

OBSAH / CONTENTS**EDITORIÁL / EDITORIAL**

JANA CVIKOVÁ – INGRID PUCHALOVÁ

Rodové podnety pre literárnu históriu ■ 2

HOSŤOVSKÁ PREDNÁŠKA / GUEST LECTURE

MONIKA MITÁŠOVÁ

Eileen Gray alebo architektka: tri hypotézy kritického písania o rode
v avantgardnej architektúre vily E.1027 ■ 3**ŠTÚDIE / ARTICLES**

ALEXANDRA MILLNER

Das Denken der Transdifferenz in Bezug auf Gender als grundlegende soziale Kategorie:
Zum sozialkritischen Impetus der deutschsprachigen Literatur aus Österreich-Ungarn ■ 22

JÁN DEMČIŠÁK

Eine Zwischenrevision des Queer Reading ■ 35

ZOLTÁN CSEHY

The male gender script as self-representation in the poetry of Sándor Vay ■ 53

ALEKSANDRA ELISSEEVA

Fassbinders „Berlin Alexanderplatz“ – Literaturverfilmung als Queer Reading ■ 62

CHARLES SABATOS

Can the dissident speak? The Czech woman writer in the work of Philip Roth
and Dominik Tatarka ■ 74

ANIKÓ POLGÁR

Myth and feminine self-expression in the poetry of Anna Lesznai and Anna Hajnal ■ 89

JOZEF TANCER

Sprachbiografie und inszenierte Autorschaft: Das Fallbeispiel Erika Blumgrund ■ 103

MATERIÁLY / MATERIALS

BOŽENA CHOŁUJ

Die Gender-Kategorie in der Analyse literarischer Strategien im Umgang mit der Weiblichkeit:
Ingeborg Bachmann, Seweryna Szmaglewska, Ruth Klüger ■ 117

INGRID PUCHALOVÁ

Marie Therese von Artner und ihre literarische Autorschaft ■ 129

RECENZIE / BOOK REVIEWS

Anna Menyhért: Női irodalmi hagyomány (Zoltán Németh) ■ 141

Jana Cviková: Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre (Mariana Szapuová) ■ 142

Hana Havelková – Libora Oates-Indruchová (eds.): Vylvlastněný hlas. Proměny genderové
kultury české společnosti 1948 – 1989 (Ivana Hostová) ■ 146Lilla Bolemant: Női hangok. Berde Mária, Földes Jolán, Szenes Piroska és Zilahy Lajos regényei.
(Judit Dobry) ■ 150

Péter H. Nagy: Alternatívák. A popkultúra kapcsolattrendszerei (József Keserű) ■ 151

Jozef Tancer: Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave (Ingrid Puchalová) ■ 153

Rodové podnety pre literárnu históriu

JANA CVIKOVÁ – INGRID PUCHALOVÁ

Toto číslo **WORLD LITERATURE STUDIES** vzniklo v rámci výskumného projektu *Diskurzívne podnety pre literárnu historiografiu*. Ako prezrádza názov, projekt nemá ambíciu ponúknuť syntetizujúce naratívy. Aj príspevky v čísle hľadajú na konkrétnom literárnom, resp. umeleckom materiáli odpovede na otázku, ako možno využívať kategóriu rodu a súvisiace kategórie na obohacovanie, prehodnocovanie, no najmä diferenciáciu existujúcich naratívov. Užšie i širšie koncipované prípadové štúdie prezentujú rôzne podoby písania, ktoré môžu vstupovať do diskusie s literárnou historiografiou ako sociálnym diskurzom prepojeným s tvorbou národných a komunitných identít.

Rod ako analyzovaná a analyzujúca kategória sa od sklonku 20. storočia spolu s kategóriou túžby v rastúcej miere uplatňuje aj v literárnohistorickom výskume. Obe odhaľujú a revidujú androcentricky a heteronormatívne motivované vylučovanie a zamlčovanie, zároveň však sebakriticky reflektujú svoje východiská. Príspevky tohto čísla sú provenienciou autoriek a autorov, ako aj tematicky zamerané najmä na stredo(východo)európsky priestor, pričom overujú inter- a transdisciplinárny potenciál rozmanitých a nezriedka protirečivých feministických/rodových/queerových prístupov. Kladú dôraz na také skúmanie textov a ich intertextových, intermediálnych, ako aj širších spoločenských súvislostí, ktoré môže napomôcť kritické a i z hľadiska interseksionality inkluzívne literárnohistorické písanie otvorené rozmanitosti interpretácií. Niektoré sú vnorené do súčasného diskurzu inštitucionalizovaných rodových a queerových štúdií, iné s ním zdieľajú skôr záujem o marginalizované autorstvo alebo témy. Svojou mnohotvárnosťou odrážajú nielen stav výskumu, ale aj rozporuplnosť takto vymedzeného diskurzívneho priestoru a jeho aktuálne diskusie, ktoré sa zďaleka neobmedzujú na akademickú oblasť. Domnievame sa, že hoci feministické/rodové/queerové prístupy majú špecifické výskumné ťažiská a často sa chápu ako po sebe idúce vývinové štádiá alebo oddelené oblasti bádania, publikované štúdie dokladajú oprávnenosť paralelnej, nehierarchickej plurality vo využívaní kľúčovej kategórie rodu, a preto zdôrazňujeme ich implicitnú aj explicitnú prepojenosť. Napokon, definícia a využitie kategórie rodu závisia od kontextu a zvolených teoretických východísk.

Eileen Gray alebo architektka: tri hypotézy kritického písania o rode v avantgardnej architektúre vily E.1027 *

MONIKA MITÁŠOVÁ

EILEEN GRAY A KONTEXTY JEJ PRÁCE

Anglicko-írska návrhárka Eileen Gray, žijúca vo Francúzsku (1878 – 1976), bola autorkou bytového zariadenia, interiérov a niekoľkých stavieb. Sporadickej tvorbe architektúry sa (bez akademického vzdelania) venovala do 70. rokov minulého storočia. V jej archíve sa zachovalo okolo štyridsaťpäť návrhov, deväť stavieb bolo postavených, z toho štyri z nich prisudzované architektovi Jeanovi Badovicimu, s ktorým spolupracovala v rokoch 1926 – 1932. Na konci 60. rokov sa o jej dielo začali zaujímať nastupujúce architektonické a historiografické generácie najmä vo Francúzsku, Británii a USA. Aj títo nasledovníci a nasledovníčky Eileen Gray zásadným spôsobom ovplyvnili recepciu jej prác.

O lakovaný nábytok, koberce, svietidlá a interiéry, ktoré v 20. rokoch Gray navrhovala pre parížsku zberateľskú klientelu i umeleckú bohému vrátane avantgardnej baletnej a speváckej scény, sa už v dobe ich vzniku zaujímali historici, architekti a kritici: medzi prvými (1924 – 1925) o jej tvorbe písal historik umenia gréckeho pôvodu, propagátor umenia Kréty, starého Grécka a znalec Picassovho diela Christian Zervos (1889 – 1970) a v rovnakom čase aj Jean Badovici (1893 – 1956), architekt a kritik narodený v Bukurešti, ktorý si cenil predovšetkým schopnosť jej interiéru opticky zväčšovať priestor bytu (Goff 2015, 149). Badovici publikoval fotografie jej nábytku a interiérov v časopise francúzskych avantgardistov *L'Architecture Vivante* a holandských neoplasticistov *Wendingen*, kde písal, že Gray funkčnosťou a neornamentálnosťou svojich interiérov transkribovala *poetický lyrizmus* do sveta modernej stavby a stavania.

Gray sa vzdelávala sama, zoznamovala sa s architektúrou v časopisoch, na výstavách i štúdiom projektov a stavieb, za ktorými cestovala po Európe a do USA. Jej prvým samostatným návrhom bol hypotetický *Dom pre inžiniera* (1926). Hoci nebol postavený, vychádzali z neho oba ďalšie návrhy letných vil, ktoré projektovala a pomáhala postaviť v Provence (spoločná vila s Badovicim *E.1027* medzi mestečkami Roquebrune a Cap Martin a neskôr jej vlastná vila *Tempe à Pailla*, 1932 – 1935, v Castellar, obe v oblasti prístavu Menton na svahoch s výhľadom na more a alpské pohoria).

* Príspevok odznel v rámci cyklu hostovských prednášok v Ústave svetovej literatúry SAV v novembri 2017.

Vo vile *E.1027* trávieval letá s manželkou a Badovicim aj purista a zakladateľ funkcionalizmu Le Corbusier. Desať rokov po dostavaní vily v nej namaľoval deväť nástenných malieb (*murals*) bez autorského súhlasu Eileen Gray. V 40. rokoch boli tieto maľby časopisecky publikované bez uvedenia autorstva vily pod titulkom *Le Corbusier, muraliste* (Le Corbusier, muralista). V dôsledku takejto medializácie sa autorstvo vily začalo pripisovať Le Corbusierovmu ateliéru. Po smrti Jeana Badoviciho bola vila *E.1027* v roku 1956 vystavovaná a publikovaná ako Badoviciho návrh s nábytkom Eileen Gray. Až v roku 1968 uverejnil kritik a historik Joseph Rykwert v časopise *Domus* článok obnovujúci hlavný autorský podiel Gray: *Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design* (Pocta Eileen Gray, pionierke navrhovania).

Súdoba a súčasná historiografická aj kulturologická literatúra o modernej architektúre diskutuje o významoch a hodnotách tejto vily s rôznou autorskou atribúciou. Uvádza Gray a Badoviciho ako spoluautorov, pričom zásadný autorský podiel pripisuje architektovi (Banham 1973); osvetľuje hlavný podiel Gray (Rykwert 1968; Adam 1987), resp. kriticky prehodnocuje otázky autorstva a zaradenia diela do dejín moderny z rodového a feministického hľadiska (Colomina 1996; Lavin 1996; Constant 2000; Walker 2003). V rámci tejto diskusie vznikli práce rekontextualizujúce závery predchádzajúceho bádania s výskumom v oblasti lesbického a všeobecnejšie neheterosexuálneho výtvarného umenia a kultúry moderny (Elliot 2002; Rault 2011). Architekt Jean-Paul Rayon vilu *E.1027* na konci 60. rokov dokumentoval a hovoril aj s Eileen Gray o jej práci. Do reprintu pôvodného vydania časopisu *L'Architecture Vivante*, ktorý vilu publikoval, na základe tejto skúsenosti napísal: „Feministky ukázali, že pôsobiť v predvojnovom období ako nezávislá architektka bolo takmer nemožné. Aj keď je význam niektorých architektiek predmetom prehodnocovania, sú to predovšetkým ich mužské náprotivky, kto získal uznanie“ (2015, 114).

HYPOTÉZA I: RODOVO NE/DIFERENCUJÚCE PÍSANIE

Jean Badovici, architekt, kritik a editor *L'Architecture Vivante* (vychádzal 1923 – 1933) publikoval v tomto časopise v rokoch 1924 – 1929 pod vlastným menom články, recenzie aj dialógy o modernej architektúre. V špeciálnom čísle z roku 1929 uverejnil dialóg *De l'éclectisme au doute* (Od eklektizmu k pochybnosti) spolu s výkresmi vily a autorskou správou o vile *E.1027* v spoluautorstve s Eileen Gray. Archívny výskum strojopisných verzií textov ukázal, že jeden z nich (1926) obsahuje publikované úpravy či textové pasáže vpísané rukou – identifikované ako rukopis Eileen Gray (Constant 2000, 68). Podobne ako ďalšie štyri texty (1924, 1925) vydané v iných časopisoch. Situácia v revidovaní autorstva týchto textov je ešte diferencovanejšia než v prípade vily a textov o nej. Časť súčasnej historiografickej obce odkazuje na všetky Badoviciho texty – podľa pôvodne publikovaného autorstva – iba jeho menom (Bonillo 2015; Goff 2015). Americká architektka a historička Caroline Constant, autorka kritической monografie o Eileen Gray, ich autorstvo však reviduje. Badoviciho považuje za spoluautora a v uvedených štyroch prípadoch preukázaného spoluautorstva pred jeho meno dopĺňa Eileen Gray (2000, 68). V prípade dialógu a autorskej správy o vile *E.1027* z roku 1929 je situácia skutočne paradoxná. Pôvodné vydanie časo-

pisu *L'Architecture Vivante* uvádzalo spoluautorstvo dialógu na konci textu: *Eileen Gray a Jean Badovici*. Autorská správa o vile bola súčasťou výkresovej dokumentácie signovanej *Eileen Gray a Jean Badovici, arch.* Dialóg bol publikovaný v jednom súvislom bloku textu, otázku a odpoveď rozlišovala rovnaká odrážka na začiatku riadka. Podobne ako vlastné mená EILEEN GRAY a JEAN BADOVICI za dialógom aj názov stavby na morskom pobreží bol vysádzaný verzálami (majuskulou) s podčiarkovníkom a medzerami: E_1027_Maison en bord de mer. Autorské mená a meno stavby boli značené rovnako. Gray i Badovici aj v tomto dialógu často hovoria o architektúre v antropomorfných metaforách: architektúra je živá a v *L'Architecture Vivante* je vila publikovaná pod vlastným menom – šifrou iniciál mena jej autorky a autora: E ako Eileen, číslica 10 ako desiate písmeno abecedy J, 2 ako B a 7 ako G. Písmeno E označuje aj dvojicu či sériu projektov (Badovici sám navrhol hausbót E7). Na druhej strane sú verzálami písané aj popisky výkresov, nápisy vytkané na kobercoch či nápisy na nástenných kolážach a na stenách postavenej vily E.1027. To by mohlo indikovať nielen skutočnosť, že povaha vily ako architektonického diela je komplexná, vrstevnatá a hybridizujúca, ale aj to, že Gray považovala text – slová, písmená, číslice, interpunkciu a diakritiku – za autonómnou vrstvu architektúry a architektonickej komunikácie. Vila E.1027 je v tomto zmysle architektonicko-obrazová a textová koláž či asambláž, ktorá nejaký priestor utvára a stelesňuje (objekt-priestor), nejaký zobrazuje (objekt-obraz) a nejaký zapisuje (objekt-text). Možno ju chápať ako priestor-architektúru, priestor-obraz i priestor-text. A text možno interpretovať architektonicky aj mimoarchitektonicky, napríklad nápis minuskulou na nástennej koláži v hlavnom obývacom priestore *l'invitation au voyage* sa dá interpretovať ako pozvanie na cestu po mape v koláži, na cestu priestorom vily, pobrežím Francúzska... aj do pomyslenej krajiny v odkaze na báseň Charlesa Baudelaira *L'invitation au voyage* (1857) zo zbierky *Kvety zla*.

Spoluautorku a spoluautora dialógu časopis neuviedol v abecednom poradí, ako to presadzovala avantgarda pri skupinových autorstvách, ale Gray ako prvú. Poukazuje to na skutočnosť, že je prvou (hlavnou) autorkou vily i dialógu o nej. Za Badoviciho menom je identifikácia: *architekt* alebo *arch.* Gray tento akademický titul nikdy nenadobudla, Badovici teda dom profesijne garantoval (stal sa aj nositeľom patentov novej mechaniky okeníc, hoci nebol jej výhradným autorom, alebo sa na jej návrhu dokonca možno ani nepodieľal – to nie je zatiaľ preukázané). Publikovanie Gray ako prvej autorky značí aj to, že Badovici ju ako autodidaktku dialogicky „uviedol“ do profesie. A ide o paradoxné uvádzanie do profesie v dialógu, ktorý sprostredkúva kritický pohyb od eklektického k inovujúcemu navrhovaniu. Toto uvádzanie je len deklaratívne, ale možno o ňom naďalej *pochybovať*, čiže ho aj ďalej inovovať. Zodpovedá tomu i grafické rozvrhnutie rozhovoru, ktorý chce o novej architektúre uvažovať pochybujúco a zároveň novým spôsobom. Možno pochybovať nielen o tom, kto sa v dialógu pýta a kto odpovedá, ale i o tom, či ide o jeden, dva, prípadne viaceré hlasy rozpravy. Pri čítaní sa síce prejaví časová a priestorová následnosť, ako aj určitá konzistencia vo formulovaní otázok a odpovedí, ale ani táto „konzistencia“ neposkytuje nespochybniteľné uistenie o tom, kto (všetko) v texte vlastne hovorí o modernej architektúre a jej kritike (napríklad by to mohla byť aj „moderná architektúra sama“,

keďže sa emancipovala, získala vlastné meno a môže takýmto spôsobom odkazovať i na vlastné dejiny a budúcnosť).

Preto keď Jean-Lucien Bonillo (2015) píše o inšpirácii tohto dialógu Valéryho dialógom *Eupalinos, ou l'architecte* (Eupalinos alebo architekt, 1921), pričom jeho platónsku formu považuje za odvodenú, môže voľne interpretovať zhovárajúce sa hlasy a personifikovať ich ako *Phèdre*/Badovici a *Socrate*/Gray. Podobne ako u Valéryho by odkazovali na platónsky dialóg *Faidra* a Sokrata o rétorike, láske a kráse (a možno dodať, že v intertextuálnom čítaní aj na *Phèdre*/Faidru a *Hyppolita* Jeana Racina). Podľa Bonilla prvý hlas sa ako diablov advokát pýta akoby z pozícií funkcionalistu, či dokonca pozitivistu, čím umožňuje druhému, odpovedajúcemu hlasu prekonávať opozície a kontradikcie medzi architektúrou ako vášňou a rozumom, emóciou a poznaním, sentimentom a intelektom vo výslednej rovnováhe, aká predznamenáva ďalšiu etapu inovácie modernej architektúry. Tým vystupuje do popredia skôr interpretácia harmonizujúcej než kritickej sily a úlohy dialógu. Podľa Bonilla tento dialóg nastoľuje harmonizáciu medzi *romantickým výrazom sentimentu* a jeho *výrazom v jazyku intelektu* (124). Gray a Badovici vedú rozhovor o *emócii purifikovanej rozumom* odkazujúc zrejme aj na purizmus. Bonillo však upozorňuje na to, že funkcionalista Le Corbusier sa v roku 1939, keď maloval do vily svoje nástenné diela, práve odvracal od purizmu a prehodnocoval vzťah medzi stenou a maľbou v architektúre, ako aj väzby abstrakcie a figurácie – neustále „korigoval“ interiér vily (v liste žiadal Badoviciho, aby zo vstupu do obývacieho priestoru odstránil šatník, ktorý čiastočne bránil priamym priehľadom dovnútra, čo však Badovici, ktorému Gray vilu začiatkom 30. rokov darovala, nikdy neurobil). Le Corbusier si tak vilu privlastňoval a menil ju na vlastnú galériu – múzeum, ktoré sa po Badoviciho smrti usiloval za každú cenu získať do svojho majetku. Neúspešne. Radikálne tým vstupoval do stavebne realizovaného dialógu Gray a Badoviciho.

Bez ohľadu na to, či sa napísaný aj postavený „privlastnený“ dialóg interpretuje s ohľadom na historické a súdobé texty, alebo sa personifikuje, resp. nepersonifikuje, je pozoruhodné, že Gray ani Badovici si v roku 1929 nezvolili ako úvod k vile *E.1027* žáner manifestu, taký charakteristický pre avantgardy. Namiesto toho publikovali autorský kritický dvojhlas signalizujúci nielen vzťahy medzi architektonickým sólom, dvojhlasom a zborom, ale aj medzi neistotou, uistením a takým pochybovaním, ktoré nemožno uzavrieť ani ukončiť žiadnou finálnou voľbou medzi neistotou alebo istotou (prípadne nerozlúsknutím či rozlúsknutím mnohohlasej povahy „tripartitného dialógu“ Gray a Badovici a Le Corbusier, ktorý sa rozvinul až počas obývania vily). V tomto zmysle by mohlo ísť aj o dia-logický posun kritického uvažovania o prelomovom, teda krízovom momente medzi purizmom, funkcionalizmom a neskoršími inováciami moderny v pohybe medzi manifestujúcim monológom (Le Corbusier) a spytujúcim poly-lógom, ktorý bol pôvodne rozvrhnutý ako dialóg so zamlčanými vlastnými menami (Gray a Badovici) v jednom bloku textového poľa, čo sa takto postupne diferencuje.

Ďalšiu diferenciaciu názorov na dialóg prináša architektka a historička Caroline Constant (2000), ktorá ho spolu s autorskou správou znova kriticky preložila do angličtiny a vo svojej monografii vydala v pôvodnej typografii. Jej kritický preklad by

si zasluhoval samostatnú pozornosť. Tu sa obmedzím na to, že v roku 2015 v časopise *Disegno* publikovala tento dialogický poly-lóg tak, že odrážky otázok nahradila menom Jean Badovici (ďalej len JB) a odrážky odpovedí zasa menom Eileen Gray (ďalej len EG). Tento postup sa mi z bádateľského hľadiska javí ako korektný a zo študijnej perspektívy prínosný, tak ako je prínosné, keď Constant doplní k Badoviciho textu z roku 1926 v bibliografických odkazoch aj autorstvo Eileen Gray. Text dialógu však nie je bibliografický odkaz. Vpisovanie vlastných mien do dialógu je zásah do autorského textu v jeho vlastnom, autonómnom textovom poli. Navyše, jednotlivé repliky sú v rozmanitých historiografických a kritických textoch citované tak, že Badovici sa pýta a Gray ako hlavná autorka odpovedá (teda doslovnú atribúciu iniciálami bolo možné vyriešiť aj poznámkou prekladateľky). Ak to zámerne prežiením, Constant a/alebo redakcia časopisu *Disegno* zasiahla do textu dialógu personifikáciou pýtajúceho sa a odpovedajúcej vlastne analogicky ako Le Corbusier, keď bez autorského súhlasu Gray namaloval na stenu vily, ktorej bola autorkou, akty s tromi figúrami (muž – žena – dieťa /?/, dve ženy – dieťa /?/). Analogicky sú teraz do dialógu bez pôvodnej personifikácie vpísané iniciály mien autorských persón. Podobne ako figurácia Le Corbusierových *murals* zasiahla do jej purizujúcich a abstrahujúcich postupov, a išla podľa Gray *proti vile* (Rayon 2015, 8), idú iniciály v spoločne signovanom texte proti replikám abstrahujúcim od individuálnej atribúcie autorstva. Ako v dialógu *Od eklektizmu k pochybnosti* Gray hovorí: „architektúra musí byť svojou vlastnou dekoráciou“ (teda Le Corbusierove *murals* ju reinterpretovali) a „krásne dielo je rýdzejšie, pravejšie než jeho autor“ (podobne aj signovanie, ktoré predchádza spoločnú signatúru za textom, je reinterpretáciou textu a nielen doplnením autorstva) (Gray – Badovici [1929] 2015, 7/101, 5/100).¹ Na jednej strane treba uznať bádateľský prínos Caroline Constant k explicitnému rozlišovaniu hlasov v rodovo diferencovanom dialógu. Na druhej strane treba reflektovať aj otázku, čo to znamená pre ďalšiu recepciu, výklad zmyslu a významu dialógu. Kým doteraz bola buď viditeľná, alebo neviditeľná *kritickosť* tohto čiastočne anonymizovaného a čiastočne autorizovaného rozhovoru, mohla by sa teraz stať takto ne/viditeľnou *pochybujúca, spytujúca povaha* tejto kritickosti v autonómnom diele. Dielo sa nedá bez zvyšku podriaďovať prevahe žiadnej z interpretácií, teda ani biografickej či inštitucionálnej. Napokon, pri inej príležitosti Gray povedala: „Aby bolo možné tvoriť, musí človek najskôr všetko spochybniť“ (Constant 2000, 67).

Tvoriť súčasné interpretácie avantgardnej práce Eileen Gray aj tohto jej dialógu s Badovicim by potom znamenalo brať do úvahy nielen uvádzanie autorstva, ale i poly-logickú povahu dialógu, ktorý obsahuje aj znaky dosiaľ nediferencovaného a neoznačeného: medzeru, spodný podčiarkovník, odrážku ako zámerné preskočenie, vynechanie, odklad či odsunutie jednoznačne či neproblematicky identifikovateľného v takej komunikácii, čo pokračuje napriek tomu alebo práve preto. Obsahuje napríklad aj zámerné nerozlíšenie spytujúceho a spytovaného vtedy, keď dialóg vedie „nearchitektka“, ktorá navrhla a pomáhala stavať svoju vilu darovanú „architektovi“, ktorý o nej píše (návrhárka je tu väčšmi v úlohe architektky než architekt, ktorý má skôr úlohu kritika). Ich spoločná reč spochybňuje modernu a novo ju vymedzuje – oslobodzuje moderných mužov a ženy od eklektickej architektúry a uvažuje, ako by

mohli žiť a bývať, a to aj pochybujúco. Autorská správa za dialógom označuje vilu *E.1027* ako nový (experimentálny) *model*, nie nový *ideálny typ* moderného domova a bývania. Dialóg začína otázkou: „Neriskujeme, že toto systematické zjednodušovanie, ktoré sa podľa všetkého stalo v modernom umení pravidlom, zmarí umenie všeobecne a osobitne architektúru?“ (Gray – Badovici [1929] 2015, 5) Pokračuje diskusiou o návrate k slobode navrhovania, k pátosu neoddeliteľnému od života a k všetkému, čo povedie k organickej jednote architektonickej tvorby. Končí kritikou *ideálnych typov* modernej architektúry, ako aj zbožšťovania hygieny a zdravia v živote moderných ľudí.

Okrem iného teda nemá byť na prvý pohľad zrejmé, kto z dvojice hovorí za interioritu a kto za exterioritu avantgardnej architektúry práve vtedy, keď sa dialogicky rodí *kritická interiorita* toho, čo bolo dovtedy chápané ako *vonkajšok* (nearchitektúra) a *kritická exteriorita* toho, čo bolo chápané ako *vnútrajšok* (architektúra a jej dejiny, ako aj dejiny ranej moderny) v prehodnocovaní ich zmyslu a významu. Alebo, ako sa o tom dá uvažovať v intenciách tohto dialógu, kde jedna z odpovedí Eileen Gray znie: „Každé umelecké dielo je symbolické. Prekladá, ponúka viac esenciálneho než reprezentuje. [Elle traduit, elle suggère plutôt l'essentiel qu'elle ne le représente./It conveys, it suggests more of the essential than it represents.]² Práve umelci musia nájsť elementy konštituujuce intelektuálny a emočný rámec človeka ako individuality a súčasti spoločnosti“ (6/100). V tomto zmysle sa modalita, v akej Eileen Gray a Jean Badovici komponujú svoj dialóg, dá považovať za rodovo ne/diferencujúce písanie. Buď pohlavie ani rod nevyznačujú vôbec, alebo odkazujú na rozlišovanie medzi biologickým pohlavím a tým, akú symbolickú, prípadne dovtedy nesymbolizovanú úlohu rod nadobúda v kultúre, výtvarných i úžitkových umeniach a architektúre. Niekedy berú do úvahy aj ich (neoznačené) prekríženia – podobne ako poukazujú na rozlíšenia medzi nearchitektúrou a architektúrou a ich kríženie. Kritickosť prístupu autorky a autora možno chápať ako ranú kritiku moderny pred jej oficiálnou inštitucionálnou kritikou. Vždy znova sa stáva predmetom diskusie. Citácie z uvedených textov Gray a Badoviciho sa objavujú v oboch nasledujúcich častiach tejto štúdie, ktoré z nich čerpajú a premýšľajú o nich v nových kontextoch. V tomto zmysle sú ich pretextom.

HYPOTÉZA II: RODOVO NE-DIFERENCUJÚCE PÍSANIE

Spomínaný nový preklad dialógu a sprievodnej správy o vile *E.1027* uverejnila Caroline Constant vo vlastnej kritickej monografii o diele Eileen Gray (2000). Otázku rodu a architektúry vily *E.1027* Constant kladie vlastne už tam, kde uvažuje o spôsoboch a postupoch, akými Gray začala navrhovať architektúru. Teda o rodovej problematike a vile *E.1027* neuvažuje iba zo spoločenského či kultúrneho hľadiska. Zároveň však ani z hľadiska inštitucionalizácie architektonickej profesie (napriek čestnému členstvu v Kráľovskom inštitúte architektov Írska, ktoré Gray udelili v 70. rokoch, je dodnes vnímaná skôr ako „dizajnérka“ než architekt/ka). Rodovú perspektívu interpretácie diela si Constant zvolila práve v kontexte *procesu* navrhovania, a to je pre chápanie vzťahu medzi rodom a architektúrou kľúčové, nielen pokiaľ ide o Gray, vilu *E.1027* a túto knihu, ale aj všeobecnejšie.

Ako historička mala Constant túto voľbu, keďže na rozdiel od súkromnej korešpondencie Gray nezničila všetky fázy ani varianty svojich architektonických návrhov. Z tohto dôvodu sa zásadným prínosom k chápaniu tejto problematiky mohlo stať metodologické rozhodnutie rekonštruovať *kroky a postupy*, akými Gray navrhovala a akú úlohu v tom zohrávalo jej uvažovanie o rodových otázkach. Keďže väčšina návrhov Eileen Gray sa nerealizovala a má povahu skíc, skica a skicovanie sú spolu s výkresmi a modelmi hlavným interpretačným prostredím, pri postavených stavbách sú ním okrem stavieb aj ich dobové fotografie. Ďalším kľúčovým zdrojom sú texty (okrem pracovných poznámok a korešpondencie Gray písala rôzne iné nezverejnené texty vrátane dramatického). Pozoruhodné je, že na rozdiel od iných monografií sa Constant venuje už prvým architektonickým skiciam Gray. V rokoch 1926 – 1927 ich nakreslila cez zobrazenia rezu a fasád Loosovej nepostavenej *Vily Moissi* (1923) v Benátkach, ktorá bola vystavená v Paríži a publikovaná v *L'Architecture Vivante*. S Loosom Gray zdieľala záujem o stupňovité priestory domu s rozmanitými výškami rozlíšenými podľa činnosti, aká sa v nich spravidla odohráva (*Raumplan* – priestorový plán), aj intenzifikáciu zmyslových vnemov v intimite domácnosti:

Pohodlie a súkromie patrili k jej primárnym motiváciám, ale odmietla patriarchálne usporiadanie [order], ktoré Loos schvaľoval vo svojich interiéroch domácností tým, že do nich včleňoval konvencionalizované rodovo určené priestory a ich vzájomné pozície. Gray vo svojich návrhoch postupovala proti tomuto chápaniu, pričom pracovala s Le Corbusierovými „Piatimi bodmi novej architektúry“ (Constant 2000, 74).

Loos vo *Vile Moissi* lokalizoval na prvé poschodie (*piano nobile*) oddelené, a pri tom susediace spálne pána a panej domu (pánsku pracovňu-spálňu a dámsky buďoár-šatník-spálňu). Pánska izba bola bližšie k hlavnému schodisku, kým dámska ďalej pri obslužných priestoroch s kuchyňou. Spoločný salón bol nad nimi na druhom poschodí s terasou (aj s ohľadom na prostredie Benátok). Constant ukazuje, ako Gray v prvom kroku posunula salón o jedno poschodie nižšie, teda na *piano nobile*, a spálňu, naopak, nad salón. Pred čelnú fasádu pridala schodisko (nie je známa lokalita stavby). V druhom kroku zjednotila konštrukciu v reze, zväčšila okenné otvory a k schodisku pridala aj terasu, čím prehodnotila Le Corbusierovu *Vilu Stein* (1927). Okrem toho do terénu mierne zapustila garáž aj obslužné podlažie – podľa Constant tým podporila vzťah domu s okolitou záhradou. V treťom kroku navrhla lecorbusierovské pásové okno, zvýšila obývací priestor na výšku dvoch poschodí a prepojila ho točitým schodiskom so spálňami (v intenciách domu bratov Perretovcov *Maison Gaut*, 1924). Constant tento jej postup charakterizuje nasledovne:

Hoci táto architektonická melanž, akú Gray navrhla, je z hľadiska štýlu odvodená a tretí rozmer nie je doriešený, tento prvý experiment v oblasti architektonického navrhovania je dôležitým indexom jej metodológie. Namiesto toho, aby svoju architektúru zakladala na mýte originality, ako to urobili Loos a Le Corbusier, používala prácu svojich súčasníkov ako základ vlastných experimentov s architektonickou formou (2000, 74 – 75).

Ako ukazujú rozmanité okruhy spoločenských aj umeleckých kontaktov a klienta Eileen Gray, nemuselo ísť iba o tento štvorhlas sólistov Loos – Le Corbusier – bratia Perretovci. Ďalšie hlasy mohli patriť neoplasticistom, Frederickovi Kieslerovi, a to v súvislosti s jeho úvahami o meste v priestore (1925) aj o *Nekonečnom dome*

(*Endless House*, 1924), najmä keďže je známe, že Gray Kieslera navštívila v New Yorku a jeho texty archivovala. A ďalšie hlasy zaznievali aj z okruhu tanečných, hudobných a výtvarných umelkýň a návrhárok *Académie des Femmes*, teda ženskej paralely Francúzskej akadémie, ktorú v Paríži založila ako salón americká poetka a dramatická Natalie Barney na rue Jacob. Do tohto okruhu patrili okrem iných novinárky a spisovateľky Djuna Barnes a Janet Flanner či návrhárka nábytku a interiérov Elizabeth Eyre de Lanux. S Gertrudou Stein sa Gray v tom čase stretávala údajne intenzívnejšie než s Barney, hoci salón Stein a Alice Toklas nenavštevovala. Constant uvádza, že možné intímne vzťahy Gray so ženami z týchto kultúrnych a umeleckých kruhov Gray nikdy nezverejnila, a to ani možný vzťah s herečkou a speváčkou Marie-Louise Damien (Damiau 1892 – 1957). Podľa Gray má dom poskytovať rozkoš, akú ľudská bytosť cíti, keď vpláva loďou do prístavu – pocit, že je ním obklopená a zároveň jej umožňuje slobodu pohybu. Okrem toho, že sa plavila na lodiach a šoférovala svoj automobil, pilotovala lietadlo. S tým súvisela nielen kovová konštrukcia jej nábytku z ohýbaných trubiek, ale aj kapotáž plechových šatníkov, ktoré sa otvárali dverami alebo posunutím či vyklopením časti šatníka. Zbor hlasov, s ktorými viedla dialógy, by teda nemal opomenúť ani konštruktérky/užívateľky a konštruktérov/užívateľov moderných dopravných prostriedkov.

Constant rekonštruje presuny a melanž, čiže zmiešavanie, resp. zlievanie priestorov, aké Gray navrhovala aj v druhom projekte *Domu pre inžiniera*. Zaujímajú ju najmä prelínanie sa domu a záhrady (napríklad terasovanie záhrady a terasovité rozvrhovanie domu). Podľa nej Gray novým spôsobom usporadúvala vzťahy medzi prírodou a kultúrou, ako aj rodinnými či rodovými rituálmi, zvykmi a konvenciami tak, že na rozdiel od Le Corbusiera, ktorý považoval za generatívnu silu návrhu domu jeho plán či pôdorys, Gray za generatívnu silu považovala záhradu. Constant poukazuje na spôsoby, akými sa Gray kriticky vymedzovala voči Le Corbusierovým piatim bodom modernej funkcionalistickej architektúry (dom nie je delený stenami, ale má 1. *plan libre* – voľný pôdorys či plán delený stĺpmi a ľahkými priečkami; 2. stojí na *pilótach*/stĺpoch; 3. má voľnú fasádu nezávislú od konštrukcie; 4. má horizontálne, pásové okná; 5. má plochú strechu so záhradou).

Gray poskladala [merged] aspekty Loosovho priestorového plánu [Raumplan] [...] a priestorovej kontinuity voľného plánu [Le Corbusiera]. Odmietla pobytovú [t. j. rovnú] strechu, ktorá by ubrala z generatívneho významu záhrady a ostala by na okraji priestorovej sekvencie. Selektívnym používaním *pilót* umožnila rozvoj priestoru bez toho, aby musela obetovať integráciu bývania a prízemia. Namiesto toho, aby dodržiavala vopred navrhnuté okenné otvory, variovala okná s ohľadom na súkromie a výhľady (2000, 76).

Podľa Constant priestor záhrady a obytné priestory Gray *zlievala* ako melanž, kým v obytných priestoroch *skladala* (*merge*) nábytok a stavbu do *vstavaného nábytku*. Na rozdiel od Loosa, ktorý nábytok trvale montoval k stene či do výklenku (a tým stenu rozšíril), Gray navrhovala svoj vyklápací, teleskopický či na osi pántu otáčateľný nábytok vily ako individuálnu *extenziu stien a okien* (79). Le Corbusier, naopak, považoval skriňový nábytok vo svojich návrhoch domov za masovo vyrábateľné objekty, nezávislé od stavby. Gray oslobodila steny od tiaže (sú to nenosné priečky) tak, ako oslobodila obyvateľky a obyvateľov v obývaní priestoru (s tenkými priečkami

a skladacím zariadením). Z rodového hľadiska je relevantné, že Gray vlastne zliata ritualizované a vžité rodové rozlíšenia priestorov a ich ustálenú pozíciu v dome tým, že prestala rozlišovať pánske/dámske, mužské/ženské činnosti a funkcie: rozlišovala servisné či služobné priestory, hlavné (čiže obsluhované) a hostovské priestory. Otázka je, či a ako ich potom aktuálne diferencovala alebo nediferencovala v užívaní domu s ohľadom na deľbu práce. Na túto otázku Constant odpovedá, že Gray umožňovala voľbu medzi rodovo špecifikovaným a ustáleným, resp. rodovo nešpecifikovaným a nestabilizovaným priestorom, vrátane nových vzťahov medzi nimi. Slogan na výstavnom plagáte vily – „Dom nazeraný zo sociálneho hľadiska: minimum priestoru, maximum komfortu“ (94) – bol variáciou na avantgardný ideál sociálneho bývania: *minimálny priestor, maximálna ekonomickosť*. Ako komfort však možno chápať nielen pohodlie, ale aj možnosť voľby. Constant cituje autorskú správu publikovanú za úvodným dialógom v *L'Architecture Vivante*, kde Gray a Badovici napísali, že vila *E.1027* je pre toho, kto rád športuje, pracuje a prijíma návštevy priateľov:

V tomto veľmi malom dome sme sa pokúsili vyjadriť dva paralelné spôsoby života: jeden metódou kempovania [la formule „camping“/the „camping“ method] odpovedá na náhodné potreby vyjadrené navonok a druhý má tendenciu normálnou metódou [la formule normale/normal method] poskytovať nezávislé a vzdialené centrum, kde individuum môže rozvíjať svoje skutočné sily. Treba predvídať, že súčasná potreba aktivity, hektického života sa skončí, že ustúpi spolu s dôsledkami vojny a nahradí ju potreba vnútorného poznania a zušľachtovania [raffinée/refinement]. Je na umelcoch, aby prevzali svoj diel tejto nevyhnutnej regenerácie, aby poskytli alternatívu jej smerovaniu a umožnili jej rozvoj ([1929] 2015, 13/103).

Gray a Badovici v autorskej správe k vile *E.1027* sformulovali vlastné štyri body ako kritické otázky – prehodnotenia Le Corbusierovho päťbodového programu: 1. otázka okna: tri typy okien, nie iba jedno horizontálne; 2. otázka okeníc: „Okno bez okenice je ako oko bez viečka.“ Okenica tieni aj vetrá, je nielen posuvná, ale i vyklápacia; 3. problém vzájomnej nezávislosti miestností: „Každá osoba v dome, dokonca aj v malom, by mala mať možnosť ostať voľná, nezávislá [libre/free, indépendant/independent] [...] byť sama, a ak si to želá, úplne sama“ (16/104). Dvere v interiéri vily sú za paravanom/priečkou, aby pohyb nerušil toho, kto je v izbe, a každý priestor nočného pokoja má vlastný východ; 4. problém kuchyne: kuchyňa má byť ľahko dostupná, a pritom nerušiť bytové priestory. Vďaka priaznivej klíme je umiestnená vedľa vstupu do domu, oddelene od interiéru: malá vnútorná a väčšia vonkajšia kuchyňa (16/104). Gray kritizovala používanie skladacieho (kempingového) nábytku v pracovniach a priestoroch oddychu, považovala ho za dočasné, ale v malom letnom dome navrhla skladací nábytok *le style camping*. Iba v tomto prípade skladacieho nábytku Constant uvažuje o vzťahu Gray k architektúre ako o príspevku k mnohoznačnosti (*ambiguity*) moderného vymedzovania priestoru (105). Vzťah medzi priestormi vily a ich rodovým vymedzením potom Constant skonkrétnuje ako možnosť nepatriarchálnej voľby, teda aj odmietnutia interiéru ako stálej zbierky či „výstavy“ vecí a demonštrácie ustálených vzťahov:

Jej navrhovanie sa vyvarovalo singulárneho, uzavretého, autoritatívneho patriarchálneho usporiadania, aký sa často viazal s meštianskym interiérom. Tým, že obývajúcich oslobo-

dila od vzťahu k veciam alebo rodinným väzbám, je v jej navrhovaní vtelený oživený zmysel pre rituál. [...] Gray prevrátila ich vzájomné pozície, aby eliminovala rodové asociácie obdobných priestorov v E.1027. Niku s posteľou umiestnila mimo obývacieho priestoru a svoju pracovňu mimo spálne, zariadila ju kresliarskym stolom a skrinkou na kresliarske potreby. Diván odtiaľ vysunula na vedľajšiu terasu. Svoju pracovňu nazývala budoár-ateliér, čím zložila [merge] historicky rodovo určený budoár [priestor žien] a ateliér [priestor mužov a žien³] do jednej entity (106 – 107).

V neposlednom rade potom Constant uvažuje o tomto dome ako o *mieste, ktoré je pre bývajúcich slobodou voľby* (*site of selective liberation for its occupants*) (107) vďaka *novému vzájomnému vzťahu častí* (*new interdependence of parts*) exteriéru a interiéru aj vďaka mnohofunkčnosti priestoru-nábytku-stien, ktoré majú aj také vlastnosti ako nepriehľadnosť (*opacity*) a nedešifrovateľnosť (*indecipherability*). Rovnako inšpirujúca ako premýšľanie v týchto pojmoch je autorkina pomerne nenápadná poznámka: „Hranice elementov už nie sú priečné [nie sú vpredu ani vzadu], ale rozširujú sa v líniiach vedľajších, bočných stien [vpravo a vľavo] [The boundaries of elements are no longer frontiers, but extend into the lines of adjoining walls]“ (111). Túto vlastnosť považuje za súčasť priestorových melanží. Uvažovaním o škále obrátov a posunov pri prechádzaní priestorom a narábaní s rozkladacím nábytkom a s oknami/okenicami sa však dá dospieť k záverom o fyzicko-gestickom pohybe a obrať: laterálnom pohybe i bočnom pohľade vo vile, ktoré by mohli ponúkať alternatívy performatívneho užívania. A predznamenuje to, čo nazve *choreografickým priestorom* vily. Gray pritom podľa nej oslovuje a oživuje zmysly a vnemy rozmanitými spôsobmi: striedaním matných, lesklých a zrkadliacich, zvukných a tlmiacich povrchov nábytku (korkové povrchy servírovacích stolíkov, aby nehrkotal servis), tvrdých chrómových konštrukcií a mäkkých textilných poťahov či kožušín na lôžkach (ako u Loosa). Škála chladivých povrchov kúpeľní v horúcom lete – vďaka preladeniu telesnej teploty pri dotyku aj vďaka vysokému lešteniu (zrkadliacemu, ale nie zrkadlovému povrchu) „navodzuje erotické pocity [invokes the sense of erotic]“ (113).

Constant uvažuje aj o *inherentnej plasticite* (pružnosti a mnohofunkčnosti) vily E.1027 a spôsobom, akými Gray navrhovala, pripisuje vlastnosti postupu či metódy. Nie je zrejmé, akú metódu má presne na mysli, nerekonštruje ju. Neobjasňuje ani inherentnú plasticitu, ak nepočítame skutočnosť, že reflektuje diskusiu s neoplasticismom a záujem Gray o organický vzťah časti a celku architektúry. Ako Gray uvádza v úvodnom dialógu a v sprievodnej správe k vile E.1027, zaujímala sa o spôsoby organického utvárania gotického priestoru. Vlastná plasticita a organickosť letného domu E.1027 by mohla súvisieť aj s navrhovaním letných domov ako variácií lodí – prístavu – terasovitej kaskády – azylového domu – domova. A inherentná plasticita sa môže zakladať aj na kritickej odpovedi Eileen Gray na Le Corbusierove maximy: dom je stroj na bývanie a architektúra sa začína tam, kde sa končí stroj: „Dom nie je stroj na bývanie. Je to ľudská ulita, extenzia, uvoľnenie, duchovné vyžarovanie. Nie len vizuálna harmónia, ale aj celá jeho organizácia, všetky podmienky pôsobenia sa kombinujú, aby sa vyjadrili ľudsky v tom najhlbšom zmysle“ (Constant 2000, 118).

V 40. rokoch Gray kritizovala strohosť modernej architektúry ako *atrofiu zmyslovosti*. Aj v tomto kontexte Constant chápe ľudí vo vile E.1027 ako *aktívne a konajúce*

bytosti: aktívne telá v skúsenostnom poli/poli zakúšania (an active agent: active body in the field of experience) (114). Práve vzťahy nábytku, pohybu a tela Constant nazýva *choreografickým konceptom Gray (Gray's choreographic concept)* (114). V tomto zmysle by sa dala vysloviť hypotéza, že Gray mení avantgardný boj smerov moderného umenia, techniky a vedy nie(len) na choreografický priestor, ale aj na tanečný a všeobecnejšie: pohybovo dynamický. Constant zdôrazňuje *generatívny význam* toho, ako *telo* zaujíma nejaký priestor. Na rozdiel od Beatriz Colominy si však nemyslí, že priestor vo vile *E.1027* je predovšetkým otázkou videnia/pohľadu, a na rozdiel od Jasmine Rault si nemyslí ani to, že je predovšetkým vizuálno-taktilný a haptický. Podľa Constant má priestor i akustické vlastnosti. Ponúka nielen odhalenie/ukrytie pohľadu či iného zmyslového vnemu a významu, ale aj ich spomaľovanie. Vo vstupe do vily *E.1027* bol nápis *entrez lentement* (vstupuj pomaly) – poukazoval na ritualizované spomalenie pohybu pri prekračovaní prahu domu; vo foyeri bez dvier sa nachádzal iný nápis interpretovateľný tiež ako súčasť rituálu vstupovania: *defense de rire* (zákaz smiechu). Podobné konotácie má aj slovo na skrinke pri posteli: *podušky* či biely nápis na čiernej obkladačke v kúpeľni: *zuby* (teda v asociatívnych radoch: dvere – okná – žalúzie/ústa – oči – viečka domu).

Zo všetkých spomenutých i ďalších dôvodov nie je podľa Caroline Constant architektúra Eileen Gray spektakulárne ani heroicky moderná. Na jednej strane tak odpúta dielo Gray od predstavy *inakosti* jej architektúry a na druhej strane od architektúry *odvodenej paternalisticky* od otcov-zakladateľov moderny, od *moderných hrdinov* – ochrancov a bojovníkov. Autormi a autorkami neheroickej architektúry môžu byť muži i ženy z rozmanitých sociálnych či kultúrnych okruhov. Podľa tejto jej koncepcie Eileen Gray nefixuje vžitú ani etablované predstavy a pojmy rodu v priestoroch ani v postupoch, akými navrhuje architektúru. Naopak, v postupoch vznikajú nejednoznačné priestory udalostí, čím nové chápanie rodu nadobúda performatívnu a udalostnú povahu.

HYPOTÉZA III: NEHETEROSEXUÁLNE PÍSANIE

V nových kontextoch premýšľa o dialógu a sprievodnej správe o vile *E.1027* absolventka komunikačných štúdií v Montreale, teoretická masmediálnej komunikácie v oblasti umenia a kultúry Jasmine Rault, ktorá sa špecializuje na otázky sexuality, rodu, rasy a etnicity. Eileen Gray sa venuje od začiatku svojho výskumu, obhájila o nej dizertáciu (2006). Prináša kritiku tých predchádzajúcich prístupov k písaniu o Gray a jej diele, ktoré neberú do úvahy otázku sexualít a rodov, predovšetkým tých neheterosexuálnych. Jej kniha *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In* (Eileen Gray a návrh sapphickej modernosti. Zotrvanie v začlenení, 2011) je zároveň kritickým príspevkom k diferenciacii rodových a feministických výkladov moderných dejín lesbickej a queerovej kultúry i umenia. Nadväzuje predovšetkým na texty kritičky architektúry Beatriz Colominy (otázky verejného a súkromného, subjektu a objektu videnia/pohľadu) a historičky umenia Bridget Elliot (otázka úlohy, akú rod hral v tvorivom živote Gray). A vedie polemiku s prácou Katariny Bonnevier (queerová analýza vily *E.1027*), ktorú kritizuje za skratkovité prenosy medzi súčasnou queerovou teóriou a architektúrou moderny ako napríklad: „komplexný systém

úložných priestorov a skriň pôsobí ako performatívne queerovanie“ (2005, 166 – 67). S Colominou má Rault spoločný záujem o teóriu masmediálnej komunikácie i dejiny modernosti. Kontroverzné tvrdenie Colominy, že Gray bola *openly gay* (1996, 171), Rault vyprovokovalo k základným otázkam jej vlastného projektu: Ako dom vyjadruje sexualitu? Ako komunikuje ženskú neheterosexuálnosť?

Hneď v úvode knihy Rault spochybňuje zaraďovanie Gray ako *inej*, prípadne *pioniersky* či *neheroicky modernej* autorky a v ďalších troch kapitolách ho reinterpretuje v kontexte umenia, ktoré v Paríži 20. rokov tvorili neheterosexuálne umelkyne a ich kultúrna komunita. K disidentnej sexualite (*dissident sexuality*) a do neheterosexuálnej kultúry Rault včleňuje prácu Eileen Gray na základe sekundárnych zdrojov a vlastných svedectiev tejto komunity. Prvá kapitola knihy sa zaoberá témou dekadentných perverzií a zdravých tiel v modernej architektúre, špecificky vzťahom medzi sapfickou dekadenciou v umení 20. rokov v Paríži a Eileen Gray. Druhá tematizuje skrínovanie sexuality: diskurz modernosti, videnia/pohľadu a zobrazovania tela na príklade komparácie lakovaných paravánov Eileen Gray a raných olejomalieb Romaine Brooks (témy ako domácnosť s paravánmi, priemetňami a zrkadlami, *spekulárny*, teda *zrkadlový lesbizmus*). Tretia kapitola si kladie otázku ubytovávania mnohoznačnosti: porovnáva knihu Radclyffe Hall *The Well of Loneliness* (1928, *Studna osamění* [1931] 1948), ktorá sa považuje za prvý lesbický román, s letnou vilou E.1027 Eileen Gray (otázkou je vzťah obydľia a domácnosti, domu ako kritického komentára a napokon iné ubytovanie: dom a *Studna/Well*). Posledná časť tejto tretej kapitoly má názov *Móda, videnie a architektúra*). Štvrtá kapitola je tematizovaním *nekomunikácie* v románe Djunya Barnes *Nightwood* (1936) a v druhej letnej vile Gray *Tempe à Pailla*. Záver nazvaný *Pretrvanie v začlenení* sumarizuje prínosy včleňovania práce Eileen Gray do tohto interpretačného kontextu.

Ústredný termín práce – sapfická modernita – Rault vymedzuje najskôr odkazom na jeho predchodcu: pojem *sapfický modernizmus* (*Sapphic modernism*), ako ho v 80. – 90. rokoch minulého storočia sformulovala feministická historička modernej literatúry, jedna zo zakladateľiek ženských a rodových štúdií Shari Benstock. Označoval smery v literatúre 20. – 40. rokov minulého storočia v Paríži, ktoré zaradila do tejto kategórie s ohľadom na *všetky formy lesbickej existencie* ich autoriek (1986, 1990). Laura Doan, profesorka angloamerických a queerových štúdií termín prehodnotila vo vzťahu k výtvarným umeniam na všeobecnejšie *sapfické modernity* (*Sapphic modernities*) tak, aby pomenúval rozmanitosť skúseností neheterosexuálnych žien s modernosťou a jej výrazom v kultúre a umení (2001). Modifikácia pôvodnej koncepcie a názvu literárneho smeru mala zahrnúť rozmanité umelecké i všeobecnejšie kultúrne vyjadrenia homoerotickej túžby v dejinách moderny. Doan tento termín formulovala v kontexte moderny v Anglicku, ale rozšíril sa aj o problematiku modernej kultúry v iných krajinách sveta. Z pojmu pre chápanie moderného umenia sa tak vyprofiloval pojem pre uvažovanie o modernosti ako takej. Podobné konverzie záujmu od navrhovania modernej architektúry k navrhovaniu architektúry modernosti a späť charakterizuje aj prístup Jasmine Rault k dielu Eileen Gray. Gray sa tak v jej interpretácii stáva návrhárkou hneď v niekoľkých významoch tohto slova: návrhárkou vlastného domu, vlastnej neheterosexuálnej subjektivity a (nenormatívnej)

identity, no všeobecnejšie aj návrhárou alternatívneho smeru modernej kultúry – sapfickej modernosti.

V knihe Rault má rovnako kľúčovú úlohu terminológia sexuality a rodu. Autorka poukazuje na obdobie pred vznikom verejne ustáleného obrazu modernej lesbickej subjektivity a identity (v súdnom procese o zákaze verejného šírenia spomínaného románu *Studna osamění*). V záujme odlišenia predmetu svojho bádania pracuje jednak s negatívne vymedzeným termínom *neheterosexuality*, jednak s pozitívne vymedzenou terminológiou *vypovedanie heterosexuálnej* (spoločenskej a kultúrnej) *zmluvy*. Odlišuje pritom pojmy *sexuálna identita* a *disentná sexualita*, ktorá sa neobmedzuje na normatívne identity. Analogicky vymedzuje aj pojmy *neheterosexuálne ženskosti*, ktoré zahŕňajú i vymedzovanie mužských ženskostí a ženských ženskostí predtým, ako sa verejne v masových médiách ustálilo označovanie lesbickej existencie a lesbizmu v priebehu spomínaného súdneho sporu. *Sapfismus* potom chápe ako názov (modernej) sexuálnej *dynamiky* a *tenzie*, ktoré odkazujú do histórie k textom Sapfó, teda v protipohybe k budúcnostnému zameraniu moderny. Pomenúva *temporálnu diskontinuitu* – modernú formu ženskej homoerotickej túžby siahajúcej do minulosti k dielu poetky, u ktorej je táto orientácia prinajmenšom *neistá* (*uncertain*) (Rault 2011, 162). Z toho plynie uvažovanie o *minulostnom obrate cítenia* (*feeling backward*) či *queerovej modernistickej melanchólii* v dekadentnom umení, ktoré utvárala queerová umelecká a kultúrna komunita, kam Rault zaraďuje aj Eileen Gray a jej ranú tvorbu.

Od historičky umenia Bridget Elliot, z jej prác o moderných výtvarných umelkyňach, predovšetkým maliarkach, Rault preberá pojmy ako *neheterosexuálna hybridita*, *ambiguita* a *fluidita*, ktoré Elliot navrhla v súvislosti s povahou spolupráce a kolaboratívnych návrhov art deco interiérov, keď hľadala pojmy, ktoré by *neheterosexualitu* obsahovali, a pritom ju neoznačovali neskoršími, mladšími pojmami. V dialógu s týmito konceptmi Rault v druhej kapitole porovnáva práce maliarky Romaine Brooks a vilu *E.1027* (Elliot ich diela porovnáva aj s malbami Gluck, 2002). V oblasti architektonickej terminológie Rault, na rozdiel od Constant, nenavrhne nové pojmy, už sformulované však prenáša do nových kontextov a prehodnocuje pole ich významov. Niekedy smerom k obohateniu, keď rozširuje kritický potenciál pojmu prevzatého od Constant *choreografický priestor* o queerové kontexty predstavenia Ďagilevovho baletu *Šeherezáda*, uvádzaného v roku 1910 v Paríži, z ktorého si Gray kúpila dve kresby kostýmov Léona Baksta, neskôr, 1916 – 1919, pracovala na scenári, kostýmoch a scéne predstavenia *Ballet des Anamiaux* (Balet zvierat). Inokedy skôr smerom k ich redukcii spôsobenej napätím medzi tým, ako boli vymedzované a aké významy slovám, termínom a pojmom Rault pripisuje v nových kontextoch. Napríklad, keď Le Corbusierov *dom ako stroj na bývanie* (*machine à habiter*) premieňa z *domu-stroja* až na *dom-nástroj* (*house-tool*). Potom by bolo treba odlišiť, ako a prečo sa dve letné vily Eileen Gray, ktoré navrhovala ako „mechanický balet“ ľudí čítajúcich knihy na teleskopických stojanoch v záhlaví postele, sediacich na kreslách s polohovateľnými operadlami či rozsúvajúcich plechový šatník na koľajniciach, nestávajú variantmi domu-nástroja, ale objavovaním z rodového hľadiska nového bývania a jeho pohybových škál. Podobne ako to Gray zaznamenala v diagramoch zobrazujúcich dráhy

pohybu v dome a putovanie slnečného svitu na terasu a do domu, kde predpokladané dráhy pohybu ľudí vedú zónami tieňa či slnečného svitu. V tomto zmysle by sa dal pojem Constant *choreografický priestor* rozšíriť o *priestor spoluutváraný tancom a rozmanitými škálami pohybu*. Analogický terminologický problém nastáva, keď Rault doslovne interpretuje Colominin výrok „moderná architektúra bola nesporne chápaná ako druh liečebného zariadenia“ (1997, 61).

Rault sa výkladom letnej vily E.1027 zaoberá v troch krokoch. Najskôr heterosexuálnu diskusiu o tejto vile rekontextualizuje v neheterosexuálnej diskusii tak, že polemizuje s „prvými“ architektmi a historikmi (Le Corbusier, Jean Badovici, Reyner Banham, Peter Adam...) a s ich prvou kritickou vo feministickej diskusii o problematike rodu Beatriz Colominou. Oponuje jej, že Gray ani jej dielo nemohlo byť *openly gay*, pretože žiadna taká identita ani umelecká kategória ešte nebola v komunikácii stabilizovaná ani označená. A s odvolávkou na kritické stratégie, ktoré formulovala Constant, buduje autonómnu, vnútroapfickú diskusiu architektiek, historičiek a teoretičiek (Eileen Gray, Bridget Elliot, Tirza Latimer, Whitney Chadwick, Joe Lucchesi a Laura Doan, Annemarie Jagose...). Disentná sexualita Gray je podľa Rault kritickou silou, ktorá viedla k letnej vile E.1027 ako nekanonickému modernému dielu. Teda to, čo sa vykladalo, ako jej *iná* či *príliš bohatá a osobná (personal) estetika* (Banham 1973, 249), interpretuje Rault ako *ambivalentnú sapfickú estetiku* (rodiacu sa vo vzťahoch medzi „osobnou estetikou“ Gray, presnejšie individuálnym vkusom, a novou, sapfickou alternatívou dekadencie, abstrakcie, purizmu a čohosi, čo nazýva *zovšeobecnené formy – generalised forms*) (95), pričom by mohla mať na mysli napríklad *formy ako výrazy psychologickéj skutočnosti doby* (Gray – Badovici [1929] 2015, 9/102).

Nielen z úvodného dialógu, ale aj zo sprievodnej správy Rault cituje vybrané časti tak, že ich pripisuje Gray. Badoviciho uvádza ako spoluautora niektorých elementov vily E.1027. Rozhodnutie zapojiť román Radclyffe Hall do diskusie o vile E.1027 Rault odôvodňuje nasledovne: „Ukážem, že Gray koncipovala E.1027 pre také sexuálne disentné ženské subjekty, ktoré, ako argumentuje Radclyffe Hall v románe *Studna osamění* (1928), sa v 20. rokoch stali exulantkami a bol im odoprený adekvátny životný priestor“ (96). Podľa nej román tematizuje potrebu životného priestoru neheterosexuálnych žien, aký Gray navrhla a postavila. Le Corbusier je kľúčový pre pochopenie vizuálnej dynamiky a videnia v modernej architektúre, román Hall má zasa zásadný význam pre pochopenie *odevnej (krajčírskej) vizuálnej dynamiky (sartorial visual dynamics)* sexuálnych disidentiek aj pre chápanie redukcie ambivalentnosti tejto dynamiky po roku 1928 v ustálenom obraze lesbickej identity vo vzťahu k odevu. Už tu sa zakladá prekérny vzťah medzi vizualitou architektúry, románových obrazov a predvedeckých či mimovedeckých spôsobov písania, ktorý by si zaslúžil detailnejšiu komparáciu a analýzu, aby sa ukázali spôsoby, akými Rault raz zmiešava a inokedy diferencuje fikčný a mimofikčný svet. Napríklad, keď tvrdí, že elementy, ktoré Gray rozpoznávala ako chýbajúce v modernej architektúre, „sa ukazujú ako presne tie isté“ (102), ktoré hľadá hlavná postava románu, neheterosexuálny spisovateľ/neheterosexuálna spisovateľka Stephen Gordon/Štěpa Gordonová. Podľa Rault porovnávanie románu a vily ukázalo, ako navrhovanie interiérov a architek-

túry implikovalo konštituovanie ženského sexuálneho disentu, ako aj to, že Gray bola zainteresovaná na budovaní príbytkov pre sexuálnych vyhnancov ako Stephen/Štěpa (na matkin popud musel/a opustiť rodinné sídlo Morton). Podobná otázka sa vynára aj pri spôsobe prerozprávania rodového kódovania pracovne: v anglickom rodinnom sídle bola pracovňa otca Sira Filipa Gordona priestorom *realizácie maskulinity*, teda rodovej inverzie Stephena/Štěpy. To, čo ju tam ako dieťa priviedlo, bol jej *inštinkt*. V otcovej uzamknutej zásuvke s knihami našla aj vedecké pojednanie, ktoré si objednal, keď spozoroval dcérinu záľubu v nosení chlapčenského odevu: knihu Richarda von Krafft-Ebinga (1840 – 1902) o otázkach inverzie rodov. Románová pracovňa šľachtického sídla sa tak stáva i miestom inverzie románovej fikcie a sveta mimo nej, kde je tajomstvo Stephenovej/Štěpinej sexuality a rodu skryté a kde postupne – v skrytosti – vychádza najavo. Po odchode z Mortonu do Paríža vybuduje Stephen/Štěpa ešte dve pracovne s miestom „pre tieto knihy aj viac-menej neskrývané tajomstvo jej maskulinity“ (103). A Rault cituje závery Victorie Rosner: priestor pracovne je do tej miery kultúrne viazaný na maskulinitu, že keď získa svoj privátny priestor žena, stáva sa (v ňom a jeho prostredníctvom) mužom – v zmysle kultúrne vymedzovaného rodu. Interpretuje teda predovšetkým historickú konvenciu či usporiadanie priestoru. Možno však uvažovať aj o ich aktualizácii alebo potenciálnom objavovaní nových usporiadaní. V súvislosti s takýmto chápaním pracovne Rault najviac zaujíma dynamika ukrývania a coming outu, hoci by sa dala zvažovať vlastne celá škála vzťahov skrytosti a neskrytosti rodovej inverzie. V každom prípade jej ide o cestu k priestoru *neprerušovanej slobody* (*uninterrupted freedom*) pre neheterosexuálne existencie. Preto priestor neheterosexuálnej domácnosti zrejme nemá byť charakterizovaný výlučne skrytosťou ani výlučne odkrytosťou.

Pri vlastnom opise vily Rault preberá od Constant termín *skladanie* (*merging*) rodových priestorov, ale na rozdiel od nej uvažuje aj o ich *eliminácii* (101). *Odstraňovanie a skladanie* potom interpretuje ako *bezprecedentné*, a to dokonca aj v generácii návrhárov, ku ktorej patrila Gray a ktorá sa prihlásila k *tradične maskulínnemu privilegiu súkromia* (v tom zmysle, že toto súkromie nie je rušené chodom domácnosti ani pohľadmi jej ostatných členov). Pripomína v uvedenom kontexte aj esej Virginie Woolf *Vlastná izba* (1929) a cituje omnoho neskorší list Eileen Gray adresovaný neteri, maliarke Prunelle Clough: „Pokiaľ ide o mňa, som neschopná myslieť [brainless], keď som v kontakte s ľuďmi, iba vtedy, keď človek cíti, že sa môže spoľahnúť na samotú, môže svoj mozog pustiť na plné obrátky, vtedy prežíva jasné okamihy prenikania pod povrch vecí“ (Rault 2011, 112). *Priestory E.1027* boli podľa Rault navrhnuté tak, aby sa dalo spoľahnúť aj na *maskulínne privilegium súkromia*, ktoré z hľadiska dobovej delby práce prináležalo predovšetkým mužom. Otázkou však je, či privilegium jej polosúkromného či poloverejného a verejného priestoru malo tiež rodový charakter, a ak áno, tak aký.

Rault sa už od svojej dizertácie zaujíma o „imaginárny, literárny, vizuálny a architektonický priestor pre ženy, aby mohli žiť mimo väzieb konvencionalizovanej heterosexuálnej ženskosti“ (2006, 191). Mohli by sme si položiť otázku, aký nekonvencionalizovaný obraz sapfickej ženskosti tento priestor ponúka. Pretože v nejakých sexuálnych a rodových konvenciách sa utváral, nejaké rušil a nejaké sám novým spô-

sobom ustaľoval. Kým Constant uvažovala o synestéziách a rituálnom spomaľovaní, Rault kladie dôraz na oddaľovanie. V tejto súvislosti cituje vlastný preklad pracovných poznámok z archívu Eileen Gray:

clona/lomená stena bez toho, aby kládla odpor, vyvoláva túžbu preniknúť. umožňuje pohľad/priechod. uchováva tajomstvo. objekty, ktoré cez ňu možno zazrieť, predlžujú rozkoš z odkladu/očakávania⁴ [la chicane sans donner une impression de résistance arrive le désir de pénétrer. donne la transition. garde le mystère. les objets à voir tiens en haleine le plaisir] (2011, 110).

Teda na rozdiel od Le Corbusierových purifikujúcich, prenikajúcich, násilne ničivých obrazov, ktoré sú podľa Rault aj cenzúrou homoerotickej estetiky, Gray vystavuje túžiaci pohľad obštrukcii a zakriveniu či lomu dráhy. Už Constant ukazuje, že pri zmene frontality na lateralitu by mohlo ísť aj o bočný či periférny pohľad, resp. pohyb. Rault napokon hovorí, že Gray i s vlastnou neheterosexuálnosťou zaobchádzala ako s *neskrývaným tajomstvom* (*open secret*), pre ktoré bola (v živote aj v architektúre) charakteristická erotika *viditeľnej neviditeľnosti* (118). Aj preto je sporné, že na základe takejto komparácie vily *E.1027* s románom *Studna osamění* Rault v závere predstavuje Gray ako návrhárku kladúcu kritický dôraz iba na „interioritu, intimitu, individualizované potešenia a súkromie, súdobé utváranie rozpoznateľných lesbických identít a heteronormatívneho teoretického rámca“ (118).

Interpretácia vily *E.1027* v publikácii *Eileen Gray a návrh sapfickej modernosti. Zotrvanie v začlenení* sa odohráva prostredníctvom jej odlišenia od *inej architektúry* aj od *neheroickej architektúry moderny*, a to v tom zmysle, že buduje samostatnú diskusiu o sapfickej existencii a jej tvorivých prejavoch. Rault odmieta prevahu heterosexuálnych predstáv a pojmov v interpretovaní moderného umenia a architektúry. Nastoľuje ich nový výklad, kde sexualitu a rod chápe ako disentané voči normatívnej heterosexuálnej aj homosexuálnej identite, teda aj tej lesbickej a queerovej. Stopy disentaného rodu sú podľa nej v architektúre kódované, čiže v princípe dekodovateľné.

PREDBEŽNÉ ZÁVERY

Táto štúdia je príspevkom k transdisciplinárnemu i autonómne disciplinárnemu výskumu v oblasti interpretácie architektúry. Vychádza z pestovania vzťahov nielen medzi dejinami a teóriami umenia a ďalšími humanitnými vedami, ale aj sociálno-vednými odbormi. Zaoberá sa alternatívami formulovanými voči metodologickým prístupom k interpretácii. Kladie si otázku, akým spôsobom sa kritické reinterpretácie diela Eileen Gray podieľajú na antimetodologických a nemetodologických interpretáciách architektúry všeobecne. Predbežné hypotézy ukazujú zatiaľ A. možnosť rozlišovať tri prístupy ku kritickosti interpretácie. Prvému z nich ide o kritiku programov ranej moderny budovaných z modernistických pozícií. Druhému spôsobu kritického uvažovania ide o neheroizačné postupy tvorby v dejinách heroickej moderny a tretiemu o dejiny sapfickej modernosti.

Hypotézy rozlišujú B. tri spôsoby vymedzovania rodu v modernej architektúre. Prvý spôsob poukazuje na to, ako je v modernej alternované tradičné chápanie rodových rolí v kultúre. Druhý spôsob je vymedzovanie performatívneho či udalostného rodu vtedy, ak sa v architektonickom diele esenciálne a normatívne chápanie rodu

buď programovo rozpúšťa, alebo sa skladá do nových podôb. Tretí pracuje s predstavou a pojmom neheterosexuálny disentný rod, ktorý je alternatívou hetero- aj homosexuálnych kodifikácií a noriem. Prvý z týchto troch spôsobov navrhujem nazvať rodovo ne/diferencujúcim (inveržno-alternujúcim), druhý rodovo ne-diferencujúcim (difúznym) a tretí neheterosexuálnym (hybridizujúcim) písaním o rode.

A napokon tieto hypotézy C. rozlišujú tri spôsoby mimovedeckého, predvedeckého a vedeckého interpretovania architektúry. V tomto kontexte sa ukazuje prvá hypotéza písania ako autorská stratégia kolážujúca mimovedecké (rozhovor) a predvedecké (autorská správa) interpretácie modernej architektúry v období pred oficiálnou kritikou moderny v rámci moderny samej (Medzinárodný kongres modernej architektúry, CIAM). Druhá vedie k problematizácii vedeckej architektonickej historiografie. Ustupujú v nej biografické interpretácie a do popredia sa dostáva analýza a komparácia takých postupov navrhovania, ktoré predznamenávajú vznik postmoderny. Táto pestuje programové zmiešavanie, hybridizáciu mimovedeckých, predvedeckých aj vedeckých stratégií a taktík interpretovania v prostredí reinterpretujúcej transdisciplinárnej diskusie. Zmysel ani významy diela Eileen Gray a vily *E.1027* sa týmito interpretáciami nevyčerpávajú, skôr naopak. Umožňujú prehodnocovanie interpretácie architektúry a jej krokov a postupov.

POZNÁMKY

- ¹ Alternatívne stránkovanie zodpovedá výskytu francúzskeho/anglického znenia v reprinte (2015) špeciálneho vydania *L'Architecture Vivante* o vile E.1027 z roku 1929.
- ² Tam, kde je to z hľadiska porozumenia dôležité, je v citácii vložené pôvodné francúzske znenie aj anglický preklad z reprintu (2015) špeciálneho vydania *L'Architecture Vivante* o vile E.1027 z roku 1929.
- ³ Ateliér nebol iba priestor pre maliara a jeho model, nepoužíval sa len na vyučovanie mužských ateliérových kurzov na školách. Začiatkom storočia, keď Gray študovala kresbu na École Colarossi a na Académie Julian v Paríži, si už mohla vybrať kurzy kreslenia modelu oboch pohlaví odetých v drapérii, kurzy aktu v ateliéri študentiek alebo v koedukovaných ateliéroch. Po roku 1903 mohla byť ako cudzinka a žena nominovaná na školské ceny a štipendiá v Taliansku. Ženy získali prístup k vzdelaniu nie preto, aby sa stali vzdelanými slobodnými umelkyňami, ale že sa mohli buď vydať, alebo sa stať učiteľkami umenia.
- ⁴ Texty v angličtine spravidla citovali preklad z knihy Petra Adama. Vety často spájali do jednej alebo ich citovali útržkovito. Rault zverejnila francúzske znenie, a tým ukázala, že Gray písala vety bez veľkého začiatočného písmena, podobne ako literárna avantgarda aj Bauhaus. A ukazujú sa aj sporné miesta jej prekladu: "the deflector/divider without giving the impression of resistance brings the desire to penetrate. give the transition. keep the mystery. the objects to be seen keep pleasure in suspense" (Rault 2011, 121).

LITERATÚRA

- Adam, Peter. 1987. *Eileen Gray Architect/Designer*. New York: Harry N. Abrams.
- Banham, Reyner. 1973. Nostalgia for Style. *New Society* 2: 248 – 249.
- Barnes, Djuna. [1936] 1961. *Nightwood*. New York: New Directions Books.
- Benstok, Shari. 1986. *Women of the Left Bank: Paris, 1920 – 1940*. Austin: University of Texas Press.

- Benstock, Shari. 1990. Expatriate Sapphic Modernism: Entering Literary History. In *Lesbian Texts and Contexts: Radical Revisions*, ed. by Karla Jay – Joanne Glasgow, 183 – 203. New York: New York University Press.
- Bonnevier, Katarina. 2005. A Queer Analysis of Eileen Gray's E.1027. In *Negotiating Domesticity: Spatial Productions of Gender in Architecture*, ed. by Hilde Heynen – Gülsüm Baydar, 162 – 180. London – New York: Routledge.
- Bonillo, Jean-Lucien. 2015. E.1027 La Pétique raffinée du quoditien / E.1027 Everyday Poetry and Elegance. In *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé], 13 – 27/118 – 127. Marseille: Éditions Imbernon.
- Colomina, Beatriz. 1996. Battle Lines: E.1027. In *The Sex of Architecture*, ed. by Diana Agrest – Patricia Conway – Leslie Kanes Weisman, 167 – 182. New York: Harry N. Abrams. V slovenčine: Bojové linie – E.1027. Z angličtiny prel. Monika Mitášová. *Aspekt* 5, 3: 42 – 49.
- Colomina, Beatriz. 1997. The Medical Body in Modern Architecture. *Daidalos. Architektur. Kunst. Kultur* 64: 60 – 71.
- Constant, Caroline. 2000. *Eileen Gray*. London: Phaidon.
- Constant, Caroline. 2015. Eileen Gray: Operating in Dialogue. *Disegno* 8: 148 – 161.
- Doan, Laura. 2001. *Fashioning Sapphism: the origins of a modern English lesbian culture*. New York: Columbia University Press.
- Elliott, Bridget. 1998. Performing the Picture or Painting the Other: Romaine Brooks, Gluck and the question of decadence in 1923. In *Women Artists and Modernism*, ed. by Kathy Deepwell, 70 – 82. Manchester: University of Manchester Press.
- Elliot, Bridget. 2002. Housing the Work: Modern Artists, Modernism and the *maison d'artiste*: Eileen Gray, Romaine Brooks and Gluck. In *Women Artists: Architecture and the Decorative Arts 1880 – 1935: The Gender of Ornament*, ed. by Bridget Elliot – Janice Helland, 176 – 196. Aldershot and Burlington: Ashgate.
- Hall, Radclyffe. [1928] 1994. *The Well of Loneliness*. London: Virago Press Limited. V češtine: *Studna osamění*. [1931] 1948. Z angličtiny prel. Vladimír Vendyš. Praha: Symposion.
- Goff, Joan. 2015. *Eileen Gray. Her Work and Her World*. Newbridge: Irish Academic Press.
- Gray, Eileen – Jean Badovici. 1929. *Maison en bord de mer. L'Architecture Vivante. Special issue on E.1027*.
- Gray, Eileen – Jean Badovici. [1929] 2015. *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé – reprint vydania z roku 1929 a preklad; do angličtiny prel. Rachel Stella]. Marseille: Éditions Imbernon.
- Lavin, Sylvia. 1996. Colomina's Web: Reply to Beatriz Colomina. In *The Sex of Architecture*, ed. by Diana Agrest – Patricia Conway – Leslie Kanes Weisman, 183 – 190. New York: Harry N. Abrams.
- Rault, Jasmine. 2006. *Eileen Gray: New Angles on Gender and Sexuality*. Dizertačná práca. Montreal: McGill University.
- Rault, Jasmine. 2011. *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In*. London – New York: Routledge.
- Rayon, Jean-Paul. 2015. *E.1027. maison en bord de mer* [Reproduction en facsimilé]. 13 – 27/118 – 127. Marseille: Éditions Imbernon.
- Rosner, Victoria. 1999. *Housing Modernism: Architecture, Gender and the Culture of Space in Modern British Literature*. Dizertačná práca (Columbia University). Ann Arbor: UMI Dissertation Publishing.
- Rosner, Victoria. 2001. Once More unto the Breach: The Well of Loneliness and the Spaces of Inversion. In *Palatable Poison: Critical Perspectives on the Wall of Loneliness*, ed. by Laura Doan – Jay Prosser, 316 – 335. New York: Columbia University Press.
- Rykwert, Joseph. 1968. Un omaggio a Eileen Gray, pioniera del design. *Domus* 469: 33 – 46.
- Vodrážka, Mirek. 2017. *Rozumí české ženy vlastní historii?* Praha: Hermann & synové.
- Walker, Lynne. 2003. Architecture and Reputation: Eileen Gray, Gender, and Modernism. In *Women's Places: Architecture and Design 1860 – 1960*, ed. by Brenda Martin – Penny Sparke. London and New York: Routledge.
- Woolf, Virginia. [1929] 1994. *A Room of One's Own*. London: HarperCollins Publishers. V slovenčine: *Vlastná izba*. 2000. Z angličtiny prel. Pavel Vilikovský. Bratislava: Kalligram.

Eileen Gray; or, Architect: Three hypotheses of the critical writing on gender in the avant-garde architecture of the villa E1027

Eileen Gray. Modern architecture. Non-heroic modernity. Sapphic modernity. Cultural roles of gender. Performative gender. Sexually dissident gender.

This paper addresses issues of criticality, gender and interpretation concerning the villa *E.1027* by Eileen Gray. It proposes three hypotheses based on critical comparison of 1. the dialogue between Gray and Jean Badovici (1929); 2. the critical historiography *Eileen Gray* (2000) by Caroline Constant; and finally 3. the trans-disciplinary book *Eileen Gray and the Design of Sapphic Modernity. Staying In* (2011) by Jasmine Rault. The first hypothesis proposes reconsidering the first text as an early critique of modernism, an alternation of gender-related cultural roles, and a contribution to non-scientific interpretations. The second hypothesis posits that the second text proposes a non-heroic modernity, performative gender, and in terms of interpretation offers the problematization of scientific historiography. Finally, according to the last hypothesis, the third text shifts to Sapphic modernity, dissident gender and the hybridization of non-, pre-scientific and scientific interpretation.

Doc. Ing. arch. Monika Mitášová, PhD.
Katedra dejín a teórie umenia
Filozofická fakulta
Trnavská univerzita v Trnave
Hornopotočná 23
917 00 Trnava
Slovenská republika
monika.mitasova@email.cz

Das Denken der Transdifferenz in Bezug auf Gender als grundlegende soziale Kategorie: Zum sozialkritischen Impetus der deutschsprachigen Literatur aus Österreich-Ungarn

ALEXANDRA MILLNER

1. LITERARISCHE DISKURSVÉRSTECHE

Plotorientierte und damit personenzentrierte literarische Texte, wie sie epische und dramatische Texte zum Großteil darstellen, lassen sich nur vermeintlich über Handlungsverlauf und Figurenanalyse in ihrer Komplexität erfassen. Einen Plot nachzuzeichnen und die darin verwickelten Protagonistinnen und Protagonisten in ihrer Problematik, zwischenmenschlichen Interaktion und Dynamik zu beschreiben, kann nur eine erste, wenn auch grundlegende Annäherung an ein literarisches Werk sein. Wie man an der Literaturkritik und manchmal sogar auch an der literaturwissenschaftlichen Arbeit mit Texten sieht, besteht jedoch auch heute noch die Gefahr, es dabei bewenden zu lassen, literarisch repräsentierte Geschichten – Genette bezeichnet sie als *histoires* – an der außerliterarischen Wirklichkeit abzugleichen und dabei deren Fiktionalität und intentionale künstlerische Strukturierung – den *récit* – völlig außer Acht zu lassen (Genette 2010; Foucault 2003a). Damit sind wir auf eine interpretatorische Haltung zurückgeworfen, die beim mimetischen Konzept von Literatur, wie sie bis Mitte des 19. Jahrhunderts vorherrschend war, halt macht. Die wandelbare Aussagekraft und Wirkung eines Textes, welche die Textoberfläche zu transzendieren vermögen, sind damit allerdings nicht fassbar.

Um über diese Oberflächenwahrnehmung hinausgehen und die Tiefenstrukturierung eines Textes begreifen zu können, bedient man sich am zielführendsten dekonstruktiver Analysemethoden. Dazu gehört es, intertextuellen Beziehungen ebenso nachzugehen, wie die Figuren in ihrer Relationalität, d. i. den sozialen Zugehörigkeiten und deren Interferenzen, neu zu perspektivieren, oder die *narration* in Form der komplexen narrativen Situation sowie stilistischen Idiosynkrasie in die Interpretationsarbeit miteinzubeziehen. Das Bewusstsein von einer präexistierenden diskursiven Codiertheit der Texte ermöglicht es (Foucault 2003b), literarische Texte als Setzung von Diskurspositionen in einem größeren gesellschaftspolitischen Kontext zu begreifen und diskursanalytische Forschungen zu betreiben, welche die sozialkritischen Potenziale von Literatur freisetzen hilft. Erst auf der Basis einer differenzierten Textarbeit lassen sich kulturwissenschaftlich-soziologische Fragestellungen und Einschreibungen zeithistorischer Kontexte in ihrer Komplexität sichtbar machen.

Der folgende Beitrag widmet sich am Beispiel einer der grundlegendsten Kategorien, nämlich Gender, den Möglichkeiten, diachrone Entwicklungen von Dis-

kursspuren in literarischen Texten aufzuspüren und anhand der Analyse der sozialen Kategorien differenzierte Diskurspositionen herauszuarbeiten. Dabei kann Gender als versteckter Diskurs im literarischen Text latent bleiben oder sich als explizit geäußerte Selbstpositionierung einer Figur manifestieren. In beiden Fällen aber wird die Erfassung differenzierter Darstellungen erst auf Basis einer soziologisch-kulturwissenschaftlich orientierten Kontextualisierung des Narrativs und der Interpretation seiner Ästhetik möglich. Im ersten Teil (Abschnitt 2) steht die allmähliche Herausbildung von Gender als unabdingbares, wenn auch manchmal im Hintergrund bleibendes Strukturelement im Fokus. Hier werden auch klandestine literarische Strategien zur Implementierung genderspezifischer Inhalte thematisiert. Im zweiten Teil (Abschnitt 3) wird durch die Anwendung soziologischer und am Soziologischen orientierter Konzepte auf literaturwissenschaftliche Analysemethoden das inhärente sozialkritische Potenzial von literarischen Texten freigesetzt.

2. DER GENDERDISKURS IN DER HISTORISCHEN DEUTSCH-ÖSTERREICHISCHEN LITERATUR

2.1 Latenz

Will man die Motivation und Entwicklung von Diskursen und Diskurspositionen nachvollziehbar machen, lohnt es sich, möglichst nahe zu den Wurzeln eines aufkeimenden Diskurses zurückzugehen, auch wenn der Beginn eines Diskurses nach Foucault niemals wirklich konkret festgemacht werden kann (1991).

In Österreich-Ungarn nahm der Genderdiskurs als eine der Auswirkungen der Französischen Revolution und nach Vorbild der Antisklavereibewegung in den USA in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die Form eines öffentlichen Diskurses an, der vorerst unter dem Schlagwort der „Frauenfrage“ bzw. „Emancipation“ firmierte und vornehmlich von männlicher Seite unter der Bezeichnung „Frauenfrage“ auch als rein weibliche Angelegenheit exkludierend behandelt wurde (Lerner 1993). Soziologisch-historisch gesehen, geht die Genderproblematik auf die Industrialisierung zurück und entspringt der Trennung von Privat- und Berufssphäre und deren ungleicher Aufteilung auf die Geschlechter (Hausen 1976). War mit der Erwerbstätigkeit außer Haus auch die öffentliche Sphäre Domäne des Mannes geworden, so wurden Frauen konventioneller Weise dem Privaten und dem Heim zugeordnet. Familie, Kindererziehung, Haushalt, Pflege etc. waren weiblich konnotierte Pflichten geworden. Im Sinne der naturwissenschaftlichen Mode des 19. Jahrhunderts ging diese asymmetrische Separation der Gesellschaft entlang der Grenzen des biologischen Geschlechts mit essentialistischer Theoriebildung in den damals neuen und populären Bereichen der Psychophysik, Psychoanalyse sowie der Soziologie einher, deren Tiefpunkt mit Otto Weiningers ebenso misogyner wie antisemitischer Studie *Geschlecht und Charakter* (1903) erreicht wurde.

Die all dem zugrunde liegende Frage nach den gesellschaftlichen Positionierungsmöglichkeiten der Frauen, nach ihren Pflichten und Rechten im Rahmen dieser neuen gesellschaftlichen Entwicklung hatte eine Vielzahl an unterschiedlichen

Antworten zur Folge, die abgesehen von der konventionellen Akzeptanz einer prinzipiellen gesellschaftlichen Unterdrückung der Frau von der Forderung nach Gleichstellung in allen Belangen bis zur völligen Komplementarität bzw. Differenzierung der Geschlechter reichte.¹ (Dieser Unterteilung korrespondiert die Aufspaltung des Feminismus in Gleichheits- versus Differenzfeminismus.) Der Begriff der Frauenfrage rekurriert auf die Tatsache, dass es anfangs vor allem Frauen waren, welche die Genderproblematik kritisch reflektierten, da der Leidensdruck aufgrund ihrer gesellschaftlich unterdrückten Position den Wunsch nach Veränderung wachrief, obwohl – und das zeigte sich erst im Laufe der Zeit in dieser Deutlichkeit – das gesamte soziale Gefüge und damit auch der männliche Bevölkerungsanteil gleichermaßen davon betroffen waren. Die Bandbreite der Reaktionen war demnach bei beiden Geschlechtern zu finden, wobei im 19. Jahrhundert der aus dem Französischen stammende Begriff des Feminismus im Deutschen nur selten, und wenn, dann in seiner Umkehrung als Antifeminismus verwendet wurde.²

Für die gesellschaftlich generell unhinterfragte, sanktionierte Position des Mannes stellten die Forderungen der Frauenemanzipation nichts anderes als eine Bedrohung dar. Was als ein Diskurs begann, den wir heutzutage als feministisch bezeichnen würden, stellte sich deshalb schon bald als Geschlechterfrage dar und hatte die Herausbildung einer durchaus differenzierten Gendertheorie zur Folge – eine Tatsache, die in jüngeren Werken über feministische Theoriebildung beinahe ausschließlich außer Acht gelassen wird.³

2.2 Übergang

Aufgrund der allgemeinen sozialen Verunsicherung, die mit dieser Entwicklung einherging und alle gesellschaftlichen Schichten betraf, und aufgrund der Tatsache, dass auf vielen anderen gesellschaftspolitischen Ebenen Umwälzungen im Gange waren, kann von einer „Zeit des Übergangs“ gesprochen werden – ein Terminus, der sich auch in der zeitgenössischen Literatur häufig findet. Dieser Übergang äußerte sich nicht nur in der Geschlechterfrage, die ja als Teil einer prinzipiellen Liberalisierung und Demokratisierung der Gesellschaft betrachtet werden muss. Sie manifestierte sich auch in anderen Emanzipationsbewegungen, welche nationalistische oder sozialistische Forderungen durchsetzen wollten.

Der gesellschaftliche Umbruch war dadurch gekennzeichnet, dass die klar abgegrenzten Differenzen, welche die Konstruktion symbolischer Ordnungen formierten, immer stärker hinterfragt wurden: Das betraf vor allem auch die universalistischen ungleichen Herrschaftsverhältnisse, wie sie sich über Jahrhunderte zwischen den Geschlechtern, den ethnischen Gruppierungen in der Monarchie und zwischen den Besitzenden und Besitzlosen eingebürgert hatten. Nun begann man – und das ist vielen der literarischen Texte im mit der Zeit anwachsenden Ausmaß abzulesen – vermehrt Alternativen zu denken, die quer zu tradierten Inklusions-/Exklusionsmarkierungen soziokultureller Grenzen verliefen und machte in literarischen Entwürfen durch die temporäre Suspendierung dieser Grenzziehungen auf die Kontingenz der symbolischen Ordnung aufmerksam, die nur durch die beständig erneuerte Exklusion von Alternativen aufrechterhalten werden konnte.

Doch es dauerte eine gewisse Zeitspanne und brauchte wahrscheinlich eine, nur zum Teil, als Provokation empfundene Publikation wie *Geschlecht und Charakter* (1903) von Otto Weininger, bis soziologische Studien wie Grete Meisel-Heß' *Weiberhaß und Weiberverachtung* (1904), Rosa Mayreders Essayband *Zur Kritik der Weiblichkeit* (1905) oder Helene von Druskowitz' Polemik *Pessimistische Cardinalsätze* (1905) als direkte Antwort darauf erschienen. Diese Schriften lassen sich durchaus als Gegendiskurs zu Weiningers antifeministischen und antisemitischen Thesen betrachten (Kerekes – Millner – Orosz – Teller 2005). In den Gegenreaktionen werden die behaupteten und als Essenzialismen präsentierten Geschlechtscharaktere als bloße soziale (und politische) Setzungen, als gesellschaftliche Konstruktionen entlarvt, deren performative Qualität – lange vor Judith Butlers *doing gender* (1991) – erkannt und die Möglichkeit der Veränderung, des *un-doing*, formuliert.

Je weiter entwickelt ein Diskurs ist, umso feiner differenziert sind die Diskurspositionen entfaltet; je früher ein Text in der Entstehung eines relevanten Diskurses kontextualisiert ist, umso versteckter sind seine Spuren. Hier empfiehlt es sich, indirekt über literarische Strategien den Diskurs zu suchen (s. Abschnitt 3).

2.3 Manifestation

Es mag literarische Texte geben, die in ihren diskursiven Bezügen sehr offensichtlich sind, indem über typenhafte Protagonistinnen und Protagonisten und deren extremes Verhalten das Aufeinanderprallen unterschiedlicher Diskurspositionen überdeutlich exemplifiziert wird. Der gesellschaftspolitische Impetus scheint in solchen Fällen an der Oberfläche der Textstruktur zu liegen. Das ist in liberalen, demokratischen Gesellschaften und in bereits hoch entwickelten, d. i. ausdifferenzierten und gesellschaftlich weitgehend akzeptierten Diskursen keine Seltenheit; und wir neigen dazu, solche Texte mit dem Begriff der Tendenzliteratur oder Programmliteratur als literarisch minderwertig abzutun – ein Rezeptionsschicksal, das auch viele der literarischen Texte von Frauen Ende des 19. Jahrhundert betraf.

Als Beispiel sei hier Helene von Druskowitz' Komödie *Die Emancipations-Schwärmerin* (1890) genannt, in der die in New York lebende Frau des deutschen Konsuls Alwine/Aspasia Dissen aufgrund ihrer frauenemanzipatorischen Eskapaden gemeinsam mit ihren beiden erwachsenen Kindern Percy und Zelia von ihrem Mann zu der befreundeten Familie Jordan nach Zürich geschickt wird, um dort Mäßigung zu erfahren. Anfangs scheint der Plan nicht aufzugehen, da Alwine an der Universität Zürich, der ersten Universität, welche Frauen zum Studium zuließ, durch ihr ungewöhnliches Auftreten für Aufruhr unter den Männern sorgt. Ihre Haltung erweist sich im Laufe der Zeit jedoch als narzisstisch und in Bezug auf die Heiratswünsche ihrer Tochter auch als überaus konventionell, somit wird sie eher als verwöhnter Freigeist denn als ernsthafte Feministin entlarvt. Dagegen wird Dora Hellmuth, frisch gebackene Doktorin der Medizin, durch ihre Sachlichkeit und fachliche Kompetenz als wahre Feministin erkannt und akzeptiert. Alwine bekennt sich schließlich zu ihrer unausweichlichen Mutterrolle, während die Gastgeberin Luise Jordan nur aus Gründen der Eifersucht ihrem Gatten ein Studium androht, sich ansonsten aber der respektvollen Beziehung bereitwillig fügt.

Dem sei ein Theatertext aus dem Zentrum Jung-Wiens gegenübergestellt, nämlich Hermann Bahrs Komödie *Wienerinnen* (1900), in der sich die Freundinnen Daisy Eisinger und Marie Fischl beinahe zur selben Zeit vermählen. Beide streben eine „moderne“ Ehe mit völliger Gleichstellung von Mann und Frau an, tatsächlich praktizieren die jungen Frauen einen falsch verstandenen Differenzfeminismus und tun just das Gegenteil dessen, was ihre Ehemänner wollen. Da Daisy zuerst heiratet, muss sie ihr Versprechen gegenüber dem gemeinsamen Freund Dr. Mohn einlösen und in ihrem neuen Heim einen Salon führen, in dem jedoch schlussendlich nichts anderes dargeboten wird als Mohns Polemik gegen die Moderne. Als Daisys Ehemann Josef sich dagegen zur Wehr setzt und Mohn hinauswirft, solidarisiert sich Daisy mit ihrem Mann. Schließlich beginnen die beiden Freundinnen ihre Ehemänner statt als Feinde als ihnen wohlgesinnte Menschen zu betrachten und als vertrauenswürdige Bündnispartner zu respektieren.

Sowohl Druskowitz als auch Bahr verfahren in ihren Komödien sehr offen und direkt mit den unterschiedlichen Positionen in Bezug auf den Genderdiskurs, wobei oberflächlich betrachtet die gemäßigeren Haltungen favorisiert werden. Dennoch sollte man sich mit dieser Oberflächendeutung nicht zufrieden geben, will man eine differenzierte und gesellschaftspolitisch relevante Perspektive auf Texte gewinnen. Zur Erläuterung dieses Ansinnens muss im folgenden Abschnitt des vorliegenden Beitrags weiter ausgeholt werden.

3. DIE SOZIALE KATEGORIE GENDER IM KONTEXT VON INTERSEKTIONALITÄT UND TRANSDIFFERENZ

Wie oben ausgeführt, ist das im Laufe des 19. Jahrhunderts erwachende allgemeine Bewusstsein für genderspezifische Ungleichheit sowie Vorschläge, diese zu verändern, manchen deutsch-österreichischen Texten bereits zu einer Zeit eingeschrieben, als der Genderdiskurs per se noch nicht den öffentlichen Diskurs und die Medienlandschaft prägte. Es versteht sich von selbst, dass die meisten dieser frühen Texte von Frauen stammen. Da viele dieser schreibenden Frauen aus verarmten bürgerlichen wie adligen Familien kamen, waren sie auf den Erfolg ihres Schreibens als Broterwerbsmöglichkeit angewiesen und deshalb darauf bedacht, ein möglichst großes Lesepublikum zu erreichen (Tebben 1985, 38f.; Kittler 1985, 446–449). Gewisse tabuisierte Themen wurden – zumindest auf der Textoberfläche – lange Zeit aus dem Grund vermieden, um ihr anfänglich vorwiegend weibliches, wohl situiertes und hauptsächlich aus dem Adel und Bildungsbürgertum stammendes Lesepublikum nicht vor den Kopf zu stoßen. Dazu gehörten auch feministische Inhalte.⁴ Doch finden sich in den Texten diverse literarische Strategien, welche für genderrollenkritische und andere gesellschaftskritische Aspekte im Detail sorgen. Zwar griffen sie gerne auf populäre Stoffe und Motive und auf bekannte *histoires* zurück, versahen ihre auf epigonalem Material basierenden *récits* aber mit neuen Wendungen (Brinker-Gabler 1988, 170), mit deren Hilfe sie gegen Stereotypen in der gängigen Literatur und damit auch gegen dominante Diskursformationen anschrieben. Zu diesen Strategien zählen auch Neuperspektivierungen bekannter Stoffe, spezifische Raumkonstruktionen und relativierende Erzählrahmen und neben der Veränderung der Fokalisierung

gegenüber des Prätextes sowie der Haltungsänderung von Seiten der Erzählfigur vor allem auch latent neu gewichtete Identitätskonstruktionen, in denen Grenzüberschreitungen mit angelegt sind (Millner 2015). Letzteres soll im folgenden Abschnitt in Zusammenhang mit dem soziologischen Konzept der Intersektionalität und dem kulturwissenschaftlichen Paradigma der Transdifferenz genauer beleuchtet werden.

3.1 Intersektionalität

Das Konzept der Intersektionalität geht von der Wechselwirkung sozialer Kategorien wie etwa Geschlechts- und Schichtzugehörigkeit aus. Das Konzept wurde in den 1980er und 1990er Jahren u. a. von der Juristin Kimberlé Crenshaw in den USA entwickelt (Crenshaw 1989; Walgenbach – Dietze – Hornscheidt – Palm 2007; Wincker – Degele 2009; Walgenbach 2012), um die Verwobenheit unterschiedlicher Paradigmen sozialer Ungleichheiten erfassen und analysieren zu können. Vorerst führte man Ethnie, soziale Schicht und Gender⁵ („race, class and gender“) zusammen, wobei sich die Kombination und Anzahl dieser interdependenten sozialen Kategorien beliebig verändern und für Mehrebenenanalysen um andere Kategorien (z. B. Konfession, Profession, Generation, Besitzverhältnisse) erweitern lassen. Damit lässt sich das Ausmaß sozialer Ungleichheit entlang einer Linie je unterschiedlicher Kombinationen an Zugehörigkeiten verfolgen.⁶

Die diesem Konzept zugrunde liegende Interdependenz sozialer Kategorien besagt im Sinne eines dynamischen Identitätsbegriffs⁷ aber auch, dass die sich innerhalb einer Identität überlappenden Kategorien oder Zugehörigkeiten (*belongings*) in ihrem Verhältnis zu einander verändern können, sodass je nach Situation die eine oder andere Kategorie das Verhalten einer Person dominieren kann. Eine junge, gesunde, jüdische Frau wird sich in der Synagoge eher ihrer jüdischen Zugehörigkeit, unter Freundinnen unterschiedlicher Konfession eher ihrer Genderzugehörigkeit und im Kreis der Familie eher ihrer generationalen Zugehörigkeit gemäß verhalten.

Auch literarische Figuren sind – bereits im skizzenartigen Entwurf – meist zumindest aufgrund einiger prägnanter Zugehörigkeiten umrissen und dadurch für die Leserschaft kategorisierbar. Unbewusst verbinden wir damit – sofern uns der soziale, kulturelle und historische Kontext einigermaßen vertraut ist – gewisse Erwartungshaltungen an die Figur. Diese rücken jedoch in den meisten literarischen Texten – denn selten werden Habitus und Gesellschaft direkt thematisiert – erst dann in den Fokus, wenn die gesellschaftlichen Erwartungen durch das Verhalten einer Figur enttäuscht, wenn stillschweigende gesellschaftliche Normen und vor allem auch rückwirkende Naturalisierungen von gesellschaftlichen Asymmetrien durch- bzw. aufgebrochen werden. Sofern wir Leserinnen und Leser es nicht ohnehin selbst als Normverletzung empfinden, ist die Grenzüberschreitung zumindest an der über-raschten, schockierten, wütenden oder verängstigten Reaktion der anderen Protagonistinnen und Protagonisten ablesbar. Damit rücken auch soziale Stereotype und Konventionen in den Blickpunkt, die wir als Universalismen zu akzeptieren und nicht zu hinterfragen gewohnt sind. In besonderem Maße gilt dies für Geschlechterstereotype, die als „Hintergrunderwartungen [...] nur selten bis in die bewusste Wahrnehmung vordringen“ (Gildemeister 2007, 22).

Da die Familie die kleinste soziale Zelle ausmacht, das – konventioneller- aber nicht notwendigerweise – heterogeschlechtliche Paar, die Essenz derselben, lässt sich an der Kategorie Gender mehr als nur geschlechterspezifische Phänomene aufzeigen: Meist lassen sich daraus Analogieschlüsse ableiten, die auf viele Formen von gesellschaftlicher Unterdrückung angewandt werden können. Darin besteht eine der zentralsten Bedeutungen der Kategorie Gender.

Um in einem literarischen Text die besonders schwache Position einer Figur zu betonen, werden gesellschaftlich habituell unterdrückte Zugehörigkeiten miteinander kombiniert, wobei die weibliche Genderzugehörigkeit am essenziellsten ist. Dieses grundlegende Schwachesignal wird in sozialkritischen literarischen Texten gerne kombiniert mit den Eigenschaften: Schicht: nieder; Ethnie: fremd; Besitzverhältnis: arm; Bildung: gering. Damit wäre eine Kombination an sozialen Ungleichheitskategorien geschaffen, die an der gesellschaftlichen Chancenlosigkeit einer solcherart konstruierten Figur keinen Zweifel ließe. Deshalb verwundert es nicht weiter, wenn Marie Eugenie delle Grazie in ihrer Erzählung *Die Zigeunerin* (1885) als zentrale Protagonistin eine junge, schöne, arme, verwaiste Zigeunerin installiert, deren Liebe sie kurz mit dem jungen, attraktiven, reichen ungarischen Richtersohn verbindet, nur um sie in einem melodramatischen finalen Fiasko untergehen zu lassen. Doch ist es vor allem die symbolische Ordnung der Geschlechter, die hilft, soziale Ungleichheit zu begreifen, da diese grundlegende Differenz beinahe unabhängig von der jeweiligen Überkreuzung von Kategorien in beinahe jeder Situation wirksam ist (Rendtorff 2013).

In Bahrs oben zitierter Komödie *Wienerinnen* lässt sich die dem Stück eingeschriebene ironische Distanz gegenüber dem kläglich scheiternden Versuch der Frauen, eine emanzipierte Ehe zu führen, unschwer erkennen. Überhaupt ist das Stück eine Abrechnung mit oberflächlicher Rezeption neuer Strömungen, wie etwa der Verwechslung von Moderne und Mode. Doch ist es der in sich ruhende Josef mit der duldenden Haltung eines, der es besser weiß, der die Wende durch eine Auseinandersetzung mit dem Störfaktor Mohn herbeiführt und so indirekt seine ihm verlorenzugehenden drohende Daisy wieder sicher in den Hafen der Ehe zurückführt. Und Daisy lässt sich bereitwillig führen.

Druskowitz stellt in ihrem Lustspiel *Die Emancipations-Schwärmerin* mit Alwine ebenfalls eine Frau in den Mittelpunkt, welche sich nur aus modischer Allüre der Emanzipation bedient. Als einzig wahrhaftig emanzipierte Frau erfährt die Ärztin Dora Hellmuth am Ende für ihre Zielstrebigkeit und die Entfaltung ihres Talents uneingeschränkte Bewunderung durch Alwine. Während die gemäßigt emanzipierten Frauen auch hier zu ihren toleranten Ehemännern zurückkehren, wird Dora als Einzelgängerin ohne Familie dargestellt. Diese Unvereinbarkeit von konventionellen weiblichen Pflichten mit feministischen Idealen entspricht dem Differenzfeminismus, den Druskowitz in ihren *Pessimistischen Kardinalsätzen* vertritt (Kubes-Hofmann 2014).

Beide Dramen sind im gesättigten großbürgerlichen Milieu angesiedelt und belächeln das darin verbreitete falsche Verständnis von Feminismus, wobei Druskowitz sich zum einen über die ideologischen Modewellen aus den damals als Wiege des modernen Lebens verherrlichten USA lustig macht und zum anderen die Mög-

lichkeiten zur Entfaltung eines wahrhaftigen Feminismus auf die Welt der Ratio beschränkt. Weiters müssen bei der Interpretation natürlich auch die Genderzugehörigkeit der Autorin bzw. des Autors und deren direkte Äußerungen zum Thema Genderproblematik berücksichtigt werden.

3.2 Transdifferenz

Natürlich genügt es nicht, Protagonistinnen und Protagonisten allein aufgrund ihrer sozialen Kategorien in einer bestimmten Weise zu konstruieren. Die meisten Texte sind, sofern sie über eine erkennbare *histoire* verfügen, von einer Dynamik gekennzeichnet, einer gewissen Entwicklung der in die Geschichte involvierten Figuren, die häufig von einer überraschenden Wende begleitet wird. Dieser Wendepunkt kann einen Moment markieren, in dem eine durch die Überlappung bestimmter sozialer Kategorien gekennzeichnete literarische Figur ein Verhalten an den Tag legt, das jeglicher Erwartungshaltung zuwiderläuft, in der keine erwartbare soziale Kategorie dominiert, sondern eine Motivation vorliegt, sich über die habituelle Dynamik der Intersektionalität hinwegzusetzen. Solche Selbstpositionierungen sind transdifferente Akte.

Die Interdependenz sozialer Kategorien, d. h. die situativ bedingte Beeinflussung einer Kategorie auf die individuelle „Realisierung“ einer anderen Zugehörigkeit, kann nur eine dynamische Auffassung von Identität bedeuten, deren inhärente binäre Grenzziehungen im Denken der Transdifferenz überwunden werden können. Transdifferenz ist somit „all das Widerspenstige, das sich gegen die Einordnung in die Polarität binärer Differenzen sperrt, weil es gleichsam quer durch die gezogenen Grenzlinien hindurch geht und die ursprünglich eingeschriebene Differenz ins Oszillieren bringt, ohne sie jedoch aufzulösen“ (Lösch 2005, 27). Das auf solchen und ähnlichen soziologischen Überlegungen basierende Konzept der Transdifferenz wurde von den deutschen Amerikanisten Helmbrecht Breinig und Klaus Lösch auf darin enthaltene Analysemöglichkeiten literarischer Texte überprüft.

Transdifferente Momente bezeichnen „Momente der Ungewissheit, der Unentscheidbarkeit und des Widerspruchs“ (Kalscheuer 2007, 13), Momente, in denen das „Individuum die Erfahrung einander widersprechender und sich wechselseitig ausschließender Inklusions- und Exklusionslogiken macht“ (13). Dazu zählen auch Erfahrungen des „Unvereinbaren und Widerständigen“ (Lösch 2005, 40), in denen die unterschiedlichen Zugehörigkeiten widersprüchliche Reaktionen oder Handlungen erfordern würden, in denen das Individuum eine Priorität zugunsten einer Kategorie setzen bzw. „einige Zugehörigkeitsaspekte situativ [...] wählen“ (40) muss.

Ein eindeutiger transdifferenter Akt ist etwa in Ada Christens Erzählung *Rahel* (1876) zu finden, wenn die deutsch-österreichische katholische Schauspielerin aus Liebe zu ihrem jüdischen Geliebten Rafael zum Judentum konvertiert und das abwechslungsreiche Leben einer Schauspielerin für ein stilles Dasein als Bäuerin am Rande eines ungarischen Dorfes aufgibt: „was er nicht konnte und durfte um der Seinen willen, das durfte ich, die Einsame... ich entsagte meinem Glauben, um sein Weib werden zu können“ (31). Damit löst sie sich von ihrer konfessionellen und professionellen Zugehörigkeit und Herkunft und entscheidet sich für einen Weg, der ihre

emotionalen Bedürfnisse zu befriedigen vermag, auch wenn er über soziale Grenzziehungen hinweg führt. Ein zweiter transdifferenter Akt findet in der Selbstreflexion der Erzählerin statt, die nach anfänglicher Ablehnung der anderen Konfession und vor allem auch der Konvertierung ihrer Freundin diese zu akzeptieren und zu verstehen lernt.

Die hinsichtlich Gender relevante Frage, die man sich hier und in Bezug auf viele andere literarische Texte stellen könnte, betrifft die Genderzugehörigkeit der zentralen Protagonistin: Welche Wirkung hätte der Text, wenn es ein Mann wäre, der für eine arme jüdische Hauslehrerin zum Judentum konvertierte, wenn Martha in Bertha von Suttners pazifistischem Erfolgsroman *Die Waffen nieder!* (1889) ein Mann wäre oder die ehebrecherischen Protagonisten Arthur Schnitzlers Frauen wären, die sich mit Vorstadtbürschchen vergnügen?

4. RESÜMEE

Im vorliegenden Beitrag wurden die Konzepte von Intersektionalität und Transdifferenz mit Grundfragen aus den Gender Studies eingeführt, um die zentrale Bedeutung der Gender Studies für soziologisch-kulturwissenschaftliche Fragestellungen in der Literaturwissenschaft hervorzuheben. In Bezug auf das historische Textmaterial, das mit dem Erwachen und der Verbreitung des Genderdiskurses in Österreich-Ungarn im 19. Jahrhundert einhergeht, spielen sie für die Vorurteilsforschung eine große Rolle, die darauf abzielt, soziale Vorurteile in Gesellschaft und Diskursen abzubauen. Im Sinne des *prodesse et delectare* darf das angepeilte soziale Lernen der Leserschaft auch Vergnügen bereiten.

Ausgehend von den sich im Laufe des 19. Jahrhunderts immer deutlicher manifestierenden Einschreibungen des Genderdiskurses in die deutschsprachige Literatur aus Österreich-Ungarn wurde in der Auseinandersetzung mit der Intersektionalität sozialer Kategorien auf die Bedeutung der Kategorie Gender für Analysen sozialer Ungleichheit in literarischen Texten hingewiesen. Damit können auch weniger manifeste sozialkritische Inhalte erschlossen werden. Die besondere sozialkritische Sprengkraft aber, die in der Suspendierung sozialer Grenzziehungen durch die temporäre Überwindung der Beeinflussung durch bestimmte Kategorien liegt, wird in literarisch konstruierten Momenten der Transdifferenz vermittelt.

Transdifferente Erfahrungen machen bewusste Akte der Selbstpositionierung und damit die Distanzierung von konventionellen Normen notwendig. Im literarischen Kontext sind Bedeutung und Wirkung solch transdifferenter Momente komplex zu beurteilen: Da sie individuelle, meist überraschende Reaktionen in bestimmten Situationen zeigen, können sie einerseits existierende literarische Stereotypen unterminieren. Rückprojiziert auf die soziale Praxis der Vorurteile, welche sich u. a. in Stereotype manifestieren, kann die Suspendierung literarischer Stereotype in der Hinterfragung gesellschaftlicher Vorurteile resultieren. Andererseits können transdifferente Momente als „theoretischer Ort des Widerstands gegen sozialen Normierungsdruck“ (Kalscheuer 2007, 13) gelesen werden, da in ihnen Konventionen, Normen und damit auch die symbolische Ordnung als Konstruiertes in seiner Veränderbarkeit zur Diskussion gestellt werden.

Die utopistische Energie der literarischen transdifferenten Setzung, mit deren Hilfe die Grenzen des gesellschaftlich Akzeptierten in der Fiktion zumindest temporär verändert werden, wird entweder ausgelöscht oder freigesetzt: Denn erstens kann die kurzfristig hinterfragte symbolische Ordnung durch die Vernichtung des Störenfrieds, d. i. der sich selbst transdifferent setzenden Figur, umso fester wiederhergestellt werden. Oder der transdifferent Moment regt zweitens – und mit fortschreitender Liberalisierung und Demokratisierung der Gesellschaft umso häufiger – dazu an, die Grenzziehungen allmählich auszuweiten, zu überwinden oder sie aufzulösen und damit *à la longue* die symbolische Ordnung zu verändern. Denn in transdifferenten Momenten werden nicht nur aktive, subjektive Selbstpositionierungen der Akteurinnen und Akteure dargestellt, zugleich wird auch das emanzipatorische Potenzial aufgezeigt, das nötig ist, um existierende Machtverhältnisse zu verschieben (Koskensalo 2010; Kalscheuer 2007, 16). Transdifferente Momente können sich gegen bestehende Machtverhältnisse, und damit einhergehend, gegen die das Individuum in seiner Entscheidungsfreiheit einschränkenden Normvorstellungen ebenso wenden wie gegen Vorurteile und stereotype Verhaltensweisen.

Diese manifeste literarische Strategie führt über die Analyse der in der Figur sich überlappenden sozialen Kategorien zurück in den größeren gesellschaftlichen Kontext und die diskursive Präcodierung eines Werkes und seiner Autorin bzw. seines Autors. Dieser „Bezug zu den Herrschaftsverhältnissen und ihren Strukturkategorien“ (Klinger 2013, 59) erst macht ein literarisches Werk als Diskursposition sichtbar, ohne das Werk als reines Beweismaterial einer Argumentation unterzuordnen. Greifbar werden darin die Dynamik der Zugehörigkeiten, ihre Veränderlichkeit und Unabgeschlossenheit, welche sich auf den Vorgang des Rezipierens überträgt, der unabdinglich (und unbewusst) wie die Textproduktion von virulenten Diskursen geprägt ist.

Transdifferente Positionierungen innerhalb der Kategorie Gender blieben hier aus Platzgründen ausgespart. Dieser Hinweis soll allerdings weniger auf einen Mangel aufmerksam machen als vielmehr auf die Tatsache, dass aufgrund der rezenten Queer Studies sich die Koordinaten des Denkens genderspezifischer Transdifferenz wiederum so weit verschoben haben, dass unter Berücksichtigung einer neuen Diskursposition ein neuerliches Lesen und Interpretieren notwendig geworden ist. Ad infinitum: angesichts des von Michel Foucault beschworenen „unablässige[n] Geriesel[s] der Sprache“ (1980, 230), „einer endlosen Bewegung, die sich keinerlei Ruhe gönnt“ (232).⁸

ANMERKUNGEN

¹ Zu den Analysemöglichkeiten von Unterscheidungsprozessen basierend auf George Spencer Browns Theorie in *Laws of Form* vgl. Wille 2007, 32–55.

² Zur Begriffsgeschichte vgl. auch Gerhard 2012, 67f.

³ Diese Kritik trifft vor allem auch den deutschsprachigen Bereich, der aufgrund der Theoriebildung durch das Wirken und die Schriften von Rosa Mayreder, Helene von Druskowitz, Grete Meisel-Heß, oder Irma von Troll-Borostyányi bereits eine große Bandbreite an Positionen – darunter auch sehr avancierte Denkweisen – aufwies.

- ⁴ Durch die steigende Alphabetisierung, die Verbreitung der Massenmedien, Entstehung von Leihbibliotheken und aufgrund der technischen Neuerungen und immer größeren Erschwinglichkeit von Lesestoff weitete sich das Lesepublikum sowohl zahlenmäßig als auch klassenspezifisch aus. Die Verbreitung von feministischen Inhalten konnte dadurch – abgesehen von dem immer größer werdenden (indirekten) politischen Engagement der Frauen – rascher und weiter verbreitet werden. Die Vernetzung ging rasch über die regionalen und nationalen Grenzen hinaus. Zur Veränderung der Medienlandschaft vgl. Bachleitner 2000, 201–240. Zu feministischen Vernetzungen innerhalb Österreich-Ungarns und darüber hinaus vgl. Zimmermann 2006, 119–167.
- ⁵ *Gender* meint hier nicht nur die gesellschaftliche Konstruktion eines Rollenbilds aufgrund der biologischen Geschlechtszugehörigkeit (*sex*), sondern impliziert auch den gesellschaftlichen Umgang mit einer einem bestimmten biologischen Geschlecht zugehörigen Person ausschließlich aufgrund der sekundären Geschlechtsmerkmale und der daran konventionell gekoppelten Performanz. Dieser Begriff impliziert den von Judith Butler geprägten performativen Gender-Begriff und die unaufhörliche soziale Praxis des *doing gender*, welche in rezenten Theoriebewegungen wie den Queer Studies unterlaufen wird.
- ⁶ Eine „afroamerikanische“ Arbeiterin wird z. B. in den USA in ihrem Leben mit großer Wahrscheinlichkeit mehr soziale Ungerechtigkeit erfahren als ein „weißer“ Manager (Crenshaw 1989).
- ⁷ Zu dynamischen Identitätsbegriffen vgl. v. a. Straub – Renn 2002.
- ⁸ In Foucaults *Schriften zur Literatur* findet sich übrigens auch der Beitrag *Das wahre Geschlecht*, in dem er sich im Sinne heutiger Queer Studies äußert (1980, 340–349).

LITERATUR

- Bachleitner, Norbert. 2000. „Der Buchhandel in der konstitutionellen Ära (1860–1918).“ In *Geschichte des Buchhandels in Österreich*, hrsg. von Norbert Bachleitner – Franz M. Eybl – Ernst Fischer, 201–240. Wiesbaden: Harrassowitz.
- Bahr, Hermann. 1900. *Wienerinnen. Lustspiel in drei Akten*. Berlin: Ahn und Simrock.
- Brinker-Gabler, Gisela. 1988. „Perspektiven des Übergangs. Weibliches Bewusstsein und frühe Moderne.“ In *Deutsche Literatur von Frauen. Bd. 2. 19. und 20. Jahrhundert*, hrsg. von Gisela Brinker-Gabler, 169–205. München: C. H. Beck.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. von Kathrina Menke. Frankfurt: Suhrkamp.
- Christen, Ada. 1876. „Rahel.“ In *Aus dem Leben. Skizzen*, Ada Christen, 21–31. Leipzig: Ernst Julius Günther.
- Crenshaw, Kimberlé. 1989. „Demarginalizing the Intersection of Race and Sex: A Black Feminist Critique of Antidiscrimination Doctrine.“ *The University of Chicago Legal Forum*, 139–167.
- Delle Grazie, Marie Eugenie. 1885. *Die Zigeunerin. Eine Erzählung aus dem ungarischen Haidelande*. Wien: Carl Konegen.
- Druskowitz, Helene von. 1890. „Die Emancipations-Schwärmerin.“ In *Die Emancipations-Schwärmerin. Lustspiel in fünf Aufzügen*, Helene von Druskowitz, 1–80. Dresden: Rudolf Petzold.
- Foucault, Michel. [1970] 1991. *Die Ordnung des Diskurses*. Übers. von Walter Seitter. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. [1966] 2003a. „Die Fabel hinter der Fabel.“ In *Schriften zu Literatur*, hrsg. von Daniel Derfert – Francois Ewald, 199–207. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Foucault, Michel. [1969] 2003b. „Was ist ein Autor?“ In *Schriften zu Literatur*, hrsg. von Daniel Derfert – Francois Ewald, 234–270. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Genette, Gérard. 2010. *Die Erzählung*. Stuttgart: UTB.
- Gerhard, Ute. 2012. *Frauenbewegung und Feminismus. Eine Geschichte seit 1798*. München: Beck.
- Gildemeister, Regine. 2007. „Unterschiede machen. Über die verborgene Macht alltäglicher Praktiken.“ In *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, hrsg. von Ingrid Hotz-Davies – Schamma Schahadat, 15–31. Bielefeld: transcript.

- Hausen, Karin. 1976. „Die Polarisierung der ‚Geschlechtscharaktere‘. Eine Spiegelung der Dissoziation von Erwerbs- und Familienleben.“ In *Sozialgeschichte der Familie in der Neuzeit Europas. Neue Forschungen*, hrsg. von Werner Conze, 363–401. Stuttgart: Klett.
- Kalscheuer, Britta. 2007. „Transdifferente Positionalitäten als Manifestationen biografischer Grenzerfahrungen.“ *Psychologie & Gesellschaftskritik* 31, 2–3: 7–57.
- Kerekes, Amália – Alexandra Millner – Magdolna Orosz – Katalin Teller, Hrsg. 2005. *Mehr oder Weininger. Eine Textoffensive aus Österreich/Ungarn*. Wien: Braumüller.
- Kittler, Friedrich A. 1985. *Aufschreibsysteme 1800/1900*. München: Fink.
- Klinger, Cornelia. 2013. „Überkreuzende Identitäten – Ineinandergreifende Strukturen. Plädoyer für einen Kurswechsel in der Intersektionalitätsdebatte.“ In *ÜberKreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz*, hrsg. von Cornelia Klinger – Gudrun-Axeli Knapp, 38–67. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Koskensalo, Annikki. 2010. „Zur Problematik von transkultureller Kommunikation, Transkulturalität und Transdifferenz. Ein transdisziplinärer Lösungsansatz.“ *Trans* 17. Zit. 10. Juli 2017. http://www.inst.at/trans/17Nr/2-1/2-1-_koskensalo17.htm.
- Kubes-Hofmann, Ursula. 2014. „Traum und Wirklichkeit der Helene Druskowitz.“ *ÖZG* 25, 3: 148–176.
- Lerner, Gerda. 1993. *Die Entstehung des feministischen Bewusstseins vom Mittelalter bis zur Ersten Frauenbewegung*. München: dtv.
- Lösch, Klaus. 2005. „Begriff und Phänomen der Transdifferenz: Zur Infragestellung binärer Differenzkonstrukte.“ In *Differenzen anders denken. Bausteine zu einer Kulturtheorie der Transdifferenz*, hrsg. von Lars Allolio-Näcke – Britta Kalscheuer – Arne Manzeschke, 26–49. Frankfurt am Main: Campus.
- Millner, Alexandra. 2015. „Literarische Verfahren als Spuren der Empörung in der deutschsprachigen Literatur von Migrantinnen in der späten Habsburger Monarchie.“ In *Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik*, hrsg. von Alexandra Millner – Bernhard Oberreither – Wolfgang Straub, 75–94. Wien: facultas.
- Millner, Alexandra. 2017. „Jenseits von Kanon und Diskurs. Zur Beforschung der deutschsprachigen Literatur von Migrantinnen Österreich-Ungarns.“ In *Aufgehoben? Speicherorte, -diskurse und -medien von Literatur*, hrsg. von Susanne Eichhorn – Bernhard Oberreither – Marina Rauchenbacher – Isabella Schwentner – Katharina Serles, 99–121. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Rendtorff, Barbara. 2013. „Warum Geschlecht doch etwas Besonderes ist.“ In *ÜberKreuzungen. Fremdheit, Ungleichheit, Differenz*, hrsg. von Cornelia Klinger – Gudrun-Axeli Knapp, 68–86. Münster: Westfälisches Dampfboot.
- Straub, Jürgen – Joachim Renn, Hrsg. 2002. *Transitorische Identität. Der Prozesscharakter des modernen Selbst*. Frankfurt – New York: Campus.
- Tebben, Karin. 1985. „Soziokulturelle Bedingungen weiblicher Schriftkultur im 18. und 19. Jahrhundert. Zur Einleitung.“ In *Beruf: Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und 19. Jahrhundert*, hrsg. von Karin Tebben, 10–46. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.
- Walgenbach, Katharina – Gabriele Dietze – Antje Hornscheidt – Kerstin Palm. 2007. *Gender als interdependente Kategorie. Neue Perspektiven auf Intersektionalität, Diversität und Heterogenität*. Opladen – Farmington Hills: Verlag Barbara Budrich.
- Walgenbach, Katharina. 2012. „Intersektionalität – eine Einführung.“ Zit. 10. Juli 2017. www.portal-intersektionalitaet.de.
- Winker, Gabriele – Nina Degele. 2009. *Intersektionalität. Zur Analyse sozialer Ungleichheiten*. Bielefeld: transcript.
- Wille, Katrin. 2007. „Unterscheidungsgewohnheiten, Unterscheidungsstrukturen – literarisch und philosophisch reflektiert.“ In *Ins Wort gesetzt, ins Bild gesetzt: Gender in Wissenschaft, Kunst und Literatur*, hrsg. von Ingrid Hotz-Davies – Schamma Schahadat, 32–55. Bielefeld: transcript.
- Zimmermann, Susan. 2006. „Reich, Nation und Internationalismus. Kooperationen und Konflikte der Frauenbewegungen der Habsburger Monarchie im Spannungsfeld internationaler Organisation und Politik.“ In *Frauenbilder, feministische Praxis und nationales Bewusstsein in Österreich-Ungarn 1867–1918*, hrsg. von Waltraud Heindl – Edit Király – Alexandra Millner, 119–167. Tübingen – Basel: Francke.

Thinking transdifference related to gender as a basic social category: The socio-critical impact of German language literature in Austro-Hungary

Transdifference. Intersectionality. Social category. Gender discourse. Austro-Hungary. Feminism.

The paper demonstrates how the basic social category gender can be analysed in literary texts of the late 19th century in order to track down historical gender discourse and its manifold positions, to trace it back to its early latent phase and show its diachronic development. The application of the sociological concept of intersectionality and the cultural-hermeneutic concept of transdifference to Austro-Hungarian German language texts aims at identifying the underlying socio-critical potential with an emphasis on gender as a category of analysis.

Mag. Dr. Alexandra Millner
Department of German Studies
Faculty of Philological and Cultural Studies
University of Vienna
Universitätsring 1
A – 1010 Vienna
Austria
alexandra.millner@univie.ac.at

Eine Zwischenrevision des Queer Reading

JÁN DEMČIŠÁK

DIE FRAGE DER DISZIPLINIERUNG

Seit Anfang an setzt sich die Queer Theory mit der Frage auseinander, ob *queer* als intellektuelles und epistemologisches Projekt im Dienste der Wissenschaft seinen provokativen, irritierenden und herausfordernden Charakter beibehalten kann. Bereits kurz nach der Einführung des Begriffs in den akademischen Kontext musste de Lauretis konstatieren, dass ihre ursprüngliche Idee zur leeren Kreatur der Publikationsindustrie geworden ist (1994, 297) und knapp eine Dekade später fasst Halperin (2003) zusammen, dass *queer* überraschend früh der Institutionalisierung und Normalisierung unterlag. Nach wie vor äußern auch andere Theoretikerinnen und Theoretiker (z. B. Judith Butler, Lauren Berlant, Michael Warner, Annemarie Jagose u. a.) ihre Bedenken bezüglich der normativen Vereinnahmung von *queer* (Jagose [1996] 2001, 13). Im deutschsprachigen Raum ist es zum Beispiel Sabine Hark, die sich zur Frage der Disziplinierung von *queer* im akademischen Kontext äußert:

das Ziel ist nicht, eine neue, kanonisierte und damit zu reproduzierende Disziplin zu werden, sondern neue Formen und Modi der Produktion von Wissen, von Theorie zu entwickeln. In diesem Sinne ist ein Ziel durchaus auch Disziplinierung, wenn wir Disziplinierung als *Einübung* in eine Praxis, in der „Theorie“ ein Set umstrittenen, lokalisierten und konjunkturellen Wissens ist, das dialogisch debattiert wird (2004, 79).

Jedoch ist diese gut gemeinte Einübung in die Praxis nichts anderes als das, was Halperin an dem hypothetischen Beispiel aus dem universitären Alltag demonstriert: „B+: you made good use of Sedgwick, but you neglected to mention Michael Moon“ (2003, 343). Ein reales Beispiel lieferte meine eigene Erfahrung, als ich im Peer-Review-Verfahren eines Besseren belehrt wurde, man solle auf jeden Fall die Publikation XY berücksichtigen oder Queer Reading müsse unbedingt mit der Dekonstruktion in Zusammenhang gebracht werden. Dies signalisiert, dass es bereits eine normativ verankerte und regulierende Vorstellung von Queer Reading gibt und dass „die Queer Studies im Bereich der Germanistischen Literaturwissenschaft einen gewissen Grad an Institutionalisierung erreicht haben und queere Theoriebildung im Deutungskanon angekommen ist“ (Babka [2008] 2009, 4).

In meinem Beitrag möchte ich näher auf die kanonisierte Auffassung von Queer Reading in der germanistischen Literaturwissenschaft eingehen. Dabei interessiert mich, welche Aspekte des aus dem anglo-amerikanischen Raum stammenden Kon-

zeptes im Rahmen der Disziplinierung von *queer* in der deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Praxis fokussiert werden und welche an die Peripherie bzw. über die Grenzen des Sichtbaren hinaus abgedriftet sind. In diesem Zusammenhang richte ich meine Aufmerksamkeit auf das Theorem des Textbegehrens und dessen wenig beachtete Präkonzepte, auf die Missverständnisse bezüglich der politischen Dimension des Queer Reading, auf die Prozesse der Signifikation und Resignifikation, in denen sich dieses Lektüremodell konstituierte und auf die innere Stratifizierung des Modells im deutschsprachigen Raum. In Anlehnung an das spätere Werk der amerikanischen Literaturwissenschaftlerin Eve Kosofsky Sedgwick und in Anbetracht der neusten Entwicklungen auf dem Gebiet der Queer Theory plädiere ich für die Entwicklung von neuen reparativen Praktiken des queeren Lesens und für die Revision der bisherigen normativitätskritischen und dekonstruktivistischen Sichtweisen. Ich erhoffe mir von dieser Zwischenrevision, dass sie die Möglichkeit und Notwendigkeit der Verschiebung, Rekontextualisierung und Erweiterung des Queer Reading aufzeigt, und dass sie zentrifugale und zentripetale Bewegungen auslöst, die der akademisch-hegemonialen Verfestigung des Queer Reading entgegenwirken können.

DAS UNSICHTBARE THEOREM

Das *Metzler Lexikon Literatur*, das als Beweis für die literaturwissenschaftliche Kanonisierung von *queer* zitiert werden kann, definiert im Artikel *Queer Studies* die Methode des Queer Reading folgend:

Die auf Diskursanalyse, Intertextualität und Dekonstruktion gegründeten Lektüren von kulturellen Dokumenten wie lit. Texten oder Filmen erkunden die „symbolischen Ordnungen“, in denen die Konstruktionen des Geschlechts/der Sexualität lesbar werden, auch wenn sie nicht mit dem artikulierten Begehren des Autors und seiner Figuren identisch sind, sondern diese subvertieren. Dabei betonen die Q. St. das performative Potential lit. und kultureller Phänomene und suchen die Lösung gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten nicht in der dialektischen Analyse (Aufhebung der Widersprüche), sondern in der Ästhetisierung (Gestaltung der Widersprüche) (Härle 2010, 624).

Ganz korrekt werden an dieser Stelle zwei wesentliche Aspekte des Queer Reading benannt und zwar die Subversion der kulturell konstruierten symbolischen Ordnung und die Kraft der Performativität, die sich jeweils auf die Kategorien des Geschlechts und der Sexualität beziehen. Die Kategorie des Begehrens, die bekanntlich zusammen mit dem Geschlecht und der Sexualität verwoben ist und die als Teil von kulturellen Identitätskonstruktionen verstanden werden kann, geht in der nicht besonders geglückten Paraphrase der Gedanken von Andreas Kraß unter. Denn das, was mit dem artikulierten Begehren des Autors oder der Figuren nicht identisch sein muss (aber durchaus sein kann), sind nicht die Konstruktionen des Geschlechts/der Sexualität, wie es uns die Logik des Textes suggeriert, sondern es ist die spezifische, auch wenn etwas unklare Kategorie des „Textbegehrens“. In den Worten von Andreas Kraß rechnet die als Queer Reading bezeichnete Leseweise „mit der Möglichkeit eines Textbegehrens, das in einer unterschweligen symbolischen Ordnung kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen des Autors, des Erzählers und der Figuren artikuliert“ (2003, 22). Das Theorem des

Textbegehrens gehört aus meiner Sicht zu den relevanten Aspekten von Queer Reading. Kraß assoziiert es zuerst mit der Spannung zwischen der Ebene des Subtextes und der Textoberfläche (2002, 140), später versucht er das Begehren des Textes unter dem Rückgriff auf die Theorien der Grenzüberschreitung von Jurij M. Lotman und des Übergangsritus von Arnold van Gennep aufzuschlüsseln (2008). Dies wirft jedoch eine Reihe von weiteren Fragen auf, wie es die Responenzen von Disoski, Klimpfinger und Schwendinger oder Malle in dem Sammelband *Queer Reading in den Philologien* von Babka und Hochreiter (2008) demonstrieren. Julia Malle schlägt in diesem Zusammenhang vor, als Analyseansatz zur Dekodierung des Textbegehrens Foucaults Theorie der heterotopischen und utopischen Räume zu überprüfen (2008, 47).

Teilweise differenzierter versucht sich mit diesem Theorem Susanne Reichlin auseinanderzusetzen. In ihrer Arbeit macht sie u. a. darauf aufmerksam, dass der Begriff „Textbegehren“ in die Germanistik bereits von Helga Gallas eingeführt wurde. Da er jedoch der Psychoanalyse Lacans verpflichtet sei, eigne er sich nur bedingt für eine Analyse mittelalterlicher Erzählungen (2008, 222). Reichlin erklärt dabei nicht, warum die psychoanalytische Auffassung weniger geeignet als die poststrukturalistische bzw. queer-theoretische sein soll, vor allem wenn der mittelalterliche Text in beiden Fällen mit Hilfe einer neuen Theorie interpretiert wird. Terminologisch bevorzugt Reichlin den Ausdruck „textuelles Begehren“ und lehnt sich dabei inhaltlich an R. Howard Bloch und Andreas Kraß an. Sie möchte genauer als Bloch zwischen Handlungs- und Erzählebene unterscheiden und ähnlich wie Kraß siedelt sie das textuelle Begehren auf der Ebene der symbolischen Ordnung an. Dagegen scheint ihr insbesondere die Unterscheidung zwischen „Oberfläche“ und „Subtext“ oder zwischen „heteronormativer Zeichenökonomie“ und „Schattengeschichte“ problematisch, weil ihres Erachtens „mit einer solchen ‚Hermeneutik‘ das komplexe Ineinandergreifen unterschiedlicher Textstrategien nicht erfasst werden kann“ (240, Anm. 59). Reichlin führt in ihrer Studie jedoch eine andere Differenzierung ein, sie unterscheidet zwischen dem textuellen, hermeneutischen und sexuellen Begehren. Weil sie jedoch das hermeneutische Begehren genauso wie das sexuelle mit der literarischen Figur und nicht mit dem Text selbst verknüpft, kann sie analytisch nur das beweisen, was Kraß theoretisch als Unterscheidung zwischen dem Begehren auf der Ebene des Textes und dem Begehren auf der Ebene des Autors, des Erzählers oder der Figuren beschreibt. Die unterschiedlichen Kategorien des Begehrens bei Reichlin wirken schließlich auch deswegen verschwommen, weil sie insgesamt rein psychoanalytisch als Mangel oder Absenz begründet werden (241).

Im Gegensatz zu Reichlin leitet Andreas Kraß (2003) den Begriff des Textbegehrens vom Lektüremodell ab, das Sedgwick in ihrem Buch *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* ([1985] 1992) entwickelte. Obwohl auch diesem Modell die Psychoanalyse zu Grunde liegt, steht im Vordergrund nicht die freudsche Auffassung der Sexualität, die mit den Kategorien des Mangels oder Absenz arbeitet, sondern es geht um die Kontroll- und Projektionsmechanismen der Psyche (z. B. die Kategorie des Über-Ich). Laut Edwards zeigt der zentrale Begriff der Studie – „männliches homosoziales Begehren“ (*male homosocial desire*) – besondere Nähe zum

Modell der Psyche nach Freud und zur Theorie der Projektion nach Klein (2009, 37). Dieser Begriff vereint in sich zwei kontradiktorische Aspekte und stellt ein Paradoxon dar. Auf der einen Seite steht die männliche Homosozialität, unter der die vielfältigen Beziehungen zwischen und unter den Männern zu verstehen sind. Diese, auch wenn sie nicht sexueller Natur sind, sind in unserem kulturellen Umfeld vorwiegend durch Homophobie, Angst und Hass gegenüber Homosexualität geprägt. Auf der anderen Seite gibt es die Kraft des potenziell erotischen Begehrens, das als homoerotisch oder homosexuell charakterisiert werden kann. Während nach Sedgwick der Gegensatz zwischen homosozial und homosexuell für Frauen weniger kontradiktorisch zu sein scheint, ist er für Männer in erster Linie dichotomisch. Die wesentlich diskontinuierliche Relation zwischen männlicher Homosozialität und männlicher Homosexualität hängt dabei mit der Ungleichheit der Macht zwischen Männern und Frauen zusammen und scheint für die Aufrechterhaltung der patriarchalen Strukturen wesentlich zu sein. Eine weitere Determinante, die die Homosozialität bestimmt, ist die „Angst vor Homosexualität“ (*homosexual panic*). Nach Sedgwick richtet sich die Homophobie nicht primär gegen Homosexuelle, es handelt sich dagegen um ein internalisiertes psychologisches Instrument, mit dem eben die Nicht-Homosexuellen im homosozialen Spektrum beherrscht und kontrolliert werden können: „So-called ‚homosocial panic‘ is the most private, psychologized form in which many twentieth-century western men experience their vulnerability to the social pressure“ (1992, 89). Die Angst vor Homosexualität äußert sich aber auch dadurch, dass das homoerotische Begehren in der Regel verschleiert, maskiert, verdeckt und hinter verschiedenen Symbolen und Andeutungen versteckt sein muss.

PRÄKONZEPTE DES QUEER READING

Mit der Verbindung zwischen Homophobie und Literatur hat sich die Anglistik schon ein Jahrzehnt vor Sedgwick beschäftigt. In der Einleitung der Zeitschrift *College English* (1974), die zum Thema homosexuelle Imagination hatte, betrachteten die Gasteditoren Louie Crew und Rictor Norton die Homophobie aus der Sicht der Produktion und Rezeption. Ihrer Meinung nach haben viele homosexuelle Schriftsteller_innen die gesellschaftliche Angst vor Homosexualität internalisiert, deshalb weist ihre Literatur nicht auf eine homosexuelle, sondern auf eine „heterosexuelle Krankheit“ hin (274). Diese bewegt die Schriftsteller_innen zur Selbstzensur und zum unauthentischen Sprechen, was jedoch nicht generalisiert werden darf. Von wesentlicher Bedeutung ist aber auch die Feststellung, dass die Angst vor Homosexualität nicht nur die Literaturproduktion im engeren Sinn, sondern auch die institutionelle Beschäftigung mit der Literatur beeinträchtigt. Dies geschieht auf eine doppelte Art und Weise. Zum einen trägt der akademische Diskurs als Konglomerat von Lehre, Publikationspolitik, Forschung und Bibliothekswesen aktiv zur Verbreitung der Homophobie bei, zum anderen herrscht hier eine Konspiration des Schweigens und der Ignoranz der Materie.

Diese Ansicht teilte Ende der 1970er Jahre auch Jacob Stockinger. Er wies darauf hin, dass der englische Schriftsteller E. M. Forster schon am Anfang des 20. Jahrhunderts von sexueller Voreingenommenheit der Literaturwissenschaft spricht. Laut

Stockinger gibt es aber nicht nur eine sexuelle Voreingenommenheit, sondern gleich mehrere. Zu diesen zählt er die Ignoranz, Herabsetzung und Verzerrung der Homosexualität, die Fragwürdigkeit der Methoden (darunter versteht er vor allem den biographischen Trugschluss, wenn die Sexualität im Hinblick auf den Autor und nicht auf den Text untersucht wird) und die Voreingenommenheit auf der Ebene des Textes (1987, 7–9). Seine Vorwürfe erhebt Stockinger aus der Position der „Minderheitenliteraturwissenschaft“, die er der „etablierten Literaturwissenschaft“ gegenüberstellt. Stockinger richtet seine Aufmerksamkeit insbesondere auf die distinktiven Merkmale, die die Homosexuellen von der Mehrheit und von anderen Minderheitsgruppen unterscheiden. Ganz zentral ist für ihn der Aspekt der Sichtbarkeit, denn anders als bei Frauen oder Schwarzen ist das Stigma der Homosexuellen (mit der Ausnahme von einigen stereotypisierten Vorurteilen) nach außen nicht wahrnehmbar. Daraus ergibt sich ein Konflikt zwischen der Selbstverleugnung und der Selbstbestätigung der eigenen Identität, der als weiteres Merkmal verstanden werden kann. Die homosexuelle Identität scheint ihm fließend und transformationell zu sein, denn sie basiert auf dem Unterschied zwischen der eigentlichen Identität (Tiefenstruktur) und der veränderbaren Oberfläche (*closet/outing*). Von einer ähnlichen Struktur sind auch Texte, die Stockinger als Homotexte bezeichnet: „Angesichts der Wechselwirkung von Form und Inhalt in der Kunst, besteht durchaus Anlaß zu erwarten, daß ‚Homotexte‘ sich diesem Zustand dauernden psychologischen Wandels mit Strukturen des Identitätswechsels anpassen werden“ (12). Die wechselseitige Wirkung zwischen der Oberfläche und der Tiefenstruktur des Textes demonstriert Stockinger anhand von literarischen Symbolen, Räumen, Sprachen und der Intertextualität. Das Besondere an Stockingers Arbeit ist die Verlagerung der Aufmerksamkeit von der biographischen Sicht zu anderen Möglichkeiten der Analyse (6).

Der kurze Exkurs zu Crew, Norton und Stockinger sollte zeigen, dass die Gedanken über die Auswirkung der Homophobie auf die literarischen Texte, über die Techniken der Verschleierung und Verstellung oder über die Unterscheidung zwischen der Oberfläche und der Tiefenstruktur des Textes die literaturwissenschaftlichen Fragenstellungen bereits vor Sedgwick angeregt haben. Bei Stockinger finden wir sogar mehrere Momente, mit denen sich Kosofsky Sedgwick in ihrer einflussreichen Studie *Epistemology of the Closet* (1990, dt. *Epistemologie des Verstecks*, 2003) auseinandersetzt, ohne sich dabei auf Stockinger zu beziehen. Das „Versteck“ (*closet*) ist nach Sedgwick „für Homophobie in einer Weise bezeichnend wie für keine andere Art der Unterdrückung“ (2003, 123). Die Stigmatisierungen, die auf Rasse, Geschlecht, Alter, Körpermaße oder Behinderung basieren, unterscheiden sich von ethnisch, kulturell oder religiös motivierten Unterdrückungen. Eine solche Differenzierung operiert genauso wie bei Stockinger entlang der Grenze der Sichtbarkeit. Dies ermöglicht Sedgwick das Coming-out der Homosexualität mit dem Stigma des Antisemitismus anhand der Geschichte der biblischen Esther und deren literarischer Verarbeitung zu vergleichen, wobei sie vor allem das transformative Potential des Coming-outs in Augenschein nimmt. Zu erinnern sei an dieser Stelle, dass nach Stockinger die transformationelle Identität zum Wesen der Homosexualität gehört und sich sogar in die Strukturen des Textes einschreibt, für Sedgwick haben dagegen die

Transformationen an der Schnittstelle zwischen Verhüllung und Enthüllung einen erkenntnistheoretischen Charakter. Als letztes Beispiel der intellektuellen Berührung der beiden Theoretiker kann das Lavieren zwischen den minorisierenden und universalisierenden Definitionen der Sexualität angeführt werden. Während Sedgwick in *Epistemologie des Verstecks* das Problem eher auf einer abstrakten Ebene löst und diese Unterscheidung für eine Sackgasse hält (137–143), interessiert sich Stockinger für das sexuelle Begehren in Verbindung mit dem Text. Sein Gedanke der „textuellen Sexualität“ evoziert auf den ersten Blick eine universale textuelle Struktur, diese müsse jedoch notwendig ähnlich wie das Konzept der Sexualität in einzelne Komponenten (Heterosexualität, Homosexualität, Bisexualität, Asexualität) zerlegt werden (1987, 10). Die Verbindung zwischen Text und Begehren führt uns zurück zum Begriff des Textbegehrens, der zwar im Literaturlexikon von Metzler keine Beachtung findet, jedoch für die Theoriebildung im Zusammenhang mit Queer Reading unerlässlich ist. Die bereits angedeutete Vagheit und die Möglichkeit, das Theorem sowohl mit psychoanalytischen Ansätzen als auch mit Theorien der Grenzüberschreitung, der Grenzübergänge oder der heterotopischen und utopischen Räume zu verbinden, zeugen davon, dass das Potenzial dieses Begriffs noch nicht ausgeschöpft ist. Für die weitere Forschung könnte interessant und zugleich herausfordernd sein, sich mehr gezielt auch mit den Ideen, die zeitlich vor der Geburtsstunde der Queer Theory liegen, auseinanderzusetzen und auf die früheren Arbeiten zum Thema Homosexualität und Literatur bewusst Bezug zu nehmen. Zu erwähnen ist an dieser Stelle, dass nicht nur die englischsprachige Literaturwissenschaft einige Gedanken von Sedgwick vorwegnimmt, sondern dass das Konzept des Textbegehrens auch in der Germanistik schon 1981 von Gallas theoretisiert wurde oder dass Keilson-Lauritz in Anlehnung an Stockinger auf einige spezifische Textstrategien der Homoerotik in ihrem Aufsatz *Maske und Signal* (1987) einging. Von Interesse könnten aber auch weitere Arbeiten der Forschungsgruppe „Homosexualität und Literatur“ sein (Wolfgang Popp, Gerhard Härle, Marita Keilson-Lauritz, Dirck Linck, Wolfram Setz u. a.), die sich im Jahr 1987, also etwa zeitgleich zur Entwicklung der grundlegenden Thesen von Sedgwick, an der Gesamthochschule Siegen formierte.

POLITISCHE DIMENSION VON QUEER

Auch wenn die Siegener Schule keinen Anschluss an die sich neu etablierende Queer Theory gefunden hat, ist es eben Gerhard Härle, der zur Kanonisierung von Queer Studies im *Metzler Lexikon Literatur* beiträgt. Er übersieht dabei aber nicht nur eines der wichtigen Theoreme, wie bereits dargestellt wurde, sondern es können auch weitere prinzipielle Missverständnisse in seiner Auffassung von Queer Studies festgestellt werden. Mit der Behauptung, Queer Studies würden „die Lösung gesellschaftlicher Ungerechtigkeiten nicht in der dialektischen Analyse (Aufhebung der Widersprüche), sondern in der Ästhetisierung (Gestaltung der Widersprüche)“ suchen (2010, 624), wird der Queer Theory sowohl eine politische Naivität als auch ethische Verantwortung zugeschrieben. Einer der Gründe für dieses Missverständnis könnte darin liegen, dass der Begriff *queer* seine Stärke ursprünglich aus dem politischen Aktivismus schöpft und fast zeitgleich einem neu entstehenden intellektuellen

Modell den Namen verleiht. Obwohl Teresa de Lauretis, von Anfang an von einer klaren Diskrepanz zwischen der politischen Bewegung der Organisation „Queer Nation“ und dem eigenen theoretischen Projekt spricht (1991, XVII), argumentiert Jagose, dass viele Queer-Theoretiker_innen die Unterscheidung zwischen Theorie und Politik in Frage stellen (2001, 140). Dass sich bis jetzt in dieser Frage weder die Theoretiker_innen noch die Aktivist_innen einig sind, beweisen auch die neuesten öffentlichen Auseinandersetzungen zwischen Judith Butler und Sabine Hark einerseits und Patsy l'Amour laLove, Alice Schwarzer u. a. andererseits (Butler – Hark 2017; Schwarzer 2017; Vukadinović 2017). Die politische Auffassung der Queer Theory ist wirklich spezifisch, Michael O'Rourke charakterisiert sie mit den Begriffen wie radikale Demokratie, Gerechtigkeit, Zukunft und Hoffnung. Seiner Meinung nach kann die queere Politik als schwache Gewalt oder als Revolte im Sinne von Julia Kristeva verstanden werden (2011, 108). Zugleich betont er aber, dass die Vorstellungen der gegenwärtigen Theoretiker_innen von einem utopischen Potenzial angetrieben werden (109–110). Nach meinem Dafürhalten haben diese Utopien nichts mit der Naivität gemeinsam, die Härle den Queer Studies unterstellt, denn wenn sie sich nur auf die Gestaltung und Ästhetisierung konzentrieren würden, wären sie nicht mal in der Lage die „Widersprüche“ zu benennen oder sie würden höchstens an der Oberfläche der zu untersuchenden Realität bleiben. Jedoch auch das analytische Verfahren dürfte nicht zur Aufhebung der Widersprüche führen, dafür wäre ein bis jetzt nicht vorhandener Transfer in die gesellschaftliche Praxis notwendig. Aus meiner Sicht agieren die Queer Studies auf der Ebene einer politischen Philosophie, die nicht mit der realen Politik zu verwechseln ist.

In Anbetracht dessen, dass Härle die Queer Studies im Rahmen der Literaturwissenschaft betrachten will, wirkt die Frage nach der Lösung der gesellschaftlichen Ungerechtigkeit befremdlich, denn in dieser Auffassung wäre die gesamte Literaturwissenschaft für die Lösung von gesellschaftlichen Problemen verantwortlich. Möchte man trotzdem die Queer Studies nach dem Zusammenhang von Literaturwissenschaft und Politik befragen, müsste man grundsätzlich von einer anderen Fragenstellung ausgehen. Zum Beispiel: Was gehört zum Zentrum und was zu den Rändern des literaturwissenschaftlichen Bereichs. Was für Machtbeziehungen gibt es zwischen den einzelnen Teilen des Systems? Welche Machtmechanismen und Verschleierungen begleiten die Prozesse der wissenschaftlichen Produktion, Publikation, des Peer-Review-Verfahrens, der Popularisierung, der Forschungsfinanzierung oder Lehre und auf welche Art und Weise werden diese naturalisiert? Stellen literaturwissenschaftliche Methoden und Modelle Identitätskonzepte dar oder handelt es sich eher um travestierende Praktiken? Das kritische Potenzial von Queer Reading lässt sich also als Schnittstelle zwischen dem theoretischen Entwurf einer politischen Utopie und der destabilisierenden Selbstbefragung der eigenen Disziplin charakterisieren.

Geht man zum Beispiel von der ersten der genannten Fragen aus, die nach dem Verhältnis zwischen dem Zentrum und den Peripherien fragt, kann man u. a. die Positionierung der Queer Studies im Rahmen der Literaturwissenschaft analysieren. Die Vorgänger der Queer Studies haben sich eindeutig als „Minderheitenliteratur-

wissenschaft“ eingeordnet. Dies gilt nicht nur etwa für Stockinger und die Literaturwissenschaft der 1970er und 80er Jahre, in Deutschland besteht diese Auffassung mindestens bis zum Ende der Tätigkeit der Siegener Gruppe und bis zum Einstellen der Zeitschrift *Forum Homosexualität und Literatur* im Jahre 2008. Wolfgang Popp äußerte sich diesbezüglich, dass man einem Wissenschaftler oder einer Wissenschaftlerin nicht mehr raten könne, sich auch nur nebenbei mit dem fast wieder zum Tabuthema gewordenen Thema Homosexualität zu beschäftigen (Bandel 2008). Popp's Worte erinnern meiner Meinung nach an subjektive Identifikation mit der unterdrückten Randgruppe, was einerseits das Opfernarrativ reproduziert und andererseits zu falschen Rückschlüssen auf die Literaturwissenschaft führen kann. Bei der Darstellung der Kritik an Queer Studies wird im *Metzler Lexikon Literatur* nicht nur die innere Widersprüchlichkeit, das Widerständige und das Unsystematische von *queer* kritisiert, was durchaus plausibel ist, sondern es werden auch kritische Sichtweisen erwähnt, die in *queer* eine postmoderne Modeerscheinung und einen rebellischen Lebensstil sehen, „der sich in Vielfalt und Beliebigkeit erschöpfe“ (Härle 2010, 624). Damit wird die Kritik an dem alternativen Identitätsentwurf und einem „Lebensstil“ der Kritik auf der Ebene der Theorie undifferenziert gleichgestellt.

KONSTITUIERUNG UND INNERE STRATIFIZIERUNG DES QUEER READING

Die oben beschriebene Unterscheidung zwischen der Mitte und den Rändern der Wissenschaft betrifft aber nicht nur die Gegenüberstellung einer Nische zum literaturwissenschaftlichen Mainstream, sondern die trennende Achse entsteht auch innerhalb der Queer Studies selbst. Im Prozess der Konstituierung, Kanonisierung und Normalisierung der Disziplin wird im Rahmen der Literaturwissenschaft bestimmt, was für die Methode des Queer Reading zentral, weniger zentral oder peripher sei. Beispielhaft dafür ist auch meine vorherige Konzentration auf das Konzept des Textbegehrens und dessen Bedeutung. Ein weiteres Beispiel liefert die Darstellung der queeren Lektürepraktiken bei Andreas Blödorn (2010). Von vielen Richtungen der queeren Lektürepraxis werden bei Blödorn insbesondere zwei hervorgehoben – einerseits das Queering des Kanons und andererseits die dekonstruktivistische Leseweise. Beide Ansätze werden nur scheinbar gleichwertig nebeneinandergestellt, in der Wirklichkeit wird Letzterem Vorrang gegeben. Während im ersten Fall „*Queering the Canon*“ noch in konventioneller Hinsicht der feministischen Suche“ zugeordnet wird, wird in dem zweiten Fall von „einer grundsätzlich anderen Art zu lesen“ gesprochen, die „dem butlerschen Neuansatz“ entspricht und sogar „stärker noch als Butler selbst“ sein kann (401–402). Zu dieser Hierarchisierung trägt das Narrativ der Progression bei, das an der Wortwahl („konventionell“, „grundsätzlich anders“, „neu“, „stärker noch“) sichtbar ist. Betont wird insgesamt das neuere, dekonstruktive Moment, das auch laut Babka für den Ansatz des Queer Reading zentral sei (2009, 3 und 2008, 236). Sowohl Blödorn als auch Babka beziehen sich dabei auf Andreas Kraß, den ich an dieser Stelle noch einmal zitieren möchte:

Diese als „Queer Reading“ bezeichnete Leseweise fragt mit den methodischen Mitteln der Diskursanalyse, des Poststrukturalismus, der Psychoanalyse und der Dekonstruktio-

on nach erotischen Subtexten und Schattengeschichten, die der heteronormativen Zeichenökonomie einer literarischen (bzw. filmischen) Erzählung zuwiderlaufen. Sie rechnet mit der Möglichkeit eines Textbegehrens, das in einer unterschwelligen Ordnung kodiert und nicht mit jenem Begehren deckungsgleich ist, das sich in den Stimmen des Autors, des Erzählers und der Figuren artikuliert (2003, 22).

Trotz der im Zitat erwähnten Vielfalt der methodischen Mittel konzentrieren sich Babka und Blödorn stärker auf das der Dekonstruktion, wobei auch Kraß selbst an einer anderen Stelle die dekonstruktive Perspektive betont (Skoda 2006). Bei Blödorn wird sogar das Konzept des Textbegehrens explizit auf die Seite des dekonstruktivistischen Ansatzes verschoben. Er schreibt: „Dieser Ansatz wendet sich – stärker noch als Butler selbst – gegen jegliche Ausrichtung am Subjektivitätsdenken, gegen Biografismus und Enthüllungshermeneutik und fragt eher mit Sedgwick nach einem ‚Textbegehren‘ das sich [...] auf die Semiotik kultureller Texte richtet“ (2010, 402). Kraß verbindet das Textbegehren in seiner Definition jedoch unmittelbar mit der unterschwelligen Ordnung, das heißt auch mit dem Subtext, den Schattengeschichten und der heteronormativen Zeichenökonomie, also mit denjenigen Aspekten, die Blödorn mit dem „Queering des Kanons“ verknüpft und dem butlerschen „Neuansatz“ gegenüberstellt (401). Außerdem ist auffällig, dass Blödorn nur die Revision des Kanons (und damit verbunden auch die Gegenlektüre oder das Lesen „gegen den Strich“) mit der „feministischen Suche“ assoziiert (401), bei dem dekonstruktivistischen Ansatz ist von der Verlinkung mit dem Feminismus keine Rede mehr. Übersehen werden dabei drei Tatsachen. Erstens, dass bereits die Strategie des „Wieder- und Gegenlesens“ mit der Dekonstruktion sehr eng zusammenhängt (Menke 1992, 438). Zweitens, dass sich die queere dekonstruktive Lektüre unmittelbar von der feministischen herleitet. Und drittens, dass sich diese Leseweise schon vor dem „Neuansatz“ von Butler (in *Körper von Gewicht*) und sogar vor Butlers erstem Ansatz (in *Unbehagen der Geschlechter*) konstituiert. Wenn Gudrun Perko behauptet, dass sich „innerhalb der Queer Theory keine deterministische Entwicklung aus feministischen Theorien ausmachen [lässt]“ (2008, 73), so mag das für die Queer Theory im Allgemeinen stimmen, nicht jedoch für den literaturwissenschaftlichen Ansatz des Queer Reading im Besonderen. Betrachtet man das Buch *Between Men* als eines „der einflußreichsten Texte der Queer Theory“ (Kraß 2003, 22), liegen gleich mehrere Argumente auf der Hand. Das Buch, in dem Sedgwick das neue Lektüremodell vorstellte, erschien bereits fünf Jahre vor Butlers *Unbehagen der Geschlechter*. In Anlehnung an den französischen Literaturwissenschaftler René Girard wollte Sedgwick in ihrer Arbeit den Kanon der europäischen und insbesondere der englischen Literatur fokussieren und dabei in eine dialektische Beziehung zum Diskurs der feministischen Theorie treten (1992, 17). Ihr Vorhaben, „to recruit the representational finesse of deconstructive feminism in the service of a more historically discriminate mode of analysis“ (12), verrät, dass sie sich eindeutig als feministische Leserin versteht, was sie auch an einer anderen Stelle des Textes wortwörtlich ausdrückt (13). Im Vorwort zur zweiten Ausgabe ihres Buches bestätigte Sedgwick die Verbindung zwischen dem Feminismus, der Dekonstruktion und der sich damals neu etablierenden Queer Theory erneut: „The most immediate audience I had in mind was other feminist scholars. [...] As

a deconstructive and very writerly close reader, I was surprised, exultant, grateful to be lifted into the whirlwind of that moment of activist grand theory“ (VII).

Interessant ist, dass der neue Lektüreansatz erst aus der retrospektiven Sicht seine Bezeichnung bekommt, in dem Text der Studie kommt der Ausdruck Queer Reading nämlich nicht vor und dasselbe gilt auch für die *Epistemologie des Verstecks* (2003), einen der weiteren kanonischen Texte der Queer Theory. Der Begriff taucht zum ersten Mal im Vorwort zur Neuauflage von *Between Men* im Jahr 1992 auf (Sedgwick, X) und erst anschließend setzt sich Sedgwick mit dem Zusammenhang zwischen *queer* und dem Lesen in *Tendencies* (1994) auseinander. Ähnlich ist es aber auch bei Judith Butler. Während der Begriff *queer* in *Unbehagen der Geschlechter* (1991) nicht mal eine Erwähnung findet, avanciert er in *Körper von Gewicht* (1997) zu einer bedeutenden Analysekategorie. Das, was Blödorn als „Neuansatz“ von Butler bezeichnet, lässt sich auch einfach als Re-Design und Rekontextualisierung der eigenen Theorie auffassen. Sowohl für Butler als auch für Sedgwick heißt es, den Begriff *queer* auf die eigenen früheren Ideen auszudehnen. Die Queer Theory und die literaturwissenschaftliche Methode des Queer Reading konstituieren sich demnach, ähnlich wie der Begriff *queer* selbst, im Prozess der Resignifikation.

Die Konstituierung der Queer Theory im angloamerikanischen Kontext unterscheidet sich jedoch teilweise von derjenigen im deutschsprachigen Raum. Geht man davon aus, dass *queer* „ein paradigmatisches Beispiel für eine erfolgreiche Aneignung und Resignifikation eines ursprünglich abwertenden und stigmatisierenden Ausdrucks“ ist (Babka – Posselt 2016, 84), stimmt diese Aussage nur für den englischsprachigen Raum, nicht aber für andere Kulturkreise. Die Resignifikation als performative Handlung kann nämlich nur dann erfolgreich sein, wenn sie

frühere Handlungen echogleich wiedergibt und die Kraft der Autorität durch die Wiederholung oder das Zitieren einer Reihe vorgängiger autoritativer Praktiken akkumuliert. Das bedeutet also, daß eine performative Äußerung in dem Maße „funktioniert“, wie sie die konstitutiven Konventionen, von denen sie mobilisiert wird, heranzieht und verdeckt. In diesem Sinne kann kein Begriff oder keine Erklärung ohne die akkumulierende und verschleiernde Geschichtlichkeit der Kraft performativ fungieren. Diese Auffassung von Performativität beinhaltet, daß der Diskurs eine Geschichte hat, die seinen heute üblichen Verwendungen nicht bloß vorhergeht, sondern sie bedingt (Butler 1997, 311–312).

Weil *queer* im deutschen Sprachraum keine eigene Begriffsgeschichte hat, weil es keine historisch bedingte Zeichenkette gibt, die aufgegriffen, durchbrochen, verschoben und umfunktionalisiert werden könnte, kann man nur sehr schwer von einer Iteration, Aneignung und Resignifikation sprechen. Auch laut Hark schöpft *queer* aus dem „homophoben“ gesellschaftlichen Unbewussten, deshalb meint sie, dass der Ausdruck „im deutschsprachigen Raum niemals skandalträchtig operieren konnte und deutlich schneller als im englischsprachigen Raum vor allem in einer kommerzialisierten Artikulation Verbreitung fand“ (2004, 74). Von der Kommerzialisierung, Verwässerung und vom inflationären Gebrauch des Wortes in der alltäglichen Praxis ist auch Manuela Kay überzeugt und behauptet, dass *queer* „gar nichts mit kritischer Betrachtung der heteronormativen Gesellschaft zu tun hat“ (2012, 85). Die Absenz der Begriffsgeschichte und des provokativen Potenzials gilt auch für den slowaki-

schen kulturellen Kontext, in dem der Diskurs eigene diffamierende und affirmative Bezeichnungen hervorgebracht hat, die nicht völlig mit dem Ausdruck *queer* identisch sind. Um zu verstehen, was *queer* ist, schlägt deshalb Kobová vor, dessen aktuellen Gebrauch in unterschiedlichen Gemeinschaften, in unterschiedlichen Regionen der Welt, in der geschriebenen und gesprochenen Sprache, im Mainstream und in den Subkulturen zu untersuchen (2011, 316). Die Queer Theory stützt sich jedoch auf keine solchen Untersuchungen, sodass wir den Begriff *queer*, solange keine relevante empirische Forschung vorliegt, nur im Sinne eines importierten Gedankenkonstrukts verstehen müssen. Dies an sich stellt kein Hindernis dar, um das Theorem erkenntnistheoretisch und analytisch produktiv zu machen.

Der Einzug des Queer Reading in die germanistische Literaturwissenschaft erfolgte etwa ein Jahrzehnt nach dem, was ich als Rekontextualisierung des vorherigen Lektüremodells von Sedgwick bezeichnet habe. Trotz der Behauptung, dass sich die Queer Studies aus den Gay and Lesbian Studies entwickelt haben, verzeichnet die Etablierung des Queer Reading in der Literaturwissenschaft teilweise einen Kontinuitätsbruch. Sedgwick selbst knüpft in ihrer Arbeit nicht an die vorherigen Studien von Crew, Norton oder Stockinger an, stattdessen adaptiert sie die Gedanken von Girard. Die Germanistik konzentrierte sich ebenso stärker auf den Import des neuen Theoriemodells aus der amerikanischen Literaturwissenschaft, die Ansätze z. B. von Helga Gallas, Keilson-Lauritz oder der Siegener Schule wurden nicht produktiv aufgenommen. Die Auseinandersetzung mit den Vorgängern diente vor allem der Abgrenzung des Neuen vom Alten. Ein Beispiel lieferte schon die Arbeit von Susanne Reichlin, die sich von Gallas abgrenzt, ein anderes können wir bei Andreas Kraß finden. Aus der Auseinandersetzung mit dem Werk von Hans Mayer und Heinrich Detering zieht er folgende Schlussfolgerung: „Mit ihrem Biographismus, ihrer Enthüllungshermeneutik, ihrem Homosexualitätskonzept repräsentieren Mayer und Detering ein Lektüremodell, das den Methoden und Zielen des Queer Reading diametral entgegensteht“ (2008, 41).

Der neue methodische Ansatz, wie die bisherige Analyse gezeigt hat, betont dagegen vordergründig das Moment der Dekonstruktion. Nach de Lauretis ist das Anliegen der Queer Theory „to deconstruct the silences of history and of our own discursive constructions“ (1991, XVI). Und auch laut Butler geht es in der queeren Forschung einerseits um eine historische Untersuchung, die nicht von der Stabilität des Homosexualitätsbegriffs ausgeht und die die Formierung der Homosexualitäten sichtbar machen kann und andererseits um die Analyse der entstellenden und zweckentfremdenden Macht von *queer* selbst (1997, 315). Eben diese zwei Aspekte fließen unmittelbar in die Definitionen des Queer Reading im deutschsprachigen Kontext ein. Laut Blödorn verfolgen die queeren Lektürepraktiken ein doppeltes Ziel, „wenn sie sich auf das Aufdecken normativer ebenso wie auf das Aufdecken subversiver Textstrukturen richten, deren diskursives Verhältnis sie zueinander ins Verhältnis zu setzen suchen“ (2010, 403). Für Kraß ist Queer Reading „eine theoretisch und methodisch verantwortete Lektürepraxis [...], mit deren Hilfe man die heterosexuelle Oberflächenstruktur eines literarischen Textes dekonstruieren und seine homo-sozialen Tiefenstrukturen zu Tage befördern kann“ (2004, 233) bzw. eine Leseweise,

die mit „der Möglichkeit eines Textbegehrens [rechnet], das in einer unterschwelligen symbolischen Ordnung kodiert [...] ist“ (2003, 22). Bei Babka und Hochreiter handelt es sich um eine Methode, die „Texte auf ihre heteronormative Zeichenökonomie hin untersucht, queere Subtexte sichtbar macht und Lesarten ermöglicht, die die Konstruktion von binären Sexualitäts- und Geschlechtskonzepten decouvrieren“ (2008, 12).

Diese Definitionen verbindet noch ein weiterer Aspekt, und zwar die Tatsache, dass sie die Methode des queeren Lesens mit den Begriffen wie „Aufdecken“, „Tiefenstrukturen zu Tage befördern“ oder „decouvrieren“ beschreiben, weil die zu entdeckenden Wahrheiten „unter der Schwelle“ verborgen liegen, unsichtbar bzw. „kodiert“ sind. Das erinnert an das Vokabular, das auch Butler in ihren Werken verwendet. Sedgwick ist bei der Analyse von *Unbehagen der Geschlechter* das häufige Auftreten der Ausdrücke wie „offenbaren“, „entlarven“, „in Szene setzen“, „aufdecken“, „enthüllen“ etc. aufgefallen. Sie fasst zusammen:

Wie ich argumentiert habe, sind diese endlos durchführbaren und lehrbaren Protokolle der Enthüllung in den Untersuchungen der Kulturwissenschaften und des Historicism inzwischen allgemein im Umlauf. Wenn der Triumphalismus einer paranoiden Hermeneutik eine offensichtliche Gefahr birgt, so liegt diese im breiten konsensuellen Rundumschlag dieser methodologischen Annahmen. Das gegenwärtige nahezu professionelle Einverständnis darüber, was ein Narrativ, eine Erklärung oder eine angemessene Historisierung darstellt, kann, wenn es unhinterfragt fortbesteht, unbeabsichtigt den Genpool literaturkritischer Perspektiven und Fähigkeiten dezimieren (2014, 385).

Das bedeutet, dass sowohl Butler als auch andere Theoretiker_innen von einer Hermeneutik des Verdachts angetrieben sind. Auch wenn sich die Definitionen des Queer Reading von der „Enthüllungshermeneutik“ (Blödorn) oder von der „Camouflage“ (Kraß) distanzieren, greifen sie schließlich jenes Vokabular auf, das nach Sedgwick ein paranoides Denken indiziert. Verdacht und Paranoia werden somit zu einer spezifischen Form epistemischer und hermeneutischer Praxis, die auf „entmystifizierende Aufdeckung“ hofft und sich im Modus des paranoiden Lesens realisiert (Sedgwick 2014). Offensichtlich ist, dass sich die paranoide Hermeneutik des Verdachts unbemerkt in die antihomophoben, feministischen oder queeren Projekte Eingang verschafft. Aus diesem Grund ist es notwendig, sich mit dem Phänomen der Paranoia und des paranoiden Lesens näher auseinanderzusetzen.

REVISION IM ZEICHEN DES REPARATIVEN LESENS

In der Einleitung zum Sammelband *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction* gibt Sedgwick offen zu, dass ein guter Teil ihres eigenen Schreibens durch die paranoide Theorie gekennzeichnet war (1997, 22). Obwohl sie keine konkreten Texte nennt, kann man davon ausgehen, dass die Selbstkritik sowohl *Between Men* als auch *Epistemologie des Verstecks*, beide grundlegende Texte des Queer Reading, betrifft. Der Hermeneutik des Verdachts und dem paranoiden Lesen stellt Sedgwick ein neues Konzept entgegen, das sie insbesondere in Anlehnung an Silvan Tomkins und Melanie Klein entwickelt und mit dem Ausdruck „reparatives Lesen“ (*reparative reading*) bezeichnet. Im Rahmen des neuen Projektes empfiehlt Sedgwick den Fragen der

Geschlechterdifferenz und Geschlechtergleichheit weniger Gewicht beizumessen und sich von dem freudianischen homophobiezentrierten Verständnis von Paranoia abzuwenden (1997, 25). Daraus ergibt sich unter anderem, dass die Fragen der Aufdeckung der heteronormativen Zeichenökonomie oder der binären Konstruktion des Geschlechts bzw. der Sexualität im Queer Reading keine zentrale Rolle mehr spielen sollten, und dass mehrere Theoreme (wie z. B. homosoziales Begehren, männliche Angst vor Homosexualität, Epistemologie des Verstecks) einer kritischen Überprüfung bedürfen.

Wie aus den oben besprochenen Darstellungen des Queer Reading bei Härle, Kraß, Blödorn, Hochreiter und Babka hervorgeht, hat die germanistische Literaturwissenschaft diese kritische Rekonstruktion der Methode des Queer Reading bei Sedgwick außer Acht gelassen. Dabei ist offensichtlich, dass für Sedgwick die Verschiebung der Aufmerksamkeit vom paranoiden zum reparativen Lesen von großer Bedeutung war. Den Aufsatz mit dem Titel *Paranoides Lesen und reparatives Lesen oder paranoid, wie Sie sind, glauben Sie wahrscheinlich, dieser Essay handle von Ihnen*, der ursprünglich zur Einleitung von *Novell Gazing* gehörte, nahm Sedgwick auch in ihr späteres Buch *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity* (2003) auf, womit sie bereits zum zweiten Mal den eigenen theoretischen Ansatz rekontextualisierte. Im Mittelpunkt der neuen Epistemologie stehen diesmal das nichtdualistische Denken und die Pädagogik des Buddhismus. Sedgwick ist der Ansicht, dass sich viele akademische Diskurse (darunter Psychoanalyse, Dekonstruktion oder Postkolonialismus) gegen dualistische Auffassungen wenden und die binäre Logik kritisieren, ohne jedoch neue Strukturen des Denkens zu modellieren und vorzuführen (2). Sedgwick demonstriert zum Beispiel, dass die Verwendung von Ausdrücken wie „hinter“ (beyond) oder „unter“ (beneath) zum dualistischen Denken führt, während der Ausdruck „neben“ (beside) ein völlig anderes Kraftfeld im Denken kreiert (8). Meiner Meinung nach sind aus dieser Perspektive die Fragen nach dem subversiven Subtext, der *unter* der Oberfläche liegt, oder danach, was *hinter* der Heteronormativität steht usw., immer einer binären Logik verpflichtet und somit für eine queere Lektüre ungeeignet. Der neue Gedankenkontext vermindert sogar den scheinbar scharfen Gegensatz zwischen dem paranoiden und dem reparativen Lesen, denn im Sinne der Logik des Daneben muss das reparative Lesen als Versuch wahrgenommen werden, den dekonstruktiven Lektüren eine Alternative und eine Ergänzung zur Seite zu Stellen.

Im Kontext des Daneben-Denkens kann man auch Sedgwicks Auseinandersetzungen mit den Performativitätstheorien von Austin, Derrida und Butler betrachten. Sedgwick macht darauf aufmerksam, dass die gegenwärtige Auffassung der Performativität bipolar ist, denn sie verkörpert den theatralischen Diskurs einerseits mit dem Diskurs der Sprechakttheorie und der Dekonstruktion andererseits. Außerdem stellt sie fest, dass Derrida und Butler die Performativität rein aus der Sicht der temporalen Komplexität analysieren – die Iteration, Zitierbarkeit, das „immer schon da gewesen“ und die ständige Bewegung zwischen der Vergangenheit, Gegenwart und der Zukunft der Begriffe zeugen von einer rein zeitlichen Wahrnehmung des Phänomens. Um diesen Fokus zu dezentrieren, schlägt Sedgwick eine neue Kategorie von Aussagen vor. Mit dem Neologismus „periperformativ“ bezeichnet sie diejenigen

Aussagen, die die performativen Aussagen umkreisen, signifizieren bzw. bezeugen (67–68). Ausgehend von Sedgwick ist es meiner Meinung nach wichtig zu fragen, wie die Kategorie *queer* und ihre performative Kraft aus der räumlichen Perspektive gedeutet und gelesen werden können und in was für einer Wechselwirkung die performativen und periperformativen Aussagen miteinander stehen. Weitere interessante Fragenstellungen könnten entstehen, wenn wir den literarischen Text als Summe von performativen Aussagen auffassen und die Literaturwissenschaft im Bereich der Periperformativität ansiedeln würden.

Während das Theorem der Periperformativität bis jetzt keine bemerkenswerte Aufmerksamkeit auf sich zog, verzeichnete das Konzept des reparativen Lesens ein beachtliches Interesse, sodass Wiegman (2014) im Nachhinein sogar von einem „reparative turn“ spricht. Unbeantwortet blieb die Frage, warum in der germanistischen Literaturwissenschaft dieser wichtige Aspekt in die Darstellungen des Queer Reading nicht aufgenommen wurde. Andreas Kraß setzte sich in seinem Buch *Queer Denken* (2003), mit dem sich die Queer Theory den Weg in die deutschsprachige Literaturwissenschaft ebnete, vor allem mit dem früheren Werk von Sedgwick auseinander. Obwohl er dabei auch die Studien *Novel Gazing* rezipierte, nahm er das Problem des reparativen Lesens nicht wahr. Da Sedgwick ihr Modell der queeren Lektüre etwa zeitgleich zur Veröffentlichung des Buches von Kraß rekontextualisierte, ist es nachvollziehbar, dass der Autor diese Entwicklung nicht berücksichtigen konnte. Die darauffolgende Forschung (Babka, Hochreiter, Blödorn, Härle, aber auch Kraß selbst) bezieht sich jedoch immer wieder nur auf die von Kraß vorgelegten Theoreme. Dies lässt sich mit der Tatsache erklären, dass sich die Queer Theory im deutschsprachigen Raum zuerst akademisch und literaturwissenschaftlich etablieren wollte, aus dieser Hinsicht wäre die gleichzeitige Destabilisierung und Infragestellung des eigenen Projektes vielleicht kontraproduktiv. Jedoch auch nachdem die Queer Studies im akademischen Umfeld angekommen sind, hält die Forschung an den bisherigen Vorstellungen fest (Babka 2009; Babka – Posselt 2016; Blödorn 2010; Härle 2010; Kraß 2012, 2013, 2015). Die Gründe dafür liegen meines Erachtens erstens darin, dass die Entwicklung von anderen theoretischen Ansätzen (etwa der postkolonialen Theorie) den Fokus des eigenen Interesses verschob und dass Queer Reading in neuen Zusammenhängen kontextualisiert wurde (wie z. B. bei Babka 2009), zweitens darin, dass die Aufnahme eines sich gegen die traditionellen Auffassungen der Dekonstruktion und Performativität richtenden Ansatzes die eigenen Forschungsziele subvertieren würde (z. B. Fokus auf die Dekonstruktion bei Babka – Posselt 2016 bzw. auf die butlersche Auffassung der Queer Theory bei Blödorn 2010) und schließlich darin, dass sich der Ansatz des Queer Reading im literaturwissenschaftlichen System immer aufs Neue behaupten muss (z. B. Kraß 2013).

AUSBLICK

Für die zukünftigen Projekte des Queer Reading im deutschsprachigen Raum ist aus meiner Sicht notwendig, auf die bisherige hegemoniale Position des dekonstruktiven Ansatzes zu verzichten und das dekonstruktiv-paranoide Lesen mindestens um das reparative Lesen und möglicherweise um weitere noch zu entwickelnde

hermeneutische Praktiken zu erweitern. Die ersten Schritte in Richtung einer reparativen „Wende“ im deutschsprachigen Raum wurden bereits mit dem Sammelband *Affekt und Geschlecht* (Baier et al. 2014) eingeleitet. In der Anthologie liegt zum ersten Mal auch die deutsche Übersetzung des Essays *Paranoides Lesen und reparatives Lesen* vor und die Texte von Angerer, Baier und Caci beziehen sich unmittelbar auf Sedgwick. Alle Beiträge des Bandes stehen jedoch in Verbindung mit dem Vorhaben, das neue Forschungsfeld der Affect Studies akademisch zu begründen. Die Affect Studies erheben den Anspruch „eine neue Verhältnisbestimmung zwischen dem individuellen Erleben und gesellschaftlichen Machtverhältnissen zu leisten“ und wollen „ausgehend von Affekten binäre und damit hierarchische Strukturen dekonstruieren, wie es stets auch Anliegen feministischer Theorie gewesen ist“ (14). Die Berufung auf die Dekonstruktion und die Bildung von Allianzen ist offensichtlich auch weiteren poststrukturalistischen Ansätzen eigen. Im Sinne der Transdisziplinarität und Intersektionalität hoffen sie auf die Subversion und Dekonstruktion der bestehenden Machtverhältnisse und Normen. Auch Queer Studies haben sich bisher vorwiegend primär aus der Position der Antinormativität definiert (Wiegman – Wilson 2015). Die gemeinsame Grundlage für die teilweise unterschiedlichen Zugänge bilden dabei einerseits die Opposition zu den Normen und andererseits die Auseinandersetzung mit den Begriffen, die diese Normen definieren (wie z. B. Dominanz, Hegemonie, Ausschließung, Identität usw.). Mit der Zeit entstanden selbstständige Arbeitsfelder zu den Fragen des Transgenders, der Behinderung, des Affekts, des Postkolonialismus oder des Transhumanismus und einige mehr. Die Queer Studies an sich setzten sich nicht nur mit der Frage der Heteronormativität auseinander, sondern entdeckten auch den eigenen blinden Fleck in der Kategorie der Homonormativität. Obwohl Kraß in dem Interview mit Ansgar Skoda auch das Problem der Hierarchisierung der Homosexualität erwähnt, stellt er dabei insbesondere die Stratifizierung aufgrund des Geschlechts in den Vordergrund (Skoda 2006). Es sind mir jedoch keine deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Untersuchungen bekannt, die aus der Sicht des Queer Reading das Problem der Homonormativität differenzierter befragen würden. Die Queer Studies entdecken und entwickeln noch weitere Normativitätskonzepte, anhand deren es immer wieder zu einer Verschiebung der Kategorie *queer* kommt. Neben der Homonormativität sind es die Konzepte des Homonationalismus, der Nonnormativität, der Cisnormativität oder der Normativität im Rahmen der „crip theory“. Es zeigt sich jedoch, dass die auf die Antinormativität angelegte Epistemologie genauso kritisch betrachtet werden muss, wie die Idee der Normativität selbst. Wiegman und Wilson sehen in der Antinormativität eine queere Konvention und behaupten: „queer antinormativity generates and protects the very propriety it claims to despise“ (2015, 18). Jagose warnt davor, dass die antinormativ gerichteten Projekte, die teilweise ihre Impulse aus dem butlerschen Anti-Essentialismus schöpfen, die Antinormativität als neue Proto-Identität oder als Identitätseffekt verfestigen können (43). Wie die neuen Anti-Antinormativitätskonzepte das Umfeld der Kategorie *queer* verändern und welche Konsequenzen sich daraus für die Methode des Queer Reading ergeben, ist noch abzuwarten.

Auch die hier dargestellte Sicht auf die Verankerung und Verfestigung des Queer Reading in der germanistischen Literaturwissenschaft soll nicht als Verneinung und Umstürzung der bisherigen Auffassungen verstanden werden, stattdessen sollen mehrere Richtungen für die weiteren Verschiebungen und Neukontextualisierungen von queeren Lesarten angedeutet werden. Auf eine tiefergehende Revision warten die Fragen des Textbegehrens, der politischen Utopie, der Periperformativität, der Dezentralisierung des dekonstruktiven Ansatzes, oder der Außerkraftsetzung der paranoiden Hermeneutik. Dabei sollte die binäre Logik, die sich sogar des Denkens der Antinormativität bemächtigt, durch die Logik des Daneben komplementiert werden. In diesem Sinne soll das reparative Moment keine Wende darstellen, sondern dem Begriff *queer* im Hinblick auf die eigene Vergangenheit und Vorvergangenheit mehrere Wege in die Zukunft weisen.

LITERATUR

- Babka, Anna – Susanne Hochreiter, Hrsg. 2008. *Queer Reading in den Philologien*. Wien: Vienna University Press.
- Babka, Anna. [2008] 2009. „Sich in der Vorläufigkeit einrichten oder „In-side-out“: postkoloniale Theorie und Queertheorie im Theorie- und Deutungskanon der Germanistischen Literaturwissenschaft.“ In *Der Kanon – Perspektiven, Erweiterungen und Revisionen*, hrsg. von Jürgen Struger, 163–176. Wien: Präsenz. Zit. 22. Oktober 2017. <http://www.kakanien.ac.at/beitr/postcol/ABabka1/>.
- Babka, Anna – Gerald Posselt. 2016. „Queer.“ In *Gender und Dekonstruktion*, hrsg. von Anna Babka – Gerald Posselt, 83–84. Wien: Facultas Verlag.
- Baier, Angelika – Christa Binswanger – Jana Häberlein – Yv. Eveline Nay – Andrea Zimmermann, Hrsg. 2014. *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*. Wien: Zaglossus.
- Bandel, Jan-Frederik. 2008. „Rückkehr zu den seriösen Fachblättern.“ *Frankfurter Rundschau* 5. 6. Zit. 22. Oktober 2017. <http://www.fr.de/kultur/literatur/rueckkehr-zu-den-serioesen-fachblaettern-a-1182539>.
- Blödorn, Andreas. 2010. „Judith Butler.“ In *Klassiker der modernen Literaturtheorie*, hrsg. von Matías Martínez – Michael Scheffel, 385–406. München: Verlag C. H. Beck.
- Butler, Judith. [1990] 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. von Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith. [1993] 1997. *Körper von Gewicht*. Übers. von Karin Wördemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Butler, Judith – Sabine Hark. 2017. „Die Verleumdung.“ *Zeit* 33. Zit. 10. Oktober 2017. <http://www.zeit.de/2017/32/gender-studies-feminismus-emma-beissreflex>.
- Crew, Louie – Norton Rictor. 1974. „The Homophobic Imagination.“ *College English* 36, 3: 272–290.
- Edwards, Jason. 2009. *Eve Kosofsky Sedgwick*. London – New York: Routledge.
- Halperin, David. 2003. „The Normalization of Queer Theory.“ *Journal of Homosexuality* 45, 2–4: 339–343.
- Hark, Sabine. 2004. „Queering oder Passing: Queer Theory – eine ‚normale‘ Disziplin?“ In *Gender Studies: Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, hrsg. von Therese Frey Steffen et al., 67–82. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Härle, Gerhard. 2010. „Queer Studies.“ In *Metzler Lexikon Literatur*, hrsg. von Burdorf, Dieter – Christoph Fasbender – Burkhard Moenninghoff, 624. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Jagose, Annamarie. [1996] 2001. *Queer Theory. Eine Einführung*. Übers. von Corinna Genschel – Caren Lay – Nancy Wagenknecht – Volker Woltersdorff. Berlin: Querverlag.
- Jagose, Annamarie. 2015. „The Trouble with Antinormativity.“ *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 26, 1: 26–47.

- Kay, Manuela. 2012. „Der Queer-Nebel – Warum heute niemand mehr schwul oder lesbisch sein will.“ In *Queer zur Norm. Leben jenseits einer schwulen oder lesbischen Identität*, hrsg. von Bodo Nidel – Volker Weiß, 81–85. Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Kobová, Ľubica. 2011. „Queer a podryvanie identity: queer teória a feminizmus.“ In *Rodové štúdiá. Súčasné diskusie, problémy a perspektívy*, hrsg. von Zuzana Kiczková et al, 312–330. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Kraß, Andreas. 2002. „Männerfreundschaft. Bündnis und Begehren in Michel de Montaignes Essay De l'amitié.“ In *Bündnis und Begehren. Ein Symposium über die Liebe*, hrsg. von Andreas Kraß – Alexandra Tischel, 127–141. Berlin: Erich Schmidt.
- Kraß, Andreas. 2003. „Queer Studies – Eine Einführung.“ In *Queer Denken. Queer Studies*, Andreas Kraß, 7–30. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kraß, Andreas. 2004. „Queer lesen: Literaturgeschichte und Queer Theory.“ In *Gender Studies. Wissenschaftstheorien und Gesellschaftskritik*, hrsg. von Therese Frey Steffen – Caroline Rosenthal – Anke Váth, 233–248. Würzburg: Königshausen und Neumann.
- Kraß, Andreas. 2008. „Camouflage und Queer Reading.“ In *Queer Reading in den Philologien*, hrsg. von Anna Babka – Susanne Hochreiter, 29–42. Wien: Vienna University Press.
- Kraß, Andreas. 2012. „Der Sündenbockmechanismus. Ein Queer Reading von Hans Christian Andersens Märchen Die kleine Meerjungfrau.“ In *Queer zur Norm. Leben jenseits einer schwulen oder lesbischen Identität*, hrsg. von Bodo Nidel – Volker Weiß, 86–106. Hamburg: Männerschwarm Verlag.
- Kraß, Andreas. 2013. „Rolle Rückwärts? Eine Kritik der Kritik der Kritischen Heteronormativitätsforschung (Queer Studies).“ *Lili. Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 172. Zit. 4. November 2017. <http://www.lili.uni-siegen.de/ausgaben/2013/lili172.html?lang=de>.
- Kraß, Andreas. 2015. „Kritische Heteronormativitätsforschung (Queer Studies).“ In *Literatur- und Kulturtheorien in der Germanistischen Mediävistik*, hrsg. von Christiane Ackermann – Michael Egerding, 317–348. Berlin – Boston: Walter de Gruyter.
- Lauretis, Teresa, de. 1991. „Queer Theory: Lesbian and Gay Sexualities.“ *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 3, 2: III–XVIII.
- Lauretis, Teresa, de. 1994. „Habit Changes.“ *differences. A Journal of Feminist Cultural Studies* 6, 2–3: 296–313.
- Malle, Julia. 2008. „Text und Begehren. Zu Andreas Kraß' Verständnis von Queer Reading.“ In *Queer Reading in den Philologien*, hrsg. von Anna Babka – Susanne Hochreiter 47–50. Wien: Vienna University Press.
- Menke, Bettina. 1992. „Verstellt: Der Ort der Frau.“ In *Dekonstruktiver Feminismus: Literaturwissenschaft in Amerika*, hrsg. von Barbara Vinken, 436–476. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- O'Rourke, Michael. 2011. „The Afterlives of Queer Theory.“ *continent* 1, 2: 102–116.
- Perko, Gudrun. 2008. „Wissenschaftstheoretische Grundlagen zu Queer Theory als Hintergrundfolie von Queer Reading.“ In *Queer Reading in den Philologien*, hrsg. von Anna Babka – Susanne Hochreiter, 69–88. Wien: Vienna University Press.
- Reichlin, Susanne. 2008. „Gescheiterte Liebeserziehung, gelungene Beschriftung: Sprache und Begehren im Märe ‚Des Mönchs Not‘.“ In *Schrift und Liebe in der Kultur des Mittelalters*, hrsg. von Mireille Schnyder, 221–241. Zit. 10. Oktober 2017. Berlin: De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110207286.221>.
- Schwarzer, Alice. 2017. „Der Rufmord.“ *Zeit* 33. Zit. 10. Oktober 2017. <http://www.zeit.de/2017/33/gender-studies-judith-butler-emma-rassismus>.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. [1985] 1992. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. [1990] 2003. „Epistemologie des Verstecks.“ In *Queer Denken. Queer Studies*, hrsg. von Andreas Kraß, 113–143. Übers. von Sylvia Mieszkowski – Andreas Kraß. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. [1993] 1994. *Tendencies*. London: Routledge.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. [1997] 2014. „Paranoides Lesen und reparatives Lesen.“ In *Affekt und Geschlecht. Eine einführende Anthologie*, hrsg. von Angelika Baier – Christa Binswanger – Jana Häberlein – Yv. Eveline Nay – Andrea Zimmermann, 355–399. Übers. von Dagmar Fink – Birgit Mennel. Wien: Zaglossus.

- Sedgwick, Eve Kosofsky. 1997. *Novel Gazing. Queer Readings in Fiction*. Durham – London: Duke University Press.
- Sedgwick, Eve Kosofsky. 2003. *Touching Feeling. Affect, Pedagogy, Performativity*. Durham – London: Duke University Press.
- Skoda, Ansgar. 2006. „Die Heteronormativität aufbrechen. Anders denkbar machen.“ *Kritische Ausgabe Plus*. Zit. 22. Oktober 2017. <http://www.kritische-ausgabe.de/artikel/»die-heteronormativität-aufbrechen-andere-denkbar-machen«>.
- Stockinger, Jacob. [1978] 1987. „Homotextualität – Ein Vorschlag.“ Übers. von Marita Keilson-Lauritz. *Forum Homosexualität und Literatur* 2: 5–26.
- Vukadinović, Vojin Saša. 2017. „Gender Studies – Die Sargnägeln des Feminismus?“ *Emma* 7, 8: 66–69.
- Wiegman, Robyn – Elizabeth A. Wilson. 2015. „Introduction: Antinormativity's Queer Conventions.“ *differences: A Journal of Feminist Cultural Studies* 26, 1: 1–25.
- Wiegman, Robyn. 2014. „The times we're in: Queer feminist criticism and the reparative turn.“ *Feminist Theory* 15, 1: 4–25.

A preliminary revision of queer reading

Queer reading. Reparative reading. Paranoid reading. Reparative turn. Normalization.

The study focuses on the evolution and normalization of queer reading in German literary studies. Based on an analysis of texts which seem to be canonical for the academic concept of queer reading, the weaknesses, strengths and futurity of this hermeneutic model and its importance and contribution to the literary criticism are discussed.

PhDr. Ján Demčíšák, PhD.
 Department of German Studies
 Faculty of Arts
 University of Ss. Cyril and Methodius
 Nám. J. Herdu 2
 917 01 Trnava
 Slovak Republic
jan.demcisak@ucm.sk

The male gender script as self-representation in the poetry of Sándor Vay*

ZOLTÁN CSEHY

NORM-FOLLOWING AND NORM-REJECTING GENDER PERFORMATIVITY

In her study summarizing the novel paradigm generating gender performativity, Enikő Bollobás differentiates between two basic mechanisms of gender construction: gender performativity that follows norms vs. one that rejects them (2016, 284–291). The former involves alignment and reconstruction in which the ritual of the normativity of gender scripts based on the binary principle prevails. Norm-rejecting gender performativity regards the formation of a new signifier as essential: in this case coordination and the subjective I-positioning prevail, i.e. the necessity to align with existing norms is suspended.

This paper examines the interrelationship between the ego-formation strategies and aesthetic directions of poet and writer Sándor Vay (1859–1918) from the perspective of constructions of the Other and of corporeality, and the subject construction of gender scripts. The theoretical framework of norm-following and norm-rejecting gender performativity is a good starting point but it does not, by some distance, provide a sufficient distinction to describe the author's strategies in focus, since in his/her case the performativity of biological gender is just as important. Sándor Vay was born a woman but lived as a man, constructing his/her¹ writer ego as a male author as well. This construction could be understood as being one form of queer masculinity anchored in corporeality. The paper analyses Vay's poems published under a female name and those published later under a male name, investigating the strategies of textual creation of sexuality and mapping out those strategies which form the author's subjectivity placed into the position of the male gender script. According to the logic of the heterosexual script, this author appears as a man fixed in the position of the subject (as opposed to the female objective existence). In Vay's case this construction does not go together with any conscious construction of otherness – what is more, it forms an adversary relationship with otherness by relying on the discourse of heteronormative aggression in doing so. This study also reflects on Zsuzsa Rakovszky's novel written about Sándor Vay, which presents an image of Vay created in the spirit of corporeal feminism in opposition to a psychologizing discourse.

* This research was supported by grant VEGA 1/0272/17 *Translation, Cultural Hybridity and Plurilingualism in the Context of Hungarian Literary Study and Linguistics*.

SÁNDOR VAY VERSUS SAROLTA VAY

Sándor Vay was born under the name Sarolta Vay, living his/her entire life with an unquestionable male consciousness, which was in stark opposition with his/her biological gender. Naturally the “unquestionable male consciousness” is the labyrinth or daedal of self-fashioning strategies, which in this case may contain, among other things, an aggressive machoism or the suppressed androgyny of dandyism.

Even though Vay was a successful journalist, novelist and poet, his/her adventurous transgender life has always received more attention than his/her work as a writer. Geertje Mak, Associate Professor of Gender History at Radboud University and a specialist in the history of intersexuality, sees in Count Vay the incorporation of the “inverted” prototype of the masculine woman (2004, 54–77). The sociologist and historian Hanna Hacker positions the phenomenon in the paradigms of historical approaches to female homosexuality (1987, 40–57), while Judith Halbestram, Professor of Literature at the University of California, applies the non-sexual pathological category of the queer perspective to Vay’s case (1998, 45–73). Vay’s biographer, Anna Borgos, is closer to the latter perspective, also providing a thorough mapping out of the social, female historical and medical historical conventions of transgressing gender roles (2011, 220–231). Vay’s life strategy has not yet been narrowly examined through the mirror of his/her literary works except for an excellent study by Zsuzsa Török (2014, 466–484). In point of fact, Török deals primarily with the sociocultural aspects and with the name-using and self-fashioning strategies of the author using the theoretical framework of the historical concept of cross-dressing instead of an anachronistic transgender approach. Strangely, Vay appears as the androgynous character of new works and is almost neglected as an author. Zsuzsa Rakovszky recently wrote a novel about Vay under the title *VS*, including fictitious Vay poems in it and bypassing the real poetic life’s work (Rakovszky 2011; Bedecs 2011, 74–77; Ócsai 2012, 100–103; Bódi 2012, 95–97). Rakovszky also relied on Krafft-Ebing’s case description: most of what has been written about Vay is based on the work of this text. Sándor Vay appears as the subject of case study no. 166 in Richard von Krafft-Ebing’s foundational work *Psychopathia sexualis* under the title “Count V”. Krafft-Ebing categorized Vay’s case as that of *gynandria*, a manifestation of female “congenital abnormal sexual feeling”, attributing a boyish upbringing to a misguided paternal capriciousness (1926, 331–339). Following a detailed description of the family, he provided a psychopathological portrait of Sarolta Vay: “she was often drunk, liked men’s sports, and was a skilled fencer”, who was attracted to actresses and frequented brothels, and who had “no constancy in her love”. Vay’s longest relationship was with Emma Eszéki (they lived together as man and wife) and lasted three years. Vay also worked out various techniques to physically imitate masculinity: “According to her father-in-law’s accounts and as she would also admit later, s/he would hint at a scrotum by stuffing a handkerchief or gloves in her trouser pocket. On one occasion, her father-in-law saw her wear something resembling an erect member (it was probably a strap-on dildo), and once S. made a comment about wearing a jockstrap when horse riding. And she does wear a support around her waist, possibly to secure the dildo in place” (Krafft-Ebing 1926, 334).

S/he regularly mimicked shaving and claimed menstrual blood to have originated from haemorrhoids.

Krafft-Ebing's detailed medical report based on Vay's writing and letters fits completely the male image whose stereotypes are present in the author's literary works. The famous psychiatrist and sexologist quotes Sándor Vay's letters to Mária Vay at length, highlighting the following passage: "Gentlemen, wise scholars of law, psycho- and pathologists! You should control my life, my every step was guided by romantic love, my every action driven by it – since God implanted it in me. If he created me like this and not any other way, that is not something I am responsible for, or are these God's unknowable ways?" (335) This important sentence clearly signals that Vay lived guided by a script coded as masculinity, her/his attention called to its problematic nature by the outside world. The heterosexual script traditionally places men in the position of the subject and women in that of the object. Vay regarded the position of the subject as natural and generated again the heterosexual norm in relationships. Vay's self-representation as a man completely fitted the norm that Miklós Hadas describes as follows:

Based on *libido dominandi*, the nobility's honor rests on the illusion that masculine perfection and omnipotence, invulnerability, unquestionability, straightforwardness, a sense of responsibility for how the world works, and the pride that goes with these burdens can, in the end, be considered to be charisma originating from God (2003, 97).

As we shall see, this masculine constellation became fetishized in Vay's mind and an artistic reflection of it – or a system of phases of change and awakening consciousness – is best traced in Vay's poetry.

In addition to providing a traditional training in the humanities, Sarolta Vay's tutor, Dániel Kászonyi, the liberally minded and dedicated supporter of the 1848 Hungarian revolution, taught his/her – according to contemporary public opinion – very boyish studentfencing and horse riding, with his/her father's full support (Borgos 2007, 185–194, or 2013, 161–187; Czagányi 2009, 6–18). After Kászonyi's voluntary emigration, Sarolta Vay was educated in Dresden, where s/he eloped with an English girl, although this feat eventually ended in failure. Eloping is a constant theme in Vay's career: at the age of 23, s/he is even said to have duelled for an actress, Mária Hegyesi. In his essay entitled *Négy gróf író* (Four count writers) originally published in the 20 December 1899 issue of *Előkelő Világ* (Affluent world), the famous Hungarian writer Gyula Krúdy comments in praise of a "smart and refined" book written by Sándor Vay under the pseudonym D'Artagnan as follows: "He is one of the individual personalities whom few everyday people understand and who do not care much about bourgeois opinions in the high flying of their artistic soul" (2008, 229–230). Clearly, Krúdy does not mean the radical outsider position of Vay's text but refers to the referentiality hiding behind the masks of the autobiographic self: the biological sex cannot be locked up in the world of the "bourgeois" ideal; however, the ideal world of art seems like sufficiently legitimate destruction and can lead, finally, to an acceptance of a queer form of behaviour. Krúdy and other critics never problematized precisely the issue of gender in connection with Vay's works: as an author, Vay acquired his final position in the male gender script.

It is a fact, however, that in another essay, Krúdy characterized Sándor Vay as the Hungarian George Sand, a “female gentleman” (1974, 409–419; 1966, 377–384).

Vay did not neglect his/her studies either, and after Dresden, Leipzig, and Berlin, s/he received his/her degree in Budapest, and, with several early poems published, s/he joined the editorial staff of the newspaper *Pesti Hírlap* in 1895. S/he never questioned his/her male identity, but those around him/her did not always treat him/her as a male. According to one anecdote, when the poet Imre Gáspár confessed his love for Vay, the latter was so offended that s/he got the dagger out and almost wounded the “perverted” lover. Vay met one of his/her greatest loves, the actress Emma Eszéki in 1883, eloped with her and married her (they were said to have been married by a fake priest), and then, after another love affair of Vay’s, they were divorced. By this time Vay was courting a young teacher, Mária Engelhardt, whom s/he married in 1889. Her parents did not object to the strange marriage – they, supposedly, believed that Vay was a man and fell prey to a con game, together with the naïve bride – until Vay ran into debt and could not repay his/her father-in-law (s/he swindled him out of 800 forints). His/her father-in-law reported Vay to the police for actually being a woman (a “missy-husband”; *Borsodmegyei Lapok* 1889, 3). This is how Sándor Vay ended up in the sanatorium of Krafft-Ebing and at the centre of interest of modern sexology.

The novelist Rakovszky attempts to confront, from the point of view of convention formed by legal and psychiatric discourse, SV’s autobiography with unshakable “naturalness”, although her novel can also be interpreted from the perspective of corporeal feminism and drawing on the experience of fields of science studying the human body. “SV” are not just the initials but (as the Hungarian original, VS) also the abbreviation of the Latin ‘versus’, which is part of Hungarian legal register also. Investigating the dichotomy of body and soul, Elizabeth Grosz noticed that, due to the subordination of the notion of the body, our thinking regarding the body has resulted in an unruly, unstoppable, subordinated and dismembered term which is void of any of the rationality of the dominant notion. In her view, the relationship of body and soul is similar to the two sides of a ribbon (1994, 138–159). The physical outer self and psychic inner self are not separable in Vay’s case either. Medical categories lose their meaning because maintaining the dichotomy strengthens an imperative which is not conscious of the realization that the body is nothing else but the performative surface of subject construction. The body is registered in society but cannot be made independent of subjectivization. Krafft-Ebing writes that, even though Sándor Vay can be turned into Sarolta and forced to wear women’s clothing, s/he behaves naturally only as a man; sexual intercourse with men disgusts him, but s/he also despises lesbian love. His/her body does not accept the object position of the construction of female sexual heteronormativity, but it also rejects the coordinating position of the gay subject, since s/he does not want to get tangled up in the potentiality of either the object or subject position. S/he is invigorated by the hegemony of the masculine gender script: s/he perceives a body of a different gender (perceiving his body as a fully masculine one) than his/her doctor (who sees the same body as an “inverse” female body). Two processes of subjectivization stem from this duality of vision and can never be harmonized: the contrast cannot be resolved by the medical position of

gynandromorphy. Vay does not recognize gender ambivalences, his/her subjectivity is not the accidental male charge of female existence – instead, it could be a form of queer masculinity resting on corporeality. Vay's fetishized masculinity is not so much either essential or fixed, but feels this way through repeated performance. In his/her two (male and female) poetic profiles we can best apprehend the dynamism of this oscillation.

THE MALE AND FEMALE POETIC PROFILES

Sándor Vay's poetry was published in a separate volume in 2009 as a result of Ferenc Valentiyik's research (Vay 2009). The poems were published by their author for five years under the name Sarolta Vay, then, beginning with 1880, exclusively under the name Sándor Vay. In the year 1879, as Zsuzsa Török indicates, there is a duplex using of Sándor or Sarolta, or sometimes the author applies some ciphers (2014, 478–480).

The poems written under the name Sarolta Vay consciously obscure the gender markers of the romantic feeling of love, but if we apply the methods of Jacob Stockinger's theory of homotextuality, thanks to the dynamics of signals and masks, we arrive at the realization that these erotic and love texts were written to a woman (1978, 131–151). What we have here is not traditional "secretive" lesbian lyrical texts. The system of conventions of love poetry also plays a role in the complex and divergent identification mechanisms, since love/erotic lyrical poetry written by women hardly had any models to follow in the Hungarian literature of the time. Sarolta Vay finds her/himself in a difficult position, then, not only as a woman but also as a female author. The gender neutralization of the texts written under the female name becomes a performative gesture. At the same time, the author is aware that the possible masculine nature of the conventions of the almost entirely male-voice dominated Hungarian love poetry does not cause any astonishment, since it strengthens the language of power and of the norm dominant in the textual world. In contrast with Sarolta, Sándor Vay writes "authentic" and liberated male lyrical poetry: the presence of the sexes is more obvious, the way of writing more traditional, and the construction of the poetry consciously or unconsciously focuses on stereotypes and assimilation.

Sarolta Vay's first poems were published in the papers *Vasárnapi Újság* and *Családi Kör* in 1875. This early poetry activates primarily the registers of Romantic lyricism, but their symbolism is sometimes surprisingly distanced from this aesthetic universe. The poem *Tantalusz* was published in the 14 March 1875 issue of *Családi Kör*. The poem, which documents the realization of the tantalizing pain of the suffering of love, refers back to Sándor Vay's hopeless situation exactly through its mythological reference: it alludes to the usual paradoxes of love, confesses passionately, and concludes in an expression of fatal hopelessness at the end of the poem:

Imádom őt, ki engem nem szeret,
Ölve tartja szíve lelkemet,
De oh! a végzet olyan mostoha
Nem, nem lehet ő enyémmé soha!

(“I adore him, who does not love me, / His heart holds my soul in his embrace, / But oh, fate is so unkind, / he cannot, cannot be mine ever” – in the original Hungarian text there are no grammatical references to gender; the English translation reproduces the conventional horizon of supposed contemporary reading strategies.)

Tantalus is not just a symbol of eternal unsatisfied desire but somebody who tested the omnipotence of the gods. Compared with his/her alter ego, Sándor Vay rarely uses such intellectual symbolism: tantalizing suffering finds a resting point here; the love poem does not require secret coding, and the author’s name and the self-generated in the poem do not necessarily require the elimination of discrepancy that follows from the positioning.

A classic method of love poetry, according to which the position regarded masculine is different from the socially masculine position or is in direct opposition to it, is also of help to Vay (e.g. in the emotional masculinity of the collection of poems called *Dalok* – Songs). The poem published under the female name and entitled *A lugosban* (In the summer house) can be read as a role poem, but it is clear that it is not addressed to a man. “Sweet chatter” evokes a Sapphic or Catullus-like image, and the description of the adored body is completely feminine: Vay constructs a poetic world for him/herself based on antique traditions. The addressee of *Viszontlátlak* (I’ll see you again), published in 1877, is a “good angel”. Suffering and images of persecution become the brazen creed of apersonality defying the world. The poem, which starts out with references to suffering (“Elmondom majd mennyit szenvedtem, / Hogy üldözött, mart a világ” – “I’ll tell how much I suffered, / How the world chased and burned me”) ends with an image of stoning. The thrown stones also evoke the destruction of Sodom and Gomorrah. In the poem *Egy virágszál* (A flower), a linden flower received from a loved one compensates for the intensity of bodily contact. This fetishized object is personified and compensates for the missing voice, the counter-confession. Vay is careful not to leave a mark of explicit sexuality in his/her love poems.

Happiness appears in an erotic way in the poem *A radványi parkban* (In the park in Radvány), published in *Családi Kör* in 1878. Undoubtedly, in some of Vay’s poetry all attributive adjectives are commonplace; still, for Vay, the stereotypical image of love, the “commonplace” of the situation and of the feeling as well as the textual assimilation, represent perfect happiness, since these commonplaces prove that he can ideologize himself as a man and everything progresses towards its goal according to heterosexual normativity, and in this paradigm he is actually a man with a clear self-identity. The poem ends, in complete triumph, with a symbolic and cosmic ejaculation: a ray of the setting sun shoots its light at happiness. In the poem *Arczképed* (Your portrait, 1880), the mention of the angelic nature of the adored individual is connected with the nostalgia of the past: angelic existence, however, is not an asexual ground but collateral against the memory of the pleasures of Paradise. Dreams, apparitions and daydreams relate love to the space of imagination: the gushiness of rhetoric is counterbalanced by the surprising nakedness of the Odyssey of the soul.

In 1880 a significant change is detectable in Sarolta Vay’s poetic self-representation: her/his poems are published under the name Sándor Vay, and her/his former

self is silenced forever. The poem *Szabó Endrének* (To Endre Szabó), written in 1879 and published in 1880, is one of the most special Vay poems. This humorous poem is a satire on married life, written from a radically male perspective. Endre Szabó was a well-known translator of fiction, editor and writer, a “joyful, mischievous Hungarian Béranger”, who had left men’s circles, exchanging tarot, his pipe, and the world of adventures, practical jokes and drinking sprees for “slippers”. Vay is more masculine than men: it is true that he evokes the self-ironic system of gestures of “real” masculinity however. The voice of the love poems of the poet who lived his/her social life as a man changes: s/he now addresses women unequivocally as a man, making a show of using gender markers in his/her poems. Genders are made concrete now in his/her poems, girls and women appear in them (“Éljen a lány, a dal, a bor!” – “Long live girls, songs, and wine!”) as part of an emphatically masculine rhetoric, in the position of objects. The intensity of the love resonance is still diverse, but the possibilities of the fulfilment of desire are more optimistic. Hiding places, the secret natural environment and secession are replaced by the world of interiors (*Kedvesem szobája* – My love’s room), in which gender roles become more evident and the intellectual game of the Sapphic system of references ends.

Zsuzsa Rakovszky’s novel *VS* is essentially a fictional account of Krafft-Ebing’s famous psychosexual case study. Medical-legal discourse gets a separate voice in it, following Dr. Birnbacher’s notes, but the inserted pseudo-Vay poems also contain it as a counterpoint. The critic Csaba Károlyi expresses a very stern opinion about these poems and diary entries: “the phrasing in the diary is somewhat surprising, and the poems are rather dim-witted” (2011, 7–8). In Sándor Radnóti’s opinion, the pseudo-Vay poems written by Rakovszky do not sound authentic for their era, although a “language” based on the consciousness of otherness and missing from the register of the era would have been a serious challenge and could have given an authentic voice to Vay’s feelings (Károlyi 2011, 8). However, Radnóti does not take into account the fact that Vay did not write his/her poems in the name of otherness but cultivated assimilating lyrical poetry with a maximal imitation of a “male” voice as his/her goal. Rakovszky creates Vay’s profile as poet, diary author and subject of medical papers, of legal discourse and of psychological case studies with Vay’s sensitivity fully in view: Vay builds on the knowledge of the body that interprets itself solely from the perspective of the male position. The pseudo-autobiographical voice of the novel is like a performance of a private theatre company in which one actor doggedly clings to his favourite part, unable to agree to the smallest compromise to change it. In Vay’s fate the motif of the mirror becomes cardinal: when s/he is made to confront her reflection in the mirror, wearing girls’ clothes, s/he breaks the mirror. István Margócsy already drew attention to the system of lyric portraiture and mirror games of self-perception (Károlyi 2011, 8). The peak point of this system is the actors’ excursion to the lunatic asylum, during which Vay is faced with the misshapen reflections of his/her own existence (N. Tóth 2011, 133–136). With his/her biological gender exposed and forcefully exhibited (in a suggestively described midwife’s examination) it is the essence that remains essentially the same: there is an unwavering ego which is not willing to confront the fact that s/he is living in a society in which the

body forces on us a predestined gender role. Sándor (vs. Sarolta) Vay becomes the metaphor of being unconditionally him/herself: a champion of the need for liberty in our existence, even if in his/her age it was easier to move ahead as a man (cf. the George Sand effect) than as a lesbian woman. Anna Borgos argues that Vay opted for the choice of living as a man because this had already had a precedent, rather than choose the lesbian way of life, which was socially unchoreographed at the time. “Vay broke the expected consistency between her biological gender and gender identity but did not overcome the alignment between her gender identity and sexual orientation”, she states (2007, 192). That is, having broken the norm s/he became a follower of norms, and turned from a woman into a man, and from an object into the subject. S/he replayed the normative rites of gender performativity with dogged determination, also recreating the physical attributes of his/her female body in this spirit.

CONCLUSION

Vay creates and keeps performing the author positioning him/herself in the position of the male gender script through the pattern of heteronormative matrix. In his/her works, s/he manifests him/herself as a man fixed in the position of the subject: but in this discourse, no conscious construction of otherness is created, and what is more, s/he dismisses otherness according to the usual blueprint of the discourse of heteronormative aggression. Vay's becoming a man reaches its climax in him/her blending into the norm: his/her poetic life work is, accordingly, that of the follower. From the perspective of poetic imagination and invention, s/he reproduces the poetic clichés of male poetry which serve to strengthen the heteronormative matrix.

NOTE

- ¹ In my study I am using the pronouns and determiners in queer sense to sign and signalize, that our gender is performative, and all gender is imitative performance within the current gender system.

LITERATURE

- Bedecs, László. 2011. “Egy szoknya, egy nadrág (Rakovszky Zsuzsa: VS).” *Irodalmi Szemle* 54, 8: 74–77.
- Bódi, Katalin. 2012. “Az elhallgatás lehetőségei.” *Kalligram* 21, 5: 95–97.
- Bollobás, Enikő. 2016. “Képlet–kiterjesztés–gyakorlat.” *Filológiai Közöny* 62, 4: 284–291.
- Borgos, Anna. 2007. “Vay Sándor/Sarolta: Egy konvencionális nemiszerepáthágó a múlt századfordulón.” *Holmi* 19, 2: 185–194.
- Borgos, Anna. 2011. “Sándor/Sarolta Vay, a Gender Bender in Fin-de-Siècle Hungary.” In *Comparative Hungarian Studies*, ed. by Steven Tötösy De Zepetnek – Louise Olga Vasvari, 220–231. West Lafayette: Purdue University Press.
- Borgos, Anna. 2013. *Nemek között. Nőtörténet, szexualitástörténet*. Budapest: Noran Libro.
- Cseh, Zoltán. 2017. *Szodoma és környéke*. Pozsony: Kalligram.
- Czagányi, László. 2009. “Gróf Vay Sándor (Sarolta) az első magyar újságíró.” In *Virág borul minden rögre. Versek, Sándor Vay*. Dabas: Grafilux Kft.
- Grosz, Elisabeth. 1994. *Volatile Bodies. Toward a Corporeal Feminism*. Bloomington: Indiana University Press.

- Hacker, Hanna. 1987. *Frauen und Freundinnen: Studien zur „Weiblichen Homosexualität“ am Beispiel Österreich, 1870–1938*. Weinheim – Basel: Beltz Verlag.
- Hadas, Miklós. 2003. *A modern férfi születése*. Budapest: Helikon.
- Halberstam, Judith. 1998. *Female Masculinity*. Durham: Duke University Press.
- Károlyi, Csaba – István Margócsy – Sándor Radnóti – József Takáts. 2011. “ÉS-kvartett Rakovszky Zsuzsa VS című regényéről.” *Élet és Irodalom* 6, 3: 7–8.
- “Kisasszony-férj.” 1889. *Borsodmegyei Lapok* 11, 12: 3.
- Krafft-Ebing, Dr. Richard von. 1926. *Psychopathia sexualis különös tekintettel a rendellenes nemi érzésre*. Trans. by Dr. S [ugár] K. M [árton]. Budapest: Nova.
- Krúdy, Gyula. 1966. *A tegnapok ködlovagjai*. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.
- Krúdy, Gyula. 1974. *A szobrok megmozdulnak*. Budapest: Gondolat.
- Krúdy, Gyula. 2008. *Publicisztikai írások 2*. Pozsony: Kalligram.
- Mak, Geertje. 2004. “Sándor/Sarolta Vay. From Passing Woman to Sexual Invert.” *Journal of Women’s History* 16: 54–77.
- N. Tóth, Anikó. 2011. “VS – egy monogram háterszága.” *Veda pre vzdelanie – vzdelanie pre vedu II*. Nitra: FSŠ.
- Ócsai, Éva. 2012. “Senki sem olyan vak, mint az, aki nem akar látni. Egy androgün író fiktív önéletírása.” *Tiszatáj* 66, 2: 100–103.
- Rakovszky, Zsuzsa. 2011. *VS*. Budapest: Magvető.
- Stockinger, Jacob. 1978. “Homotextuality. A Proposal.” In *The Gay Academic*, ed. by Louise Crew. Palm Springs: ETC Publications.
- Török, Zsuzsa. 2014. “A férfiruhás írónő. Vay Sarolta/Sándor és az átöltözés társadalomtörténete.” *Irodalomtörténet* 4: 466–484.
- Vay, Sándor. 2009. *Virág borul minden rögre. Versek*. Dabas: Grafilux Kft.

The male gender script as self-representation in the poetry of Sándor Vay

Genderscript. Gender performativity. Queer. FTM (Female to male). Transgender. Hungarian poetry.

In this paper I have analysed the artistic manifestations of the ego-forming strategies of Sándor/Sarolta Vay (1859–1918), guided by the patterns of norm-following and norm-rejecting gender performativity and also by stepping outside of these patterns. Sándor Vay was born a woman but lived as a man, constructing his writer ego as a male author as well. This construction could be one form of queer masculinity based on corporeality. The first part of this paper demonstrates Vay’s career; the second analyses Vay’s poems published under a female name and those published later under a male name, investigating the strategies of textual creation of sexuality and gender.

Doc. Mgr. Zoltán Csehy, PhD.
 Department of Hungarian Language and Literature
 Faculty of Arts
 Comenius University Bratislava
 Gondova 2
 81499 Bratislava
 Slovak Republic
 csehy1@uniba.sk

Fassbinders „Berlin Alexanderplatz“ – Literaturverfilmung als Queer Reading

ALEKSANDRA ELISSEEVA

In der wissenschaftlichen Kontroverse um Alfred Döblins Roman (1929) sowie um den Film von Rainer Werner Fassbinder *Berlin Alexanderplatz* (1980) spielt die Auseinandersetzung mit der Figurenkonstellation „Franz Biberkopf – Reinhold“ und mit queeren Inhalten eine große Rolle. Die meisten Forscher_innen (Lapauw 2009; Haag 1989; Rentschler 1985; Hermes 2012; Silverman 1992) deuten die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold im Film als eine Art homoerotische Hassliebe und sie untersuchen die filmischen Darstellungsmittel sowie deren biographische, psychologische bzw. psychoanalytische Hintergründe. Einige Forscher_innen befassen sich dabei mit der Frage, inwieweit Fassbinders Konzept mit der literarischen Vorlage korrespondiert (Lapauw 2009, 101–116; Brüggemann 1989, 51–65). Mit dem Zugeständnis, dass homosexuelle Latenzen in Döblins Roman vorhanden sind, gesellen sich Forscher_innen in der Diskussion, die etwa seit den 1950er mehr oder weniger verdeckt in der Döblin-Forschung schwelt, zu den Befürwortern einer queeren Lesart des Romans Döblins.

Die Kernthese meines Beitrags lautet, dass der Roman von Döblin Inhalte und Strukturen enthält, die von R. W. Fassbinder profiliert wurden. Die literarische Verfilmung ist also als eine Art *queer reading* im Sinne von Eve Kosofsky Sedgwick (1985, 21–27) aufzufassen. Dargelegt wird, dass die queere Lektüre des Romans von Döblin, die in der Forschung und somit in der Rezeption Fuß fasste, in Fassbinders Film ihr Pendant fand. Der methodische Ansatz der vorliegenden Studie basiert auf der queer reading-Theorie von Kosofsky (1985, 1992), auf Befunden der gender-orientierten Narratologie (Nünning – Nünning 2004) sowie auf dem Konzept der Intermedialität, das Verfilmung als Interpretation auffasst (Schepeleyn 1993). Die Studie ist interdisziplinär angelegt, dabei wird die Verfilmung als eine Lesart des literarischen Textes verstanden. Die Analyse ist jedoch hauptsächlich literaturwissenschaftlich. Der vorliegende Text stellt einen Abschnitt eines umfangreichen Forschungsprojekts über die Repräsentation von Genderverhältnissen in Fassbinders Verfilmungen und ihren literarischen Vorlagen dar. Im ersten Teil des Beitrags wird das Vorhandensein von queeren Inhalten in Döblins Text zum Problem erklärt, im zweiten Teil geht es um die Profilierung von entsprechenden Strukturen in Fassbinders Film und im dritten Teil wird in einem exemplarischen *close reading* eine Episode aus dem Film mit

ihrer literarischen Vorlage verglichen, um zu veranschaulichen, wie der Film entsprechende Inhalte intensiviert.

DER ROMAN *BERLIN ALEXANDERPLATZ*

Harald Jähner vertritt die Meinung, es sei Robert Minder gewesen, der zum ersten Mal Döblins Werk als einen Text mit homoerotischem Gehalt gelesen habe (1984, 48). Theodore Ziolkowski findet in Döblins Roman nicht nur *eine* homoerotische Linie, sondern weist auch auf das Verhältnis zwischen Mieke und Eva hin (1972, 116). Textuelle Beweise, dass es sich in Döblins Roman implizit um die Liebesbeziehung zweier Männer handelt, hat Ulrike Scholvin geliefert (1985, 129). Dennoch sei darauf hingewiesen, dass Queer-Lektüren des Romans *Berlin Alexanderplatz* in der Minderheit bleiben (im Unterschied zu den Interpretationen der Fassbinder-Verfilmung). Die meisten Forscher_innen ignorieren das Thema entweder ganz oder, was seltener vorkommt, sie polemisieren explizit gegen die These von den homoerotischen Implikationen des Textes (z. B. Jähner 1984, 47–48; Ogasawara 1996, 150).

Verneint man allerdings die Liebesbeziehung zwischen Franz und Reinhold, bleiben viele Fragen bezüglich des Textes offen: Warum wird vom Protagonisten die Trennung von Lüders radikal vollzogen, an Reinhold hingegen hängt er trotz all dessen Gemeinheiten und Verbrechen und er verlässt ihn nicht bis Miezes Mord. Unverständlich wirkt auch die hartnäckige Weigerung Biberkopfs, den Namen von jenem Mann zu nennen, der ihn aus dem Auto gestoßen hat. Diese Stellen des Romans könnte man als Leerstellen im Sinne von Wolfgang Iser auffassen, der damit Sinnlücken des literarischen Textes meinte, die unterschiedliche Funktionen erfüllen können (1976), Stellen also, an denen ersichtlich wird, dass die These von Reinhold als Bösewicht, keine Tragfähigkeit hat.

Zu den schwerwiegenden Argumenten gegen das Eingeständnis einer homoerotischen Bindung zwischen Franz und Reinhold gehören Hinweise auf das ästhetische Konzept Döblins, das zur Zeit der Arbeit an *Berlin Alexanderplatz* in Aufsätzen wie *An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm* (1913) und *Der Bau des epischen Werks* (1928) seinen Niederschlag gefunden hat. In *Berliner Programm* verwirft der Schriftsteller den Psychologismus der modernen Literatur (1913, 17). Ein weiteres Angriffsziel für Döblin ist der Erotismus der modernen Literatur (18). Im Aufsatz *Der Bau des epischen Werks* verlangt er von den Romanautoren die Darstellung von „Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins“ (1989, 218). Es ist erstens auf die Nichtrealisierbarkeit mancher Forderungen in der ästhetischen Programmatik Döblins hinzuweisen, z. B. Verzicht auf Menschen in der Literatur (1913, 18), zweitens sind logische Widersprüche nicht zu übersehen: So verbindet sich der Aufruf, den Menschen aus der Prosa zu vertreiben, mit dem Postulat der Psychiatrie als Leitbild für Romanautoren. Aufgrund ihrer Radikalität und Widersprüchlichkeit wäre es nicht angebracht, Döblins Aufsätze als Bezugspunkt für die Analyse seiner eigenen Werke heranzuziehen. Dabei verwirft Döblin die Behandlung von psychischen Inhalten in der Literatur nicht – davon zeugt sein Interesse für Psychiatrie – sondern tritt eher gegen die Darstellung von

Motiv-Reaktion-Ketten auf, die er als „Psychologisieren“ versteht. Was die Figuren betrifft, so tritt Döblin entschieden gegen „tausende besondere, höchst outrierte Personen“ (18) auf. Das kann man so verstehen, dass Typen bevorzugt werden, nicht das Individuelle. Zu solchen Typen können auch Biberkopf und Reinhold gezählt werden, deren Beziehungen im Text des Romans vom „psychiatrischen“ Standpunkt aus dargestellt werden, versteht man mit Döblin Psychiatrie als Methode einer „totalen“ Behandlung des Menschen. Das Verhältnis der beiden Figuren könnte auch als eine der „Grundsituationen, Elementarsituationen des menschlichen Daseins“ angesehen werden, umso mehr, wenn man feststellt, dass das Verhältnis zwischen zwei Männern (bzw. zwei Frauen) zum festen Repertoire des Schriftstellers gehört (Minder 1956, 303; Scholvin 1985, 140).

Im Roman *Berlin Alexanderplatz* ist das Thema der Homosexualität fast von Anfang an präsent. So erscheint im zweiten Buch der Zeitungs- und Zeitschriftenverkäufer, der Franz Biberkopf über den Paragraphen 175 und über Versammlungen von Kämpfern für die Rechte der Homosexuellen informiert. Solche Versammlung besucht Biberkopf, nachdem er von der Diskriminierung von Schwulen erfahren hatte. Nach dieser Szene folgt im zweiten Buch auch eine der zahlreichen, eingeschobenen Novellen des Romans: Ein verheirateter „Glatzkopf“ sucht sich einen hübschen Jungen, mit dem er ins Hotel geht. Nach dieser Passage folgt die Erwähnung transsexueller Praktiken und weiter ein einmontiertes Fragment, das wie ein noch in Produktion befindlicher Auszug aus einem trivialen Prosatext über lesbische Liebe anmutet. So werden im zweiten Buch unterschiedliche diskursive Facetten der Homosexualität präsentiert und durchgespielt: menschenrechtliche, alltägliche, kosmetisch-medizinische, sentimentale, die am Ende in einem Wort- und Assoziationspiel aufgelöst werden, um ihre Machart aufzudecken. Als bisexuell wird eine der Nebenfiguren des Romans vorgestellt, ein gewisser Stellmacher (Döblin 2008, 367). Es sei bereits hier erwähnt, dass Fassbinder in der Verfilmung des Romans die Figur Willi mit den homosexuellen Neigungen des Stellmachers ausstattet und ihn gleich nach seinem Erscheinen im Film einen Mann zärtlich küssen lässt [Teil 7: 46:39]. Diese zahlreichen expliziten Erwähnungen von Homosexualität in unterschiedlichen Kontexten des Romans zeugen davon, dass der Gegenstand für den Text von merklicher Bedeutung erscheint.

Um eine explizit homoerotische Beziehung geht es auch im letzten Buch des Romans, in dem Reinholds Aufenthalt und seine Liebe zu Konrad im Gefängnis dargestellt sind. Dieses Verhältnis des Protagonisten wird den früheren Frauengeschichten gegenübergestellt, die mit Liebe, laut Erzähler, nichts zu tun hatten. Ebenso explizit wird vom Erzähler über Biberkopfs Liebe zu Reinhold gesprochen (299).

Auch in der Einbruchsszene wird Biberkopfs Liebe zu Reinhold thematisiert. Das Erscheinen von Reinhold in Pums' Kontor wird mit Retardation eingeleitet, welche die emotionale Erschütterung Biberkopfs betont: Es wird über die plötzliche Freude des Protagonisten berichtet, rhetorische Fragen nach dem Grund dieses Stimmungswechsels folgen; erst am Ende des Fragments wird dann der Name Reinhold genannt. Etwas weiter wird der körperliche Kontakt zwischen Franz und Reinhold (durch Schlagen vonseiten Reinholds) dargestellt (208, 210). Auffällig ist, dass der Prot-

agonist nach allen Misshandlungen durch Reinhold glücklich ist, was wohl von der masochistischen emotionalen Bindung zu diesem zeugt.

Auch zum Schluss des Romans denkt Biberkopf, der eine Wandlung durchgemacht haben soll, an Reinhold; Offensichtlich wird, dass in seiner Aussage nach dem Besuch von Miezes Grab Reinhold nicht weniger bedeutend ist als die Tote: „ja Reinhold, den vergesse ich nicht, und wenn mir auch der Arm wieder anwächst, den vergesse ich nicht“ (450). Starke Gefühle für Reinhold erscheinen im Text äußerlich unmotiviert: „ick muß zittern vor dem Kerl. Und die Scham ist so groß und so stark. [...] Ick muß hin zu dem. [...] Ick – geh hin zu ihm“ (297). Im gleichen Abschnitt wird dargestellt, wie Zittern und Scham von Glücksgefühl abgelöst werden (297). Von Bedeutung ist der Vergleich, der durchgehend im Romantext präsent ist, nämlich jener zwischen Mieze und Reinhold. Im Romantext ist die Struktur der Dreiecksbeziehung Mann – Frau – Mann von großer Bedeutung, die Eric Rentschler auch im Film festgestellt hat: die Struktur einer Triangulierung des Begehrens („a triangulation of desire“) (1985, 201). Die Variation dieser Struktur kann man auch in anderen Geschichten des Romans erkennen. Solche Beziehungen entsprechen jenem Modell, das von Kosofsky in ihrem Buch *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire* (1985) beschrieben wird, wenn sie dem homoerotischen Potential der Dreieckskonstellationen nachgeht. Die Frau tritt dabei laut Kosofsky als festigendes Bindeglied für die homosoziale Beziehung von Männern auf.

Eine wichtige Rolle spielen in Döblins Text auch Aposiopesen und Umschreibungen, von denen viele auch in Fassbinders Film Eingang fanden bzw. durch neue ergänzt wurden. Stellenweise wird auch die Sprachlosigkeit Biberkopfs thematisiert, sein Ausweichen ins Nonverbale (230, 231). Er lehnt zum Beispiel die Hilfe von Eva und Herbert ab, die sich anbieten, an Reinhold Rache zu nehmen, seine Ablehnung klingt aber undeutlich und periphrastisch, indem Franz auf Umstände verweist, die Eva gar nicht bewusst und Herbert nur vage sein können: „Det – hast du nicht erlebt, Eva, det verstehst du nicht, Herbert versteht et ein bißchen“ (392). Das Fehlen einer Begründung lässt vermuten, dass dahinter etwas nicht Verbalisierbares, Ungenanntes steckt. Es geht um diese Abwesenheit von Rede in der Literatur, die laut Eve Kosofsky Sedgwick auf Begehren und Angst hinweist.

DER FILM BERLIN ALEXANDERPLATZ

Dass es in seiner Verfilmung des Romans von Döblin um die Liebe zwischen zwei Männern geht, hat der Regisseur selbst mehrmals hervorgehoben. Am deutlichsten behandelt er diesen Aspekt in seinem Essay *Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman „Berlin Alexanderplatz“* (1980). Er interpretiert Berlin Alexanderplatz als Geschichte einer unglücklichen Liebe zwischen zwei Männern, der gesellschaftliche Konventionen im Wege stehen (1984, 83). Von dieser Lesart des Werks zeugen auch einige Interviews mit dem Regisseur (z. B. Limmer 1981, 76).

Die queer-Lektüre des Films durch den Regisseur führt zweifellos zur mehr oder weniger weitgehenden Reduktion von Döblins Romans auf die Story „Biberkopf – Reinhold“, die viele Ellipsen hervorgebracht hat. Dabei haben alle Episoden, die die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold betreffen, Eingang in den Film gefun-

den. Die im Vergleich zur Romanvorlage größere Stringenz der Handlung, ihre Konzentration auf die Beziehungen zwischen Franz und Reinhold, korrespondiert mit Wiederholungen der Worte aus dem Roman, die als indirektes Liebesgeständnis des Protagonisten an Reinhold zu verstehen sind: „Und am innigsten liebt er, während er mit Eva tanzt, liebt er zwei. Die eine ist seine Mieke, die er gern da hätte, der andre ist – Reinhold“ (299) Dieses Zitat wird im Film wiederholt eingeblendet: im elften [6:48] und im dreizehnten Teil [30:42], nachdem Biberkopf Meck verbietet, schlecht über Reinhold zu sprechen und eine sehr mehrdeutige Erklärung macht: „Bitte, Meck, das ist das einzige, was ich nicht leiden kann, wenn man schlecht über den Reinhold spricht“ [Teil 13: 30:15]. Weiter fügt der Protagonist hinzu: „Sprechen wir nicht darüber. Ich glaub, es gibt niemand, mit dem ich wirklich darüber sprechen kann, ich kann kaum mit mir selbst“ [Teil 13: 30:40.] Bezeichnenderweise fehlt die letzte Aussage in Döblins Roman. Außerdem haben Fassbinder und sein Mitarbeiter Harry Baer Biberkopf weitere Worte in den Mund gelegt, die im Roman fehlen, in ihrer Doppeldeutigkeit aber auf seine Gefühle für Reinhold hinweisen. Dazu gehören die begeisterte Bereitschaft seitens Franz’ alle Frauen von Reinhold aufzunehmen [Teil 5: 45:05] und sein Gelöbnis Reinhold gegenüber: „Ich verrate dich nie“ [Teil 6: 36:13]. Im elften Teil macht Biberkopf ein latentes Liebesgeständnis an Reinhold. Indem er in dessen Zimmer erscheint, erklärt er: „Is’ schön hier zu sein – bei dir“ [2:48]. In einem von Fassbinder erfundenen Dialog zwischen den Protagonisten wirft Franz Reinhold vor, keine Karte an ihn geschrieben zu haben [Teil 13: 15.00–20.00]. Die Wiederholungen verleihen dem Gesprochenen ein besonderes Gewicht, so äußert im dreizehnten Teil Biberkopf mehrmals: „Ich und Reinhold“ [44:10]. Im Dialog mit Mieke im elften Teil reagiert Reinhold scheinbar scherzhaft auf die Erklärung der Frau, dass Franz ihr gehöre, mit der Frage, ob sie nicht glaube, dass er ihr Franz „ausspannen will“ [25:12]. Der aus dem Roman übernommene Dialog zwischen Reinhold und Mieke in Freierswalde, in dem es unter anderem um die Streitfrage geht, wem Franz gehöre, wird im Film durch mehrere Wiederholungen ergänzt, wobei Reinhold hartnäckig fragt, ob Franz immer noch Mieke gehöre [Teil 12: 48:58–49:47]. Dieses Thema der Zugehörigkeit wird von Franz später aufgegriffen: Auf die Vorwürfe Herberts, dass Biberkopf an Miekens Tod mitschuldig ist, weil er niemandem über Reinholds Verbrechen erzählt hat, antwortet der Protagonist: „Du lässt die Finger von dem, Herbert, der gehört dir nicht. Der gehört mir. Mir?“ [Teil 13: 56:40] Es sei angemerkt, dass in der Romanvorlage diese Aussage in einer anderen Variante zu finden ist: „Du lässt die Finger von dem, Herbert, der gehört dir nicht. Gibst mir die Hand drauf?“ (386) Im Film wird also eine Mehrdeutigkeit intensiviert (durch die Gegenüberstellung von „dir“ und „mir“ sowie die Nachfrage), die schon im literarischen Text enthalten ist. Während dieser Rede wird die Figur hinter Gitterstäben gezeigt [Teil 13: 56:40]. Von Bedeutung erscheint auch, dass diese Schlussworte mit der verborgenen Liebeserklärung an Reinhold am Ende des dreizehnten Teils ausgesprochen werden, vor dem Epilog. Das Motiv der Bindung an Reinhold wird am Anfang des Epilogs durch die Worte, die dem Roman entnommen sind (397), aufgegriffen: „Aber wenn ich den Reinhold kann nicht töten, bring ich mich selber um“ [Teil 13: 13:40]. Nicht nur die Figurenrede, die für den Film konzipiert wurde, sondern auch

schriftliche Einblendungen, die von Fassbinder und Baer stammen, verleihen den Ereignissen im Bild einen mehrdeutigen Charakter und kommentieren sie. So wird zweimal die Aufschrift „Eine Liebe, das kostet immer viel“ eingeblendet, das zweite Mal – nachdem Reinhold Franz aus dem Auto hinausgeworfen hat [Teil 6: 37:24].

Diese verbalen Mittel, die jedes für sich mehrdeutig sind, schaffen im Film in ihrer Gesamtheit und in Verbindung mit anderen akustischen (Musik) und visuellen (Großaufnahmen) Verfahren, die im Weiteren behandelt werden, eine latente, unterschwellige Liebessprache. Die Mehrdeutigkeit, Unbestimmtheit dieser Liebessprache hat viele Gemeinsamkeiten mit dem, was Julia Kristeva für den modernen Liebesdiskurs festgestellt hat: Verschwiegenheit als Durchdringen zum Unvorstellbaren, zu etwas, das nur zwischen den Zeichen situiert ist (1989, 351–354). Die Umschreibungen, Verschweigungen, die oft in der Rede der Filmfiguren Franz und Reinhold vorkommen, kann man ebenfalls als rhetorische Figuren, als *Periphrase und Paralipse*, interpretieren, wie sie Eve Kosofsky Sedgwick anhand des Romans von Henry James *The Beast in the Jungle* als Äußerungsmittel von *homosexueller Panik* auffasst (1992, 259–266) und die eine „quasi-benennende, quasi verschleiernde Struktur“ (262) haben. Das sei, so Kosofsky, mit der Spezifik der Präsenz männlicher Homosexualität vom 18. bis ins 20. Jahrhundert hinein verbunden: „Sie ist anwesend in einer – und zwar sehr spezifischen, historisierten – Thematisierung von Abwesenheit, insbesondere der Abwesenheit von Rede“ (260). Verschleierungen und Unausgesprochenes werden zu Vehikeln, das Unsagbare der verbotenen Beziehungen zu vermitteln. Dabei gehören Kommentare, die als Aufschriften eingeblendet werden, eigentlich nicht zu den spezifisch filmischen Mitteln. Deren Einsatz im Tonfilm ist unüblich, erscheint als eine „gewisse Verletzung der Regeln“. Indem Kommentare auf die Liebe zwischen Franz und Reinhold hinweisen und den Kontrast zum diegetischen Schweigen der Protagonisten bzw. deren Periphrasen bilden, erfüllen sie eine „queering-Funktion“ und untermauern die diegetische Sprache, deren Merkmale Verschweigen und Verschleiern sind.

Die Verbindung der beiden männlichen Figuren wird auch durch die visuelle Parallelität ihrer Handlungen zum Ausdruck gebracht. Dabei geht es vor allem um die Gewaltszenen, deren Häufigkeit und Brutalität im Roman besonders überzeugend von Maria Tatar herausgearbeitet wurden (1992), wobei die Forscherin betont, dass Fassbinders Film es war, der den Blick für die Brutalität den Frauen gegenüber im Roman geschärft habe (493). Der von Franz verübte Mord an Ida, der im Film leitmotivisch gezeigt wird, und seine Gewalt gegen Mieke haben ihr visuelles Pendant im von Reinhold begangenen Mord an Mieke. Diese Episoden weisen ein ähnliches Verhaltensmuster der Figuren auf: Der Mann wird zuerst als relativ ruhig gezeigt, dann schlägt er zu, die Frau fällt auf den Boden und versucht wegzukriechen. Die Schläge gegen die Frau werden von oben geführt und mit einem Gegenstand ausgeübt. Biberkopfs Phantasien über den Mord an Mieke [Teil 10: 46:50], deren Darstellung sich auf den Romantext stützt, finden ihre Vollendung in Reinholds Tat [im 12. Teil]. Mieke schreit vor dem Mord – wie in der Episode, in der sie von Franz geschlagen wird. Die beiden Protagonisten streben also nach der Vernichtung der weiblichen Figur, die, wie gesagt, ein Bindeglied zwischen ihnen ist. Diese unreflektierte Gewalt lässt sich

als Aggression gegen die aufgezwungene Heteronormativität auffassen, als unbewusster Wunsch, den heterosexuellen Imperativ zu vernichten, indem die Präsenz der Frauen eliminiert wird.

Die Verdrängung des erotischen Begehrens durch die Protagonisten wird in der Episode im neunten Teil visualisiert, in der Biberkopf zu Reinhold kommt und seinen Armstumpf von diesem ertasten lässt. Das Betasten des Armstumpfs, nach dem sich Reinhold hingelegt hat, erscheint als eine Ersatzhandlung für die körperliche Annäherung an Biberkopf. Der körperliche Kontakt über den Arm wird auch in der Episode auf der Toilette hergestellt, in der Reinhold die Hand von Franz mit einem Handtuch trocknet, bezeichnenderweise knöpft er sich danach den Hosenschlitz zu.

Die männlichen Figuren verbindet auch die Gleichgültigkeit gegenüber ihren weiblichen Gefährtinnen: Franz gesteht Herbert, dass er im Gefängnis Frauen nicht besonders vermisst hat (diese Aussage kommt im Roman nicht vor) [Teil 7: 5:40]. Er bleibt auch dann kalt, wenn Eva ihn verführt [Teil 5: 10:50; Teil 7: 14:35]. Eine ähnliche Kälte legt Reinhold allen Frauen gegenüber an den Tag, nicht zuletzt Mieke. So erscheint im zwölften Teil eine markante Diskrepanz zwischen Bild und Wort: Während ein voice over von Reinholds Begehren berichtet, liegt dieser unbeweglich und lässt Miezes Liebkosungen kalt über sich ergehen.

Der stärkste Ausdruck der Bindung zwischen den Protagonisten findet sich im Epilog des Films. Im letzten Filmteil, der sich inhaltlich auf die Episoden des Romans stützt, in denen der Protagonist im Delirium halluziniert, wird in den Visions- bzw. Traumsequenzen die Komplizenschaft von Franz und Reinhold unter anderem durch die Szene visualisiert, in der die beiden männlichen Protagonisten Mieke überfahren [1:13:40]. Die Episode ist als Umkehrung der Szene konzipiert, in der Franz selbst durch Reinholds Schuld vom Auto erfasst wird. Es wird außerdem die Komplementarität von Mieke und Reinhold im Unbewussten der Figur visualisiert. So wird Mieke, die Biberkopfs Wunde behandelt, in der nächsten Einstellung durch Reinhold ersetzt [Epilog: 24:39]. Im Epilog erscheint Reinhold oft (insgesamt siebzehnmals) in Szenen, die entweder als Teil der fiktiven Realität oder als Phantasmen von Franz aufzufassen sind, öfter jedoch erwähnt ihn Biberkopf. Bemerkenswert ist, dass Mieke seltener im Epilog vorkommt (achtmal), Lüders – fünfmal, und Ida erscheint nur in drei Visionen. Figuren, die in den im Epilog dargestellten Visionen von Franz vorkommen, haben auch einen Bezug zu Reinhold.

Zudem lässt sich feststellen, dass der „Biberkopf – Reinhold“-Strang und dessen homoerotische Prägung bereits vor dem Erscheinen Reinholds im Plot des Films vorweggenommen wird. So taucht in der längeren Sequenz mit den homoerotischen Zeitschriften im zweiten Teil die Farbe „blau“ auf, die dann später untrennbar mit Reinhold in Verbindung gebracht wird. Während Franz aus der Zeitschrift die Geschichte eines älteren Mannes vorliest, der mit einem Jungen in einem Hotel ertappt wurde, beginnt es im Zimmer blau zu flackern. Wie Dominique Pleimling treffend bemerkt, erscheint im Kontext des ganzen Films das Blau als Reinholds Farbe, die einen Kontrast zur roten Farbe Biberkopfs schafft (2010, 64–69). Wichtig ist dabei, dass die visuelle Prolepse von Reinholds Thema in einem homoerotischen Zusammenhang vorkommt: Es geht dabei sowohl um Sexualität als auch um Liebe.

Nicht nur das flackernde blaue Licht macht eines der visuellen Leitmotive des ganzen Films aus, sondern ebenso bestimmte Gestik und Mimik der Darsteller. Es geht dabei vor allem um das Lächeln von Franz. Dieses Lächeln erscheint schon in der Episode, in der der Protagonist zum ersten Mal Reinhold sieht, ohne ihn zu kennen [Teil 5: 2:45]. Das Lächeln von Franz, das Reinhold gilt, erscheint immer wieder bis in die Gerichtsszene hinein. Es ist im gesamten Film in eine so feste Verbindung mit Reinhold gebracht, dass es das Erscheinen von diesem im Bild vorwegnimmt: So wird im sechsten und im dreizehnten Teil zuerst Biberkopfs bereits bekanntes Lächeln gezeigt, dann Reinhold, dem das Lächeln gilt – [Teil 6: 27:24; Teil 13: 14:30]. Erst im Epilog, der die emotionale Bindung der Figuren visualisiert, erscheint auch ein Lächeln Reinholds, das Franz gilt [1:11:30; 1:42:10].

Als Reinholds Geste, mit der sich dieser Franz zuwendet, erscheint eine halbe Drehung, damit wird die Figur im fünften Teil des Films eingeführt [8:24; 15:44]. Sie ist meist mit der Großaufnahme seines Gesichts verbunden, manchmal zusammen mit *freeze frames*, so z. B. im zwölften Teil [9:19], wenn Reinhold in der Kneipe erscheint.

Außer den leitmotivischen Gesten und mimischen Gefühlsmanifestationen werden die Episoden, in denen sich Reinhold und Franz treffen, mit derselben Musik (von Peer Raben) untermalt [z. B. Teil 9: 17:19]. Die Melodie wird – wie Biberkopfs Lächeln – sehr eindringlich mit Reinhold in Zusammenhang gebracht, so dass sie im zwölften Teil, wenn Meck Mieze nach Freierswalde bringt, um Reinhold auszuliefern, diese Figur ankündigt, bevor sie selbst im Bild erscheint [26:50]. Im dreizehnten Teil ertönt das musikalische Leitmotiv in Verbindung mit Biberkopfs Lächeln, bevor sich die Tür öffnet und Reinhold im Bild erscheint.

Die musikalische Untermalung der Episoden, in denen Franz und Reinhold zusammen erscheinen, geht auf das Filmgenre Melodrama zurück. Zu den anderen melodramatischen Verfahren des Films gehören zahlreiche Großaufnahmen, die die Begegnungen von Franz und Reinhold dominieren. Close-ups, die Großaufnahmen von Gesichtern, sind es, die neben der Musik als Zeichen des melodramatischen Films gelten (Hülk – Schuhen 2012, 67). Die Repräsentation der Blickkonstellationen von Protagonist_innen ist für dieses Genre ebenfalls besonders wichtig (Neale 1994, 151). Die Darstellung der „Franz-Reinhold“-Beziehung im Film *Berlin Alexanderplatz* zeichnet sich durch längere Sequenzen des stummen Blickaustauschs aus. Dazu gehört z. B. die Einstellung nach ihrer ersten Begegnung: Mehr als zwei Minuten lang [Teil 5: 5:41–7:55] sehen die Figuren einander an. Keine anderen Figuren im Film weisen solche zeitintensiven Blickkontakte auf. Die beiden Protagonisten behalten einander immer, manchmal jeweils für den anderen unsichtbar, im Blick. Die Großaufnahmen der Gesichter zeigen unmissverständlich, dass der Blick unentwegt den Anderen sucht [z. B. Teil 5: 3:21]. Im sechsten Teil erstarrt das Bild zum Tableau, wenn Reinhold in der Kneipe erscheint, es folgt eine Kameraauffahrt, dann eine lange Großaufnahme, Franz folgt ihm mit dem Blick und lächelt, Reinhold dreht sich halb um. Das macht das Verborgene, Unausgesprochene ihrer Beziehungen deutlich, die Körpersprache erscheint dabei intensiver als das Verbale.

Von Bedeutung ist dabei, dass der Regisseur in seinem Gesamtwerk einerseits auf die melodramatischen Verfahren zurückgreift, das Genre aber stets invertiert. Das gilt auch für den Film *Berlin Alexanderplatz*, in dem das weiblich konnotierte Genre (Gledhill 1994, 191) mit seinen Konventionen und Modellen (Vorliebe für Interieurs, Musik, Großaufnahmen, Blickbegegnungen) zur Darstellung der Männerliebe eingesetzt wird. Als eine Art Parodie auf den melodramatischen Topos der geschlossenen Räume wäre wohl auch die in *Berlin Alexanderplatz* häufig vorkommende Männer-toilette zu interpretieren, ein Ort, der in einigen Filmen von Fassbinder eine bedeutende Rolle spielt (so in „Faustrecht der Freiheit“, „Satansbraten“). Die homoerotischen Konnotationen der Herrentoilette als Treffpunkt schwingen im Film bei den häufigen Begegnungen von Franz und Reinhold neben Pissoiren mit.

VERGLEICH VON QUEER-INHALTEN IN FASSBINDERS *BERLIN ALEXANDERPLATZ* UND IN DER LITERARISCHEN VORLAGE

Die Profilierung der homoerotischen Inhalte des Romans in Fassbinders Film kann exemplarisch anhand eines Vergleichs von einer Episode veranschaulicht werden, der hier im close reading vorgenommen wird. Franz liest Lina aus der Zeitschrift die Geschichte eines älteren Mannes vor, der mit seinem Liebhaber im Hotel erspätet und daraufhin denunziert wurde [Teil 2: 14:06–17:50]. Dieser Sequenz entspricht die in den Roman von Döblin einmontierte Geschichte gleichen Inhalts im zweiten Buch (75–76). Sie wird vom Narrator des Romans als einer dessen zahlreichen Montageteile eingefügt, ist aber im Unterschied zu vielen anderen Geschichten oder Diskursbruchstücken von Biberkopfs Lesart der schwulen Presse geprägt, auf die vor dem betreffenden Abschnitt hingewiesen wird: „Und er sitzt mit seine Zeitungen da, kann über die Schwulen nachdenken“ (75). Die Narration schwankt hier also zwischen der personalen (der Protagonist liest die Geschichte) und der auktorialen. Die Geschichte selbst ist zwar emotional gefärbt, durch auffällige Intonation, z. B. Emotive wie Interjektion „o“, Kosenamen („meine Sonne, mein Sonnenschein“), mit den Figuren des Buchs aber nur sehr lose verbunden, eventuell deutbar als Biberkopfs Lektüre, dabei wird über seine Reaktionen nichts mitgeteilt. Im Film dagegen wird die Geschichte in engen Bezug zu Franz, Lina und Reinhold gesetzt. Das geschieht dadurch, dass sie vom Protagonisten selbst vorgetragen wird, was der Tendenz des Films entspricht, viele Montage-Texte in die Figurenrede zu legen, die auktoriale Perspektive also häufig auf der verbalen Ebene durch die personale zu ersetzen (Pleimling 2010, 25–47). Die Dramatik der Szene wird durch den Wechsel der Großaufnahmen von Biberkopf und Lina geschaffen, die ihre starke emotionale Ergriffenheit offenbaren: Biberkopf zeigt sich gerührt und beeindruckt, Lina ist entsetzt. Wie schon gesagt, erfüllt diese Sequenz die narrative Funktion einer Prolepse, indem sie durch das erste Erscheinen von Blau das Farbenmotiv von Reinhold vorwegnimmt und eine Verbindung zwischen der Geschichte eines homosexuellen Verhältnisses aus der Zeitschrift und der Darstellung späterer Beziehungen zwischen den Figuren stiftet. Linas Entsetzen, das im Kontext der Filmsequenz etwas sonderbar wirkt, kann man auf mehrfache Weise auslegen – als Angst vor dem Verlust des Freundes, als Vorahnung seines Wesens oder als Manifestation der Homophobie. So kann man über die

semantische Verdichtung des Fragments im Vergleich zum Roman sprechen, über die Emotionalisierung der Figuren und der Zuschauer_innen durch die Szene sowie die engere Verknüpfung der eingeschobenen Geschichte mit der Filmhandlung.

Zusammenfassend kann man sagen, dass Fassbinder in seiner Verfilmung Strukturen des Romans *Berlin Alexanderplatz* profiliert hat, die im Werk selbst präsent sind. Das geschieht, wie dargelegt wurde, durch Mittel wie narrative Straffung des Plots, engere Verknüpfung der Elemente, die homoerotisch konnotiert sind, untereinander und mit den Hauptakteur_innen oder durch melodramatische Verfahren (Großaufnahmen, Blickkonstellationen, Musik). Die Queer-Lektüre des Textes durch den Regisseur stützt sich auf Elemente des Textes wie bspw. häufige explizite Erwähnungen des Themas „Homosexualität“ im Roman, Lücken in der Motivation des Verhaltens der Protagonisten und das Vorhandensein von Dreiecksbeziehungen. Es ist interessant, dass Fassbinder in der Verfilmung des Romans ein Verfahren gebraucht, das jenem von Kosofsky Sedgwick ähnlich ist (es sei auch auf die chronologische Nähe hingewiesen) – das *queer reading* der Romanvorlage. Auf solche Weise trägt die Verfilmung zur Interpretation bzw. der Neuinterpretation des Romans bei, tritt also als ein wesentlicher Faktor der Rezeption auf. Von besonderem Interesse ist in diesem Fall die Koinzidenz von zwei Rezeptionsdiskursen: dem wissenschaftlichen und dem ästhetischen, intermedialen. Allerdings ist dieser Faktor in der Döblin-Forschung noch nicht genügend beachtet worden. Fassbinders Film hat zwar die Diskussion um die queer-Inhalte des Romans intensiviert (Rentschler 1985), auch wenn er mitunter auf kritische bzw. ablehnende Reaktionen und Vorwürfe wegen des Reduktionismus stieß (Brüggemann 1989). Die Verfilmung förderte zudem die Sensibilität für die Repräsentation der Genderverhältnisse im Roman insgesamt, was Maria Tatar anmerkt (1992). Der interdisziplinäre Ansatz der heutigen Germanistik legt allerdings eine engere Kooperation von Literatur-, Filmwissenschaft und gender studies nahe, eine angemessene literaturwissenschaftliche Würdigung von Fassbinders Lesart wäre also wünschenswert. Einen Beitrag hierzu liefert diese Studie.

LITERATUR

- Brüggemann, Heinz. 1989. „Berlin Alexanderplatz‘ oder ‚Franz, Mieke, Reinhold, Tod & Teufel‘? R. W. Fassbinders filmische Lektüre des Romans von Alfred Döblin. Polemik gegen einen melodramatischen Widerruf der ästhetischen Moderne.“ In *Rainer Werner Fassbinder. Text + Kritik* 103, hrsg. von Ludwig-Heinz Arnold, 51–65. München: text + kritik.
- Döblin, Alfred. 1913. „An Romanautoren und ihre Kritiker. Berliner Programm.“ *Der Sturm. Halbmonatsschrift für Kultur und die Künste* 4, 158–159: 17–18.
- Döblin, Alfred. [1928] 1989. „Der Bau des epischen Werks.“ In *Alfred Döblin. Schriften zu Ästhetik, Poetik und Literatur*, hrsg. von Erich Kleinschmid, 215–245. Freiburg in Br. – Olten: Walter-Verlag.
- Döblin, Alfred. 2008. *Berlin Alexanderplatz*. München: Deutscher Taschenbuchverlag.
- Fassbinder, Rainer Werner, Reg. *Berlin Alexanderplatz*. 1980. Fernsehverfilmung in 14 Teilen. Bavaria/RAI im Auftrag des WDR.
- Fassbinder, Rainer Werner. 1984. „Die Städte des Menschen und seine Seele. Alfred Döblins Roman ‚Berlin Alexanderplatz‘.“ In *Rainer Werner Fassbinder. Filme befreien den Kopf*, hrsg. von Michael Töteberg, 81–90. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.

- Gledhill, Christine. 1994. „Zeichen des Melodrams.“ In *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. von Christian Cargnelli – Michael Palm, 191–209. Wien: PVS Verleger.
- Haag, Achim. 1989. „Er hat immer diese Sehnsucht nach Liebe gehabt, und deswegen war er böse.“ Franz Biberkopf und Reinhold: Die Kontrahenten der Seelenkämpfe R.W. Fassbinders.“ In *Rainer Werner Fassbinder. Text + Kritik 103*, hrsg. von Ludwig-Heinz Arnold, 35–50. München: text + kritik.
- Hermes, Manfred. 2012. *Deutschland hysterisieren. Fassbinder, Alexanderplatz*. 2., korrig. Aufl. Berlin: b_books.
- Hülk, Walburga – Gregor Schuhen. 2012. „Wie stereotyp darf ein Kriegsfilm sein?“ In *Opfer Beute Boten der Humanisierung. Zur künstlerischen Rezeption der Überlebensstrategien von Frauen im Bosnienkrieg und im Zweiten Weltkrieg*, hrsg. von Marijana Eršić – Slavija Kabić – Britta Künkel, 65–85. Bielefeld: transcript.
- Iser, Wolfgang. 1976. *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.
- Jähner, Harald. 1984. *Erzählter, montierter, soufflierter Text. Zur Konstruktion des Romans „Berlin Alexanderplatz“ von Alfred Döblin*. Bern – Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1985. *Between Men. English Literature and Male Homosocial Desire*. New York: Columbia University Press.
- Kosofsky Sedgwick, Eve. 1992. „Das Tier in der Kammer. Henry James und das Schreiben homosexueller Angst.“ Übers. von Hans-Dieter Gondek. In *Dekonstruktiver Feminismus. Literaturwissenschaft in Amerika*, hrsg. von Barbara Vinken, 247–278. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Kristeva, Julia. 1989. *Geschichten von der Liebe*. Übers. von Dieter Hornig – Wolfram Bayer. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Lapauw, Linde. 2009. *Berlin Alexanderplatz: Modernistisches Großstadtepos oder homoerotische Love-Story? Ein formaler und inhaltlicher Vergleich zwischen Döblins Roman und Fassbinders Film*. Masterarbeit. Gent. Zit. 7. Juli 2017. http://lib.ugent.be/fulltxt/RUG01/001/371/648/RUG01-001371648_2010_0001_AC.pdf.
- Limmer, Wolfgang. 1981. *Fassbinder, Filmemacher*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag.
- Minder, Robert. 1956. „Alfred Döblin.“ In *Deutsche Literatur im zwanzigsten Jahrhundert*, hrsg. von Hermann Friedmann – Otto Mann, 126–150. Heidelberg: Rothe.
- Neale, Steve. 1994. „Melodram und Tränen.“ Übers. von Drehli Robnik unter Mitarbeit von Georg Tillner. In *Und immer geht die Sonne auf. Texte zum Melodramatischen im Film*, hrsg. von Christian Cargnelli – Michael Palm, 147–166. Wien: PVS Verleger.
- Nünning, Vera – Ansgar Nünning, Hrsg. 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart – Weinmar: J. B. Metzler.
- Ogasawara, Yoshihito. 1996. „Literatur zeugt Literatur.“ *Intertextuelle, motiv- und kulturgeschichtliche Studien zu Alfred Döblins Poetik und dem Roman Berlin Alexanderplatz*. Frankfurt am Main: Peter Lang.
- Pleimling, Dominique. 2010. *Film als Lektüre. Rainer Werner Fassbinders Adaption von Alfred Döblins Berlin Alexanderplatz*. München: Meidenbauer.
- Rentschler, Eric. 1985. „Terms of Dismemberment: The Body in /and /of Fassbinder's Berlin Alexanderplatz.“ *New German Critique* 34: 194–208.
- Schepereln, Peter. 1993. „Gewinn und Verlust. Zur Verfilmung in Theorie und Praxis.“ In *Verfilmte Literatur. Beiträge des Symposions abgehalten am Goethe-Institut Kopenhagen im Herbst 1992*, hrsg. von Sven-Aage Jørgensen – Peter Schepereln, *Text & Kontext* 18, 1–2: 20–67. Kopenhagen – München: Fink.
- Scholvlin, Ulrike. 1985. *Döblins Metropolen. Über reale und imaginäre Städte und die Travestie der Wünsche*. Basel – Weinheim: Beltz.
- Silverman, Kaja. 1992. *Male Subjectivity at the Margins*. London – New York: Routledge.
- Tatar, Maria. 1992. „Wie süß ist es, sich zu opfern.“ Gender, Violence and Agency in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*.” *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* Jg. 1992, Heft 3: 491–518.
- Ziolkowski, Theodore. 1972. „Alfred Döblin. Berlin Alexanderplatz.“ Übers. von Beatrice Steiner – Wilhelm Höck. In *Strukturen des modernen Romans*, hrsg. von Theodore Ziolkowski, 94–126. München: List.

The literary adaptation as a form of queer reading (exemplified by R. W. Fassbinder's film version of A. Döblin's "Berlin Alexanderplatz")

Queer reading. Literary adaptation. Rainer Werner Fassbinder. Alfred Döblin.

The term queer reading is borrowed from the writings of Eve Kosofsky Sedgwick. Via the example of R. W. Fassbinder's *Berlin Alexanderplatz* it is demonstrated that the literary adaptation can appear as a form of queer reading strategy. The film accents queer subtexts contained in the novel. The paper investigates the means of accentuating such content. These means include narrative condensation, concentration on main characters, repetition, speech ambiguity, body language, facial gestures, music and close ups. Some of these means belong to the repertoire of melodrama.

Dr. Aleksandra Elisseeva
Baltic State technical university
Krasnoarmeiskaya 1
190005 St. Petersburg
Russia
elisseeva_alexan@mail.ru

Can the dissident speak? The Czech woman writer in the work of Philip Roth and Dominik Tatarka

CHARLES SABATOS

The dissident movements of socialist East Central Europe from the late 1970s to the revolutions of 1989 caught the attention of Western writers, but their representations of the female dissident parallel the Orientalist relationship in which the rational West is seen in contrast to the barbaric (often “feminized”) East (Said, 1979). As Domnica Radulescu has argued, women of Eastern Europe usually appear in Western writing as either “vampires” or “Amazons”; these are “two of the molds in which Western essentializing thought has cast women from these parts of the world” (2004, 28). Irvin Cemil Schick has examined the representation of “Oriental” women in erotic literature: “Sexualized images of women *and of men* were used, in Europe’s discourses of the other, as key markers of place, and hence as determinants of identity and alterity” (1999, 7). Schick’s assertion that images of both genders served as markers of place holds true in the Czech context: the self-immolation of the Prague student Jan Palach in January 1969 served as a case where the vulnerability of the male body served as a global symbol of the Czech nation (Sabatos 2009). During this time, women played a key role as both authors and distributors of dissident texts; but as Jonathan Bolton has shown, the Czech dissident subculture replicated the privileging of the male voice in the society at large:

The heroic view of dissent has tended to paint it as an individual, often lonely activity – in fact, just like writing. This view ignores the communal structures that make such writing, and protest more generally, possible [...] Indeed, many dissidents might be best thought of as “spousal units”. [...] Even those collections of prison letters were generally addressed to a spouse or lover who then played a key role in collating and distributing them. There is an unmistakable gender dynamic here. The dissident theorists and thinkers who make it into Western accounts are almost all male; the closer we come to seeing dissent as a transnational dialogue about human rights or civil society, the more women seem to be erased from the picture (2012, 42–43).

As illustrated by Jan Matonoha, the voices who held the most authority in the West, whether dissidents like Václav Havel or exile writers like Josef Škvorecký, dismissed feminism as a distraction, thus marginalizing it on the basis of their moral authority: “the dissident community permitted a certain level of overlooking and microphysics of violence with respect to another ‘marginal’ community on another level, i. e. gender, within the framework of its efforts to resist the dominant group (state political

power)” (2014, 166). Despite the essential contributions of such women as Olga Havlová and Zdena Salivarová, the female dissident voice remained overshadowed and marginalized, a situation that persisted even after the fall of the communist regimes.

The image of Central European literature in the West was strongly influenced by the American novelist Philip Roth, first through his personal contacts with Czech dissidents and exiles in the 1970s (especially Milan Kundera, whose work he helped bring to an American audience) and then through his professional support of the Penguin series “Writers from the Other Europe”, which published Czech, Hungarian, Polish and Yugoslav writers in translation. Notably, none of the authors in the series were women. Joseph Benatov has insightfully compared Roth’s work to Kundera’s through their relationship to “tamizdat” literature (i.e., East-Central European literature published in the West, as opposed to the better-known *samizdat* circulated within Eastern Europe). “If Kundera is one of the most prominent moulders of a foreign tamizdat mentality,” Benatov suggests, “Roth prefers instead to give voice to a range of domestic Czech perspectives on life under Communism” (2009, 110). This comes through most clearly in Roth’s 1985 novella *The Prague Orgy*, featuring his long-term fictional alter ego Nathan Zuckerman and published as an epilogue in the collected volume *Zuckerman Bound*. Philip Roth came across Czech dissident circles almost accidentally on his first visit to Prague, where he had gone to follow the traces of Franz Kafka and experienced a strange sense of identification through his own Jewish heritage. Roth’s Zuckerman meets a woman writer named Olga, whose pursuit of the American writer seems to owe more to erotic fantasy than to the dissident milieu Roth recreates in faithful detail. As Claudia Roth Pierpont observes in her biography, “Roth’s accounts of life in Prague are piquant – like Olga, the city has a striking cynical pathos – although they amount to hardly more than a series of vignettes.” By being published at the end of Roth’s Zuckerman trilogy, the novella “came off merely as an afterthought, earning hardly any critical attention at all” (2013, 138). While his female Czech character appears as one of the “dangerous temptresses” critiqued by Radulescu, Roth politicizes and intellectualizes this archetype by making the desiring (rather than desired) female a writer and dissident.

Another literary although non-fictional portrayal of Czech dissident circles appears in the Slovak writer Dominik Tatarka’s memoir *Navrávačky* (*Tapings*, 1988, partial trans. 2008), an episodic recounting of his experiences from his childhood in rural Slovakia to becoming a prominent figure of opposition in Slovak literature after 1968. This book was based on recorded interviews with the Czech writer Eva Štolbová, after their intellectual relationship became sexual. While Roth’s and Tatarka’s perspectives differ considerably, they share the common theme of an “outsider” entering the circle of Czech dissidents, and in both cases this encounter is mediated through a Czech woman dissident (in the gendered Czech term, *disidentka*). Roth’s Olga is a famous novelist, but an unsuccessful seductress and an obstacle to Zuckerman’s main goal: retrieving a lost manuscript and smuggling it to the West. While Štolbová is not a mere object of desire for Tatarka (her work of taping and typing enabled the text’s publication), her questions were deleted from the first samizdat/exile edition. However, she also presents her side of the story in her own memoir,

Lamento (1994), and the sections that she contributed to *Navrávačky* were restored in later editions. As a dissident writer and Czech-Jewish woman, she represents the urban intellectual, while her male counterpart portrays himself as the rural peasant, a reversal of the class and gender dynamic in the representation of Czech women by Prague-German writers. Following Jonathan Bolton's suggestion, it is the diversity of dissident perspectives that gives them a lasting fascination: "Dissent is a reminder that we cannot always judge art, culture, and scholarship by their supposed political or real-world effects; at some level, dissent is always a call to explore the complexities of a world that others have tried to simplify" (2012, 275). Thus it is worth adapting Gayatri Spivak's well-known question on the subaltern (1988) to the former socialist world: Can the dissident (woman, or *disidentka*) speak? And how does erotic attraction across linguistic and social boundaries, both thwarted and consummated, affect the dissident's ability to represent her own experience?

THE HISTORIAN OF EROTICISM: ROTH IN THE OTHER EUROPE

Philip Roth's first visit to Prague in spring 1972, during a tour of "beautiful cities" with his partner Barbara Sproul, gave him a glimpse of the cultural repression under post-1968 "normalization." His books *Goodbye, Columbus* (1959) and *Letting Go* (1962) had been published in Czech translation, but his later works *Portnoy's Complaint* (1969) and *Our Gang* (1971) could not be published due to their erotic and political content (Roth 1976, 6). This visit awakened his curiosity, and he returned to Prague in 1972, where he was able to befriend several writers, including Ivan Klíma, Milan Kundera and Ludvík Vaculík, whom he referred to anonymously as "X, Y, and Z" in an article for the *New York Times*:

Let me just say here that with "X", who wanted to show me the confluence of two beautiful rivers, I have taken a trip by car to a countryside castle for lunch, with "Y" I have spent an evening listening to his wife sing for us some favorite Moravian folk songs, and one night I lost a post-dinner contest to "Z," who shamed me by knowing the names of more American Indian tribes than I did – alas [...] I was not raised on the books of Karl May (1976, 7).

In 1974, Roth had begun to edit the "Writers from the Other Europe" series, which published seventeen books, including four by Kundera and one by Vaculík. Barbara Sproul, who was active in Amnesty International, became its Czech coordinator and Roth arranged for American writers to send financial support to their Czech counterparts. Roth also attended a course in Czech culture taught by the émigré journalist Antonín Liehm. He returned to Prague again in 1974, when he met Václav Havel, who was then writing his open letter to the Czechoslovak leader Gustáv Husák, one of the key documents of the dissident movement (Havel 1986, 3), as well as the translator Věra Saudková, Franz Kafka's niece (Pierpont 2013, 88). After 1976, Roth's visa applications were denied, so he was unable to return for more than a decade, but he sent his character David Kepesh to Prague in *The Professor of Desire* (1977), in which the most vivid scene (a visit to an ancient woman reputed to be Kafka's whore) turns out to be a dream.

Among all of these contacts, Roth's most lasting connection was with Milan Kundera, although their communication was only possible thanks to the interpreting

of Kundera's wife Věra, as Roth later recalled of one long conversation in Prague: "By the time it was over Věra looked like she'd had sex with both of us [...] pale, her hair all over her face, and very excited from the conversation" (Pierpont 2013, 91). In 1974, Roth published an "appreciation" of Kundera, along with two of his stories in translation, in the men's magazine *Esquire*, creating a definitive image of the Czech writer for Western readers. Rather than describing Kundera as "a writer who is oppressed by a Communist regime", Roth focuses on his use of "erotic play and power", comparing the protagonist of *Žert* (1967, *The Joke* 1969) to characters by Norman Mailer and Yukio Mishima, although he is distinguished from them by "the ease with which his erotic power play is thwarted and then turned into yet another joke at *his* expense" (1974, 182). After Kundera emigrated to France, Roth was able to keep in close touch with him, unlike most of the other Czech writers. In 1979, the Czech novelist contributed the introduction to the French translation of Roth's *The Professor of Desire*, later excerpted in his essay collection *Une rencontre* (2009, *Encounter*, 2010), also focusing on sexuality as a central theme in his counterpart's work. Roth, Kundera suggests, is "a great historian of American eroticism". This connects him to a broader theme, the "acceleration of history" which has reached the point where "the continuity, the identity, or a life is in danger of cracking apart" (2010, 27). Kundera's most successful novel, *Nesnesitelná lehkost bytí* (1985, *The Unbearable Lightness of Being*, 1984), became an international bestseller through its distinctive eroticization of politics, but its female characters are reduced to figures of male fantasy, like the protagonist's lover Sabina (although a free-thinking artist, she may be best-known for wearing her grandfather's bowler hat, as featured on millions of covers in dozens of languages). It was at the peak of Kundera's fame during this period that Roth (still unable to return to Prague in person) decided to revisit it in fiction through *The Prague Orgy*.

Roth's perception of the Czechs was also shaped, of course, by the influence of Kafka, who frequently mentions the tensions between national groups in the Prague of his lifetime. Czech women played a distinct role for Prague-German writers of Kafka's generation, as Tim Beasley-Murray explains:

For German-language writers of the Habsburg Empire, Slav culture occupies an unusual position by being both alien and familiar [...] [Hermann] Broch and others use the relationship between the German and the Slav to project personal and social anxieties and desires. The images that result, however, are the projections of dominant, privileged, and especially, male subjects (2006, 134–144).

Writers such as Kafka, Max Brod, and Franz Werfel viewed these "alien and familiar" women with a mixture of adoration, fascination and fear. Roth's female dissident Olga must be seen as a conscious, if ironic, continuation of this tradition, in which his autobiographical protagonist Nathan Zuckerman projects his own anxieties as a Jewish-American. Searching for the past of Prague-Jewish literature, what Zuckerman discovers in its place is the life of the Czech dissident underground, with its mix of political repression and erotic freedom.

As Josef Jeřáb has pointed out, Philip Roth's portrayal of female characters is more nuanced than some critics have suggested:

Roth has been criticized for literary pornography, for misogyny, for reducing women to sexual objects. It is hard to deny that in his prose, such signs can be sensed and directly read, but as soon as we judge them in isolation, outside the context of which they are an integral part, including their symbolic meaning, I think we are committing a “political” reading which all of Roth’s work warns us against (2015, 50).

While neither of the main female characters in *The Prague Orgy*, the writer Olga and her husband’s lover Eva, become sexual objects for Zuckerman, one might argue that they are represented as caricatures. However, when comparing *The Prague Orgy* with Roth’s lesser-known television adaptation of the novella (which was never produced), the Czech dissident woman is subtly given more agency within her social context.

At the beginning of *The Prague Orgy*, Nathan Zuckerman encounters the exiled novelist Zdenek Sisovsky [Šišovský] and the actress Eva Kalinova [Kalinová] (Roth does not use Czech diacritics in any of his characters’ names). Both characters serve to illustrate Roth’s most widely quoted statement on Eastern Europe, from a 1984 interview with Hermione Lee: “I work in a society where, for writers, everything goes and nothing matters, while for the Czech writers I met nothing goes and everything matters” (Searles 1992, 184). Sisovsky explains the paradox of his exile situation: “In Czechoslovakia [...] I can at least be a Czech – but I cannot be a writer. While in the West, I can be a writer, but not a Czech. Here, where as a writer I am totally negligible, I am *only* a writer” (Roth 1985, 13). Kalinova, however, refuses to draw on Central European literary archetypes to romanticize her situation: “I do not care to be an ironical Czech character in an ironical Czech story. Everything that happens in Czechoslovakia, they shrug their shoulders and say, ‘Pure Schweik, pure Kafka.’ I am sick of them both” (16). While this meeting may reflect some aspects of Roth’s conversations with Věra Kunderová and Milan Kundera, the complex processes of translation have disappeared, since both Sisovsky and Kalinova speak fluent English, making the female character a distraction from the conversation, rather than its enabler.

After Kalinova’s departure, Sisovsky explains that his father had written stories in Yiddish that were never published, asking Zuckerman to save the manuscripts since he cannot return to Prague himself (25). To do so, he must see Sisovsky’s estranged wife Olga, and this quest is presented as a seduction: “She does anything for love” (27). In Prague, Zuckerman’s friend Rudolf Bolotka describes Olga as a famous novelist: “Olga wrote our love stories [...] She went to bed with a woman and the whole country read the story and was guessing who it was. She was seventeen, she already wrote a bestseller, *Touha*. Longing” (28). In the story, however, her identity as a writer is overshadowed by her longing for love, or more precisely sex; Zuckerman refers ironically to her *touha* as he feels “the best legs in Prague” pressing against him (29).

Zuckerman’s quest to retrieve a literary work from oblivion is a literal reenactment of Roth’s activity in editing the “Writers from the Other Europe” series. Bolotka (based on Ivan Klíma, the only one of Roth’s dissident friends who was actually fluent in English) gives Zuckerman the deceptive promise: “You like orgies, you come with me. Since the Russians, the best orgies are in Czechoslovakia [...] Come to the orgy, Zuckerman – you will see the final stage of the revolution” (29). When he visits Bolot-

ka's "dank room", the Czech writer tells him "that I shouldn't feel too bad about his standard of living [...] For a man of his predilections it really is the best place to live. 'It excites young girls,' Bolotka informs me, 'to be fucked in squalor'" (43). The secret police had come to offer him papers to emigrate, but he had refused, even though in the West he would be able to resume his theatrical career: "I have sixteen girl friends in Prague [...] How can I leave?" (45). More than thirty years after his first visit to Prague, in his remarks to the PEN Club, Roth revealed that Ivan Klíma had used a similar excuse when he was taken under police interrogation for his association with the American writer.

As Ivan later told me in a letter, he had only one answer – one – to give them throughout their dogged nightlong inquisition about why I was hanging around the city every spring. "Don't you read his books?" Ivan asked the police.

As might be expected, they were stymied by the question, but Ivan quickly enlightened them. "He comes for the girls," Ivan said (Roth 2013).

As Brian Goodman suggests, "This is the larger function of sex, or its absence, in the novella: to signal how Prague has transformed Zuckerman as a writer and a narrator. Instead of the novelist's relentless self-expression and obsessive desires driving the action, the voices of the writers of the Other Europe are given free play" (2015, 733). However, Roth's fictional voices are not fully free of traditional roles: while Bolotka uses sex as a metaphor for politics, Olga uses politics as a metaphor for sex, dividing even these liberated dissidents along gendered forms of expression.

Bolotka takes Zuckerman to a party where he introduces him to Olga. She immediately ridicules the supposed reason for Zuckerman's visit: "Why are you in Prague? Are you looking for Kafka? The intellectuals all come here looking for Kafka. Kafka is dead. They should be looking for Olga" (Roth 1985, 33). As with the other characters, Olga's English is almost flawless, but her use of sexualized slang keeps the American writer at a distance rather than stimulating his desire:

"So why do you come to Prague? You are not looking for Kafka, none of our heroes in New York sent you, and you don't want to fuck. I love this word fuck. Why don't we have this word, Rudolf?" To me again: "Teach me how to say fuck. This is a good fucking party. I was really fucked. Wonderful word. Teach me."

"Shut the fuck up."

"Beautiful word. Shut the fuck up. More."

"Fuck it all. Fuck everything."

"Yes, fuck it all... Why do you write this book about fucking that makes you so famous if you are afraid to fuck somebody?" (35)

In place of the promised orgy, the seduction remains purely verbal (and unsuccessful). In fact, the only sexual encounter Zuckerman observes (albeit indirectly) is between the middle-aged writer Vodicka and a young hustler who is implicitly described as Roma (gypsy): "Plump, smooth, dark, and cruel: a very creamy caramel dessert" (36). Olga encourages the young man (at Vodicka's request) to show his penis. Martin C. Putna has suggested that this "easily deciphered – and extremely ridiculous – literary character" is a thinly disguised portrayal of Ladislav Fuks, whose homosexuality was known, although he never treated it in his work (2001, 144). He

was, however, one of the first non-Jewish writers to portray the Nazi persecution of Czech Jews in his fiction, metaphorically representing his sexual oppression through the more socially acceptable theme of political oppression. Thus Roth extends the eroticization of politics by bringing in gay sexuality and the marginalization of the Roma, both of which were largely taboo topics in 1980s Czech literature (including among exile writers such as Kundera.)

While Olga refers directly to Kafka, as a character she seems like an allusion to (if not a good-natured parody of) Kundera's recurrent theme of thwarted eroticism. What is unexpected is that Roth's usually sex-obsessed protagonist is the one who thwarts the encounter, making it laughable. Zuckerman's final meeting with Olga in her small apartment is narrated in the style of a dramatic script, in which he again demands that she give him Sisovsky's stories:

Z. He left them with you – you must know. His mother came to you and tried to get them, and you showed her photographs of his mistress. That's what he told me. O. Don't be sentimental. They were pictures of their cunts. Do you think they were so different from mine? You think theirs were prettier? Here. (*Opens her robe*) Look. Theirs were exactly the same (Roth 1985, 73).

Eventually Olga gives Zuckerman the stories and starts to cry:

You don't even have to fuck me, if I am such an unattractive woman. To fuck and be fucked is all we have that they cannot stop, but you do not have to fuck me [...] I want nothing. Only that when he asks you how much did you have to give her, how much money and how many fucks... tell him you had to give me nothing. Tell *her* (77).

As in some of Kundera's novels, sexuality becomes the only form of personal expression that "they" (the communist system) are unable to suppress. In Roth's case, however, the Western protagonist refuses to be manipulated by the Czech dissident writer's erotic blackmail, persisting in his "brotherly" quest for his fellow male writer (while refraining from sexual contact with the woman Sisovsky has left behind). However, the final "joke" takes place at Zuckerman's hotel, where the unread manuscripts are confiscated by the police (and presumably lost for good). Zuckerman is immediately driven to the airport and deported, wondering to himself: "Either Olga had a change of heart and called the cops, or else they called on her" (80). The novella, limited to Zuckerman's point of view, leaves her motives unclear. Her final words in the story are an expression of jealousy towards her fellow female dissident Eva, whose successful seduction of Sisovsky contrasts with Olga's unsuccessful approaches toward Zuckerman.

A more nuanced view of Olga's actions emerges when comparing *The Prague Orgy* with Roth's television adaptation, written in 1985–86 but unpublished until 2007. It closely resembles the novella, but there are small differences: for example, all of the male characters (Sisovsky, Bolotka and Zuckerman) use the word "petchya", apparently a transcription of the Czech *piča*, in place of "cunt" (thus the only Czech word specified in the script, presumably due to broadcast restrictions on profanity, is a vulgar term for female genitalia). The most important change is a greater role for Eva, whom Roth planned as a role for his long-term partner, the actress Claire Bloom. The confrontation in Olga's apartment is given an additional interpretation lacking in the book:

What takes place over the next few hours... is a series of scenes between an interrogator – ZUCKERMAN –and the suspected criminal – OLGA [...] We see ZUCKERMAN's force and single-mindedness here, and OLGA's powers of endurance, even though she is clearly near the end of her strength" (Roth 2007, 571–72).

The stage directions also add a motivation for Olga's final surrender: "In the presence of what she suddenly accepts as his pure motive, she weeps for the loss of her own simplicity. It is the desire to commit a transcendent act of her own that moves her to act as she now does" (578). While this version attributes nobler motives to Olga than female jealousy, it is the American novelist's idealism that inspires her "transcendent" sacrifice. The script includes an additional final scene after Zuckerman's return to New York, in which he calls Sisovsky but finds Eva, whom he has abandoned. When Zuckerman tells her he is back from Prague, she replies sarcastically, "Oh, you're full of Prague. You're full of dissidents. You're full of the suffering. You're full of compassion" (591). In this version it is a Czech woman who literally has the last word: "I'm glad everything worked out so well in Prague for *your* art. Good luck with your marvelous story" (593). Ultimately, her irony overshadows Zuckerman's idealism and even disparages the "story" of which she is a part.

THE SLOVAKO-CZECH DIALOGUE OF ŠTOLBOVÁ AND TATARKA

Unlike the sexual frustration in Roth's dissident Prague, Dominik Tatarka's *Navrávačky* is the result of erotic consummation. As a Slovak, Tatarka was of course not a "foreign" writer as Roth was, yet he was perceived by the Prague dissidents as "both alien and familiar", much as Beasley-Murray describes the Austrian or Prague-German view of the Czechs. Tatarka's literary career was typical of his generation: raised in a Slovak village, he studied in Prague and Paris, and his early novels were anti-fascist, then strongly influenced by socialist realism. He was among the earliest writers to satirize the Stalin-era cult of personality, in his novella *Démon súhlasu* (1956, *The Demon of Consent*, 1987). After expressing disapproval of the 1968 Soviet invasion and joining the Charter 77 movement, Tatarka was banned from publication, and his later works were printed only by exile publishers and circulated in samizdat, making him the best-known Slovak writer associated with the Czech dissidents. Xavier Galmiche has pointed out "the strange discrepancy existing, notably, even within Czechoslovakia during 'normalization,' between the profusion of anti-establishment culture (above all, samizdat) in the Czech lands and the calm apparently prevailing in Slovakia. Consequently, Tatarka was a double dissident" (2007, 7). The major work of Tatarka's "dissident" period is *Písačky* (Jottings, 1986) whose eroticism led to varying critical reactions. Robert Pynsent describes it rather dismissively as "repetitive, lush, sometimes mawkish, sometimes coarse and usually sensualist, descriptions of the *Ich's* erotic play and copulation" (1991, 13). Peter Petro calls it Tatarka's "necessary, though excessively – even pathologically – erotic appendix to 'official' prose, which was recovering from the shell-shock it had suffered after the forceful suppression of freedom perpetuated in 1968" (1996, 146). *Písačky* inspired the creation of Tatarka's subsequent and final work: after reading it, Eva Štolbová wrote to Tatarka in admiration, which

led to a relationship between them, and their later conversations became the text of *Navrávačky*.

The creation of *Navrávačky* was complex due to linguistic as well as political factors. Between autumn 1985 and spring 1986, Štolbová recorded her conversations with Tatarka, then the cassettes were transcribed and edited by the dissidents Martin Šimečka and Ján Langoš, and printed in 1987 by the samizdat publisher Edice Petlice (run by Ludvík Vaculík) in Prague. This version, however, omitted Štolbová's side of the discussion and turned their Czecho-Slovak dialogue into a Slovak monologue. In 1988, it was published in book form by the exile publishing house Index in Germany, and excerpts began to appear in 1989, even before the Velvet Revolution, in the Slovak journal *Slovenské pohľady*. Shortly after Tatarka's death in the same year, the émigré journal *Proměny* published an issue featuring reflections by a number of Czech writers, as well as an excerpt from *Navrávačky*. Calling Tatarka "the first new Czechoslovak," Vaculík explains: "Everyone could see in Dominik that true Slovak begins where it cannot be translated into Czech; that Czech simply must broaden itself there" (1989, 14). In the case of this text, the language was "broadened" through Tatarka's erotic connection with his co-author. The original, complete transcripts of *Navrávačky* were published in 2001 (second edition 2013), in a form differing so substantially that this version was called *Navrávačky with Dominik Tatarka* and listed Eva Štolbová as author. In an interview for the publication of the "full" version, Štolbová described it almost like an illegitimate child (using the verb *splodiť*, which means "conceive" in both an artistic and biological sense): "When we conceived the text, the whole dissident community didn't know what to think of it. They may have been suspicious of me" (Pálková 2001). Reaction in the Slovak press emphasized the "Czecho-Slovak" nature of Tatarka's language, such as one review stating that "this work will reach the public in an authentic form, which reinforces the fact that both [participants] speak a mixture of Slovak and Czech, as if to symbolize the unity of two kindred souls" (Bžoch 2001). At a broader level, the "unity" between Tatarka and Štolbová represents that of the two nations and the power dynamic between their "kindred" yet separate languages.

During the communist period, most citizens of Czechoslovakia were passively fluent in both Czech and Slovak due to frequent exposure on television, etc.; yet while Slovaks comfortably read both languages, this was less true for Czechs (Slovak literature was regularly published in Czech translation, while the reverse was almost never the case). As Zdeněk Eis has explained, this linguistic difference also had a profound impact on Tatarka: as a student in Prague, "he *contemplated* for the first time the culture he had brought from his homeland, [in comparison] with the Czech cultural tradition" (40). The difference between the two languages is perhaps best reflected in the title *Navrávačky* itself, for which an exact equivalent does not exist in Czech: Štolbová uses it in quotation marks in her introduction to the 1988 edition. While taken from the Slovak verb *navravieť*, which can mean either persuading someone to do something or just idly chattering, it can also be perceived as a play on the similar-sounding noun *nahrávka* (tape recording). Tatarka's editor Martin Šimečka, who is fully bilingual, has described his experience of feeling at home in both languages, but for different purposes

I felt an astonishment that these two very similar languages were in fact fatally different and that despite their almost identical grammar I was unable to translate myself. The difference was in the character of the language detected only by one who used them both as one's own [...] If Slovak is merely an instrument for expression of understood reality, then Czech is the opposite: it models the reality by dint of elegantly expressing that what does not yet exist and thereby creates this reality (1999, 183).

Šimečka's comparison is implicitly gendered, as can be seen in the contrast between Slovak passively "expressing" reality, while Czech actively "models" it. This recalls Vladimír Macura's description of gendered national images: "There is something perceptibly female in the Czechs' image of Slovakia [...] it's as if Czechia, that traditional female allegory of Czechness, has suddenly become masculinized through her contact with her neighbor Slovakia" (1993, 40–41). In *Navrávačky*, the Slovako-Czech literary partnership reverses this male/female dynamic.

While he pushes beyond taboos in his descriptions of his physical desires, Tatarka's views of women fall along the traditional binary of maternally pure and sexually desirable. In her brief review of *Navrávačky* for *World Literature Today*, Wilma Iggers highlights the connection between "Eva, the Czech-Jewish woman he loves," and his "widowed peasant mother" for whom "he felt an almost mystical closeness"; she also suggests Tatarka's closeness to Czech literature: "There are a number of Czech but few Slovak writers who, although very vulnerable, speak out as frankly as Tatarka" (1989, 508). *Navrávačky* begins with the passionate lines taken from one of Tatarka's first letters to Štolbová [the following translations are my own]:

My dear sweet Eva, my soul, my heart. I was lucky, I was lucky, that I met you, for they have sent me to a strange prison [...] I cannot teach at school, although I am a professor; I cannot write, although I am a writer [...] But I wrote a literary metaphor which was read by a professor of Czech in Prague. And she wrote to me in the hospital that she was really pleased, excited, inspired [...] I forgot about the letter for several months, until I read it again, and now I'll write Eva a thankful, enthusiastic letter (1988, 7).

Half-ironically evoking his peasant upbringing, he reflects, "You are a Jewish woman and I am a Carpathian village shepherd. What we have in common, God knows. But perhaps it is that we both wander; somehow we came to be here, we go through the deserts, we walk among random masses, in big cities" (8). Reminiscing about his fatherless childhood, Tatarka concludes that his close relationship with Eva can be attributed to the very differences between them: "It is something like a feminine element and a masculine element, which complement each other, which can create a harmonious, flourishing home. Our home lacked this [in my childhood] and I feel that lack even today" (13). By contrast, the "feminine" element is lacking in the 1988 edition: although it includes Štolbová's brief introduction, there is almost nothing of her original questions left in the text.

The transcripts of the interviews, as published in Štolbová's edition of *Navrávačky*, more clearly highlight the relationship of language and gender. Tatarka's Slovak seems more receptive to influence from the other language than Štolbová's Czech. While Štolbová generally poses a question and Tatarka answers it, he goes back and forth frequently between Slovak and Czech, often actively trying to speak in the lat-

ter, while she only uses Slovak words for emphasis when repeating things Tatarka has said. At the beginning of the first tape, for example, she asks him in Czech if he remembers his father. He responds “*ne, ne*” (no in Czech) and continues in Slovak, saying that his father left no photograph or “*list*” (letter) behind. “Ani list” (“Not even a letter”), Štolbová replies, repeating the Slovak word *list*, rather than the Czech *dopis*, and Tatarka echoes, “*Ani list*” (Štolbová 2001, 15). Although this follows Šimečka’s example of Czech “modeling” reality and Slovak “expressing” it, the reversed gender dynamic makes the dominance of Czech more ambiguous.

The final section of *Navrávačky* highlights Tatarka’s relationship with the Czech dissidents, which is brought about through Štolbová’s intervention: “There we were, Eva, your little car took us off to Prague, we found the conspirator Ludvík Vaculík and entered the atmosphere of a little Czech literary community. They welcomed us, extended their hospitality, and we had the feeling: this is a holy community” (Tatarka 1988, 104). Tatarka compares the intellectual satisfaction of the dissidents to sexual satisfaction: “a dissident or national community which knows everything about itself [...] does not have a feeling of emptiness, emptiness which I spoke of in other contexts. Why does a woman have a feeling of emptiness with a man? Perhaps she cares too little” (106). According to Vladimír Petřík, during his period of literary isolation after 1968, Tatarka’s intimacy with a number of lovers served as “inspiration” for his works: “The women whom Tatarka writes about inspired the gradual uncovering of the author’s inner self. Through them he revealed himself to the reader.” Yet he had an “ambivalent relationship” to them, because he was suspicious that they had been sent by the secret police to report on his private life, a real possibility in the political situation of the time (Štolbová 2013, 9).

Tatarka’s description of one discussion is focused on the relationship between German, Austrian, and Prague-German writers and the women who inspired them:

I remember that a conversation began about authors who wrote in German [...] it began with the women who went through their lives. Lou, who had Rainer Maria Rilke and Nietzsche, Milena Jesenská, then we added Alma Mahler, who had Croupier [sic] and after him Franz Werfel. You know, Werfel wrote *Piety*. *Piety*, that was one of the Czech maids in the Werfel family [the title of Werfel’s 1929 novel *Barbara oder die Frömmigkeit* is confused here with the name of his nursemaid]. It’s shown that the families of these Prague intellectuals had Czech servants [...] Werfel, Kafka, they achieved world recognition, but there is a nation here, which is amazing, which creates something, endures (Tatarka 1988, 104).

When comparing this passage to the full transcripts, however, it appears that this passage attributed to Tatarka actually comes from Štolbová’s part of the conversation (in Czech rather than Slovak):

There were several interesting themes [...] and you [Tatarka] started [talking] about Czechs living in [...] about Prague German... Actually it wasn’t just about their personalities, but about the women who broke into their lives. You spoke of that Lou, that you read her manuscript and that she was the lover of Rainer Maria Rilke, is that right? (D. T.: Yes.) And of Nietzsche and maybe someone else. And that she was the kind of woman of whom they say that she has it written in her eyes. We also spoke of Milena Jesenská. (D. T.: Yes, that’s right.) Then we also spoke about Alma Mahler and I couldn’t remember, they said

she had [Walter] Gropius, the architect, and I couldn't remember who else – and it was Franz Werfel. Before that, even before Gropius she was the wife of Franz Werfel. Who was also one of those Germans, Prague Germans, feeling Prague and living there (Štolbová 2013, 141).

This example shows that, apart from minor errors in transcription (“Croupier” for Gropius, for example), the editors of the 1988 *Navrávačky* not only abridged the original recordings, but added their own broad interpretations (including the reference to Kafka, who does not appear in the transcripts) and not only excise Štolbová's words but ascribe sections of them to Tatarka.

Štolbová's memoir *Lamento* (1994) displays the multilingualism that was edited out of the earlier version of *Navrávačky*, by reproducing Štolbová's and Tatarka's Czech-Slovak conversations, and takes the intertextual step of incorporating Tatarka's letters into the narrative. In her focus on their sexual relationship, Štolbová “dissents” from the acceptable limits of women's expression by voicing her desires as explicitly as Roth's fictional Olga. *Lamento* begins with Štolbová's discovery of Tatarka, when she reads excerpts of his work in the exile journal *Listy*: “What did these words suggest to me? What struck me so much?” Her reaction to his text is passionate, even before meeting him: “I read, I don't breathe, I am excited, I long for him, I want something.” She obtains a samizdat copy of *Písačky*, and her fascination with Tatarka grows into near-obsession: “I carried it everywhere with me. If I read it to others, it spoke to them in a foreign language” (1994, 7–8). Following Ludvík Vaculík's advice, Štolbová writes to Tatarka directly, and when he responds, she shares the letter with her daughter and with her friends: “Dominik was with us all Saturday and Sunday. He was constantly an invisible presence, he was ours, intimate” (12). At her first visit to Bratislava, this literary intimacy became an erotic one, which Štolbová describes with the frankness that is often credited to Tatarka: “It seemed to me that I had never seen such a beautiful male body. I kept looking at his groin. He had a big and thick member that was not erect. It was as soft and smooth as a baby” (28). Despite her strong attraction to Tatarka, Štolbová describes herself as being unable to feel pleasure as they consummate their relationship, even as he demands that she open her legs for him: “The chimerical image of an inimitable writer, a national martyr, was replaced by the concrete presence of an ardent man who longed for me, devoured my body, did not want me to let me out of his arms even for a second, choked me with kisses and completely absorbed me into himself” (30). The “invisible” intimacy between author and reader has led to a “concrete” intimacy between lovers, which is then textually reproduced through Štolbová's incorporation of Tatarka's words.

Nonetheless, Štolbová is tormented by jealousy, and from her perspective the “holy community” of Czech dissidents seems more like a Rothian orgy:

Dominik sat between Eda and Lenka; he was constantly stroking their legs from the knees up. I had never known him to do that before. He showed signs of being in love with Lenka. But Eda paid him more attention. I was insanely jealous. So that's what our life as a couple would look like. I saw that I didn't exist for him. When he looked at me by chance, there was simply a cold gaze (55).

Later, however, she asserts her dominance over Tatarka, through both emotional and linguistic control: “In Czech surroundings, Dominik started to speak Czech. I often had to correct him and ask him to speak in Slovak. But internally this pleased me. Both of us were exchanging our languages out of love” (71). Beginning with a literary contact and progressing to an emotional and sexual relationship, their recorded conversations have come full circle to producing a new literary work. By “conceiving” their shared literary offspring, Tatarka and Štolbová turn the Czecho-Slovak cultural bond into a gendered one, in which the Slovak writer overcomes his creative “impotence” through the Czech dissident’s “loving exchange” of languages.

As a Slovak, Tatarka cannot essentialize Czech women in the same way as German writers like Kafka, or for that matter Western visitors like Philip Roth. His relationship with Eva Štolbová empowers her as a writer, allowing her “authentic female voice”, in Barbara Einhorn’s (1993) terms, to “[articulate] itself in new literary forms,” in this case the fragmented form of tape-recorded conversations (although their full publication was delayed for over a decade). While her voice was virtually erased from the dissident and exile version of Tatarka’s final text, her contribution and authorship were restored in the “official” post-socialist edition (published in two editions by the state-funded Literary Information Centre). To reverse Vladimír Petrík’s claim of Tatarka’s lovers as enabling him to “reveal himself,” the relationship between these two writers also “inspired the gradual uncovering of [Štolbová’s] inner self” in her own work, *Lamento*.

In both *The Prague Orgy* and *Navrávačky*, the first published versions give precedence to the male voice in first-person narration, while the second versions (Roth’s television script and the full transcripts between Tatarka and Štolbová) reveal a more balanced perspective between its male and female protagonists. Interestingly, in both of the latter versions, a Czech *disidentka* named Eva asserts greater control over the narrative: both Roth’s Kalinova and Tatarka’s co-creator Štolbová. While Roth’s own adaptation of *The Prague Orgy* was never produced, a new version was recently announced, to be filmed in 2018 – with a Czech director, Irena Pavlásková (Kudlác 2017). If this project comes to fruition, the American novelist’s fictional model of reality will be appropriated by a Czech woman artist, which represents a sort of “dissident” viewpoint in the globalized media landscape of the twenty-first century. While these Cold War-era texts may seem to belong to an increasingly distant past, the ability of the dissident to speak and to be heard remains in question, particularly in regards to feminist or gender issues. As Jan Matonoha rather pessimistically concludes: “the silence on the issue of gender [...] became the index (symptom) of a broader deficient understanding of democracy [...] in the discourses of the dissent prior to the revolution of 1989 and in Czech post-revolutionary society in general” (2014, 180). With the resurgence of populist and/or authoritarian governments in Hungary, Poland, and most recently the Czech Republic, as well as elsewhere in Europe, the need for dissenting voices – especially those of women – is as crucial as ever.

LITERATURE

- Beasley-Murray, Tim. 2006. "German-Language Culture and the Slav Stranger Within." *Central Europe* 4, 2: 131–145.
- Benatov, Joseph. 2009. "Demystifying the Logic of Tamizdat: Philip Roth's Anti-Spectacular Literary Politics." *Poetics Today*, Vol. 30, no. 1: 107–132.
- Bolton, Jonathan. 2012. *Worlds of Dissent: Charter 77, the Plastic People of the Universe, and Czech Culture Under Communism*. Cambridge: Harvard University Press.
- Bžoch, Jozef. 2001. "Kompletné Navrávačky." *SME*, 1 March.
- Einhorn, Barbara. 1993. *Cinderella Goes to Market: Citizenship, Gender, and Women's Movements in East Central Europe*. Oxford: Verso.
- Eis, Zdeněk. 2002. "Zvažovat kulturu..." *Host* 18, 2: 38–40.
- Galmiche, Xavier. 2007. "Dominik Tatarka – Une figure singulière." In *Dominik Tatarka: un écrivain en dissidence*, edited by Peter Brabenec, 7–10. Paris: L'Harmattan.
- Goodman, Brian K. 2015. "Philip Roth's Other Europe: Counter-Realism and the Late Cold War." *American Literary History*, 27, 4: 717–740.
- Havel, Václav. 1986. *Living in Truth*. London: Faber and Faber.
- Iggers, Wilma. "Navrávačky." 1989. *World Literature Today*, 63, 3: 508.
- Jeřáb, Josef. 2015. "Můj Roth – Everyman." *Host* 31, 4: 49–51.
- Kudláč, Martin. 2017. "A Raft of Literary Adaptations on the Latest Slate of Czech Projects." *Cineuropa*, March 29. Accessed July 1, 2017. <http://www.cineuropa.org/nw.aspx?t=newsdetail&l=en&did=326367>.
- Kundera, Milan. 2010. *Encounter*. Trans. by Linda Asher. New York: HarperCollins.
- Macura, Vladimír. 1993. *Masarykovy boty a jiné semi(o)fejetony*. Prague: Pražská imaginace.
- Matonoha, Jan. 2014. "Dispositives of Silence: Gender, feminism, and Czech literature between 1948 and 1989." In *The Politics of Gender Culture under State Socialism: An Expropriated Voice*, ed. by Hana Havelková and Libora Oates-Indruchová, 162–187. London: Routledge.
- Pálková, Sylvia. 2001. "Disidenti ma mohli podozrievat." *Pravda*, January 19. Accessed July 1, 2017. <http://www.litcentrum.sk/29972>.
- Petro, Peter. 1996. *A History of Slovak Literature*. Montreal: McGill-Queens University Press.
- Pierpont, Claudia Roth. 2013. *Roth Unbound: A Writer and his Works*. New York: Farrar, Strauss, and Giroux.
- Putna, Martin C., ed. 2011. *Homosexualita v dějinách české kultury*. Prague: Academia.
- Pynsent, Robert. 1991. *Modern Slovak Prose*. London: SSEES.
- Radulescu, Domnica. 2004. "Amazons, Wretches, and Vampirettes: Essentialism and Beyond in the Representation of East European Women." In *Vampirettes, Wretches, and Amazons: Western Representations of East European Women*, ed. by Valentina Glasar and Domnica Radulescu, 23–59. Boulder: East European Monographs.
- Roth, Philip. 1974. "Milan Kundera, The Joker." *Esquire*, April: 85, 178, 182, 184.
- Roth, Philip. 1976. "In Search of Franz Kafka." *New York Times*, February 15: 6–7.
- Roth, Philip. 1985. *The Prague Orgy*. New York: Holt, Rinehart, and Winston.
- Roth, Philip. 2007. *The Prague Orgy, A Television Adaptation*. In *Zuckerman Bound: A Trilogy and Epilogue*. New York: Library of America, 507–593.
- Roth, Philip. 2013. "In Prague." *New Yorker*, May 3. Accessed July 1, 2017. www.newyorker.com/books/page-turner/in-prague.
- Sabatos, Charles. 2009. "The 'Burning Body' as an Icon of Resistance: Jan Palach in World Literature." In *Gender and Sexuality in 1968: Transformative Politics in the Cultural Imagination*, ed. by Lessie Frazier and Deborah Cohen, 193–217. London: Palgrave.
- Said, Edward. 1979. *Orientalism*. New York: Vintage.
- Searles, George J. 1992. *Conversations with Philip Roth*. Jackson: University Press of Mississippi.
- Schick, Irvin Cemil. 1999. *The Erotic Margin: Sexuality and Spatiality in Alteritist Discourse*. London: Verso.
- Šimečka, Martin. 1999. "Story about a Language." In *Scepticism and Hope*, ed. by Miro Kollár, 179–185. Bratislava: Kalligram.

- Spivak, Gayatri. 1988. "Can the Subaltern Speak?" In *Marxism and the Interpretation of Culture*, ed. by Cary Nelson and Lawrence Grossberg, 271–313. Urbana: University of Illinois Press.
- Štolbová, Eva. 1994. *Lamento*. Prague: Thalia.
- Štolbová, Eva. [2001] 2013. *Navrávačky s Dominikom Tatarkom*. Bratislava: Literárne informačné centrum.
- Tatarka, Dominik. 1988. *Navrávačky*. Munich: Index.
- Tatarka, Dominik. 2008. "Tapings." Trans. by Charles Sabatos. *Slovak Literary Review* 13, 2: 3–4.
- Vaculík, Ludvík. 1989. "První nový Čechoslovák." *Proměny* 26, 2: 14–15.

Can the dissident speak? The Czech woman writer in the work of Philip Roth and Dominik Tatarka

Dissidence in Czechoslovakia. Philip Roth. Dominik Tatarka. Eva Štolbová. Gender in Slovak literature.

The Czech dissident movement that began in the late 1970s was a network in which women played a key role, but the Czech writers who gained fame in the West were invariably men. In Philip Roth's 1985 novella *The Prague Orgy*, his alter ego Nathan Zuckerman meets a woman writer named Olga, whose pursuit of the American writer owes more to erotic fantasy than to the milieu Roth recreates in otherwise faithful detail. This portrayal of the Czech female as both sexualized and "other" can be traced back to twentieth century Prague-German writers, but Roth both politicizes and intellectualizes this archetype by making the desiring (rather than desired) woman a writer and dissident. A real-life perspective on the Czech *dissentka* (female dissident) appears in the work of Dominik Tatarka, one of the few Slovak writers to be closely associated with the dissident movement. The last work Tatarka published in his lifetime was a memoir based on tape-recorded interviews with Eva Štolbová, who became Tatarka's connection to Prague dissident circles. In 1988, these *Navrávačky* (*Tapings*) were published in edited book form in Germany, and it was not until more than a decade later that the full transcripts were published in Slovakia. While the female Czech dissident is eroticized in this text as well, Štolbová is not a mere object of desire; she portrays her side of the story in her own memoir, *Lamento* (1994). The gender dynamic between Štolbová and Tatarka subverts the cultural assumption in which the Czech language was constructed as "masculine" and Slovak as "feminine." Thus both Roth and Tatarka illustrate the interplay between "otherness" and gender in the production of dissident culture, and its reception by domestic (both Czech and Slovak) as well as international readers.

Assoc. Prof. Charles Sabatos
Department of English Literature
Faculty of Arts and Sciences, no. 811
Yeditepe University
26 Ağustos Yerleşimi
34755 Kayışdağı
Istanbul
Turkey
charles.sabatos@gmail.com

Myth and feminine self-expression in the poetry of Anna Lesznai and Anna Hajnal

ANIKÓ POLGÁR

The hidden tradition of women's literature, alongside the forgotten feminine language which needs to be rediscovered and brought back up to the surface, is often metaphorically compared to a subterranean stream which, trickling barely audibly below ground, still carries liberating energies (Menyhért 2013, 20). In an essay by Hélène Cixous, the embodiment of the frightening power of silenced feminine culture is Medusa, a mythological creature who petrifies men who look at her (Cixous 1976, 875–893). Luce Irigaray also based her discussion on the break from female lineage on Greek mythology (Schwab 2010, 79–92): Hestia, guardian of the hearth, also protected women's loyalty to their own identity and lineage, but by neglecting Hestia, we turned to the veneration of male deities (Irigaray 1998, 51–59).

In Hungarian literary criticism, French feminist theories based on psychoanalysis and its criticism had less influence than the more pragmatic school of women's studies urging the bringing to light of the forgotten feminine tradition. In recent years, this has led to the exploration of women's literature and its reception, which had been hiding under the surface of mainstream literature. The research is centred on the work of female authors connected to the journal *Nyugat* (West, 1908–1941), which had a key role in the rise of Hungarian modernism. Due to the changes in social and ideological circumstances in the years preceding *Nyugat*, women appeared in artistic and professional fields in larger numbers and the presence of women in literature became more and more accepted in the 1910s (Borgos – Szilágyi 2011, 8).

In literary research, particular attention is paid to the history of reception, but the characteristics of women's writing, alongside the characteristics of female subjectivity, female role models and self-constructions, are also analysed. The diversity of approaches is not only a consequence of different theoretical bases but also of the fact that the term “women's literature” should be viewed as a collective category covering a multitude of literary phenomena (Menyhért 2013, 23). In the era of *Nyugat*, a positive interest was taken in female authors: male editors “expected women to reveal a world unknown to them” (Borgos – Szilágyi 2011, 11). However, double standards were employed, as the gender of the author had primary influence on literary esteem (L'Homme 2003, 178). During the first half of the 20th century, the general consensus in the reception discourse was that “female authors should speak honestly, while at the same time depicting themselves as the chastely silent subject

of desire, while keeping sexuality, as a traditionally central element in constituting femininity, as taboo” (L’Homme 2009, 67). In contrast with this, present-day researchers of women’s literature speak more about the diversity of “women’s discourse and communicative practices rather than homogenous ‘femininity’” (Mekis D. 2009, 11). In my paper, I relate to this research while, starting from myth as an energy reaching back to women’s own identity and lineage, I also rely on the results of the French feminist school. I analyse the poetry of two poetesses connected to Nyugat, Anna Lesznai and Anna Hajnal, from the perspective of myth as a means of feminine self-expression.

ANNA LESZNAI AND ANNA HAJNAL IN HUNGARIAN LITERATURE

Anna Lesznai (1885–1966) belonged to the first, while Anna Hajnal (1907–1977) belonged to the third generation of the journal Nyugat. Lesznai was “the characteristic representative of the passage between different creative activities, as well as different intellectual groups” (Borgos 2007, 105) – an applied and fine artist, poet and prose writer. Her poems had already appeared in the first issue of *Nyugat*, which remained her most important forum for publication until her emigration to America in 1939 (Borgos – Szilágyi 2011, 81). In her poetry, as well as in the tales or her grand novel, which can be regarded as a summary of her oeuvre, a “‘feminine’ – empathic viewing of the soul” is combined with an analytic tendency (Kőbányai 2015, 649). Her intellectual and work journal notes (of which only a selection have been published so far: Török 2010) reveal a person who is open and free of conventions, who is at the same time insightful both philosophically and politically, and an avid searcher for logical, cause-and-effect relationships (Török 2010, 8–9). Her poetry is centred on love and children, and albeit her critics often interpret this as the manifestation of “Womanhood wanting to bear fruit, to give birth and to reproduce, an all-desiring Womanhood, the ancestral Womanhood, the ancestral Mother” (Fülep 1923), this is not a sign of a lack of reflection but rather the “result of an attitude with a strong philosophical basis” (Földes 2009, 348).

Anna Hajnal is a member of a generation that originated in the 1930s, which withdrew into the traditions of antiquity “like into the protection of a virtual island” (Rónay 1986a, 288). Between 1937 and 1938, together with classical philologist Imre Trencsényi-Waldapfel, she edited the journal *Argonauták* (Argonauts), one of the goals of which was to demonstrate the inspiring energies of antiquity in times that were becoming more and more troubling (Trencsényi 1996, 392–401). The primary field of her art was poetry. She rarely wrote prose, mostly on request (Steinert 1980, 672), and only completed a short fragment of her autobiographical novel intended for children (Hajnal 1983). Her work also included children’s poems and literary translations. In her poetry, “fine details and virgin forests, intimacy and large spaces” alternate and flow into one another (Nemes Nagy 1983, 105), “antique tastes, elements reminiscent of folk poetry, biblical-prayer texts and old Hungarian poetry” (Koczkás 1986, 564) are mixed. Her poetry is determined by a “pantheistic fever advanced to a life programme” (Szakolczay 2014, 188), the reverence of life as the highest value (Alföldy 2006, 108), the combination of familiar solemnity and childlike joy (110), as

well as by the experiencing of infertility as a universal deprivation (Szakolczay 2014, 190), along with “women’s dignity” helping to endure the suffering (193).

Although of different mentalities, both poetesses belong to the common stream of Hungarian women’s literature, and they were also friends. According to Petra Török, Anna Hajnal “had been brought very close to Lesznai by the cosmic atmosphere of her poems searching for wholeness, creating an independent mythology” (2010, 507). Anna Hajnal also refers to their kindred spirits; in her writings about Lesznai, she compares her poetic predecessor to an ancient plane tree with its roots and crown extended, who gripped the earth widely and reached for the skies in titanic tension (Hajnal 1980, II., 183–184). The plane tree, as will be discussed later, is one of the characteristic motifs of Anna Hajnal’s poetry, as well as a symbol of her own fate as a woman and poet. In her essay, the mythological soil of Hungarian women’s poetry becomes a natural meeting ground for life works.

MYTH AND FEMININE SELF-EXPRESSION

In defining one of the key terms of my paper, myth, I will use as my starting point the interpretation of religious historian Károly Kerényi (1897–1973), who was “one of the most important forces of inspiration in Anna Hajnal’s poetry” (Rónay 1986b, 358). According to Kerényi, mythology is a way of thinking and expression, and “for those who think accordingly and express themselves through it, it is also a way of life and action” (1939, 16–17). Myth and language are closely linked: quotations, references and fragments of old poems are built into utterances. It is necessary for this that the self be open to the past, searching for examples in things of old and thus becoming their bearer, making them present again (17). As one of Kerényi’s students, János György Szilágyi, wrote, it is possible “to interpret myths, which had been created several millennia ago or thousands of miles afar, even outside of myth-creating and primarily myth-cognitive cultures, anywhere and anytime, for example here and now with the intention of seeking their message relevant to us” (1982, 217).

Although Kerényi did not employ gender perspectives, his concept is compatible with that of Alicia Ostriker’s, who studied the connection between myth and women’s self-expression. According to Ostriker, myth on the one hand is an element of education and high culture conveyed by authority, and on the other it is an essentially intimate thing, the territory of dreams and suppressed desires, of all things that are alien to rational thinking (1982, 72). For women’s poetry, besides anti-rationalism, creating myths is also a territory of self-projection and self-discovery – the representation of woman finding something divine or demonic in herself (73). This entails the correction of gender stereotypes encoded in myths (73–74).

“Of all the mythologies of different peoples, Greek mythology is our closest friend”, wrote Kerényi (1939, 8). This tradition grew into Anna Hajnal’s poetry with self-evident naturalness and was combined with motifs from the Old Testament. In Lesznai’s poetry, the Greek legacy does not appear so transparently, but elements of ancient mythology shine through medieval European and oriental ones.

Kerényi, who viewed Greek deities as eternal figures and spiritual realities, emphasized the multifaceted nature of goddesses in his papers. The three forms of

the great goddess (maidenhood: παῖς, female fulfilment: τελεία and widowhood: χήρα) encompass the whole of female existence (1941, 32). The mythology does not speak about three consecutive phases of life, but different aspects of a whole. Demeter as a mother, struggling to get her daughter back is characterized by the state of τελεία. However, in a version of the myth, while searching for Persephone, she also falls victim to rape just as her daughter did (34). Like a παῖς, she too cannot avoid Poseidon, who has his way with the mare-goddess in the form of a stallion (Kerényi 1977, 123). She arrives in Eleusis broken, deprived of all her joy, as χήρα, disguised as an old woman, sits down by a well under an olive tree and offers her services to the daughters of Celeus (Kerényi 1941, 109). The existence of these three forms, their overlapping and disjunction and their mythological parallels, can also be found in the oeuvres of the two studied poetesses. For Lesznai, the most important is the time of fulfilment, τελεία, fertility and the blessed state of motherhood, whereas her lost maidenhood and widow-like feelings of pain and deprivation also emerge in her poems. At the beginning of her career as a poet, Anna Hajnal depicted the beauty of the intact maiden with parallels from Greek mythology, and later on, the childless poetesses found solace in revealing the essential identity of the maiden and the widow forms.

Mythological figures are not the only symbols of female existence in the work of the two poetesses but also those of cultural marginalization feature: their Jewish roots, being torn from their family traditions and homeland, and their childhood years as an idealized, primeval state are important motifs for both of them. After the falling apart of the Austro-Hungarian Monarchy, both of them were separated from their birthplaces. After 1920, Anna Hajnal never returned to Gyepűfüzes¹ again. Between the two world wars, Anna Lesznai visited Körtvélyes (which belonged to Czechoslovakia at the time) from Vienna and Hungary,² but after 1939 she never saw her home village again either. Distance added to the strong mythization of childhood landscapes, and in their works, spaces of personal memory were connected to the wider dimensions of cultural memory, and actual landscapes were washed together with mythical and Biblical landscapes.

MELUSINE AND THE EARTH-MOTHER: THE MEETING OF MYTH AND FAIRY TALE IN THE POEMS OF ANNA LESZNAI

A key element of Anna Lesznai's poetry is the world of fairy tales. A fairy tale heroine is often evoked in her poems (for example: Melusine or Scheherazade), and in her works of manifold and complex metaphors, the mode of existence of fairy tales and myths cannot always be differentiated. According to Kerényi's theory, tale and myth cannot be differentiated on the basis of their material or form, the sole difference between them being the attitude towards the story: "if life pours into the passed down material without inhibition" then it is a myth, but if the story shrinks to "recital, listening and finally, mere reading" without it changing one bit in content, then we have a tale (1939, 20–21). In Lesznai's poetry, in this sense, motifs borrowed from tales are also mythicized, as in her poems she demonstrates how stories become the primary forms of experience in life.

The mythicality of Melusine, one of Lesznai's characteristic alter egos, is strengthened by motifs in the background which originate from Greek mythology. Melusine is an active and energetic female figure of medieval times, which are often regarded as male-centred. Jacques le Goff points out that in antique mythology, the stories of Eros and Psyche, Zeus and Semele, and Numa and Egeria are parallel to the tale of Melusine (Le Roy Ladurie – Le Goff 1971, 596–597). According to medieval texts, fairies are the descendants of the ancient Parcae (their French name, *fées* stems from the Latin *fatae*; Le Goff 2012, 169), and thus they have a determining role in the weaving of human (primarily male) fates. According to tradition and especially Ovid's *Metamorphoses*, Melusine is similar to a demi-goddess, an ancestor of a great line (Dumiche 2010, 220) who, like Camoena, has a fortune-telling function (222).

Melusine is a hybrid female figure, bearing both animal and human traits (most commonly a mix between a woman and a snake or dragon), akin to the figure of Echidna, as described in Hesiod's *Theogony*, according to Arlette Bouloumie (2001, 9). In antiquity, the snake had been a positive image (it brought prosperity to the community under its protection; 9), but in Christianity it was identified with Satan, who tempted Eve to sin, and Melusine was related to Lilith. In medieval depictions, Melusine is the hybrid of a woman and a snake or a winged dragon (Clier-Colombanie 2001, 21–34).

The story of Melusine has countless variations, but they have a common core: the fairy brings prosperity and an abundance of children to the man who marries her, whilst there is an air of some pagan secrecy and the forbidden about her (for example, her husband must never see her naked or in her transformed shape). If the husband or another family member breaks the prohibition, Melusine leaves once and for all, leaving her children and family behind. Lesznai was captured on the one hand by the energy of the male-female relationship, a woman's special abilities, her key role and initiative in the story and on the other hand by the strength of the mother-child relationship and longings driving the mother away from child-rearing, her responsibility for her family and the denunciation thereof.

The Melusine poems finally matured into a cycle in the poetess's third book *Eltévedt litániák* (Lost Litanies, 1922) and Lesznai inserted a few pieces from her preceding two books, *Hazajáró versek* (Haunting Poems, 1909) and *Édenkert* (Garden of Eden, 1918) into the cycle, tailoring some of the poems ex post to fit the Melusine narrative (Vezér 1979, 90). According to Erzsébet Vezér, the figure of Melusine is Lesznai's "most fitting self-imitation" (58), and it originates from the feeling of displacement and a lack of roots in the big city. The image of Melusine is constantly refined in Lesznai's poetry, following the stages of the poetess's life. The poetic figures and worldview of the poetess, coming from a Jewish land-owning family and moving to Budapest from the countryside (her original name was Amália Moscovitz), were determined by the features of the village, the rural chateau and its garden. One of the attributes of Melusine, wealth, may be paralleled in the financial status of the family. The abandonment of family and children bears likeness to her biography, too: it is a reference to her first marriage and divorce prior to the birth of her child, to the artistic career of the young, divorced woman (which, in a sense, was the abandon-

ment of her child and the dereliction of her maternal duties), and also to the failure of her second marriage with the left-wing thinker Oszkár Jászi (Borgos – Szilágyi 2011, 94–99).

In Lesznai's poetry, Melusine flies away from her family not in the form of a dragon but a bird, the description of the donning of feathered clothes evoking Ovid's *Metamorphoses*, the home world seen from a bird's-eye view invoking the take-off of Daedalus and Icarus, while the ripping out of Melusine from the human world also parallels the crucifixion of Christ. In the poem *Meluzina dalol* (Melusine Sings, Lesznai 1985, 72–74), Melusine's feathered clothes hidden in the chest of seven drawers come to life, the lock snaps, and the feathered clothes flutter out. Melusine flies away through the opening window, and her two arms form a soaring cross. In the poem *Megtérő Meluzina* (Melusine Returning, 1985, 82–83) the snow-white feathered clothes are red with blood: blood is a symbol of suffering but also of bodily passion. Melusine's "journey was for naught"; in vain did she try to fly high as a bird, which is to say, return to the heavenly heights, the abyss pulling her back. At the same time, however, taking off is also equivalent to approaching superficiality, and the narrator of the poem prompts the "gloomy bird" to fall back into her own depths where the "mirth of deep consolation" will await her.

In Lesznai's poems, Melusine is often related to the wind. This is probably an influence of Slavic folklore. For example, Meluzina in Czech mythology is a demon of the wind (Brückner 1923, 237). In Slovak meluzína means "whirlwind" (Kačala 1989, 197) and the wailing of the wind echoes the cries of Melusine grieving the loss of her family. In the poem *Idegen testvéréhez szól Meluzina* (Melusine Speaks to her Strange Brother, Lesznai 1985, 75–77), the fairy addresses her former partner, a man regarded as stranger and brother at the same time. Melusine states that her eyes are blind to human things and her ears deaf to human voices, yet she can hear the grass growing and see the future, the "chalices" growing on the "naked" arms of the trees. Not only do her senses function differently, but she also expresses her feelings in a different manner; therefore she cannot understand why humans cry, nor can she cry with them, but she surmises "why the dew cries" and why the bushes sigh when the wind has wounded them. "My breath blends with the air", says Melusine as she parts with her beloved and rediscovers her own self and body. The motif of the wind appears at different points in the poem: once it is denoted as "destroying" and at other times as "hiding". The two contradictory adjectives reveal two opposing viewpoints: for man, the wind is "destroying" (in the poem, it deflects the arrow shot at Melusine by her beloved), but for Melusine, it is "hiding". The cool autumn mentioned in the last stanza is a time of estrangement, "troubled words", arguments and barren fields, but it is also a time when the cries of Melusine, longing for but never returning to her beloved, are best heard.

Melusine is strongly bound to her children, who inherited something of her elven restlessness, yet she must part with them so as to blend back into nature. The heroine of the poem *Bolyongó Meluzina* (Wandering Melusine, 1985, 78–79) returns to the forest panting, she can almost feel her body reach for the sky as a slender tree and her fingers await sprouting when it dawns on her that there is no coming home as the

forest has cast her out. “You shan’t again stand in line with the pure poplars” – the judgment is passed – for “you have embraced a man” (78). So there is no return from the phase of *τελεία* to *παῖς*; her lost purity cannot be regained. However, fulfilment is also temporary; Melusine turns into a “lonely, wandering, spirited wraith” (79) deprived of joy like a *χίρρα*. In her conjugal and maternal pain, she most resembles Demeter mourning the loss of her daughter. The Demetrian myth represents the inevitable sacrifice of self that biology demands of women (Castro 1990, 133). This is also parallel with Melusine’s bird form as, according to the Homeric hymn, hearing the cries of the abducted Persephone, Demeter rushes to her daughter’s rescue like a bird (*σεύατο δ’ ὦστ’ οἰωνός*; Kerényi 1941, 104).

In the poetry of Anna Lesznai the voice of Nature and the voice of Woman are the same. Flying up as a bird, Melusine sees the country below as the Earth-mother: the hills of the homeland are “teat-shaped” (1985, 73). Metaphors of the Earth-mother appear in other poems by Lesznai as well. In the poem *Kert* (Garden), she also speaks of a “teat-shaped hill” and the blessed bosom of the earth (47) and in *Dolgok öröme* (The Joy of Things) of the bosom-like hills of the earth (55). In *Egyszerű dal* (Simple Song), stroking the sweet-scented earth is like stroking the female body, and as a woman, the earth, too is “pregnant” (35). In *Hazavágyás* (Nostalgia), “the earth’s green hips are trembling” (42). In the long cycle *Miatyánk* (Our Father), which “dissolves every sentence of the prayer into pleading, lament, faith and rebellion in a poem each” (Vezér 1979, 199), the perspective is turned: the earth becomes a giant, helpless baby, who at the same time is “cradle and nursing” (Lesznai 1985, 99). The narrator of the poem calls her fellow women to help her take care of this baby she has been charged with, for the earth is thirsty, and heaven above is infertile. The womanly task grants power as well as validation for desire, but the cosmic expectations require a grandiose womanly unity. It is as if at some points in Lesznai’s poem, avant-garde activism and Lajos Kassák’s rhetoric of dissolving the self into the collective individual appeared in its own female version.

ARTEMIS THE LIGHT BEARER AND DAPHNE ENCRUSTED:

MYTHOLOGY AND SELF-EXPRESSION IN ANNA HAJNAL’S POETRY

“She sought to express the cosmic fullness of existence in her myth-creating poetry”, writes Ádám Makkai of Anna Hajnal’s poetry (1996, 689). According to Jenő Alföldy, Anna Hajnal is a daughter of Orpheus, who “not only *writes* about nature as poets usually do, but nature itself is manifest in her poems” (2006, 105). Alföldy associates periods of the poetess’s career with Greek deities, taking Artemis and Aphrodite for patrons of her youth and regarding Thanatos, the god of death as her inspiration in later life (110–111). Behind the mythological names appearing in Alföldy’s essay are specific Hajnal-poems. In *Orfeusz* (Orpheus, 1980, I. 99), Anna Hajnal slides Greek mythological and Old Testament elements into each other. The mythical bard shepherds the beasts, like a flock of sheep, with the sound of his flute, but their marching is similar to the Jews’ wandering in the wilderness. Orpheus, like Moses, strikes water in the desert and then crosses the sea (albeit not by parting the waters but by stretching a bridge upon the back of the sea). The story, some elements

of which appear, proceeds backwards: the shepherd, whom we first saw with his flock in the wilderness, after giving water to his people, leaves, crossing the sea alone, and only his flute is washed ashore. The flute, which no one dares touch with their lips, bears the ancient mythical power that became the inspiration of the poetry of later ages. A special role is attributed to the colour green in the poem: the back of the sea is greenish, and the flute washed ashore is also green. As green is the colour of awakening nature, in the landing of the green flute we may discover a symbol of rebirth along with the resurrection of a poetic tradition.

The goddess of love is invoked in the poem *Őszi himnusz Afroditéhez* (Autumn Hymn to Aphrodite), written in October 1936 (190–192). The poem is about the surfacing of a column sunk into the sea. Long years of patient waiting mean a long time spent without love, but the waters will one day ebb and the column may once again rise up in the expansion of space. This can be interpreted as a reference to the poetess' life; as compared to the custom of the age, Anna Hajnal married relatively late, at the age of 30 (her husband was also a literary scholar, the writer and critic Imre Keszi). In the next stanza, the object dug out of the sand appears not to be a column any more, but a woman-shaped statue adorned with gems, which speaks of its yellow opal forehead and chrysoprase fingers in the first person singular. This immobile shape of woman had been buried deep by shame, but will once again be uncovered for her precious ornaments. The statue emerges from the waves like Aphrodite Anadyomene in mythology, and longs for goddess-like dimensions, wanting to grow and reach into the sphere of stars so that the kisses, which do not fit on its tiny stature, would have more space. She addresses the goddess Aphrodite in the last stanza, and asks her to free her from her shell, awaken her, and make her grow in love. The awakening is like a grandiose metamorphosis, the animation of a statue, as if this time it is not the sculptor Pygmalion but the statue of the girl made by him that has spoken and asked the goddess of love to bring her to life.³

The poem *Tavaszi himnusz* (Spring Hymn, 195–197), invoking Artemis, is a response to the Aphrodite-hymn, whose time is the autumn following a summer wasted in slumber. The goddess addressed in the poem this time is a “sky maiden”, a “quick-stepped virgin” who had slept through the winter in a “hard, frozen bed”. In the spring-bearing goddess, we may recognize Artemis by her attributes, the bow and the crescent moon. The goddess is a “chaste maiden”, and sleeps among flames guarding her virginity, like Brunhilde, but after her awakening, she brings magic and change, and attraction and order to the world. She is the light in the wake of whom thick groves spring up and trees behold the sky with green eyes. In the poem, Artemis is a cosmic phenomenon; her power does not only invigorate the whole of human life but also reaches the groves at the end of the world, and the “world's knees” also bow before her. As the moon goddess, she is mistress over the ebbs and flows and all. She is followed by two rivers, which rush forward as a black and a white brocket – sibling rivers, like the worms chewing at the tree of life in the medieval parable, the symbols of days and nights consuming lifetimes (Schnur 1978, 274–275). Although Aphrodite and Artemis are rivals in antique tradition (see Hippolytus by Euripides), in Anna Hajnal's poetry their figures, just as in Kerényi's essay entitled *Protogonos Kore*, blend

together. Artemis is fertile as a virgin in that she revitalizes nature; the poetess revisits this motif later, without mentioning the Greek goddess by name, in her poems on infertility. In Anna Bóna's selection, these poems are arranged in a separate cycle with the title *A gyermektelen anya* (The Childless Mother, Hajnal 2014, 65–105). According to Bóna, Anna Hajnal “watched life through a mother's eyes” (1981, 77). In the poem *Ének a síkságon* (Song on the Plane, 1980a, I. 537–538), the childless woman roaming God's lands alone is filled with joy while watching the many great sons and daughters of God, the countless species of animals, and walks among them as if in Paradise.

Viewed in her classic form, Artemis “is present in the unbrokenness of young animals as well as in the horror of giving birth” (Kerényi 1941, 11); in her we can see the borderline of motherhood and maidenhood, and in her figure are equally present the “virginal intactness and the horror of giving birth – the powers of a purely natural, female world aspect” (14). This Artemian duality, intertwined with the unsuppressable energies of Aphrodite, is depicted in a number of Anna Hajnal's poems with different poetic figures. The subject of the poem *Végre is...* (*After all*,⁴ Hajnal 1980, I. 646–647) compares herself to an algid island floating in slush ice, in which something boils darkly until a geyser erupts. The chaste, cold shell keeps her captive for long, but its wild energies cannot be frozen forever: “What boils in me darkly, / bubbling, swirling upward, / melting my thick cover: / the firmament may blanche / while being sliced upward to its lap / by a foaming, vapor-tressed head / ragingly crying: the geyser” (George 1993, 243).

According to a Homeric Aphrodite hymn (Kerényi 1941, 99), at the moment when a nymph is born, great blossoming trees are born. These stand in the grove of the sky-dwellers, and are never touched by an axe. At the moment a nymph dies (according to the hymn, nymphs are not immortal: they belong neither to mortals nor the sky-dwellers but enjoy longevity and feed on divine nourishment), as the Moira of death stands before the nymph, first the tree withers, its leaves shrivel, its branches fall and its soul leaves daylight along with the nymph's.

Several of Anna Hajnal's poems speak about the perishing of trees that have a soul and body parts akin to a human's. In her poem *Kivágott platán* (The felled plane tree, 1970, 20), the tree's “soul flows” and flies away, and silent crying is heard in the meantime. Lying on the ground, the tree is like a corpse, its branches are “broken silver arms”, its locks are mixed with mud, its long-lashed eyes are closed, its giant head “dropped” and “sunk to the ground”. The poem *A fa* (The tree) also depicts the death of a plane (30), where the tree is linked to a nymph, a Dryad, and is given feminine attributes. The poem can be divided into three parts. In the first part, the narrator of the poem hears a ghost tree cry in front of her window as a dying Dryad has just left it. The plane is described as having “died” and been “killed” like a person, and it is given a feminine character in a simile: “it was twenty years old like a girl”. In the second part, the narrator places herself in the role of the tree, having been cut around with a sharp knife penetrating to her core.

In the third part, this train of thought is extended with a new aspect, when a matron who lives in a tree addresses a man. This is not about the felling of a tree

and a nymph dying at the same time, but about Daphne who, as a virgin, had once fled from Apollo and been encrusted in a tree and grown old as a “stiff old tree”. The solid waistline of the tree hides its once girlish slimness and the grey foliage the once girlish locks. The theme that an old woman carries her present as well as previous self within her often recurs in Anna Hajnal’s poetry. She addresses the youthful Little Anna in several poems, such as *Kis Anna hova lettél* (Where are you, Little Anna, 1985, 53–54) and *Kis Annához* (To Little Anna, 128–129). Her ageing body is marked on the knee by a star-shaped scar proving that she is the self-same Little Anna who had once hurt her knee. In her poems, her transformations, such as her girly locks turning white, are controlled by mythical forces just like the metamorphoses told by Ovid.

The poem *Két nő az utcán* (Two women in the street, 1970, 48–49) describes the meeting of two women with dyed brown hair, who are like “two mysterious mummies” with their clothes and bodies like bandages or, in another simile, a cello case hiding a “strung [...] tensely vibrating slim body” within. These poems deal with the basic questions of the relationship between one’s identity and body: “metamorphosis is not an event of solidification but much rather a symptom of the uncertainty of self-identity and the uncontrollability of fate” (Bényei 2013, 23). Ageing, just like mythological transformation, is the final leaving behind of a previous physical state – in a sense, a pathway to annihilation. However, something essential remains of the identity, even if it is not visible to the naked eye. Anna Hajnal conceives of and extends the mythological metamorphosis as an allegory of self-history, a state “when the subject’s internal image and sense of self are radically juxtaposed with her external physical form” (25). However, instead of writing about the astonishment of the self when faced with a bodily image it does not recognize as its own, nor feel at home in, Anna Hajnal concentrates on the soothing power of the stigmata that seeps through even a transformed body image.

Jenő Alföldy mentions the death-god Thanatos because of the poems of mourning and lamentation as well as those expressing a sense of approaching death, which proliferate in the last period of Hajnal’s poetry (in the 1960s and 1970s). These, however, are not connected with the concept of death in Greek mythology but are based on the Jewish tradition. The narrator of the poem *Makpelah* (1980, I. 686–688) is a woman who laments the death of her husband. The title refers to the Cave of the Patriarchs, the burial site of Abraham and Sarah, according to the Zohar (2011). The deceased lies “in princely snow-whiteness” under deep layers: “In there, deep down / between the sheets / the body dressed all in white”,⁵ on a “sacred earth-filled cushion”. His widow trusts that “your cave of Makpelah grave / you’ll with me share soon”.

To describe widowhood, Anna Hajnal also recalls the images of Greek mythology. In the poem *Fuvolaének* (Flute Song, 689–690), her husband, who died three years prior to her, becomes a “Boy-Eurydice”, whom his loving wife tries to bring back to the world of the living with a gentle flute tune like Orpheus. Anna Hajnal, as for example the American poet Muriel Rukeyser, rejected the traditional division of myth from a woman’s subjectivity (Ostriker 1982, 71). The poem *Óh régi június!* (Oh, June of Old, 1978, 25) tells the story of Philemon and Baucis. In Ovid, Baucis

is already a matron and her husband an old man when they entertain the gods. They ask Jupiter to let them die at the same time – a wish that is granted: they both turn into a tree simultaneously (Ovidio Nasone 1994, 324–330). In Anna Hajnal's poem, the eternally young Philemon leaves Baucis the old woman, who will then forever be looking for her mate. In their youth, they had been gentle roses embracing each other, but the wind has turned them away from each other and dead petals are now whirling around Baucis.

CONCLUSION

In the works of Anna Lesznai and Anna Hajnal, the uncovering of the mythical layers of poetry is intertwined with the modes of expression of female identity. Lesznai dampens subjectivity with the help of role lyrics: for her, life is a woman's task requiring strength. The central character of her poetry was raised to be a giant girl by mother earth and after she herself became a mother, the earth is also in need of her care. Although there is no passage between the maiden and the mother – the mother cannot get back her maidenly innocence – their roles can sometimes be reversed. Lost maidenhood is akin to feelings of exclusion and homelessness. Lesznai's typical alter ego, Melusine, who is not accepted back by nature, breaks from her partner as well as her children and becomes similar to Demeter, the widowed Greek goddess who is forever searching for her daughter in a state of deprivation.

For Anna Hajnal, it is also her childlessness that inspires her tender loving care embracing animals as well as plants. In her poetry, images of tucking in and (breast) feeding abound, usually separated from the self and transformed into natural phenomena, intertwined either with the theme of love or with animal and plant motifs. Anna Hajnal melds together the Greek and Jewish traditions, making Greek deities a part of her own private mythology. For her, Artemis is a spring goddess bringing the proliferation of nature, whose figure combines untouchable chastity with passionate wildness. Anna Hajnal's poetry can be outlined on the basis of the archaic Greek goddess Protogonos Kore, as defined by Károly Kerényi, whose aspects span the whole of female existence. Anna Hajnal describes ageing on the model of transformation myths, and the comforting serenity with which she writes about old age, mourning and other tragic themes, stems from the knowledge that, after leaving one's bodily form, something of the identity can remain.

NOTES

¹ Today: Kohfidisch, Austria. Here, Anna Hajnal grew up in a German community and German was her second mother tongue (Hajnal 1983, 103).

² Today: Nižný Hrušov, Slovakia.

³ See Ovid's original text and the reception of the Pygmalion story in the next volume (Aurnhammer – Martin 2003).

⁴ Translated by Juliette Victor-Rood (George 1993, 243).

⁵ Translated by Kenneth McRobbie (Makkai 1996, 696).

LITERATURE

- Alföldy, Jenő. 2006. "Orpheusz leánya." In *Tiszta tiszta tiszta. Hetvenhét vers*, Anna Hajnal, 105–112. Budapest: Múlt és Jövő.
- Aurnhammer, Achim – Dieter Martin, eds. 2003. *Mythos Pygmalion. Texte von Ovid bis John Updike*. Leipzig: Reclam.
- "A Zohár könyve." 2011. Trans. by Uri Asaf. *Szombat*, 23. 12. 2011. Accessed May 30, 2017. <http://www.szombat.org/politika/4327-a-zohar-konyve>.
- Bényei, Tamás. 2013. *Más alakban. A metamorfózis lehetséges poétikái és politikái*. Pécs: Pro Pannonia.
- Bóna, Anna. 1981. "Hajnal Anna: Kormos ranét." In *Miért szép? Verselemzések napjaink magyar költészetéről*, 68–79. Budapest: Gondolat.
- Borgos, Anna. 2007. "Kanon és identitás. Író nők." In *Portrék a Másikról. Alkotónők és alkotótársak a múlt századelőn*, Borgos Anna, 99–117. Budapest: Noran.
- Borgos, Anna – Judit Szilágyi. 2011. *Nőírók és író nők. Irodalmi és női szerepek a Nyugatban*. Budapest: Noran.
- Bouloumie, Arlette. 2001. "Introduction." In *Mélusine moderne et contemporaine*, ed. by Arlette Bouloumie – Henri Béhar, 7–11. Angers: L'Age d'Homme.
- Brückner, Aleksander. 1923. *Mitologia Slava (Mitologja Słowiańska)*. Trans. by Julia Dicksteinówna. Bologna: Nicola Zanichelle Editore.
- Castro, Ginette. 1990. *American Feminism. A Contemporary History (Radioscopie du féminisme américain)*. Trans. by Elisabeth Loverde-Bagwell. New York – London: New York University Press.
- Cixous, Hélène. 1976. "The Laugh of the Medusa." Trans. by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1, 4: 875–893.
- Clier-Colombani, Françoise. 2001. "Mélusine: images d'une fée serpente au moyen âge dans les manuscrits illustrés du XV^e siècle du Roman de Mélusine." In *Mélusine moderne et contemporaine*, ed. by Arlette Bouloumie and Henri Béhar, 21–34. Angers: L'Age d'Homme.
- Dumiche, Béatrice. 2010. "Das Volksbuch als Mittel der Vulgarisierung und des Kulturtransfers am Beispiel von Melusine." In *Fortunatus, Melusine, Genovefa. Internationale Erzählstoffe in der deutschen und ungarischen Literatur der Frühen Neuzeit*, ed. by Dieter Breuer – Gábor Tüskés, 191–234. Bern: Peter Lang.
- Földes, Györgyi. 2009. "Hogy engem lássál nézd meg kedves a kertet. A női én és a metafizikai én Lesznai Anna lírájában." In *Nő, tükkör, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmából*, ed. by Virág Varga – Zoltán Zsávolya, 347–368. Budapest: Ráció.
- Fülep, Lajos. 1923. "Lesznai Anna lírája. Az 'Eltévedt litániák' alkalmából." *Nyugat* 16: 17–18. Accessed May 30, 2017. <http://epa.oszk.hu/00000/00022/00343/10421.htm>.
- George, Emery, ed. 1993. *Contemporary East European Poetry. An Antology*. New York – Oxford: Oxford University Press.
- Hajnal, Anna. 1970. *Parti város*. Bratislava: Madách.
- Hajnal, Anna. 1978. *Alkonyfény*. Budapest: Magvető.
- Hajnal, Anna. 1980a. *Összegyűjtött művei I–II*. Budapest: Magvető.
- Hajnal, Anna. 1980b. "Lesznai Annáról." In *Hajnal Anna Összegyűjtött művei, II*, Anna Hajnal, 183–184. Budapest: Magvető.
- Hajnal, Anna. 1983. *Fű, mely sziklán kél*. Budapest: Alföldi Nyomda.
- Hajnal, Anna. 1985. *A gond, akár a szemfedél*. Budapest: Kozmosz Könyvek.
- Hajnal, Anna. 2014. *Engem a némaság ajkához vett. Válogatott versek*. Budapest: Orpheusz.
- Irigaray, Luce. 1998. "A nők genealógiájának semmibevétele." Trans. by Judit Kádár. In *Sétáló agyak. Kortárs feminista diskurzus*, ed. by Orsolya Drozdik, 51–59. Budapest: Kijárat.
- Kačala, Ján. 1989. *Krátky slovník slovenského jazyka*. Bratislava: Veda.
- Kerényi, Károly, ed. 1939. "Mi a mitológia?" In *Homérosi himnuszok*, Homérosz, 7–35. Budapest: Officina.
- Kerényi, Károly, ed. 1941a. *Homérosi himnuszok*, Homérosz, trans. by Gábor Devecseri. Budapest: Officina.
- Kerényi, Károly, ed. 1941b. "Prótagonos Koré." In *Homérosi himnuszok*, Homérosz, 7–75. Budapest: Officina.

- Kerényi, Károly. 1977. *Görög mitológia*. Trans. by Grácia Kerényi. Budapest: Gondolat.
- Koczkás, Sándor. 1986. "Az 'ezüstös hang' változatai." *Jelenkor* 29, 6: 562–564.
- Kőbányai, János. 2015. "Utószó. Az eltűnt 'Egész' nyomában. Kezdetben volt a kert." In *Kezdetben volt a kert*, II, Anna Lesznai, 647–672. Budapest: Múlt és Jövő.
- Le Goff, Jacques. 2012. *Középkori hősök és csodák (Héros et merveilles du Moyen Âge)*. Trans. by Ildikó Lőrinszky. Budapest: Európa.
- L'Homme, Ilona. 2003. *A női írók helye az irodalmi diskurzusban, 1900–1945*. Doktori disszertáció. Budapest: ELTE BTK Doktori Iskola. Accessed May 12, 2017. http://www.academia.edu/7077031/A_n%C5%91i_%C3%ADr%C3%B3k_helye_az_irodalmi_diszkurzusban_1900-1945_.
- L'Homme, Ilona. 2009. "Az erotikus női költészet fogadtatása a 20. század elején." In *Nő, tükrök, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmából*, ed. by Virág Varga – Zoltán Zsávolya, 59–67. Budapest: Ráció.
- Le Roy Ladurie, Emmanuel – Jacques Le Goff. 1971. "Mélusine maternelle et défricheuse." *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations* 26, 3: 587–622.
- Lesznai, Anna. 1985. *Dolgok öröme*. Budapest: Szépirodalmi Kiadó.
- Makkai, Ádám, ed. 1996. *In Quest of the 'Miracle Stag': The Poetry of Hungary*. Chicago: Atlantis – Centaur.
- Mekis, D. János. 2009. "A modernség alternatívái – magyar női irodalom a 20. század első felében." In *Nő, tükrök, írás. Értelmezések a 20. század első felének női irodalmából*, ed. by Virág Varga – Zoltán Zsávolya, 11–17. Budapest: Ráció.
- Menyhért, Anna. 2013. *Női irodalmi hagyomány*. Budapest: Napvilág.
- Nemes Nagy, Ágnes. 1983. "Hajnal Anna otthonai." In *Fű, mely sziklán kél*, Anna Hajnal, 105–108. Budapest: Alföldi Nyomda.
- Ostriker, Alicia. 1982. "The Thieves of Language: Women Poets and Revisionist Mythmaking." *Signs* 8, 1: 72.
- Ovidio Nasone, Publio. 1994. *Metamorfosi*. Testo a fronte. Torino: Einaudi.
- Rónay, László. 1986a. "A Nyugat harmadik nemzedéke." In *A magyar irodalom története 1945–1975, II/1. A költészet*, ed. by Miklós Béládi, 288–289. Budapest: Akadémiai.
- Rónay, László. 1986b. "Hajnal Anna." In *A magyar irodalom története 1945–1975, II/1. A költészet*, ed. by Miklós Béládi, 381–388. Budapest: Akadémiai Kiadó.
- Schnur, Harry C. 1978. *Lateinische Fabeln des Mittelalters*, Lateinisch–deutsch. Trans. by Harry C. Schnur. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.
- Schwab, Gail M. 2010. "Mothers, Sisters, and Daughters. Luce Irigaray and the Female Genealogical Line in the Stories of the Greeks." In *Rewriting Difference: Luce Irigaray and "the Greeks"*, ed. by Elena Tzelepis – Athena Athanasiou, 79–92. New York: Suny Press.
- Steinert, Ágota. 1980. "A kötet összeállításáról." In *Hajnal Anna Összegyűjtött művei, II*, Anna Hajnal, 669–673. Budapest: Magvető.
- Szakolczay, Lajos. 2014. "Hajnal Anna fényei. Költő és ember egyazon húron." In *Engem a némaság ajkához vett. Válogatott versek*, Anna Hajnal, 181–197. Budapest: Orpheusz.
- Szilágyi, János György. 1982. "Arachné." In *Paradigmák. Tanulmányok antik irodalomról és mitológiáról*, János György Szilágyi, 217–233. Budapest: Magvető.
- Török, Petra, ed. 2010a. *Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*, Lesznai Anna. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Török, Petra, ed. 2010b. "'Mindenképpen úgy érzem, ez lenne a fő könyv'. Lesznai Anna naplójegyzeteiről." In *Sorsával tetováltan önmaga. Válogatás Lesznai Anna naplójegyzeteiből*, 6–60. Budapest: Petőfi Irodalmi Múzeum.
- Trencsényi, Katalin. 1996. "Az Argohajósok (és más 'görögök') viszontagságos kalandjai századunk harmincas éveiben: az Argonauták című folyóirat története." In *Irodalomtörténet* 27, 3–4: 392–401.
- Vezér, Erzsébet. 1979. *Lesznai Anna élete*. Budapest: Kossuth Könyvkiadó.
- Vezér, Erzsébet. 1985. "Lesznai Anna költői világa." In *Dolgok öröme*, Lesznai Anna, 189–202. Budapest: Szépirodalmi Könyvkiadó.

Myth and feminine self-expression in the poetry of Anna Lesznai and Anna Hajnal

Women's literature. Hungarian literature. Mythology. Feminine self-expression.

The author in this paper analyses the poetry of two Hungarian poetesses, Anna Lesznai and Anna Hajnal, from the perspective of myth as a means of feminine self-expression. Anna Lesznai (1885–1966) belonged to the first, while Anna Hajnal (1907–1977) belonged to the third generation of the journal *Nyugat* (1908–1941). The theoretical background relates to women's studies, while, starting from myth as an energy reaching back to women's own identity and lineage, also relies on the results of the French feminist school. In the works of Anna Lesznai and Anna Hajnal, the uncovering of the mythical layers of poetry is intertwined with the modes of expression of female identity. Lesznai's typical alter ego, Melusine, who is not accepted back by nature, breaks from her partner as well as her children. Anna Hajnal melds together the Greek and Jewish traditions, making Greek deities a part of her own private mythology.

Doc. Mgr. Anikó Polgár, PhD.
Department of Hungarian Language and Literature
Faculty of Arts
Comenius University in Bratislava
Gondova 2
814 99 Bratislava
Slovak Republic
polgar2@uniba.sk

Sprachbiografie und inszenierte Autorschaft: Das Fallbeispiel Erika Blumgrund

JOZEF TANCER

In diesem Beitrag versuche ich, am Beispiel der aus Bratislava stammenden jüdisch-argentinischen Dichterin, Journalistin und Malerin Erika Blumgrund, geb. Friedlieb (1924–2016), die soziolinguistische Sprachbiografieforschung und Elemente der Sprachbiografie einer Autorin mit der literaturwissenschaftlichen Frage nach der inszenierten Autorschaft zu verbinden.¹ Ich werde zuerst die Sprachbiografie der Autorin kurz darstellen, wobei ich mich auf Momente konzentriere, die später in Bezug auf ihre Rolle einer Dichterin und Journalistin sowohl aus der Selbst- als auch einer Fremdperspektive relevant wurden. Im zweiten Teil benutze ich die konstruierte Sprachbiografie zur Analyse dreier Inszenierungsarten der publizistischen und lyrischen Autorschaft Erika Blumgrunds: als mehrsprachige Autorin, als deutsch-jüdische Autorin in Argentinien und als slowakisch-jüdische Autorin. Durch die Verbindung des sprachbiografischen Ansatzes mit dem Aspekt der Inszenierung wird zum einen der konstruktivistische Charakter einer Sprachbiografie sichtbar (seitens der Sprecher_innen sowie der Forscher_innen), zum anderen lässt sich auf diese Weise die Positionierung Erika Blumgrunds in unterschiedlichen Literatur- und Kulturkontexten sowie die Rezeption ihrer Gedichte besser verstehen.

Die Sprachbiografieforschung ist zwar primär im Hinblick auf ihre Methoden der Datenerhebung sowie die inhaltlichen Fragestellungen der Soziolinguistik verpflichtet (s. z. B. Franceschini – Miecznikowski 2004, Franceschini 2010, Busch 2013), kann jedoch meines Erachtens auch im literaturwissenschaftlichen Kontext, z. B. im Forschungsbereich „Literatur und Mehrsprachigkeit“, als ein Zugang zur Erschließung des biografischen Referenzrahmens einer mehrsprachig agierenden Autorin oder eines Autors herangezogen werden, abgesehen davon, dass mehrsprachige Autor_innen selbst oft gerne ihre Sprachbiografien in den eigenen Texten thematisieren (Busch – Busch 2008). Es geht dabei nicht darum, in der lebensweltlichen Mehrsprachigkeit der schreibenden Person den einzigen Schlüssel zu ihrem poetischen Werk zu suchen und somit den Autor bzw. dessen Biografie für die Bedeutung seiner Texte verantwortlich zu machen. Es sollen bestimmte biografische Elemente der im Rahmen eines Interviews oder einer anderen Gattung entworfenen individuellen Sprachbiografie identifiziert werden, die einen möglichen Hintergrund für einen spezifischen reflexiven Umgang mit der poetischen Sprache liefern oder Erklärungshilfe bei einer Analyse der Rezeption des Werks oder von dessen mehrsprachi-

gem Autor bzw. mehrsprachiger Autorin in sprachlich unterschiedlichen Lesergemeinschaften leisten könnten. Die Ermittlung von Sprachbiografien mehrsprachiger Personen nicht nur im Bereich der Soziolinguistik, sondern auch der Literaturwissenschaft (sei es in Bezug auf die Autor_innen oder auch Leser_innen) scheint mir nicht zuletzt angesichts des in den theoretischen Debatten seit den späten 1990er Jahren neu gedeuteten und wieder aufgewerteten Autorbegriffs gerechtfertigt zu sein (Jannidis – Lauer – Martinez – Winko 1999).

SPRACHBIOGRAFIE ALS BEGRIFF

In Anlehnung an Katharina Meng betrachte ich die Sprachbiografie als „eine systematische in der Regel wissenschaftliche Darstellung der sprachlichen Entwicklung einer bestimmten Person unter den für sie charakteristischen Sprachentwicklungs- und Sprachverwendungsbedingungen [...] Sprachbiografien konstruieren aus Daten ein Gesamtbild der sprachlichen Entwicklung einer Person in ihrem gesellschaftlichen Umfeld“ (2004, 97f.). In diesem Sinne handelt es sich bei der Sprachbiografie um das Ergebnis einer qualitativen Forschung, die sich verschiedener Methoden bedienen kann, von diversen Formen des Interviews (s. Kruse 2014) über visuelle Darstellungstechniken wie z. B. das Sprachporträt (Krumm – Jenkins 2001) bis hin zur heuristischen Auswertung von schriftlichen Dokumenten. Die Sprachbiografie einer Person, der bei *oral language history*-Projekten eine direkte Interaktion des Forschers und des Interviewten vorangeht, kann genauso gut in Form eines wissenschaftlichen Aufsatzes wie auch eines journalistischen Interviews oder gar eines literarischen Textes dargestellt werden. Ich betrachte die Sprachbiografie als eine äußerst variable textuell-visuelle Gattung, die sich aus einer soziolinguistischen, kulturhistorischen oder literaturwissenschaftlichen Forschungsarbeit ergeben kann.

QUELLENBASIS

Die vorliegende Studie beruht hauptsächlich auf Interviews mit der Autorin, die ich teils schriftlich, teils mündlich in den Jahren 2014 bis 2016 durchgeführt habe.² Die schriftliche Kommunikation verlief bis zur persönlichen Begegnung im Dezember 2014 in Buenos Aires vor allem auf Deutsch, das in den mündlichen Gesprächen durch das von Erika Blumgrund im direkten Kontakt forcierte Slowakisch abgelöst wurde. Außer der Korrespondenz mit der Dichterin und den Interviews werde ich bei der Darstellung von Blumgrunds Sprachbiografie auf ihre publizierten Texte sowie auf einige, dieser Dichterin gewidmete Zeitungartikel und das biografische Porträt Erika Blumgrunds von Beate Hock (2016) rekurren. Der Vergleich meiner Interviews mit den genannten Quellen ermöglicht zum einen die Erweiterung der eruierten Informationen um neue biografische Angaben. Zum anderen wird dadurch die situative Bedingtheit der einzelnen Aussagen der Interviewten deutlich. Die unterschiedlichen Rahmen, in denen die sich oft auf gleiche Themen beziehenden sprachbiografischen Erläuterungen stehen (Sprachegebrauch in der Familie, Schule, im Beruf usw.) lassen die Strategien der Selbstinszenierung der Autorin oder ihre Fremdotszenierung durch den/die Forscher_in bzw. die interviewende Person erkennen. Ich werde die sprachbiografische Selbstinszenierung dieser Autorin nicht

in Beziehung zu ihrer eigenen Lyrik setzen. Die Rolle der eigenen Sprachbiografie für das lyrische Werk Erika Blumgrunds wäre ein Thema für einen eigenständigen Beitrag.

SPRACHREPERTOIRE UND SPRACHIDEOLOGIE

Zur Analyse dieser Fülle von Informationen, die es nun gilt, nicht bloß chronologisch, sondern auch in ihren systematischen Zusammenhängen auszuwerten, möchte ich auf das Konzept des Sprachrepertoires zurückgreifen, wie es John Gumperz in den 1960er Jahren entwickelt und Brigitta Busch in der jüngsten Vergangenheit in mehreren Texten aktualisiert hat. Laut Gumperz enthält das Sprachrepertoire „all the accepted ways of formulating messages. It provides the weapons of everyday communication. Speakers choose among this arsenal in accordance with the meanings they wish to convey“ (1964, 137f.). Die Wahl der Formulierungsweisen soll dabei zum einen von grammatikalischen und zum anderen von sozialen Regeln bzw. Konventionen bestimmt werden. Da diese eine kollektive Verbindlichkeit besitzen, diene der Ansatz von Gumperz zuerst zur Beschreibung des Sprachrepertoires einer bestimmten Sprechergemeinschaft. Später wurde es jedoch auch auf Einzelne übertragen. Die Tendenz zur Individualisierung dieses Forschungskonzepts vertiefte u. a. Brigitta Busch, indem sie in das Sprachrepertoire die Emotionen, d. h. den Bereich des Spracherlebens integrierte. Ihr zufolge kann man das Sprachrepertoire als

einen Raum der Potentialität sehen, der von sedimentiertem leiblich emotionalem Erleben sowohl aufgespannt als auch eingeschränkt wird. Die Wahlmöglichkeit, vor der ein sprechendes Subjekt steht, wird nicht nur durch grammatikalische Regeln und soziale Konventionen begrenzt, sondern es können zum Beispiel bestimmte Sprachen, Codes oder Sprechweisen so mit emotionalen Konnotationen besetzt sein, dass sie in bestimmten Momenten nicht oder nur eingeschränkt zur Verfügung stehen (2012, 31f.).

Somit lenkt Brigitta Busch die Aufmerksamkeit auf den Zusammenhang zwischen dem Sprechen und den sowohl expliziten als auch impliziten Einstellungen zur Sprache und Kommunikation, die auf Erfahrungen und Erkenntnissen der Sprechenden beruhen und die höchst individuell sein können. Die erweiterte Auffassung von Sprachrepertoire um die Dimension des Spracherlebens legt die Berücksichtigung der Sprachideologien der Einzelnen bei der Analyse von deren Sprachrepertoires nahe. Unter dem Begriff „Sprachideologie“ verstehe ich dabei in Anlehnung an Susan Gal „the culturally specific notions which participants and observers bring to language, the ideas they have about what language is good for, what linguistic differences mean about the speakers who use them, why there are linguistic differences at all“ (2002, 197). So werde ich im Folgenden versuchen, Äußerungen Erika Blumgrunds, die Aufschluss über ihr Sprachrepertoire gewähren, zu den sich darin äußernden Sprachideologien in Beziehung zu setzen. Dabei stütze ich mich auf klassifizierende Typen von Sprachideologien, die István Lanstyák ausgearbeitet hat (2017). Da den Sprachideologien häufig bestimmte allgemeine weltanschauliche Einstellungen zugrunde liegen, weisen diese nicht selten über die sprachbezogenen Angelegenheiten hinaus und verraten einiges über die kollektiven und individuellen Identifizierungsmuster des Individuums (s. Laiza 2007, 51).

ZENTRALE ELEMENTE DER SPRACHBIOGRAFIE ERIKA BLUMGRUNDS

„Wenn ich über meine Muttersprache befragt werde“, schreibt Erika Blumgrund, „muss ich sagen, dass ich drei Muttersprachen habe – Deutsch, Ungarisch und Französisch“ (E-Mail, 14. 7. 2014).³ Diese einen sprachlichen Plurimaternismus postulierende Formulierung,⁴ mit der Erika Blumgrund ihr sprachbiografisches Erzählen eröffnete, weist zum einen auf einige zentrale Fakten hin, die Aufschluss über ihre Sozialisierung und das Milieu, in dem sie aufwuchs, gewähren. Zum anderen gibt diese Äußerung einen generellen Ton an, der bei verschiedenen anderen Themen immer wiederkehrt. Er indiziert eine grundsätzlich pluralistische Sprachideologie Erika Blumgrunds, d. h. ihre bewusste Wertschätzung von sprachlicher Vielfalt und deren Bedeutung für das Leben eines Einzelnen sowie der Gesellschaft (sog. sprachlicher Pluralismus, Lanstyák 2017, 301), kombiniert mit der Ideologie des sprachlichen Multilinguismus (297), d. h. einer Überzeugung, dass die Mehrsprachigkeit sowohl für den Einzelnen als auch für die Gemeinschaft einen natürlichen Zustand darstellt. Die im Kern dieser Einstellungen enthaltene pluralistische Ideologie, die der sprachlichen und kulturellen Homogenität die Diversität vorzieht, prägte allgemein Erika Blumgrunds Weltanschauung, d. h. nicht nur ihre Beziehung zu Sprachen, sondern auch zu Religionen, Ethnien usw. Mit ihren ideologischen Implikationen ist daher Blumgrunds eigene Charakterisierung ihrer mehrfachen Muttersprache als eine Art Selbstdefinition zu verstehen, die weit über den Bereich des Sprachgebrauchs hinausgeht.

Der simultane Spracherwerb von Deutsch und Ungarisch war allgemein bei den Pressburger Familien vor 1918 geläufig. Die Generation der Eltern, aufgewachsen noch im Königreich Ungarn, hat ungarische Schulen besucht, und das Deutsche wurde gerade in Pressburg, das traditionell eine starke sprachliche Affinität zu Österreich hatte, nebenbei als familiäre Umgangssprache benutzt. So sprachen auch die Eltern von Erika Blumgrund untereinander Ungarisch, mit ihrer Tochter, ihrem einzigen Kind, jedoch Deutsch, unter anderem wohl deshalb, weil Deutsch die dominante Sprache der Familie mütterlicherseits war. Der aus Pressburg stammende Großvater mütterlicherseits soll nur Deutsch gesprochen haben. Das Erlernen der deutschen Sprache wurde auch durch eine gezielte Anstellung von Kindermädchen aus den sudetendeutschen Regionen gewährleistet, auch eine gewöhnliche Praxis jener Zeit, nicht nur in jüdischen Familien und nicht nur in Bratislava (Tancer 2016, 189ff.).

Auch Ungarisch erwarb Erika Blumgrund zunächst im engeren Familienkreis. Sie sprach es z. B. mit ihren Großeltern väterlicherseits, die auf dem Lande, in Šaľa nad Váhom lebten. Ihre Ungarisch-Kenntnisse haben ihr später in den Jahren 1942 bis 1944 ermöglicht, in Budapest illegal zu leben und als Kindermädchen und Erzieherin in ungarischen Familien für ihren Lebensunterhalt zu sorgen.⁵

Das dritte Element in Erika Blumgrunds dreifacher Muttersprache, Französisch, hatte bereits einen etwas anderen Stellenwert als die spontanen Alltagssprachen Ungarisch und Deutsch. Sein Erwerb widerspiegelt das bildungsbürgerliche Selbstverständnis der Mutter. „Meine Mutter sprach perfekt Französisch“, schreibt Erika Blumgrund. Um das Französische dem Kind auf dem Muttersprachenniveau zu ver-

mitteln, wurden die sudetendeutschen Kindermädchen mit der Zeit von den Schweizer *mademoiselles* abgelöst.

Es lässt sich im Rückblick feststellen, dass die Kombination eines spontanen und eines bewusst von den Eltern gesteuerten Spracherwerbs die Weichen für Erika Blumgrunds späteres Verständnis von der Funktion der Sprache bzw. der Sprachen gestellt hat. Die Notwendigkeit, eine Sprache zu erlernen, wurde für sie immer automatisch selbstverständlich, wenn es darum ging, in einer anderen Kultur Fuß zu fassen. Da das Sprachenlernen jedoch auch unabhängig von der praktischen Notwendigkeit zu kommunizieren als Wert angesehen wurde, betrachtete sie die Erweiterung ihres individuellen Sprachrepertoires zugleich als einen Bildungsanspruch, dem sie ihr ganzes Leben lang durch einen permanenten und gezielten Umgang mit den Sprachen zu genügen trachtete und zwar nicht nur im Sprechen, sondern auch im Schreiben, wie im folgenden Absatz noch zu belegen ist.

Noch im Vorschulalter kam Erika Blumgrund mit einer nächsten Sprache in Berührung, die in ihrem Sprachrepertoire einen affektiv wichtigen Platz besaß, mit dem Hebräischen. Es wurde ihr zuerst von ihrer Mutter als die Sprache des Gebets vermittelt, jedoch mehr als Zeichen einer kulturellen Tradition und Zugehörigkeit als einer tief verinnerlichten und praktizierten Religiosität: „Am Abend, schon im Bett, kam Mutti mit den Gebeten, erst auf Hebräisch, dann auf Deutsch ... typisch für die noch monarchistische Ideologie meiner Eltern“, kommentiert Erika Blumgrund (E-Mail, 15. 7. 2014). Erst im Erwachsenenalter versuchte sie, sich das Hebräische systematisch anzueignen: „hier in Argentinien fing ich an, richtig Hebräisch zu studieren [...] und schrieb sogar Gedichte in dieser Sprache. Nach 4 Jahren gab ich es auf – um mich anderen Sprachen und der Kunst und Musik zu widmen. Lernete etwas Russisch, aber hauptsächlich Italienisch“ (E-Mail, 21. 7. 2014). Obwohl Erika Blumgrund die Beschäftigung mit dem Hebräischen nicht fortführte, in einigen ihrer Gedichten (wie z. B. das Gedicht *Kaddisch*) wird auch Hebräisch in Form von Gebetsformeln benutzt (1997, nicht pag.).

Slowakisch wurde in Blumgrunds Familie laut der Dichterin nicht gesprochen (was jedoch nicht heißt, dass die Eltern außerhalb der Familie überhaupt nicht auf Slowakisch kommunizieren konnten). Mit der Notwendigkeit, die Staatssprache zu erlernen, sah sie sich erst in der 5. Klasse der Volksschule konfrontiert. Nach vier Jahren in einer deutsch-jüdischen Schule wurde sie ohne jegliche Vorbereitung in eine slowakische Schule geschickt, eine aus der Sicht des Kindes möglicherweise etwas drastische, jedoch, wie viele Zeitgenossen bestätigen, sehr wirksame Spracherwerbsmethode. Bereits zwei Jahre später, am slowakischen Gymnasium angekommen, wurde für sie Slowakisch die dominante Bildungssprache sowie das Kommunikationsmittel im Umgang mit Schulfreundinnen und -freunden. Auf Slowakisch führte sie damals sogar ihr Tagebuch.⁶

Durch das Schulmilieu sowie die gymnasialen Curricula kamen zum Slowakischen auch das Tschechische und Lateinische dazu: „und dann kam im Gymnasium LATEIN, einer meiner Lieblingsgegenstände ... leider musste ich nach der Quinta fort aus der Schule, so blieb mein Latein unvollständig. Ich bediene mich aber bis heute damit [!], auch in meinen Gedichten“ (E-Mail, 15. 7. 2014).

Nach der kommunistischen Machtübernahme 1948 beschloss Erika Blumgrund, mit ihrem Ehemann in die Emigration zu gehen. Über Schweden gelangten sie im Mai 1948 nach Buenos Aires. So stand es für Erika Blumgrund mit 24 Jahren fest, eine neue Sprache zu erlernen. Den Erwerb des Spanischen schilderte sie als etwas absolut Müheloses, ja als ginge es von selbst: „Ich habe sehr rasch die hiesige Sprache erlernt, habe nie einen Kurs besucht, weder selbst studiert. Es kam ganz natürlich. Der Umgang mit den Menschen, die alle hilfsbereit waren, trachteten mich zu verstehen, korrigierten mich, wenn notwendig. Die Argentinier sind allgemein sehr solidarisch...“ (E-Mail, 3. 9. 2014). Für das Meistern der neuen Sprache brachte Blumgrund die besten Voraussetzungen mit sich: muttersprachliche Kenntnisse des Französischen und eine Passion für das Lateinische, die sie in den ersten fünf Gymnasialklassen entwickelt hatte. Doch gleichzeitig bezeugt die zitierte Formulierung, mag sie auch unter dem Eindruck einer erfolgreichen Integration in die neue Gesellschaft etwas vereinfacht sein, eine offene Haltung und ein grundsätzliches Interesse an Fremdsprachen, geistige Mobilität, die Erika Blumgrund als Kind und Jugendliche in ihrer Familie und ihrer schulischen Umgebung verinnerlicht hat und die sie auch an ihre Kinder in Argentinien weiterzugeben bemüht war.

Das erwähnte mühelose Hineinwachsen ins Spanische zeugt auch von der starken Identifizierung Erika Blumgrunds mit dieser Sprache, die mit der Zeit zu ihrer Hauptsprache im Alltag wurde. Dennoch hatte und nutzte sie die Möglichkeit, zumindest die drei Hauptsprachen ihrer Bratislavaer Jugend weiterhin zu gebrauchen: Slowakisch blieb ihre Umgangssprache mit ihrem Ehemann; Deutsch konnte sie im Kontakt mit älteren, nach dem Anschluss Österreichs nach Argentinien emigrierten Verwandten, mit anderen deutschsprachigen Einwanderern und z. T. auch mit ihren Kindern sprechen; des Ungarischen bediente sie sich hauptsächlich im Umgang mit ihrer aus Bratislava stammenden Schwiegermutter, die auch mit ihrem Mann den jungen Blumgrunds ins argentinische Exil folgte.

ERIKA BLUMGRUNDS SPRACHBIOGRAFIE IM WECHSELVERHÄLTNIS MIT IHREM JOURNALISTISCHEN UND DICHTERISCHEN WERK

Einen festen Bestandteil von Erika Blumgrunds Sprachbiografie bildet ihre Tätigkeit als Journalistin, Dichterin und Übersetzerin. Ich möchte im Folgenden zeigen, wie diese Rollen rückwirkend einen Einfluss auf ihre eigene Selbstinszenierung sowie ihre Fremdinszenierung durch andere Personen in Bezug auf das Thema Sprachen hatten, zumal sie angesichts ihres öffentlichen Charakters heuristisch relativ gut dokumentiert sind. Unter dem Begriff der Inszenierung verstehe ich dabei eine adressatengerichtete Darstellung der Autorschaft, die „von poetologischen, psychologischen, ideologischen, ökonomischen und medialen Faktoren gesteuert“ wird (Grimm – Schärf 2008, 8) und den Prozess der Positionierung des Autors/der Autorin im Literatursystem prägt (s. mehr Zolcerová 2017, 29–35). Die Inszenierung geht dabei nicht nur auf die Eigeninitiative der schaffenden Personen zurück, die sich in der Öffentlichkeit als Autor_innen darzustellen versuchen. Sie ist „den institutionellen und medialen Rahmenbedingungen der Inszenierung unterworfen“ (Schaffrick

2014, 69f.), d. h. den Regeln des Literaturbetriebs, den Erwartungen des Publikums usw. Aus dieser Perspektive sind im Folgenden drei unterschiedliche (in der literarischen Praxis zusammenhängende) Rollen, die Blumgrund als Autorin publizistischer und literarischer Texte spielte, zu analysieren, die zu einem großen Teil auf sprachbiografischen Elementen basieren.

Erika Blumgrund als mehrsprachige Autorin

Aufgrund ihrer mehrsprachigen Sozialisierung in der Kindheit, ihrer diversen literarischen, publizistischen und übersetzerischen Aktivitäten sowie der lebensweltlichen Mehrsprachigkeit in ihrer neuen argentinischen Heimat trat Erika Blumgrund als Privatmensch in den Interviews sowie als Journalistin und Dichterin vor der Öffentlichkeit als eine mehrsprachige Person auf. In der Darstellung ihrer dichterischen Aktivität und ihres intellektuellen Lebens dominiert die Mehrsprachigkeit: „Meine Muse inspiriert mich, nach ihrem Belieben oder Willkür, so liegen Bände in spanischer, deutscher, ungarischer, slowakischer, französischer, englischer, italienischer Version überall in meinem sogenannten ‚STUDIERZIMMER‘ herum, wo auch mein Computer seinen Platz einnimmt“ (E-Mail, 21. 7. 2014).

Die Mehrsprachigkeit ist ferner das Gestaltungsprinzip einiger von Blumgrunds Büchern, in denen sie sich als Poetin oder als Übersetzerin oder sogar in beiden Rollen zugleich präsentiert. So erschien zum Beispiel ihr Gedichtband *La corriente de la vida* zuerst zweisprachig – Spanisch und Deutsch (1995a) – und später sogar dreisprachig – Slowakisch, Deutsch und Englisch (1997), wobei die Autorin sowohl an der Übersetzung der Gedichte aus dem Deutschen ins Slowakische als auch ins Englische selbst beteiligt war. Die Übersetzung von ausgewählten Gedichten Rose Ausländers gab sie in einer zweisprachigen deutsch-spanischen Fassung heraus (2005). In diesem Zusammenhang ist noch Blumgrunds Übersetzung von Jozef Bors Novelle *Terezínske rekviem* (1964) aus dem Tschechischen zu nennen, die Erika Blumgrund, selbst eine Theresienstadt-Überlebende, 1987 veröffentlichte. Dem Tschechischen kommt dabei im Sprachrepertoire der Dichterin aufgrund ihrer Kindheit und Jugend in der Tschechoslowakei die Rolle einer „Heimat-Sprache“ zu.

Als ein natürliches Kommunikationsmittel im Alltag wie in der Dichtung erscheint die Mehrsprachigkeit auch bei den Fremdinszenierungen Erika Blumgrunds durch andere Autorinnen. Marion Kaufmann, selbst eine deutsch-jüdische Emigrantin in Argentinien, Journalistin und Übersetzerin, betitelte ihr im *Argentinischen Tageblatt* abgedrucktes Interview als „Polyphone Poesie. Erika Blumgrund dichtet in vielen verschiedenen Sprachen“ (Kaufmann 2012, nicht pag.). Die äußere Lebenswelt der Dichterin und ihre Sprachen werden dabei einander spiegelbildlich gegenübergestellt:

Man geht durch die Räume [von Erikas Blumgrunds Wohnung] wie durch einen Atlas: die Slowakei, Ungarn, Israel, Buenos Aires, Miramar... Logischerweise fehlt das KZ Theresienstadt, wohin sie von der Gestapo deportiert wurde, die 1944 Ungarn besetzte. [...] Die Weltläufigkeit der Wohnungseinrichtung spiegelt sich in ihrer Vielsprachigkeit wider. Sie schreibt und spricht deutsch, spanisch, tschechisch, slowakisch und ungarisch und springt mit der Leichtigkeit einer Tänzerin – die sie mal war – von einem Idiom zum anderen (Kaufmann 2012, nicht pag.).

Die einzelnen Sprachen, in denen Erika Blumgrund agierte, wurden bei der Schilderung ihrer Arbeit oder ihres Lebens aus der Gesamtperspektive weder von ihr, noch von anderen in eine bestimmte Hierarchie geordnet. Der freie flexible Umgang mit den Sprachen aufgrund der Überzeugung von dem prinzipiellen Mehrwert der Sprachenvielfalt kommt emblematisch in der Bezeichnung „Mischmasch“ zum Ausdruck, der sowohl von Erika Blumgrund selbst als auch von fremden Personen gerne in diesem Zusammenhang benutzt wurde. So versuchte damit die Soziologin Beate Hock Erika Blumgrund als einen Typus der Einwanderin in Argentinien zu beschreiben: „Sie verkörpert darüber hinaus, eine Einwanderin, die schon immer in vielen Sprachen und Kulturen zu Hause war und diesen ‚Mischmasch‘ – mit allen seinen Vor- und Nachteilen – bis ins hohe Alter auch in ihrem Leben in ihrer neuen Heimat Argentinien bewahrt hat“ (2016, 184).

Erika Blumgrund als deutsch-jüdische Autorin in Argentinien

Eine andere Möglichkeit der Selbst- und Fremdinszenierung der Autorin Erika Blumgrund aufgrund ihres Sprachgebrauchs und ihrer Sprachreflexion bietet der Kontext der deutsch-jüdischen bzw. der jüdisch-argentinischen Literatur und Kultur.⁷ Zwar liegen die ersten lyrischen und publizistischen Texte Blumgrunds noch in den späten 1930er und den frühen 1940er Jahren⁸ und sind mit der slowakischen Sprache verbunden, doch ihre schriftstellerischen Aktivitäten entfaltete die Autorin erst in Argentinien im Alter von fast 60 Jahren. So wie im Bereich der mehrsprachigen Kindererziehung Erika Blumgrund am Modell ihres Elternhauses festhielt, so richtete sie sich als Mutter und Ehefrau nach dem traditionellen bürgerlichen Rollenbild und zog ähnlich wie ihre gebildete und kultivierte Mutter der eigenen beruflichen Laufbahn die Sorge für den Ehemann und die Kinder vor.

Die Dichtung und Publizistik Erika Blumgrunds sind von vornherein eng miteinander verzahnt. Ihre Mitarbeit mit der seit 1969 in Buenos Aires erscheinenden deutschsprachigen Wochenzeitung *Semanario Israelita* setzte mit der Veröffentlichung des Gedichts *Gebet* am 1. 7. 1982 ein (zur Zeitung selbst s. Schirp 2001 u. 2002, 179–183). 1982 bis 1985 hatte Blumgrund dem Blatt neben wenigen Artikeln weitere etwa 18 Gedichte beige-steuert, darunter einige ihrer bekanntesten wie *Kaddisch* oder *Will niederlegen den Wanderstab*, die sie später in ihre Gedichtsammlungen aufnahm. Ab 1986 intensivierte sie ihre Mitarbeit und erweiterte das Themenspektrum ihrer Beiträge auf verschiedene Bereiche der Kulturjournalistik sowie auf aktuelle gesellschaftliche Themen, die mit dem jüdischen Leben in Argentinien zusammenhingen. Bis zur Einstellung des *Semanario* im April 1999 veröffentlichte Erika Blumgrund über 200 Beiträge, einen kleinen Teil davon auf Spanisch. Vereinzelt wurden ihre Deutsch geschriebenen Artikel auch im legendären New Yorker jüdischen Emigrantenmagazin *Aufbau* und in dem in Tel Aviv erscheinenden Monatsblatt *Die Stimme* wiederabgedruckt. Zu erwähnen ist auch ihre sporadische Mitarbeit an der in Buenos Aires erscheinenden Zeitschrift *Raices*.

Die meisten Beiträge Erika Blumgrunds waren Buchbesprechungen. Unter den von ihr referierten oder interviewten Autor_innen kommen viele bedeutende Vertreter_innen der auf Deutsch und Spanisch geschriebenen jüdisch-argentini-

schen Gegenwartsliteratur vor: Ricardo Feierstein, Eliahu Toker, Martha Wolff oder Roberto Schopflicher. Blumgrunds besondere Vorliebe galt den aus Zentraleuropa stammenden deutschsprachigen Schriftsteller_innen. Sie schrieb über Magdalena Lipscher (1918–1993), Isabel Balla (1898–1980) und vor allem Meir Marcell Faerber (1908–1993), mit dem sie eine Brieffreundschaft pflegte. Wiederholt schrieb sie über die Bücher des aus Wien stammenden Begründers des modernen argentinischen Ausdruckstanzes Otto Werberg (1909–2003), dem sie in den früheren Jahren als Tanzlehrerin assistiert hat.

Die Literaturartikel gaben Erika Blumgrund die Gelegenheit, den Typus des argentinischen Jecken,⁹ eines aus Ost- und Zentraleuropa stammenden deutschsprachigen Einwanderers zu umreißen und zu pflegen, zu dem sie sich im Umgang mit den Lesern des *Semanario* selbst bekannte. In einem als *Tausend Nummern* „*Semanario Israelita*“ betitelten Leserbrief formuliert sie, diesmal in der Rolle einer Leserin, ihren Standpunkt folgendermaßen:

Wir, die grosse Leserfamilie des „Semanario Israelita“, sind ein spezieller Menschenschlag. Eine zwangsemigrierte deutschsprechende Minderheit in einem Land, das uns zur Heimat wurde, und wo wir zufrieden leben, dem wir uns angepasst haben. Wir haben uns „argentinisiert“ – recht oder schlecht – viele Sitten und Bräuche angenommen, doch im Grunde genommen, und wir wollen ganz ehrlich sein, sind wir anders geblieben. Ob wir nun aus Deutschland, Österreich, Ungarn, der Tschechoslowakei, Rumänien und anderswo stammen. Wir sind im deutschen Kulturkreis aufgewachsen und bekennen uns auch weiterhin zu ihm. Wir leben – essen, trinken, denken, benehmen uns, ja träumen sogar auf Deutsch, auch nach so vielen Jahren (1996).

Im Unterschied zu der kulturellen und sprachlichen Pluralität auf der die Inszenierungsart Erika Blumgrunds als einer mehrsprachigen Autorin beruht, erblickt die Autorin das spezifische Merkmal ihrer *imagined community* in der Verwurzelung in der einen einzigen Sprache, im Deutschen. Dem sprachlichen Pluralismus wird hier der sprachliche Ethnoidentismus entgegengestellt, d. h. „die Überzeugung, dass nicht nur die Identität einzelner Sprecher_innen, sondern auch die Identität einzelner Ethnien an eine konkrete Sprache oder Sprachvarietät gebunden ist“ (Lanstyák 2017b, 286).

Die Popularisierung der jüdisch-argentinischen Autor_innen beeinflusste rückwirkend Blumgrunds eigene Position als Lyrikerin im argentinischen Literaturleben. Die von ihr besprochenen Dichter_innen setzten sich für ihr poetisches Werk ein. Zwei von ihren eigenen Gedichtsammlungen sowie ihre Rose Ausländer-Übersetzung erschienen in dem von Ricardo Feierstein geleiteten Verlag Milá. Durch die Wahl des Verlags, der sich auf jüdisch-argentinische Literatur spezialisierte, wandte sich Blumgrund zum Teil an das gleiche Publikum, für das sie als Journalistin schrieb, und verfestigte dadurch ihren Status einer „community-Lyrikerin“. Bei der Präsentation der Gedichtsammlung *La corriente de la vida* im Jahr 1995 wurde das Buch von den Schriftsteller_innen Silvia Plager, Martha Wolff, Roberto Schopflicher und dem Theaterregisseur Jorge Hacker vorgestellt, von Personen, über die Blumgrund als Journalistin berichtet hatte. Obwohl sie später ihre Gedichte ins Spanische selbst übertrug oder sie gleich auf Spanisch verfasste, waren die Verse in dieser Ausgabe

von dem erwähnten Jorge Hacker ins Deutsche übertragen worden (s. Finkelstein 1995). Dem erwähnten Meir Marcel Faerber verdankte Erika Blumgrund ihren eigenen Worten nach¹⁰ wiederum den Eintrag im maßgeblichen *Lexikon der deutschsprachigen Schriftstellerinnen im Exil* (Wall [1995] 2004, 1. Bd., 49–51).

Erika Blumgrund als slowakisch-jüdische Autorin

Der Fall des Eisernen Vorhangs im Jahr 1989 brachte Erika Blumgrund die Möglichkeit, ihre alte Heimat wieder zu besuchen. Als Journalistin fing sie an, vom jüdischen Leben in der Slowakei wiederholt zu berichten. Die Rückkehr in ihre Geburtsstadt Bratislava rüttelte Fragen wach, die im argentinischen Alltag während der Existenz des sog. Ostblocks so gut wie keine Relevanz gehabt hatten:

Ein unverständliches, fast würde ich sagen absurdes (oder sogar perverses?) Zugehörigkeitsgefühl zu dem Land, das ich vor 47 Jahren verlassen hatte (besser gesagt, zu verlassen gezwungen wurde, wollte ich nicht in einem totalitären Staat leben). Ein Gefühl, das ich bei früheren Besuchen noch nie empfunden hatte. Diesmal überflutete mich auch Wehmut über Vergangenes, Verlorenes – und drohte mein im Laufe der Jahre geschmiedetes seelisches Gleichgewicht in punkto Entwurzelung, Identität u. ä. ins Wanken zu bringen (199, 9).

Dank der neuen politischen Lage konnte Erika Blumgrund die Slowakei nicht nur als Privatperson besuchen, sondern sie bekam die Gelegenheit, sich hier auch als eine in den jüdisch-argentinischen Kreisen inzwischen etablierte Autorin vorzustellen, zumal ihr lyrisches Werk einen klaren Slowakei-Bezug hatte – den Holocaust, eine biografische Fessel an das Herkunftsland der Autorin.

Die 1997 vom Museum für die jüdische Kultur in Bratislava herausgegebene dreisprachige Ausgabe von Erika Blumgrunds Gedichten *Der Lebensstrom zu seiner Mündung unaufhaltsam fließt...* wird im Vorwort von der Dichterin als eine Rückkehr dargestellt:

Wir kehren, die Gedichte sowie ich selbst, zu den Wurzeln, an die Orte zurück, woher wir, hätte es nicht das grausame Schicksal gegeben, wohl nie in die weite Welt gegangen wären. Die Gedichte schwarz auf weiß in der slowakischen Sprache zu sehen ist für mich ein unaussprechliches Erlebnis und eine große Genugtuung. Erst jetzt sind sie an dem Ort, an den sie gehören“ (2017, nicht pag.).

Der Rückkehr bzw. dem Eintritt in das slowakische Literaturleben wird auch das sprachbiografische Narrativ angepasst. Statt einer mehrfachen Muttersprache bekannte sich die Dichterin nun zum Slowakischen als ihrer Muttersprache: „Lange habe ich mit dem Gedanken gespielt, meine Gedichte ins Slowakische zu übersetzen. Ich hatte jedoch Angst, dass meine Muttersprache nach so vielen Jahren nicht ‚literarisch‘ genug ist“ (2017).¹¹ Die vorher bereits thematisierte Ideologie des sprachlichen Plurimaternismus wird hier durch den sprachlichen Monomaternismus ersetzt, indem die anderen Muttersprachen diesmal überhaupt nicht thematisiert werden.

Die Rolle einer slowakischen jüdischen Dichterin schrieb sich Erika Blumgrund nicht nur selbst zu, sie wurde ihr zugleich als Ergebnis einer Fremdinszenierung zugeschrieben, die die Rezeption ihrer 1997 erschienenen Gedichte in der slowakischen Sprache belegt. Als besonders wirkungsvoll zeigte sich in dieser Hinsicht der

in Toronto am 26. 11. 2006 veranstaltete Rezitationsabend *Shalom*. In seinem Rahmen wurde eine Auswahl von literarischen Texten „der jüdischen Slowaken, die im Ausland leben“ (Tóthová 2008, 6) vorgetragen, darunter auch Gedichte Erika Blumgrunds.

Der beim Publikum erfolgreiche Literaturabend in Toronto regte in den Kreisen der sog. Auslandsslowaken weitere Veranstaltungen an, denen die von Valéria Tóthová und ihren Mitarbeiter_innen zusammengestellte Textauswahl (2008) zugrunde lag. Auf diese Weise wurde Erika Blumgrund als slowakische jüdische Dichterin in Budapest¹², Prag¹³ und in Tel Aviv¹⁴ bekannt. Den erfolgreichen Lesungen im Ausland folgten ähnliche Literaturabende in der Slowakei, sei es im Rahmen der Präsentation slowakischer jüdischer Literatur,¹⁵ sei es bei einer Gedenkveranstaltung für die jüdischen Opfer der slowakischen Kriegsrepublik anlässlich des 70. Jahrestages des Inkrafttretens vom sog. Jüdischen Kodex.¹⁶

Der Status Erika Blumgrunds als einer slowakischen jüdischen Dichterin wurde von vornherein an die Rolle einer Shoah-Zeugin gebunden, der sie sich nicht nur mit ihrem Schreiben, sondern auch mit ihrem öffentlichen Auftreten verpflichtete. Diesem Selbstverständnis entsprach auch ihre Mitgliedschaft in der Else-Lasker-Schüler-Gesellschaft, die sich bis heute unter anderem der Erforschung der verfolgten Künste widmet.¹⁷ Es ist für diese Rolle geradezu programmatisch, dass Erika Blumgrund bei der Präsentation ihres dreisprachigen Bandes im Museum für die jüdische Kultur in Bratislava 1997 ihr Gedicht *Wir, die Überlebenden*, das die moralische Pflicht und die psychische Last des Zeugnis-Ablegens thematisiert, selbst vortrug.¹⁸ Gerade dieses Gedicht wurde fast zwanzig Jahre später von der angesehenen slowakischen Schauspielerinnen Božidara Turzonovová bei der feierlichen Eröffnung des Holocaust-Museums in Sereď am 26. 1. 2016 vorgetragen,¹⁹ in jenem ehemaligen Konzentrationslager, aus dem Erika Blumgrund am 25. Februar 1945 nach Theresienstadt deportiert worden war.²⁰ Wohl in Rücksicht auf die bei der Zeremonie anwesenden ausländischen Gäste wurde das Gedicht von der israelischen Schauspielerinnen Miri Fabian auch auf Englisch vorgetragen, wodurch Erika Blumgrund wiederum auch als eine mehrsprachige Autorin präsentiert wurde.

Das Engagement für das Gedenken der Opfer des Holocaust charakterisiert die gesamte schriftstellerische Tätigkeit Erika Blumgrunds. Gemessen an der Rezeption ihres Werkes erlangte sie im öffentlichen Bereich der slowakischen Gedenkkultur in der kombinierten Rolle einer Dichterin- und Shoah-Überlebenden²¹ eine größere Resonanz als in Argentinien. Sicherlich auch infolge einer unvergleichbar kleineren Anzahl von jüdischen Intellektuellen in der Slowakei, die aufgrund ihrer Biografie sowie ihrer intellektuellen Fähigkeiten den Erwartungen der öffentlichen Gedenkkultur entsprechen könnten.

FAZIT

Ich habe in meinem Beitrag versucht, die Sprachbiografie der Autorin Erika Blumgrund zu konstruieren und diese als Grundlage für die Analyse ihrer literarisch-publizistischen Selbst- und Fremddarstellung zu verwenden, indem ich die Sprachbiografie und die Inszenierungsformen aufeinander bezog. Die drei erörterten Rollen

der Autorin zeigen, dass sie jeweils mit verschiedenen Akzenten in unterschiedlichen literarischen und kulturellen Kontexten agierte und in diesen als öffentliche Person auch einen anderen Stellenwert hatte bzw. hat. Diesen Akzenten liegen jeweils spezifische situativ gebrauchte sprachliche Ideologien zugrunde, die sowohl das sprachbiografische Narrativ als auch den dichterischen und publizistischen Habitus prägen.

ANMERKUNGEN

- ¹ Der vorliegende Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprojekts APVV-0689-12 *Slowakisch im Kontext von mehrsprachigen Gemeinschaften in der Slowakei* entstanden.
- ² Die für die Sprachbiografie der Dichterin wesentlichen Teile habe ich in ihrer ursprünglichen Form im Rahmen einer größeren Studie veröffentlicht (Tancer 2016).
- ³ Im Folgenden benutze ich Originalzitate hauptsächlich aus unserer Korrespondenz, wobei ich alle belanglosen Tippfehler und Orthografieabweichungen stillschweigend korrigiere.
- ⁴ Unter dem Begriff „sprachlicher Plurimaternalismus“ verstehe ich generell die Vorstellung, dass eine Person mehrere Muttersprachen haben kann, und speziell die Behauptung des Einzelnen, über mehrere Muttersprachen zu verfügen (im Kontrast zum „sprachlichen Monomaternalismus“).
- ⁵ Auf diese Weise konnten sich viele Jüdinnen und Juden aus der Slowakei zumindest vorübergehend vor den Deportationen retten. Siehe z. B. Rybár 2008 und Juráňová – Kalinová 2012. Das Thema wurde bisher von der slowakischen Forschung nicht aufgearbeitet.
- ⁶ Die slowakisch geschriebenen Tagebücher mit häufigen anderssprachigen Eintragungen erschienen in der spanischen Übersetzung Erika Blumgrunds in Argentinien (2010).
- ⁷ Zu diesem Kontext siehe mehr Pfeiffer 2014, hier auch die Hinweise auf relevante Forschungsliteratur.
- ⁸ Nach dem Erscheinen des sog. Jüdischen Kodex am 9. September 1941, dem zufolge jüdische Schüler_innen aus dem Schulunterricht ausgeschlossen wurden, gelang es Erika Blumgrund, unter dem Pseudonym Inka E. Andrejková einige Artikel im slowakischen Gesellschaftsmagazin *Nový Svet* (Die Neue Welt) zu veröffentlichen. Sie galten der Frauenmode, einem gesunden Lebensstil und guten Manieren und waren mit I. E. A. signiert.
- ⁹ Der Begriff „Jecke“ bezog sich ursprünglich auf deutschsprachige Juden aus Ost- und Zentraleuropa, die nach Palästina ausgewandert waren (s. mehr Betten 2013).
- ¹⁰ Blumgrund, Erika. 1993. „Mein letztes Gespräch mit Meir Marcel Faerber.“ *Semanario Israelita* 13. 10.
- ¹¹ Blumgrund übersetzte schließlich ihre Gedichte selbst, mit redaktioneller Hilfe von Jela Krčméry-Vrteľová.
- ¹² S. den Bericht in *Budapeštiansky Slovák. Časopis slovenskej samosprávy Budapešti*. Jg. XIII, Nr. 6 (2008): 11.
- ¹³ Hier wurde ein Teil der rezitierten Texte in dem in Prag erscheinenden Literaturmagazin *Zrkadlenie* (Skalský 2007) abgedruckt.
- ¹⁴ Am 13. Februar 2008.
- ¹⁵ Lesungen in Trenčianske Teplice (1. 7. 2014) und in Košice (9. 12. 2014).
- ¹⁶ 19. 9. 2011 im Museum des Slowakischen Nationalaufstandes in Banská Bystrica.
- ¹⁷ Erika Blumgrund trat der Gesellschaft am 2. 11. 1993 bei (Jahn, E-Mail, 27. 8. 2017).
- ¹⁸ N. N.: Ein „großer Tag“. Ein Brief (Fax) aus der Slowakei von Erika Blumgrund. In *Semanario Israelita*, 17.6.1997.
- ¹⁹ Ein Video-Bericht der privaten Internet-Zeitung *Sered' online* über die Zeremonie zugänglich auf <https://www.youtube.com/watch?v=m8G-cvG1FZQ> [zit. 1. 10. 2017].
- ²⁰ S. Erika Blumgrunds Interview für USC Shoah Foundation Institute, 22. 8. 1996, Interview-Code 19109.
- ²¹ Es ist in dieser Hinsicht charakteristisch, dass die zweite auf Slowakisch herausgebrachte Gedicht-

sammlung Blumgrunds *Akordy* (2000), die einen stimmungsvoll-spirituellen Charakter hat und bis auf ganz wenige Ausnahmen motivisch nicht auf den Holocaust rekurriert, so gut wie nicht in der Slowakei rezipiert wurde.

LITERATUR

- Ausländer, Rose. 2005. *Madretierra palabra. Poema selectos de Rose Ausländer*. Übers. von Erika Blumgrund. Buenos Aires: Milá.
- Betten, Anne. 2013. „Sprachbiographien deutscher Emigranten. Die ‚Jeckes‘ in Israel zwischen Verlust und Rekonstruktion ihrer kulturellen Identität.“ In *Das Deutsch der Migranten*, hrsg. von Arnulf Deppermann, 145–192. Berlin – Boston: de Gruyter.
- Blumgrund, Erika. 1993. *Acordes*. Buenos Aires: Milá.
- Blumgrund, Erika. 1995a. *La corriente de la vida hacia su desembocadura incontenible fluye...* Buenos Aires: Milá.
- Blumgrund, Erika. 1995b. „Slowakisch-jüdische Streiflichter.“ *Semanario Israelita* 31: 7.
- Blumgrund, Erika. 1997. *Prúd života k ústiu nezadržiteľne plynie... The Stream of Life Unrestrained towards Its Ending Flows... Der Lebensstrom zu seiner Mündung unaufhaltsam fließt...* Bratislava: Slovenské národné múzeum – Múzeum židovskej kultúry.
- Blumgrund, Erika. 2000. *Akordy*. (Edícia Kamey.) Modra: Spoločnosť priateľov poézie.
- Blumgrund, Erika. 2009. *Eso fue todo. Poemas*. Buenos Aires: Acervo Cultural.
- Blumgrund, Erika. 2010. *Por los peldaños de la vida. Diarios íntimos de una adolescente judía eslovaca (1938–1941)*. Buenos Aires: Acervo Cultural.
- Blumgrund, Erika. 2012. *Luces y sombras. Poemas*. Buenos Aires: Acervo Cultural.
- Busch, Brigitta – Thomas Busch, Hrsg. 2008. *Mitten durch meine Zunge. Erfahrungen mit Sprache von Augustinus bis Zaimoğlu*. Klagenfurt – Celovec: Drava.
- Busch, Brigitta. 2012. *Das sprachliche Repertoire oder Niemand ist einsprachig*. Klagenfurt – Wien – Celovec – Dunaj: Drava.
- Buch, Brigitta. 2013. *Mehrsprachigkeit*. Wien: UTB.
- Finkelstein, Werner Max. 1995. „Ein neues Buch von Erika Blumgrund vorgestellt.“ *Semanario Israelita* 30: 11.
- Franceschini, Rita – Johanna Miecznikowski, Hrsg. 2004. *Leben mit mehreren Sprachen. Vivre avec plusieurs langues. Sprachbiographien. Biographies langagieres*. Bern: Peter Lang.
- Franceschini, Rita, Hrsg. 2010. „Sprache und Biografie.“ In *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik* 160. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Gal, Susan. 2002. „Language Ideologies and Linguistic Diversity: Where Culture Meets Power.“ In *A magyar nyelv idegenben*, hrsg. von László Keresztes – Sándor Maticsák, 197–204. Debrecen – Jyväskylä, o. V.
- Grimm, Gunter E. – Christian Schärf. 2008. „Einleitung.“ In *Schriftsteller-Inszenierungen*, hrsg. von Gunter E. Grimm – Christian Schärf, 7–12. Bielefeld: Aisthesis.
- Hock, Beate. 2016. „Erika Blumgrund: ‚Mein ganzes Leben ist eigentlich so ein Mischmasch.‘“ In *In zwei Welten. Frauenbiografien zwischen Europa und Argentinien. Deutschsprachige Emigration und Exil im 20. Jahrhundert*, Beate Hock, 184–190. Berlin: Verlag Walter Frey.
- Juráňová, Jana – Agneša Kalinová. 2012. *Mojich sedem životov. Agneša Kalinová v rozhovore s Janou Juráňovou*. Bratislava: ASPEKT.
- Kaufmann, Marion. 2012. „Polyphone Poesie. Erika Blumgrund dichtet in vielen verschiedenen Sprachen.“ *Argentinisches Tageblatt*. o. D. Manuskript aus dem Privatarchiv Marion Kaufmanns.
- Krumm, Hans-Jürgen – Eva-Maria Jenkins. 2001. *Kinder und ihre Sprachen – lebendige Mehrsprachigkeit. Sprachenportraits gesammelt und kommentiert von Hans-Jürgen Krumm*. Wien: Eviva.
- Laiza, Elisabeth. 2007. „Multilingualism and the family.“ In *Handbook of Multilingualism and Multilingual Communication*, hrsg. von Peter Auer – Li Wei, 45–68. Berlin: de Gruyter.
- Lanstyák, István. 2017. „Jazykové ideológie (všeobecné otázky a glosár).“ In *Jazyky a jazykové ideológie*

- v kontexte viacjazyčnosti na Slovensku, hrsg. von István Lanstyák – Gabriela Múcsková – Jozef Tancer, 251–308. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Meng, Katharina. 2004. „Russlanddeutsche Sprachbiographien – Rückblick auf ein Projekt.“ In *Leben mit mehreren Sprachen. Vivre avec plusieurs langues. Sprachbiographien. Biographies langagieres*, hrsg. von Rita Franceschini – Johanna Miecznikowski, 97–117. Bern: Peter Lang.
- Pfeiffer, Erna, Hrsg. 2014. *Mit den Augen in der Hand. Argentinische Jüdinnen und Juden erzählen*. Wien: Mandelbaum.
- Rybár, Ctibor. 2008. *Do púlnoci času dost*. Praha: Academia.
- Schaffrick, Matthias. 2014. *In der Gesellschaft des Autors. Religiöse und politische Inszenierungen von Autorschaft*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter.
- Schirp, Kerstin Emma. 2001. *Die Wochenzeitung „Semanario Israelita“. Sprachrohr der deutsch-jüdischen Emigranten in Argentinien*. Münster: LIT Verlag.
- Schirp, Kerstin Emma. 2002. *Jude, Gringo, Deutscher. Das abenteuerliche Leben des Werner Max Finkelstein*. Berlin: Books on demand.
- Skalský, Vladimír. 2007. „Shalom.“ *Zrkadlenie. Československá revue* 4: 138–166.
- Tancer, Jozef. 2016. *Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave*. Bratislava: Slovart.
- Tóthová, Valéria, Hrsg. 2008. *Shalom*. Toronto: Kanadská základina pre umenie a divadlo.
- Zolcerová, Ivana. 2017. *Inszenierung weiblicher Autorschaft. Die „Volksdichterin“ Johanna Ambrosius im Kontext des deutschsprachigen Literaturmarktes Ende des 19. Jahrhunderts*. Dissertation. Bratislava: Univerzita Komenského v Bratislave.
- Wall, Renate. [1995] 2004. *Lexikon deutschsprachiger Schriftstellerinnen im Exil. 1933 bis 1945*. Freiburg i. Br.: Kore.

Language biography and performed authorship: The example of Erika Blumgrund

Language biography. Performed authorship. Language repertoire. Language ideology.

This article focuses on the connection between language biographical research and the question of performed literary authorship based on the example of the lyricist, journalist, painter and dance instructor Erika Blumgrund (1924–2016). The first part of the text offers a short linguistic biography of the author primarily based on interviews with her. In addition, it illustrates how Blumgrund's language biography influenced her performed authorship in three different contexts: Blumgrund as a multi-lingual author, as a German-Jewish author in Argentina and as a Slovak-Jewish Holocaust survivor.

Doc. Mgr. Jozef Tancer, PhD.

Department of German, Dutch and Scandinavian Studies

Faculty of Arts

Comenius University in Bratislava

Gondova 2

814 99 Bratislava

Slovak Republic

jozef.tancer@uniba.sk

Die Gender-Kategorie in der Analyse literarischer Strategien im Umgang mit der Weiblichkeit: Ingeborg Bachmann, Seweryna Szmagłewska, Ruth Klüger

BOŻENA CHOŁUJ

Feministische Literaturwissenschaft wird nicht mehr ausschließlich durch feministische Literaturwissenschaftler_innen thematisiert, sondern gehört längst zum festen Repertoire literaturwissenschaftlicher Publikationen zu theoretischen und methodologischen Fragen.¹ Aus chronologischer Perspektive könnte man meinen, dass sich der Übergang von *Women's Studies* zu *Gender Studies* in der Literaturwissenschaft vollzogen hat. Daran arbeiteten im deutschsprachigen Raum u. a. Hadumod Bußmann und Renate Hof (1995), Jutta Osinski (1998) oder Inge Stephan und Christina von Braun (2000) sowie Vera Nünning und Ansgar Nünning (2004). Jedoch wird in der feministischen Literaturwissenschaft weiterhin parallel zu *Gender* auf die Kategorie der *Weiblichkeit* zurückgegriffen. Der Grund dafür ist die unterschiedliche Funktionalität dieser Kategorien.

DIE KATEGORIE DER WEIBLICHKEIT IM WANDEL

Weiblichkeit ist im Gegensatz zu *Gender* geschlechtsspezifisch und bezieht sich auf eine Gruppe, die durch negative Zuschreibungen aus der Literaturgeschichte lange ausgegrenzt wurde. Mit dieser Kategorie wird die „archäologische“ Arbeit geleistet, d. h. es werden vor allem vergessene Schriftstellerinnen und Literaturwissenschaftlerinnen in die Literaturgeschichte aufgenommen. *Weiblichkeit* als eine Identitätskategorie erweist sich in dieser Funktion auch in anderen Forschungsbereichen als fruchtbar, in denen Identitätsfragen im Vordergrund stehen, wie in *Lesbian* und *Gay*, *Women's* und *Men's Studies* (vgl. Köppe – Winko 2013, 201).

Das Verständnis der *Weiblichkeit* veränderte sich in feministischen Debatten seit den 1970er Jahren vom patriarchalen Mythos im Sinne einer Projektion über das Verdrängte, das Andere, das Ausgegrenzte, bis hin zu ideologischen Konzeptualisierungen in feministischen Texten. Linda Lindhoff schlägt in ihrer *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft* die Hysterikerin als eine subversive Variante der *Weiblichkeit* zu betrachten, womit die feministische Literaturforschung zwei Aspekte erfassen kann: das Verhaftetsein dem „Gesetz des Vaters“ und das Einklagen dessen, was an weiblicher Selbstidentifikation durch Verdrängung ausgelassen wurde. In Anlehnung an psychoanalytische Ansätze von Lacan, Derrida und Kristeva stellt sie fest: „Die Weiblichkeitsbilder dienen dazu, das kollektiv Abgewehrte in eine kulturell akzeptable Form zu bringen, um es dadurch stillzustellen, kontrollierbar und verfü-

bar zu machen“ (2003, 17). Die Figur der Hysterikerin durchkreuze diese Funktion der Weiblichkeit. Im Endeffekt, so Lindhoff, könne sie zum Aufbau der eigenen weiblichen Subjektposition dienen. Lindhoffs Ausführungen zur Figur der Hysterikerin in literarischen Texten u. a. von Ingeborg Bachmann, Unica Zürn und Sylvia Plath führen zu folgender Erkenntnis: Solange die Alternative zwischen männlicher Autorenschaft und weiblicher Selbstauslöschung nicht überwunden werde – so Lindhoffs These, werden Frauenfiguren, wie bei den genannten Autorinnen, immer wieder als Opfer kreiert. Daraus schließt sie: „Überwunden wäre sie [jene Alternative] erst in einem neuen anderen Begriff von Autorenschaft, der zugleich eine andere weibliche Selbstdefinition ermöglichen würde: eine Form Subjektivität, die keine Opfer, aber auch kein Selbstopfer fordern würde“ (27). Selbst versucht sie dies zu tun, indem sie zwei emblematische Figuren aus der feministischen Literaturforschung, Freuds Dora als Hysterikerin und Ibsens Nora als gescheiterte Emanzipierte, als zwei Seiten einer Medaille zusammendenkt. Beide stehen für die Ablehnung der patriarchalen „symbolischen Ordnung“, aber erst als ein Paar bekommen sie nach Lindhoff ein Potenzial, dem „verhängnisvollen Kreislauf von Hysterie und [missratener] Emanzipation“ zu entkommen, „indem die eine zum Spiegel der anderen wird. Und umgekehrt“ (165). Somit konzipiert Lindhoff ein Modell der Selbstfindung der Frauen als ein Verfahren, das sie eine Spiegelstruktur nennt. In Marguerite Duras, Ingeborg Bachmanns und Unica Zürns Texten vermisst sie diese Struktur (164), wenn Frauenfiguren kein anderes weibliches Pendant „zur Seite gestellt wird“, wodurch sie bei der Suche nach „weiblicher Selbstidentifikation“ scheitern.

GENDER UND DER VERÄNDERTE UMGANG MIT DER LITERATUR

Während Lindhoff bestimmte Erwartungen an literarische Texte von Frauen hegt, hat die genderorientierte Literaturwissenschaft zum Ziel, den Umgang mit der Literatur zu verändern, was ich weiter unten zu zeigen versuche. Dabei verstehe ich genderorientierte Literaturwissenschaft in Anlehnung an Simone Winko und Tilmann Köppe als eine von zwei Varianten der feministischen Literaturwissenschaft, neben der, die mit der Kategorie der *Weiblichkeit* operiert (2013, 201). Beide haben den literaturwissenschaftlichen Feminismus als gemeinsamen Ursprung, nur ihr Fokus unterscheidet sich:

Ein wichtiger Ausgangspunkt der *Gender Studies* liegt in dem Bestreben, nicht nur „das Männliche“ (implizit in traditioneller Literaturwissenschaft) oder „das Weibliche“ (dezipiert in feministischer Literaturwissenschaft) ins Zentrum der Forschungen zu stellen, sondern die Kategorie des kulturell konstruierten Geschlechts umfassend zu untersuchen. Vertreter der *Gender Studies* wollen essentialistische Vorannahmen vermeiden und lehnen daher sowohl die Auffassung ab, es gebe „das Weibliche“ und „das Männliche“ als Entitäten, als auch die Annahme wesentlicher Gemeinsamkeiten von Frauen, und ebenso weisen sie die damit oft einhergehenden vorgängigen Wertungen zurück (201).

In Bezug auf literarische Werke ist die so formulierte Zielsetzung nicht selbstverständlich, weil sie meistens mit der binären Geschlechterordnung „arbeiten“. Es ändert sich zum Teil nur dann, wenn in ihnen die Geschlechteridentität auf intendierte Weise zur Disposition gestellt wird. Aber auch in solchen Fällen geschieht

es mit Rückgriff auf die gewohnte Deutungsmatrix, die bei der Identifizierung von Geschlechterproblemen, vom „Unbehagen“ der Geschlechter (vgl. Butler 1991) im Text unabdingbar ist.

Genderorientierte Literaturwissenschaft geht über die Identitätsfragen hinaus, indem sie sich auf Prozesse konzentriert und nicht auf die binäre Geschlechterordnung, also darauf, WIE Identitäten literarisch hervorgebracht werden und nicht darauf, WAS sie sind. Sie erkundet entlang dieser Frage einerseits Abweichungen oder Überschreitungen von Geschlechternormen sowie innovative Geschlechterproblematiken in literarischen Werken und andererseits schaut sie auf das Potenzial literarischer Texte, *sex-gender*-Relationen zu stabilisieren und zu festigen.

Literarische Figuren sind Träger von symbolischen Ordnungen, indem ihre Körper so *bezeichnet* werden, dass Lesende deren Geschlecht erkennen. In diesem Sinne ist die Literatur eine von vielen diskursiven Praktiken, in denen auch die Geschlechterdifferenz performativ, durch Iteration, reproduziert wird (Butler [1990] 1991). Im performativen Akt des Lesens werden die Leerstellen des Textes imaginativ gefüllt. Dieser Prozess verläuft teilweise bewusst, teilweise automatisch, je nach Denk- und Lesegegewohnheiten. Roman Ingarden verwies schon 1931 darauf, dass das Lesen keine passive Aufnahme von Inhalten ist, sondern ein Prozess der Konkretisierung durch die Lesenden, d. h. ein Prozess des aktiven Umgangs mit den Unbestimmtheitsstellen im Werk (1965, 282). Wolfgang Iser erweitert Ingardens Idee zum wichtigsten konstituierenden Aspekt des literarischen Textes. Durch die Leerstellen werden der Leserschaft Möglichkeiten zum aktiven Lesen eingeräumt (1972). Gender Studies untersuchen, wie dieser Prozess aus der Geschlechterperspektive verläuft, ob ein Text eine imaginäre geschlechtergerechte Wirklichkeit bei der Lektüre ermöglicht oder diese gerade verhindert, an welchen Stellen es im Rahmen des heteronormativen Netzes der angeeigneten Bedeutungen und Normen geschieht und an welchen dieser Rahmen erweitert bzw. destabilisiert wird. Dieser Rahmen, *frame* (vgl. z. B. Wehling 2016, 20–41), beeinflusst unser Denken und unsere Wahrnehmung.²

Es können sogar unterschiedliche Interpretationen mit einem ähnlichen Ansatz, z. B. dem feministischen, entstehen, wie jene, mit denen Lindhoff ihre *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft* eröffnet. Beide Interpretationen beziehen sich auf Ingeborg Bachmann: in der einen von 1982 kritisiert Marlis Gerhardt Bachmanns „Weiblichkeitsideal“ einer passiven, leidenden Frau, „die darin aufgeht, einen Mann zu lieben“, wohingegen in der anderen von 1984 Marianne Schuller Bachmanns Radikalisierung der feministischen Kritik der patriarchalen Ordnung begrüßt (Lindhoff 2003, VII). Nach Lindhoff sind diese beiden Wertungsansätze repräsentativ für einen Paradigmenwechsel. Da sie aber im Abstand von nur zwei Jahren entstanden sind, könnten sie auch als Wertungen entsprechend zweier unterschiedlicher *frames* verstanden werden. Ihr Entstehungsprozess kommt durch Signalwörter, Motive, idiomatische Redewendungen zustande, die bei den genannten Autorinnen als Leserinnen Bachmanns bestimmte Bedeutungen und Meinungen hervorrufen, wobei es wichtig ist, wie die von ihnen gelesenen Texte und sie selbst mit der Gender-Kategorie operieren. An einigen Stellen, die ich den Prosatexten von Ingeborg Bachmann, Seweryna Szmaglewska und Ruth Klüger entnehme, versuche ich exemplarisch zu

zeigen, wie Gender-Perspektive literarische Strategien im Umgang mit der Kategorie der *Weiblichkeit* erkennen lässt. Alle drei Autorinnen richten ihren Fokus auf weibliche Figuren und rekurren mehr oder weniger auf den Zweiten Weltkrieg.

BACHMANNS KONSTRUKTIONEN DER WEIBLICHKEIT

Ingeborg Bachmann lässt recht viele ihrer weiblichen Figuren an ihrer Weiblichkeit „arbeiten“. Die männlichen Figuren erscheinen bei ihr dagegen als solche, für die die Männlichkeit als selbstverständlich gilt.³ In *Malina* von 1971 werden trotz der Ich-Erzählweise, in der die erzählende Person äußerlich meistens nicht beschrieben wird, sachliche Angaben zu ihrem Körper: „Augen br., Haare bl.“ gemacht (1977, 8). Die Protagonistin hat Atemprobleme und leidet an Arrhythmie. Zu den Körpern der männlichen Protagonisten wird im Text außer Alter und Namen nicht viel mehr gesagt. Auch die Verhaltensweisen und Reflexionen der Protagonistin werden genau geschildert, ihre Art, wie sie körperlich agiert, wenn sie permanent vor dem Telefonapparat hockt und auf den Anruf ihres Geliebten wartet, wie unruhig sie mit dem Hörer hantiert, wie sie beim Rauchen hustet oder in der Gegenwart von Ivan lacht. Sie reflektiert über ihre Beziehung zu Malina und Ivan, über ihre Vorlieben und alltägliche Problemen, auch darüber, wie sie darunter leidet, von ihrem Vater missachtet und missbraucht worden zu sein. Besonders ausschlaggebend für ihre Selbstwahrnehmung ist die Tatsache, dass ihr der eigene Körper durch das, was sie bisher erlebte, fremd geworden ist. Der Höhepunkt dieser Entfremdung wird am Ende des Romans mit einer geheimnisvollen, symbolischen Szene markiert, in der sie in einem Wandspalt verschwindet.

Obwohl der Körper der Protagonistin für die Handlung selbst nicht von zentraler Bedeutung ist, ist er permanent präsent, auch wenn durch den Hinweis auf ihr ungekämmtes Haar oder die zusammengebeissenen Lippen. An einer Stelle beobachtet sie sich im Spiegel, während sie ein neues Kleid anprobiert:

Ich möchte aber beim Anprobieren Ivan nicht hier haben, Malina schon gar nicht, ich kann nur, weil Malina nicht da ist, oft in den Spiegel sehen, ich muß mich im Korridor vor dem langen Spiegel mehrmals drehen, meilenweit, klafertief, himmelhoch, sagenweit entfernt von den Männern [...] Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen für ein Hauskleid. Ganz im geheimen wird wieder entworfen, was eine Frau ist, es ist dann etwas von Anbeginn, mit einer Aura für jemand (139).

Die Protagonistin verwandelt sich hier gezielt in eine Frau durch das Bürsten der Haare, durch das Auftragen von Creme, Puder und Haarlack. Diese Beschreibung erinnert durch Fokussierung auf das Spiegelbild an die Reproduktion der Vorstellung von der narzisstischen Einstellung der Frauen zu ihrem eigenen Körper und gleichzeitig unterwandert sie die Natürlichkeit der Weiblichkeit. Durch die Formulierung „Es entsteht eine Komposition, eine Frau ist zu erschaffen“ verliert die Schönheitspflege an ihrer ursprünglichen Bedeutung, sie dient der Protagonistin nicht zur Verschönerung, sondern unterstreicht die Künstlichkeit der Weiblichkeit, die gezielt als „eine passende Frau“ „produziert“ wird. Unter ihren eigenen Händen entsteht eine Frau als eine „Komposition“, die ans Hauskleid angepasst wird, und nicht umgekehrt. Das Hauskleid weist auf die Rolle der Hausfrau hin, die der Protagonistin überhaupt

nicht liegt. Die Herstellung der „angepassten Frau“ aber macht sie glücklich, denn solange sie das tut, handelt sie als Subjekt, das aber bei der Erfüllung dieser klassischen Rolle als Hausfrau nicht mehr selbstbestimmt sein kann.

Von den Männern aus der Umgebung der Protagonistin wird nur der Vater detaillierter dargestellt, obwohl er lediglich in ihren Träumen erscheint, in denen er sie permanent körperlich bedroht. Paradoxerweise erfährt sie ihren Körper intensiver, sobald sie seine Macht deutlicher zu spüren bekommt, sie wird in den Träumen durch ihn belästigt, vergewaltigt, gedemütigt, vergast, vernichtet. Da er aber in unterschiedlichen Rollen erscheint, als Wächter in einer Gaskammer, Ehemann, Kutscher mit einer Peitsche, Besitzer eines Opernhauses, Taucher u. v. m., wird er im Text zum Repräsentanten der historisch-politischen Männlichkeitsformen. Sein Körper wird durch diese mörderischen Praktiken präsenter und bezeichnenderweise auch der Körper der Protagonistin durch das ihr angetane Leid. In den Traumbeschreibungen bekommt der Vater deutliche Konturen, als wäre er ohne Misshandlung des weiblichen Objektes, der Tochter, der Frau, nicht denkbar. Dort, wo seine negativen Handlungen fehlen, spürt die Protagonistin ihren Körper nicht so, dass sie sagen könnte, was ihr im Umgang mit anderen fehlt oder was sie stört. Erst in den Rollen, welche sie exzessiv spielt: als Schriftstellerin und Geliebte, agiert auch ihr Körper. Die Rolle einer Geliebten empfindet die Ich-Erzählerin als besonders belebend, in ihr befindet sie sich auf einer verlorenen Position, wie im Traum. Sie wird zwar von Ivan nicht physisch gemartert, aber sie fühlt sich von ihm in ihrer Sehnsucht nach Kommunikation und Nähe missachtet. Die „Wirklichkeit“, in der sie lebt, ist für sie unerträglich, weil Ivan sie nur körperlich genießen will, und jede psychische oder intellektuelle Nähe zu ihr vermeidet. Sie sucht nach Möglichkeiten, das zu ändern, aber ihr stehen ausschließlich traditionelle Frauenrollen zur Verfügung, wie die Pflege des Mannes und seiner Kinder, was sie nur ungern tut. Als Schriftstellerin versperrt sie sich der Außenwelt, indem sie sich hinter dem Chaos auf ihrem Schreibtisch versteckt oder mit Hilfe ihres Terminkalenders unsichtbar macht. Sie erscheint nicht zu verabredeten Terminen, beantwortet keine Briefe. Diese Strategien helfen ihr aber nicht, tragen nicht zur Erfüllung ihrer Wünsche bei. Sie kann sich vom Leid, das sie quält und vernichtet, nicht anders befreien. Weder Malina noch Ivan bauen mit ihr eine intensivere Interaktion auf, in der sie sich behaupten, erleben könnte. Mit Ivan kann sie die Leidensstruktur, die in den Träumen zum Vorschein kommt, wenigstens ansatzweise erleben, und sich dabei als Frau spüren. Mit Malina funktioniert es überhaupt nicht. Sie wohnt mit ihm zusammen, als würde sie allein wohnen. Die Weiblichkeit scheint sich zu erübrigen, wo das Ungleichheitsprinzip aufgehoben wird. Sie bekommt nicht nur kein weibliches Pendant, keine andere Frau zur Seite, was Lindhoff bemerkt, aber auch das männliche Pendant entschwindet ihr. Daraus entsteht zwar kein Konzept der Androgynität, aber die Mann-Frau-Beziehung erscheint in dem heteronormativen Geschlechtersystem nicht mehr als selbstverständlich. Diese Selbstverständlichkeit wird durch Bachmann noch direkter in der Erzählung *Ein Schritt nach Gomorrha* in Frage gestellt. Charlotte, um die eine junge Frau in Rot wirbt, beginnt über ihre Beziehung zu ihrem Mann nachzudenken, und kurz darauf über ihre weibliche Rolle, die sie gern an das Mädchen abgeben will. Sie imaginiert sich in der lesbischen Bezie-

hung als eine Überlegene, und denkt, sie wäre bereit, in dieser Konstellation die Stelle ihres Mannes anzunehmen. Die Beziehung wird jedoch nicht wie eine Ehe vollzogen. Beide Frauen schlafen gemeinsam in einem Bett ein, in weißen Unterröcken. Die in der Erzählung dominante rote Farbe verwandelt sich in die weiße Farbe des schlafenden Schneewittchens. Es ist ein offenes Ende, kein Prinz wird hier imaginiert. Männlichkeit und Dominanz verschwinden in den Hintergrund, im Vordergrund bleiben zwei Frauen in ihrer asexuellen „Unschuld“. Mit den beiden Hauptfiguren wird an den dominanten traditionellen Diskurs über den weiblichen Körper angeknüpft, und somit wird die patriarchale Ordnung moniert.

INTRATEXTUELLE INKONSEQUENZEN

BEI SEWERYNA SZMAGLEWSKA UND RUTH KLÜGER

Mit der Gender-Kategorie können nicht nur bestimmte Motive, Bilder und Themen schärfer gesehen werden, sondern auch intratextuelle Bezüge erkannt, die einzelne Geschlechtsidentitäten und Geschlechterdifferenzen hervorbringen, und die von den Lesenden akzeptiert oder abgelehnt werden, wenn sie zu fremd, zu innovativ sind. Dieses Wissen wird zu erarbeiten sein, so postuliert Ina Schabert, indem sie schreibt:

Wenn sich die Genus-Profile im literarischen Werk der kulturellen Gesamtkonstellation verdanken und diese auch wieder mit prägen, ist ein weiterer intertextueller Untersuchungsbereich anzusetzen, der wenngleich nie durch eine Totalstudie abgedeckt, so doch durch ein pionierhaftes Ineinanderlesen von literarischem Werk und nichtliterarischen Texten, insbesondere solchen, die fremdartige Aspekte früherer Geschlechterordnungen repräsentieren, – konkret vor Augen geführt werden kann (1995, 196).

Dieses gleichzeitige Lesen unterschiedlicher Textsorten, wofür Schabert plädiert, richtet sich dagegen, literarische Texte nach Anleitung bestimmter Theorien zu lesen (vgl. Schabert 1999). Statt z. B. Bachmann nach „Freud“ oder „Lacan“ zu lesen, sollten sie alle auf ähnliche Weise untersucht werden, beispielsweise wie die Geschlechterkategorie bei Bachmann, Freud oder Lacan fungiert. Bei der Berücksichtigung der Gender-Kategorie werden auf diese Weise keine Texte aus der Analyse ausgeschlossen, in denen zwischenmenschliche Beziehungen im Spiel sind. Die Gender-Kategorie legt daher den Wertungsmechanismus lahm, nach dem anspruchsvolle und populäre Literatur unterschieden wird. Da der Blick auf Elemente gelenkt wird, die in den Texten Geschlechterdifferenzen herstellen, können seit Jahren Re-Lektüren von Texten durchgeführt werden, die zum kulturprägenden Kanon gehören, mit dem Ziel, die in ihnen angelegten Machtverhältnisse und Hierarchien offenzulegen.

In einem früheren Beitrag *Gibt es eine weibliche Ästhetik literarischer Auseinandersetzung mit dem Krieg?* (Chołuj 1997) verglich ich zwei Prosatexte zu einer ähnlichen Problematik, um nachzuprüfen, was man mit der Gender-Kategorie erreichen kann, wenn man die Frauenproblematik in extremen Situationen untersucht. Es ging zum einen um den Roman *Dymy nad Birkenau* (Rauch über Birkenau), den Seweryna Szmaglewska gleich nach der Flucht aus Auschwitz 1945 geschrieben hatte, und zum anderen um die autobiographische Prosa *weiter leben. Eine Jugend* von 1992, deren Autorin Ruth Klüger eine feministische Literaturwissenschaftlerin ist, und mit den Geschlechteridentitäten in diesem Text gezielt umgeht.

Entscheidend in beiden Fällen ist das Konzentrationslager Auschwitz als Raum der Konstituierung von Weiblichkeit und die Stellung der Frauen in Situationen, in denen sie sich das aneignen, was ihnen bislang verwehrt blieb, das Recht auf ihre Leidensgeschichte im zweiten Weltkrieg. Dieser Ansatz ermöglichte mir zu verfolgen, wie sich das literarische Gedächtnis gestaltet, wenn der Text aus der Position einer direkten Erinnerung, wie bei Szmaglewska, oder aus der rückblickenden Perspektive einer gender-bewussten Autorin wie Ruth Klüger geschrieben wird. Ein Ergebnis dieser Analyse war, dass es im Falle des älteren Textes zu Symbolisierungen kommt, in denen der Mann zum Maßstab der Menschlichkeit wird. Am Ende des Romans, als die Flucht gelungen war, lesen wir bei Szmaglewska:

Der Weg ist breit, aber ihr paßt nicht darauf. Denn der Gefangene wandert in seinem Vaterland. Es macht nichts, daß es ein weiter Weg ist. Vielleicht läuft dir einer weg von deinem Gewehr, kniet in der Nacht auf dem offenen Feld nieder, gräbt seine gestreifte Kleidung mit der Nummer in den Schnee ein und geht dann nach Schlesien, sich vor den Deutschen versteckend. Dieses Schlesien, das im deutschen Militär und im Volkssturm dient, nimmt den Flüchtling aus dem Konzentrationslager auf, und das warme Herz, das schlesische Herz liegt ihm zu Füßen und empfängt ihn mit all dem, was es zu Hause hat, und legt ihn in den für die Ältesten vorbereiteten Federbetten zur Ruhe (1971, 382).

Dieses Bild drückt eine Hoffnung auf eine friedliche Zukunft aus und auf über-nationale Verständigung. Obwohl Szmaglewska in ihrem autobiographischen Werk das Konzentrationslager für Frauen beschreibt und obwohl sie selbst das Risiko der Flucht einzugehen wagte, wählt sie als Symbol der friedlichen Zukunft nicht eine weibliche Figur, sondern eine männliche. Sie verzichtet auf die Kategorie der *Weiblichkeit* gänzlich und auf der Erzählebene imaginiert sie eine symbolische *männliche Figur*, zieht sich aus der Erzählweise als Frau zurück, obwohl sie bis dahin im ganzen Text eine weibliche Ich-Erzählerin erzählen lässt, die eine sensible Beobachterin des Alltags in diesem KZ war. Sie notiert sogar eine Situation, in der die Geschlechterrollen eine überraschend wichtige Rolle spielten. Es ging um Experimente mit dem menschlichen Fötus. „Esesmanki“, wie auf Polnisch Lagerwächterinnen genannt wurden, protestierten gegen die Pläne der deutschen Ärzte, weibliche Häftlinge auszuwählen und diese von männlichen Häftlingen begatten zu lassen, um Föten zu gewinnen, da Versuche mit künstlicher Fertilisation ergebnislos geblieben waren. Die Lagerwächterinnen hielten das ganze Vorhaben für höchst unethisch und das Experiment wurde nicht durchgeführt. Diese Beschreibung zeigt, dass die Zulassung dieser geplanten Männergewalt gegenüber den weiblichen Häftlingen in den Augen der Wächterinnen im Widerspruch zu ethischen Normen in Bezug auf die Sexualität stand. Unter den unmenschlichen Bedingungen, zu denen die KZ-Wächterinnen als Personal selbst beigetragen haben, erwies sich die Geschlechterdifferenz von entscheidender Bedeutung für ihren Protest. Aus der Gender-Perspektive erscheinen sie als doppelte Wächterinnen des Patriarchats, sie bewachen die weiblichen Häftlinge und gleichzeitig die binäre Geschlechterordnung.

Szmaglewska zeigt sich am Ende ihres Romans auf paradoxe Weise als Wächterin in dieser zweiten Bedeutung, weil sie das Recht auf die Repräsentanz einer imaginären Zukunft an die Männer abtritt. Auf diese Weise verweist sie die Frauen

auf ihre traditionellen Rollen, obwohl diese als KZ-Häftlinge auch eine Leidensgeschichte hinter sich haben wie die Männer. Ihr Roman trägt somit dazu bei, dass die Geschichte des Zweiten Weltkrieges und des Leidens im Konzentrationslager eine Geschichte der Männer bleibt und die Zukunft auch ihr Werk sein wird.

Ruth Klüger, die Ähnliches wie Szmaglewska erlebt hatte, bemüht sich in ihrem autobiographischen Text sehr konsequent darum, dass ihre Leser_innen sich dessen bewusst werden, dass Frauen ihre Geschichte haben, Erinnerungen an den Krieg und ihr Schicksal, das in die Geschichtsschreibung aufgenommen werden soll. Deswegen tritt die Geschlechterdifferenz bei ihr nicht als eine Selbstverständlichkeit auf, sondern als die Hauptkategorie, die den Blick auf die Vergangenheit auf eine bestimmte Art und Weise bestimmt. Am Anfang wird der feministische Charakter dieses Prosatextes hervorgehoben, indem die Erzählerin sich nur an Frauen wendet und ironisch bemerkt, dass männliche Leser sich dafür nicht interessieren würden. Sie macht deutlich, dass die Frauen auch ein Recht auf ihre Kriegsgeschichte haben, und betont, dass die Geschichte der Opfer und der Täter im Zweiten Weltkrieg in gewisser Hinsicht eine gemeinsame ist. Das zeigt sie überraschenderweise am Beispiel ihres Vaters und seiner Überzeugung, die Nazis würden Frauen und Kinder schonen. Damit rechtfertigte er seine Flucht nach Frankreich, ohne Frau und Tochter mitzunehmen. Somit hat er sie beide, wenn auch ungewollt, der Verschleppung nach Auschwitz preisgegeben. Ähnlich wie Szmaglewska beobachtet auch sie deutsche KZ-Wächterinnen im Frauenlager. Sie fallen in ihrer Darstellung ebenfalls positiver aus als die Wächter im KZ für Männer, aber anders als bei Szmaglewska, erscheinen sie hier als KZ-Personal, das weniger brutal war.

Dieser Vergleich von den Konzentrationslagern für Frauen und für Männer unterstreicht, wenn auch nicht intendiert, die binäre Geschlechterordnung und lässt andere, nicht geschlechtsbezogene Differenzen außer Acht. Es gab nämlich soziale Unterschiede unter den weiblichen Häftlingen an diesem Ort der Qual, denn nur reiche Familien konnten Häftlinge mit Paketen unterstützen; die weiblichen Häftlinge, deren Familien arm waren, oder die ganz einsam waren, weil sie keine Familie mehr hatten, waren sich selbst überlassen, wodurch ihr Leidensweg viel schwieriger war. Die Ausgrenzung, die Klüger am Anfang des Textes bewusst auf Männer bezieht, betrifft diese Frauen, weil sie vergessen werden, obwohl es keine Absicht der Autorin ist, wie man es aus anderen Texten von ihr erfahren kann. Da sie aber die weiblichen Häftlinge nicht differenziert, ihre KZ-Erfahrungen aus einer Perspektive beschreibt, entsteht der Eindruck, dass die erzählte Geschichte nur einen Teil der Frauen umfasst, trotz des feministischen Anspruchs, eine „gemeinsame“ Geschichte zu schreiben. Am Ende verengt sich die Perspektive der Erzählerin noch einmal in Bezug auf Frauen. Dabei geht es um ihre Erfahrungen im amerikanischen Exil, wo sie nach der Flucht aus dem Lager und dem Dritten Reich in die USA Mädchen in ihrem Alter kennenlernt, die radikal anders sozialisiert sind als sie. Sie versuchen, Ruth Klüger davon zu überzeugen, dass sie die KZ-Nummer aus Auschwitz an ihrem Arm beseitigen lassen sollte. Dies empfindet die Erzählerin als einen Angriff auf ihre eigene Identität und kommentiert mit Wut, dass die Amerikanerinnen das versuchten, was den Nazis nicht gelungen sei, nämlich die Auslöschung ihres Ichs. Sie fühlt

sich mit den KZ-Frauen innerlich eng verbunden, sie bildeten ihr Sozialisationsumfeld, in ihnen sieht sie die Wurzeln ihrer Weiblichkeit. Ihre negativen Erfahrungen in den USA führen dazu, dass sie junge Amerikanerinnen als unerfahrene Grünschnäbel ohne Sinn für das Leiden in Europa verachtet. Ihre Zugehörigkeit zum weiblichen Geschlecht ändert nichts an dieser negativen Wahrnehmung.

Wie sich hier erweist, erfüllt die Kategorie der *Weiblichkeit* nicht immer ihre integrierende Funktion, auch wenn dies am Anfang des autobiographischen Textes deutlich intendiert wird. Die Erzählerin löst das Problem auf ihre Weise, indem sie in permanenter Bewegung ist. Sie bekennt, dass nur die permanente Flucht es ihr erlaube, ihre eigene Identität zu bewahren, denn jedes längere Verweilen an einem Ort animiert die anderen, ihr Rollen und Merkmale zuzuschreiben, mit denen sie sich nicht identifizieren will. Die Flucht und die Bewegung sind in ihren Augen die einzige Alternative zu dem vorgefundenen Kultursystem.⁴ Dies ändert sich mit den Jahren, in denen sie die Sesshaftigkeit in dem Maße schätzen lernte, wie sie den Eindruck gewann, in den USA endlich angekommen zu sein.⁵ Dafür spricht auch die Tatsache, dass sie ihre Häftlingsnummer letztendlich beseitigen ließ, was ein schmerzvolles Verfahren war. Sie tat es aber, wie sie betont, aus eigener Überzeugung und nicht unter dem Druck ihrer Umwelt (vgl. Klüger 2001).

Aus der Analyse der ersten, deutschsprachigen Version dieses Werkes ergibt sich, dass sogar durch einen bewussten Umgang mit der Geschlechterdifferenz und mit der Kategorie der *Weiblichkeit* der Machtdiskurs nicht vermieden werden kann, der durch intendierte und nicht intendierte Ausgrenzungen in Gang gesetzt wird.

Im Rahmen der Rezeptionsgeschichte wird die Gender-Kategorie vor allem in Bezug auf Identifikationsangebote der Literatur diskutiert. Es gibt dabei zwei entgegengesetzte Positionen. Bei der einen ist die Identifizierung mit den Figuren von ihrem Geschlecht unabhängig. Und dies würde mit der Feststellung von Christine Garbe in Bezug auf *Faust. Teil 1* übereinstimmen: „Natürlich hatte frau sich bislang mit Faust identifiziert und nicht mit Gretchen – und war, wie sie jetzt feststellen mußte, auf diese Weise unbemerkt und heimtückisch ihrem eigenen Geschlecht entfremdet worden.“ (1993, 29) Für dieses Identifikationsmuster ist demnach nicht das Geschlecht von Faust oder Gretchen entscheidend, sondern die Art ihrer Darstellung. Gretchen wird in den Himmel aufgenommen, aber ihre Erlösung dient nicht ihr, sondern sie ist eindeutig für Faust konzipiert. Er ist diejenige Gestalt in Goethes Drama, die als Sieger wahrgenommen werden kann. Es nimmt daher nicht Wunder, dass sich lesende Personen mit Faust identifizieren. Sowohl in diesem Drama als auch in Szmaglewskas Werk gibt es nur eine scheinbare Möglichkeit der freien Wahl unter den Gestalten, mit denen man sich identifizieren kann. Dies vermeidet Ruth Klüger, die eher eine andere Position vertritt, nach der das Geschlecht der Identifikationsfigur und der lesenden Person wichtig seien. Sie selbst schildert eine betont starke Frauenfigur und stellt ihr keinen konkurrierenden Mann gegenüber. Diese Lösung ergibt sich aus Klügers Überzeugung, die sie in ihrem Buch *Frauen lesen anders* von 1996 so beschreibt:

Wir, die gelernt haben, wie Männer zu lesen, unterdrücken das Unbehagen, denn wir wissen nicht recht, wohin damit. Eigentlich wollen wir sagen: „Wir sind nicht so, und es

geht auch anders“. In Wirklichkeit sagen wir oft: „Wir fühlen uns in die Helden ein, also sind wir wie sie“ – und wissen doch, wir sind's nicht. Vor allem lernen wir, die Verachtung, mit der weibliche Gestalten in der Literatur oft gebrandmarkt sind (es fängt mit solchen Redewendungen an, wie „ein hübsches Ding“), nicht als solche zu kritisieren. Und das halte ich für einen Fehler, denn die Auseinandersetzung mit Irritationen ist heilsamer als das passive Hinnehmen (92–93).

In diesen Worten kommt eine neue Erkenntnis der Autorin zum Ausdruck, denn in dem angeführten autobiographischen Text gelingt es ihr nicht ganz, diesen „Fehler“ zu vermeiden. Sie stellt in ihm zuerst ein kleines Mädchen vor, das deutlich sagt, was ihr an den jüdischen Ritualen ihrer orthodoxen Familie nicht gefällt. Sie ist auch diejenige, die ihre Mutter auf dem Transport der KZ-Häftlinge zur gemeinsamen Flucht überredet. Dann wird sie zu einer jungen Frau, die sich in den USA gegen die fremde Sozialisation wehrt. Und zum Schluss begibt sie sich auf eine ständige Flucht, um Zuschreibungen zu vermeiden. Insgesamt entsteht eine weibliche Gestalt, die die Bestimmung ihrer eigenen Position nur im Zuge einer permanenten Auseinandersetzung erreicht. Es ist nicht leicht für Lesende, sich zu identifizieren, weil diese Figur weder eine klare Geschlechterdifferenz reproduziert noch eine Alternative darstellt. Das widerspricht jeder Lesegewohnheit, wie Inge Stephan schreibt:

Für den Bereich der Literatur sind sie [Körper und Leib] aber nach wie vor Ausgangs- und Bezugspunkt für das Schreiben. Die Thematisierung von Ekel, Schmerz und Gewalt gerade in der Gegenwartsliteratur weist darauf hin, daß die Bedeutung des Subjekts, des Körpers und der Geschlechterdifferenz nach wie vor in den Texten verhandelt wird (2000, 297).

Literatur spannt den Körper nicht nur zwischen mehreren symbolischen Ordnungen, sondern sie gibt ihm auch neue Bedeutungen, die vor allem durch Wiederholungen, aber auch durch Auslassungen in ihrer Darstellung wahrnehmbar werden. Durch Beschreibungen, Zuschreibungen, Symbolik und Bedeutungen wird der Körper *gegendert*. Deswegen bleibt die Literaturwissenschaft trotz des vollzogenen Übergangs von essentialistischen zu konstruktivistischen oder gar poststrukturalistischen Positionen dem Differenzfeminismus wie ihr Forschungsobjekt, die Literatur, oft verhaftet. Auch der emanzipatorische Ansatz der Autor_innen ist, wie am Beispiel des Werkes von Ruth Klüger zu sehen war, kein Garant dafür, dass sich die Texte an dem Prozess der Reproduktion der Geschlechterdifferenz nicht beteiligen. Deren Geltung geht nicht abrupt verloren. Die oben angeführten Beispiele zeigen, dass diese Verhartungstendenzen der Normen nicht nur in Bezug auf den Körper, sondern auch für die literarische Art, von ihm zu erzählen, mit Hilfe der Gender-Kategorie offengelegt werden können.

ANMERKUNGEN

- ¹ Als Beispiele seien hier nur folgende Bücher genannt: Arnold, Heinz L. – Heinrich Detering, Hrsg. 2011. *Grundzüge der Literaturwissenschaft* von 1996, bis 2011 erschienen 9 Auflagen, oder Martinez, Matias – Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie* von 1999, bis 2016 erschienen 10 Auflagen. Sogar in Polen, wo sich Gender Studies später zu etablieren begannen, wird die feministische Literaturwissenschaft in dem Standardwerk *Teoria literatury XX wieku* (Literaturtheorien des 20. Jahrhunderts, 2006) von Anna Burzynska und Michał P. Markowski mit zwei Kapiteln und mehreren Übersetzungen in der Anthologie der Begleittexte zu diesem Lehrbuch gewürdigt, sowie auch in Michał Paweł Markowskis und Ryszard Nyczs Sammelband *Kulturowa teoria literatury. Główne pojęcia i problemy* (Kulturelle Literaturtheorie. Hauptbegriffe und Probleme, 2006).
- ² Dieses Phänomen wurde von Ludwik Fleck 1935 Denkwang und Denkgewohnheit genannt (1980). Ähnliches meint Groeben in seiner Konzeption der „subjektiven Theorie“ (1988).
- ³ Eine Ausnahme stellt Bachmanns Erzählung *Das dreißigste Jahr* (1961) dar, in der ein männlicher Protagonist nach einem Unfall sein bisheriges Leben einer geschlechtsbezogenen Korrektur unterwirft und über neue Lebensziele reflektiert.
- ⁴ Das bekannte sie in einem Gespräch mit mir im Jahre 2006.
- ⁵ 2001 schreibt Ruth Klüger die englische Version dieses Textes. Es ist nicht eine Übersetzung der ersten Version, die sie auf Deutsch geschrieben hatte. Ihr ging es darum, dass die deutsche Version in den USA nicht rezipiert wird, woran ihr lag, damit ihre noch lebende Mutter sie nicht kennenlernt und sich über die Vergangenheit nicht mehr aufregt. Nach ihrem Tod wollte Klüger dieses Buch ins Englische übersetzen, aber letztendlich ist das nicht dasselbe Buch, weil sein Erzählduktus vor allem im Teil über die USA anders ist, viel positiver als in der ersten Version.

LITERATUR

- Bachmann, Ingeborg. 1977. *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Braun, Christine von – Inge Stephan, Hrsg. 2000. *Gender Studien. Eine Einführung*. Stuttgart – Weimar: Metzler.
- Butler, Judith. 1991. *Das Unbehagen der Geschlechter*. Übers. von Katharina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bußmann, Hadumond – Renate Hof, Hrsg. 1995. *Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften*. Stuttgart: Kröner.
- Chołuj, Bożena. 1997. „Gibt es eine weibliche Ästhetik literarischer Auseinandersetzung mit dem Krieg?“ In *Krieg/War. Eine philosophische Auseinandersetzung aus feministischer Sicht*, hrsg. vom Wiener Philosophinnen Club, 261–268. München: Fink.
- Culler, Jonathan. 2002. *Literaturtheorie. Eine kurze Einführung*. Stuttgart: Philipp Reclam. jun.
- Fleck, Ludwik. 1980. *Entstehung und Entwicklung einer wissenschaftlichen Tatsache. Einführung in die Lehre vom Denkstil und Denkkollektiv*. Frankfurt am Main. Suhrkamp.
- Garbe, Christine. 1993. „Frauen – das lesende Geschlecht? Perspektive einer geschlechtsdifferenzierten Leseforschung“. *Frauen Lesen. Literatur und Erfahrung*, Heft 26/2: 7–35.
- Groeben, Norbert. 1988. „Explikation des Konstruktes ‚subjektive Theorie‘“. In *Das Forschungsprogramm Subjektive Theorien. Eine Einführung in die Psychologie des reflexiven Subjektes*, hrsg. von Norbert Groeben – Diethelm Wahl – Jörg Schlee – Brigitte Scheele, 17–24. Tübingen. Francke.
- Ingarden, Roman. 1965. *Das literarische Kunstwerk*. Tübingen. Max Niemeyer Verlag.
- Iser, Wolfgang. 1972. *Die Appellstruktur der Texte: Unbestimmtheit als Wirkungsbedeutung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag.
- Klüger, Ruth. 1992. *weiter leben. Eine Jugend*. Göttingen: Wallstein Verlag.
- Klüger, Ruth. 1996. *Frauen lesen anders*. München: dtv.
- Klüger, Ruth. 2001. *Still Alive: A Holocaust Girlhood Remembered*. New York: The Feminist Press at CUNY.

- Lindhoff, Lena. 2003. *Eine Einführung in die feministische Literaturtheorie*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Martinez, Matias – Michael Scheffel. 2016. *Einführung in die Erzähltheorie*. München: C. H. Beck.
- Nünning, Vera – Ansgar Nünning, Hrsg. 2004. *Erzähltextanalyse und Gender Studies*. Stuttgart – Weimar: Verlag J. B. Metzler.
- Osinski, Jutta. 1998. *Einführung in die feministische Literaturwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Schabert, Ina. 1999. „Das Literarische als Differenzkategorie.“ In *Differenzen in der Geschlechterdifferenz – Differences within Gender Studies. Aktuelle Perspektiven der Geschlechterforschung*, hrsg. von Röttger – Kati Paul – Heike Paul, 333–345. Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Szmaglewska, Seweryna. 1971. *Dymy nad Birkenau*. Warszawa: Czytelnik.
- Wehling, Elisabeth. 2016. *Politisches Framing. Wie eine Nation sich ihr Denken einredet – und daraus Politik macht*. Köln. Halem.

The category of gender in the analysis of literary strategies dealing with femininity: Ingeborg Bachmann, Seweryna Szmaglewska, Ruth Klüger

Gender. Femininity. Ingeborg Bachmann. Seweryna Szmaglewska. Ruth Klüger.

This study deals with functional differences of the categories of “femininity” and “gender” and their parallel use in literary studies. Given the fact that “gender” is not an identitarian category, its use has the potential to broaden the spectrum of feminist research significantly. Selected texts will be used to demonstrate the gender perspective in the analysis of literary strategies describing femininity.

Prof. dr. hab. Bożena Chołuj
 German Institut for German Studies
 Faculty of Modern Language
 University of Warsaw
 Ul. Dobra 55
 03-745 Warsaw
 Poland
 b.choluj@uw.edu.pl

Prof. Dr. Bożena Chołuj
 German-Polish Culture and Literature Relations and Gender Studies
 Faculty of Social and Cultural Science
 European University Viadrina
 Große Scharrnstr. 59
 15230 Frankfurt (Oder)
 Germany

Marie Therese von Artner und ihre literarische Autorschaft

INGRID PUCHALOVÁ

„... ist alles Dies umsonst und vollende ich dies Werk nicht, so mag ich nicht leben“ (Schindel 1823, 19). Mit diesen Worten artikuliert Marie Therese von Artner (1772 – 1829)¹ ihr Befinden während ihrer ersten literarischen Arbeit am Epos *Conrad der Hohenstaufe*, die sie mit großem Eifer im Alter von 16 Jahren begann. Mit unbeschreiblicher Mühe sammelt sie historische Materialien, mit viel Fleiß strebt sie nach einer hohen Dichtung. Ihren Plan führt sie aber nur bis zur Hälfte durch. Es sind 14 Gesänge fertig, aber das Werk bleibt unvollendet. Nach 4 Jahren gibt sie die Arbeit am Epos auf. Schriftstellerisch bleibt sie aber weiterhin tätig. Die kurze Aussage – Lieber tot sein als die Arbeit am Kunstwerk nicht vollenden zu können – reflektiert sehr intensiv die existentielle Bedeutung der literarischen Tätigkeit für die junge Autorin. Ihre Radikalität steht auch im Blickpunkt folgender Studie, die sich vor dem Hintergrund der lyrischen Produktion mit dem Schreibprozess der Autorin auseinandersetzt.²

Therese von Artner³ agiert schriftstellerisch als Ungarndeutsche in der Peripherie (Oberungarn – Buscan/Bučany, Zay-Ugrocz/Zay-Uhrovec, Ödenburg/Sopron, Agram/Zahreb) zu den deutschen Kulturzentren der damaligen Zeit (Berlin, Weimar-Jena, Dresden, Wien usw.). Auch als Frau und Autorin kann sie unter den komplizierten Bedingungen weiblicher Autorschaft nur eine marginale Stellung im gesamtdeutschen Literaturbetrieb einnehmen. Trotzdem vermochte sie einen wichtigen Beitrag zur literarischen Kultur um 1800 in der Donaumonarchie zu leisten, wo gegen Ende des 18. Jahrhunderts die Situation im Literaturbetrieb vom österreichischen in Käsmark/Kežmarok geborenen Historiker und Statistiker Martin Schwartner wie folgt beschrieben wurde:

Die Gallerie der ungrischen Schriftsteller ist klein, und die Summe ihrer literarischen Producte, ist verhältnißmäßig, bey nahe noch geringer als Masse der übrigen Kunstproducte Ungers ist. Acht bis neun tausend lebende Schriftsteller machen das jetzt blühende gelehrte Deutschland aus; in Ungern reicht das schriftstellerische jetzt lebende Publikum kaum an die fünfzig Köpfe, die Übersetzer und Bogenschreiber auch schon mitgerechnet (1798, 565).

Seiner Auffassung nach sind Ursachen für den Mangel eigener literarischer Produktion und für die „Schriftstellerlethargie“ geistige Bequemlichkeit, Mangel an Verlegern und Zensur. In dieser Situation verfasste Artner ihre lyrischen Texte, mit

denen sie sich an deutsche Verlage, Zeitschriften und Zeitungen wandte. Bekannt wurde sie auch als Dramatikerin. Ganz besonderer Beliebtheit erfreute sich ihr Reisebericht *Briefe über einen Theil von Croatien und Italien an Caroline Pichler*, das 1830 posthum in Pest erschien.

FELDBLUMEN AUF UNGARNS FLUREN

An die Öffentlichkeit tritt Artner als Literatin im Alter von 28 Jahren gemeinsam mit Marianne Neumann von Meißenthal (1768–1837). Die beiden Frauen lernten sich bei der gemeinsamen Freundin, der Arzttochter Doris von Conrad kennen. Ihre Gedichtsammlung *Feldblumen auf Ungarns Fluren*, die 1800 unter Pseudonymen Nina und Theone erschien, stellt eine literarische Besonderheit dar. Bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts kommt die Herausgabe von gemeinsamen Arbeiten nur sehr selten vor.⁴ Hinter dem Entschluss, gemeinsam zu publizieren, lässt sich bei den beiden Autorinnen nicht nur ihre Freundschaftsbeziehung und ihr gemeinsames Interesse an der Literatur ahnen, sondern auch das Streben nach einer außergewöhnlichen Darstellung und Anerkennung und nicht zuletzt auch die gegenseitige Unterstützung im Bemühen, in männliche Netzwerke des Literaturbetriebes hineinzukommen. „Diese innige Annäherung entstammte den in beiden glimmenden Funken der Dichtkunst, beide ermunterten sich in ihren Versuchen, die jeden Spaziergang, jedes kleine Abenteuer Gegenstand hatten“ (Schindel 1823, 16). Da Therese von Artner zu diesem Zeitpunkt schon in den diversen Zeitungen und Zeitschriften publiziert hatte, kann man davon ausgehen, dass sie die gemeinsame Veröffentlichung initiierte (Bauer 1992, 27).

Im Vorbericht zu ihrem *Feldblumen*-Gedichtband, der eine Art des Parergons darstellt, wenden sich die beiden Lyrikerinnen mit einem direkten „Du“ an den Leser und laden ihn zur Lektüre ihrer „Feldblumen-Gedichte, die sich ohne der bildenden Pflege der Kunst, nur an dem Busen der Natur entfaltete“ (V), ein, wobei sie ihre künstlerischen Ansprüche eher zurückdrängen.

Man wird vielleicht fragen, warum wir Gedichte dem Druck übergeben, deren Unvollkommenheit wir selbst einsehen, woran wir auch die Fehler vermuthen müssen, die wir nicht gewahr werden. Wir würden es wahrscheinlich auch nicht gethan haben, wenn wir Deutsche wären, und in Deutschland lebten. Aber in unserem Vaterlande sind poetische Originalwerke noch so selten, und es ist so wenig aufmunternder Wetteifer unter Schriftstellern dieser Art, daß Anfangs auch unvollkommene Versuche hiezu nützlich seyn können (Nina – Theone 1800, VII–VIII).

Die wenigen Sätze, die im Vorbericht zu der *Feldblumen*-Sammlung stehen, machen in gewisser Weise die schriftstellerische Tätigkeit der beiden legitim. Die Tatsache ist, dass so eine Formulierung in den von Frauen verfassten Texten in dieser Zeit überhaupt nicht selten ist. Autorinnen tendieren oft dazu, in den Vorbemerkungen zu ihren Büchern ihre künstlerischen Ansprüche zurückzudrängen oder zu legitimieren. Um 1800 etablierte sich unter dem Einfluss der Weimarer Klassik im deutschsprachigen Raum zunehmend die Unterscheidung von Hoch- und Trivialliteratur, bei der die Frauen ganz klar auf der Verliererseite standen. Die hohe Literatur war Männerdomäne.

Der erwähnte Vorbericht, der von einem Tempuswechsel vom Präsens zum Präteritum und einem Moduswechsel vom Indikativ über Konjunktiv zu einem Imperativ an seinem Ende gekennzeichnet ist, erhält den Charakter einer Lektüreeinweisung der lyrischen Texte, deren Qualität die Autorinnen selbst anzweifeln und deren Aufnahme beim Leserpublikum so bedroht zu sein scheint, dass sie einer besonderen Nachsicht bedürfen.

Sie [die Feldblumen-Gedichte] prangen zwar weder mit hohem Farbenspiel, noch mit entzückendem Duft; aber doch hoffen wir, Du werdest sie auch nicht ganz ohne Anmuth und Wohlgeruch finden. Die glühende Zentifolie ist der Gärten Schmuck; aber auch die zartröthete, fünfblättrige Feldrose ist dem Auge nicht unangenehm (III–IV).

Die 1800 erschienene *Feldblumen*-Sammlung beinhaltet in ihren zwei Bänden fast 90 Gedichte, die facettenreicher nicht sein konnten. Die lyrischen Texte reflektieren viele Themen z. B. Liebe (*Die Liebe*, 1798, *Der getäuschte Amor*, 1799), Natur (*An die Waag bey P.*, 1795, *Der Bach*, 1797), Land und Heimat, wobei die Heimat eher im religiösen und geistigen Kontext als *Heimat der Seele* (1798) zu verstehen ist. Es handelt sich um keine gemeinsamen Texte. Jedes Gedicht ist mit dem Anfangsbuchstaben der Pseudonyme *Th.* wie Theone oder *N.* wie Nina signiert.

Therese von Artner neigt zu umfangreicheren Ausführungen von gewählten Themen, während kein Gedicht von Marianne Neumann von Meißenthal mehr als zwei Druckseiten umfasst. Die meisten von ihnen behandeln eher persönliche Themen und sind in einfacher, liedhafter Versform verfasst. Zwei Gedichte widmet sie ihrer Mitherausgeberin Therese von Artner. Artner dagegen bringt nicht nur Ideen- und Gelegenheitsdichtung hervor, sondern greift auch nach der Form der Verserzählung (*Der arme Franz*) und macht Alltagsprobleme und historische Ereignisse zu ihrem Thema. Nicht selten setzt sie sich mit dem antiken Mythos auseinander und leistet im Sinne von Hans Blumenberg ihre subjektive „Arbeit am Mythos“ (1979), der in ihren Gedichten als Metapher in unterschiedlichen Varianten seinen Ausdruck findet.

Sechs Jahre später, 1806, erscheint Artners zweite Sammlung *Neuere Gedichte*, die nach ihrer Bekanntschaft mit Johann Georg Jacobi⁵ veröffentlicht wurde. Er wurde zum Förderer von Artner und unterstützte sie in ihrem dichterischen Bemühen. Im Vorwort wiederholt Artner ihre bewährte Strategie, spricht die Leser an und erinnert sie an die positive Aufnahme des ersten Gedichtbandes:

Sie [die Feldblumen-Gedichte] wurden weniger in unserm Vaterland Ungarn, als in Deutschland bekannt, wo man diese kunstlosen Kinder eines fremden noch wenig kultivierten Bodens mit Nachsicht – ja mit Beyfall aufnahm. Kühn durch diesen Erfolg, zugleich aber auch bedacht, jeden Wink, den man mir zur Verbesserung meiner Versuche gab, möglichst zu nützen, wage ich es hier, ein neues Bändchen Poesien anzubieten. [...] Wenn billige Kunstrichter in denselben nur ein aufrichtiges Streben nach Vollkommenheit erkennen, so bin ich zufrieden, denn nur der Wille ist in unserer Gewalt, nicht die Kraft (Theone 1806, X).

Zur Etablierung ihrer Autorschaft wagt sich Therese von Artner, auch wenn teilweise unsicher und voller Zweifel, noch einen Schritt weiter, indem sie in der neuen Gedichtsammlung *Neuere Gedichte* (1806) den lyrischen Text *An Theone und Nina*

von einem Unbekannten publiziert. Die *Feldblumen*-Gedichte werden mit süßen und goldenen Trauben, die in den Karpaten reifen, verglichen und ihre Autorinnen mit Lorbeerkrone geehrt: „Zum Lande der Karpathen, zu den Hügeln / Wo Tharzals Trauben reifen, süß und golden; / Süß, wie Gesang von Ninna und Theone, / Dort-hin eilt auf der Phantasien Flügeln / Mein Dank, mein Lied; weissagend Euch; Ihr Holden, / Statt Blumen – jeder eine Lorbeerkrone!“ (81) Man kann davon ausgehen, dass das Gedicht von der Autorin selbst verfasst wurde und ursprünglich unter dem Titel *Sonett an Theone und Nina, an zwei den Namen nach unbekannte Dichterinnen in Ungarn* auch in der Sammlung *Erholungen*, die Wilhelm Gottlieb Becker 1802 herausgab, erschien.

LEHREN FÜR WEIBER

Zu Lebzeiten von Therese von Artner wurden auf dem Gebiet der Donaumonarchie zahlreiche Reformen im Sinne der Aufklärung durchgeführt. Die Aufklärer, unter ihnen Angehörige des Hofes, Adelige und Bürger, bemühten sich alle Wissensgebiete, Naturereignisse und auch die menschliche Psyche rational zu erklären. Kirchliche Lehrsätze wurden von ihnen infrage gestellt. In der Donaumonarchie waren es die Herrscher_innen Maria Theresia (1717–1780), Joseph II. (1741–1790) und Leopold II. (1747–1792), die die Gedanken der Aufklärung durch ihre absolutistische Macht umsetzen (aufgeklärter Absolutismus). Die aufgeklärten Herrscher führten eine Reihe von Reformen durch, die Verwaltung, Bildung, Religionsfreiheit, Recht, Beziehung zwischen Bauer und seinem Grundherrschaft, Wirtschaft und Heer betrafen.

Therese von Artner als Mitglied des niederen Adels und Protestantin profitierte auch teilweise von diesen Reformen, vor allem von dem sogenannten Toleranzpatent (1781, 1782, 1785). Für ihre eigene Lebensführung nutzte sie die Möglichkeit, konfessionelle Differenzen zu sprengen und bewegte sich sowohl in evangelischen als auch in katholischen Kreisen. 1803 verkehrte sie im katholischen, damals den Hamburgern gehörenden, Freiburg mit anderen gebildeten Frauen im Salon des evangelischen Professors der schönen Künste, Johann Georg Jacobi (1740–1814). Später schloss sie innige Bekanntschaft mit der katholischen „österreichischen Staatsdichterin des Biedermeier“ Caroline Pichler (Heindl 1996, 199). Ein lebenslanger Freundschaftsbund verband sie auch mit ihrer Mäzenin Freiin Maria von Zay (1779–1842).

Für die Frauenbildung und die Entwicklung der weiblichen Schreibkunst war die Reform *Ratio educationis* (1777 die erste Fassung, 1806 die zweite Fassung) von ganz besonderer Bedeutung. Sie stellte den Wendepunkt in der Geschichte des Schulwesens in Großungarn dar, weil sie Kindern aller sozialen Schichten eine einheitliche Grundausbildung vorschrieb. Dieses Dokument legte eine Schulpflicht auch für Mädchen und zwar vom 6. bis 12. Lebensjahr fest (Puchalová – Kováčová 2014, 11–26).⁶ Die Einführung systematischer breiter Mädchenbildung förderte den Diskurs zur Bildung von Frauen. Dies schuf Bedingungen für die Entstehung der Frauenliteratur, verstanden als eine von Frauen verfasste aber auch für Frauen geschriebene Literatur. Schriftkundige Mädchen, die nicht mehr ausschließlich aus aristokratischen Kreisen stammten, sondern auch dem Kaufmanns-, Handwerker- und Bauernstand angehör-

ten, erweiterten den Leserkreis. Die Zunahme des weiblichen Publikums spiegelte sich im Aufschwung bestimmter Genres wider, die man für Frauen besonders geeignet hielt (Frauenromane, Jugendliteratur mit tragenden weiblichen Figuren u. a.). Das durch Maria Theresia erlassene *Ratio educationis* hatte also weitreichende Konsequenzen für die spätere Entwicklung des literarischen Marktes.

Im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts setzte im deutschsprachigen Raum auch eine rege Diskussion über die Rolle der Geschlechter ein, die kontroverse Auseinandersetzungen mit sich brachte. Die frauenfreundlichen Stimmen propagierten im Sinne von Gottsched eine dem Männlichen analoge Existenz des Weiblichen im Kulturtypus der gelehrten Frau. Die konservativen Gegenstimmen beriefen sich auf die von Jean Jacques Rousseau entwickelte Theorie der „supplementären Bestimmung der Weiblichkeit“ (Bovenschen 1979, 92–110).

Das Frauenbild um 1800 stand unter dem Einfluss des Bürgertums. Mit der Entstehung der bürgerlichen Gesellschaft im 18. Jahrhundert entwickelten sich neue gesellschaftliche Strukturen. Die gesellschaftliche Organisation wurde von der Trennung von Familien- und Erwerbsleben bestimmt, in deren Folge sich die bürgerliche Struktur eines öffentlichen und privaten Bereiches entwickelte. Der öffentliche und wirtschaftliche Bereich war der bürgerlichen Frau versperrt. Die Frau wurde im Sinne von Rousseau als „Geschlechtswesen“ und Mann als „Vernunftwesen“ charakterisiert. „Frau sein“ hieß um 1800 vor allem Ehefrau- und Muttersein und deren Aufgabe war es sich dem Manne zu beugen und für den Haushalt und die Familie zu sorgen. Die „dreifache Bestimmung der Frau“ als Gattin, Mutter und Hausfrau blieb zum größten Teil dominierend. Dieses Bild wurde oft von einer Generation auf die nächste weitergereicht und die allermeisten Frauen empfanden diese Situation auch als völlig normal. Trotz aller Versuche, die Frauen an ihre Tätigkeit in Haus und Hof zu fesseln, gab es Frauen, die versuchten, diese Norm zu durchbrechen oder mindestens anzuzweifeln. Die Alltagsrealität von Mädchen und Frauen in einer patriarchalischen Gesellschaft um 1800 wird immer wieder zum Thema von Artners Dichtung.

Das Gedicht *Lehren für Weiber* (Theone 1806) skizziert, wenn auch nicht direkt, die vorherrschende Geschlechtstrollenverteilung und hält das Gesellschaftsbild der damaligen Zeit fest. Emotionalität, Hingebungsfähigkeit, Passivität entsprechen dem damaligen Modell des weiblichen Geschlechtscharakters. Gleichzeitig thematisiert die Autorin Verhaltensmuster und Liebesnormen, die seit dem 18. Jahrhundert unter dem Begriff „Tugenden“ diskutiert werden.

Willst du leiten den Mann, bist du ihm Aug' gegen Auge / Dass kein Liebesgedank' ihm in dem Herzen erwach'? / Dann, gebildetes Weib, philosophiere, vernünfftle, Rede vom Staatsverein, Taktik und Metaphysik, / Regt sich des Mannes Verstand, verstummen Herz ihm und Sinne; [...] Aber willst du mit Zauber der Lieb' den Jüngling umstricken, / O, dann hüte dich klug, geistiger Zwitter zu sein! / Tausche Gedank mit Gefühl, verkehre Wissen in Ahnen; / Reine Weiblichkeit nur raubet dem Manne das Herz (82).

Artners frühere Schaffensperiode ist durch gewisse Ambivalenz geprägt. Auch für sie werden Liebe und Gefühl zum Inbegriff des weiblichen Geschlechts, der „reinen Weiblichkeit“, wie es die letzten zwei Verse verraten. Andererseits räumt die Lyrikerin ein, dass es auch Frauen gibt, die – wie sie selbst – das Bedürfnis nach Bildung und

Mündigkeit haben. Artner hält das für legitim und plädiert für eine relativ autonome Frau, die durchaus in der Lage ist, über sich selbst zu bestimmen. In ihrem Gedicht *Mann und Frau* (entstanden 1796) ist Therese von Artner in ihrer Ausdrucksweise radikaler und ruft zur Bildung auf, wobei sie sich gegen die Bedenken der Männer wendet.

Nein Schwestern! Bleibet nicht zurück! / Dringt bis zum Mittag vor! / Nur bei den Dämmererschein umflirt / Das Irrlicht uns, und grausend schwirrt / Der Zweifel um das Ohr. / Dringt vor, bis uns der Weisheit Sonn' / Die Scheitel ganz umstrahlt, Und nicht mehr riesenlang und breit / Das schiefe Licht der Eitelkeit / uns unseren Schatten mahlt (Nina – Theone 1800, 153).

Dem Bild des in der Öffentlichkeit stehenden Mannes stellt sie das Bild der in der Stille des Haushaltes tätigen Frau gegenüber.

Der Mann herrscht auf dem Völkerthron, / Er führt das Heer zur Schlacht; Er sitzt voll Würde zu Gericht, / Er lenkt das Herz durch Unterricht, und beugt' mit Rednermacht... Das Weibchen sitzt still daheim, / Und spinnt und webt voll Fleiß: / Nebst Kammer, Küch' und Keller steht / Vielleicht ein düftend Blumenbeet / In ihrem Wirkungskreis (152–153).

Auch in ihren späteren Texten hinterfragt Artner die geschlechtsspezifischen Erwartungen. Die Autorin ändert ihre früher eher ambivalente Position und wird in ihrer Ausdrucksweise viel radikaler und kritischer. Im lyrischen Text *Warnung an Mädchen* mit dem Untertitel *Gegenstück zu Alxinger's Warnung an Jünglinge* malt sie ein düsteres Bild des Ehe- und Familienlebens, das die Frau nach der Heirat führt. Als Verheiratete erhält sie zwar den Titel „Frau“, ihre Stellung gleicht aber der einer Sklavin: „Drüm hüte Freyheit, Glück und Ruh', / Und schließ dein Ohr den Männern zu! / Sey lieber, ausgelacht, / Einst spröde Jungfer, alt und grau, / Bevor dich mit dem Titel: Frau, / Ein Mann zur Slavinn macht“ (Artner 1818, 155).

DARF EIN WEIB SATYRE DICHTEN?

Das Frauenbild wurde von dem Konzept der „Differenz“ geprägt, in der Fachliteratur auch das dualistische Modell der Geschlechterbeziehungen genannt (Tebben 1998, 10–41). Das Konzept sieht in Männern und Frauen zwei komplementär geschaffene Arten der Menschennatur, die zwar entgegengesetzte Polen darstellen, und sich gegenseitig ergänzen. Den Frauen wurde Passivität als Hauptmerkmal ihrer weiblichen Natur zugewiesen. Die Grundzüge des Weibes, so das 1834 erschienene *Damen Conversations Lexikon* sind: „Sanftmuth, Milde, Ausdauer im Leiden, Kraft in der Gefahr, Hingebung, Herzensgüte, Demuth“ (230–235). Das Bild des Mannes wurde als Gegenpol zum Frauenbild entworfen. Bei ihm dominieren Rationales, Aktivität, Mut und Tapferkeit, Stärke und Gewalt. Die stereotype Attribuierung von Geschlechtern mündete in die Theorie geteilter Wirkungsbereiche und wurde auch in die Sphäre der Literatur übertragen. Das Verhältnis der Frau zur Literatur wurde durch „empfindsame Rezeptivität“ und „passives Nachschöpfen“. „Männliche Autorschaft“ galt als Norm, „weibliche“ als der anzuzeigende Sonderfall (Heipcke 2002, 16).

Therese von Artner mit ihrer literarischen Produktion könnte durchaus als ein Beispiel dafür gelten, dass es Frauen gab, die nicht in dem Zustand der Passivität und Rezeptivität verharren. Die Autorin bemühte sich ihr ganzes Leben lang um eine aktive Teilnahme am literarischen Prozess. Dabei ist es ihr gelungen, ihre literarischen Texte auch auf den Markt zu bringen.

Dem Eintrag im *Lexikon der deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jhs.* nach versteht sich Therese Artner als begabte Künstlerin (Schindel 1823, 14). Ihr Werk umfasst publizistische Texte, Gedichte, Dramen. Dank ihrer Eltern, die der in Ödenburg ansässigen, ungarisch-adeligen evangelischen Familie abstammten, erhielt Artner eine solide Ausbildung weit über das hinaus, was ein Mädchen zur damaligen Zeit können musste. Ihr wurde Unterricht in Religion, Schreiben, Briefstil, Zeichnen und Geographie erteilt. Ebenfalls durfte sie eine Zeit lang Musik- und Zeichenunterricht genießen. Artner verfügte über Grundkenntnisse im Französischen und als Selbstlernerin eignete sie sich die italienische Sprache an, so dass sie italienische Texte im Original lesen konnte. Artner empfand ihre eigene Bildung als unzureichend und ergänzte ihre Kenntnisse auch autodidaktisch. Trotzdem, dass ihr von den Eltern eine relativ solide Ausbildung zuteilwurde, für ihre literarische Tätigkeit zeigte die Familie wenig Verständnis.

Diese Beschäftigungsweise Theresens lag nun freilich nicht im Sinn Ihrer guten, ganz für ihr Haus und ihre Familie lebenden Mitter, – nicht als ob sie den Werth höherer Geistesbildung verkannte, oder die Anlagen Ihrer Tochter nicht mit Vergnügen bemerkt hätte, aber die häusliche Sphäre als Hauptbestimmung Mutter Theresen früh zum Fleiß in weiblichen Beschäftigungen an; sie erlaubte ihr zwar zu lesen und zu schreiben, aber nur in Stunden der Muße, und Therese mochte noch so gedankenvoll bei einer wissenschaftlichen Beschäftigung sitzen, wurde sie bei dem geringsten ihr erwartenden Geschäft abgerufen (20).

Ganz im Einklang mit dem damaligen Lebensstil wünschte sich ihre Familie für sie ein „Dasein im Wohlbehagen eines geordneten Familien- und Ehelebens“ (Kováčová 2014, 25–40). Therese von Artner passt sich nicht den Erwartungen der Familie und der Gesellschaft an, bleibt unverheiratet und bemüht sich auf dem literarischen Terrain durchzusetzen.

Um sich literarisch oder publizistisch zu äußern, musste die Autorin ihre inneren Widerstände, ihre eigenen Ängste und Vorstellungen von der eigenen Minderwertigkeit überwinden. Schriftstellerisch tätig zu sein hieß, gegen ungeschriebene Gesetze vorzugehen, um in den Literaturbetrieb einzudringen. Um ihre Identität zu schützen oder sich eine neue zu schaffen, eine der dichtenden Frau, veröffentlicht Artner ihre ersten Gedichtsammlungen unter dem Pseudonym Theone.

Therese von Artner reflektiert ihre Situation als schreibende Frau, wobei sie oft ihr eigenes Dichtertum hinterfragt. Eine Antwort auf die Frage nach seiner Quelle bietet das kurze Gedicht *Wer mich dichten gelehrt?*: „Wer lehrte die Rhapsoden? / Wer lehrte Linus seine Oden? / Wer lehret in der Frühlingsflur / Ihr muntres Lied des Haines Vögel? Die Schöpferin der Kunst und Regel, / Die treuste Lehrerin: Natur“ (1800, 61).

Den Schreibprozess versteht die Dichterin als einen inneren Kampf, den das 1796 entstandene Gedicht *Der fruchtlose Entschluß* andeutet. Einerseits ist die Freude an

der poetischen Produktion vorhanden, andererseits tauchen immer wieder auch innere Stimmen auf, die Zweifel säen und zum Nachdenken über den Verzicht auf weitere literarische Tätigkeit anregen. Artner erfindet eine umfangreiche Skala von Bildern, in denen sie sich auf die Seite ihrer literarischen Vorbilder stellt. Obwohl sie die ruhmreichen männlichen Vorbilder ängstigen und bedrängen, kann sie nicht das Schreiben aufgeben.

Du mit heiterem Ton, und mit der Leyer, die / Keine Kunst dir zu stimmen wies, Du willst singen dem Volk, welchem ein Klopstock sang / Welchem Göthe und Schiller singt; / O dann stürzt die Thrän', welche dem eigenen / Unwerth fließet, die brennend'ste / Aller Thränen, vom Aug' und wie vernichtet, sink' / Ich auf's Antlitz in's feuchte Gras. / Mit zerrissenem Herz doch vom Entschluß ermannt / Zu verstummen, erhebt' ich mich: / Aber siehe! Von selbst klagt in leisem Ton / Mir zur Seite, die Leyer ihn. / Nein! zu lassen vermag keiner der Sterblichen / Muse dich, der dich einst gekannt (Nina – Theone 1800, 13–14).

Artners Dichtung widerspiegelt ihren eigenen Schreibprozess. Schon in der ersten Sammlung *Feldblumen auf Ungarns Fluren* thematisiert die Dichterin ihre Unsicherheit vom Wert eigener poetischer Arbeiten und die immer wiederkehrenden Krisen ihrer Autorschaft. Mittelpunkt solcher Überlegungen sind: Einsicht in die eigene Unzulänglichkeit – Selbstbeschränkung – Durchhalten. In dieser komplizierten Auseinandersetzung lässt sich eine gewisse selbstreflexive Authentizität beobachten. Caroline Pichler, die ihre Freundin immer wieder zur literarischen Tätigkeit ermutigte, beschreibt im Nekrolog auf Therese Artner ihren dichterischen Prozess, von dem sie angetan und fasziniert war:

Bey Therese kam der Impuls zu dichten und die Bilder – dies ich rings um sie her wie in hellen Versammlungen drängten (Klopstock) – selten, aber dann plötzlich und mit unwiderstehlicher Gewalt. Sie vermochte nicht alle Tage Etwas an ihrem Baue zu arbeiten, nicht Sandkorn für Sandkorn zu reihen. Wenn es in ihr gährte, wenn die volle Brust ein kreisend All schwellte, dann mußte sie dem Gotte gehorchen, der in ihr geboth. Dann sonderte sie sich von uns ab, dann schloß sie sich ein, und oft war die Länge der Sommertage ihrem glühenden Fleiß nicht hinreichend, und sie brachte die Nächte am Schreibtisch oder im Bett wachend mit ihrem Schöpfungen beschäftigt zu. Kam dann zu uns, so war die sonst gesprächige Freundin still, in sich gekehrt, auf Spaziergängen wandelte sie allein, gab keine Antwort, wenn sie gefragt wurde, und lächelnd sagten die Übrigen dann oft: Und die Geister mögen an unserer Stelle seltsam ihr erscheinen. Wie oft kam sie darüber von gebahnten Wege ab, sah sich plötzlich vom Dickicht umfassen, oder auf der Spitze einer unwegsamen Anhöhe! Wenn wir sie dann vermißten, ihre Verwirrung bemerkten, und irgend einer unserer Begleiter hohlen und wieder auf den rechten Weg und zur Gesellschaft führen mußte, dann entstand oft ein herzliches Gelächter, und die Dichterin lachte mit der kindlichen Unbefangenheit. O, wie schön, wie rein erschien mir dann dies Gemüth in diesem anspruchslosen Hingehen, und wie mehr mußten wir dann bewundern, was in jenen Stunden der Zerstreung geboren worden war (1836, 203f.).

Artner steht ihrer Epoche sehr nahe. Sie zielt zwar auf die Verbindung der Identität als Frau und als Autorin, aber ihre lyrischen Texte zeugen davon, dass sie auch für sie problematisch ist. Im Epigramm *Darf ein Weib Satyre dichten?* thematisiert Therese von Artner die Lebenslage der dichtenden Frau. Als Antwort auf die Frage,

ob eine Frau scharf und bissig schreiben kann, zieht sie den Vergleich mit der Situation der fleißigen Biene heran. Frauen, ebenso fleißig wie Bienen, betätigen sich zwar literarisch, verfügen aber über keinen „richtigen“ Stachel, nur über einen Klumpsack, mit dem sie sich lächerlich machen: „Ward dem süßen Geschöpf, der Biene, ein fühlbarer Stachel, / Sollte treffender Witz schänden das sanfte Geschlecht? / Doch die Geisel schwing’ es ja nie! Ihm ziemt nur der Klumpsack! / Damit treib’ es im Kreis Lachende munter umher“ (Theone 1806, 38). Die Verliererposition der dichtenden Frau lässt sich zwischen den Zeilen herauslesen.

Im Gedicht *Die verliebte Dichterin* (entstanden 1797) gibt das lyrische Ich, die dichtende Frau, seine künstlerische Tätigkeit zugunsten der Liebe auf: „Aus ist’s, Apollo! Nimmermehr dien’ ich dir. / Ein and’rer Gott beherrscht als Gebieter mich.“[...] „Versuch’s, befreij’ – doch nein, ach laß mich! / Denn bereits lieb’ ich die neue Fessel“ (Nina – Theone 1800, 92). Das Problem der Vereinbarung von Künstlertum und Lebensglück findet seine literarische Reflexion auch im Gedicht *Sappho an Phaon* (Theone 1806).

FAZIT

Zum Neujahr 1795 widmet Marianne Neumann von Meißenthal ihrer Freundin und späterer Mitherausgeberin Therese von Artner einen kurzen lyrischen Text mit dem Titel *An Theone*: „O möchte die Geburt von Deinen Geisteskindern / Theone, dieses Jahr nicht Deine Kräfte mindern! / Sonst müßten alle die Dich kennen / Sie kleine Muttermörder nennen“ (Nina – Theone 1800, 121). Die wenigen Verse reflektieren Artners dichterische Tätigkeit als mühsam, anstrengend, sogar verhängnisvoll.

Die Autorin selbst sieht das anders. In ihren Briefen, die sie an ihre Freundin und Vertraute, die österreichische Schriftstellerin, Lyrikerin, Kritikerin und Salonièr Caroline Pichler (1769–1843)⁷ richtet, formuliert sie: „Ja theuerste Seelenschwester, wir sind es nicht, die das erfinden, Gott ist in uns, und er wirkt es. Und so ist es in jeder Kunst ‚der göttlich gebornen‘, wie Schiller sagt“ (Brief vom 8. März 1828 [Bauer 1992, 159]).

Artners Auffassung von der Gottgegebenheit eigener Dichtung steht meines Erachtens im Gegensatz zum mühsamen Bemühen nach der Vollkommenheit ihrer Schreibkunst. Diese Vollkommenheit präsentieren für Therese von Artner Autoren wie Goethe, Schiller, Klopstock usw., mit denen sich die Autorin immer wieder konfrontiert und was bei ihr auch große Zweifel und Unsicherheiten hervorruft. Diese führen zur permanenten Auseinandersetzung mit den Umständen ihres Frauen- und Autorin-Seins. Dabei befasst sie sich mit der Dichtung im Allgemeinen (Dichten, Dichter – Dichterin, Publikum, „göttliche Kunst“) und setzt sich mit ihrer eigenen Autorschaft im Besonderen auseinander. Sie macht sich Gedanken darüber, was und wie sie schreibt. Einerseits reflektiert sie auch kritisch ihre künstlerische Arbeit, andererseits strebt sie danach, als Autorin erfolgreich zu werden: „Wohl! Hinauf denn zum Tag, wieder empor ins Gewühl. / Daß ich die Palm erkämpf’ und nach errungenem Siege / Sanft hier ruh’ neben Euch, werth sey der Ruhe, wie Ihr! (Theone 1806, 89). Für Artner stellt der Schreibprozess einen inneren Kampf dar, in dem sie sich ihre Selbstverwirklichung auf individuelle Weise erkämpft hat.

ANMERKUNGEN

- ¹ Die Autorin blieb von der Literaturforschung vernachlässigt. Einen Beitrag zur Erforschung ihrer literarischen Texte leistete auch das wissenschaftliche Projekt *Vergessene Texte, Vergessene Literatur. Deutschschreibende Frauen aus dem Gebiet der heutigen Slowakei*, dessen Ziel war, die literarische und publizistische Produktion deutschschreibender Frauen, die dem Gebiet der heutigen Slowakei entstammten, neu zu entdecken, und ihren Beitrag für die Literatur- und Kulturgeschichte der Region kritisch zu bewerten. Das Projekt ist als eine Art der Bestandaufnahme zu verstehen und bildet eine wichtige Grundlage für das derzeit laufende Forschungsprojekt *Diskursive Ansätze für die literarische Historiographie: Einblicke in das Schaffen gewählter deutschschreibender Autorinnen (vom Ende des 18. Jhrs. bis in die Gegenwart)* VEGA 2/0190/15, an dem sich der Lehrstuhl für Germanistik der Pavol-Jozef-Šafárik-Universität zusammen mit dem Institut für Weltliteratur der Slowakischen Akademie der Wissenschaften beteiligt. Im Rahmen dieses Projektes entsteht auch diese Studie. An dieser Stelle möchte ich mich bei meiner Projektkollegin Jana Cviková für ihre Anregungen beim Schreiben meiner Studie bedanken.
- ² Die wichtigsten Informationen zur Biographie der Autorin sind im Schindels *Lexikon der deutschen Schriftstellerinnen des 19. Jhs.* (1823) zu finden. Der fast 17 Seiten umfassende Eintrag beinhaltet nicht nur alle wichtigen Fakten, sondern auch persönliche Aussagen der Autorin und Details aus ihrem Privatleben. Dem Vorwort nach lässt sich voraussetzen, dass der Eintrag zu Artner von der Autorin zum größten Teil selbst verfasst wurde.
- ³ Therese von Artner wurde am 19. April 1772 in Schintau/Šintava als älteste Tochter eines Ödenburger Offiziers geboren. Sie entstammte einer adeligen protestantischen Familie. Als Therese 9 Jahre alt war, zog die Familie nach Ödenburg/Sopron, wo sie bis 1796 lebte. Die Eltern legten großen Wert darauf, dass ihre Tochter Therese eine sorgfältige Erziehung genoss. Ihr wurde Unterricht in Religion, Schreiben, Briefstil, Zeichnen und Geographie erteilt. Ebenfalls durfte sie eine Zeit lang Musik- und Zeichenunterricht genießen. Artner verfügte über die Grundkenntnisse im Französischen und als Selbstlernerin eignete sie sich die italienische Sprache so gut an, dass sie sogar italienische Texte im Original lesen und rezipieren konnte. Ihre Bildung vervollständigte sie ferner in ihrer Freundschaft mit der Arztochter Doris von Conrad. Bei ihr lernte sie Marianne Neumann von Meißenthal kennen.
- ⁴ Die deutsche Literaturgeschichte kennt tatsächlich nur wenige gemeinsame literarische Produktionen. 1784 veröffentlicht Julie Friederike Henriette Clodius Übersetzung lyrischer Texte von zwei englischen Autorinnen Elisa Carter und Charlotte Smith. 5 Jahre später erscheint in Berlin der Lyrikband *Elisens und Sophiens Gedichte*. Es handelt sich um die erste gemeinsame Sammlung der Autorinnen Elisabeth Constantia von der Recke und ihrer Freundin Sophie Schwarz, die aber ein Jahr vor dem Erscheinen der Gedichte starb, so dass sie sich an der gemeinsamen Veröffentlichung nicht persönlich beteiligen konnte. Unter ähnlichen Umständen wie Artner und Meißenthal publizieren 1814 Ernst Moritz Arndt (1769–1860) und Theodor Körner (1791–1813) *Lob deutscher Helden*. Zu zwei gemeinsamen Gedichtausgaben führt die Zusammenarbeit der Brüder Christian und Friedrich Leopold, Grafen zu Stolberg-Stolberg. 1779 erscheinen ihre *Gedichte*, denen 6 Jahre später *Vaterländische Gedichte* folgen. Die Brüder veröffentlichen gemeinsam auch die dramatische Dichtung *Schäferspiele mit Chören*. Bekannt ist noch die Zusammenarbeit der Dichter Wilhelm Heinrich Wackenroder und Ludwig Tieck an dem prosaischen Text *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders*, der 1797 anonym gedruckt wurde. 1810, zehn Jahre nach der Veröffentlichung der *Feldblumen*-Sammlung von Artner und Meißenthal, gibt Karoline Marie Louise Brachmann (1777–1822) mit anderen Autorinnen *Gesänge deutscher Frauen* heraus.
- ⁵ Im Jahr 1803 besuchte Therese ihre Schwester Charlotte in Freiburg im Breisgau, wo sie mit dem Philosophen, Juristen und Schriftsteller Friedrich Heinrich Jacobi und seinen Freunden Bekanntschaft schloss. Jacobi war ein einflussreicher kultureller und politischer Kommentator, der während seines langen Lebens viel zur Gestaltung der öffentlichen Meinung gebildeter Kreise beitrug.
- ⁶ Obwohl Therese von Artner 5 Jahre alt war, als *Ratio educationis* erlassen wurde, genoss sie keine Ausbildung nach dieser Norm. Als Tochter eines evangelischen Rittmeisters gehörte sie zum niederen Adel und bekam privilegierte Ausbildung von ihren Hauslehrern.

- ⁷ Marie Therese von Artner machte die Bekanntschaft mit dieser bedeutenden Repräsentantin der ersten Generation literarisch tätiger Frauen im Hause des Grafen István Széchenyi.

PRIMÄRLITERATUR

- Artner, Therese. 1818. *Gedichte. Gewählt, verbessert, vermehrt. 2 Theile*. Leipzig: Hartleben's Verlag.
Nina – Theone. 1800. *Feldblumen auf Ungarns Fluren gesammelt von Nina und Theone*. 2 Bändchen.
Jena: J. G. Voigt.
Pichler, Caroline. 1838. *Zerstreute Blätter aus meinem Schreibtische*. Wien: Anton Pichler Verlag.
Theone. 1806. *Neuere Gedichte*. Tübingen: J. G. Cotta'schen Buchhandlung.

SEKUNDÄRLITERATUR

- Bauer, Magdalena. 1992. *Therese von Artner und Marianne Neumann von Meißenthal. Zwei Repräsentantinnen der ersten Generation schreibender Frauen im österreichischen Raum*. Dissertation an der Universität Wien.
Bovenschen, Silvia. 1979. *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zur kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentation des Weiblichen*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Glosíková, Viera. 1995. *Handbuch der deutschsprachigen Schriftsteller aus dem Gebiet der Slowakei (17.–20. Jahrhundert)*. Wien: Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften.
Gnüg, Hiltrud – Renate Möhrmann, Hrsg. 1989. *Schreibende Frauen. Frauen – Literatur – Geschichte vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
Heindl, Waltraud. 1996. „Caroline Pichler oder der bürgerliche Fortschritt. Lebensideale und Lebensrealität von österreichischen Beamtinnen.“ In *Von Bürgern und ihren Frauen*, hrsg. von Margret Friedrich – Peter Urbanitsch, 197–208. Wien – Köln – Weimar: Böhlau Verlag.
Heipcke, Corinna. 2002. *Autorrhetorik: Zur Konstruktion weiblicher Autorschaft im ausgehenden 18. Jahrhundert* (Studien zur neueren Literatur). Bern: Peter Lang Verlag.
Herloßsohn, Carl, Hrsg. 1834–1838. *Damen-Conversations-Lexikon*. Leipzig: Volckmar.
Kord, Susanne. 1996. *Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700–1900*. Stuttgart – Weimar: J. B. Metzler.
Kováčová, Michaela. 2014. „Als eine Frau in weltentrückten Dörfern sowie in Kulturmetropolen der Donaumonarchie zur Feder griff – Maria Therese von Artner (1772–1829) und Determinanten ihrer Zeit.“ *Slowakische Zeitschrift für Germanistik* 6, 1: 25–40.
Lennox, Sara. 1993. „Einige Vorschläge für eine feministische Literaturwissenschaft.“ In *Germanistik, Deutschunterricht und Kulturpolitik*, hrsg. von Johannes Janota, 262–268. Tübingen: Niemeyer.
Puchalová, Ingrid – Michaela Kováčová. 2014. „... aber ich bin ein Weib, was ist es mehr, und seid froh, daß ihr es nicht zu sein braucht.“ *Über die deutschschreibenden Autorinnen aus dem Gebiet der heutigen Slowakei*. Košice: FF UPJŠ Košice.
Schindel, Carl Wilhelm Otto August von. 1823. *Die deutschen Schriftstellerinnen des neunzehnten Jahrhunderts*. Leipzig: Brockhaus.
Schwartner, Martin. 1798. *Statistik des Königreichs Ungern. Ein Versuch*. Pest: Matthias Trattner.
Tebben, Karin. 1998. *Beruf Schriftstellerin. Schreibende Frauen im 18. und im 19. Jahrhundert*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht Verlag.

Artner. Authorial process. Authorship. Female authors writing in German.

This study concentrates on the literary works of the German-language author Marie Therese von Artner (1770–1829). The postulates of a feminist literary theory serve as a basis for exploring the issue of authorship in selected lyric texts. The study tries to answer the questions on which conditions Artner enters literature, how she perceives her own authorial process and authorship and how she defines herself as an author and a woman. Artner's attitude is ambivalent, but this ambivalence disappears in her later works and gives way to a more radical position concerning demands for women's rights. Artner as a woman and a Hungarian German living at the periphery, is marginal in German literature, but in the period around 1800 she belongs to those authors who influenced the literary and cultural course of events in the region of Upper Hungary and Lower Austria.

PaedDr. Ingrid Puchalová, PhD.
Department of German Studies
Faculty of Arts
Pavol Jozef Šafárik University in Košice
Moyzesova 9
040 01 Košice
Slovak Republic
ingrid.puchalova@upjs.sk

ANNA MENYHÉRT: Női irodalmi hagyomány

Budapest: Napvilág, 2013. 256 pp. ISBN 978-963-338-161-8

Among the vital features of any study of women's writing is the question of canon. The issue involves not only the absence of women writers from literary history, textbooks and literary anthologies – it is much more complex than that. It includes the demands of the canonized writing style, the genres that are included in the canon and the patriarchal methods of interpretation, all of which combine to hinder the presence of women's writing in the canon. However, even if we increase the presence of female writers in literary history, that in itself will not change the prevailing patriarchal evaluation system. We would merely be trying to make female writers fit into a patriarchal canon.

It seems necessary to create, apply and test a new gender-conscious evaluation system which can destabilize solidified ideas about literary values and canon in the areas of literary history and literary interpretation. This is exactly why Anna Menyhért's book is such an exemplary work, and in general it could set an ideal example in changing the literary canon – that is to change the way literary history, textbooks and literary anthologies perceive what literature is.

How does the author achieve this? There are no female writers in the Hungarian literary canon until the end of the 19th century; during the early 20th century there appears only the prose of the writer Margit Kaffka, and from the middle of the century the work of the poet Ágnes Nemes Nagy is considered an important literary contribution. In her book Menyhért presents a valid alternative to this. She chooses five different female authors from the end of the 19th century with five completely different writing styles and offers a possible renewal of and new-

found sensitivity to the Hungarian literary canon through their life's works.

Renée Erdős was a female Hungarian poet writing poetry from the end of the 19th century to the early 20th century, employing an erotic tone. This tone as well as the voice of her poems from that time foreshadowed the voice of Endre Ady, who started a decade later. However, while Ady's works became classics of Hungarian literature, literary historical writings do not mention Renée Erdős even as a forerunner of Ady's. After a decade and a half of silence she became one of the most successful novelists of the interwar years, and still Hungarian literary history dismisses her books as popular literature and omits them from the canon. Menyhért shows with philological exactness how Renée Erdős's relationship with Sándor Bródy, a significant author of the time, and their infamous break-up fatally influenced the prevailing attitude towards Renée Erdős and de facto made her inclusion into the canon impossible. Menyhért cites Janice Radway when she declares that both Erdős's poems and novels talk about womanhood with boldness, and they offer "self-protection techniques and problem-solving models" for female readers, while projecting new norms.

Ágnes Nemes Nagy is the only canonized female poet in Hungarian literary history, but paradoxically even her contemporaries described her poems as more masculine than men's writing. Her lean, disciplined, unemotional objective poetry became an important part of literary history. However, after her death just as many unpublished poems were found among her papers as she had published during her lifetime. These uncovered poems follow a completely different tone: they are subjective, spontaneous,

troubled, “female” texts. Predictably, later literary histories neglect to deal properly and in depth with these poems as they “interfere” with the image of Ágnes Nemes Nagy, which had already been solidified by then. Menyhért attempts to read these poems in a gender-conscious manner.

Ilona Harnos Kosztolányi played an important role in Hungarian literature in more ways than one way. On the one hand she was the wife of Dezső Kosztolányi, who was one of the most significant poets and prose writers of the 20th century, and she had Jewish ancestry just as Renée Erdős did. The genre of her work takes the form of diary, reminiscence and memoir. Menyhért offers a convincing argument that Harnos’s autobiographical works are such elevated representations of womanhood and the life of a writer’s wife, that, alongside her Holocaust memoir, they deserve a place in literary history and schoolbooks.

Anna Lesznai was an important contributor to Hungarian culture as a poet, writer, children’s story writer, and a graphic and fine artist. However, Menyhért points out that the way she was presented in representative and critical editions of her works that appeared during later years alienated the reader from her, placing her in a kind of frozen museum existence. For this reason, a sensitive reading of her works is required which explores in them the possibilities of Jewish identity, the formation of female identity and the stages of becoming a woman. To achieve this

Menyhért places text parallel to texture, utilizing Petra Török’s, Csilla Markója’s and Edit Zsadányi’s interpretations about the connection between embroidery and text creation, as well as Elaine Showalter’s study of the techniques of patchworking (piecing, patchwork).

Menyhért also utilizes multi-layered interpretative language in her book. The first layer of this interpretative language belongs to the realm of literary history: she approaches works from the points of view of cultural anthropology, new historicism, positivism, new American personal literary criticism, close reading and feminism. The second layer of this interpretation is the criticism of gender-conscious reception – she unmasks the contradictions of the patriarchal approach. The third layer of her work reconstructs the personal lives of the writers based on their letters and memoirs – Menyhért makes a conscious effort to draw personal portraits of these authors. Finally, the tone of her book is at times embarrassingly and revealingly personal – Menyhért presents her subject, the tradition of silenced females in Hungarian literature, through the prism of her own literary career.

This is how the book becomes a patchwork: a perfect fabric woven from the thread of literary history, analyses of literary works, biography and personal confession – an authentic and seminal work about the interpretation of women’s writing.

ZOLTÁN NÉMETH

JANA CVIKOVÁ: Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre

Bratislava: Ústav svetovej literatúry SAV – ASPEKT, 2014. 272 s. ISBN 978-80-8151-026-7

Či je jedno viac než štvrtstoročie málo alebo veľa, ak ide o zmenu myslenia v oblasti spoločenskovedného alebo umenovedného výskumu, závisí zrejme od perspektívy, z akej na otázku časového horizontu nazeráme, ale aj od istej trpezlivosti či netrpezlivosti v očakávaniach, pokiaľ ide o zmenu, ktorú vnímame ako žiaducu. Počiatky rôznych

„konceptualizácií rodu“ v myslení o najrozličnejších témach siahajú predovšetkým do obdobia 70. a 80. rokov minulého storočia, keď myšlienky formujúce sa v prostredí ženského politického hnutia a ženského feministického občianskeho aktivizmu (najmä v USA, no i v niektorých západoeurópskych krajinách) začali postupne prenikať do aka-

demickej sféry, do sféry vedy a výskumu. Genézu feministických výskumných programov (nielen) v spoločenských a humanitných vedách tu spomínam preto, aby som zdôraznila dôležitú prepojenosť feministického myslenia s feministickým politickým hnutím už v samotných počiatkoch druhej vlny feminizmu. Feministické teoretické koncepcie sa generovali zo skúseností získaných v politických zápasoch žien za odstránenie všetkých foriem ich znevýhodňovania, rozličných foriem sexismu, sexistického zmýšľania a konania (napr. bell hooks vo svojej popularizačnej príručke *Feminizmus do vrečka. O zanietených politikách*, ktorá vyšla v ASPEKTE v roku 2003, definuje feminizmus ako „hnutie, ktorého cieľom je skončiť so sexismom, sexistickým vykorisťovaním a útlakom“, 12). Tieto skúsenosti potom reflektovali a inšpirovali sa nimi. Chcem však upozorniť aj na pôsobenie takpovediac opačným smerom, teda pôsobenie feministického myslenia či teórie na ženské hnutie; feministické teoretické koncepcie, ktoré sa rozvinuli v jednotlivých akademických disciplínach, sa explicitne hlásili k svojej „politickosti“, k tomu, že svoj cieľ nedefinujú len v oblasti poznania, ale smerujú k ukončeniu patriarchálneho spoločenského poriadku.

Ako sa však rozvíjalo a rozvíja feministické myslenie v prostredí, pre ktoré je charakteristická neexistencia druhej vlny feministického hnutia, ako je to na Slovensku? Odpovede zrejme môžu byť viaceré a žiadna z nich nebude jednoduchá, formulovateľná v niekoľkých vetách. Kto sa nebojí zložitejších vysvetlení, ponoru do komplexných a neraz aj komplikovaných súvislostí, vhľadu založeného aj na reflektovaní osobnej skúsenosti s feministickým myslením a feministickou praxou, môže siahnuť po monografii Jany Cvikovej o konceptualizácii rodu v myslení o literatúre. Svoju motiváciu a pozicionalitu autorka otvorene formuluje hneď v úvode – pri konštruovaní „jedného z možných príbehov feministickej literárnej vedy“ jej ide o pomenovanie, prehĺbenie, doplnenie, preskupenie a opätovné preskúmanie vlastnej skúsenosti s feministickou

literárnou vedou, o sprostredkovanie svojho premýšľania a prežívania kategórie rodu (11 – 12). Výsledky tohto *premýšľania a prežívania* ponúka čitateľkám a čitateľom v komplexnej a syntetizujúcej podobe, reflektujú rozličné podoby zvýznamňovania kategórie rodu, približujúc jeho viacznačnosť a mnohotvárnosť, ako i mnohotvárnosť jeho metodologického využitia. Komplexnosť témy feministického literárnovedného výskumu, autorkino úsilie o kritickú reflexiu jeho viacerých časopriestorových kontextov, o zachytenie jeho viacvrstevnatosti nepochybne podmieňujú aj spôsob výkladu – pre ľahko sledovateľný lineárny výklad nedávajú veľmi priestor, skôr podnecujú k potrebným odbočeniam, občasným skratkám či opakovaným návratom. Jej pohyb je skôr špirálovitý, dostáva sa tak k čoraz hlbším a zároveň aj k čoraz širším dimenziám svojho predmetu, odkrýva nové vzťahy medzi jednotlivými kontextami, témami a otázkami, svojimi sondami preniká do plnších významových súvislostí. V nasledujúcich riadkoch sa pokúsim ilustrovať, ako to Jana Cviková robí.

V prvej kapitole sa venuje analýze a výkladu základných východísk a pojmov feministického a rodového výskumu. Pristavím sa nakrátko pri autorkou používanom výraze „feministický a rodový výskum“, takto, so spojkou „a“, ktorá evokuje predstavu, že tu ide o dve odlišné adjektíva, teda že feministický výskum nie je to isté ako rodový výskum. (V tejto súvislosti odpovúčam pri čítaní knihy v žiadnom prípade nevynechávať poznámky, ktoré dovysvetľujú a dopovedávajú – nielen – pojmové a terminologické otázky.) Za zdanlivo jednoduchým problémom, ktorý by sa mohol javiť ako čisto terminologický, autorka odhaľuje celý rad historicky sa meniacich, najmä politických súvislostí, ktoré viedli k tomu, že *rodový výskum* sa vnímal ako výskum, ktorého predmetom je rod a rodové vzťahy, pričom samotný pojem *rod* sa interpretoval jednoducho ako synonymum slova *žena*, prípadne slovného spojenia *ženy a muži*. Stráca sa tak ukotvenosť konceptu rodu vo femi-

nistických teóriách a vo feministickej politike, zahŕňa sa jeho feministický obsah. Takýto *rodový výskum* je teda možné robiť bez feministickej zaangažovanosti. Dôvody odčleňovania sa *rodu* od feminizmu nachádza v istých špecifikách akademického feminizmu či feministického akademizmu, ktoré súvisia s etablovaním sa rodových štúdií ako študijného odboru. Ako uvádza Cviková na inom mieste (konkrétne v štúdiu *Niektoré feministické východiská skúmania literatúry a časopis Aspekt*, 2015) rodové štúdiá sa nezriedka prezentujú „ako akási vyššia, dokonalejšia fáza feministickej teórie, ktorá feministické myslenie prekonalá tým, že sa oddelila od politických východísk hnutí“. Nechcem v tejto veci s autorkou polemizovať, predstava, podľa ktorej rodová perspektíva (rodový výskum) vyznieva akosi neutrálnejšie než perspektíva feministická, nie je zriedkavá v akademickom prostredí, prinajmenšom v tom našom, slovenskom. Zároveň sa však domnievam, že toto (dúfam ale, že nie úplné a nie definitívne) odčlenenie sa *rodu* od feminizmu či feminizmu súvisí aj s jeho prisvojením si istým politickým diskurzom, mám na mysli ten „oficiálny“, ktorý sa rozvinul v európskych politikách rodovej rovnosti a uplatňovania rodového hľadiska a stal sa súčasťou európskeho newspeaku a mainstreamu, a tým akoby začal žiť vlastným životom. Preto považujem za mimoriadne dôležité Cvikovej viackrát opakované upozornenia na prepojenosť *rodového a feministického*, či už v politikách alebo vo výskume, a čo je ešte významnejšie, autorka naň nielen upozorňuje, ale ho priamo vo svojom texte predvádza, resp. názorne ukazuje. (Na nebezpečenstvá predstavy rozšírenej v českom akademickom prostredí, podľa ktorej je rodová perspektíva neutrálnejšia než feministická, a preto sa pre mnohých javí v akademickom prostredí prijateľnejšia, upriamuje pozornosť napríklad aj česká sociologička a filozofka Hana Havelková v diskusii *Feminismus v akademii: aktivismus v akademii – angažovanost feministického výzkumu – témata – jazyk rovných příležitostí. Část II. Je, nebo není feministický přístup k vědeckému*

bádání specifický ve vztahu k angažovanosti/aktivismu, 2008).

Svoj výklad východísk a pojmov rodových teórií a feminizmov, rodového a feministického výskumu Cviková kontextualizuje detailným priblížením tých spoločenských a politických procesov, najmä protestných, antiautoritatívnych sociálnych hnutí, ktoré rámcovali objavenie sa druhej vlny feministického hnutia v USA a západnej Európe, osobitne v krajinách hovoriacich po nemecky, na ktoré sa primárne orientuje, ako aj v domacom sprvu česko-slovenskom priestore. Zároveň objasňuje, ako sa mnohotvárnosť a diferencovanosť feministického myslenia sprítomnila už začiatkom 90. rokov, o čom svedčí v poradí 3. číslo feministického kultúrneho časopisu *Aspekt* z roku 1994 s príznačným názvom *Feminizmy*. Podobne si všíma aj „diferenciačné a (seba)kritické“ polemiky (39), sprevádzajúce úsilie o využitie kategórie rodu v rozličných oblastiach myslenia a o rozvíjanie feministických teórií, najmä o využitie ich metodologického potenciálu.

Genézu a súčasný stav rodového a feministického literárnovedného výskumu sleduje autorka vo viacerých rovinách, a to v súlade s vymedzením obsahu termínu literárna veda, pod ktorý zaraďuje tak literárnu teóriu, ako aj literárnu kritiku a históriu. Počiatky feministickej reflexie literatúry a feministickej literárnej vedy usúvzťažňuje s nástupom druhej vlny feminizmu, najmä v angloamerickom prostredí, pričom dôraz kladie na preukázanie spätosti hnutia a teórie. Vo svojej analýze vývinu situácie literatúry/literárnej vedy a feminizmu v nemecky hovoriacich krajinách od 80. rokov minulého storočia – situácie, ktorú opisuje ako situáciu recepcie v časovom posune a „dobiehania“ v americkom akademickom prostredí už etablovaných rodových teórií – si autorka všíma spleť a neraz aj divergentné línie polemík, ktoré sa viedli (aj) ohľadom základných teoretických prístupov ku kategórii rodu, pohlavia a túžby a pohlavnorodového systému; teda polemík, ktoré sprevádzali proces vedúci k „rodovému obratu“ (v nemecky písanej) literárnej vede. Totiž práve tieto zák-

ladné teoretické prístupy podmieňujú aj taký spôsob uchopenia rodu, ktorý „umožňuje pomenovať ako kultúrne konštrukty niektoré momenty literatúry, ktoré sa na prvý pohľad javia ako náhodné a podmienené individuálnou biografiou“ (99). Čitateľka a čitateľ tak majú možnosť oboznámiť sa s koncepciami v domácom prostredí menej známych feministických teoretičiek a literárnych vedkýň, ako je Elaine Showalter z amerického či Inge Stephan a Sigrid Weigel z nemecky hovoriaceho prostredia. Cviková zároveň podrobne mapuje proces prenikania a postupnej domestifikácie feministických prístupov do (česko)slovenského literárneho a literárnovedného priestoru, nachádza zaujímavé paralely medzi nemeckou skúsenosťou s recepciou feministických teórií z amerického prostredia a situáciou na Slovensku po roku 1989 (95). Jej rozprávanie pritom nie je opisom nezainteresovanej pozorovateľky zvonka, ale autentickým hlasom jednej z iniciátoriek a aktívnych účastníčok tohoto procesu, čo ho robí obzvlášť pôsobivým.

Spôsoby využitia kategórie rodu ako analytického nástroja v literárnej historiografii približuje autorka na pozadí koncepcie rodu feministickej historičky Joan W. Scott, akcentujúcej mocenský charakter rodových vzťahov. (Slovenský preklad jej štúdie pod názvom *Rod: užitočná kategória historickej analýzy* vyšiel v roku 2006 v preklade L. Hábovej v publikácii ASPEKTU *Histórie žien*, eds. Jana Cviková, Jana Juráňová, Ľubica Kobová.) Jej rozbor rozličných prístupov, ktoré sa rozvinuli v rámci kategóriou rodu poznačenej literárnej historiografie a ktoré sleduje najmä v nemeckom jazykovom priestore (chápanie ženskej literatúry a literatúry písanej ženami, vpisovanie žien do literárnej histórie, rozkrývanie mocenských vzťahov v literárnom kánone), poskytuje dostatočne komplexný a informačne nasýtený obraz o zložitých diferenciačných procesoch v rámci skúmanej oblasti a presvedčivo dokumentuje mnohorakosť spôsobov, akými je rod užitočnou kategóriou literárnohistorickej analýzy. Pre autorkin prístup je príznačné neustále pripomínanie dôležitosti starostlivého zvažovania

pojmových, konceptuálnych otázok (napr. pri vymedzovaní pojmu ženská literatúra ako diskurzívna udalosť), ako aj prekračovanie hraníc – disciplinárnych, geografických i časových, čiastočne aj metodologických, načrtávanie konvergentných i divergentných línií v analyzovanej oblasti. Z terénu literárnej historiografie podniká početné exkurzie do iných (teoretických, disciplinárnych, metodologických) priestorov, aby nimi inšpirovaná formovala vlastný originálny literárnovedný výskum, ktorý tvorí obsah záverečnej kapitoly monografie. Jej „rodové sondy“ do *Encyklopédie spisovateľov sveta* (1987), správdzané početnými „trampotami“, možno čítať ako presvedčivý dôkaz o transformatívnej sile kategórie rodu v myslení o literatúre. V textoch encyklopedických hesií o troch spisovateľkách – Christe Wolf, Mary Wollstonecraft a Virginii Woolf – sa vďaka jej analytickému ponoru odkrývajú rozličné roviny významu, nanovo sa zvýznamňujú explicitné aj zastreté rodové konotácie, „zamlčania a trhliny“, ktoré sa pod autorkiným teoreticky fundovaným drobnohľadom ďalej vetvia v priestore a čase.

Nepochybne, monografiu J. Cvikovej možno čítať nielen ako syntetizujúci, informačne mimoriadne bohatý pohľad na vývoj a súčasnú situáciu feministickej literárnej vedy, ale aj ako ukážkový príklad metodologického využitia kategórie rodu, ako príklad feministického výskumu. Adjektívum rodový (výskum) sa stáva synonymom adjektíva feministický v prípade, ak rod nie je len predmetom, ale aj analytickým nástrojom skúmania, teda takou optikou nahliadania na skúmaný problém, v rámci ktorej sa odhaľujú aspekty moci. Rodový výskum je preto výskumom, ktorý je „poučený“ feministickou teóriou a ktorého cieľom je eliminovať asymetriu moci.

Nedá mi na tomto mieste nepripomenúť základné charakteristiky feministického výskumu, ako ich sformulovala feministická filozofka Sandra Harding vo svojej priekopníckej práci *Feminism and Metodology* z roku 1987. Zdôrazňuje, že východiskom feministického výskumu je skúsenosť žien,

s ktorou je spätý istý sociálny, ale aj vedecký, teoretický problém – z uvedeného hľadiska sa potom takéto skúsenosti stávajú predmetom a východiskom skúmania. Práve reflexia vlastnej skúsenosti sa stala pre mnohé teoretičky hlavným podnetom na konštituovanie feministického výskumu v najrozličnejších oblastiach vedeckého poznania. Za ďalší dôležitý znak feministického výskumu považuje S. Harding skutočnosť, že jeho cieľom je a má byť formulovať teórie, ktoré podporujú ženy; inými slovami, je to výskum, čo sleduje záujmy žien. Nemenej dôležitá je však aj tretia črta, ktorá spočíva v odmietnutí tradičnej dichotómie subjektu a objektu skúmania a s ňou spojeného ideálu objektivity ako nezainteresovanosti; vo feministickom výskume, podľa názoru uvedenej autorky, je výskumníčka umiestnená do toho istého priestoru, v ktorom sa nachádza aj predmet výskumu. Ide tu o akúsi hodnotovú, postojovú „vtiahnutosť“ výskumníčky do prob-

lematiky, ktorá je predmetom bádania, o jej zainteresovanosť na probléme. V monografii J. Cvikovej sú všetky tieto črty neprehliadnuteľné, podobne ako je neprehliadnuteľný transformatívny potenciál jej analýz feministického literárnovedného výskumu a sond do literárnej histórie pre slovenskú literárnu vedu a pre „spôsob, akým literárnovedný výskum kladie otázky sebe aj literárnym textom a ich literárnym a mimoliterárnym kontextom“ (9). Spolu s autorkou verím, že práca prispeje k sprostredkovaniu doterajších výsledkov mnohotvárnej feministickej literárnej vedy a jej kľúčových pojmov rod a queer na Slovensku. Verím však aj v to, že monografia Jany Cvikovej *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre* umožní, aby konštatovanie autorky, podľa ktorého rodová perspektíva nie je *dnes* na Slovensku zohľadňovanou súčasťou uvažovania o človeku, spoločnosti a kultúre, už *zajtra* neplatilo.

MARIANA SZAPUOVÁ

HANA HAVELKOVÁ – LIBORA OATES-INDRUCHOVÁ (eds.): Vyvlastnený hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948 – 1989
 Praha: Sociologické nakladatelství, 2015. 512 s. ISBN 978-80-7419-096-4

Rodová a predtým/paralelne feministická prizma je vo vedách (hlavne sociálnych a humanitných) vo svete prítomná od druhej vlny feminizmu, teda od 70. rokov 20. storočia. Variácie uvažovania o rode ako o analytickej kategórii a jeho vstup do lokálneho výskumu sú však časovo veľmi rozdielne, pričom špecifickým fázovým posunom sa vyznačujú postsocialistické kultúrne priestory. Ako v súvislosti s výskumom českej literatúry v recenzovanej kolektívnej monografii *Vyvlastnený hlas. Proměny genderové kultury české společnosti 1948 – 1989* poznamenáva Jan Matonoha, „[h]lasy, ktoré v bohemistickej obci vykazujú alespoň minimálnu schopnosť prístupovať k problematike dôslednejšie z feministické či genderové perspektívy, prichádzajú symptomaticky ze zahraničí“ (356). Český literárnovedný diskurz, ktorý sa vyjadruje k otázke žien vo vzťahu

k literatúre, je pritom „metodologicky a konceptuálne značne naivní a reduktívni“ (356). Situácia nie je iná ani v slovakistike: ako uvádza nedávna (a v slovenskom kontexte po teoretickej stránke dosiaľ najkomplexnejšia) vyslovene rodovo a feministicky orientovaná literárnovedná monografia *Ku konceptualizácii rodu v myslení o literatúre* (2014) Jany Cvikovej, „povedomie o týchto teóriách [sa u nás] šíri len na úrovni akéhosi povinného terminologického minima“ (73). A nebude to lepšie ani v bezprostredne nadchádzajúcich rokoch – kým totiž podstatná časť predpísanej literatúry, ktorá slúži na štúdium teórie literatúry na kvalitných svetových univerzitách (len náhodne napr. *The Critical Tradition*, 1989, zost. D. H. Richter, alebo *Modern Criticism and Theory: A Reader*, 1988, zost. D. Lodge a N. Wood), pozostáva práve z feministickej, rodovej a queerovej teórie

a kritiky (vo vyššie spomenutých tituloch ide zhruba o šestinu textov), čítanie a analýzu tohto typu literatúry sylaby predmetov zameraných na výučbu teórie literatúry na Slovensku neuádzajú (analyzovala som niekoľko náhodne vybraných sylabov dostupných zo stránok UK, PU a UPJŠ). Možno sa domnievať, že okrem postoja, ktorý česká aj slovenská spoločnosť k emancipácii a cez ňu i k feminizmu a rodovým štúdiám po roku 1989 zaujali (a ktorý analyzuje aj recenzovaný zväzok), naznačená situácia vyplýva aj z nedostatku literatúry o feministických, rodových a queerových podnetoch pre literárne skúmania vo všeobecne zrozumiteľnom – teda najmä slovenskom či českom – jazyku. Výnimky z ostatných rokov tvorí najmä už zmienená monografia J. Cvikovej a kolektívne dielo *Podoby literárnej vedy. Teória – metódy – smery* (R. Mikuláš a kol., 2016), ktoré sa v dvoch z tridsiatich dvoch kapitol venuje aj feministickej literárnej vede a možnostiam aplikovania poznatkov a metód z rodových a queerových štúdií pri výskume literatúry – konkrétne ide o kapitolu J. Cvikovej *Feministická literárna veda a rodové štúdiá v literárnej vede* a príspevok *Postkoloniálna teória v kontexte rodových štúdií a queerových štúdií*, ktorého autorkou je Anna Babka.

K zmierneniu tohto deficitu podobne prispievajú literárnovedne a teoreticky orientované časti publikácie Libory Oates-Indruchovej a Hany Havelkovej. Kolektívna monografia *Vyvlastnený hlas*, ktorú editovali a ktorej skrátená verzia vyšla v roku 2014 v angličtine vo vydavateľstve Routledge ako *The Politics of Gender Culture under State Socialism. An expropriated voice* (Politika rodovej kultúry v období štátneho socializmu. Vyvlastnený hlas), v dvoch častiach – *Gender jako sociální kategorie* a *Gender jako symbolická kategorie* – na priestore trinástich kapitol sonduje právne, sociologické, reprodukčné a inštitucionálne aspekty rodu za socializmu a analyzuje obmedzenia, podoby vytvárania a potlačania (ženských, mužských a neheteronormatívnych) identít, ktoré sa formovali v dobových diskurzoch (film, lite-

ratúra, časopisy, príručky, športový život), zaoberá sa teda premenami rodovej kultúry z hľadiska rodu ako sociálnej a symbolickej analytickej kategórie (32). Zväzok je uvedený obsiahlou štúdiou, v ktorej editorky podávajú užitočný prehľad dostupnej literatúry o problematike a vytyčujú inovatívne prvky nimi zostavenej publikácie. Identifikujú ich jednak v práci s analytickou kategóriou rodu a jednak v diferencovanom prístupe k téme. Ďalším prínosom publikácie je dekonštrukcia mýtov spojených s reflexiou rodu v českom (a možno dodať, že i v slovenskom) kultúrnom kontexte, konkrétne mýtu nútej emancipácie zhora a mýtu importu feministického a rodového prístupu zo Západu. Namiesto sémanticky nepresného označenia „emancipácia zhora“ navrhujú Havelkovej termín *vyvlastnenie*, ktorý vystihuje situáciu, „kdy moc odňala ženskému hnutí jeho agendu s tím, že ji bude spravovat sama – a domněle lépe“ (22), čím utvárajú analógiu s ekonomickým vyvlastnením, t. j. s kolektivizáciou majetku.

Z literárnovedného hľadiska sú najzaujímavejšie kapitoly Jana Matonohu a Libory Oates-Indruchovej – venujú sa rodovým identitám prezentovaným v dobovej literatúre. Matonoha si primárne všíma texty exilovej a samizdatovej literatúry, ktoré sa vyznačujú vysokým symbolickým kapitálom, Oates-Indruchová sa zas zameriava na texty s vysokým nákladom a veľkým dosahom na masové čitateľstvo. Kým však Matonoha svoj korpus interpretuje vo vzťahu k tomu, ako ženské identity vytvárané prózou disentu formovali ponovembrové rodové identity a – aj literárnovedné – postoje k feminizmu, Oates-Indruchová analyzuje spektrum identít, ktoré boli umožnené, ba vlastne (nepriamo) utvorené existujúcimi verejnými diskurzmi a ich súperením, pričom textové pramene skúma ako štúdie ich realizácií.

V kapitole s názvom *Řekni, kde ty traktoristky jsou? Kulturní reprezentace genderu v pozdním socialismu* sa Libora Oates-Indruchová púšťa do oblasti, ktorá v rodových štúdiách zameraných na obdobie socializmu dosiaľ nebola intenzívne skúmaná: ako sa

v kontexte štátneho socializmu „dohadovať“ diskurzívny priestor a vytvárali nové významy a pozície z hľadiska rodu. Všíma si teda kreatívny potenciál zmeny, ktorý viedol k vytváraniu rezistentných (čiže odporujúcich dominantnému diskurzu), vznikajúcich (čiže vytvárajúcich nové hodnoty; v nadväznosti na R. Williamsa) a alternatívnych (teda takých, ktoré akoby nemali kontinuitu, nenadväzovali; tiež v nadväznosti na R. Williamsa) rodových diskurzov. Východiskom pre samotnú analýzu bol rozbor *autoritatívneho diskurzu*. Jeho teoretické vymedzenie autorka postupne nachádza u Foucaulta (diskurz ako skupina výrokov, ktoré sú sociálnym kontextom vytvárané a ktorými sa tento reprodukuje) a u Yurchaka, ktorý nadväzuje na Bachtina (autoritatívny diskurz je nezávislý od iných existujúcich diskurzov, ktorých existencia závisí od ich pozície k nemu). V prípade autoritatívneho diskurzu v období štátneho socializmu ide navyše o diskurz ideologický. Oates-Indruchová však vďaka využitiu analytickej kategórie rodu a v nadväznosti na feministické teórie a rodové analýzy v sledovanom období identifikuje ďalší autoritatívny diskurz, a to reziduálny a v kontexte oficiálnej emancipácie aj rezistentný/opozičný patriarchálny ideologický diskurz, „ktorý predchádza diskurzu štátneho socializmu a [...] koexistuje v jeho rámci a promlouvá medzi jeho řádky“ (396). Práve koexistencia týchto dvoch nesúrodých diskurzov umožňuje diskurzívne vyjednávanie a destabilizáciu moci. Načrtnutú metodológiu a teoretické východiská autorka aplikuje na obdobie tesne pred pádom socialistického režimu, t. j. na kľúčové roky perestrojky (1987 – 1989), s ohľadom na zužitkovanie napätia medzi kontradiktórickými diskurzmi sa totiž ukazujú ako mimoriadne zaujímavé.

Texty, z ktorých autorka čerpala príklady autoritatívneho ideologického diskurzu, pochádzali z dvoch najväčších denníkov, konkrétne pritom išlo o politické prejavy a reportáže viažuce sa na Nový rok, 1. máj a MDŽ. Texty populárnej kultúry, ktoré (potenciálne) roztvárajú napätie medzi

socialistickým a patriarchálnym diskurzom v prospech vytvárania alternatívnych a rezistentných rodových diskurzov, autorka volila na základe ich čitateľskej obľúbenosti (bestsellery a knižničné bestsellery). Ide teda o texty, ktoré na jednej strane naplnili čitateľskú potrebu a na druhej prispeli k šíreniu istých typov rodových identít. Z analýzy novinových článkov vyplýva, že v danom období českému kultúrnemu priestoru dominovali dve polohy ženskej identity – *pomocníčka* (pri budovaní socializmu a pod.) a *superžena* (balansovanie medzi viacnásobným materstvom a prácou). Pri postihovaní dobových modelov maskulinity autorka vychádza z konfrontácie typov opísaných v západnej literatúre v danom období – ide o stredostavovskú a robotnícku maskulinitu, ktorú na Západe v 80. rokoch (v sledovanom postsocialistickom priestore až v rokoch 90.) dopĺňa tzv. nový muž – a maskulinity načrtnutej v dobovej tlači. Z porovnania vychádza, že socialistický diskurz síce spravidla hovorí o manuálne pracujúcich mužoch, resp. o mužoch na vedúcich postoch, no vlastnosti, ktoré im pripisuje, sa tradične spájajú so stredostavovskou maskulinitou.

Možnosti rezistentných ženských rodových diskurzov Oates-Indruchová analyzovala na románe Zdeny Frýbovej *Z neznámých důvodů* (1988; v slov. 1990). Analýza ukázala, že hlavná postava románu, ktorá disponuje vlastnosťami prislúchajúcimi tradičnej stredostavovskej ženskosti ako fyzická príťažlivosť, starostlivosť o domácnosť, láska k vareniu, môže v pásme postáv požívať aj atribúty spájajúce sa s tradičnou maskulinitou – primárnosť záujmu o vedu, nie o vzťahy, aktívnosť, schopnosť až dravosť, ktorá sa navyše spája i s rezistenciou voči pravidlám hierarchie v socialistickej vede (žiadost o zahraničné financovanie účasti na vedeckom podujatí podá bez toho, aby najprv získala súhlas nadriadených). Ženská identita sa tu teda javí ako kombinácia *superženy* a buržoáznej dámy.

Proces zápasu o nové priestory na definovanie maskulinity autorka skúma na *Memente* (1986; v slov. 1989) Radka Johna.

Hlavná postava v ňom odmieta oficiálnym diskurzom preferovanú stredostavovskú maskulinitu (synekdochicky ilustrovanú odporom voči otcovi, ktorý je v románe nositeľom jej vlastností), pričom v priebehu románu sa ako neprijateľná ukáže aj maskulinita robotnícka a demonizovaná je i homosexuálna identita. Ako jediná alternatíva, avšak v konečnom dôsledku neudržateľná, sa javí maskulinita telesná, s dôrazom na kontrolu nad svojím telom, ktorá zároveň nie je rezistentná voči oficiálnemu diskurzu.

Porovnanie priestorov, ktoré dva súperiace autoritatívne rodovo normatívne diskurzy štátneho socializmu (dominantný socialistický a reziduálny patriarchálny) mimovoľne vytvárali pre definovanie nových rodových identít, naznačuje, že kým heterosexuálna ženskosť na takto vybojovanom priestore nadobúdala rezistentný a protofeministický charakter, heterosexuálna maskulinita neposkytovala možnosti rezistencie ani agentnosti, čo Oates-Indruchová demonštruje na hlavnej postave *Mementa*, ktorá nenachádza priestor na vytvorenie a realizáciu vlastnej autentickej a slobodnej mužskej identity.

Jan Matonoha v kapitole *Dispozitivní mlčení: Zraňující identity a diskursivní konstituce mlčení. Gender, feminismus a česká literatura v období 1948 – 1989* vychádza pri tvorbe metodologických nástrojov interpretácie ženských identít, ktoré čitateľkám a čitateľom ponúka(la) česká exilová a samizdatová literatúra, z Gramscioho konceptu hegemonie, z pojmu afektívnych prítlutí, formulovaného Wendy Brown a Judith Butler, z Foucaultovej analýzy diskurzívnej praxe a z jeho pojmu dispozitiv či z Althusserovho konceptu interpelácií. Nadväzuje tak na feministické prístupy, ktoré „na kulturu pohližejí jako na rezervoár společenských významů a kategorií, jako na diskursivní prostor, který nabízí rámce pro zkušenost, která se teprve prostřednictvím kulturních a společenských kategorií stává uchopitelnou“ (353). Kombináciou diskurzívnych praktík, citových investícií a zraňujúcich identít vznikajú dispozitivní mlčania, ktoré sa konštituujú rôz-

nými diskurzívnymi mechanizmami, pričom Matonoha si všima najmä vymazanie rodu prostredníctvom vnorenia rodových otázok a identít do nadradených rámcov a prípady deagentizácie ženských subjektov (teda zbavovanie ich samostatnej, neschematickej a mužskými postavami nedeterminovanej motivácie a aktivity). Analýzou tohto mechanizmu sa dopracúva k vysvetleniu, prečo nebola česká (a paralelne aj slovenská) spoločnosť v poprevratovom období naklonená akceptovať v rovine literatúry a literárnej vedy rodový prizmu a odmietať feminizmy.

Na kanonizovaných prózach B. Hrabala, J. Škvoreckého, M. Kunderu, A. Lustiga, ako aj – pre porovnanie – na socialistickorealistickom románe J. Otčenáška a normalizačnej próze J. Loukotkovej autor sleduje mechanizmus, ktorým sa čitateľka alebo čitateľ identifikuje s normami sociálneho a hodnotového systému vytváraného textom. Pri čítaní recipient či recipientka nereflektovane zvnútorňuje hodnotovú hierarchiu, ktorá je v texte prítomná (najmä tú jej časť, na ktorú sa explicitne nepoukazuje) a identifikuje sa s postavami ponúkajúcimi napohľad pozitívnu identifikáciu (tu hlavne vysoký morálny status). Identity šíriace sa týmto spôsobom sú pritom spravidla inkorporované do naratívu, ktorý je postavený nad ne (holokaust, vojna) a vďaka ktorému rodové otázky a zraňujúci a deagentizačný aspekt na povrchu lichotivých ženských identít (silná a sebaobetavá svätica či krásna, nedostupná, fatálna žena) zostávajú skryté. Matonoha uzatvára, že „lze dovozovat, že právě nemalá část dobové vysoce ceněných (protože kontrakanonických, „avantgardních“) literárních děl svou měrou přispěla k procesům delegitimizace genderové reflexe v Československu po roce 1948“ (381). Z jeho analýzy tiež vyplýva, že v diskurzoch exilovej literatúry a disentu bolo chápanie demokracie nekritické a sploštené: „strukturální neschopnost či nemožnost reflexe vlastní sociálně a mocensky situované pozice přitom nepředstavuje pouze jeden z mnoha partiálních výzkumných problémů, ale stala se indexem [...] širšího deficitního chápání demokracie [...] v předrevolučních

diskurzech disentu a v porevoluční české společnosti vůbec“ (382).

Matonohova kapitola je pre slovenský kontext (pre literárnu vedu a rodové štúdiá) podnetná nielen teoreticky a metodologicky, ale aj konkrétnymi zisteniami, ktoré majú vo vzťahu k slovenskému ponovembrovému kultúrno-geografickému priestoru nemalý explanačný potenciál. Vývoj na Slovensku po roku 1989 sa síce od českého značne líšil (podstatnú rolu hrá výrazný politický príklon k nacionalizmu spolu s tzv. tradičnými hodnotami v 90. rokoch, ktorý však nepriamo spôsobil aj vznik liberálnych a spoločenskokritických platforiem zameraných i na skúmanie a zviditeľnenie rodových aspektov), u predstaviteľov kultúry dispo-

nujúcich vysokým symbolickým kapitálom v ňom však možno nájsť podobne odmietavé postoje k feminizmu a rodovým štúdiám. Postihnutie konkrétnej situácie by si vyžadovalo rozsiahlejší výskum. Reflexia kultúrnych, politických a spoločenských fenoménov v období štátneho socializmu je totiž nesmierne cenná nielen pre pochopenie posttotalitných a aktuálnych pohybov v tomto geografickom priestore, ale aj pre pochopenie fungovania mechanizmov moci a jej dosahu na rôzne oblasti ľudského konania v totalitných zariadeniach v každom období, literatúru a vedu nevynímajúc. Azda práve *Vyvlastnený hlas* by taký výskum mohol inšpirovať.

IVANA HOSTOVÁ

LILLA BOLEMAN: Női hangok. Berde Mária, Földes Jolán, Szenes Piroska és Zilahy Lajos regényei

Bratislava: Občianske združenie Phoenix, 2016. 238 s. ISBN 978-80-89748-10-5

Lilla Bolemant, redaktorka, literárna vedkyňa a zakladateľka feministického občianskeho združenia Phoenix, sa vo svojej monografii *Hlasy žien. Romány Márie Berde, Jolán Földes, Pirosky Szenes a Lajosa Zilahyho* venuje recepcii prozaických diel troch maďarských spisovateliek, ktoré boli literárne činné v medzivojnovom období, pričom v dôsledku zmeny politickej situácie sa dostali do podvojne marginálnej pozície: jednak ako ženy autorky, jednak ako menšinové autorky alebo autorky žijúce v emigrácii. Bolemant súčasne reflektuje aj tvorbu a prijatie maďarského spisovateľa Zilahyho, uznávaného v Maďarsku i v zahraničí, ktorý rovnako ako Jolán Földes odišiel v 40. rokoch do emigrácie. Analyzuje ich výrazové prostriedky, miesto a úlohu v literárnom kánone.

V úvodnej časti publikácie autorka približuje teóriu kultúrnych štúdií – analýzu konštruovania kultúrnych identít z hľadiska individua aj rôznych skupín, keď sa literatúra prejavuje ako konkrétna kultúrna skúsenosť a môže sa stať dôležitou pre feministický literárnovedný výskum. Popri prob-

lematike feministickej estetiky sa Bolemant venuje otázkam feministickej naratológie, jej postupy uplatňuje pri jednotlivých aspektoch analýzy literárnych textov. Do analýzy osobitým spôsobom včleňuje naratologické pojmy Susan Lanser, ktoré táto americká vedkyňa vypracovala na základe literárnej poetiky Michaila Bachtina, a teórie morfológie rozprávky Vladimíra Proppa. Bolemant svoje literárnovedné úvahy rozširuje aj o ďalšie témy či koncepty, akými sú napríklad: národný charakter literatúry (rozoberá ho v kontexte výkladu Pétera Rákosa), stereotyp, ktorý ukotvuje v dielach Alice H. Eagly a Mary E. Kite, všima si však aj problematiku prijatia autoriek v malých literatúrach, ktoré sa v dôsledku politického rozhodnutia ocitli v menšinovom statuse v inom štáte, pričom sa snaží nájsť odpoveď na otázku, akým spôsobom nové hranice pomáhali alebo bránili tomu, aby sa autorky dostali do rodiaceho sa literárnohistorického kánonu novovzniknutého štátu, Maďarska, a dostávali priestor na publikovanie. Pojmu menšinovej literatúry sa venuje v súvislosti s maďarskými menši-

novými autormi v Československu. Konštatuje, že v literárnom povedomí ostali mená a tvorba autoriek, ktoré sa po druhej svetovej vojne vrátili do Maďarska, naopak, autorky, ktoré ostali v menšinovej situácii alebo odišli do emigrácie, upadli do zabudnutia.

Významná predstaviteľka sedmohradskej literatúry Mária Berde vo svojich prozaických dielach *Tüzes kemence, A szent szégyen, Romuáld és Adriána, Haláltánc* (Ohnivá pec, Svätá hanba, Romuáld a Adriána, Tanec smrti) zobrazuje rozmanité osudy žien a mužov. Lilla Bolemant v zmienenej súvislosti zdôrazňuje, že hrdinky jej štyroch analyzovaných diel síce žijú v rozličných obdobiach a v rozdielnych prostrediach a nesú rôzne bremená, no predsa len ich čosi podstatné spája, a to situácia žien vo svete utváranom mužskými pravidlami.

Spisovateľka Piroska Szenes, ktorá sa narodila v Sedmohradsku a istý čas žila aj v bývalom Československu, v románe *Csillag a homlokán* (S hviezdou na čele) rozpráva príbeh slovenskej slúžky. Monografistka interpretuje osud hrdinky z hľadiska viacnásobnej podriadenosti: je žena, je chudobná, je príslušníčka národnostnej menšiny (Slovenka v Maďarsku), k čomu ju inšpirovala analýza Zsófie Bárczi. Táto literárna postava nedokáže artikulovať svoju bezbrannosť, nie je aktívnu tvorkyňou svojho osudu, udalosti okolo seba iba trpí. Bolemant poukazuje aj na prítomnosť proppovského motívu rozprávkového hrdinu, ktorý sa vydáva na cestu, aby skúsil šťastie.

Tretia autorka Jolán Földes sa narodila v Maďarsku, po ukončení strednej školy pracovala istý čas v Paríži a na začiatku druhej svetovej vojny emigrovala do Londýna. Za román *A halászó macska uccája* (Ulica

mačky loviacej ryby) získala na medzinárodnej súťaži londýnskej spoločnosti Pinker prvú cenu. Bolemant porovnáva tento román s románom *A lélek kialszik* (Duša vyhasne) autora Lajosa Zilahyho, ktorý tiež tematizuje emigráciu. Literárna vedkyňa spomína rozdielne prijatie oboch diel. Román Jolán Földes kritika neprijala jednoznačne pozitívne. Próza, ktorá svojej autorke priniesla aj peňažné ocenenie, sa často včleňuje do kategórie literatúry pochybnej hodnoty a nízkej úrovne. Na druhej strane čítavý, resp. pútavý charakter a úspech Zilahyho románu sa kritika snažila obhajovať a zaradila ho do „skutočnej“ literatúry. Vo svojej komparatívnej analýze si autorka monografie kladie otázku, či možno bez poznania mena rozpoznať nejaké rodové rozdiely v písaní, v poetike diel z pera mužov a žien. Ako to ukazuje prípad Földes a Zilahyho, hoci sa niektoré rodové stereotypy objavujú u postáv v oboch dielach, u Jolán Földes sa ženské postavy snažia svoj osud formovať, v tvorbe Lajosa Zilahyho iba znášajú jeho následky.

Lilla Bolemant sa v recenzovanej monografii podarilo predstaviť širšej odbornej verejnosti tri nezaslúžené marginalizované maďarské autorky. Poukázala tiež na periférnu pozíciu spisovateľiek v Maďarsku vo všeobecnosti, ich zaraďovanie – až na zopár výnimiek – do akýchsi alternatívnych dejín literatúry, pričom zdôraznila potrebu viesť ich do „hlavného prúdu“ literatúry aj do vyučovania literatúry na školách. Prínos jej monografie tkvie i v prízvukovaní nutnosti začleniť feministickú literárnu teóriu medzi akceptované výskumné prístupy, a to v záujme dosiahnutia istej vyváženosti v celkovom obraze maďarskej literatúry.

JUDIT DOBRY

PÉTER H. NAGY: Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei
Budapest: Prae.hu, 2016. 352 s. ISBN 978-615-5070-55-6

Kniha Pétera H. Nagya *Alternatívák. A popkultúra kapcsolatrendszerei* (Alternatívy. Vzťahové štruktúry populárnej kultúry)

vyšla ako prvý zväzok zo série monografií MA Výskumná skupina populárnej kultúry a už aj tento fakt naznačuje jej spojitosť

s bádateľským tímom pôsobiacim na Univerzite J. Selyeho v Komárne. Táto výskumná skupina – medzi jej zakladateľov patrí aj Péter H. Nagy – sa prostredníctvom seminárov a sympózií už od jesene 2013 venuje mapovaniu vzťahových štruktúr populárnej kultúry. Ako v predslove poznamenáva samotný autor, myšlienkové pochody v jednotlivých kapitolách knihy nadobudli formu práve vďaka spomenutým stretnutiam.

Péter H. Nagy sa už roky zaoberá výskumom populárnej kultúry a literatúry. Jeho predchádzajúce knižné práce už od 90. rokov vždy obsahovali články, v ktorých uvažoval o rôznych súvislostiach populárnej kultúry. Zväzok *Alternatívy* je však jeho prvou knihou, čo systematicky skúma vzťahové štruktúry populárnej kultúry. O autorovej analytickej metóde veľa prezrádzajú slová z predslovu, v ktorom – uplatňujúc analýzu rétorickej štruktúry filmového obrazu – rozoberá siedmu časť ságy *Hviezdnych vojen* a dospieva k názoru, že epizóda *Sila sa prebúda* je vo viacerých aspektoch schopná novým spôsobom formovať spôsob nášho vnímania v nich stvárneného sveta.

Kniha pozostáva zo šiestich častí, pričom prvá uvádza jednu z najdôležitejších kapitol *Načo je dobrá populárna kultúra alebo ako možno študentov humanitných vied učiť vedeckému mysleniu*. Autor sa v nej zaoberá otázkou, akým spôsobom by sa populárna kultúra dala aplikovať v procese výučby. Ani netreba zdôrazňovať, že v dobe reštrukturalizácie kultúry a krízy vzdelávania má tento myšlienkový pokus nesmiernu hodnotu. Péter H. Nagy ponúka konkrétne príklady a metodické odporúčania, ktoré ďaleko presahujú oblasť výučby literatúry. Na základe svojich pedagogických skúseností poukazuje predovšetkým na nedostatok prírodovedných poznatkov u študentiek a študentov humanitných vied. Následne dáva návrh na reflektované spájanie znalostí z humanitných a prírodných vied, pričom na príkladoch z populárnej kultúry ukazuje, ako možno rôzne vedné disciplíny prepájať. Medzi inými predstavuje aj možnosť výučby dôležitých poznatkov z biológie, chémie a fyziky pro-

stredníctvom filmu *Avatar*. Venuje sa interpretácii románov a filmov patriacich do sci-fi subžánru „cestovanie v čase“, a to z pohľadu kvantovej mechaniky a teórie paralelných svetov. Analýzy presvedčivo demonštrujú opodstatnenosť kľúčovej hypotézy knihy: populárna kultúra je hodna a schopná byť efektívnou sprostredkovateľkou vedeckých poznatkov. Toto všetko však nesie v sebe aj inú výzvu: núti humanitovednú komunitu zamýšľať sa nad tým, do akej miery je v jej výskumoch a reflexiách ešte možné systematické ignorovanie prírodovedných poznatkov.

V druhej časti knihy nás autor oboznamuje s analytickými štúdiami o dielach populárnej literatúry – David Gemmell *Trója*, Dan Simmons *Hyperion*, L. Ron Hubbard *Strach*, Glen Cook *The Black Company* (Čierna armáda), David Mitchell *Cloud Atlas* (Atlas oblakov). Okrem toho, že tieto štúdie zdôrazňujú fakt, že komplexnosť interpretovaných diel v ničom nezaostáva za kvalitou textov tzv. vysokej literatúry, problematizujú aj otázky literárneho kánonu. Namiesto jednotného kánonu autor totiž počíta s rozličnými kánonmi. Popri tzv. vysokom/umeleckom kánone, ktorý je pilierom učebníc a dejín literatúry, rozoznáva aj kánony aktívne, resp. alternatívne. Je zaujímavé, že nejedno zo sem zaradených populárnych diel sa nachádza v interkanonickej pozícii, t. j. vstupuje do produktívneho vzťahu s textami jednak z alternatívneho, jednak z vysokého kánonu. Treba vyzdvihnúť, že autor sa nesnaží nahraďiť vysoký kánon alternatívnymi kánonmi, iba poukazuje na to, že tradičný pohľad, často determinovaný jednostrannou estetickou ideológiou, nám v nejednom prípade prekáža v tom, aby sme vedeli otvorenejšie pristupovať k zaujímavým a hodnotným (hoci predstaviteľmi elitnej literatúry často znevažovaným) literárnym dielam. Konklúzia autora znie: „interkanonický rozbor komplexných sci-fi a fantasy románov [...] môže ponúknuť mnoho prekvapení týkajúcich sa priebehu rozvetkovania a následného zblížovania jednotlivých kánonov“ (109 – 110).

Ústredným pojmom tretej časti knihy je posthumanizmus. Péter H. Nagy tvrdí, že

z hľadiska utvárania obrazu o človeku je kľúčovým textom dielo Roberta Louisa Steven-sona z 19. storočia *Zvláštny prípad Dr. Jekylla a Mr. Hyde*, ktoré skúma text v kontexte biologickej sci-fi. Takisto sa prostredníctvom príkladov zo súčasnej literatúry snaží poukázať na význam Orwellovho diela 1984. V jeho analýze sa Orwellov román objavuje ako „alegorická rozprava, ktorá dekonštruje trópy humanistickej ideológie“ (163). Na konci tretej časti knihy, popri jednom odbočení, v ktorom skúma otázku falšovania v literatúre a porovnáva diela Dana Browna a Umberta Eca, sa vracia k otázke posthumanizmu, a to v rozbere významného diela zo súčasnej sci-fi tvorby Paola Bacigaluphiho s názvom *Natáhovacie dievča*, ktorého kľúčovou tematikou je génová modifikácia.

Životnému dielu Lady Gaga venuje autor zvláštnu pozornosť v štvrtej časti knihy. Nie je preto náhoda, že aj na obale sa nachádza jej stylizovaný obraz. Nagy na jednej strane predstavuje speváckino dielo v kontexte populárnej hudby, na druhej strane sa do hĺbky venuje takým otázkam, ako sú pluralita identít, reflexívny vzťah k popularite, vedomé používanie médií, deklarácia postoja k inakosti alebo posthumánne vnímanie tela.

Z týchto interpretácií sa dozvedáme aj to, že Péter H. Nagy nie je len literátom, ktorý je

otvorený otázkam prírodných vied a filmovej estetiky, ale zaujíma sa aj o oblasť populárnej hudby. O Lady Gaga sa zmieňuje na viacerých miestach knihy, neraz v prekvapivých súvislostiach. Na začiatku ju stretneme v spoločnosti prírodovedcov ako Darwin, Einstein a Hawking. V piatej časti knihy sa objavuje v štúdiu o filme *Votrelec* v súvislosti s príšerou vytvorenou návrhárom H. R. Gigerom. Táto predposledná časť knihy sa venuje filmovým analýzám. Nájdeme tu rozbery filmov ako *Čierňočierna tma* alebo *Hviezdne vojny*.

Poslednú časť knihy tvoria dve reflexie o knihách Szilárda Sántha a Zoltána Németha, ktoré kriticky, ale konštruktívne rozoberajú diela spomínaných autorov, pričom ďalej rozvíjajú ich myšlienky.

Knihá Pétera H. Nagyja je jedinečným výkonom v súčasnej maďarskej literárnej vede, kde nateraz neexistuje ani jedna publikácia, ktorá by v takej rozsiahlej súvislosti odhaľovala možnosti ukrývajúce sa v populárnej literatúre a kultúre a zároveň mala po celý čas na zreteli najdôležitejší princíp vedeckého pohľadu: „dôraz na fakty oproti nepodloženým špekuláciám“ (69). A navyše, toto všetko robí zrozumiteľne. Aj preto *Alternatívy* Pétera H. Nagyja obstoja nielen ako vedecké, ale aj populárno-vedecké dielo.

JÓZSEF KESERŮ

JOZEF TANCER: Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave
Bratislava: Slovart, 2016. 304 s. ISBN 978-80-556-2458-7

Termín „rozviazané jazyky“ nie je, samozrejme, nový, v dejinách ho môžeme identifikovať v rôznych súvislostiach. V našej nedávnej literárnej histórii mu dal nový rozmer Štefan Krčméry, keď ním označil tvorbu autorov, ktorí pred rokom 1918 prestali z rôznych dôvodov písať a ktorých ako šéfredaktor obnovených *Slovenských pohľadov* postupne opäť vracal do literatúry. Upresnenie významu označenia „rozviazané jazyky“ môžeme nájsť v *Synonymickom slovníku*. Pri pojme „rozviazať“ ponúka v podstate tri základné možnosti: 1. uvoľniť spojené, zvia-

zané konce; 2. rozuzliť, rozviazať slučku; 3. porozväzovať. Tento spôsob výkladu pojmu môžeme vnímať aj ako základ dlhodobého a koncepčného pátrania Jozefa Tancera, literárneho vedca a historika pôsobiaceho na Filozofickej fakulte Univerzity Komenského v Bratislave. Svoje výsledky zhrnul v knižnej publikácii *Rozviazané jazyky. Ako sme hovorili v starej Bratislave*. Kniha je logickým vyústením doterajšej práce J. Tancera, ktorý v roku 2008 vydal v Brémach monografiu *Im Schatten Wiens. Zur deutschsprachigen Presse und Literatur im Pressburg des 18. Jahrhun-*

derts a v roku 2012 v Bratislave monografiu *Der Schwarze Sabbat. Die Brandkatastrophe in Pressburg 1913 als Medienereignis*. Za originálny literárnovedne a kultúrnohistoricky orientovaný príspevok na tému obraz mesta je považovaná jeho knižná publikácia *Neviditeľné mesto. Prešporok/Bratislava v cestopisnej literatúre*, ktorá vyšla v roku 2013 v bratislavskom vydavateľstve Kalligram. Autor v nej analyzuje cestopisnú, topografickú a sprievodcovskú literatúru o Prešporoku/Bratislave od konca 18. storočia po rok 1945.

V najnovšej knižnej publikácii predstavuje Tancer ďalší uhol pohľadu na starú Bratislavu, resp. na Prešporok. Uplatňuje pritom metódu orálnej histórie, ktorá spoznáva minulosť prostredníctvom výpovedí očitých svedkov. Kniha prináša dvadsať rozhovorov s dvadsiatimi dvoma obyvateľmi medzivojnového mesta. J. Tancer ňou istým spôsobom nadväzuje na významovú líniu, ktorú zachytil vo výpovediach autorov cestopisov analyzovaných v knihe *Neviditeľné mesto*. Už tam akcentoval subjektivitu originálnych zápisov. Zároveň poukázal na zaujímavú skutočnosť, že podkladom pre väčšinu textov vtedajších cestovateľov bol sumár cca päťdesiatich otázok publikovaných v najpopulárnejšej nemeckej encyklopédii 18. storočia, v Zedlerovom *Lexikóne*. V *Rozviazaných jazykoch* mal Tancer k dispozícii podstatne variabilnejší kľúč – živé rozhovory. Prostredníctvom nich funkčne unifikuje a sprítomňuje spomienky respondentiek a respondentov, determinované veľkým časovým odstupom. Ten ich na jednej strane informačne limituje, na strane druhej im dáva nadhľad a umožňuje pohyb medzi oficiálne interpretovanou minulosťou a vlastnou inšpiratívnou, resp. konšpiratívnou skúsenosťou. Je to pestrá mozaika pohľadov na život obyvateľstva nášho hlavného mesta v časoch, keď si už začalo zvykať na nové oficiálne pomenovanie, ale ešte stále nezabudlo na tradičné názvy – Prešporok, Pozsony či Pressburg. Na autorove otázky emotívne, hlboko ľudsky a s toleranciou k etnickému zloženiu vtedajšieho mesta odpovedajú Maďari, Nemci, Slováci, Židia, Česi, jedným slovom Prešporáci.

Reč je však, či už priamo, alebo v súvislostiach, aj o Rómoch, Bulharoch, Talianoch, Francúzoch či Chorvátach. Všetkých respondentov a respondentky spája genius loci mesta a relatívna krátkosť času, do ktorého sa prevažná časť textu knihy zhusťuje. Ich výpovede sú okrem iného výnimočné aj tým, že zo subjektívneho uhla pohľadu reflektujú historické realie prvej polovice 20. storočia, obdobia, počas ktorého sa až štyrikrát menila politická mapa strednej Európy a spolu s ňou aj politické, spoločenské a etnické realie v súčasnom hlavnom meste Slovenska. Všetci respondenti a respondentky sa narodili v rokoch 1916 až 1930 a *Rozviazané jazyky* Jozefa Tancera, resp. rozväzovanie jazykov Jozefom Tancerom teda môže evokovať aj postupné rozväzovanie zvykov, obyčajov, tradícií, jednoducho koncepcií „dlhého“ 19. storočia v krajine, ktorú jedni vnímali ako „žalár národov“ a druhí ako „európsky dom“, čiže v rakúsko-uhorskej monarchii. Knihu však možno vnímať aj ako metaforu pre postupné i súčasné, ale predovšetkým rozmanité osobné spôsoby vnímania danej reality a konkrétneho priestoru. Autor hovorí aj o skepse či nedôvere voči viacjazyčnosti, s ktorou sa na Slovensku môžeme stretnúť ešte aj dnes. Mnohojazyčnosť monarchie je jedna vec, druhou je negatívna skúsenosť Slovákov s maďarizáciou i s cudzími jazykmi počas druhej svetovej vojny i po nej. Obyvatelia, ktorých nastupujúca komunistická moc vnímala ako buržoázne živly, boli často viacjazyční (11). Nemčina i maďarčina teda v triednom i politickom boji v 50. rokoch 20. storočia diskvalifikovali aj viacjazyčné obyvateľstvo Bratislavy.

Množstvo uhlov pohľadov, ktoré Tancer v knihe rozvíja, dokumentujú aj podtituly rozhovorov v obsahu publikácie (5 – 6): *Ludia, ktorí vedeli len jeden jazyk, boli ako biele vrany; Život bez jazykov by som si nevedela predstaviť; Jazyky sme sa učili na dvore; U nás sa strašne míšalo; Môj jazykový slalom; Nemčina či maďarčina, to nám bolo ganz egal; Prešpuráci boli maximálne dvoj-jazyční*. Generalizovať viacjazyčnosť medzivojnového mesta je však neprimerané

a zrejme i zavádzajúce, čo pripomína aj autor. Dôležitú časť knihy tvoria syntetizujúce úvahy autora s reportážnymi prvkami, ktoré funkčne predeľujú jednotlivé rozhovory a dopĺňajú ich o subjektívne pohľady, širšie vedecké pohľady na danú tému či len jednoduché dopovedanie tém naznačených respondentom. Patrí sem napríklad i na prvý pohľad paradoxné konštatovanie, že trojjazyčné mesto nemusí mať automaticky trojjazyčné obyvateľstvo (103). Zaujímavá je aj jeho úvaha o tom, či je Bratislavčan, ktorý rozprával po nemecky a navštevoval nemecké školy, len jednojazyčný. Zvyčajne totiž ovládal aspoň dve podoby nemčiny: spisovný jazyk a bratislavský nemecký dialekt (103). Autor tu poukazuje na väčšinou respondentov proklamované jazykové vzdelanie zdarma, ktoré im už v detskom veku poskytovala ulica. Hovorí pritom o rôznych jazykových variantoch dvojajazyčnosti s dominantnými jazykmi maďarčinou a nemčinou.

Pýtať sa na zdanlivo prirodzené veci s odstupom desaťročí neznamená dostávať jednoznačné odpovede. Ako v prípade bratov G. Portlanda a P. Poláka, ktorí v odpovedi na otázku, akými jazykmi hovorili starí rodičia z otcovej strany, súhlasne uvedú nemčinu, ale u jedného z nich v povedomí rezonuje aj slovenčina. V niektorých prípadoch dokonca otázka zostane úplne bez odpovede (119).

Publikovaný text je originálny predovšetkým tým, čo autor označuje ako hľadanie čo najväčšej pestrosti, teda hľadanie individuálnej skúsenosti bez snahy škatulkovať a vytvárať kategórie. Jedinečnosť ľudských osudov v ťažkej dobe neustále sa meniacich vlajok, hesiel, smerov, názorov a napokon i nepriateľov je leitmotívom tejto knihy. Otvára pred nami komplex tém, ku ktorým musíme zaujať osobné a odborné stanoviská aj dnes. Ako vnímať jazyk, s ktorým človek vyrastá, ak sú jeho najhoršie spomienky spojené práve s ním? Je život človeka v meste status quo, alebo je to prechodný stav – tekutá realita Zygmunda Baumana? Prečo sa niekto s ideológiou zžije a niekto nie? Prečo je dôležité, aby aj malé dieťa pochopilo, že si v záujme prežitia musí zmeniť meno – naprí-

klad z Waltraud na Dášenska (243)? Prečo je v istej dobe a za istých okolností nutné skrývať nielen svoj etnický pôvod, ale aj triednu príslušnosť? Prečo si niektorí ľudia v povojnovej Bratislave museli dávať pozor na to, aby „nevyzerali ako pán“ (228)? Tieto otázky pars pro toto ilustrujú široký rozsah tém, ktoré v knihe zaznievajú buď otvorene, alebo v podtexte. Odpovede na ne v súčinnosti s autorovou reflexiou odhaľujú dobu, ale aj charakter obyvateľstva Uhorska v 18. a 19. storočí, a teda i Prešporku. Už v knihe *Neviditeľné mesto* ho Tancer prezentuje cez citát J. Pageta o rôznych etnikách Uhorska, ktoré sú zjednotené zemepisnou polohou a inými okolnosťami do jedného národa bez toho, aby prišli o svoje kroje, náboženstvo a zvyky (217).

Autenticitu príbehov posilňuje zaradenie jedinečných historických prameňov – aktuálne fotografie respondentiek a respondentov, ich archívne fotografie a fotografie rodinných príslušníkov, priateľov či známych, historické dokumenty, ktoré potvrdzujú, vymedzujú alebo dokresľujú povedané. Všetky sú tiež svedectvom pomínutelnosti zážitku, ktorý už zajtra môže relativizovať negatívna skúsenosť, tendencia či ideológia. Posolstvo knihy svojou adresnosťou i aktuálnosťou úzko súvisí s fenoménom definovaným ako prepínanie kódov alebo, ešte výstižnejšie, miešanie kódov (*code mixing*), ktoré Tancer označuje ako „mišmaš“, pričom tvrdí, že každý správny Prešporák hovoril štyrmi jazykmi – po slovensky, nemecky, maďarsky a mišmaš (230). Aj v tomto prípade nadväzuje na fakty publikované v *Neviditeľnom meste*, ako i na charakteristiku obyvateľov Prešporka z *Historicko-politicko-geografického atlasu*, ktorý patril v období osvietenstva k štandardným encyklopédiám. Obyvatelia Prešporka sú v ňom definovaní ako sčasti Maďari, sčasti Nemci, sčasti Česi a Chorváti. To mal byť aj dôvod, prečo sa najmä na predmestiach hovorilo tromi jazykmi (218 – 219).

J. Tancer vo svojich statiiach medzi rozhovormi veľmi presne vystihuje podstatu javu, napríklad aj možnú odchýlku od skúmanej reality „vedomým hraním divadla“ (235).

Podstatou takejto stratégie časti respondentov je nielen pocit príslušnosti k medzivojnovému mestu, ale aj pocit „vyhynutého druhu“. Prepínanie kódov môže v tejto súvislosti reprezentovať autoštylizáciu respondentky, resp. respondenta. Tu Tancer prehľbuje svoje pozorovania z *Neviditeľného mesta*, v ktorých sa opiera o moderné výskumy identity, a konštatuje, že obraz národa možno chápať aj ako flexibilnú, kontextuálnu a účelovú konštrukciu (225). Obyvateľov vtedajšieho mesta teda možno charakterizovať buď ako samostatný typ (Prešporčan), alebo ako príslušníkov jednotlivých, v meste žijúcich skupín (Nemci, Maďari, Slováci).

A aký je vzťah medzivojnového obyvateľstva k mestu? Nedá sa o tom uvažo-

vať paušálne, na čo napokon na viacerých miestach poukazuje sám autor. Existuje množstvo individuálnych stanovísk, pričom každé z nich sprostredkúva iný pohľad na realitu. Väčšina z nich však svedčí nielen o životnej sile respondentiek a respondentov, ale aj o ich jedinečnom vyrovnávaní sa s minulosťou. Do úvahy teda nemožno brať len rozhovory, ktoré sa uskutočnili a ktoré tvoria text tejto knihy, pretože tých druhých, teda tých, čo mlčia, je omnoho viac (283). A je jedno, akej sú národnosti a či hovoria po nemecky, po slovensky alebo inou rečou – spoločne utvárali charizmatické obdobie medzivojnového mesta s mýtickou trojjazyčnosťou. Lepšie povedané – trojjedinečnosťou.

INGRID PUCHALOVÁ