

²¹ Vgl. Augé 1992, 118–119.

²² Die Milieubeschreibung gilt als typisches Phänomen des Naturalismus, während die Verwendung von Bildern und Tableaus auch anderen Strömungen des 19. Jahrhunderts zu zuschreiben ist. Vgl. Hoffmann 1978, 20.

²³ Vgl. Hoffmann 1978, 16–25.

²⁴ Vgl. Hoffmann 1978, 31–33; Röttgers 1993, 23.

²⁵ Vgl. Pabst 1960, 36–37.

²⁶ Vgl. Petsch 1975, 36–37; Hoffmann 1978, 34–35; Röttgers 1993, 24.

des Raumes durch Cassirer und nimmt ebenfalls eine Unterscheidung in das faktisch ‚Lokale‘ und den sinnbezogenen Raum vor²⁷. Bruno Hillebrand untergliedert den Raum in den ephemeren Gesellschaftsraum, der als Kulisse und Handlungshintergrund dient, und in den fundamentalen Erlebnisraum, der die Verankerung des Menschen im Raum deutlich macht. Der Gesellschaftsraum wird

[...] vorwiegend mit der Perspektive des objektiven Erzählers gesehen und geschildert, während der erlebte Raum ganz aus der Perspektive der jeweils zentralen Person dargestellt ist²⁸.

Auch die Bezeichnung als primärer und sekundärer Raum ist in diesem Zusammenhang möglich²⁹.

Abschließend sei noch auf die Strukturierung Gerhard Hoffmanns verwiesen, der den gelebten Raum in *Anschauungs- und Aktionsraum* sowie *gestimmten Raum* unterteilt. Der *gestimmte Raum* zeigt das subjektive Empfinden und die Atmosphäre des Raumes, die durch den Protagonisten wahrgenommen wird. Seine Ausdrucksbewegungen zeigen die Reaktionen auf den Raum und werden so zum Spiegel seiner Gefühle. Die Dinge werden nach Ausdruck und Stimmung determiniert³⁰. Der *Aktionsraum* ist auf das handelnde Subjekt bezogen. Der Protagonist bedient sich der Dinge aufgrund ihrer Nützlichkeit und Verfügbarkeit. Indem er handelt und aktiv ist, erfährt der Protagonist die Funktion des Raumes und der Dinge³¹. Der *Anschauungsraum* konzipiert sich aus einem panoramaartigen Überblick oder einer Verrätselung der Landschaft. Er wird auch als Fernraum bezeichnet, da hier ein Gegenüber der Dinge ohne feste Funktionen oder Stimmungen gegeben ist. Das räumliche Bild ist so oft Ausdruck gewonnener Erkenntnis³². Der *Anschauungsraum* sowie der *ge-*

stimmte Raum können erneut unterteilt werden³³. Zudem nimmt Hoffmann die Zerlegung des Raumes in kleinste, situative Einheiten vor. Das *Tableau*, als eine ‚description en mouvement‘, liefert einen Zustandsbericht über Raum und Mensch. Das *Panorama* bietet einen Überblick über eine Stadt- oder Naturlandschaft und in der räumlichen *Szene* steht die Aktion einer Handlung im Vordergrund. Diese Einteilung des Raumes nennt er die Mikrostruktur. Die größeren Zusammenhänge und die Relationen zwischen den Orten und Räumen bezeichnet er als Makrostruktur. Hier wären die *Vielortromane*, deren Handlung an immer wieder neuen Orten spielt, und die *Einortromane*, die sich auf einen Ort konzentrieren, zu nennen³⁴. Darüber hinaus ist der Raum von einer Tiefen- und einer Oberflächenstruktur gekennzeichnet. Der Tiefenstruktur des Raumes schreibt Hoffmann Anschauung, Handeln und Gestimmtheit des Subjekts zu. Daraus ergeben sich die bereits beschriebenen Räume des *Anschauungsraumes*, des *Aktionsraumes* und des *gestimmten Raumes*. Die Oberflächenstruktur bietet eine konkrete, historisch bedingte und erklärende Darstellung³⁵.

Laut Röttgers lassen sich gewisse allgemeine Kennzeichen des Raumes zusammenfassen. So ist vor allem die Unterscheidung zwischen dem mathematischen und dem gelebten Raum zu treffen. Der mathematische Raum zeichne sich durch seine Homogenität aus, verfüge über keinen natürlichen Mittelpunkt und in Folge dessen werde auch keine Richtung bevorzugt. Der gelebte Raum hingegen zeichne sich durch eine natürliche Mitte – gegeben durch den erlebenden

²⁷ Vgl. Meyer 1975, 208–211; vgl. ferner Hoffmann 1978, 35–36; Röttgers 1993, 24–25.

²⁸ Hillebrand 1975, 433–434.

²⁹ Vgl. Hillebrand 1975, 433–434; vgl. ferner Hoffmann 1978, 36–37; Röttgers 1993, 25.

³⁰ Vgl. Hoffmann 1978, 55–58.

³¹ Vgl. Hoffmann 1978, 79–80.

³² Vgl. Hoffmann 1978, 92–93.

³³ Vgl. Hoffmann 1978, 109–112. Der Anschauungsraum lässt sich in den idyllischen Raum, den kurios-komischen Raum (s. 112–114), den phantastisch-satirischen Raum (s. 122–126) und den deformiert-grotesken Raum (s. 133–137) unterteilen. Der gestimmte Raum lässt sich weiterhin in den mythischen Raum (s. S. 198–206), den unheimlichen Raum (s. 161) und den halluzinativ-visionären Raum (s. 171–178) untergliedern. Vgl. ferner Röttgers 1993, 65.

³⁴ Vgl. Hoffmann 1978, XI; zur Mikrostruktur s. 445–582, zur Makrostruktur s. 587–675.

³⁵ Vgl. Hoffmann 1978, 7; 12–13.

Menschen – aus. So bilde der Mensch das Zentrum eines Raumes, den er mit wachsendem Bewusstsein seiner Identität erschließen könne. Außen- und Innenraum können sich durch wachsende Harmonie und Identität verändern. Auch die Heterogenität gilt als typisches Merkmal des gelebten Raumes. Orte und Gegenden werden durch den Menschen qualitativ unterschieden und es zeigt sich eine inhaltliche Gliederung, die sich aus einem gewissen Harmonieempfinden, also der Vertrautheit oder Fremdheit des Menschen dem Raum gegenüber, ergibt. Der Raum selbst kann als förderndes und tragendes Element, aber auch als Gegenspieler dem Menschen gegenüber auftreten. Insgesamt kann der Raum und seine Erschließung durch das Individuum als Symbol für das Verhältnis zwischen Welt und Mensch gesehen werden. Der erlebte Raum lässt sich noch einmal unterteilen in den real gelebten Raum, der sich dem konkreten menschlichen Leben erschließt, und dem imaginierten Raum, der durch die Einbildungskraft entsteht. Die Bedeutung des imaginierten Raumes für den Menschen stützt sich auf den realen Raum und ist in der Einbildungskraft verankert³⁶.

Die Entwicklungslinien des Raumbegriffs beginnen mit einer Phase der imaginär angeleiteten Raumschöpfung. Es folgt die Weiterentwicklung zu einer naturphilosophischen Festlegung und der Homogenisierung des Raumes. Einer Phase neuerlicher Breite in der Moderne schließt sich dann die Phase eines neuzeitlichen Einheitsraumes und eines modernen fraktalisierten Raumes an. Als Konsequenz lässt sich daraus der Raumbegriff als heterogenisierender Relationsbegriff ableiten³⁷.

RAUMKONZEPTIONEN IM TOURNIERSCHEN ROMAN

In *Le vent Paraclat* äußert sich Tournier zur Raumthematik. Ein entscheidender Faktor der Raumvorstellung ist für ihn

die wechselseitige Beziehung zwischen Raum und Mensch. Durch geistige Freiheit, Fantasie und aktives Handeln kann der Mensch sich seinen eigenen Raum schaffen, zum Einklang zwischen Innen- und Außenraum kommen und so eine harmonische Einheit zwischen Körper und Geist herstellen³⁸.

In den Romanen *Tourniers* tritt der Raum als konstituierendes Element auf, da er die Entwicklung des Protagonisten beeinflusst. Der Raum wird als konkretes, situatives Raumerlebnis geschildert, das sich auf den gelebten oder auch erlebten Raum alltäglicher Dinge bezieht. Inneres Erleben und Umwelterfahrungen entsprechen sich oft und die Entfaltung des Lebens in und durch den Raum sind typische Kennzeichen. So spiegeln sich Veränderungen im Leben des Protagonisten oft in einem Wechsel des Schauplatzes wider und stehen in engem Zusammenhang mit der Handlung. Die Wahl des Schauplatzes stellt in gewisser Weise die Seelenregungen des Protagonisten dar. Neben diesem personal gelebten Raum trifft man aber vielfach auch auf planvoll skizzierte Umweltdarstellungen, die an die Reisetätigkeit *Tourniers* erinnern³⁹. Die Beziehung zwischen Raum und Protagonist ist für die Entwicklung der Romanhandlung von großer Bedeutung. Dank seiner Souveränität und seiner gestärkten Identität kann der Held den Raum erschließen. Dieser Prozess wird durch gewisse mythische Erkenntnisse sowie durch geistige und seelische Entwicklung vorangetrieben. Die Einheit von Innen und Außen, von Körper und Geist, zeigt die Überwindung von Zeit und Raum und führt zu einem absoluten Einheitsgefühl⁴⁰. Die Erschließung des Raumes erfolgt durch die individuelle Ord-

³⁸ Vgl. Tournier 1977, 267–268; Röttgers 1993, 31.

³⁹ Vgl. Hoffmann 1978, 3; Röttgers 1993 29–30.

⁴⁰ Röttgers bezeichnet diesen Prozess auch als ‚Raumwerden des Seins‘ beziehungsweise als ‚Verräumlichung der Zeit‘. Erst durch die Möglichkeit des räumlichen Erlebens des Protagonisten als ‚Zentrum des Raumes‘ kann er durch eigene Aktivität den Prozess des ‚Raumwerdens‘ und der ‚Verräumlichung‘ von Zeit sowie geistiger und seelischer Entwicklung voran treiben. Vgl. Röttgers 1993, 36–37.

³⁶ Vgl. Röttgers 1993, 27–28.

³⁷ Vgl. Ott 2003, 118.

nung des Protagonisten. Mit Hilfe dieser Ordnung gestaltet und erfüllt er ‚seinen Raum‘ und bildet eine Einheit zwischen Mensch und Raum, zwischen Innen- und Außenwelt.

Die bereits bestehende Ordnung ist historisch und daher mit der Zeit verbunden. Nur durch die Überwindung von Zeit und Raum kann der Protagonist zu seinem Ziel gelangen: der Einheit zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Mensch und Raum⁴¹. Die Zeit wird zu einem ebenso wichtigen Element wie der Raum. Sie wird in den Romanen Tourniers selten in ihrem chronometrischen Ablauf dargestellt, sondern spiegelt, ähnlich wie der Raum, die Gefühlslage und Gestimmtheit des Protagonisten wider. So kann der Rhythmus der Zeit sehr verschieden sein und variiert je nach Gefühlslage der Figuren. Erst durch die Missachtung der gesellschaftlich vorgegebenen, zeitlichen Regeln kann der Held sich von der Zeit lösen, sie umdrehen und sich unabhängig von ihr entfalten. Das Streben nach Vollkommenheit verwirklicht sich in einem reinen Raum, frei von den Lasten der Zeit, also in einem gewissen Klima von Ewigkeit. In den modernen Industriegesellschaften hat die Zeitlichkeit meist Vorrang vor dem Raum, was mit der Spaltung des Menschen von seiner Umwelt beziehungsweise von dem ihm umgebenden Raum verbunden ist⁴². Der Weg des Protagonisten verläuft meist über den Sozialraum, also die fixierte Zeit seiner sozialen Epoche. Es folgt die Identitätswerdung und das Erlangen der Souveränität über seinen Raum bis hin zur Überwindung des Raumes. Unabhängig von herkömmlichen Zeit- und Raumparametern erreicht er ein Einheitsgefühl des absoluten Seins.⁴³ Der Mensch entwickelt sich durch Freiheit und Fantasie und in Wechselwirkung mit dem Raum entsteht eine harmonische Einheit, die sich auch in der Einheit von Geist und Körper findet⁴⁴.

Bei der Betrachtung der Raumkonzeptionen in den Romanen Michel Tourniers wird deutlich, dass er sich bei der Darstellung des Verhältnisses von Mensch und Welt auf christliches Gedankengut beruft. Die christliche Verankerung spiegelt sich in dem starken Schicksalsglauben der Protagonisten wider. Der Mensch ist nach christlichen Vorstellungen in eine objektive und universale Seinsordnung eingebettet, die sich auf Gott und dem unendlichen Sein gründet. Der Mensch gehört der Ordnung des Geistigen an. Die Seele gilt als Ebenbild Gottes und wird nicht wie bei Platon als prä-existent gedacht. Die Helden Tourniers sind so auf der einen Seite in einen übergeordneten Sinnzusammenhang gebettet, während sie auf der anderen Seite subjektive Wahrnehmungen und Gefühle äußern. Sie versuchen die Trennung zwischen irdisch-materiellem Geschehen und himmlisch-geistigem Streben zu überwinden⁴⁵.

Ein weiteres Element der Tournierschen Raumkonzeptionen sind Naturdarstellungen. So wird die Natur oft beseelt beschrieben und der Protagonist zeichnet sich durch seinen Glauben an Geisterkräfte aus. Die Natur erfährt so eine gewisse ‚Vergöttlichung‘ und Wesensverwandlung. Das Erkennen von Symbolen und metaphorischen Zeichen durch die mythische Wahrnehmung des Protagonisten gehört ebenfalls zu den Elementen der Raumwahrnehmung. Der Protagonist muss die Symbole und Zeichen der Realität individuell entschlüsseln. Nur so kann er diesen Symbolen Wahrheiten entnehmen, die nicht dokumentierbar sind und nur ihm selbst offenbart werden. Die Entzifferung dieser Symbole durch den Protagonisten kann als Versuch gesehen werden, die Welt als ‚seinen Raum‘ zu konstruieren⁴⁶. So wie der Held Zeichen und Symbole seiner Welt dechiffriert, muss auch der Leser die sprachlichen Zeichen des Romans, dessen Strukturen und Elemente in Beziehung setzen, um das Werk in seiner Gesamtheit bezie-

⁴¹ Vgl. Röttgers 1993, 42–43.

⁴² Vgl. Röttgers 1993, 38–41; Tournier 1986, 202.

⁴³ Vgl. Röttgers 1993, 44–46.

⁴⁴ Vgl. Tournier 1977, 267–268 ; Röttgers 1993, 31.

⁴⁵ Vgl. Röttgers 1993, 51–52.

⁴⁶ Vgl. Röttgers 1993, 55–56.

ungsweise in seiner Makrostruktur zu verstehen. Der Raum ist Ausdruck des Erlebens des Helden. Seine subjektive Wahrnehmung der Welt spiegelt sich in der Darstellung des gelebten Raumes wider. Die subjektive Wahrnehmung des Raumes wiederum kann zur Ausdrucksform eines geistigen oder seelischen Komplexes werden. In den Romanen gibt es verschiedene Handlungsstränge an verschiedenen Orten und in verschiedenen Räumen. Jeder Handlungsstrang hat sein eigenes räumliches Zentrum. Diese Zentren treten im Verlauf des Romans in wechselseitige Beziehungen und formen in einer Art Symbiose die Entwicklung des Protagonisten⁴⁷.

Laut Röttgers spannt sich der Tourniersche Roman zwischen den beiden räumlichen Polen Chaos und Kosmos auf. Der Protagonist befindet sich zu Beginn des Romans im Chaos und es herrscht eine gewisse Disharmonie zwischen Mensch und Raum. Der Mensch muss sich nun in diesem Raum orientieren, sich weiterentwickeln und schließlich seinen eigenen Raum, seinen Kosmos schaffen. Der erste Schritt dazu ist der Bruch mit seinem herkömmlichen Lebensraum, also mit dem Sozialraum, der ihn umgibt. Diese Abwendung von der ihn umgebenden Gesellschaft führt allerdings zur Einsamkeit des Protagonisten. Doch durch diese Einsamkeit kann er sich selbst als Zentrum seines Lebensraumes erfassen und den ersten Schritt zur Gründung seines eigenen Kosmos' machen. Die Einsamkeit führt ebenso zu einer Öffnung gegenüber transzendentalen Einflüssen, was sich in dem absoluten Glauben an das Schicksal, die Gunst der Verhältnisse und das Geschick zeigt. Der zweite Schritt gilt nun dem Entziffern der Zeichen und Symbole, die den Raum umgeben. Die Einsamkeit im Raum, die Disharmonie zwischen Innen- und Außenwelt muss in einem langen Reifeprozess überwunden werden. Erst die Entfaltung im Raum kann zur Beseitigung dieser Dualität führen. Die Entwicklung subjektiv-geistiger Fähigkeiten und die

Erfahrung des eigenen Seins kann zur Einheit zwischen Innen- und Außenwelt, materieller und geistiger Welt führen⁴⁸.

Wie bereits aus der Inhaltswiedergabe deutlich wurde, spielt der Großteil des Romans in den Lebensräumen zwischen Orient und Okzident. In den folgenden Kapiteln sollen nun diese Lebensräume mit Hilfe der vorgestellten Raummodelle analysiert werden. Unter Lebensraum soll hier der Raum verstanden werden, der den Protagonisten umgibt und in dem er sich bewegt. Der Lebensraum ist so nicht an ein Land gebunden, sondern konstruiert sich immer wieder dort, wo sich die Hauptfigur befindet.

LITERATURVERZEICHNIS

Augé, M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris 1992.

Cassirer, E., „Mythischer, ästhetischer und theoretischer Raum“, in: A. Ritter, (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 17–35.

Certeau, M. de, *L'invention du quotidien. Arts de faire I*, Paris 1990.

Foucault, M., „Des espaces autres“, in: D. Defert /F. Ewald (Hg.), *Dits et écrits 1954-1988*, Paris 1994, 752–762.

Hillebrand, B., „Poetischer, philosophischer, mathematischer Raum“, in: A. Ritter (Hg.), *Landschaft und Raum in der Erzählkunst*, Darmstadt 1975, 417–463.

Hoffmann, G., *Raum, Situation, erzählte Wirklichkeit. Poetologische und historische Studien zum englischen und amerikanischen Roman*, Stuttgart 1978.

Kracauer, S., „Über Arbeitsnachweise. Konstruktion eines Raumes“, in: J. Rosenberg (Hg.), *Siegfried Kracauer. Der verbotene Blick. Beobachtungen – Analysen – Kritiken*, Leipzig 1992, 31–40.

Ott, M., „Raum“, in: K. Barck u.a. (Hg.), *Ästhetische Grundbegriffe* Bd. 5, Stuttgart/Weimar 2003, 113–148.

⁴⁷ Vgl. Röttgers 1993, 61–63.

⁴⁸ Vgl. Röttgers 1993, 66–73.

Pabst, W., „Funktionen des Raumes in der modernen französischen Literatur“, in: *Universitätstage 1960*, Berlin 1960, 30–46.

Röttgers, R., *Der Raum in den Romanen Michel Tourniers oder Reisen an den Rand des Möglichen*. Kölner Schriften zur Romanischen Kultur, Bd. 19, Köln 1993.

Tournier, M., *Le vent Paraclet*, Paris 1977.

Tournier, M., *La goutte d'or*, Paris 1986.

Spacial And Temporal Contrasts In Shakespeare's *As You Like It*.

Evelin Banhard
Tartu Ülikool

In many of Shakespeare's plays, there is a strong contrast between the country and the not-country, the latter of which is sometimes city but most often court. The contrast these plays reflect lies in the differences between, on the one hand, institutions of strict order and rules, which depict city or court life, and, on the other hand, a less prescribed life style, a space where the limitations set by urban civilization do not apply and everything and/or anything is possible, that is country life. It is this contrast in Shakespeare's comedy *As You Like It* that I will look into more closely in the current article.

As You Like It is definitely not the only play by Shakespeare where such a „clash“ can be seen. Similar patterns can be detected in his other comedies like *The Winter's Tale*, *A Midsummer Night's Dream*, *Cymbeline*, for example, or in tragedies like *King Lear* and romances like *The Tempest*. And while the contrast may not be the main theme of *As You Like It*, it is certainly a prominent one. An editor of *As You Like It* for the Arden Shakespeare series, Agnes Latham, writes in the 1975 edition's introduction to the play that the opposition of court and country feeds into the the corollary that the play „is about right values and the good life. Paradoxically, and momentarily, the good life is found in the woods. It should be found in the court and when Duke Senior resumes his sway

it will be found in the court again“¹. Whether that be the case or not is a matter of interpretation (and one often disputed), but what seems more obvious is that the values in these two locations *do* differ, and this is precisely the matter which this article explores.

According to Rosalie Colie, who has discussed *As You Like It* as a special kind of pastoral, „the literary pastoral celebrates the glorious unrealities of the imagination, its necessary furlough from its assignment of work, obligation and duty“². And she adds that the opposition between urban and rural men became „a *topos* in itself“³ in the Renaissance, „but with a particular fit to Renaissance literature and socio-economic notions, that is, it shifted its formulation from „city“ to „court“, and the court-country paradigm became one major focus of pastoral organization“⁴. So, the contrast really came to be between the different levels of social stricture in the two locations. Borrowing once again from Rosalie Colie, „Arcadia“ was not measured merely against, for example, Rome or Paris, „ but against *any* strict program of social forms, formalities, polite fictions, or flatteries“⁵. And she continues:

Thematically, these pressures from urbs urging a return to at least the idea of nature are absorbed into the unspoken dialectic of pastoral and inform much pastoral writing in the Renaissance. In Shakespeare's plays, this pattern usually involves the removal of good people, from a court somehow grown evil, to a rural or woodland setting, whence the exiles return in triumph, often with a train of natural or naturally-restored companions, to undertake the

¹ Shakespeare 1993, lxxxiv.

² Colie 1974, 249.

³ Colie 1974, 249.

⁴ Colie 1974, 249.

⁵ Colie 1974, 249.

human responsibilities appropriate to the renovation of the court they had earlier left⁶.

To embellish upon Colie's remarks, where there is a contrast, there are opposites, and hence there must be boundaries separating one from another, or marking the territory of the transition. Such binary oppositions have been studied by Juri Lotman, who in his treatment of semiosphere has discussed the notion of boundaries:

Composed as it [the semiosphere, EB] is of conflicting structures, it none the less is also marked by individuation. One of the primary mechanisms of semiotic individuation is the boundary, and the boundary can be defined as the outer limit of a first-person form. This space is 'ours', 'my own', it is 'cultured', 'safe', 'harmoniously organised', and so on. By contrast 'their space' is 'other', 'hostile', 'dangerous', 'chaotic'. [...] The boundary may separate the living from the dead, settled peoples from the nomadic ones, the town from the plains [...]⁷.

Also, and perhaps most importantly to my approach, Lotman adds that „what is not allowed with us is allowed with them⁸“, suggesting quite rightly that some boundaries must be crossed in order to enable characters to change their usual patterns of thought or behaviour. Should they wish to act differently from the „courtly norm“, they have to alter their location, to leave the court and go to the forest where the criteria for what is allowed differ.

Applying these perceptions to *As You Like It*, such contrasts and boundaries to be crossed and/ or stressed were necessary to enable the shift in the mood of both the play itself and the characters in it – in order to invert the established modes of behaviour, the characters need to change the

scene, to move into another location, to a more carnivalesque world where they no longer have to act according to the rules governing their deeds in their ordinary setting, the life in the court. Another aspect of Lotman's work also pertains directly to the current analysis, namely, that „Conscious human life, i.e. the life of culture, also demands a special space-time structure, for culture organises itself in the form of a special space-time and cannot exist without it“⁹.

These spatial and temporal criteria as defined by Lotman are instructive in Shakespeare's *As You Like It* with regard to how the boundaries between the court, the organised structure and institution and the country, the carnivalesque location, manifest themselves in space and time. There are two distinct spatial locations in the play (though most of the events take place in one of them, in the rural setting of the forest of Arden). And there is also a distinction of time in these two locations, which serves to sharpen the spatial contrast between the two settings. While the spatial difference is most clearly seen in the actions of the characters – moving from one to the other – it is also clearly present in their words, their lines, and so is the temporal one. These two matters – space and time, can be viewed as essential to some (or perhaps even most) of the characters in the play.

SPACE

To start with the spatial matter – it is extremely important to note how the difference of life in court and life in country is verbalised by some of the play's characters. Of course, it is naturally seen also in

⁶ Colie 1974, 284.

⁷ Lotman 2000, 131.

⁸ Lotman 2000, 132.

⁹ Lotman 2000, 13.

the action of the play – there are many characters who are banished from the court (the Duke Senior, Rosalind, Orlando, also Celia, who goes with Rosalind voluntarily) which turns out to be for their own good. After all, it is in the forest that they can be who they really are and reach what they have, however unwittingly, aspired towards or wished for – for example, Rosalind and Orlando, who have already fallen in love, can get together in the forest (like many other couples in the play). They can act according to their real selves, abandon the strictures of courtly manners and expected behaviour in favor of their innermost desires. Rosalind even transmutes her physical self, dressing up like a man, which gives her even further freedom in achieving her goals.

But what I'd like to stress most is the noteworthy frequency of the characters' comments about and comparisons between urban and rural life. Firstly, the play's imagery is highly dependent upon nature imagery, most metaphors and comparisons being taken from the sphere of the flora and the fauna (and uttered not only by those who already live in the rural setting, like Duke Senior or Jaques or the shepherds, but also by the „new-comers“ from the court, Rosalind, Orlando, etc). Also, among the words used most often to name, discuss or describe various phenomena and items are the following: nature, natural, desert, deserted, city, citizens, civilise, forest, court, time, and other similar ones to point to the contrast. For example, when Orlando first reaches the forest and meets the Duke Senior there, he is overwhelmed to realise that the place is so peaceful and „civilised“, in an ironic sense. When the Duke treats him kindly, offering food to the starving and tired

Orlando, the latter replies, almost in a state of shock:

Speak you so gently? Pardon me, I pray you.
I thought that all things had been **savage**¹⁰
here¹¹.

Therefore, being banished from a „civilised“ place, the court, i.e. being treated in an inhumane way, he is set face to face with the fact that what he thought of being an „uncivilised“ place, i.e. the forest, turns out to be far more human and kind which constitutes a total inversion of his values.

Linking these words and the ideas behind them to the notion of values mentioned earlier, a good example to illustrate the contrast would be the following passage from Act II Scene i, where the Duke Senior and his companion discuss the different reasons for hunting deer for city/court people and country folks, and the other lord comments on Jaques's words upon hunting as a sport for the urban man, calling them „fat and greasy citizens“¹² who kill for the mere fun of it, while the countrymen kill out of the need for food. Yet, they have only reached this opinion through personal experience – the Duke himself used to hunt for sport once, and it is only now, after living in the forest, that he has come to look at the matter differently.

The melancholy Jaques is, throughout the play, the one to stress the discrepancy between the urban and rural life to the extremest point. He is also the only one of the characters who does not return to life in the court at the end of the play, as the

¹⁰ Emphases (here and elsewhere) in the examples are by the author of the article.

¹¹ Shakespeare 1993, II.vii, 106–107.

¹² Shakespeare 1993, II.i, 55.

others do. For him, the values in the forest are the true ones and so he stays true to both these values and himself. On the other hand, the clown from the court, Touchstone, cannot cope with the different life style of the forest, and keeps exalting the court life whenever he gets the chance. In a lengthy dispute about these two alternative ways of living with the sheperd Corin (act III scene ii), Touchstone bluntly states that since Corin has never been to court, he is damned because in that case he never saw nor learned good manners, which, according to him, leads straight to sin and damnation. Corin, with his sane countryman's wit, replies that the manners of the court are ridiculous in the country, and vice versa. Touchstone keeps urging the matter until Corin wisely says that Touchstone's wit is too „courtly“ for him and he will rest the case. That does not, however, deter Touchstone who goes on until Corin states the essence of being a countryman, that is „a true labourer“, saying: „I earn that I eat, get that I wear; owe no man hate, envy no man's happiness; glad of other men's good, content with my harm; and the greatest of my pride is to see my ewes graze and my lambs suck“¹³. But even that cannot convince Touchstone, who simply claims that all the abovementioned qualities and criteria are all the more reason to be damned. There is no way to make him see life from someone else's perspective, and Corin let's lets the matter slip, which is yet another point in favour of his „sober“ thinking, which in itself can be seen as the contrast between the artificial life of court and the simpler, more down to earth life of the country.

¹³ Shakespeare 1993, III.ii., 70–74.

Yet, although the corresponding arguments used by the counterparts cannot meet in a solution satisfying both parties, there undoubtedly is a dialogue started, and that is already an advance, though naturally it stems from the fact that there are two different settings, there is a boundary – without these criteria there would never be a dialogue that lives on different information to be exchanged:

The boundary as we have already pointed out is ambivalent and one of its sides is always turned to the outside. Moreover the boundary is the domain of bilingualism, which as a rule finds literal expression in the language practice of the inhabitants of borderlands between two cultural areas. Since the boundary is a necessary part of the semiosphere and there can be no 'us' if there is no 'them', culture creates not only its own type of internal organisation but also its own type of external 'disorganisation'. In this sense we can say that the 'barbarian' is created by civilization and needs it as much as it needs him. The extreme edge of the semiosphere is a place of incessant dialogue¹⁴.

Touchstone, however, doesn't rest his case, in the following scene¹⁵, while he is arguing the merits of being married as opposed to being single, he uses the following comparison: „[...] As a walled town is more worthier than a village, so is the forehead of a married man more honourable than the bare brow of a bachelor; [...]“¹⁶.

TIME

The temporal axis of the play gives further support to the contrast of the two modes of living. Time is essential in the city. This is not to say that it wouldn't be so in country, but the „scale“ of measuring time

¹⁴ Lotman 2000, 141–142.

¹⁵ Shakespeare 1993, III.iii.

¹⁶ Shakespeare 1993, 55–57.

is different – in the city it is counted by shorter intervals, one focuses on hours, minutes even. In the country time is measured in larger proportions – mostly by seasons (when to sow the seeds, when to harvest the crop, etc.), or sometimes by general periods of the day – there are things to be done in the morning or at midday or in the evening.

In fact, in the dream-like setting of the forest of Arden in *As You Like It*, time seems to have little meaning at all, „there's no clock in the forest“¹⁷. The very word „time“ itself is uttered most frequently by the characters in the play to draw attention to the different measuring of it, or, as in the case with Touchstone, to indicate his inability to cope with the temporal dissimilarities of the country life. For him as someone coming from a more (or, at least differently) organised time setting, adjusting to a „no-time“ space may prove impossible (and so it does).

The matter of time is even further complicated with regard to this play, as A.D. Nuttall, among others, has noted, there is some confusion with it right from the first act, where we learn that though it was just a few days ago that Rosalind's father left the court, we are also told that she and Celia have grown up together since that happened¹⁸. And once the action of the play moves into the forest, time seems to pause completely for a while¹⁹. This can be looked at as a mistake by Shakespeare, but could also be seen as directing the audience's attention to the importance of time in this play. The latter idea is put forward rather straightforwardly through

Rosalind when she (still disguised as a man) discusses time with Orlando. Though the main thought behind their conversation is time's relativity for lovers – either too quick, when they are together, or too slow, when apart-Rosalind utters the following, quite „universal“ line that seems to describe the main idea about time in the whole play: „Time travels in divers paces with divers persons“²⁰.

Two contrasting ideologies concerning temporal conceptions can again be seen in the opinions of Touchstone and Jaques. Ironically, the clash is further strengthened by Shakespeare via the fact that we hear about Touchstone's concept of time through Jaques's lines. The latter has met Touchstone in the woods, when he has just arrived there along with Rosalind and Celia, and Jaques forwards what he has heard Touchstone saying, being amazed about how such a trivial matter (not that time in a more general sense would be a worthless matter for Jaques, but rather is so the way Touchstone sees it) can be worthy of such a lengthy meditation for someone. Jaques sees him looking at his watch („dial“) and remarks:

[...] 'It is ten o'clock.
Thus we may see“, quoth he, „how the world wags:
„Tis but an hour ago since it was nine,
and after one hour more 'twill be eleven;
And so from hour to hour, we ripe and ripe,
And then from hour to hour, we rot, and rot,
And thereby hangs a tale“²¹.

Jaques considers that trivial „moral on the time“ (II.vii.29) to be outrageous, yet also so hilarious that, according to his own words, he laughed non-stop about it for „an hour by his dial“ (II.vii.33), and infers

¹⁷ Ibid., III.ii., 296–297, as Orlando puts it in.

¹⁸ Nuttall 2007, 235.

¹⁹ Nuttall 2007, 235.

²⁰ Shakespeare 1993, III.ii., 303–304.

²¹ Shakespeare 1993, II.vii., 22–28.

that Touchstone, whom he just met, was a true fool.

However, just a little later in the play, Jaques gives his own meditation/reasoning on time, the famous speech of the seven ages of man, which I take to be a reply to Touchstone's. Since Jaques seems so content with the space and pace of life in the forest, his speech reflects his different outlook on time, which he measures in larger units, in the various stages of life each man goes through, rather than minutes, hours or days. That conception seems to back his stoic philosophy. The speech is delivered by Jaques within the frames of the very same scene²² as Touchstone's thoughts on time quoted above, starting with the well-known line „All the world's a stage, / And all the men and women merely players“²³. According to Jaques's philosophy, every man goes through various stages in his life and thus acts all the roles of a human life (provided one gets to live until old age), and ends his speech with another „key-word“ in the whole discussion about time, reflecting his relaxed and yet somewhat contemplative attitude towards it:

[...] Last scene of all,
That ends this strange eventful history,
Is second childishness and mere oblivion,
Sans teeth, sans eyes, sans taste, sans every-
thing²⁴.

So the last stage, oblivion, emphasizes that there comes a point when time no longer has a meaning.

BOUNDARIES

To sum up, I would like to stress the following of Lotman's perceptions: „The notion of boundary is an ambivalent one: it both separates and unites“²⁵. I hope I have managed to illustrate that this applies in both space and time to *As You Like It*. And the fact that boundaries themselves are constantly moving, and can be set in various places, depending on where, at a given time and in a given space, the centre is established, could perhaps be best illustrated by one final example. Namely, I would like to point out how the word „rustic“ (an essential term for both the play and the present article) points to a crucial change (and the shifting of boundaries) in the play. Though the word appears only twice in the play, it deserves attention because it does so in two noteworthy moments – in the very beginning and at the very end. In the opening speech of the play, Orlando complains to Adam that his brother Oliver treats him unjustly, not allowing him to get an education (the matter of nature versus nurture is another significant one in the play), and says: „[...] for my part, he keeps me **rustically** at home“²⁶. At this point, Orlando's attitude towards rural life is clearly negative: he uses the word „rustic“ to indicate his ill fortune. Yet, when the same word occurs in the play's final pages, Duke Senior, addressing, by the way, the very same brother whom Orlando complained about, and inviting him to join in their celebration of the many weddings, says:

Meantime forget this new-fall'n dignity,
And fall into our rustic revelry²⁷.

²² Shakespeare 1993, 139–166.

²³ Shakespeare 1993, 139–140.

²⁴ Shakespeare 1993, 163–166.

²⁵ Lotman 2000, 136.

²⁶ Shakespeare 1993, I.i.6–7.

²⁷ Shakespeare 1993, V.iv, 174–175.

So, by the end of the play, the rural setting is no more seen as negative or threatening, but rather as one creating a joyous atmosphere.

Therefore, the characters need to change location once again, to return back to court and see how they will manage to use the lessons they have learned in the forest if indeed they have learned anything at all – according to Nuttall, it is a characteristic of Shakespeare's pastoral that the courtly persons are not really educated by the shepherds (a requirement of the pastoral genre), but they make the wild place courtly, usurp simplicity by mannered sophistication, instead of learning real simplicity²⁸. However, should they have come to cherish new values, there is no knowing of how successful will be their application in the urban space and time. Perhaps it will be a peaceful return, as suggested by Agnes Latham in the quote I cited in the beginning of this article, or perhaps it will lead to another clash, as renovations often do.

SOURCES

Primary Literature

Shakespeare, W., *As You Like It*, London 1993.

Secondary Literature

Colie, R., *Shakespeare's Living Art*, Princeton/New Jersey 1974.

Lotman, J., *Universe of the Mind*. London/New York 2000.

Nuttall, A. D., *Shakespeare The Thinker*, London 2007.

²⁸ Nuttall 2007, 232.

Le système dénominatif a-historique

Les noms de rues parisiennes

Wencke Hansen et Friederike Zollhöfer
Christian-Albrechts-Universität zu Kiel

L'article qui suit a été réalisé dans le cadre du programme intensif à Paris en mai 2008, dont le sujet était la « crise et reconceptualisation de la ville entre avant-garde et post avant-garde ».

Nous avons profité du jour de la fête de l'armistice de 1945 (le 8 mai) pour réaliser des parcours à travers la ville de Paris. Les divers parcours avaient pour but de montrer différents lieux de mémoire, soit franco-allemands, soit historiques en général.

Notre tâche était de préparer un parcours sur le nom des rues à Paris, afin de démontrer à quel point la mémoire collective se retrouve représentée dans la nomenclature des rues. Comme base, nous avons choisi l'article de Daniel Milo, « Le nom des rues »¹ qui nous donne une vue concise du sujet.

LES NOMS DE RUES A PARIS

Dans son article, Milo ne retrace pas seulement l'histoire de la nomenclature française à travers les siècles, mais son objectif est surtout de la classer en plusieurs catégories de mémoire. Ainsi, on en trouve cinq : un système de mémoire a-historique, un système honorifique local, puis un système honorifique national, qui sera substitué par un système idéologique national. Une fois le système honorifique national reconstitué, il se voit bientôt remplacé par un système honorifique international. Nous verrons dans notre étude dans quelle mesure les différents régimes essaient de manipuler la mémoire collective par la nomenclature pour soutenir leur politique respective. Mais commençons d'abord par le système de mémoire a-historique.

Lors du Moyen Age, les rues ne connaissaient pas encore de structure dénominative systématique telle qu'elles la posséderont dans les siècles suivants. A l'époque, c'étaient les habitants des villes qui donnaient les noms aux rues tout en gardant le rapport direct entre le lieu de chaque rue et son nom².

La *rue Tiquetonne* et la *rue Honoré-Chevalier* par exemple sont toutes deux nommées à partir du patronyme des boulangers qui y habitaient. La *rue Tiquetonne* a gardé son nom jusqu'à nos jours, alors que la *rue Honoré-Chevalier* a dû changer de nom (nous verrons les raisons du changement plus tard). En plus des noms des résidents des rues, on utilisa des descriptions de métier. Un exemple serait la *rue Pute-Y-Muse* (en français moderne: *La pute s'y amuse*) qui perdit son nom originel au XVII^e siècle. Aujourd'hui, avec un peu de réflexion, nous pouvons facilement reconstruire la provenance de tels noms. Cependant, pour des dénominations telles que la *rue Tire-Vit* ou la *rue de Poil-au-Cue* (tous les deux existent aujourd'hui sous les noms respectifs de *rue Marie-Stuart* et *rue du Pélican*), cela devient beaucoup plus difficile.

Quel a été le système dénominatif du Moyen Age? Est-ce qu'il existait un système? Pour nous, l'étrangeté de la nomenclature médiévale consiste à accepter le fait que la nomenclature de l'époque ne se base pas sur une mémoire collective moderne: on y cherche en vain des événements ou des personnages qui forment une mémoire historique telle que nous la trouvons sur les plaques de rues d'aujourd'hui. La logique dénominative était autre: on avait besoin d'un système de nomenclature qui facilitait l'orientation des habitants et des étrangers dans une ville. Cet objectif fut de baptiser les rues par leurs caractéristiques locales.

Comme ces caractéristiques ne sont pas toujours faciles à déchiffrer pour nous qui vivons plus de cinq siècles plus tard, nous

¹ Milo 1986, 283–315.

² Cf. Milo 1986, 287.

considérons le système médiéval comme a-historique³.

Passage à un système honorifique local

L'an 1600 est considéré comme ligne de démarcation en ce qui concerne la nomenclature des rues: le duc de Sully, ministre et Grand-Voyer de France sous le roi Henri IV décide de donner aux rues des noms qui n'ont pas de rapport direct avec leur position respective. La nomenclature commence à devenir le terrain de l'Etat, alors qu'avant 1600, la dénomination des rues était définitivement dans la main du peuple, donc un monopole public.

Il est cependant important d'ajouter que ce changement clé n'est pas seulement dû au génie du duc de Sully. Il doit plutôt être considéré comme la suite d'une tendance générale depuis qu'existe la monarchie en France: celle de la centralisation du pouvoir. C'est surtout sous Henri IV que la monopolisation prend une impulsion décisive qui, au cours du XVII^e siècle, aboutit au triomphe définitif de l'absolutisme. La monopolisation de la nomenclature des rues doit donc être vue comme une petite partie du développement politique en France⁴.

Il faut se demander dans quel but le gouvernement d'Henri IV s'est emparé de la dénomination des rues. Peut-être s'agit-il d'abord d'une suite logique de la monopolisation générale, mais on s'est certainement vite rendu compte de l'avantage politique de la nomenclature. De plus, les conflits religieux qui marquèrent surtout la deuxième moitié du XVI^e siècle et le début du XVII^e siècle est confirment la volonté politique d'établir une paix intérieure stable et de renforcer le statut hégémonique en Europe. Ces objectifs doivent être soutenus par une culture française élevée qui voit, par la suite, naître la société de cour et un raffinement des mœurs et du langage. Dans ce cadre politique et culturel, il est évident que l'on es-

saie d'épurer les bizarreries et obscénités de la nomenclature médiévale⁵.

Pour illustrer cette évolution, il faut revenir à l'exemple de la *rue Pute-Y-Muse*. Il fut impossible de garder un nom qui indiquait sans équivoque une rue où les prostituées exerçaient leur métier. Le gouvernement la débaptisa donc d'abord en lui donnant le nom ambigu du *Petit-Musse* – ambigu parce que *musse* provient du verbe ancien *musser* qui est exprimé, en français moderne, par *cachier*. Petit musse (petite cachette) renvoie donc toujours au métier des prostituées. Plus tard, la rue connut une autre débaptisation: aujourd'hui encore, elle s'appelle *rue du Petit-Musc*. Le musc, substance aux propriétés aphrodisiaques pour l'homme, garde toujours une nuance de son nom initial. On remarque aussi que le gouvernement essaya de garder des semblances phonologiques pour assurer l'effet de reconnaissance.

Même si le gouvernement s'empara de la nomenclature des rues, il eut encore besoin de beaucoup de temps pour se passer du système a-historique. Ce n'est qu'au XVIII^e siècle, époque des Lumières, que la nomenclature subit un changement profond. L'esprit individualiste se répand jusqu'à la dénomination des rues et établit le système honorifique local. Surtout lors de la deuxième moitié du siècle, les noms de rues se voient envahis par des noms de personnalités locales. Une particularité en plus est qu'il s'agissait toujours de personnes vivantes. Ce système reflète pleinement l'obsession d'honorer et de glorifier l'individu⁶.

Les premiers pas vers un système honorifique national

Comme pour souligner les agitations du XVIII^e siècle qui débouchent sur la Révolution de 1789, le système dénominatif des rues évolue déjà quelques années plus tard. Une vraie petite révolution dénominative est déclenchée en 1779 lorsque, pour la construction de l'Odéon, théâtre

³ Cf. Milo 1986, 287.

⁴ Cf. Milo 1986, 287.

⁵ Cf. Milo 1986, 288.

⁶ Cf. Milo 1986, 289.

de la Comédie-Française, on débaptise les rues riveraines non par des noms locaux contemporains, mais par ceux des personnalités nationales non contemporaines. Les Parisiens découvrent pour la première fois la mémoire collective sur les plaques des rues: les noms des grands auteurs déjà morts y sont exposés: Corneille, Molière, Racine, Crébillon, Regnard et Voltaire (les trois derniers appartiennent au moins au siècle contemporain mais sont tous les trois morts en 1779). Cet acte scandalisa surtout les fonctionnaires, tout simplement parce qu'auparavant, c'est leurs noms qu'on avait donnés aux rues⁷.

Il est quand même étonnant que l'Ancien Régime s'emparât du monopole dénominatif déjà au début du XVII^e siècle, mais qu'il l'utilisa fort peu pour soutenir la politique. Ce n'est que l'époque de la Révolution qui découvre pleinement le côté politique dans la nomenclature des rues. Déjà depuis 1790, l'Assemblée constituante réfléchit sur la dénomination des rues. Ils commencent à débaptiser des places, quais et rues pour leur donner des noms qui reflètent leurs idées: le *quai des Théatins* devient le *quai de Voltaire*, la *rue de la Chaussée-d'Antin* est transformée en *rue Mirabeau*⁸.

Encore un pas plus loin: de l'ère honorifique à l'ère idéologique

A partir de 1792, les révolutionnaires commencent à effacer tous les noms qui rappellent la monarchie et l'Eglise pour les substituer par des noms révolutionnaires. Il est bien visible que le système révolutionnaire passe vite de l'idée honorifique à une conception idéologique: au cours de l'effacement des noms monarchiques et ecclésiastiques, la *place Louis XV* ne reçoit pas le nom d'un personnage, mais est intitulée *place de la Révolution*. De même pour le *quai Conti*, qui devient le *quai de l'Unité*, et le *pont Notre-Dame*, qui est transformé en *pont de la Raison*. Dans ce mouvement, c'est aussi la *rue Honoré-Chevalier*, dont nous avons déjà parlé, qui

perd une partie de son nom pour s'appeler à partir de 1793 *Honoré-Egalité*⁹.

L'objectif des dénominations est évident: les noms des rues servent de propagande, afin de répandre les idéaux révolutionnaires. Dans ce cadre, l'ère révolutionnaire a créé le chapitre le plus fascinant de la nomenclature.

Pourquoi les révolutionnaires utilisèrent de moins utilisèrent-ils moins de noms propres pour la grande vague de dénominations? La réponse est assez simple: la Révolution devenant de plus en plus radicale redoute tout ce qui appartient au passé, y compris les noms de leurs précurseurs comme Rousseau ou Voltaire que l'on ne peut pas entièrement séparer des traces de l'Ancien Régime. Voilà pourquoi la Révolution préfère dire « non aux noms, oui aux idéaux »¹⁰. On préfère se diriger exclusivement vers l'avenir et d'éviter le regard en arrière – la Révolution comme point de départ de l'histoire.

De retour à la mémoire honorifique

Après sa prise de pouvoir, Napoléon a pour but de se présenter comme continuateur des idées révolutionnaires. C'est pour cette raison que, surtout lors de la première phase de son Empire, il reprend l'idée révolutionnaire du nationalisme et continue la glorification du peuple et du patriotisme. Napoléon remplace quelques noms de rues pour rappeler ses exploits et réussites, tels que la bataille d'Austerlitz ou de Rivoli.¹¹

Mais, contrairement à ce que nous avons vu pour la politique des révolutionnaires, l'empereur n'exclue pas l'histoire parce qu'il la considère inséparable de la Nation. Il glorifie donc le présent en distribuant aux rues surtout des noms de batailles et d'officiers de son régime, mais il commémore aussi entre autres la victoire du duc Richelieu, Louis François Armand de Vignerot du Plessis, sur les Anglais en 1750 en débaptisant une

⁷ Milo 1986, 289.

⁸ Cf. Milo 1986, 292.

⁹ Cf. Milo 1986, 292.

¹⁰ Milo 1986, 294.

¹¹ Cf. Milo 1986, 298.

rue du nom Port-Mahon. La politique napoléonienne, se basant sur le passé comme légitimation du nationalisme présent, se révèle donc, déjà lors de la première phase de l'ère napoléonienne, le contraire de la pensée révolutionnaire.¹²

Au total, le régime de Napoléon a débaptisé une vingtaine de places, rues et quais pour commémorer les grands faits de son ère. Ces données font de Napoléon celui qui a définitivement mis en place l'idée du système honorifique national de 1779.

Comme le système révolutionnaire et celui de Bonaparte obéissent à la même logique, celle de baptiser les noms des rues avec des noms qui rappellent les succès de la politique respective, l'on a en effet l'impression que Napoléon continue le travail des révolutionnaires. Il attend quelques années pour se distinguer du travail révolutionnaire et il ne fait le premier pas réactionnaire qu'en 1801 tout en restaurant l'épithète « Saint/Sainte » dans la dénomination des rues avant d'effacer, cinq ans plus tard, tous les slogans sur les plaques des rues, tels que *Liberté, Egalité, Droits-de-l'Homme* ou *Sans-Culottes*, qui cèdent la place à des noms plus neutres.¹³

Cependant, même si la dénomination du régime napoléonien suit un système de nomenclature honorifique nationale, cela ne signifie pas que les changements s'étendent sur toute la nation. Au contraire, la politique dénominative de Bonaparte compte comme suppléant de la politique napoléonienne en général qui se limite quasiment à la capitale. Alors que la dénomination révolutionnaire avait affecté toute la France, car la Révolution a concerné l'hexagone entier, la nomenclature napoléonienne n'affecte que Paris, comme les changements politiques ne s'étendent que sur la capitale. Paris en tant que métaphore du pouvoir sert de moyen de propagande dans la politique absolutiste de Bonaparte.¹⁴

Le XIXe siècle : siècle de multiples systèmes politiques

La politique de Napoléon annonce un siècle plein de changements qui soulignent la confusion politique après l'écroulement de la monarchie. Il est intéressant de voir si la nomenclature des rues est aussi influencée par les différents systèmes politiques qui se suivent.

Après la défaite de Napoléon, les rois de la restauration, Louis XVIII et Charles X n'effacent pas toutes les traces napoléoniennes dans les rues de Paris. La raison pour cela se trouve dans la politique de la restauration qui a surtout pour but de reconstruire l'Ancien Régime au lieu de concentrer les efforts sur l'effacement de la politique impériale. Nous savons en outre que Napoléon lui-même, tout en reconnaissant l'importance de l'histoire pour la gloire de la nation, renoua sa politique avec celle de l'Ancien Régime. Une autre raison est beaucoup plus pratique qu'idéologique. Comme l'urbaniste, Napoléon a construit lors de son régime plus de deux cents rues, il n'a simplement pas été possible de toutes les débaptiser.

Néanmoins, le régime de la restauration ne se prive pas complètement des débaptisations. Leur politique dénominative se caractérise par les noms des villes européennes, des fonctionnaires, des hommes de droit et, du côté culturel, des écrivains et des compositeurs. Il saute aux yeux que les rois de la restauration évitent complètement les batailles ce qui semble être leur stratégie pour s'écarter des régimes antérieurs.

Ensuite, à partir de 1830, la monarchie de Juillet impose son empreinte dans la nomenclature des rues : Louis-Philippe efface les noms des rois récents pour souligner son caractère de monarque démocratique qui n'a pas grand-chose en commun avec les rois absolutistes. De plus, il ajoute sur les plaques des rues les représentants de son idéologie et ses grands exploits.

Concernant les autres dates-clés du XIXe siècle, 1848 en tant qu'année révolutionnaire, 1852 comme début du second Empire, et la date de 1871 où l'on a proclamé la Troisième République, on ne constate pas de grand changement au niveau de la

¹² Cf. Milo 1986, 298.

¹³ Cf. Milo 1986, 299.

¹⁴ Cf. Milo 1986, 301.

nomenclature des rues, seulement quelques débaptisations.

Le manque de changements dans la nomenclature des rues est significatif : il semble que contrairement à l'époque de l'absolutisme, de la Révolution et de l'ère napoléonienne, au cours du dix-neuvième siècle, on a cessé de vouloir manipuler l'histoire tout en manipulant la mémoire collective exposée sur les plaques des rues. En acceptant l'histoire telle qu'elle s'est passée, les gouverneurs se contentent d'ajouter à la nomenclature des rues leur petit chapitre.

Cette nouvelle conception de la mémoire historique se voit symbolisée par l'apparition de trois petites rues en 1889, année de commémoration de la Révolution Française : on leur donne les noms *Liberté, Egalité et Fraternité*¹⁵.

L'internationalisation du système honorifique

Alors que la Révolution s'était répandue dans toute la France et qu'elle avait rendu possible un système dénomiatif uniforme, nous avons vu que les successeurs ne s'occupent pas trop de la nomenclature des provinces. L'Etat – toujours aussi centraliste – possède le monopole dénomiatif pour l'hexagone entier, mais ne s'en sert que pour la capitale. Le système honorifique national tarde donc beaucoup à gagner les villes provinciales qui conservent pendant plus d'un siècle le système local qui, à Paris, n'a duré qu'une vingtaine d'années. A part le système local, on y garde pour longtemps des noms médiévaux et une certaine neutralité dans la nomenclature : les avenues et places portent souvent des noms de l'Hôtel-de-Ville, de la Gare ou de l'Hôpital.

En dépit de ce décalage, les villes provinciales essaient de suivre l'exemple de la capitale. L'on date l'adoption du système honorifique national en province vers 1860. Cependant, la capitale est toujours un pas plus loin : en cette même année 1860, sous le règne de Napoléon III, l'urbaniste Haussmann transforme Paris

en capitale moderne (selon le modèle de Londres) avec des grands avenues et boulevards. Lors de la transformation, ont été débaptisées et créées beaucoup de rues auxquelles l'on donna des noms internationaux tels que Mozart, Léonard-de-Vinci ou Beethoven¹⁶.

Regagner l'unité de la mémoire collective

Les gouvernements changeants du dix-neuvième siècle n'ont pas réussi à établir un système honorifique homogène sur les plaques des rues. Il faut une époque plus longue pour qu'un régime réussisse à instaurer un système uniforme au niveau national, tâche qu'accomplira la troisième République entre 1870 et 1940. D'un côté, soixante-dix ans sont enfin suffisants pour établir un système dénomiatif cohérent. De l'autre, c'est aussi la croissance extrême des villes provinciales à partir de l'année 1870 qui soutient le processus de dénomination homogène. L'exode rural emporte les foules dans les villes où on construit de nouveaux quartiers¹⁷.

La longue durée de la troisième République et la croissance des villes provinciales sont des raisons pour lesquelles encore aujourd'hui, la plupart des noms des rues proviennent de l'ère de la troisième République (par exemple *Gambetta* et *Jean-Jaurès*).

Aujourd'hui donc, le système dénomiatif des rues a retrouvé son unité dans toute la France et se caractérise par des noms historiques, politiques ou culturels.

CONCLUSION

Ce parcours des noms de rues, nous a donné l'occasion de préparer un exposé avec un sujet très intéressant que l'on peut découvrir partout dans toutes les villes, pas seulement à Paris. Il nous ouvre de nouvelles perspectives concernant la mémoire collective.

Le parcours sur les noms de rues a été un plaisir et surtout une occasion unique

¹⁵ Cf. Milo 1986, 302–321.

¹⁶ Cf. Milo 1986, 305.

¹⁷ Cf. Milo 1986, 309.

de pouvoir sortir des salles universitaires pour présenter un sujet sur le lieu même de son origine – la mémoire collective dans les rues parisiennes.

REFERENCE BIBLIOGRAPHIQUE

Milo, D., « Le nom des rues », ds. P. Nora (éd.), *Les lieux de mémoire 2. La Nation*, Paris 1986, 283–315.

Die Passagen zwischen Palais Royal und Boulevard Montmartre Entstehung-Niedergang-Renaissance

Kristin Schmeer
Universität Paderborn

Architektur als wichtigstes Zeugnis der latenten ‚Mythologie‘. Und die wichtigste Architektur des 19. Jahrhunderts ist die Passage. – Versuch, aus einem Traum zu erwachen als bestes Beispiel des dialektischen Umschlagens¹.

Die Passage wird von Walter Benjamin als wichtigstes architektonisches Zeugnis charakterisiert, an dem man die Umbrüche des 19. Jahrhunderts nachvollziehen kann. Gegenstand dieser Arbeit soll daher die Erörterung der Frage sein, auf welche Weise die gesellschaftlichen, wirtschaftlichen und politischen Umbrüche des 19. Jahrhunderts in kürzester Zeit einen ebenso rasanten Erfolg der Passagen, wie auch einen raschen Niedergang dieses Bautyps bedingen konnten. Nach einer kurzen Begriffsbestimmung wird in einem ersten großen Teil der Entstehungskontext der Passagen beleuchtet werden, in dem die genannten Umbrüche näher charakterisiert und bewertet werden. Der Schwerpunkt dieser Arbeit soll durch die Auswahl der beschriebenen Passagen auf der Betrachtung des beginnenden 19. Jahrhunderts liegen. Dennoch wird bei der Klärung des Entstehungskontextes, aus Gründen der Vollständigkeit, die Entwicklung während des gesamten 19. Jahrhunderts mitberücksichtigt. Zudem werden Vorläufer der Passagen im 18. Jahrhundert und die

letzte in Paris entstandene Passage im 19. Jahrhundert Erwähnung finden. An diese allgemeinen Beobachtungen schließen sich Analysen ausgewählter Passagen des 2. Arrondissements an. Durch eine Charakterisierung des Standorts in Wechselwirkung zu wirtschaftlichen, sozialen und politischen Gegebenheiten wird eine Klärung von Erfolg und Misserfolg der jeweiligen Gebäude möglich. Abschließend werden die Gründe der raschen Verödung nochmals prägnant zusammengefasst, und die Rolle der Passagen im 2. Arrondissement im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert beschrieben.

Der Forschungsstand zu den Pariser Passagen wird maßgeblich von J. F. Geists umfassendes Werk *Passagen, Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts* charakterisiert. Weitere Informationen findet man in Architekturlexika, Paris – Lexika und Zeitungsartikeln, die sich oft aber auf die Beschreibung einzelner Passagen beschränken. Außerdem wurde 1996 erstmals das Werk *Passages couverts parisiens* veröffentlicht, das bei genauerer Betrachtung zwar stark an Geists Beobachtungen angelehnt ist, aber auch einige neue Erkenntnisse liefert.

DER BEDEUTUNGSWANDEL DES BEGRIFFS PASSAGE UND SEINE DEFINITION ALS BAUTYP

Der Begriff *Passage* existierte im Französischen schon vor der Erfindung der Passagen als Bautyp und bezeichnete zunächst entweder einen begrenzten Zeitraum im Sinne von Durchfahrt, Durchmarsch, Vorbeikommen, Überfahrt oder einen kurzen Abschnitt eines Textes. All diese ursprünglichen Bedeutungsvarianten haben eine Gemeinsamkeit: Sie drücken einen

¹ Benjamin 1982, 1002.

Übergang aus, eine Schwelle, etwas, das zeitlich oder räumlich begrenzt ist. Die Passage als Bautyp, wie sie Ende des 18. Jahrhunderts in Paris entstand, schließt beide Merkmale ein. Sie ist als eigenständiges Gebäude räumlich begrenzt und ihre Besucher halten sich nur für einen begrenzten Zeitraum in ihr auf. Um einer Verwechslung vorzubeugen, spricht man im Französischen bei der Passage als Bautyp auch oft von *passage couvert*. In anderen Sprachen haben sich auch Worte durchgesetzt, „die eine spezielle Rezeption erkennen lassen“².

Beispielsweise *Arcade* in England oder *Bazar* in Deutschland³. Mit einer Passage bezeichnet man einen Verbindungsgang, der zwei belebte Straßen, die meist parallel zueinander verlaufen, verbindet. Der Verbindungsgang ist seitlich von Läden gesäumt. In den oberen Geschossen können Läden, Büros, Werkstätten und Wohnungen untergebracht sein. Unter dem kommerziellen Aspekt gesehen, ist die Passage ist eine Organisationsform des Detailhandels⁴. Sie hat die Funktion, einen öffentlichen, vor Witterung geschützten Raum zu bieten, in dem Luxusgüter verkauft werden. Sie „ist immer ein selbstständiges Gebäude mit eigenem Grundstück“⁵. Durch Einrichtungen, die der Unterhaltung dienen, wird die Attraktivität gesteigert. Die Passage, die häufig auch seitliche Ausgänge besitzt, hat zudem eine Verkehrsfunktion.

ENTSTEHUNGSKONTEXT

Einordnung des Bautyps Passage in die Geschichte der Entstehung von Läden

Der Entwicklung der Passagen als Organisationsform des Detailhandels geht eine über Jahrhunderte andauernde Entwicklung des Marktstandes voraus. Dieser entwickelte sich von ursprünglich auf dem Boden liegenden Waren, zu hölzernen Buden mit einem Vordach. Die Stände befanden sich zunächst auf gepachtetem Boden, die Händler gehörten einer Zunft an. Später wurde aus der Pacht Besitz und die Händler bauten Häuser. In diesen Häusern war schon die Raumfolge *Lagerraum, Laden, Wohnung*, die sich auch in den Läden der Passagen findet, vorhanden. Der letzte Schritt zu den Läden, wie wir sie heute kennen, war die Erfindung des Gussglases durch Lucas de Neheon 1668. Dadurch konnten große, zusammenhängende Glasflächen entstehen.

Die ersten verglasten Läden tauchten in Paris zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf. Bis 1850 wurde die Glasproduktion so sehr verbessert, dass die Schaufensterscheibe in einem Stück eingesetzt werden konnte⁶. Das bedeutet, dass die Entwicklung der Läden mit einem Schaufenster etwa ein halbes Jahrhundert vor den Passagen entstand. Ihre Erfinder konnten sich also an diesem Organisationselement orientieren und unter dem schützenden Dach der Passage einen Mikrokosmos des Handels und der Unterhaltung entstehen lassen. Dennoch darf diese Entwicklung nicht darüber hinwegtäuschen, dass im

² Geist 1979, 11.

³ Vgl. Geist 1979, 11.

⁴ Vgl. Geist 1979, 12.

⁵ Geist 1979, 12.

⁶ Vgl. Geist 1979, 67.

beginnenden 19. Jahrhundert auch die veralteten, hölzernen Straßenstände noch existierten.

Ces étals, hérités de la tradition médiévale et débordant sur des rues déjà passablement encombrées, ne laissaient guère au piéton la possibilité de choisir véritablement ses achats⁷.

Es ist davon auszugehen, dass es stets ein Nebeneinander dieser mittelalterlichen Stände und den sich daraus entwickelnden Läden und Passagen gab. Diese erfüllten unterschiedliche Funktionen. Die Passage diente im 19. Jahrhundert beispielsweise nicht zum Verkauf von Lebensmitteln. Sie waren vielmehr der Ort der „magasins de nouveautés“⁸. Hier wurden neue, bisher unbekannte und außergewöhnliche Waren angeboten. Diese kamen dem Bedürfnis des neuen Bürgertums entgegen, das sich seiner selbst bewusst wurde und ein Gespür für individuelles Auftreten entwickelte. Benjamin schrieb: „Was in den Passagen verkauft wird sind Andenken“⁹. Hier wurden also ursprünglich Waren verkauft, die nicht dem Grundbedarf angehören. Daraus ergibt sich zudem die Feststellung, dass das Warenangebot der Passage nur ein bestimmtes Gebiet des Detailhandels abdeckt, nämlich die Luxuswarenindustrie. Später reihte sich, in diese parallel existierenden Verkaufsformen von Markt, Laden, Passage und Bazar, das Warenhaus ein. Die Passagen sind Vorläufer der Warenhäuser, die mit einem noch breiteren Angebot eine neue Stufe im Handel mit Luxusartikeln darstellte. Delorme beschreibt diesbezüglich, dass der Erfolg der

Warenhäuser außerdem eine den aktuellen Konsumtrends dieser Zeit zuzuschreibende Entwicklung war:

Ces nouveaux temples poursuivaient pourtant l'esprit du ‚négoce‘ moderne apparu dans les passages, désormais démodés et vides de clientèle¹⁰.

Abschließend ist noch darauf hinzuweisen, dass sich der Bautyp der Passage nicht, wie häufig behauptet wird, am Vorbild der orientalischen Bazare orientierte. Die Bezeichnung Bazar für neue Bautypen des Handels führt Geist auf die „ägyptische Mode [zurück], die nach dem ägyptischen Feldzug zu beobachten war. Sowohl ihrer äußeren Form mit verglasten Läden, als auch der inneren Struktur nach, gibt es keine Übereinstimmungen. In einem Bazar herrscht eine strenge „räumliche Trennung nach Waren oder Handwerksgruppen“¹¹ vor, während die Passage gerade aus der Idee heraus entstand, durch eine Vielfalt unterschiedlicher Waren den Profit zu steigern.

Existenzbedingungen

Die Existenz der Passage ist aus zwei Gründen immer sehr unsicher. Zum einen sind die Passagen das Produkt der privaten Spekulation und daher nicht durch finanzielle Hilfeleistungen des Staates abgesichert. Das bedeutet, dass sie so rentabel sein müssen, dass der Eigentümer durch die Mieteinnahmen die Passage in Stand halten kann. Wenn jedoch viele Läden leer stehen, kann weniger investiert werden und ein trister Kreislauf der schrittweisen Verödung beginnt. Das

⁷ Delorme 2002, 18.

⁸ Delorme 2002, 18.

⁹ Benjamin 1982, 1034.

¹⁰ Delorme 2002, 24.

¹¹ Geist 1979, 42.

zweite entscheidende Element ist ihr Standort. Geist schreibt:

Die Passage kann nur im Zentrum der Stadt liegen, dort, wo sich die Menschen treffen, einkaufen, flanieren und amüsieren¹².

Diese Bedingung fordert, dass sich die Passage in einer stark frequentierten Gegend befinden muss, in der sich auch zahlreiche andere Geschäfte und Unterhaltungsmöglichkeiten befinden. Der Aspekt des Kulturangebots ist nicht nur für das Umfeld wichtig, sondern sollte auch Bestandteil der Passage selbst sein. Die Attraktivität wird dann gesteigert, wenn die Passage auch als Abkürzung genutzt werden kann. Letztlich ist das Schicksal einer Passage jedoch nicht auf längere Zeit absehbar, da eine Stadt in ständigem Wandel begriffen ist und sich gerade in der Kulturszene immer neue Standorte etablieren, die gerade beim Publikum beliebt sind, weil sie interessanter scheinen als Vorherige.

Neben der Auswahl der Geschäfte und dem Unterhaltungsangebot spielen zudem gastronomische Einrichtungen in und um die Passage eine entscheidende Rolle. Benjamin weist darauf hin, dass „in der ersten Hälfte des vorigen [des 19. Jahrhunderts] auch die Theater mit Vorliebe in die Passagen verlegt wurden“¹³. Daran erkennt man, dass die Passage auch abhängig von einem Publikum ist, das Interesse an kulturellen Veranstaltungen zeigt und zum Kauf der angebotenen Luxuswaren die nötigen finanziellen Mittel aufbringt. In welchem Verhältnis diese drei Elemente zueinander stehen sollten, kann nicht verallgemeinert werden – die

Unterhaltungsangebote wie Theater, Museen oder Kinos spielen jedoch eine zahlenmäßig untergeordnete Rolle.

Gesellschaftliche, wirtschaftliche und politische Voraussetzungen

„Les galeries de Bois du Palays-Royal, dès 1786, sont considérées comme le prototype des passages, [...]“¹⁴. Das Aufkommen der Idee der Passage als Bautyp ist also in der letzten Dekade des 18. Jahrhunderts anzusiedeln. Die Notwendigkeit neuer Organisationsformen des Handels und öffentlicher Räume war die Konsequenz eines sich stärker organisierenden und seine Rechte einfordernden Volkes in den letzten Jahren vor der Revolution. Meinungsbildung vollzog sich hierbei in den „Salons, den Zirkeln, den geheimen Gesellschaften, den literarischen und politischen Klubs und in den Kaffeehäusern in und um den Palais Royal“¹⁵. Das bedeutet, dass dieser zum Ort pulsierenden, stark von politischen Debatten geprägten Lebens wurde und den Anforderungen seiner Besucher gerecht werden musste. Die Tatsache, dass sich der Duc d’Orléans, der später als „Philippe-Egalité“ bekannt war, die gesellschaftlichen Veränderungen zu Nutzen machte, steht außer Frage¹⁶. Durch den Bau einer Holzpassage und die Vermietung der Läden konnte er die Unkosten für seinen Hof decken. Paradoxerweise formierten sich die Kräfte der bürgerlichen Revolution also in einem öffentlichen Raum, der einem Aristokraten gehörte. Geist betont

¹² Geist 1979, 30.

¹³ Benjamin 1982, 997.

¹⁴ Delorme/Dubois 2002, 11.

¹⁵ Geist 1979, 87.

¹⁶ Vgl. Bousset 1964, 402.

zwei Erfolg versprechende Ideen, die hier ihren Ursprung haben:

Die Pariser entdeckten den Reiz des vor Witterung geschützten Bummels entlang der Auslagen und die Kaufleute den Vorteil des nahen Beieinanders¹⁷.

Aber der Verkauf von Waren stand zu dieser Zeit noch nicht im Vordergrund. Jean Tulard charakterisiert den Palais Royal in seiner Abhandlung „*Révolution et retour à l'ordre*“ treffend als „*centre du jeu, de la prostitution et des intrigues politiques*“¹⁸. Die Passage als Unterhaltungsraum hat im Palais Royal also eine noch größere Bedeutung als bei den späteren Passagen und auch die politische Dimension wird nicht ausgeklammert. Vom Garten des Palais Royal aus, rief Desmoulin zu den Waffen¹⁹. Hier war der Dreh- und Angelpunkt der Französischen Revolution, deren Ideen ganz Europa verändern sollten. Erst durch den Erfolg der bürgerlichen Revolution konnte auch die kommerzielle Funktion stärker in den Vordergrund rücken. Nach der Revolution kam es zu Enteignungen der ersten beiden Stände und zur Privatisierung von Nationalgütern. Delorme beschreibt, dass dadurch eine neue Klasse von Händlern entstand:

La confiscation des biens de l'Eglise et des grandes propriétés aristocratiques a donc ouvert de larges perspectives aux nouveaux hommes d'affaires²⁰.

Diese Umverteilung der Besitztümer auf breitere gesellschaftliche Schichten muss als Voraussetzung für die Entstehung

weiterer Passagen angesehen werden. Eine Passage ohne eine hinreichend große Masse an Käufern, die auch entsprechend finanzkräftig sind, ist nämlich nicht denkbar. Die Aristokratie, die vor der Revolution als Klientel der Passagen in Frage gekommen wäre, stellte zahlenmäßig einen viel zu geringen Teil der Gesamtbevölkerung dar, um eine derartige Vielzahl an Geschäften überhaupt erforderlich zu machen. Das aufstrebende, emanzipierte Bürgertum entwickelte jedoch das Bedürfnis, sich nach außen zu repräsentieren. Dazu mussten sowohl die richtigen Waren, als auch die angemessenen Räumlichkeiten zur Verfügung stehen. Zwischen 1820 und 1847 hat sich das Vermögen der Pariser mehr als verdoppelt. Das Bürgertum profitierte vor allem zwischen der Restauration und der Juli-Monarchie von einem finanziellen Aufschwung. Dabei kam die Immobilien – und Grundstücksspekulation beim Bürgertum immer mehr in Mode.

Ces nouveaux spéculateurs se plaisent à construire, pour célébrer leur propre gloire, des îlots entiers percés de ces fameux passages²¹.

Parallel dazu entwickelte sich aus diesem neuen Bürgertum die Erscheinungsform des *Flâneurs*. Benjamin beschrieb ihn folgendermaßen:

Die Flanerie hätte sich zu ihrer Bedeutung schwerlich ohne die Passagen entwickeln können. [...] Er [der Flâneur] verhilft ‚dem Liebingsaufenthalte der Spaziergänger und der Raucher, dem Tummelplatze aller möglichen kleinen Metiers‘ zu seinem Chronisten und seinem Philosophen. Sich selber aber verhilft er dort zu dem unfehlbaren Heilmittel gegen die Langeweile²².

¹⁷ Mignot 1983, 238.

¹⁸ Tulard 1985, 408.

¹⁹ Vgl. Geist 1979, 88.

²⁰ Delorme/Dubois 2002, 14.

²¹ Delorme/Dubois 2002, 17.

²² Benjamin 1974, 34.

Der *Flâneur* entspricht jenen Bürgern, deren Vermögen nach der Revolution so stark angewachsen war, dass sie nicht zu arbeiten brauchten. Er ist ein Mensch, der nicht daran interessiert ist zu arbeiten²³, sondern der die neue Mentalität – das Sehen und gesehen werden – verkörpert. Er möchte sich selbst zu Schau stellen und andere Menschen beobachten. Um seiner Langeweile vorzubeugen, wird er zum Chronisten seiner Umgebung. Dazu bot ihm die Passage das geeignete Umfeld. Geist ergänzt die Erscheinungsform des *Flâneurs* durch den Bohemien und den Boulevardier, wobei diese eher auf die Repräsentation ihrer eigenen Person bedacht sind. Die Blütezeit Letzterer dürfte zudem erst mit dem Niedergang der Passagen und dem Aufkommen der großen Boulevards nach der Haussmannschen Neuordnung anzusetzen sein²⁴. Zusammenfassend bleibt also zu sagen, dass die Passagen das Produkt eines sich während der Revolution 1789 emanzipierten Bürgertums ist, das durch die Umverteilung von Grundstücken immer finanzkräftiger wurde. Während das öffentliche Leben der sozialen Schichten also auch räumlich getrennt war, gab es auch bezüglich der Wohngegenden Unterschiede, die von Jean Tulard als „géographie sociale“²⁵ bezeichnet wurden: Während die alte Aristokratie des Absolutismus in den

Vorstädten St. Germain und St. Honoré lebte, siedelte sich der mit dem Kaiserreich entstandene neue Adel ebenfalls in St. Germain an. Das neue Bürgertum teilt er in „la finance“²⁶, also Bankiers, Finanziers und „les rentiers“²⁷, Besitzer von Gebäuden ein. „Le monde des financiers s'établit surtout à la Chaussée d'Antin“²⁸. Im Gegensatz zur Aristokratie waren das Großbürgertum und die mittlere Bürgerschicht aber stärker über Paris verteilt²⁹.

Der Einfluss der Industrialisierung

Die Industrialisierung und die sich hieraus entwickelnde Eisen- und Stahlindustrie entwickelten sich in Frankreich etwa zeitgleich mit dem Aufkommen der Passagen.

En 1789, six cents hauts-fourneaux produisent 69 000 tonnes de fer; en 1807, trois cents en donnent 450 000 tonnes³⁰.

Die Architektur profitierte schon zu einem sehr frühen Zeitpunkt von den Innovationen der Industrialisierung. Es ist anzunehmen, dass durch die Vermassung die Eisenprodukte günstiger wurden, zudem wurden gängige Eisenträger in Serie hergestellt³¹. E. Michel und H. Jordan beschrieben die ersten Anfänge von Langbauten im Bereich des Hochbaus als „einfache Hallen mit Balken- und Bogenbindern“³². Den erstmaligen Einsatz von Gusseisen im Hochbau datieren sie

²³ Rey-Debove/Rey 2007, 1055.

²⁴ Haussmann erhielt als Präfekt des Département de la Seine von Napoléon III. den Auftrag, aus Paris eine moderne Metropole zu schaffen, die mit anderen Hauptstädten wie London oder Berlin konkurrieren konnte. Dazu wurden große Boulevards in Form monumentaler Sichtachsen und ein neues Straßen- und Schienennetz wurde errichtet.

²⁵ Tulard 1985, 446.

²⁶ Tulard 1985, 446.

²⁷ Tulard 1985, 446.

²⁸ Tulard 1985, 447.

²⁹ Vgl. Tulard 1985, 446.

³⁰ Delorme/Dubois 2002, 50.

³¹ Delorme/Dubois 2002, 51.

³² Michel/Jordan 1913, 125.

auf 1801, als die britischen Konstrukteure Bulton und Watt Gusseisen „zu den 4 m freitragenden T-förmigen Deckenträgern einer Spinnerei zu Salford in England [verwandten]³³. Daraus lässt sich schließen, dass das Eisen zunächst nur aus Konstruktionsgründen eingesetzt wurde und noch keine ästhetische Funktion erfüllte. Dies änderte sich mit der Übernahme von Eisenkonstruktionen bei der Konzeption von Oberlichtern. Da Eisen besser mit Glas kombinierbar war als das schnell modernde Holz, kam ihm neben pragmatischen Bauten der Industriekultur schnell eine ästhetische Funktion bei öffentlichen Räumen, wie Bahnhöfen, Gewächshäusern, Messehallen und auch Passagen zu. Michel schrieb:

Deckenbildungen aus Eisen und Glas finden sich auch vielfach bei sogenannten Passagen, wie sie zu Geschäftszwecken und zugleich als bedeckte Verkehrswege zuweilen in großen Städten angelegt worden sind³⁴.

Die Tatsache, dass der Bautyp der Passage hier als beispielhaft für die Kombination der Elemente Glas und Eisen angeführt wird, weist darauf hin, dass sich die Passagen von Paris aus auf ganz Europa ausbreiteten, und ihre wirtschaftliche Bedeutung im 19. Jahrhundert auch dort eine nicht zu unterschätzende Rolle spielten. Es ist sogar wahrscheinlich, dass ihre wirtschaftliche Potenz außerhalb von Paris länger anhielt, da hier schon 1852 von Boucicaud und Videau das Geschäftsprinzip des Warenhauses entwickelt wurde³⁵. Für die Passage ist das Aufkommen von Eisenträgern zur Lösung konstruktiver Probleme entscheidend. Die

Idee, die Passage mit Glas zu überdachen, bestand zwar schon zuvor, aber Holz als Tragepfiler vermoderte zu schnell und Bronzeprofile waren zu teuer und zu kurz³⁶. Die Tatsache, dass sich Holz nicht eignete, zeigte sich schnell an dem Verbindungsstück zwischen der Galerie de Bois und den unfertigen Galerien des Palais Royal. Hier wurde zwar der erste Versuch eines größeren Glasoberlichtes unternommen, aber der hölzerne Dachstuhl, dessen Zwischenräume mit kleinen Scheiben verglast waren³⁷, war undicht, so dass die Funktion des wettergeschützten Flanierens noch nicht erfüllt wurde. Neben den Eisenträgern war jedoch auch eine zweite Entwicklung in der Industrie nötig, um ein undurchlässiges Glasdach zu schaffen – die industrielle, maßgefertigte Glasplatte. Geist schreibt in Bezug auf Ladenfenster, dass sich die Glasindustrie bis 1850 so sehr verbesserte, dass die Schaufenster in einem Stück eingesetzt werden konnten³⁸. Da die Blütezeit der Pariser Passagen jedoch in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts anzusiedeln ist, klärt sich die Frage, warum heute kaum noch Originaldächer dieser Zeit erhalten sind. Die Passage Delorme, ernannt nach ihrem Erbauer, war die erste Passage, die mit einer Eisen-Glas-Konstruktion errichtet wurde. Bezeichnenderweise ist dieser frühe Versuch nicht mehr erhalten, dennoch war die leichte Skelettbauweise der Eisenträger seinerzeit wohl auf Anklang beim Pariser Publikum gestoßen. Ansonsten wäre diese Technik nicht so sehr perfektioniert worden, dass

³³ Michel/Jordan 1913, 125.

³⁴ Michel/Jordan 1913, 125.

³⁵ Vgl. Geist 1979, 81.

³⁶ Vgl. Geist 1979, 55.

³⁷ Vgl. Geist 1979, 55.

³⁸ Geist 1979, 67.

sie 1829 in dem Kuppelbau der Galerie d'Orléans gipfeln konnte. Diese soll Delorme zufolge zu den schönsten gehört haben:

C'est la galerie d'Orléans, œuvre de l'architecte Fontaine en 1829, qui offrait une des plus belles réalisations de charpente métallique³⁹.

Giedion gibt in Bezug auf die Industrialisierung den wichtigen Hinweis, dass „das Anwachsen der Städte und die Zunahme ihrer Bewohner sowie die Ausbreitung der Industrie [...] gegenseitig bedingt [waren]“⁴⁰. Durch die Revolution kam es gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris jedoch zunächst zu einem Bevölkerungsrückgang um 100 000. Die Bevölkerungszahl stieg zwischen 1802 und 1848, der Blütezeit der Passagen, jedoch von einer halben Million auf eine Million Einwohner an⁴¹. Der durch die Industrialisierung und das Aufkommen von Eisenträgern verfeinerte Bautyp Passage geht also mit dem Bevölkerungsanstieg einher.

Aufbau und Entwicklung der inneren Fassade

Mit der Betrachtung der Passage setzt eine ganz verwandte Neuorientierung im Raum ein. In ihr gibt sich die Straße selber als ausgewohntes Interieur zu erkennen [...]⁴².

Diese Charakterisierung des Passageraums durch Benjamin spiegelt sehr gut ihre Ambivalenz zwischen Außen- und Innenraum wider. Die Innenarchitektur der Passagen besteht aus einer Mischung aus Innen- und Außenarchitektur. Diese hat sich über die Jahre hinweg immer

stärker verfeinert. Die Feststellung Geists, dass es sich „bei den inneren Fassaden der Passagen um Außenarchitektur handelt, an der sich allerdings einige Besonderheiten feststellen lassen“⁴³, erscheint etwas zu undifferenziert. Einerseits weist seine Anmerkung zwar auf Besonderheiten in der schrittweise verfeinerten Außenarchitektur hin, andererseits wird dabei nicht berücksichtigt, dass der Passageraum auch Elemente eines Innenraums aufweist, nämlich insbesondere die Fußböden, die mit hochwertigen, teilweise noch erhaltenen Fliesen oder Mosaiken bedeckt waren, sowie die Gasbeleuchtung, die zwar bei den ersten Passagen noch nicht vorgesehen war, aber im Zuge der Industrialisierung nachträglich eingebaut wurden. Der Innenraum der Passage lässt sich in folgende Elemente aufgliedern: Das typischste Element der Passage ist das Nebeneinander von Ladenfronten als Bestandteil aneinander gereihter Häuser, deren Hinterfronten die Passage zur Seite hin abgrenzen. Die Häuserfronten haben sich dahingehend weiterentwickelt, dass ihre dekorativen Elemente immer spärlicher wurden, was auf jeweilige Strömungen in der Architektur zurückzuführen ist. Stilistisch wiederholt sich daher an der Innenfassade die gleiche Entwicklung wie außen. Die Entwicklung der Schaufenster reicht „von den in kleine quadratische Felder aufgeteilten Schaufenstern bis zu den Schaufenstern, die aus einem Stück gefertigt sind“⁴⁴. Den zweiten Bestandteil der Passage bildet ihre Überdachung aus Glas. Hier ist eine allmähliche Emanzipation der Glasdächer zu ei-

³⁹ Delorme/Dubois 2002, 51.

⁴⁰ Giedion 1965, 444.

⁴¹ Giedion 1965, 444.

⁴² Benjamin 1982, 994.

⁴³ Geist 1979, 23.

⁴⁴ Geist 1979, 23.

nem von den Fassaden unabhängigen Element festzustellen⁴⁵. Das Passagendach entwickelte sich vom hölzernen Dachstuhl mit eingezogener Decke, über das satteldachförmige Glasdach mit verstärkenden Schwibbögen, bis hin zum Glasgewölbe.

Diese Entwicklung ist auf die Verbindung von Glas und Eisenträgern im Zuge der Industrialisierung zurückzuführen. Als drittes, aber untergeordnetes Element ist zudem das Vorhandensein von mindestens zwei Zugängen anzumerken. Eine Passage mit nur einem Zugang ist zwar nicht völlig auszuschließen, in den bekannten Übersichten wird ein solches Phänomen jedoch nicht erwähnt. Es widerspräche zudem der Verkehrsfunktion, die der Passage zukommen sollte. Als vierten, jedoch variablen Bestandteil der Passage ist die Reklame zu nennen. Geist unterscheidet hier fünf Reklamemethoden: Erstens plastische Zeichen, Originale oder Imitationen der Waren, die gut sichtbar auf das Angebot hinweisen, zweitens Reklameschilder, die vor dem Laden aufgestellt oder aufgehängt werden, drittens Vitrinen, die zusätzlich zu den Schaufensterauslagen vor dem Laden aufgestellt werden, und viertens die während der Öffnungszeiten in den Passageraum hineinragenden Auslagen auf Tischen oder Ständern. Als fünfte Reklamemethode sind noch Plakate an Wänden und Schriftzüge auf den Gesimsen zu nennen. Weitere Möglichkeiten, die in der Darstellung von Geist noch keine Berücksichtigung finden, sind Schriftzüge der Ladennamen auf Tragetaschen und Verpackungen oder Lesezeichen und Visitenkarten, die man

häufig in den zahlreichen Buchläden erhält.

Aufbau und Entwicklung der äusseren Fassade

Eine allgemein gültige Darstellung des Aufbaus der Außenfassade von Passagen ist aufgrund der Vielgestaltigkeit der einzelnen Passagen nur auf einem sehr vereinfachten Niveau möglich. Aufgrund der Tatsache, dass zahlreiche Passagen in Paris zur Erschließung von Häuserblöcken dienen, ist bei der Mehrzahl der Passagen eine Außenseite nicht sichtbar. Sie sind in die Lücke integriert, in der sich ansonsten Innenhöfe befinden. Dies hat zur Folge, dass sich längs der Passage die Häuser anschließen, die von der Straße aus sichtbar sind. Eine architektonische Gestaltung der Außenfassade wird daher meist hinfällig. Der einzige bei allen Passagen nach außen sichtbare Bereich sind die Passageneingänge. Diese sind bogenförmige Öffnungen, die während des Empire „mit plastischen und architektonischen Zusätzen“⁴⁶ versehen worden sind. Außerhalb von Paris hat sich der torförmige Eingang teilweise zu einem Triumphbogen weiterentwickelt⁴⁷. Es gibt allerdings auch Passageneingänge, die in Häuserfronten integriert sind. Ihr Eingang ist dann oft nicht höher als das Erdgeschoss, weil sich darüber noch Wohnungen befinden. Diese Eingänge sind daher sehr klein und unauffällig. Letztlich bleibt als gemeinsames Gestaltungselement noch auf die Namenszüge über den Eingängen hinzuweisen. Dies scheint zwar offensichtlich, hat aber durchaus

⁴⁵ Geist 1979, 28–29.

⁴⁶ Geist 1979, 27.

⁴⁷ Vgl. Geist 1979, 27.

auch ästhetischen Wert und dient als Wiedererkennungszeichen und Orientierungshilfe für Passanten.

URSACHEN DES NIEDERGANGS

Motive für den Untergang der Passagen: verbreitete Trottoirs, elektrisches Licht, Verbot für Prostitution, Freiluftkult⁴⁸.

Mit dieser stichwortartigen Notiz bringt Benjamin einige Veränderungen auf den Punkt, die zum Niedergang der Pariser Passagen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts führten. Dennoch wird zu überprüfen sein, wie groß der Einfluss der einzelnen Aspekte tatsächlich war. Die Trottoirs, die eigentlich zu römischer Zeit schon vorhanden waren, sind in Paris „mit den Eroberern aus dem Norden verschwunden“⁴⁹. Im Mittelalter waren Gehsteige zum Schutz der Fußgänger nicht unbedingt nötig, da sich der Verkehr aus „Lastfuhrwerken, Reitern und Fußgängern“⁵⁰ zusammensetzte. Das bedeutet, dass Kutschen zum Personentransport in der Stadt noch unüblich waren. Erst im 17. und 18. Jahrhundert wurden „die Cabriolets und die Whiskis zum Massenverkehrsmittel“⁵¹. Es handelte sich um kleine, schnelle Personenkutschen, die für den Fußgänger eine Gefahr darstellten. Zudem gab es keine Kanalisation, sodass das Abwasser in der Mitte der Straße floss. Das Aufkommen der Passagen, vor allem der ersten Passagen zwischen Palais Royal und Boulevard Montmartre, muss daher bei den Spaziergängern sehr beliebt

gewesen sein, da sie einen sauberen und ungefährlichen Gehweg boten. Dieses für den Fußgänger erschlossene Gebiet zwischen Boulevard Montmartre und Palais Royal setzte sich hinter dem Palais Royal über die Tuileries und die Quais bis zum Pont Neuf fort, die seitlich mit „Promenaden für Fußgänger“⁵² ausgestattet war. Obwohl auch schon unter Napoleon einige Gehsteige errichtet wurden, wird erst unter „Baron Haussmann und Alphand [...] ganz Paris mit einer unterirdischen Kanalisation und Trottoirs versehen“⁵³, was die Attraktivität der Passagen für die Spaziergänger milderte. Zur Einführung des elektrischen Lichts sagt Benjamin folgendes:

Das war kein Niedergang sondern der Um-schlag. Mit einem Schlag waren sie die Hohlform, aus der das Bild der Moderne gegossen wurde. Hier spiegelte mit Süffisanz das Jahrhundert seine allerneueste Vergangenheit⁵⁴.

Er weist also auf eine Disharmonie hin, die dem damaligen Betrachter wohl auch unangenehm aufgefallen sein muss. Die Ausrüstung der Passagen mit elektrischem Licht schien den ursprünglichen Charakter der Passage zu zerstören. Leider geht er nicht darauf ein, ob diese negative Wirkung auch durch die Gaslaternen verursacht wurde. Geist hingegen sieht in der elektrischen Beleuchtung „Reklame und Attraktion zugleich“⁵⁵. Es ist zwar unbestreitbar, dass das künstliche Licht den zweideutigen Charakter der Passage, einer Mischung aus Außen- und Innenraum, schmälert, erscheint aber als Begründung für den Besucherrückgang

⁴⁸ Benjamin 1982, 1031.

⁴⁹ Geist 1979, 90.

⁵⁰ Geist 1979, 91.

⁵¹ Geist 1979, 91.

⁵² Geist 1979, 90.

⁵³ Geist 1979, 92.

⁵⁴ Benjamin 1982, 1045.

⁵⁵ Geist 1979, 28.

des auf Konsum fixierten Kunden, etwas schwach. Das Verbot der Prostitution wird auch von Delorme bestätigt, in dem entsprechenden Artikel heißt es:

[...] il leur est interdit de paraître dans aucun temps et sous aucun prétexte dans les passages, dans les jardins publics et sur les boulevards⁵⁶.

Diese Entwicklung spricht dafür, dass sich die Bourgeoisie, als wichtigste Kundengruppe, in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in eine konservativere Richtung weiterentwickelte und sich mit der Frivolität und Lebenslust, die sie noch Ende des 18. Jahrhunderts in den Galeries de Bois genoss, nicht mehr identifizieren konnte. Ob der von Benjamin beschriebene Freiluftkult wirklich zum Niedergang der Passagen beigetragen hat, bleibt zu bezweifeln, da das Flanieren in den Parks seit jeher ein Privileg der besser begüterten Gesellschaftsschichten war. Diese Meinung teilt zumindest auch Katharina Oxenius, die schreibt:

Der täglich zu absolvierende Besuch einer der Pariser Parkanlagen war Teil der für das Ancien Régime typischen repräsentativen Öffentlichkeit⁵⁷.

Zudem wurden die Passagen gerade deswegen so beliebt, weil sie bei schlechtem Wetter eine Alternative zu den Parks und Gärten darstellten. Delorme erwähnt hingegen zwei weitere Entwicklungen, deren Einfluss auf den Niedergang der Passagen wahrscheinlich eine größere Wirkung hatte. „Les larges avenues d’Haussmann d’une part, l’ouverture des gares d’autre part, ont tué les passages parisiens“⁵⁸. Die Avenuen waren deswegen so attraktiv,

weil sie Bürgersteige besaßen und die Flaneure sich hier einem größeren Publikum präsentieren konnten. Die Anziehung der Bahnhöfe war ebenfalls enorm, da sie auch als Eisen-Stahl Konstruktionen erbaut wurden und die Passagen vergleichsweise winzig erschienen ließen. Letztlich ist an dieser Stelle nochmals auf die Entstehung des Warenhauses hinzuweisen. Dieses löste in den Weltstädten Paris und London die Passage und den Bazar ab.⁵⁹ Das bedeutet, dass mit dem Aufkommen der Warenhäuser neue Stadtzentren erschlossen wurden, in denen die Stadtöffentlichkeit sich darstellen konnte. Dadurch wurde auch die Fluktuation in den Passagen automatisch geringer. Weitere Verbote, die zum Niedergang beitrugen, waren die 1836 verordnete Schließung von Spielsälen⁶⁰ und die 1847 erlassene *Ordonnance* des Pariser Polizeipräfekten, die besagt, dass „in Zukunft ohne die Erlaubnis des Polizeipräfekten keine Passagen auf Privatgrundstücken mehr der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden dürfen.“⁶¹ Das hatte zur Folge, dass der Bau von Passagen, der mit der Umgestaltung von Paris durch Haussmann ohnehin unattraktiv geworden war, nun auch staatlich kontrolliert wurde. Dadurch sollte wahrscheinlich ein Überangebot an Geschäften oder ein Wegzug der Geschäfte aus dem Zentrum, hin zu billigeren Ladenlokalen, verhindert werden.

⁵⁶ Delorme/Dubois 2002, 24.

⁵⁷ Oxenius 1992, 19.

⁵⁸ Delorme/Dubois 2002, 23.

⁵⁹ Vgl. Geist 1979, 81.

⁶⁰ Geist 1979, 285.

⁶¹ Geist 1979, 99.

PASSAGEN IM UMFELD DES PALAIS ROYAL

Die 21 Pariser Passagen, von denen 19 heute öffentlich zugänglich sind, befinden sich alle am rechten Seine-Ufer. Man unterscheidet zwei Hauptbereiche, in denen Passagen entstanden sind: Zum einen das Gebiet zwischen Palais Royal und der Rue du Faubourg Montmartre, wo die Passagen in Nord-Süd-Richtung verlaufen, und andererseits die Passagen zwischen der Rue du Faubourg Montmartre und der Rue St. Denis, wo sie eine Ost-West Orientierung einschlagen. Nach den einführnden Überlegungen zu den Rahmenbedingungen von Passagen wird nun geklärt, wie sich diese Bedingungen auf die individuelle Situation der Galerie de Bois als Urtyp der Passage und der sie nach Norden zum Boulevard Montmartre hin fortsetzenden Passagen ausgewirkt haben. Dieses sind im Einzelnen die Galerien Vivienne und Colbert sowie die Passage des Panoramas. Diese Passagen stellen durch ihren geradlinigen Verlauf einen zusammenhängenden Parcours, ein von der Straße fast unabhängiges System dar. Die Passage Véro-Dodat wird ebenfalls in die Betrachtung einbezogen, da sie diesen Parcours nach Süden fortsetzt.

Der Palais Royal und die Galerie de Bois -Urtyp und Provisorium-

Der Palais Royal wurde 1629-1636 von Kardinal Richelieu als Palais Cardinal erbaut und später der Krone vermacht, woraufhin der minderjährige Ludwig XIV. mit seiner Mutter hier einzog. Der Palast hieß von da an Palais Royal. Ludwig XIV. vermachte ihn seinem Bruder, dem Duc d'Orléans. 1780 beauftragte dieser den

Architekten Victor Louis mit einer Umgestaltung des Gartens, um seine durch Glücksspiel und Spekulation angehäuften Schulden durch die Vermietung von Wohnungen und Läden aufzubessern. Der Garten sollte mit Läden umbaut werden. Es sollten u-förmige, zum Garten ausgerichtete Arkaden sein. Zum Palais hin ließ er dieses Ensemble durch einen Querbau zwischen östlicher und westlicher Arkadenreihe verbinden. Neben den seitlichen Galerien, die bis heute erhalten sind, bildete der Querbau jedoch stets die größere Attraktion. Während die Galerien fertiggestellt wurden, fehlten für den Bau der Querverbindung die finanziellen Mittel. Daher wurde auf den Fundamenten ein Provisorium aus Holz errichtet. Da die Galerie de Bois die einzige Passage ist, von der keine Fotografie besteht, muss man sich bei ihrer Beschreibung auf die Auswertung von Lithographien und Stichen, sowie zwei in der Bibliothèque Nationale befindliche Plänen verlassen. Aus dem Grundriss der Galerie de Bois wird deutlich, dass es sich um zwei parallel verlaufende Passagenreihen handelte. Diese waren aus vertikalen Holzstützen mit horizontal aufgesetzten Balken konstruiert. Die Balken trugen den Dachstuhl, der in Form eines Satteldachs konstruiert war. Zwischen der Oberkante der Geschäfte und dem Dachansatz befand sich eine Oberlichtreihe aus kleinen Glasscheiben mit Sprosseneinteilung, da zu dieser Zeit noch keine großen Glasscheiben hergestellt werden konnten. Die mittlere Ladenreihe war zweiseitig zugänglich. Die Läden waren nach vorne entweder völlig offen oder durch ein ebenfalls durch Sprossen eingeteiltes Glasfenster zum Passagengang abgeriegelt. Am Ende der Reihe hatten die Läden zu drei Seiten hin

Schaufenster. Im Gegensatz zu späteren Passagen hatte die Galerie de Bois eine flache Decke eingezogen, sie besaß zunächst kein Glasdach.

Der Duc d'Orléans vermietete die Galérie de Bois als Ganzes, und der Pächter hatte die Läden untervermietet⁶².

Einer der ersten Mieter hatte die Auflage bekommen, das Theater und die Galerien durch eine Galerie Vitrée zu verbinden, was 1792 auch geschah [...]⁶³.

Diese Verbindung zwischen dem Théâtre Français, das sich hinter dem Palais Royal im Innenhof befand, und der Passage war die erste glasgedeckte Passage überhaupt. Sie soll jedoch undicht gewesen sein. Der Erfolg dieser Galerie ist darauf zurückzuführen, dass sie durch ihre Nähe zu den Quais, der Pont Neuf und den Tuileries ein Terrain erweiterte, das Fußgängern vorbehalten war und sich in einem ohnehin schon stark von Fußgängern frequentierten Gebiet befand. Zudem entstand sie im Vorfeld der Französischen Revolution, also in einem Zeitraum, in dem sich das Bürgertum seiner selbst bewusst wurde und öffentlich für seine Rechte kämpfte. In diesem Hof wurden die Reden gehalten, die zum Sturm auf die Bastille aufforderten⁶⁴. Durch die Emanzipation des Bürgertums fanden nun nicht mehr nur Adelige Gefallen am Flanieren und Sich-Zeigen, sondern es musste zusätzlich Raum für die breite Masse des Bürgertums geschaffen werden. Paradoxerweise erwuchs dieser Raum aus der Finanznot eines Mitglieds der königlichen Familie. Attraktiv war die Passage durch ihr brei-

tes Angebot, das aus einem bunten Gemisch aus Möbelläden, Souvenirs, Fayencen, Tabak, Parfums, Antiquitäten, Restaurants, Cafés, Spielsälen, Bordellen, und Wohnungen bestand⁶⁵. Eine zusätzliche Attraktivität bot die Möglichkeit, sich bei gutem Wetter auch im Garten aufzuhalten. Der Palais Royal war also Kulminationspunkt der politischen und gesellschaftlichen Veränderungen des späten 18. Jahrhunderts. Für die Französische Revolution ist er wahrscheinlich von größerer Bedeutung als die stereotype Idee des Sturms auf die Bastille, denn hier wurde wirklich Politik gemacht. Obwohl die Galerie de Bois nur ein Provisorium war, war sie beim Publikum beliebter als ihre Nachfolgerin, die Galérie d'Orléans. Patrice Boussel beschreibt diese Entwicklung:

Des regrets immenses et unanimes ont accompagné la chute de ces ignobles morceaux de bois. La haute, froide et large Galerie d'Orléans, qui succéda aux Galeries de bois, fit fuir chacun. Bien peu sont revenus⁶⁶.

An diesem Zitat wird auch deutlich, dass der Niedergang der Galerie de Bois nicht am Desinteresse des Publikums, sondern am Wunsch des Besitzers lag, eine feste Galerie aus Stein, die Galerie d'Orléans zu errichten. Diese wurde 1830 fertiggestellt⁶⁷, war jedoch weniger exotisch und konnte daher nicht die gleiche Anziehungskraft ausüben wie ihre Vorgängerin.

Die Passage Véro Dodat

Die Passage Véro-Dodat wurde 1826 im Auftrag der Charcutiers Véro und Dodat

⁶² Vgl. Geist 1979, 257–258.

⁶³ Geist 1979, 258.

⁶⁴ Vgl. Geist 1979, 254.

⁶⁵ Geist 1979, 258.

⁶⁶ Boussel 1964, 402.

⁶⁷ Geist 1979, 285.

erbaut. Diese, ihrem Beruf nach bürgerliche Personen, profitierten von der Spekulation, um ihr Vermögen zu vergrößern. Dodat erwarb ein Grundstück an der Ecke der Faubourg Saint Denis, Véro kaufte das Hotel Quatremère in der Rue du Bouloi⁶⁸. Da diese beiden Grundstücke einander gegenüberlagen, konnten sie durch den Erwerb einer in der Mitte des Häuserblocks gelegenen Parzelle die beiden Grundstücke verbinden. Die Passage ist 80 m lang und 4,50 m breit⁶⁹. Die Passagenhäuser haben wie gewöhnlich zwei Stockwerke. Es gibt Geschäftsräume im Erdgeschoss und Wohnungen in der ersten Etage. Zum Teil sind die Wohnungen über eine Treppe in den Geschäftsräumen zugänglich, manche führen jedoch auch von der Passage aus in das erste Stockwerk⁷⁰.



Abb. 1 Treppe zum Obergeschoss in der Passage Véro-Dodat.

Die neoklassizistische⁷¹ Innenfassade ist nicht durchgehend vertikal gegliedert, sondern teilt sich in eine aus Holz, Glas und Messing bestehende Ladenfront und

eine darüber befindliche, gemauerte Fensterreihe. Zum Glasdach hin schließt das Obergeschoss mit einem Palmettenfries⁷² ab. Über den Läden befindet sich ein Holzfries, der als Reklamefläche genutzt wird. Dieser nimmt etwa ein Drittel des zweiten Geschosses ein. Alle 38 Fassaden sind, soweit sie nicht nachträglich verändert wurden, nach dem gleichen Muster aufgebaut. Sie sind dreigeteilt und im mittleren Feld befindet sich eine Doppeltür. Sowohl die Tür als auch die beiden seitlichen Flächen bestehen aus Glas und sind mit Messing umrandet. Nach unten hin schließen die seitlichen Schaufenster mit einer hölzernen Brüstung und die Tür mit einer Messingfläche ab. Eine Ausnahme im Aufbau stellt das Café de l'Époque dar, das seitlich der Tür größere Glasflächen besitzt. Der Boden besteht aus diagonal verlegten schwarzen und weißen Marmorplatten⁷³. Die einzelnen Läden sind gegeneinander durch zwei aufgesetzte, aus Holz befindliche Halbsäulen abgegrenzt, die ein korinthisches Kapitell besitzen und auf einer Messingbasis stehen. Die Passage wird von insgesamt vier Häusern gesäumt – den beiden Vorderhäusern, in die die Eingangsportale integriert sind, und zwei Querhäusern. Das Glasdach verläuft nicht durchgängig, sondern tritt im Wechsel mit Kassettendecken auf, wobei eine Glasfläche doppelt so lang wie eine individuell verzierte Kassettendecke ist⁷⁴. Ein weiteres Detail, das die strenge Rhythmisierung der Passage unterstreicht, ist die vor jedem Kapitell hängenden Kugellampe.

⁶⁸ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 81.

⁶⁹ Vgl. Geist 1979, 279.

⁷⁰ Vgl. Abb. 1.

⁷¹ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷² Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷³ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷⁴ Vgl. Abb. 2.



Abb. 2 Galerie Véro-Dodat,
Glasdach in Abwechslung mit Kassettendecke

Der Erfolg der Passage zur Zeit ihrer Erbauung ist durch ihre damals vorteilhafte Verkehrsfunktion zu begründen, weil durch sie für das Quartier des Halles ein direkter Zugang zum Palais Royal geschaffen wurde.⁷⁵ Durch ihre Nähe zum Palais Royal befand sie sich in unmittelbarer Umgebung eines ohnehin stark frequentierten Zentrums der Pariser Öffentlichkeit. Delorme weist zudem darauf hin, dass sich in der Passage einige beliebte Geschäfte befanden:

La présence des Messageries Laffitte à l'entrée du passage contribua à son animation et à sa réputation⁷⁶.

Zudem wohnte hier der Tragöde Rachel und der damals bekannte Kunsthändler Aubert⁷⁷. Die Verödung der Passage begann 1915, als das Straßensystem geändert wurde und die Passage ihre Verkehrsfunktion verlor⁷⁸. Diese Entwicklung wurde dadurch verstärkt, dass auch die Galerie d'Orléans seit dem Ende des 19. Jahrhunderts so verödete, „dass man in

ihr das Musée Colonial einrichtet, um sie überhaupt zu nutzen⁷⁹.“ Wie die übrigen Passagen litt die Galerie Véro-Dodat also letztlich an der Entstehung anderer Zentren des öffentlichen Lebens, wie den Boulevards und Warenhäusern.

Die Galerien Colbert et Vivienne, zwei Passagen im ständigen Konkurrenzkampf – Die Galerie Vivienne –

Die Galerie Vivienne entstand zwischen 1823 und 1824 im Auftrag des Notars Marchoux. Eine präzisere Festlegung der Bauzeit ist aufgrund unterschiedlicher Angaben nicht möglich⁸⁰. Geplant wurde die Passage vom Architekten F. J. Delanoy, der von der Schule des Empire beeinflusst war. Marchoux, der eigentlich Präsident der Anwaltskammer war, wollte durch Immobiliengeschäfte sein Vermögen aufbessern⁸¹. Die Besonderheit der Galerie Vivienne liegt in ihrem Verlauf, denn ebenso wie die Galerie Colbert beschreibt sie einen 90°-Winkel. Sie hat drei Eingänge. Der Haupteingang liegt in der Rue des Petits Champs, der zweite Zugang in der Rue Vivienne und ein dritter, durch einen Anbau an die Passage ermöglichter Zugang, liegt in der Rue de la Banque. Der Aufbau der Passage setzt sich aus einer Kette von Räumen ganz verschiedener Proportionen zusammen⁸². Der von der Rue de Petits-Champs aus zugängliche Hauptarm beginnt mit einem acht Meter langen, glasbedecktem Raum, von dem aus man über einen kurzen Gang

⁷⁵ Vgl. Geist 1979, 278.

⁷⁶ Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷⁷ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷⁸ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 82.

⁷⁹ Geist 1979, 286.

⁸⁰ Vgl. Geist 1979, 274.

⁸¹ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 86.

⁸² Vgl. Geist 1979, 273.

eine ebenfalls glasbedeckte, 7,50m⁸³ breite Rotunde erreicht. Hinter der Rotunde gelangt man über einige Stufen in die Passage des Petits-Pères, die die Galerie Vivienne von der Rue de la Banque her erschließt. Der Hauptteil der Passage erstreckt sich jedoch über 42 m hinter der Rotunde. Hier befinden sich auch Wohnräume im Obergeschoss. Der Hauptraum mündet über einige Stufen in einem ebenfalls glasbedeckten Hof, den man unter 90° in Richtung auf die Rue Vivienne verlässt⁸⁴. Dieser kleine Flügel besitzt kein Obergeschoss und wirkt daher durch das niedrigere Dach etwas gedrungener. Die Galerie Vivienne ist eine der wenigen Passagen, in der die ursprüngliche Glasdeckung noch erhalten ist⁸⁵. Sie besteht aus sich überlappenden Glasplatten, die eine Netzstruktur erzeugen. Getragen wird das Glasdach im Hauptraum der Passage von Schwibbögen, die die Fassaden miteinander verbinden und dem Passagenraum durch die Rhythmisierung eine Tiefenwirkung verleihen. Der Mosaikfußboden sowie die Stuckverzierungen, die sich vor allem im Hauptflügel befinden, sind die von den Architekten Percier und Fontaine geschaffenen Elemente des Empire. Pilaster, Bogen, Gesimse, Rahmen, sowie dekorative Motive, zum Beispiel Palmettenfries, Lorbeerkranz, Füllhorn, Äskulapstab und Speer spiegeln die imperiale Strenge der Napoleonischen Zeit wider. Das ästhetische Empfinden Napoleons war dabei von seinem Ägyptenfeldzug und die in dieser Zeit verbreitete Wiederentdeckung der

Antike durch Ausgrabungen beeinflusst⁸⁶. Die Anlehnung an die Antike wird auch beim Durchblick von der Rotunde in Richtung des 90° Winkels deutlich, der den Blick durch zwei an Triumphbögen erinnernde, hintereinander gestaffelte Bögen leitet. Eine Besonderheit stellt die zwei Meter von der Grundstücksgrenze abgerückte Hinterfront da. Durch den entstehenden Korridor sind die Obergeschosse über einen schmalen Gang von hinten zugänglich⁸⁷. Der Erfolg der Galerie Vivienne ist auf ihre günstige Platzierung zurückzuführen. Über zwei kleine Passagen ist sie direkt mit dem Garten des Palais Royal verbunden. Die erste, die Passage des Deux-Pavillons⁸⁸, befindet sich direkt gegenüber dem Haupteingang der Galerie Vivienne, nämlich in der Rue des Petits-Champs. Sie stellt eine diagonale Verbindung zur Rue de Beaujolais her. Diese wird wiederum durch die Passage du Perron⁸⁹ mit dem Park des Palais Royal verbunden, was eine starke Frequentierung durch Fußgänger ermöglicht.



Abb. 3 Passage du Perron

⁸³ Vgl. Geist 1979, 274.

⁸⁴ Vgl. Geist 1979, 274.

⁸⁵ Vgl. Geist 1979, 274.

⁸⁶ Vgl. Geist 1979, 276.

⁸⁷ Geist 1979, 276.

⁸⁸ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 98.

⁸⁹ Abb. 3.

Die Galerie Vivienne ist durch die architektonische Vielfalt ihrer Räume attraktiv. Zudem war ihr Architekt J.F. Delannoy Preisträger des *Prix de Rome* 1778⁹⁰. Diese Tatsache zog sicherlich auch ein an Architektur interessiertes Publikum an. Durch ihre nördlich des Palais Royal gelegene, zu den Boulevards hin ausgerichtete, Positionierung hat sie zudem die Funktion eines Kettengliedes, das den Weg zwischen Palais Royal und Passage des Panoramas für den Fußgänger angenehmer macht. Außerdem wird durch die Erschließung der Passage von Osten über die Passage des Petits Pères die Frequenz erhöht.

Die Galerie Colbert

Die Galerie Colbert wurde 1826 im Auftrag der Besitzer des Hôtel de Colbert, Adam und Cie, nach den Plänen des Architekten Billaud erbaut⁹¹. Das Hotel befand sich an der Ecke Rue Vivienne, Rue des Petits Champs und „war nach der Revolution enteignet worden und in den Besitz der Herren Adam & Cie gelangt“⁹². Sie ist also ein Paradebeispiel dafür, dass die Passagen ein Produkt der Enteignungen und des damit einhergehenden aufstrebenden Bürgertums nach der Revolution waren. Sie ist aber auch ein Beispiel dafür, dass viele dieser Spekulationen fehlschlagen. Die Herren Adam und Cie, die sicherlich auch von der Nähe des Pa-

lais Royal profitieren wollten, hatten sich zum Ziel gesetzt, eine Passage zu bauen, die den Kampf um die Kundschaft mit der zwei Jahre zuvor erbauten, sie umschließenden Galerie Vivienne gewinnen sollte, was ihr jedoch nie gelang. Die Galerie Colbert setzt sich aus zwei rechtwinklig zueinander stehenden Flügeln zusammen, deren Winkel durch eine Rotunde mit kegelförmigem Glasdach und einem Durchmesser von 17 m vermittelt wird⁹³. Der Hauptarm, der von der Rue des Petits Champs zur Rotunde führt, ist 55 m lang, 5 m breit und 10 m hoch. Von der Rotunde aus gelangt man über einen schmalen Durchgang zur Rue Vivienne. Der Passagenbau wird allseitig von fünf- bis sechsgeschossigen Häusern überragt⁹⁴. Der Innenraum war farbig bemalt:

Les peintures de cette décoration sont: marbre rouge pour les socles, marbre jaune pour les colonnes, marbre gris veiné pour la frise et le fond; les moulures et corniches sont en blanc, la menuiserie en bronze, les médaillons se détachent en blanc sur des fonds violets⁹⁵.

So beschrieb Thiollet 1837 die Galerie Colbert in der *Nouveau recueil de menuiserie et décorations intérieures et extérieures*. 1983 wurde die vom Zerfall bedrohte Galerie jedoch abgerissen und man errichtete eine Nachbildung nach Plänen des Architekten Louis Blanchet. Da die alte Galerie größtenteils aus Holz und die Verzierung aus Gips bestand, war eine Restaurierung nicht mehr möglich. Anstelle des Obergeschosses ist nur noch eine gemalte Fassade errichtet worden. Daher gibt es in der Fassade auch kein von den Kunden der Geschäfte unabhängiges Eigenleben. Die

⁹⁰ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 88. (Der *Prix de Rome* ist ein seit 1803 von der *Académie des Beaux-Arts* ausgeschriebener Wettbewerb, dessen Gewinner ein Stipendium für einen mehrjährigen Aufenthalt in Rom bekommt. Der Wettbewerb wurde 1968 eingestellt.)

⁹¹ Delorme/Dubois 2002, 95.

⁹² Geist 1979, 277.

⁹³ Geist 1979, 278.

⁹⁴ Vgl. Geist 1979, 277.

⁹⁵ Thiollet, zit. in Geist 1979, 278.

Farbwahl entspricht nicht mehr vollkommen der originalen Farbgebung. Neben den Sockeln sind nun auch die Säulen in rot gehalten, und die dekorativen Elemente setzen sich farblich nicht mehr von ihrem Hintergrund ab. Die Wände sind alle in einem beige Ton gehalten. Der Fries ist nicht mehr weiß marmoriert, sondern ebenfalls beige und die Holzsprossen in den Fenstern sind nicht mehr bronzefarben, sondern setzen sich in einem dunkelgrünen Farbton vom Hintergrund ab. Dieses Grün wiederholt sich in der aufgemalten Verzierung der Kassetten im Kranzgesims der Rotunde. Die Galerie Colbert ist auch im Stil des Empire erbaut. Dies wird am Motiv des häufig verwendeten Lorbeerkranzes und dem Motiv der Zeltstange, auf das Geist hinweist, sichtbar. Die Hauptrippen des Rotundendachs sind innen als Zeltstangen dekoriert. Dieses Zeltmotiv hat sein Vorbild in den Dekorationsentwürfen von Percier und Fontaine⁹⁶. Zusätzlich ist das Dach durch konische Ringe horizontal gegliedert. Ebenso wie ihre Schwesterpassage, war auch das Obergeschoss dieser Galerie ursprünglich über rückwärtige Treppenhäuser erschlossen⁹⁷. Obwohl das Aussehen der Galerie großen Anklang fand, war sie ein wirtschaftlicher Fehlschlag. Sie wurde zwar 1855 von der Zeitschrift für Bauwesen zu den „schönsten Passagen, welche Paris in dem zwischen den Boulevards liegenden Stadtteilen aufzuweisen hat“⁹⁸ gezählt, aber trotz ihrer Vielzahl unterschiedlicher Läden konnte sie der Konkurrenz der Galerie Vivienne

nicht standhalten. Als besonderen Anziehungspunkt neben Lesekabinetten, Büchergeschäften und einem Musikverlag beherbergte sie ein Georama, eine im Augentäuschereffekt gezeichnete Landschaft. Besonders schwer wirkte sich auch die Moralisierung des Palais Royal, also das Verbot der Prostitution und der Spielsäle in den 1830er Jahren, auf die Galerie aus. Obwohl die Galerie die Existenzbedingungen der Positionierung in einem stark frequentierten Gebiet und ein breites Warenangebot erfüllt, war sie neben der Galerie Vivienne immer die weniger erfolgreiche Passage.

Vergleich der Schwester- Passagen

Delorme schreibt: „La galerie Vivienne présentait dès le premier jour un aspect plus chaleureux“⁹⁹. Außer dieser sehr subjektiven Wertung spielte jedoch die Positionierung der Galerie Vivienne auch eine entscheidende Rolle im Kampf um die Kunden. Sie war nämlich nicht nur wie die Galerie Colbert durch die Passage des Deux-Pavillons von Süden erschlossen, sondern auch von Osten durch die Passage des Petits-Pères. Zudem mündete sie viel weiter hinten in die Rue Vivienne, was dem Passanten einen Abschnitt auf dieser Straße ersparte, denn die Rue Vivienne besaß damals noch keinen Gehweg. 1974 wurden beide Galerien als *Monuments historiques* anerkannt¹⁰⁰. In der Galerie Colbert ist heute ein Teil der *Bibliothèque Nationale* beheimatet, weshalb sie nur wenige Besucher hat. Sie ist zudem an Feiertagen geschlossen. Die Galerie Vi-

⁹⁶ Vgl. Geist 1979, 278.

⁹⁷ Geist 1979, 278.

⁹⁸ Borstel/Koch, zit. in Geist 1979, 276.

⁹⁹ Delorme/Dubois 2002, 88.

¹⁰⁰ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 99.

vienna beherbergt in ihrem Hauptteil ein großes Café, zudem exklusive Designerläden, ein Weingeschäft im Eingangsbereich der Rue des Petits-Champs, ein Antiquariat, das auf Bücher spezialisiert ist und ein Geschäft für Holzspielzeug¹⁰¹.



Abb. 4 Antiquar für Bücher in der Galerie Vivienne

Die Auswahl der Geschäfte zeigt, dass hier eher das Erfolgsrezept *Klasse statt Masse* das Motto ist und die wichtigen Kunden nicht zufällig, sondern ganz gezielt diese Geschäfte aufsuchen. Die Tatsache, dass die Galerie Colbert keine Geschäfte mehr beherbergt, begünstigt den aktuellen Erfolg der Galerie Vivienne. Die Beliebtheit der Galerie Vivienne in der heutigen Zeit lässt sich darauf zurückführen, dass sie besonders exquisite Läden aufweist, in denen die Oberschicht des Bürgertums verkehrt. Diese sucht nach Alternativen zu den großen Warenhäusern, in denen vor allem die großen, jedoch auch der breiten Masse erschwinglichen, Modelabels beherbergt sind. Auf der Suche nach Individualität bieten die Passagen, deren nostalgischer Wert mittlerweile erkannt wurde, ein geeignetes Aktionsfeld. Die Galerie Colbert, die keine Läden mehr hat, ist erfolgreich, weil sie

¹⁰¹ Vgl. Abb. 4 und Abb. 1.

neben den Bibliotheksbesuchern von Touristen besucht wird.

Die Passage des Panoramas und ihre Fortsetzung jenseits des Boulevards

Die Passage des Panoramas wurde 1799 zwischen zwei Panoramen erbaut, die der Passage ihren Namen gaben¹⁰². Die Panoramen erfreuten sich nach ihrer Erfindung durch den Schotten Robert Baker großer Beliebtheit¹⁰³. 1799 erwarb der Erfinder Robert Fulton in Frankreich ein Patent für Panoramen, verkaufte aber aus Geldmangel seine Konzession an Thayer, der noch 1799 die beiden großen Rotunden, die später den Passageneingang flankierten, erbaute¹⁰⁴. Der Bau dieser Passage erwuchs also aus der Idee, den Besuch der Panoramen durch eine sie verbindende Passage attraktiver zu machen. Zudem wurde das Grundstück auf diese Weise optimal ausgenutzt. Die Passage bildet das Ende eines für Fußgänger sehr komfortablen Fußwegs, der bei der Galerie Véro-Dodat beginnt und mit der Passage des Panoramas am Boulevard Montmartre endete, bevor letztere jenseits des Boulevards durch die Passage Jouffroy und die Passage Verdeau ergänzt wurde. Da sich die Panoramen eines großen Publikums erfreuten, baute Thayer noch ein drittes Panorama, das mit den anderen durch einen Gang verbunden war¹⁰⁵. Von der Passage aus verliefen Flure in einen Raum hinter den Läden, von wo aus eine Treppe

¹⁰² Delorme/Dubois 2002, 115.

¹⁰³ Vgl. Geist 1979, 264.

¹⁰⁴ Vgl. Geist 1979, 264.

¹⁰⁵ Vgl. Geist 1979, 264.

zur Plattform in den Panoramen führte¹⁰⁶. Über den ursprünglichen Passageraum gibt ein im Musée de Carnavalet befindliches Bild aus dem Jahre 1810 Auskunft. Bei dem Passagendach auf diesem Bild handelt es sich um eine Holzkonstruktion mit eingefügten Glasflächen. Das Holz dominiert als Bausubstanz jedoch diese Konstruktion. Das Bild zeigt den Blick in Richtung Boulevard. Kurz vor dem Portal befindet sich in Höhe des Obergeschosses eine Brücke, die beide Fassaden verbindet. Da sich die Panoramen am Boulevard befanden, diente die Brücke wahrscheinlich als Verbindungsweg. Dadurch mussten Besucher beider Panoramen nicht erst ins Getümmel der Passage hinabsteigen. Das Bild zeigt zudem eine für alle Geschäfte einheitliche Ladenfront. Diese bestand aus einer in Holzsprossen eingefassten Glasfront, die dreimal vertikal und im oberen Drittel zweimal horizontal getrennt war. Über der Glasfront befindet sich ein Holzfries, auf dem Werbung oder der Geschäftsname angebracht sind. Das Obergeschoss ist gemauert und weist keinerlei Zierelemente auf. Die Fenster des Obergeschosses wirken sehr schmal und hoch, verstärken also den vertikalen Charakter. Zudem war die Passage mit Gaslampen ausgestattet, die an einem über die Breite der Passage befestigten Seil hingen. Die Angabe bei Delorme, dass 1817 hier die ersten Versuche mit Gasbeleuchtung gemacht worden wären, bleibt fraglich, weil auf dem auf 1810 datierten Gemälde schon eine Lampe zu sehen ist. Dieser Widerspruch könnte aber auch auf eine falsche Datierung des Bildes hinweisen. Auch Claude Mignot gibt an, dass die

Gasbeleuchtung 1817 eingeführt worden sei, weil die Metallkonstruktion die Brandgefahr verringerte¹⁰⁷. Dies deutet darauf hin, dass zwischen 1810, dem Entstehungsdatum des Bildes, und 1817 das Dach als Metallkonstruktion erneuert wurde, dass die ersten Versuche einer Beleuchtung aber tatsächlich schon früher stattfanden. Zudem sind auf dem Gemälde zahlreiche Reklameschilder und Auslagen vor den Geschäften zu sehen, die in die Passage hineinragen, und die Läden werden optisch durch Pilaster mit kleinen Kapitellen gegeneinander abgetrennt. 1831 wurden die Panoramen entfernt. Schon 1824 wurde die Rue Vivienne, die zuvor nur bis zur Börse reichte, bis zum Boulevard hin verlängert.¹⁰⁸ Da die Passage so ihre Verkehrsfunktion verlor und auch durch den Verlust der Panoramen an Anziehungskraft einbüßte, wurden ab 1934 zusätzliche Eingänge geschaffen, die die Passage von den seitlichen Straßen her erschlossen: Die Galerie Feydeau, deren Eingang in der Rue St. Marc liegt, die Galerie Montmartre von der östlich gelegenen Rue Montmartre her kommend und die Galerie des Variétés, die vom *Théâtre des Variétés* herkommt. Schließlich ist die Galerie St. Marc, die die Rue St. Marc mit der Galerie des Variétés verbindet, zu nennen¹⁰⁹. Trotz der Veränderungen in ihrem Umfeld konnte sich die Passage behaupten. Wie an der Beschreibung der Fassade deutlich wurde, lag ihre Anziehungskraft jedoch nicht in der besonders anspruchsvollen Architektur. Die einzige Veränderung, die im 19.

¹⁰⁶ Vgl. Geist 1979, 264.

¹⁰⁷ Mignot 1983, 241.

¹⁰⁸ Mignot 1983, 263.

¹⁰⁹ Mignot 1983, 265.

Jahrhundert noch vorgenommen wurde, war der Ersatz des Holzdachs durch ein Glasdach in Kombination mit Eisenträgern, das auch heute noch besteht und mehr Licht einlässt¹¹⁰. Benjamin schreibt:

Passage Vivienne, die ‚solide‘ im Gegensatz zur Passage des panoramas. Im ersteren keine Luxusgeschäfte. Läden in der Passage des panoramas. Restaurant Véron, Marquis, cabinet de lecture, marchand de musique, caricaturiste, Théâtre des Variétés (tailleurs, bottiers, merciers, marchands de vin, bonnetiers)¹¹¹.

Das bedeutet, dass in der Passage des Panoramas besonders teure Geschäfte angesiedelt waren und sie deshalb bei der finanzkräftigen Elite besonders beliebt gewesen sein muss. Auch durch ihre direkte Anbindung an den Boulevard Montmartre, sowie durch die Nähe zur Börse, dem Zentrum der Geschäftsleute, war ihr ein ausreichendes Publikum gesichert.

Der Bau der Passage Jouffroy 1845 diente sicherlich auch als Imageaufwertung und Reklame für die Passage des Panoramas. Zusammen mit der Passage Verdeau bildeten sie ein 400 m langes, linear verlaufendes, nur dem Fußgänger zugängliches, unabhängiges System, das mit dem Boulevard konkurrierte¹¹². Den wichtigste Erfolgsfaktor dürften aber die von Benjamin erwähnten Luxusgeschäfte gewesen sein. Wie schon im Kapitel zu den Existenzbedingungen erwähnt, ist der Erfolg einer Passage von einer ausgewogenen Mischung an Unterhaltung, Geschäften und gastronomischen Angeboten abhängig. Diese Bedingung wurde in der Passage des Panoramas auf besondere

Weise erfüllt und auch durch die Immanenz des Boulevards und die dortigen Angeboten ergänzt. Hier befanden sich „Cafés, Restaurants, Theater, Bäder, Ballsäle“¹¹³, deren Besucher auch die Passage frequentierten. Zudem hat man durch die Erneuerung des Glasdachs versucht, neue Erfindungen aufzunehmen, um die Passage einladend zu gestalten.

Nach dem Umbau von Paris durch Haussmann gerieten die Passagen zwar allgemein aus der Mode, aber „die Passage des Panoramas hat sich durch ihre günstige Lage und durch ihre Verflechtung mit unvermindert beliebten Etablissements in der Nachbarschaft noch am längsten von allen eines eigenen Publikums erfreut¹¹⁴.“ Die Passage des Panoramas, eine der frühesten Passagen, konnte sich also durch ihre Lage am längsten behaupten, obwohl sie in ihrer Anfangszeit nur das Anhängsel, ein Ergänzungsstück der Panoramen darstellte. „Im 20. Jahrhundert wurde die ganze Südseite abgerissen und ein modernes Apartmenthaus gebaut¹¹⁵.“ Die Blütezeit der Passagen war längst vorbei und auf ihre Betrachter wirkten die Passagen in dieser Zeit dunkel, eng und veraltet. Durch den Umbau der Südseite wurde der südliche Passagenteil auch eher notdürftig nachgebaut, wodurch sie ihren einheitlichen Charakter verlor. Heute sind die Seitenarme, abgesehen von der Galerie Montmartre, verlassen, oder nicht mehr zugänglich. Als einziger wirklich gewinnbringend genutzter Teil dient heute der nördliche Abschnitt, der auf den Boulevard Montmartre führt.

¹¹⁰ Vgl. Geist 1979, 264.

¹¹¹ Benjamin 1982, 1004.

¹¹² Geist 1979, 265.

¹¹³ Geist 1979, 265.

¹¹⁴ Geist 1979, 264.

¹¹⁵ Geist 1979, 264.

Heute wie damals spielt die Nähe zum Boulevard also eine entscheidende Rolle für den Erfolg der Passage. Im Gegensatz zum 19. Jahrhundert befinden sich jedoch keine Luxusgeschäfte mehr hier. Vergleichbar dem Boulevard haben sich in der Passage überwiegend Restaurants angesiedelt, die darauf hoffen, dass Geschäftsleute hier zu Mittag essen. Der ursprüngliche Fußboden ist teilweise noch erhalten, zwischendurch wurde er mit anderen Fliesen ausgebessert, was einen ungepflegten Eindruck erweckt, der den Billigläden des östlichen Boulevards entspricht und darauf hinweist, dass dieses Gebiet vielleicht in eine strukturelle Krise hineingerät.

Resümee und Ausblick

Zusammenfassend bleibt zu sagen, dass der rasche Erfolg des Bautyps Passage dem aufstrebenden Bürgertum und dem Verkauf staatlicher Grundstücke nach der Französischen Revolution zuzuschreiben ist. Der Niedergang der Passagen des 2. Arrondissements während des 19. Jahrhunderts ist vor allem durch die Entstehung neuer Zentren des öffentlichen Lebens, den Warenhäusern und der Umgestaltung von Paris durch Haussmann bedingt, wodurch neue Konsumtrends gesetzt wurden. Interessant ist, dass die Industrialisierung, die den raschen Erfolg der Passagen durch die Kombination von Eisen und Glas ermöglichte, gerade durch diese beiden Elemente die Verödung der Passagen bedingte. Mit dem Aufkommen der Eisenträger und größerer Glasflächen kamen nämlich auch neue konstruktive Möglichkeiten, neue Bautypen wie das Warenhaus und Bahnhöfe aus dieser Bausubstanz auf. Abschließend stellt sich die

Frage, welche Rolle die Passagen im Paris des ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert spielen. Dabei sind mit Passagen die Passagen des 18. und 19. Jahrhunderts gemeint. Gilles Plazy schreibt in seinem Bildband zu Paris:

Die uns heute bekannten Ladenpassagen – etwa im *Forum des Halles* oder, etwas prächtiger, in der Nachbarschaft des *Musée du Louvre* – sind die Nachkommen jener Passagen, die im 19. Jahrhundert zu den Aktivposten einer nicht ausschließlich auf hochherrschaftliche Stadtpalais beschränkten Pariser Lebenskunst gehörten¹¹⁶.

Den grundlegenden Unterschied dieser im 20. Jahrhundert entstandenen Gebäude wie *les Halles* oder der unterirdischen Passage im Musée du Louvre ist ihre Bausubstanz. Sie bestehen größtenteils aus Beton. Die Verwendung von Glas spielt in *les Halles* zwar auch eine große Rolle, beiden Einkaufszentren fehlt aber das charakteristische Glasdach, wodurch der zwitterhafte Charakter, der den Passagen eigen ist, verloren geht. Die Passage des Louvre enthält dieses Element nur dort, wo sie endet, unter der Glaspypamide. Dennoch werden diese beiden Einkaufszentren als solche gerne genutzt und ihre Erbauer haben die entscheidende Existenzbedingung: gute Positionierung in der Stadt, also stark frequentierte Orte in der Nähe beliebter Zentren des öffentlichen Lebens, optimal erfüllt. Der Grund, weshalb sich dennoch eine Nostalgie für die Passagen entfalten konnte, ist offensichtlich ästhetischer Natur. Die Kunden akzeptieren neue Geschäftszentren in ihrer Funktion, aber weniger wegen ihrer architektonischen Bedeutung. Die Passagen weisen mit ihren Eisen-Glas-Kombi-

¹¹⁶ Plazy 2003, 312.

nation eine Leichtigkeit auf, die sie sich von diesen Einkaufszentren auch wünschen würden. Zudem ist Paris reich an historischen Gebäuden, die diese Kombination aus Eisen und Glas ebenfalls aufweisen, weshalb sie immer noch zeitgemäß wirken. Delorme bemerkt hierzu:

Les passages couverts nous semblent, dans leur forme, toujours d'actualité: l'architecture contemporaine témoigne du renouveau des grandes verrières qui couvrent nos musées, nos gares, nos aéroports ou ces immenses centres commerciaux¹¹⁷.

Diese Feststellung könnte für die Entwicklung der Architektur im 2. Arrondissement zukunftsweisend sein und zeigt, dass Beton als Bausubstanz zumindest in diesem Gebiet auf wenig Zustimmung stößt. Viel eher scheint sich eine Rückbesinnung auf das Bestehende und dessen Erhalt anzukündigen. Dafür spricht auch die Ernennung der Galerien Vivienne und Colbert sowie ihrer Nachbarhäuser zu *Monuments historiques*¹¹⁸. Dennoch lässt sich auch eine Gegenbewegung erkennen, die den Beton als Bausubstanz oder Gestaltungselement – sei es als ergänzendes Bauteil, eigenes Gebäude oder dekoratives Element – im 2. Arrondissement nicht ablehnt. Ein berühmtes Beispiel sind die umstrittenen Stelen des Künstlers Daniel Buren im Hof des Palais Royal. Eine weitere Entwicklung, die die Renaissance der Passagen begünstigt, ist ein sich langsam änderndes Konsumbewusstsein. Claude Mignot schreibt im Bezug auf das ausgehende 19. Jahrhundert:

Das moderne Warenhaus findet in dem Moment seine Form, in dem die großen Modegeschäfte sich grundlegend wandeln, immer

zahlreichere Abteilungen und ein immer umfangreicheres Sortiment einführen [...]¹¹⁹.

Diese Form des Verkaufs ging zu Lasten des Detailhandels. Durch die Idee, die verödeten Passagen wieder zu beleben und durch eine Individualisierungstendenz in der Gesellschaft, die als Gegenentwicklung zu einer allgemeinen Vermassung auftritt, haben kleine Mode-, Schmuck- und Kunsthandwerksbetriebe in den Passagen des 2. Arrondissements eine ihren individuellen Produkten und ihrer Betriebsgröße entsprechende Ladenfläche. Die Waren, die hier angeboten werden, setzen auf Qualität und Individualität. Die antiquarischen Möbelläden der Passage Véro-Dodat oder der hier angesiedelten Lederwarenhändler sowie der Designer in der Galerie Vivienne bieten keine Massenware. Auch die Passage des Panoramas überlebt vor allem durch diesen Kundenkreis. Der nördliche, noch belebte Flügel beherbergt vor allem Restaurants, in denen Geschäftsleute abseits des Boulevards ihre Mittagspause verbringen. Die Kunden dieser Passagen suchen das Besondere, und das hat seinen Preis. Die Passagen in diesem Gebiet werden neuerdings wieder zu einem Zentrum der Oberschicht, die es sich leisten kann, hier einzukaufen. Die zum Teil etwas heruntergekommenen, zum Teil renovierten Passagen entsprechen der Lebensart der sogenannten *bobos*, der Vermischung von Bourgeoisie und Bohème. Diese Passagen stehen jedoch, wie auch im 19. Jahrhundert schon, im Gegensatz zu den in West-Ost Richtung verlaufenden Passagen. In der Passage Brady hat sich beispielsweise ein Zentrum exotischer Lebensmittel

¹¹⁷ Delorme/Dubois 2002, 27.

¹¹⁸ Vgl. Delorme/Dubois 2002, 99.

¹¹⁹ Mignot 1983, 247.

etabliert¹²⁰. Hier spiegelt sich die durch Immigration bedingte Heterogenität der französischen Gesellschaft wieder. Sowohl die Passagen im Umkreis des Palais Royal als auch die östlicher gelegenen Passagen profitieren vom Tourismus, der von Geist jedoch schon für die Mitte des 19. Jahrhunderts belegt wurde und den Erfolg der Passagen nicht alleine tragen kann¹²¹. Somit sind die Passagen im 2. Arrondissement heute wie damals abhängig vom finanzkräftigen Bürgertum, das versucht, sich von der breiten Masse der Gesellschaft abzuheben.



Abb. 5. Passage Brady

LITERATURVERZEICHNIS

Benjamin, W., *Das Passagen Werk*, in: *Gesammelte Schriften V*, hg. v. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1982.

Benjamin, W., *Charles Baudelaire, Ein Lyriker im Zeitalter des Hochkapitalismus*, hg. R. Tiedemann, Frankfurt a. M. 1974.

Boussel, P., „Passage“ in: F. Hazan (Hrsg.), *Dictionnaire de Paris*, Paris 1964.

Delorme, J.-C./Dubois, A.-M., *Passages couverts parisiens*, Paris 2002.

Geist, J. F., *Passagen, Ein Bautyp des 19. Jahrhunderts*, München 1979.

Giedion, S., *Raum, Zeit, Architektur. Die Entstehung einer neuen Tradition*, Ravensburg 1965.

Michel, E./Jordan, H. (Hg.), *Die künstlerische Gestaltung von Eisenkonstruktionen*, im Auftrag der königlichen Akademie des Bauwesens in Berlin, Bd. 1, Berlin 1913.

Mignot, C. (Hg.), *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Fribourg 1983.

Oxenius, K., *Vom Promenieren zum Spazieren. Zur Kulturgeschichte des Pariser Parks*, Tübingen 1992.

Plazy, G. (Hg.), *Paris, Geschichte, Architektur, Kunst, Lebensart*, Paris 2003.

Rey-Debove, J./Rey, A., *Le Nouveau Petit Robert, Dictionnaire Alphabétique et Analogique de la Langue Française*, Paris 2007.

Tulard, J., „Revolution et retour à l'ordre“, in: M. Le Clère (Hg.), *Paris, de la préhistoire à nos jours*, Paris 1985.

¹²⁰ Abb. 5.

¹²¹ Vgl. Geist 1979, 99.

Turismo trivial, un riesgo para Santiago de Compostela

Jorge Vicente Díaz

Universidad de Santiago de Compostela

Las ciudades históricas, por su morfología y por carecer de recursos renovables, poseen unos límites que afectan a las actividades turísticas. Santiago de Compostela, como ciudad histórico-monumental de referencia, debe afrontar nuevos retos de gestión turística. Hoy en día la gestión resulta decisiva para integrar dicha actividad en la realidad de la ciudad y evitar desequilibrios. Ciertas zonas de la ciudad han visto superado su límite de tolerancia comprometiendo la calidad y el pleno desarrollo de la actividad en el resto del casco histórico y de la ciudad en general. La excesiva función turística de algunas calles frente al olvido de otras zonas de interés nos conduce a replantear el eterno dilema sobre el espacio turístico en las ciudades; ¿concentración de la demanda o redistribución de la actividad? La saturación del espacio turístico disminuye la calidad de la experiencia por lo que conviene abordar nuevas medidas de revalorización y movilización de los visitantes.

Palabras clave: *Gestión turística, límite de tolerancia turística, calidad de la experiencia turística, revalorización del espacio turístico, movilización de los visitantes.*

Historical cities, because of their morphology and lack of renewable resources, have limits that affect tourist activities. Santiago de Compostela, as historical-monument city of reference, must face new challenges of tourism management. Today management is crucial to integrate this

activity into its reality in order to avoid imbalances. Certain areas of the city have exceeded tolerance limits compromising the quality and full development of the activity both in the rest of the old town and the city at large (?). The excessive role of tourism in some streets in front of the neglect of other areas of interest leads us to rethink the eternal dilemma on tourist space in cities; is it a matter of concentration of the demand or of redistribution of the activity? The saturation of tourist space diminishes the quality of the experience; thus it is essential to adopt new measures improving its revaluation and the visitors' mobilization.

Keywords: *Tourism management, tolerance limit tourist, quality of the tourist experience, revaluation of space tourism, visitors mobility.*

Ante la complejidad de regular y gestionar la capacidad turística de una ciudad histórica, desde el punto de vista de una actividad sostenible, no se puede olvidar que, a parte de la dimensión cultural y social, existe una dimensión económica. Los modelos de gestión deben mirar más allá de la simple diversificación de los servicios turísticos y optar por acciones explícitas que hagan del mismo una actividad que potencie la multifuncionalidad urbana.

Ese marco de singularidad que ofrecen las ciudades históricas, ciudades heredadas como el caso de Santiago de Compostela, son entes donde se superponen sucesivos tejidos urbanos llegando a crear esa preciada *imagen* de marca. La ciudad histórica es multifuncional, caracterizada por unas dimensiones sociales y funcionales muy particulares, que en el caso de Santiago aún conserva su centralidad, reuniendo funciones administrativas, comerciales, de servicios, etc. Los principales

problemas responden a la inadecuación e inadaptación de cara a las nuevas necesidades urbanas, que en ocasiones acaban por degradar dicho espacio urbano. La sostenibilidad en las ciudades históricas mantiene un estrecho vínculo con las cuestiones de accesibilidad y movilidad a parte de las ya evidentes cuestiones económicas y sociales. El turismo sostenible es una estrategia flexible y adaptada a las singularidades del territorio y la economía del lugar, no es un modelo cerrado, destinado a la masificación y degradación urbana. La actividad turística en sí no es una actividad que cree problemas, es la mala gestión o la inexistencia de la misma es la que si acarrea posibles impactos negativos. Por lo tanto debe existir una adaptación equilibrada entre el lugar y el desarrollo turístico.

La capacidad de influencia de la actividad turística en Compostela, modelo de desarrollo turístico sostenible, exige la planificación y gestión coherente de dichas actividades. Santiago de Compostela es un destino turístico consolidado, ciudad clave en el turismo religioso, referencia de peregrinaje a nivel mundial, tercera ciudad de peregrinación del mundo, pero además reúne múltiples condiciones que le permiten desarrollar actividades turísticas histórico-culturales (turismo idiomático, una de las modalidades más reciente), gastronómico o de congresos y negocios.

Los principales instrumentos de gestión turística en la ciudad son el "Plan de excelencia turística" y el "Plan de mercadotecnia estratégica de turismo", premiados a nivel internacional; desde su declaración como *Conjunto Histórico Artístico y Monumento Nacional* en 1940 hasta el reciente galardón al *Camino de Santiago*

PRIMER ITINERARIO CULTURAL EUROPEO, PATRIMONIO CULTURAL DE LA HUMANIDAD Y PREMIO PRÍNCIPE DE ASTURIAS 2004

De una forma sintética, esos instrumentos de gestión asientan sus bases en los siguientes criterios:

- Crecimiento ordenado, teniendo en cuenta el potencial de los recursos existentes y que se revaloricen otros.
- Rentabilizar la inversión, conseguir apoyo público y privado
- Competitividad, no entrar en la lucha de precios sino en la mejora de calidad y eficacia
- Sinergia, colaborar con otros sectores de la ciudad; la cultura, el comercio, la propia Universidad...
- Preservación de recursos, es la cuestión central, la base del desarrollo turístico
- Diversificación, y aprovechar mejor así los recursos y las inversiones, depender de un solo producto, adaptarse mejor a los cambios, etc.
- Desestacionalización, una cuestión compleja al depender de factores naturales como el clima y humanos como la cultura, los períodos vacacionales, etc. Librarse del problema de la saturación por estacionalización del turismo debe basarse en la oferta de variaciones en la composición del producto, desarrollar otros mercados en momentos de temporada baja (eventos culturales, negocios, congresos, etc.) o establecer programas específicos de short breaks. La desestacionalización recaerá tanto en la oferta como la demanda, para que el producto crezca cualitativamente, y se beneficien otros sectores de la ciudad como el mercado laboral (más estable y profesionali-

zado), se mejore la imagen de la ciudad y, en general, la calidad del sector.

- Imagen, Compostela ya es un destino turístico coherente, con una imagen de ciudad. Pero deben ser los propios agentes de la ciudad los que controlen dicho proceso y no los flujos de visitantes.

Una de las claves reside en el posicionamiento de la ciudad a favor de la dispersión del espacio turístico dentro del eterno debate sobre la ampliación (como los casos de Florencia u Oxford, intentando minimizar la saturación de los espacios más visitados y hacer partícipes de los beneficios de la actividad a un mayor número de sectores de toda la urbe) o la concentración del mismo (como por ejemplo Brujas o Ámsterdam, con el objetivo de reducir al máximo los impactos negativos del turismo sobre los residentes). Esta decisión implica la revalorización de otros recursos patrimoniales que incidan en la movilidad del visitante, canalizando los flujos hacia nuevos espacios a la vez que se fomenta y se renuevan recursos endógenos de la ciudad y el entorno próximo.

Los mayores éxitos logrados por Santiago de Compostela han sido, en primer lugar, su óptima política de turismo cultural, motor de esa cultura urbana innovadora, diversa y universal que caracteriza la ciudad. Ha logrado no caer en la *musealización*, configurando un espacio urbano equilibrado, bien conservado patrimonialmente y con vitalidad, cultural, social y económica. Pese a ser un destino turístico consolidado continúa su promoción en mercados turísticos potenciales mediante nuevos productos como semanas culturales, gastronómicas o de congresos. Esta medida trata de erradicar el problema de la desestacionalización.

En cambio, la ciudad muestra algunas incapacidades que tienen que ser afrontadas como próximos retos como por ejemplo, la reorganización de circuitos e itinerarios tratando de evitar lugares de mayor saturación, reubicar y replantearse la gestión de los aparcamientos disuasorios, ya que los actuales no son funcionales, acondicionar espacios de transición y emplear puntos de unión hacia otras zonas de la ciudad, así como humanizar calles y eliminar barreras psicológicas que afectan a algunos sectores. Pese a reforzar su identidad como ciudad, su originalidad cultural no se integra en la experiencia turística (destacar el éxito de las programación *Cineuropa*, *Compostela Máxica* o *FestiClown*, entre otros), reincidiendo en los lugares de mayor saturación. Uno de los errores es la inutilización de la extensa red de espacios verdes que se ha configurado entorno a la ciudad, incidiendo nuevamente en los espacios centrales para albergar actividades culturales (como, por ejemplo, la Alameda). El resto son considerados como simples parques.

La pretendida conexión con otras formas de turismo, aunque no se desarrollen en la propia ciudad (turismo rural, turismo de naturaleza, etc.), debe ser entendida como una solución para la liberación del espacio urbano. En este sentido, reforzar la movilidad con nuevas infraestructuras es un factor clave, adecuando alojamiento y estacionamiento, tanto en los centros de recepción como en los itinerarios alternativos.

Otros puntos débiles que afectan a la actividad turística de la ciudad son:

- La disparidad entre población de derecho y de hecho.
- El proceso de metropolización carente de planificación.

- Las deficiencias en la estructura organizativa, con fallos de gestión y debilidad institucional (financiación, medios técnicos y administración...).
- La insuficiente participación del sector privado.

Así como los efectos económicos del turismo son por lo común positivos, los efectos sociales suelen destacar por sus matices negativos, y buena muestra es Santiago de Compostela; la pérdida de identidad cultural (tradicción) de la urbe y las interferencias producidas por los turistas en la vida cotidiana son cuestiones *non grattas* para los residentes de la ciudad.

En la mayoría de los casos en los que se produjo masificación turística y degradación cultural tienen como característica el bajo coste y la fácil asimilación por parte del turista, y Compostela tiene ambas. Es ese turismo pasivo, casi dirigido y que recae en lo trivial. La interferencia de los turistas en la vida urbana se relaciona con el uso de las infraestructuras y los servicios públicos urbanos; la excesiva afluencia puede provocar una sobrecarga que perjudican directamente a los residentes y usuarios habituales de la zona monumental. Cuando existe una marcada estacionalidad, como sucede en Compostela, puede verse este tipo de problemas como algo eventual y pocas veces se toman medidas. El mayor riesgo es que la propia población llegue a rechazar la actividad turística y, aunque cueste pensarlo, que otros flujos turísticos de mayor interés o interés creciente marginen la ciudad.

El turismo posee un efecto transversal en la economía urbana por la triple demanda de suelo; como residencia (alojamiento), como reclamo (espacios patrimoniales o culturales) y como servicios

públicos (infraestructuras básicamente). Y es que en Santiago de Compostela se cumplen algunos de los tópicos de las ciudades como: la ciudad histórica disminuye en número de residentes, y la población que permanece, envejece, mientras aumentan los locales turísticos en detrimento de los establecimientos tradicionales.

Tematización, canalización, policultivo turístico, especialización comercial, son grandes temas y retos de acción y gestión que la política pública debe abordar en un futuro próximo. Está en juego no solo la calidad y la experiencia turística, que ya indirectamente favorecen la promoción turística y económica de la ciudad, sino que también ponen en riesgo la calidad de vida de los residentes en Compostela. El turismo debe ser una actividad de intercambio y conocimiento entre culturas y no convertirse en una colonización del espacio por simples objetivos económicos. Se han sobredimensionado sus consecuencias (tanto las positivas como las negativas) por tanto la gestión y planificación de los flujos de visitantes es uno de los mayores retos para la ciudad, más allá incluso de la continuada promoción.

Paralelamente deberán centrar sus esfuerzos en la gestión de la actividad turística y la de los visitantes dentro de la propia ciudad controlando el papel de las empresas intermediarias, en muchas ocasiones, ajenas a la propia ciudad pues son las primeras modificadoras del producto urbano. Se debe ceder más protagonismo a los gestores locales, concededores de la realidad de la ciudad sin desvirtuar el producto turístico. Es el Gobierno local el primero que debe entender que la ciudad histórica no es un mero producto turístico, por muy valioso que sea para su eco-

nomía. Existen riegos en Compostela como el desbordamiento de las capacidades de acogida (la física, la social, la económica, la psicológica o la intelectual), sobretodo en verano, el desequilibrio de la vida urbana o la banalización de algunas áreas de la ciudad histórica.

En cuanto a que la saturación del espacio turístico disminuye la calidad de la experiencia, conviene abordar nuevas medidas de revalorización y movilización de los visitantes. El camino hacia la humanización y potenciación de nuevos sectores urbanos en Santiago de Compostela pasa por la renovación y reorganización de las rutas turísticas como intento por corregir una visita pasiva y, hasta cierto punto, el carácter tutelado que el turismo adquirió en la ciudad.

Vanhove, N., *El turismo frente al excursionismo: Brujas*, Brujas 1995.

FUENTES

Desarrollo Turístico Sostenible en Ciudades Históricas, Santiago de Compostela 2005.

Modelos de Gestión: soluciones institucionales para las ciudades históricas; Modelos de Gestão: soluções institucionais para as cidades históricas, Santiago de Compostela 2005.

Oazos Otón, M./Lois González, R./ Alonso Logroño, P., "Urban mobility and sustainability in a World Heritage City: the case of Santiago de Compostela (Spain)", in: *30th Congress of the International Geographic Union One Earth – Many Worlds*, Glasgow 2004.

Promoción Turística conjunta de ciudades atlánticas "Patrimonio de la Humanidad", Santiago de Compostela 2005.

Troitiño Vinuesa, M. A., *Cascos antiguos y centros históricos: problemas, políticas y dinámicas urbanas*, Madrid 1992.

La monumentalidad a través de la imagen y el simbolismo del lugar

José Ignacio Vila Vázquez

Universidade de Santiago de Compostela

La monumentalidad es uno de los aspectos decisivos en la conformación de la imagen de las ciudades. Su importancia deriva de la fuerte influencia en la capacidad de atracción de capital, en la participación en la creación o recreación de lugares y en la transformación social y urbana del espacio próximo. Las relaciones de poder¹ en los diferentes períodos son reflejadas espacialmente en los monumentos o zonas monumentales a través del simbolismo² que le aportan sus mecenas y creadores, así como la percepción social.

El presente artículo pretende, por una parte, dar una visión teórica y metodológica de la anteriormente citada monumentalidad y, por otra parte, hacer una pequeña reflexión sobre dos grupos de casos concretos significativos, pudiendo mostrar el interés que tiene un análisis de este tipo.

Tras una comparación de diferentes estudios sobre el tema, centrados en ciudades capitalinas europeas (Roma, Atenas y

París), se aborda la reflexión sobre el análisis de la simbología de la imagen, la iconografía y el tiempo como factores participantes en la conformación del *genius loci* o espíritu de un lugar. Bajo esta óptica se interpretan brevemente los "Grands Projets" en París desde los años ochenta y las ciudades Patrimonio de la Humanidad del Eje Atlántico. Estos dos grupos de casos ilustran el intento de producción o reforzamiento de la monumentalidad en un período reciente y a dos escalas diferentes.

Palabras clave: monumentalidad, monumento, simbolismo, imagen, icono, lugar, *genius loci*

LA INFLUENCIA DE LA IMAGEN EN SU ENTORNO URBANO

La imagen de la ciudad según aparece definida por Lynch³ está formada gracias a la interacción del observador u observadores y el medio que percibe(n). Se compone indisociablemente de tres características: una identidad o unicidad del objeto, una estructura, que supone las relaciones espaciales del mismo con su entorno y los sujetos creadores de la representación mental, y un significado.

Según este mismo autor, la transformación de la imagen suponía un medio para la mejora del bienestar social en los medios urbanos. La acción sobre la forma física de la ciudad (objeto) y sobre la percepción y aprendizaje de la población (sujetos) serían los medios para lograrlo, puesto que son los dos pilares que conforman la imagen.

¹ Este concepto aparece citado, entre otros, por Foucault: "Space is where discourses about power and knowledge are transformed into actual relations of power", Ellin 1999, 278.

² Una de las formas del simbolismo de la monumentalidad es la expresada por D. Harvey con referencia a París durante el Segundo Imperio: "The more permanent monumentality that accompanied the reconstruction of the urban fabric (the design of spaces and perspectives to focus on significant symbols of imperial power) helped to support the legitimacy of the new regime", Harvey 2003, 210.

³ Lynch 1960, 9-24.

En la actualidad, en la era de la información⁴ con la compresión espaciotemporal, la imagen adquirió una importancia cada vez mayor debido a su facilidad de transmisión a través de las redes sociales a nivel global. De esta forma, se convierte en un factor competitivo decisivo para las ciudades para la atracción de capital exógeno.

La visibilidad de una ciudad en la red urbana global será mayor cuanto más amplia y atractiva sea su imagen. Dentro de la conformación de la misma, la monumentalidad es uno de los aspectos fundamentales debido a su simbolismo y a su representación recurrente. Por esta razón en el presente artículo se va a intentar abordar este concepto.

LA MONUMENTALIDAD

La monumentalidad es una cualidad de ciertos objetos y que los hace destacables desde un punto de vista formal, del contenido simbólico o desde ambos. Pero siempre tiene que darle al objeto un carácter único y artístico. Supone la característica definitoria del monumento (arte y simbolismo). Normalmente asociado a esculturas, también se podría ampliar a otras representaciones. En todo caso, es una materialización a una escala grande, es decir, de un objeto o conjunto de objetos grande (en tamaño y/o significado), que es concebido y percibido como una unidad.

Sin embargo, la monumentalidad está presente a nivel urbano también a diferentes edificios (catedral de Santiago de Compostela) o conjuntos urbanos (La Villete) e incluso a barrios o zonas (casco histórico de Guimarães).

⁴ Castells 1997, 453–547.

Estos elementos o piezas pueden ser monumentos con la condición de que cumplan alguna función específica más a parte de la simbólica, pero en todo caso son monumentales.

Su análisis tiene muchos enfoques posibles si se centra sobre el simbolismo de la misma en general, la historia de su conformación, la representación formal, su influencia en el proceso de creación o recreación de lugar o su impacto económico y social en su entorno.

Ha sido analizada por estudiosos de diferentes disciplinas especialmente de ciencias sociales y de arquitectura. La interpretación de sus diferentes enfoques supone un punto de partida para la posterior definición de los conceptos clave y su análisis en otros contextos.

LA MONUMENTALIDAD ESTUDIADA EN TRES CIUDADES CAPITALINAS EUROPEAS

Atenas, Roma y París son tres de las metrópolis más significativas de Europa en cuanto a su monumentalidad. Fueron objeto de una gran número de análisis de esta característica esencial para ellas. Los artículos de Harvey⁵, Loukaki⁶, Agnew⁷ y Atkinson y Cosgrove⁸ analizan estas ciudades o algunos de sus elementos monumentales de una manera ejemplar.

Estos tres artículos últimos abordan el tema de la monumentalidad en Roma y Atenas. Harvey lo hace por su parte del Sacré Cœur de París.

Loukaki analiza la acrópolis de Atenas con el objetivo de mostrar el *genius loci* o

⁵ Harvey 1979, 362–381.

⁶ Loukaki 1997, 306–329.

⁷ Agnew 1998, 229–240.

⁸ Atkinson/Cosgrove 1998, 28–49.

espíritu del lugar. Para esto se centra en los trabajos de ajardinamiento realizados por parte de la American School of Classical Studies in Athens y los del arquitecto griego Pikionis y su interpretación del lugar. Comienza por presentar la Acrópolis y su simbología así como los conceptos clave entre los que destaca el citado *genius loci* que es caracterizado a partir de las diferentes maneras de comprenderlo. Después se plantea el contexto espaciotemporal del lugar antes de analizar los dos trabajos de ajardinamiento. Para esto último tiene en cuenta los actores participantes y analiza sus trabajos en su parte física y en su simbolismo. Con esto plantea sus conclusiones sobre el espíritu del lugar que concierne al poder económico y político, a la estética, al aspecto espiritual y del imaginario, a la interpretación histórica y social. Los componentes físico, emocional e histórico que lo compondrían son vistos por Loukaki finalmente como flujos.

La monumentalidad de Roma es analizada por Agnew en los períodos de los regímenes liberal y fascista (1870-1943). Estudia la historia, el simbolismo y el ideario de estos gobiernos y las actuaciones monumentales concretas que realizaron. Su trabajo parte de la idea de que los monumentos, lugares y la ciudad representan la nación. Compara la situación de partida de las ciudades italianas, para después hacer lo propio con los proyectos realizados en Roma. Concluye con la interpretación de los monumentos y las manifestaciones públicas ligadas a ellos como intentos de exaltar la unidad de la nación italiana y la idea de progreso. Por su parte, Atkinson y Cosgrove analizan el monumento a Vittorio Emanuele II (1870-1945) en Roma. En un primer mo-

mento presentan el monumento y los trabajos realizados sobre la monumentalidad en geografía. Analiza la constitución de Roma como capital y la creación del monumento. Posteriormente se centra, por una parte, en las manifestaciones y concentraciones de organismos públicos en el entorno urbano del mismo, así como las transformaciones en este sector de la ciudad. Por otra, en los proyectos generales de modificación urbana desde un punto de vista geopolítico. Abordan el estudio de la personificación del monumento a través de la tumba del Soldado Desconocido y la simbología presente en ella.

Estos tres artículos enfocan su estudio en el aspecto simbólico, en el imaginario que tienen los monumentos que analizan, sin dejar de lado las creaciones y transformaciones físicas. Loukaki y, Atkinson y Cosgrove se centran en casos concretos de lugares de memoria, mientras que el artículo de Agnew es más general, por su análisis de las transformaciones en Roma, además de tener un punto de vista claramente geopolítico.

Las dos ciudades son respectivamente las capitales de los estados de Italia y Grecia. En los dos casos aparece la asociación de la identidad nacional con el símbolo espacializado que suponen esos lugares definidos en buena parte por uno o varios monumentos. Se hace referencia a un pasado glorioso para reforzar la identidad. Son los poderes políticos los que reflejan sus ideas a través de la transformación o creación de estos monumentos. También se fomenta la transformación del espacio circundante para la exaltación del diseño, la iconografía en la transmisión de los ideales pretendida.

Por otra parte, Cosgrove y Atkinson consideran el estudio de Harvey sobre la

basílica del *Sacré Cœur* de París como una referencia en el presente tema por su investigación de ámbito histórico y geográfico. Este artículo de 1979 comienza con una contextualización del emplazamiento de la edificación y de la idea de la construcción de una basílica dedicada al Sagrado Corazón. Después hace un análisis de los hechos más destacados y conflictos del siglo XIX en Francia, especialmente en París. Se centra concretamente en la revolución de la “Commune” de 1871 y todos los juegos simbólicos de los diferentes grupos sociales implicados. Después, estudia la decisión de construir la basílica en la montaña de Montmartre y todas las dificultades derivadas de las relaciones de poder entre las masas populares, el sector tradicional monárquico-católico y los grupos de poder laico, representadas en ese lugar simbólico. Muestra algunos reflejos de este juego de significados a través de ciertas prácticas sociales que se desarrollaron allí en los años 70. Concluye con la reflexión sobre la multiplicidad de simbologías que se concentran en ese edificio monumental, dejando abierta la cuestión de cual de ellas es la predominante y cual es el espíritu del lugar.

Los análisis de la monumentalidad en estas tres capitales europeas muestran un enfoque centrado en el simbolismo de los monumentos, que reflejan las relaciones sociales de poder existentes en los diferentes momentos de conformación de los mismos. En los casos de Roma y Atenas el análisis le daba cierta importancia al simbolismo identitario nacional. En el estudio sobre el *Sacré Cœur* la cuestión de fondo parece ser la lucha de clases e ideologías. La metodología empleada en todas estas investigaciones le otorga mucha impor-

tancia a los acontecimientos históricos y a los diferentes actores que intervinieron e intervienen en la (re)creación e interpretación de los monumentos. Además, la relación con la creación o re-creación de lugares es una cuestión des-tacada en los trabajos de Loukaki y Harvey.

Los enfoques abstractos mostrados en estos trabajos indican la necesidad de aclarar los conceptos clave y sus interrelaciones para abordar de una manera satisfactoria este tipo de objetos de estudio con una cierta rigurosidad.

DE LA MONUMENTALIDAD AL LUGAR, UN JUEGO DE IMÁGENES

Si se tienen en cuenta estas investigaciones sobre la monumentalidad, habría que destacar que el factor simbólico es el punto de vista más recurrente para su análisis. Los conceptos de simbología, monumento y lugar están estrechamente relacionados y son los que conforman la esencia de la presente temática.

La simbología se refiere al estudio de los símbolos. Estos son objetos (o representaciones) que tienen un significado que reporta a otros “entes” físicos o ideales. A partir de varias definiciones de símbolo y simbolismo⁹ se puede deducir que ambos términos se refieren a una relación de representación entre dos realidades de diferente orden (material o ideal). El símbolo, al igual que el signo, sería el objeto o idea que es una representación de otro (objeto o idea) entre los cuales hay una relación. Sin embargo, el matiz que aporta el símbolo es el tipo de relación existente. Normalmente se considera cuando dicha relación no es ni causal ni analógica, es

⁹ Definiciones del diccionario de la RAE y el Petit Robert 2003.

decir, que no haya una similitud entre los dos elementos. En el caso de que sí hubiera una analogía se consideraría un icono.

El simbolismo sería, según las fuentes consultadas, un conjunto o sistema de símbolos, pero también parece indicar un grado de abstracción mayor que esta última noción. En este sentido, podría considerarse también como la relación, en sí misma, entre el símbolo y el objeto o idea que este representa.

Hay que preguntarse si el monumento es necesariamente un símbolo, es decir, si el simbolismo es una característica intrínseca de este.

El monumento es un objeto o conjunto de objetos de diferente tipo: arquitectónico, escultórico, de pintura, arqueológico,... que posee un valor especial desde una perspectiva artística, histórica o de la ciencia; pero que además, tiene la finalidad de ser un acto de memoria de algún acontecimiento, objeto o idea concreto y destacado. Esta característica era la esencial en el origen del término¹⁰, junto con el hecho de que su intensidad recaía en su característica de ente físico, directamente perceptible.

Sin embargo, en esta misma definición se explica que el término varió de significado y ya a finales del s. XVII¹¹, cuando se aplicaba en arquitectura, se refería a un edificio que servía para recordar algo memorable, pero sobre todo que tenía una finalidad de magnificencia y embellecimiento de la ciudad. Indica que el término se aplicó cada vez más en este último sentido. Muestra que en la actualidad, el tér-

mino más próximo al original, sería el de monumento conmemorativo, pero que sería aplicado para obras que tienen la finalidad de recordar sucesos trágicos. Y concluye con que el término monumento ha perdido su sentido debido al gigantismo de las construcciones, la falta de reflejo de jerarquía funcional de los edificios a través de su estética y a la tendencia a que sea aplicado para designar cualquier obra.

A pesar de la confusión entre obra y monumento, en la arquitectura actual¹², me parece interesante destacar las características definitorias de un monumento como su función memorial o conmemorativa, de embellecimiento (importancia del diseño) y su gran tamaño (magnificencia). Estas aún pueden encontrarse, por ejemplo, en los “monumentos” construidos en otras épocas¹³ y también con ciertos matices en algunos proyectos actuales. En este sentido, habría que considerar el diseño, su influencia mediática y el gran simbolismo que pretenden aplicar sus mecenas (generalmente el Estado); aunque su magnificencia en cuanto a su tamaño físico no sea una característica esencial. Buen ejemplo de estos nuevos monumentos o elementos monumentales son los *Grands Projets* de París durante la presidencia de François Mitterrand.

El monumento histórico sería otra catalogación según un valor histórico o artístico y, generalmente, supone, una protección especial según las diferentes legislaciones sobre el patrimonio. En este sentido también se incluiría la citada defi-

¹⁰ Definición de Choay y Merlin 2000, 522–527.

¹¹ Se hace referencia al *Dictionnaire* de Furetière (1689) y al *Dictionnaire de l'Architecture*, Choay y Merlin 2000, 522–523.

¹² Choay/Merlin 2000, 522–527.

¹³ En este sentido serían claros ejemplos los objetos de estudio de los artículos sobre la monumentalidad citados anteriormente.

nición de monumento (cultural o natural) de la UNESCO.

Estas características hacen de los monumentos unas imágenes porque todas las significaciones con las que se relacionan los convierten en símbolos. Todos los símbolos son signos, como se expuso con anterioridad, y, de esta forma, si se tiene en cuenta que representan otros objetos e ideas, son imágenes.

Por otra parte, los monumentos (especialmente los arquitectónicos) son indisolubles del lugar para el que fueron concebidos o que contribuyeron a crear, como podemos deducir de los artículos sobre Roma y Atenas.

Pero incluso se puede afirmar que el monumento tiene una relación bidireccional con el lugar. Aunque este último pueda ser creado sin la necesidad de que exista el primero, cuando está fijado gracias a las prácticas sociales (con la creación de su nombre), se convierte en una especie de monumento en sí, porque es un objeto conmemorativo. En el caso de que un lugar tuviera un monumento asociado, este último puede ser el origen del primero o puede ser el refuerzo o perturbación de su *genius loci*. En otras palabras, el monumento podría ser una imagen (símbolo) o una auténtica disimulación¹⁴ de, al menos, una parte del significado del lugar.

En resumen, el análisis de un monumento debe iniciarse sobre la idea de que es un símbolo, es decir, que representa otra idea o elemento; siendo una representación física y espacializada de esto/a. La interpretación de la imagen y de la monumentalidad de las ciudades debería tener en cuenta este hecho, para no quedarse

reducido a los aspectos más puramente formales.

LAS CIUDADES PATRIMONIO DE LA HUMANIDAD EN GALICIA – NORTE DE PORTUGAL

Las ciudades patrimonio de la humanidad en la eurorregión Galicia-Norte de Portugal: Santiago de Compostela, Lugo, Porto y Guimarães representan áreas urbanas periféricas y de tamaño medio o pequeño a escala europeo, que obtuvieron esa catalogación en distintos momentos y con criterios diferentes.

Según Evans¹⁵, esta denominación tiene unas repercusiones inferiores que la de algunos de sus edificios o conjuntos que están catalogados como monumentos históricos. Sin embargo, esta cuestión habría que matizarla porque la UNESCO tiene un reconocimiento internacional que las diferentes legislaciones estatales no tienen, aunque la capacidad de actuación concreta de la primera, depende en su mayor parte de estas últimas.

El hecho de que la creación de una marca de calidad internacional como esta no esté reforzada por algún tipo de “manifestación”¹⁶ de gran relevancia supone una reducción de su influencia simbólica. En todo caso supone la necesidad de proteger dicho lugar y el espacio circundante.

La catalogación, como conjunto histórico-artístico o de monumento histórico, tiene una repercusión clara en las actuaciones concretas para la valorización ese conjunto.

¹⁴ Este concepto ha sido propuesto por Baudrillard 1994.

¹⁵ Evans 2003, 417–440.

¹⁶ Manifestación entendida como acto ritual que crea un proceso mitificador, como las inauguraciones de edificios; cf. Otero Pedrayo 1982.

En este apartado se intentará mostrar el origen de su monumentalidad, su inclusión en la lista de los lugares patrimonio de la humanidad de la UNESCO y algunos grandes proyectos que influyen o pretenden influir en el imaginario colectivo y en el simbolismo del lugar.

Santiago de Compostela es la capital de la comunidad autónoma de Galicia. Su conformación como lugar y uno de los centros de la cristiandad proviene de la "invención" de la tumba del apóstol Santiago el Mayor en el s. IX (Otero Pedrayo, 1954), siendo un ejemplo de la interrelación entre lugares y monumentos.

El proceso de creación del lugar de Compostela está absolutamente ligado a la creación del edificio monumental de la catedral, dispuesta sobre la supuesta tumba del santo. El sitio ya había sido ocupado en época *castrexa* y romana¹⁷. El hecho de la construcción de la basílica en ese lugar puede que aprovechara el simbolismo previo existente en él, reorientándolo hacia la creación del mito cristiano. La descripción de la sucesión de rituales ligados a la llegada de los peregrinos a Santiago de Compostela muestra el contenido mítico de este tipo de prácticas.

Continúa ocurriendo del mismo modo con la celebración anual de la festividad de Santiago Apóstol o las peregrinaciones y celebraciones, especialmente con motivo de los años Jacobeos. Toda esta serie de actos contribuye al reforzamiento de la monumentalidad y del espíritu del lugar (*genius loci*). Aunque este no haya permanecido estático porque la ciudad ya no se define solamente a partir del hecho del sarcófago del Apóstol, la evolución de la esencia del lugar se aprecia que ha sido

mucho más lenta que la de la propia sociedad.

Con lo dicho anteriormente, se deduce que el monumento por excelencia de Santiago de Compostela es su catedral. Se puede apreciar de esta manera en casi todas las representaciones espaciales de la ciudad¹⁸.

Estos aspectos son los valorados a la hora de incorporar la ciudad histórica a la lista de la UNESCO en 1985, de una manera similar al caso del casco antiguo de Guimarães (2001). Son el reflejo según el ICOMOS¹⁹ de las influencias con respecto al arte, especialmente, a la arquitectura; en Santiago, por su influencia en Galicia y el norte de la península Ibérica durante los períodos románico y barroco y en Guimarães, por su influencia en las tipologías constructivas en África y en el Nuevo Mundo.

La capital gallega fue valorada también por la monumentalidad excepcional de su catedral, sobre todo con respecto a sus cualidades artísticas ("chef d'œuvre") y por su entorno (criterio 1)²⁰ y por toda la tradición y creencia del peregrinaje asociado a este lugar (criterio 6). Guimarães, por su parte, es destacada por su simbolismo como cuna de la nación y lengua portuguesa (criterio 3). Santiago de Com-

¹⁷ Otero Pedrayo 1984, 475–588.

¹⁸ Por ejemplo, en la descripción de la Guía de Galicia de Otero Pedrayo, con respecto a la catalogación como patrimonio de la humanidad, en los folletos turísticos o en el icono de la ciudad.

¹⁹ El ICOMOS (International Council of Monuments and Sites) es el organismo encargado de la evaluación de las propuestas de inclusión en la lista del patrimonio de la humanidad. Fuente utilizada: Advisory Body Evaluation de las respectivas ciudades.

²⁰ Criterios para la incorporación en la lista del patrimonio mundial de la UNESCO

postela podría haber sido considerada bajo este mismo criterio si se tuviera en consideración su repercusión para la cultura y nación gallega, gracias a su capitalidad y a su condición de centro cultural de Galicia desde su conformación como ciudad en la Edad Media.

Por su parte, Porto (1996) y Lugo (2000) fueron considerados bajo esta catalogación por representar de una manera significativa, con sus conjuntos arquitectónicos o monumentos, algún “período de la historia humana” (además de Guimarães). Esta cuestión es evidente en Lugo, en relación con la antigüedad romana tardía, gracias a su muralla de origen romano (s. III d.C.); y en Guimarães, con el período transcurrido desde la Edad Media en adelante, especialmente del s. XV al XIX, gracias a la conservación de su casco histórico. No obstante, en el caso de Porto esta asociación se llevó a cabo de una manera más dilatada en el tiempo, y concerniendo no sólo a sus edificaciones sino también a sus relaciones comerciales y culturales²¹.

Las características destacadas por la UNESCO, a pesar de su simplificación intrínseca del proceso mitificador, coinciden con los valores históricos conformadores de la simbología de estas ciudades, entendidas como lugares significativos dentro del territorio donde se localizan y hacia el exterior. De esta manera, su catalogación como Patrimonios de la Humanidad favorece su monumentalidad y visibilidad.

²¹ “El centro histórico de Porto ofrece, por su tejido urbano y sus numerosos edificios históricos un testimonio remarcable del desarrollo de una ciudad europea que, en el transcurso de este milenio, se ha dirigido cara el oeste para enriquecer sus vínculos culturales y comerciales”; Evaluación de la Lista del Patrimonio Mundial (1995).

Frente a este hecho se sitúan los proyectos, en buena medida de iniciativa parcialmente pública, que pretenden la creación de nuevas monumentalidades indicadoras de una política de renovación simbólica que difiere de la conservación subyacente de la UNESCO.

En este sentido, se llevan a cabo en las ciudades más representativas de entre las cuatro citadas: Santiago de Compostela y Porto. En ellas se destaca la construcción de nuevos edificios con una funcionalidad cultural y diseñados por arquitectos de renombre (“star architects”). Este es el caso de la Ciudad de Cultura de Santiago (P. Eisenman) y de la Casa da Música (R. Koolhaas). La primera obra es presentada como un futuro atractivo turístico por su monumentalidad, mientras que, la segunda presenta una función predominantemente cultural y de renovación urbana. El coste elevado, el diseño difícilmente compatible con la funcionalidad de los edificios hace que sean muy controvertidos en los medios de comunicación, en la opinión pública y en los círculos especializados.

Representan la tendencia de construcción de grandes proyectos culturales, que pretenden aportar una renovación en la imagen de las ciudades en las que se sitúan y buscan una potenciación de la atracción del capital a la misma.

Estas ciudades medias y periféricas en el contexto europeo occidental parecen tener unas políticas muy similares con respecto a su imagen. Sus edificios monumentales son potenciados, pero especialmente en sus centros históricos, donde se concentran la mayor parte de ellos. La búsqueda de una imagen atractiva a nivel internacional se centra en su catalogación como Patrimonio de la Humanidad; pero

también en la celebración de eventos culturales internacionales, entre los que destaca la capitalidad europea de la cultura (como en el caso de Porto). La creación de nuevas monumentalidades parece seguir la misma línea de proyección de una imagen al exterior. En este caso, con un objetivo de renovarla, dotándola de un centro de servicios culturales de alta tecnología. Esta política sigue a la creación de grandes proyectos en ciudades pequeñas o medias, con el intento de inducir el controvertido “efecto Guggenheim”.

Parece que se puede comparar este tipo de políticas con las realizadas en las ciudades mundiales situadas en Europa: París bajo la presidencia de Mitterrand y Londres con la renovación del Este de la ciudad (Dock Land) o los proyectos de la época del alcalde Livingston. En el primero de los casos, los denominados “Grands Projets” se caracterizaron por la simbología subyacente vinculada a la identidad nacional, y a la conmemoración de los presidentes de la República francesa, y, sobre todo, por las finalidades económicas de atracción de capital a través de la imagen. Todo esto subyace tras la supuesta finalidad principal de estas obras de ofrecer unos servicios de alta calidad al conjunto de la ciudadanía. Tanto en Londres como en París, la transformación de la ciudad ha sido notable, aunque la esencia de la misma no se vio tan profundamente transformada como pudo haber sido en el caso de Bilbao con el Guggenheim.

En el caso de las ciudades de Santiago de Compostela y de Porto, con un patrimonio cultural importante, la creación de este tipo de obras podría presentar una complejización de la imagen, con la creación de estos nuevos nodos y puntos de

referencia. Sin embargo, no parece que logren cambiarla hasta el punto de hacer variar el “espíritu del lugar” y aumentar la capacidad de atracción de capital.

Sería deseable intentar valorar la capacidad de transformación que estos proyectos puedan tener en el espacio donde se localizan, para poder conocer su viabilidad. Los precedentes en los centros urbanos son de gentrificación (Centre Georges Pompidou), de renovación de la morfología urbana y de una incierta viabilidad económica futura (Guggenheim).

CONCLUSIÓN

La construcción de la monumentalidad es un proceso simbólico indisociable con la creación del lugar. Las políticas urbanas desarrolladas en las últimas décadas parecen buscar la promoción exterior para ser más competitivas a través de la evocación de una imagen atractiva para el capital. Aunque haya que distinguir las políticas llevadas a cabo por las grandes capitales europeas como París o Roma, con las de tamaño medio de Galicia y del Norte de Portugal, todas han apostado por la representación a través de grandes proyectos. Por otra parte, ha habido un proceso de ritualización de estas obras para intentar convertirlos en auténticos monumentos. Será el tiempo y la capacidad de mitificación de estas obras, el que dictamine si pueden ser representativos en la imagen de la ciudad o simplemente grandes obras que no fructificaron como monumentos

Las ciudades de Galicia y del Norte de Portugal intentan aparecer en el mapa europeo a través de la potenciación de su historia y a través de ritualizaciones como el Patrimonio de la Humanidad. Parece un intento de equiparación con las medidas

de creación de imagen de las grandes ciudades europeas. Pero estas disponen, a diferencia de las del noroeste ibérico, un contingente demográfico, una centralidad nacional y un apoyo semántico superior que es proporcionado por los respectivos estadosnación a los que representan.

Sin embargo, la imitación de la realización de grandes proyectos arquitectónicos también ha sido llevada a cabo. Estas grandes inversiones son de alto riesgo por su posible falta de indefinición funcional y su difícil mitificación a pesar de la polémica suscitada, como en el caso de la Ciudad de la Cultura. No parecen dar respuesta a una necesidad de primer orden de la ciudad. Tampoco son ideas innovadoras desde el momento que son un fiel reflejo de una tendencia urbana generalizada.

Por todo esto, la potenciación y diversificación de la imagen de estas ciudades históricas resulta muy atractiva, sobre todo bajo el amparo de los reconocimientos a nivel internacional. No obstante, el intento de creación de grandes proyectos de iniciativa pública, con presupuestos elevados para el contexto de las economías regionales, parece arriesgado a no ser que se trate áreas urbanas de primer orden.

Las ciudades entendidas como lugares ya están creadas, sólo hay que buscarles o resaltarles nuevos significados y convertirlas en verdaderos espacios vividos. La búsqueda de la monumentalidad, como transformadora de la imagen urbana, se presenta como una de las tendencias en el proceso competitivo territorial.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Agnew, J., "The impossible capital: monument Rome under liberal and fascist re-

gimes, 1870-1943", in: *Geographiska Annaler* 80 B – 4, 1998.

Atkinson, D./Cosgrove, D., "Urban rhetoric and embodied identities: city, nation, and empire at the Vittorio Emmanuele II monument in Rome, 1870-1945", in: *Annals of the Association of American Geographers*, 88. 1 (1998), 2–49.

Baudrillard, J., *Simulacra and Simulation*, Ann Arbor 1994.

Castells, M., *La era de la informacion. I.-La sociedad Red*, Madrid 1997.

Choay, F./Merlin, P., *Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement*, Paris 2000.

Ellin, N., *Postmodern Urbanism: revised edition*, Princeton 1999.

Evans, G., "Hard branding: from Prado to Prada", in: *International Journal of Urban and Regional Research*, Bd. 27. 2 (2003), 417–440.

Harvey, D., *Paris, capital of modernity*, 2003.

Harvey, D., "From managerialism to entrepreneurialism: the transformation in urban governance in late capitalism", in: Ö. Sjöberg (Ed.), *Geographiska Annaler* 71 B, 1989, 3–17.

Harvey, D., "Monument and myth", in: *Annals of the Association of American Geographers*, 69. 3 (1979), 362–381.

Levy, J./Lussault, M. (Ed.), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Paris 2003.

Loukaki, A., "Whose *Genius Loci*? : contrasting interpretations of the 'Sacred Rock of the Athenian Acropolis'", in: *Annals of the Association of American Geographers*, 87. 2 (1997), 306–329.

Lynch, K., *La imagen de la ciudad*, Mexico 1984 .

Martí Arís, C. (ed.) *Santiago de Compostela: la ciudad histórica como presente*, Barcelona 1995.

Otero Pedrayo, R., *Guía de Galicia*, Vigo 1984.

Rossi, A., *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona 1982.

UNESCO, Texto oficial de la *Convención sobre la protección del patrimonio mundial, cultural y natural de París del 17 de octubre al 21 de noviembre de 1972*.

<http://whc.unesco.org/archive/convention-es.pdf>.

Vila Vázquez, J. I., *Les “flagship projects” urbains à Paris entre 1980–2007. Analyse critique de leurs conséquences*, 2008 (mémoire de recherche de master 1. Université Paris 1).