

Zeitschrift: Colloquium Helveticum : cahiers suisses de littérature générale et comparée = Schweizer Hefte für allgemeine und vergleichende Literaturwissenschaft = quaderni svizzeri di letteratura generale e comparata

Herausgeber: Association suisse de littérature générale et comparée

Band: - (2022)

Heft: 51: Literarische Glokalisierung = Glocalisation littéraire = Literary glocalization

Buchbesprechung: Rezensionen = Comptes rendus = Reviews

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 29.03.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

REZENSIONEN
COMPTES RENDUS
REVIEWS

(inhaltlich betreut von/
textes réunis par Joëlle Légeret)

Afin d'accentuer la perspective comparatiste de cette section et d'encourager le débat entre les langues, littératures et cultures, mais aussi entre les différentes cultures académiques, le comité éditorial de *Colloquium Helveticum* sollicite des comptes rendus : portant sur des ouvrages théoriques qui ont marqué le débat littéraire dans leur langue et contexte d'origine et qu'il s'agit de faire connaître au-delà de leur réception première ; consacrés à des ouvrages comparatistes dans leur démarche et leur corpus ; qui identifient et discutent une problématique susceptible de nourrir le débat comparatiste à partir d'une lecture croisée d'un ou de plusieurs ouvrages qui ressortissent de différents contextes linguistiques et/ou littéraires. Des contributions émanant de l'entier de la communauté universitaire sont les bienvenues, notamment les articles qui confronteraient les points de vue de deux ou plusieurs personnes. Résolument plurilingue, cette section accueille des contributions rédigées en allemand, français, italien ou anglais, n'excédant pas 15'000 signes. Les textes peuvent être adressés en tout temps à Joëlle Légeret, joelle.legeret@unil.ch.

Um die komparatistische Perspektive des den Rezensionen gewidmeten Teils der Zeitschrift zu betonen und den Dialog zwischen den Sprachen, Literaturen und Kulturen sowie zwischen den verschiedenen akademischen Traditionen anzuregen, lädt das Redaktions-Komitee des *Colloquium Helveticum* Interessierte dazu ein, Buchbesprechungen zu verfassen: Rezensionen, die theoretische (in ihren ursprünglichen Kontexten und Sprachen wichtige) Werke besprechen, um diese auch international bekannt zu machen; die sowohl in ihrer Methode als auch bezüglich der behandelten Werke vergleichend vorgehen, oder die durch die Art und Weise, wie sie Werke aus verschiedenen Sprach- und Kulturbereichen zusammenbringen, die komparatistische Diskussion erweitern und fördern. Beiträge von der gesamten akademischen Gemeinschaft werden erwartet, auch von zwei oder mehreren Personen geschriebene Aufsätze, die ihre verschiedenen Standpunkte miteinander konfrontieren würden. Diese Sektion des *Colloquium Helveticum* ist mehrsprachig. Die Beiträge können auf Deutsch, Französisch, Italienisch und Englisch verfasst werden und sollen maximal 15'000 Zeichen umfassen. Die Texte können jederzeit an joelle.legeret@unil.ch geschickt werden.

Auf diesen Romanzement können Sie bauen!

Fabian Saner (Zürich)

Sabine Haupt. *Lichtschaden. Zement*. Biel: Verlag Die Brotsuppe, 2021, 321 S.

Vertikal ist der zweigliedrige Titel auf den Buchdeckel gestellt und zugleich in Farbe, Schrifttyp und Spiegelachse gespalten: Läuft also die Schrift schon in der quer zur gewohnten Blickachse und Laufrichtung und wird vom Namen der Autorin gedeckelt, so gelten solch hart gesetzte Prinzipien umso mehr für den Sinn und die Sinnwelten, zu denen dieses Buch einlädt – Sabine Haupt hat mit *Lichtschaden. Zement* einen großen Roman geschrieben. Die Autorin und Literaturwissenschaftlerin stellt Perspektiven zusammen, die nichts mehr als ungewohnt sind. Metaphern (Zement) brechen sich als Strukturprinzipien der Erzählung Bahn: Figuren scheinen zugleich solipsistisch in ihrer Sprache gefangen wie abrupt in Beziehungsmuster aus- und diese aufbrechend, deren gesellschaftliche Form zugleich nicht übergestülpt ist, sondern überzeugend aus unserer breiten Gegenwart entnommen. In dieser ist der Ressourcenverschleiß (und der Selbstverschleiß) zugleich für alle offensichtlich, trotzdem aber fehlen die Mittel, um andere Wege zu gehen. Vielleicht weil das ‚Andere‘ als Versprechen irgendwie vergangen erscheint, den Denkwegen des 20. Jahrhunderts entnommen?

Der titelgebende Zement ist als Baustoff und (globales) Bindemittel die motivisch-stoffliche Verdichtung, den hart verfugten und doch so gleitenden Perspektiven und Passagen zwischen zwei Hauptfiguren in ihrer weiblich-männlichen Polarität – Hella und Raffaele – Gestalt zu geben. Die dritte Hauptfigur bzw. das dritte Hauptprinzip neben der fordernd Liebenden Hella und dem immersiv in (theologischer) Sprache und Bildlichkeit Lebenden Raffaele heißt Angelo; der Bruder von Raffaele steht gewissermaßen immer an der Mauer, auf die das zwiespältige Licht des Sinns einer nicht mehr lesbaren Lebensschrift fällt und zu entsprechend unheilvollen Beschädigungen – einem zerbrochenen, nicht mehr anschließbaren Sprechen – führt.

Es ist eine Einladung mit Fallstricken, an denen ein allzu rasches Lesen und eine allzu große Vorfreude auf den Plot rasch hängenbleiben. „Lichtschaden. Zement“ verstrickt vielmehr (Erzähl-)Perspektiven, (handelnde) Figuren, zurechenbare Reflexionen und unzurechnungsfähige Reflexionsplateaus, historische Fakten und existenzielle Dimensionen unter einem Himmel, unter dem die versammelten Protagonisten einiges an Gewicht und Gepäck mitbringen und zu tragen haben. Überhaupt entwickeln die Figuren in ihrer Welt, einer zugleich global vernetzten und abgeschiedenen inneralpinen Bergschweiz mit ihren Rohstoffen – Bau- und Tourismusindustrie – einen sensorischen Empfindungsreichtum, der für die literarische

Homöostase der zwischen ihnen verhandelten Auseinandersetzungen um Welt, Gott, Seele, Materie, Sexualität, Licht und Dunkel sorgt. Dabei bleibt die Dialektik dieser Kopfnüsse eingebettet in die Transparenz des sexuellen Begehrens, wird an diesem geschärft, mal heillos vertieft, mal faszinierend schwerelos und auch lustig.

Es ist – mit und gegen den aufklärerischen Impuls, der die beiden Hauptfiguren antreibt – ein Lichtschaden, der die Leserinnen und Leser immer wieder mit dem Tausel der Figuren versetzt, eine undurchdringliche Vision, die Raffaele Malinpasso aus der aufrechten Geraden und von der Kanzel holt. Im visionären Zusammenbruch und in unterirdischen Verhältnissen wird er zusammen mit seinem Bruder an die Grenze des Sagbaren geführt. Die Gegensätze, an denen sich der ehemalige Priester Raffaele abarbeitet, weisen auch auf den Verlust hin, den eine geschlossene katholische Symbolwelt, die darin verkapselten geistigen Energieströme und genießerischen intellektuellen Spielräume für ein exklusiv männlich gedachtes Priestertum gehabt haben mögen.

Dabei weist Hella – ihr Denken ist meist klar, oberirdisch, sinnentfroh – auf die zweifelhafte Güte des symbolischen Gefechts der Prinzipien hin, wie es der ehemalige Priester Raffaele zu führen glaubt. Hier liegt der feministische Einsatz von *Lichtschaden. Zement*. Zugleich zerschellt an diesem Zement auch der weibliche Wunsch nach einer ultimativen Therapie dieser hypertrophen Geburtswehen des männlichen Geistes: Hella versucht eine Art Zement-Therapie als Wellnessangebot für ihren Geliebten zu entwickeln, und geht dabei selbst fast unter; ob in ihren eigenen Gedanken oder in einer Art missratenem Selbstversuch, bleibt offen.

Die im ersten Teil entwickelten Stränge und thematischen Ebenen spannen – wie sich herausstellt – gewissermaßen geloopte figürliche Such- und Fluchtbewegungen und damit binnenfiktional ausfransende Räume auf. In der Mitte des Buchs geraten die Motive an ihr historisch-existenzielles Fundament: Europäische Lebensgeschichte, die nur ein bzw. zwei Generationen entfernt ist von den unvorstellbaren Menschheitsverbrechen des Faschismus und Nationalsozialismus. *In* und *als* Sprache in einem geschriebenen Konvolut – den von Hella angeeigneten Notizheften Raffaeles – wird die Herkunft aus diesem europäischen 20. Jahrhundert zum existenziellen Attribut der so schneidenden wie ortlosen, der so beredten wie stummen „Lebensprobleme“ der männlichen Figur (und der sich darin verwickelnden weiblichen Gegenfigur). Kritik, Recherche und ein Projekt zur Aufdeckung der Machenschaften des beteiligten Zementkonzerns halten Hella und Raffaele gewissermaßen in der Gegenwart und im Tageslicht, während nächtliche Unbill – Lichtschäden – zugleich ihren Tribut einfordern und schließlich überhandnehmen. Dass die Unmöglichkeit, sich von einem Zwang lösen zu können und die Familiengeschichte nicht mehr irgendwie ‚bewältigen‘ zu müssen, hier Sprechen und Denken prägt, wird

durch Raffaeles Aufzeichnungen motiviert und legt die Schatten aus, die diesen Roman so eigenwillig machen.

So ist denn auch das Instrumentarium der beiden Protagonisten zum Scheitern verurteilt: die Heilung von Raffaeles Haltungsschäden durch eine eigens entwickelte Zement-Therapie gerät zum Fiasko; die verbunkerten Geheimnisse des Zementkonzerns im Berg bleiben ungehoben, sofern sie nicht allein bildhaft gewordener Ausdruck der Traumata der Hauptfiguren sind. Dass diese Heilung ebenso illusorisch ist wie die zeitliche und räumliche Nähe größtmöglicher, undenkbarer Verbrechen (die im unsäglichen Wort „Menschenmaterial“ Ausdruck finden) gesellschaftlich vergessen, in Sprachformen und individuellen Psychosen umso mächtiger wiederkehren kann – in diesem Aufweis mit den Mitteln der literarischen Polyphonie liegt zugleich das emanzipierende Potenzial wie die verstörende Ausweglosigkeit (als Gattungsangebot auch: der Fluchtstollen in die Fantasy) von *Lichtschaden. Zement*. Das macht den Roman weniger zu einem philosophischen denn durchaus zu einem politischen Buch, das sich mit der gewichtigen Frage auseinandersetzt, welches Sprechen, welcher Sinn *einzelne* Menschen, nicht identifikatorisch zusammengeschlossene Gruppen, ins Handeln versetzt – und wie Sprache dieses Handeln zugleich verschließen kann.

So ist es das überzeugende Bild des Zements als einer stofflich-technischen Struktur aus der Mitte der kapitalistischen Lebenswelt – „der Stoff, aus dem die Metropolen sind“ –, der allegorisch genutzt wird, um literarisch an Erinnerungsräumen eines Gedächtnisses weiterzubauen, dessen Fragilität für individuelle Biografien in aller Härte aufgewiesen wird. Ebenso ist der Zement aber auch das persistente reale Mittel, der die Bergstollen auskleidet, die „Nutzung“ von „Menschenmaterial“ im Konzentrationslager Ebensee bei Mauthausen ermöglicht hat und dann mittels Super-Geheimwaffe (Codename „Zement B1“) zum „Endsieg“ verhelfen sollte. Diese Kaskade vom Realhistorischen zum Symbolischen und Gegenwärtigen – die schwimmende Mauer als Abwehr von „Migrationsströmen“ – wird perspektivisch überzeugend durchdekliniert.

Dieses Buch hat einen sehr aufklärerischen Anspruch – und macht dessen Ambivalenz gerade in Bezug auf Traumata in aller Schärfe einsichtig. Mit der Aufklärung und dem Aufklärungsanspruch ist es ein Zwielficht. Das ist das unsichere literarische Wissen, das dieser Roman so sicher und überzeugend verhandelt.

France-Pologne : femmes de lettres au XIX^e siècle

François Rosset (Université de Lausanne)

Corinne Fournier Kiss, *Germaine de Staël et George Sand en dialogue avec leurs consœurs polonaises*, Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2020, 464 pages.

À première vue, on pourrait avoir le sentiment que ce livre traite un non-sujet, comme un livre pour pas grand-chose. Car même avec la meilleure volonté du monde, on ne saurait espérer de formidables révélations d'une enquête sur la réception des œuvres de Germaine de Staël et de George Sand en Pologne au XIX^e siècle. Corinne Fournier Kiss fait d'ailleurs assez vite le tour des données qui permettent de documenter cette réception. Mais l'idée qui la guide et qui confère tout son intérêt à l'ouvrage, c'est d'avoir voulu dépasser le recensement raisonné des pièces pour nouer une question complexe et inédite : celle d'un dialogue littéraire qui s'est établi, explicitement ou non, entre le duo (un peu artificiellement constitué, il est vrai) de ces grandes dames des lettres françaises et trois de leurs consœurs de plume polonaises qui ont porté haut l'écriture féminine dans leur pays à l'époque en cause : Łucja Rautenstrauchowa (à qui l'on doit notamment l'unique traduction existante de *Corinne* en polonais), Narcyza Żmichowska et Eliza Orzeszkowa¹.

La première partie de cette étude satisfait sobrement aux contraintes de l'« état de la question » en offrant un tour d'horizon des rapports avérés entre Staël-Sand et la Pologne : qu'en ont-elles dit ? quelle expérience en ont-elles faite ? quelle présence dans leurs œuvres ? Mais aussi, quels travaux ont-ils été consacrés à ces rapports dans le monde francophone et en Pologne ? L'inventaire des données est établi de façon exhaustive semble-t-il, largement au-delà de ce qui était attendu : les quelques pages « polonaises » de *Dix années d'exil* chez Staël ou, chez Sand, des relations avec Chopin, Mickiewicz et quelques autres. Mais on l'a dit : l'essentiel du propos est à venir.

Il se développe d'abord dans une vaste enquête sur la réception de Staël et Sand en Pologne, où il ne s'agit pas principalement de collecter des opinions émises, mais d'observer la résurgence ou la survivance de tels modèles ou de telles figures qui ont marqué leurs œuvres dans des textes qui apparaissent à plusieurs égards comme des échos plus ou moins explicites de leur lecture en Pologne. C'est d'abord le récit de voyage qui est considéré, genre dans lequel s'est distinguée Rautenstrauchowa en s'inspirant des postures voyageuses féminines (encore si rares dans le genre), certes bien différentes l'une

1 Seule cette dernière a été traduite en français, dès les années 1880 ; les dernières rééditions de ces traductions datent des années 1980.

de l'autre, que l'auteure polonaise avait pu reconnaître dans *Dix années d'exil* ou dans *Corinne* (Staël) comme dans les *Lettres d'un voyageur* ou *Un hiver à Majorque* (Sand). Corinne Fournier Kiss met au jour une perspective, une thématique, une rhétorique propres au discours viatique féminin (qu'elle a préalablement défini) qui relie manifestement tous ces textes par-delà les époques, les différences culturelles et les idiosyncrasies. Ce sont ensuite deux figures particulières qui sont abordées : celle de la femme artiste et celle de la sorcière. Pour la première, c'est évidemment *Corinne* et *Consuelo* qui sont sollicités, avec leur pendant ou leur répondant polonais qu'on peut voir dans l'ouvrage de Narcyza Żmichowska, *Książka pamiątek* (*Le livre des souvenirs*, 1847). Les thèmes liés à la pratique de la musique et à la musique elle-même rattachent ce livre de *Consuelo* et certaines des dispositions morales qui y sont promues (en particulier l'enthousiasme) relèvent assurément d'un dialogue nourri avec la Staël de *Corinne*. Quant à la figure de la sorcière, elle permet de tisser un lien symboliquement très fort entre la Sand de *La Petite Fadette* (et donc aussi *La Sorcière* de Michelet) et le roman d'Eliza Orzeszkowa, *Dziurdziowie* (*Les Dziurdzia* – c'est un patronyme –, 1885).

La troisième partie du livre, qualifiée de « synthèse élargie », propose une réflexion en surplomb sur la question plus générale de « L'écriture féminine en France et en Pologne : contraintes et créativité ». Après quelques généralités assez attendues sur le concept même d'écriture féminine, les modèles de Staël et de Sand sont rappelés. Ce ne sont pas les pages les plus convaincantes du livre, notamment du fait que les très riches développements apportés à la lecture de leurs œuvres sous une optique *genre* ces vingt dernières années ne sont pas connus, en tout cas pas mobilisés (rien, par exemple, sur les travaux très importants de Florence Lotterie et de Stéphanie Genand consacrés à Staël). Bien plus intéressantes sont les considérations qui suivent sur les fondements des programmes d'éducation des jeunes femmes élaborés dans la Pologne occupée. Mais il faut surtout apprécier la finesse avec laquelle est expliquée, dans cette « synthèse élargie », la différence fondamentale des contextes français et polonais, singulièrement en ce qui concerne la question de la condition des femmes. Corinne Fournier Kiss n'oublie évidemment pas la situation très particulière de celles-ci dans la Pologne partagée du XIX^e siècle et le rôle social qui leur incombait *nolens volens*, situation qui explique les grandes réserves généralement exprimées dans ce pays à l'égard des auteures étrangères dénonçant frontalement les contraintes sociales imposées aux femmes. Mais elle montre que les rares émules de ces auteures qui ont réussi, en Pologne, à glisser ces questions dans le contexte général de résistance et d'émancipation politique qui était le leur, ont en somme, dans une perspective pleinement romantique (au sens où, est-il rappelé, Germaine de Staël avait été l'une des premières à la définir en France), élargi à la sphère intime l'empan de la révolte et de l'émancipation habituellement focalisées, dans leur pays, sur la dimension nationale.

Ce livre se distingue d'abord par l'originalité du sujet qu'il aborde ; au terme de la lecture, on en saisit tout l'intérêt, ce qui ne s'imposait pas forcément *a priori*. On admire la largeur de vues qu'il présente, l'ampleur et la diversité (notamment linguistique) des sources primaires et secondaires convoquées (d'où aussi – prix à payer pour cette amplitude – certaines lacunes dans la bibliographie) ; car les trois auteures polonaises ne sont pas considérées singulièrement, mais dans leur environnement social et littéraire, et cela jusqu'en Bohême où nous sommes emmenés dans une excursion parfaitement inattendue. On apprécie également l'aisance manifestée dans le traitement conjoint de réalités historiques, politiques, sociales et culturelles bien différentes.

D'un point de vue méthodologique, il convient de relever l'apport de ce livre à la pratique comparatiste. On y trouve la rigueur souhaitée dans l'étude des sources (relevons en particulier l'examen des écrits personnels et de la correspondance des auteures polonaises où s'expriment le plus explicitement leurs rapports aux œuvres de Staël et de Sand) et surtout, une articulation efficacement établie entre l'examen des contextes différents et la lecture attentive des textes. La comparaison est ainsi fondée non seulement dans l'ordre des faits historiques, politiques et éditoriaux, mais aussi dans une approche créative, souvent rafraîchissante, des œuvres : heureux va-et-vient entre contextualisation et herméneutique.

Shoah heute. Komparatistische Perspektiven auf eine kulturanalytische Frage im 21. Jahrhundert

Rahel Villinger (Universität Zürich)

Susanne Rohr. *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021, 386 S.

Gregor J. Rehmer. *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*. Heidelberg: Universitätsverlag Winter, 2021, 479 S.

Im letzten Jahr sind im Universitätsverlag Winter Heidelberg zwei lesenswerte Monographien zur aktuellen künstlerischen Auseinandersetzung mit der Shoah erschienen: Susanne Rohrs *Von Grauen und Glamour. Repräsentationen des Holocaust in den USA und Deutschland* und Gregor J. Rehmers *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte*. Wie wird die Shoah heute transkulturell erinnert, künstlerisch thematisiert und vermittelt, zu einem Zeitpunkt, zu dem es immer weniger überlebende Zeugen gibt und der Holocaust andererseits durch eine schier unübersehbare Masse populärkultureller Repräsentationen bereits mehr als „ausgezählt“ erscheint? Warum ist das Thema aus kulturanalytischer und komparatistischer Perspektive so wichtig wie je und was kennzeichnet insbesondere die sogenannte „dritte Generation“ der Shoah-Literatur? Die Bücher Rohrs und Rehmers, die diese und weitere Fragen adressieren, eignen sich schon deshalb zur gemeinsamen Lektüre und Besprechung, weil sie nicht zufällig eine Reihe von aktuellen forschungspolitischen Perspektiven und Ausgangspositionen teilen. Was Rehmer hier in Buchform vorlegt, ist seine im Jahr 2019 an der Universität Hamburg bei Susanne Rohr abgeschlossene literaturwissenschaftliche Dissertation. Auch die zentralen Unterschiede in der Anlage der zwei Arbeiten ergeben sich vermutlich aus dieser Tatsache. Während sich beide Autor:innen komparatistisch auf Entwicklungen in den USA, Israel und Deutschland von den 1950er Jahren bis zur Gegenwart beziehen, behandelt Rehmers Monographie eine engere und viel genauer definierte Fragestellung als die beeindruckend umfassende Studie Rohrs, die hier nicht zuletzt aufgrund ihres fundierten Überblicks über eine transnationale historische Entwicklung zuerst besprochen sei.

Rohrs *Von Grauen und Glamour*

Ausgangspunkt von Rohrs Arbeit sind die 1990er Jahre des letzten Jahrhunderts, die in gegenwartshistorischer Perspektivierung gleich aus zwei Gründen besondere Aufmerksamkeit verdienen: Einerseits ist die Erinnerung der Shoah in diesem Jahrzehnt in den von Rohr untersuchten Kulturräumen präsent wie nie zuvor. Ein schon früh von James E. Young diagnostizierter Holocaust „memory boom“ und „museum boom“ überflutet nun die Öffentlichkeiten – im Fall Deutschlands zeigt sich dies beispielhaft an den umstrittenen Kommentaren Martin Walsers in seiner Rede in der Frankfurter Paulskirche –, während in den Literatur- und Kulturwissenschaften zugleich Themen wie Gedächtnis, Erinnerung und Trauma Hochkonjunktur haben. Dabei sind die Formen und Konventionen des Holocaust-Gedenkens zu diesem Zeitpunkt bereits übermäßig ritualisiert. Sie erscheinen gleichsam stereotypisch „erstarrt“ (Rohr, S. 10) und von Tabus beschränkt. Das führt zu dem zweiten Aspekt, der die 1990er Jahre für Rohr zum relevanten Ausgangspunkt macht: Ab Ende dieses Jahrzehnts setzen mehr oder weniger parallel in den USA, Israel und Deutschland künstlerische Provokationen und Tabubrüche ein – Rohr fasst diese unter dem leicht missverständlichen Ausdruck „KZ-Komödien“ zusammen –, die als ein fundamentaler „Paradigmenwechsel“ (Rohr, S. 23) in der transkulturellen Repräsentation der Shoah registriert werden können bzw. wurden. Nicht zufällig gehört Rohr selbst zu einer Reihe von kulturwissenschaftlich Forschenden, die diesen Paradigmenwechsel als solchen markiert und untersucht haben, unter anderem in ihrer zusammen mit Andrew S. Gross verfassten Monographie *Comedy – Avant-Garde – Scandal: Remembering the Holocaust after the End of History* (2010).

Man mag es denn auch als überzeichnet oder konstruiert empfinden, wenn Rohr in den einleitenden Abschnitten ihres Buchs die folgende Untersuchung wiederholt so darstellt, als behandle sie nun das, was *nach* einem bestimmten genau datierbaren und definierbaren Wendepunkt in der transnationalen Geschichte der künstlerischen Erinnerung, Zeugenschaft und Vermittlung der Shoah (noch) weiter geschah. Das ist schon deshalb irreführend, weil der von Rohr sogenannte „Skandal“ (Rohr, S. 21) oder „Tabubruch“ (Rohr, S. 23) in den unterschiedlichen Nationen und kulturellen Kontexten keineswegs gleichzeitig stattfindet – für den deutschsprachigen Kontext konstatiert die Autorin an einer Stelle sogar selbst eine „Verzögerung von zwanzig Jahren“ (Rohr, S. 21). Insgesamt dürften sich die vielen Vergleichbarkeiten und Unterschiede, Parallelen und Verschiebungen, Gleichzeitigkeiten und Ungleichzeitigkeiten im Hinblick auf einen in Frage stehenden darstellungskritischen Wandel in US-amerikanischen, israelischen und europäischen bzw. deutschsprachigen Holocaust-Repräsentationen, der seit den 90er Jahren des letzten Jahrtausends *bis heute* zu beobachten ist, nicht derart einfach zusammenfassen lassen. Umso angemessener und richtiger erscheint

so auch, was Rohr in ihrem Buch dann tatsächlich macht, und was sich ganz grob als zweiteiliges Vorgehen beschreiben lässt (wobei beide Schritte nicht strikt chronologisch voneinander getrennt sind, sondern in den verschiedenen Abschnitten und Kapiteln des Buchs aus sachlichen Gründen immer wieder miteinander verbunden werden):

Erstens zeichnet Rohr ausführlich die in den drei Nationen und kulturellen Kontexten je individuell ablaufenden *Vorgeschichten* des von ihr sogenannten „Paradigmenwechsels“ nach, das heißt die verschiedenen Stationen der Holocaustrepräsentationen vom Kriegsende bis ca. 1997 – dem Jahr, in dem mit Roberto Benignis Film *La vita è bella* (*Das Leben ist schön*) eine KZ-Komödie international Aufsehen erregt. Diese Darstellung der Vorgeschichten ist nicht nur deshalb äußerst lehrreich, weil Rohr aus einem schier überwältigenden Schatz von Expertise im Bereich der literatur- und kulturwissenschaftlichen Shoah-Forschung – und zwar sowohl aus ihrem deutschsprachigen wie auch ihrem israelischen und angloamerikanischen Kontext – schöpfen kann. Sie ist es vor allem auch deshalb, weil es eben die Darstellung einer *Vorgeschichte* ist; d. h. eine Geschichte, die sich überhaupt nur aus der Perspektive *nach* einem gewissen Bruch-, Grenz- oder Wendepunkt erzählen lässt, den die Autorin selbst als solchen annimmt und der daher beständig auf ihre Darstellung zurückstrahlt und sie informiert. Diesem formierenden Blickwinkel ist es wohl zu verdanken, dass sich Rohr nie in Details verliert und die von ihr adressierten, überaus komplexen historischen Zusammenhänge immer wieder an eine besondere Konstellation von aktuellen Fragen rückbinden kann, die die Lektüre dieses Buchs so aufregend, ja stellenweise geradezu spannend macht. Rohr selbst wiederum versteht ihre rückblickende Darstellung als Nachzeichnung der verschiedenen Stationen des erst in der jüngeren Forschung in den Blick geratenen, sogenannten „Amerikanisierungsprozesses“ des Holocaust, zu dem vor allem die „Popularisierung, Trivialisierung, Versüßlichung und Universalisierung“ (Rohr, S. 27) der historischen Geschehen durch ihre kulturelle Vermittlung gehören. Paradigmatisch hierfür steht Steven Spielbergs *Schindler's List* von 1993. Auch diesbezüglich greift die Selbstbeschreibung jedoch zu kurz, umfassen die komplexen und subtil differenzierten Entwicklungsgeschichten in den verschiedenen nationalen Kontexten, die Rohr liefert, doch weit mehr als den Nachvollzug einer „Amerikanisierung“ in diesem Sinn – gerade aufgrund der in der Forschung bisher einzigartigen vergleichenden Perspektive, die die Autorin einnimmt.

Zweitens behandelt Rohr sodann mehrere Beispiele der (zuerst) US-amerikanischen und (v. a. nach der Jahrtausendwende) auch deutschsprachigen Literatur, Film, Comic- und Bildkunst, die seit den 1990er Jahren bis heute exemplarisch für eine gegenüber der Zeit *vor* den 1990er Jahren tendenziell andersartige kulturelle Auseinandersetzung mit der Shoah stehen können. Eine dabei immer wieder deutlich werdende Gemeinsamkeit dieser jüngeren

Werke, die Rohrs vergleichende Studie bei allen Unterschieden auch als eine *transnationale* Gemeinsamkeit sichtbar macht, ist, dass sie sich im Rahmen ihrer jeweiligen Genrebedingungen und Formate – sei es implizit oder explizit, performativ, metafiktional und/oder thematisch – kritisch auf generationelle Vererbungen (von Schuld, Unschuld und Trauma) sowie auf die damit zusammenhängende Art und Weise *früherer* kultureller Aneignungen des Holocaust rückbeziehen und deren Einflüsse vor allem auf die jüdisch-kulturelle Identitätsbildung und neuerdings auch auf die Identitätsbildung im deutschen Täterkontext reflektieren. Dazu gehören einerseits immer wieder Werke, die die Amerikanisierung des Holocaust im populärkulturellen Kontext komödiantisch aufs Korn nehmen und seine Medialisierung, Kommerzialisierung und Industrialisierung kritisch attackieren; andererseits Werke, die vor allem neue Problematiken des Wie der Erinnerung adressieren. Letztere ergeben sich daraus, dass im Gegensatz zu früher den heutigen Autor:innen meist die Autorität und das Wissen überlebender Zeugen fehlt und von ihnen zugleich anerkannt wird, dass sie nicht (mehr) auf die faktischen historischen Geschehen bzw. deren Primärerinnerung selbst, sondern nur (noch) auf deren historisch medialisierte und ästhetisierte Darstellungen Zugriff haben. Neben zahllosen Beispielen, vor allem von einzelnen Filmen, Ausstellungen und Literatur aus den Jahrzehnten von den 1950er bis zu den 1990er Jahren und den Wirkungen dieser Werke in den Öffentlichkeiten, die durch eher kürzere Beschreibungen aufgegriffen werden, liefert das Buch ausführliche close readings von drei amerikanischen Romanen – Melvin Jules Bukiets *After* (1998); Tova Reichs *My Holocaust* (2007) und Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012) –, der deutschen Film-Komödie *Hotel Auschwitz* (2019) von Cornelius Schwalm, zweier repräsentativer deutscher Texte der nicht-jüdischen Autoren Kevin Vennemann (*Nahe Jedenew*, 2005) und Thomas Lehr (*Frühling*, 2001) sowie von Katja Petrowskajas Erzählband *Vielleicht Esther* (2014) und Nora Krugs grafischer Memoir *Heimat* (2018).

Was sich dabei im Laufe des Buchs nach und nach herauskristallisiert, ist also gerade nicht eine starke Differenz zwischen einer tabubrechenden Skandalkunst der 1990er Jahre und dem, was *danach* im transnationalen Kontext der kulturellen Erinnerung an die Shoah künstlerisch (noch) Neues geschieht. Vielmehr ergibt sich das Bild einer relativen Kontinuität der von Rohr sogenannten avantgardistischen Tabubrecher mit darauffolgenden Werken. Zusammen bilden sie eine Konstellation von Motiven, die je nach nationalem und kulturellem Kontext sowie genregeschichtlich bedingtem Format stark variieren, gemeinsam aber den von Rohr bereits in früheren Arbeiten diagnostizierten Paradigmenwechsel (seit Ende der 1990er) aus heutiger Sicht noch einmal neu und komparatistisch differenzierter konturieren.

Während vorher Fragen nach der (Un-)Möglichkeit und dem Wie der angemessenen Darstellung und Zeugenschaft der Shoah dominierten, die

historische Geschehen und Schwierigkeiten ihrer erinnernden Vermittlung sozusagen noch direkt zueinander in Beziehung setzten, reflektieren avancierte Literatur, Film und andere Künste nun zunehmend die Tatsache, dass „der Holocaust“ zum unhintergebar ästhetisierten, global medialisierten und kommerzialisierten Gegenstand einer meist amerikanisierten Bilderwelt geworden ist. Wichtig werden nun Probleme wie dasjenige, dass sich das historische Wissen großer Teile der Bevölkerungen mittlerweile allein aus populärkulturellen bzw. konventionell standardisierten Repräsentationen eines neuen Mythos speist, der neben der Frage nach den faktischen historischen Geschehen zunehmend ein Eigenleben führt und diese tendenziell zu ersetzen droht. Was hat die damit verbundene Holocaust-Rhetorik insbesondere aus der jüdischen Identität gemacht, in der die Erinnerung an die Shoah nach 1950 mehr und mehr zentral wurde? Noch allgemeiner konturiert sich heraus, dass für literarische oder andere künstlerische Auseinandersetzungen mit der (Erinnerung an die) NS-Vergangenheit heute ein zentraler Ausgangspunkt die Erkenntnis ist, dass man auf diese Vergangenheit nur (noch) als kulturelles, narratives und/oder ikonisches Konstrukt zugreifen kann – sei dieses nun primär mündlich, familiär, archivarisches, historiografisch, museal-dokumentarisch oder populärkulturell vermittelt. Für die heutigen Generationen beginnt die Arbeit also mit der Anerkennung, dass sie nie den historischen Geschehen an sich selbst, sondern allein deren bereits vielfach vermittelten, oft auch disparaten und bruchstückhaften, jedenfalls aber immer konstruierten und medialisierten Darstellungen bzw. Darstellungsmustern gegenüberstehen können. So wird im Verlauf des Buchs auch deutlich, dass es letztlich nicht eine spezifisch oder im engeren Sinn komödiantische Kunst ist, die mit dem Paradigmenwechsel der 1990er Jahre einsetzt – denn gelacht wird in den von Rohr schwerpunktmäßig behandelten Werken entweder gar nicht, oder zumindest nicht über die historischen Verbrechen und ihre Opfer. Wenn überhaupt, dann ist der poetikgeschichtliche Terminus der „Komödie“ für diese Kunst insofern übergreifend zutreffend, als er literaturgeschichtlich das kritische Vermögen der (Selbst-)Reflexion bezeichnet, dass moderner Kunst überhaupt eignet. Das nämlich ist ein gemeinsamer Nenner der „Repräsentationen des Holocaust“ der letzten knapp drei Jahrzehnte, die Rohrs Studie herausarbeitet: Sie sind selbstreflexiv, weil sie reflektieren, dass sie selbst nur als ästhetisierte und fiktionale Darstellungen, d. h. als *Kunst* möglich sind. An einer der spannendsten Stellen des Buchs diskutiert die Autorin mit Stanley Cavell und Imre Kertész, warum diese Anerkennung – der irreduziblen kulturellen Gemachtheit jeder Shoah-Repräsentation – gerade nicht bedeutet, historische Faktizität in Zweifel zu ziehen oder den Anspruch auf eine angemessene Vermittlung und Erinnerung der historischen Geschehen aufzugeben. Bei genauerer Betrachtung ist sie vielmehr die kritische Voraussetzung, diesem Anspruch überhaupt gerecht werden zu können. Was in Rohrs hervorragendem Buch

fehlt, ist einzig die kleine Bemerkung, dass diese Reflexion mit Primo Levi, Jean Améry, Jorge Semprun, Imre Kertész und vielen anderen bereits lange vor den 1990er Jahren innerhalb der ersten Generation der Überlebenden eingesetzt hat. Der sogenannte „Paradigmenwechsel“ am Ende des letzten Jahrhunderts besteht, wenn überhaupt, dann darin, dass sie sich im Bereich der avancierten kulturellen Produktionen als dominant durchgesetzt hat.

Rehmers *Die dritte Generation der Shoah-Literatur*

Wenn an Rohrs Studie deutlich wurde, wie anspruchsvoll und schwierig sich ein umfassender und zugleich differenzierter Nachvollzug von historischen Entwicklungs- und Veränderungstrends der transkulturellen Erinnerung an die Shoah aus Sicht der Forschung fast achtzig Jahre nach Kriegsende annimmt, so leistet Rehmers Monographie für die aktuelle Shoah-Forschung einen sachlich und methodologisch wertvollen Beitrag. Unter dem Titel *Die dritte Generation der Shoah-Literatur. Eine poetologische Definition am Beispiel deutscher und US-amerikanischer Texte* re-evaluert der Autor die mittlerweile in der Forschung gängige analytische Kategorie der Generation, die kulturgeschichtliche Unterscheidungen und Gruppierungen von Werken über die Shoah ermöglichen bzw. erleichtern soll. Rehmer bietet zunächst einen fundierten Überblick über die bisher üblichen kulturwissenschaftlichen Unterscheidungen von mittlerweile drei Shoah-Generationen bzw. Generationenkonzepten anhand von Geburtsjahrgängen, familiärer Abstammung oder anderen biografischen Merkmalen und arbeitet sodann die weitreichenden Probleme und Unzulänglichkeiten dieser Unterscheidungsweisen heraus. In einem zweiten Schritt schlägt der Autor vor, die Kategorie der Shoah-Generation für die Literaturwissenschaft erstmals rein poetologisch zu definieren – was er als Definition ausschließlich über *textinterne*, v. a. narrative Kriterien versteht. Dieser Versuch wird für alle drei Generationen ausgeführt und an einer Reihe von Beispielen exemplarisch verdeutlicht; ca. zwei Drittel des Buchs konzentrieren sich dabei in fundierten close readings deutscher und US-amerikanischer Werke auf die von Rehmer sogenannte „dritte poetologische Generation“ fiktionaler Shoah-Literatur. Im Detail untersucht werden Benjamin Steins *Die Leinwand* (2010), Kevin Vennemanns *Nahe Jedenew* (2005), Maxim Billers *Harlem Holocaust* (1990), Shalom Auslanders *Hope: A Tragedy* (2012), Boris Fishmans *A Replacement Life* (2014) sowie Jonathan Safran Foers *Everything is Illuminated* (2002).

Aus dieser Anlage des Buchs ergibt sich nicht zufällig eine gewisse Parallele zur Studie Rohrs, und zwar hinsichtlich einer komparatistisch untersuchten Beziehung von Gegenwart und Vergangenheit: So werden auch bei Rehmer die Detailstudien zur Shoah-Gegenwartsliteratur stets vor der Folie von

Eigenschaften fiktionaler Texte über die Shoah *seit Mitte des letzten Jahrhunderts* bzw. vor der Folie einer kritischen Auseinandersetzung mit *bisherigen* Kategorisierungsversuchen jüngerer und älterer Werke anhand genealogischer, pädagogischer oder sozio-kultureller Generationenkonzepte durchgeführt; zudem werden unter anderem wiederum Vennemann und Auslander exemplarisch und besonders eingehend behandelt. Diese Doppelung führt jedoch keineswegs zu Redundanzen. Im Gegenteil: Sie ist für Leser:innen eher lehrreich – beleuchten beide Studien (dieselben) Werke doch aus unterschiedlichen Blickwinkeln und fokussieren völlig unterschiedliche Aspekte gleicher oder ähnlicher Fragestellungen, die aus der Gegenwart auf die Geschichte der Shoah-Repräsentationen zurückstrahlt.

Rehmers eingehender und fundierter Überblick über den bisherigen Generationendiskurs in der Shoah-Forschung ist hilfreich. Das Buch bietet eine strukturierende Darstellung eines internationalen Forschungsfelds, die so noch nicht vorlag. Ebenso ist seine Kritik an der bisher gängigen Anwendung von soziologischen, psychologischen und anderen kulturwissenschaftlichen Generationenkonzepten auf literarische Werke kaum von der Hand zu weisen. Nicht nur werden mindestens drei verschiedene, zum Teil in sich selbst bereits mehrdeutige Generationenkonzepte – bestimmt u. a. durch die genealogische Unterscheidung von Überlebenden, ihren Kinder und Enkeln, die familiäre oder soziokulturelle Vererbung von Traumata und Schuld, sog. „Primär“- oder „Sekundärerinnerungen“ der historischen Geschehen sowie verschieden definierte Zugehörigkeiten zum Opfer-, Zeugen- oder Täterkontext – in der literaturwissenschaftlichen Shoah-Forschung kaum je präzise voneinander unterschieden und eher vage verwendet. Bereits daraus ergibt sich das Problem, dass bei genauerer Betrachtung kaum je ein Autor oder eine Autorin wirklich zweifelsfrei einer bestimmten Shoah-Generation zuordenbar ist, während der gängige Diskurs jedoch ebendies suggeriert. Noch wichtiger dürfte aus literaturwissenschaftlicher Perspektive aber Rehmers berechtigte Kritik an der Tatsache sein, dass bei der genannten Anwendung die forschungsrelevante Bedeutung von Werken tendenziell aus biografischen Merkmalen der Verfasser:innen abgeleitet bzw. implizit darauf reduziert wird; in anderen Bereichen des Fachs ist dies aus guten Gründen längst nicht mehr akzeptabel. Und warum sollte sich die literaturwissenschaftliche Shoah-Forschung nicht denselben Kriterien unterziehen, die in der Disziplin ansonsten übliche Voraussetzungen sind – zumal gerade jüngere Einsichten über metahistorische und metafiktionale Eigenschaften literarischer Texte, die einem Text eben nur *qua* Text zukommen, einen Schlüssel zum adäquaten Umgang mit der Erinnerung bzw. die Beziehung auf die faktischen historischen Geschehen an die Hand geben?

Dennoch ist Rehmers eigene Alternativkonzeption einer rein poetologisch definierten Generationenreihe kontrovers zu bewerten. Dieser zufolge lässt sich die jeweilige „Shoah-Generation“ nur noch aus Eigenschaften

des in Frage stehenden Texts, nicht mehr aber aus Eigenschaften von Verfasser:innen ableiten. Rehmer entwickelt dazu ein stufenleiterartiges Modell von drei poetologischen Generationen, die sich – grob verallgemeinert gesagt – durch den Grad der *kritischen literarischen* Umgangsweise eines Texts mit Problematiken von Authentizität, Erfahrung und Erinnerung voneinander unterscheiden. Entsprechend steigert sich in jeder Generation die narrative Reflexion eines Bewusstseins von Problematiken der Darstellung von Erinnerung und Erfahrung sowie der Zweifel an der Möglichkeit authentischer Darstellung der Shoah. Von bestimmten biografischen Bezügen eines Autors oder einer Autorin auf die historischen Geschehen ist der Begriff der Generation nun also streng unabhängig gedacht. Damit ist es möglich, dass ein Werk wie beispielsweise *Jakob der Lügner* (1969) von Jurek Becker, selbst Überlebender des Ghettos von Lodz und damit nach gängigen Begriffen ein Angehöriger der *ersten* Shoah-Generation, aufgrund seiner erzählerischen Reflexion der Problematik eines bezeugenden Bezugs auf die Vergangenheit – die nur sekundär vermittelt, imaginiert und fiktional rekonstruiert zugänglich ist und bei deren Rekonstruktion immer mit Unzuverlässigkeiten der Darstellung zu rechnen ist – als ein Text der *dritten* (poetologisch definierten) Shoah-Generation eingeordnet werden muss. Rehmer stellt dies als einen Vorteil seines Ansatzes dar: Nicht nur erlaubt er, dass derselbe oder dieselbe Verfasser:in Werke verschiedener Shoah-Generationen schreiben, sich also im kritischen Reflexionsniveau gleichsam ‚weiterentwickeln‘ kann. Noch grundlegender wird damit die Antwort auf die Frage, *wie* avanciert die Umgangsweise eines Werk mit der Problematik der kulturellen Vermittlung historisch-faktischer Geschehen ist, vom Zeitpunkt des Erscheinens dieses Werks völlig unabhängig – die Spitze dieses Niveaus muss also nicht unbedingt erst in postmodernen fiktionalen Texten um die Jahrtausendwende erreicht sein, die nach gängigen Definitionen von Angehörigen der zweiten oder dritten (*nicht*-poetologischen!) Shoah-Generation verfasst wären.

Allerdings kann man sich fragen, was damit nun gewonnen ist. Rehmers Ansatz nämlich hebelt die forschungsleitende Grundfrage, die Generationenkonzepte in der Shoah-Forschung überhaupt erst zur Anwendung brachte – deren eigene Problematiken allerdings außer Zweifel stehen – gleichsam in ihren Voraussetzungen und Zielen aus. Ursprünglich wurde die Kategorie der Generation ja eben deshalb in die literaturwissenschaftliche Shoah-Forschung eingeführt, um leichter untersuchen und unterscheiden zu können, wie sich im Fortgang der biografisch, also familiär-genealogisch und/oder sozio-kulturell verstandenen Generationen von Autor:innen, die Umgangsweise mit (Traumata, Schuld o.a.) Problemen der Erfahrung der und Erinnerung an die Shoah veränderte. Damit wurde ursprünglich nach einer bestimmten *kulturgeschichtlichen Entwicklung* gefragt und diese Frage setzte die Vorstellung eines *linearen* Zeitstrahls von der Vergangenheit zur Gegenwart voraus. Vereinfacht gesagt:

Literaturwissenschaftliche Erkenntnis diene hier einer Erkenntnis, die nicht im engeren (oder traditionell philologisch verstandenen) Bereich der Literaturwissenschaft selbst liegt. Ganz anders führt Rehmers streng definitivischer Ansatz nun aber dazu, dass bei jedem vorliegenden Werk über die Shoah (egal aus welchem Jahrzehnt es stammt) neu gefragt und untersucht werden muss, zu welcher *poetologischen* Shoah-Generation es gehört. Dabei ist nun die Generationenzugehörigkeit von der jeweiligen Verortetheit des Werks auf dem linearen Zeitstrahl der Geschichte völlig unabhängig, und so lässt sich aus der *poetologischen* Shoah-Generationenzugehörigkeit von Werken auch nur noch sehr bedingt, wenn überhaupt, eine Antwort darauf ableiten, wie sich Erfahrung und Erinnerung der Shoah für Angehörige der *nicht* poetologisch definierten zweiten oder dritten Generation *im Unterschied zu* Angehörigen der ersten Shoah-Generation ausnimmt. Warum aber sollte man dann überhaupt noch so fragen, d. h.: warum überhaupt (potentiell alle vorliegenden) literarische Werke über die Shoah nach rein literarischen Kriterien in drei Kategorien einteilen? Selbstverständlich gäbe es dafür einige relevante Gründe zu nennen. Diese dürften nicht zufällig den oben beschriebenen Zielen der Studie Rohrs ähneln, nämlich im Dickicht der transkulturellen Geschichte künstlerischer Shoah-Repräsentationen gewisse historische Entwicklungstendenzen nachzeichnen zu können. Und *dazu* leistet Rehmers Buch zweifellos einen einschlägigen und wertvollen Beitrag. Dass dafür der Begriff der Generation aber überhaupt notwendig oder produktiv ist, ist nicht ausgemacht; den ursprünglichen Zielen der Einführung dieses Begriffs in die Shoah-Forschung ist mit Rehmers Vorschlag jedenfalls nicht unbedingt gedient.

Dennoch oder gerade deshalb aktualisieren beide Studien auf erfrischende und aufrüttelnde Weise einen seit Szondi geltenden Anspruch historisch-komparatistischer Arbeit: Forschungen und Erkenntnisse zur Literatur und Kunst der eigenen Gegenwart sind von einer Revision der dieser Gegenwart vorausgehenden Geschichte eben so wenig zu trennen wie die historische Forschung von einer veränderten kulturellen Selbsterkenntnis.

Constructions et déconstructions de la frontière.

La « littérature-monde », un tissu littéraire élastique ?

Yvonne Saaybi (Université de Fribourg)

Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss (éds.), *Poétique des frontières. Une approche transversale des littératures de langue française (XX^e-XXI^e siècles)*, Genève, MétisPresses, 2021, 384 pages.

La notion de frontière est inhérente au concept de « littérature-monde »¹ couvrant la littérature française de l'Hexagone ainsi que son rayonnement francophone. Le dépassement de la cloison s'inscrit dans une volonté d'aller au-delà d'un « impérialisme culturel exercé par le < centre > »² en assumant la place et l'identité des œuvres francophones longtemps mises à l'écart par l'histoire littéraire française depuis l'institutionnalisation de la discipline à la fin du XIX^e siècle. Les différents articles de l'ouvrage dirigé par Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss s'articulent autour d'une frontière perpétuellement construite et déconstruite au gré des relations entre un centre – culturel, linguistique, idéologique, social – et une périphérie. L'extrapolation d'un discours en dehors de son aire culturelle d'origine notamment par le biais des traductions constitue également un défi lancé à la frontière dans son acception de cloisonnement. Nous choisissons expressément de ne mentionner que les articles au fil desquels la frontière est considérée comme un phénomène plastique et dynamique dont l'ouverture et la fermeture dépendent hautement d'un espace géographique comme social.

L'ouvrage commence par une traversée – au sens premier du terme – des frontières, tant à un niveau temporel que géographique. La réflexion d'Ottmar Ette place la frontière au cœur du débat touchant la définition d'un régime démocratique et dictatorial. Ette choisit de se reporter au discours de Didier Fassin, sociologue et ancien vice-président de Médecins sans frontières, afin de montrer dans quelle mesure la politique de la mémoire contribue à un retour nécessaire aux « vicissitudes de la vie démocratique »³ à travers la commémoration d'événements comme la barbarie nazie ou la Shoah. Fassin note

1 Le concept de « littérature-monde » recouvre la production littéraire de langue française telle que définie par l'ouvrage collectif intitulé *Pour une littérature-monde* (Paris, Gallimard, 2007), dirigé par Michel le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy. Ce concept désigne les textes écrits en langue française par-delà leur origine géographique et la nationalité des auteurs et autrices.

2 Corinne Fournier Kiss et Patrick Suter, « Introduction », dans C. Fournier Kiss et P. Suter (éds.), *Poétique des frontières*, Genève, MétisPresses, 2021, p. 10.

3 Didier Fassin, *La vie, mode d'emploi critique*, Paris, Seuil, 2018, p. 17, cité par Ottmar Ette, « Existe-t-il une frontière entre démocratie et dictature ? », dans *ibid.*, p. 38.

la montée en puissance des discours identitaires favorisant la projection d'un passé totalitaire dans un présent marqué par de nouvelles dictatures. La pensée de Fassin est intéressante à explorer selon Ette dans la mesure où elle exacerbe une « vision pluridimensionnelle et polylogique des phénomènes »⁴ et notamment des frontières. Le cas de Hans-Robert Jauss, ancien SS et fondateur de l'École de Constance, atteste du franchissement rapide de la frontière séparant démocratie et dictature pouvant se réaliser au fil de l'Histoire.

Dans « Permis de route », Odile Garnier questionne la propension des récits de voyage au XX^e siècle à toucher les limites de la frontière. L'expérience de la limite est rendue possible au travers des différents dépassements et transgressions de la frontière grâce au voyage et au concept de la mondialisation. L'intérêt de cette réflexion réside surtout dans le lien entre migration et création littéraire que Garnier expose brillamment. La contribution de Thomas Rossier complète la réflexion s'articulant autour du dépassement de la frontière géographique et ses répercussions sur la création littéraire. L'exemple de Nicolas Bouvier qui effectue un voyage de Genève à Ceylan illustre la « surimposition d'un maillage humain à l'étendue géographique ».⁵ Celle-ci affecte le texte littéraire, devenu espace narratif dans lequel la notion même de frontière est appelée à se déployer.

Portant sur l'étude de certaines œuvres, la nouveauté présente dans la deuxième partie de l'ouvrage réside dans sa propension à examiner l'élasticité et l'ampleur de la notion de frontière. Celle-ci est présentée comme un concept dynamique qui « fonctionne comme une membrane, apte à s'amplifier et à apporter de l'air à ceux qui l'enferment, ou ayant au contraire tendance à se contracter et à devenir étouffante ».⁶

Françoise Simasotchi-Bronès place l'œuvre d'Edouard Glissant dans une « hétéropoétique de la frontière ». La volonté de dépassement de la frontière qui sous-tend l'œuvre de l'auteur martiniquais serait une composante poétique de l'univers littéraire caribéen. L'originalité de cette contribution situe la frontière littéraire au cœur des considérations dédiées à la frontière géographique qui se déploie dans un espace qui tient à la fois de la « clôture insulaire et [de l'] ouverture archipélique ».⁷ À sa suite, l'étude d'Anahi Frauenfelder relève le défi de rapprocher l'œuvre d'Edouard Glissant (Martinique) de celle de Charles Ferdinand Ramuz (Suisse romande). Bien qu'éloignées dans l'espace et le temps, ces deux œuvres partagent l'idée d'une frontière délimitant l'espace d'un pays natal correspondant à une « terre et à

4 Ottmar Ette, « Existe-t-il une frontière entre démocratie et dictature ? », dans *ibid.*, p. 40.

5 Thomas Rossier, « Aux frontières de la figuration », dans *ibid.*, p. 99.

6 Corinne Fournier Kiss et Patrick Suter, « Poétique des frontières dans les littératures de langue française », dans *ibid.*, p. 25-26.

7 Françoise Simasotchi-Bronès, « Edouard Glissant, pour une hétéropoétique de la frontière », dans *ibid.*, p. 114.

une langue particulières »⁸, tout en jouant un rôle de connexion entre divers espaces et différents paysages. La contribution de Frauenfelder révèle dans quelle mesure les œuvres en question effectuent un double mouvement allant à la fois vers le particulier et l'universel. Le retour vers la spécificité du pays natal – littérairement rendu grâce aux toponymes ou à certains usages locaux de la langue – s'accompagne d'une volonté de tendre vers l'universel d'une littérature qui s'offre au-delà de la frontière. L'étude de Corinne Fournier Kiss se distingue des deux contributions précédentes, en montrant dans quelle mesure la production littéraire des Balkans tente de dépasser toute « balkanisation », vue comme une construction européenne et prise dans son acception commune et péjorative.

La troisième partie de l'ouvrage présente des panoramas traitant de différentes régions du monde francophone. Allant de la littérature roumaine (Ioana Bican) à la littérature française, en passant par la littérature du Maghreb ou de l'Océan indien (Martine Mathieu-Job), les différents articles interrogent la question de frontière dans son rapport avec la langue et son déploiement en fonction des zones géographiques et identitaires.

Dans sa contribution touchant à la « poétique de la frontière dans la littérature française », Patrick Suter revient sur le recul brutal de la frontière d'une France ayant pu s'étendre sur cinq continents. Dépossédé de son empire, l'Hexagone s'est créé de nouvelles frontières allant du Paris *intra muros* aux banlieues périphériques. Ces frontières sculptent la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle qui se nourrit des récits de la Deuxième Guerre mondiale au travers d'une réhabilitation d'espaces habitant la mémoire commune. L'œuvre de Julien Gracq et celle de Claude Simon montrent comment la frontière a pour fonction de « stopper toute circulation venant d'Allemagne ».⁹ Cette conception de la frontière hermétiquement fermée sera suivie d'une ouverture rendue parfaitement par la figure de Malicotte dans *Malicotte-la-Frontière* (1951) de Robert Pinget qui peut « être lue comme une allégorie d'une expérience collective ».¹⁰ L'œuvre de Michel Butor poursuivra cette ouverture de la frontière qui sera appelée à se manifester dans la matérialité du texte sous forme typographique. L'étude de Patrick Suter inscrit l'œuvre de Butor dans la volonté de développement d'« un imaginaire transnational et transculturel, sans effacer les frontières, mais en faisant des lieux de passages entre les diverses aires culturelles ».¹¹

8 Anahi Frauenfelder, « Le paysage ramuzien et glissantien », dans *ibid.*, p. 133.

9 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 221.

10 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 224.

11 Patrick Suter, « Poétique de la frontière dans la littérature française », dans *ibid.*, p. 227-228.

La littérature maghrébine demeure l'exemple le plus poignant d'une frontière constituante et constitutive d'un imaginaire littéraire se nourrissant de décolonisation. Ferroudja Allouache revient sur cette composante essentielle d'une frontière reçue dans sa « dimension ethno-anthropologique plutôt qu'esthétique »¹² dans la littérature maghrébine de langue française.

Cet ouvrage collectif a le mérite d'apporter une nouvelle dimension touchant la définition même de la notion de frontière et de ses diverses implications dans la création et la réception des textes appartenant à la « littérature-monde ». Face aux différentes études appelant au dépassement – inhérent à la disparition voulue par les altermondialistes – de la notion de frontière au sein de la littérature francophone, les contributions réunies par Patrick Suter et Corinne Fournier Kiss revendiquent l'existence d'une frontière indéfiniment remodelée. L'innovation critique apparaît au niveau du lien mis en place entre la modernité des « grands récits » – au sens où l'entend Lyotard – et le dynamisme des frontières. Ajoutons que la vision transversale adoptée dans l'analyse des textes provenant de différentes aires culturelles a le mérite d'apporter des grilles d'analyse innovantes puisqu'elles s'inscrivent dans des perspectives polylogiques et multipolaires.

12 Ferroudja Allouache, « Formes et frontières, La littérature maghrébine de langue française des XX^e et XXI^e siècles », dans *ibid.*, p. 243.

Le multiculturalisme dans la littérature

Carmen Carrasco Luján (Université de Genève)

Fabien Pillet, *Multiculturalisme et littérature. Mises en récit de la diversité ethnoculturelle*, Genève, MétisPresses, 2021, 328 pages.

Dans cet ouvrage, Fabien Pillet nous montre l'intérêt de se pencher sur le multiculturalisme, un sujet au cœur de l'actualité et de la littérature contemporaine, mais souvent négligé dans les études littéraires en Europe. Ce travail s'inscrit dans la continuité des réflexions de l'auteur sur les enjeux de la différence culturelle et le lien de cette dernière avec la littérature. En effet, dans *Vers une esthétique interculturelle de la réception* (2016)¹, Pillet s'était attaché à construire un modèle théorique pour l'analyse de la réception littéraire dans des contextes culturels autres que ceux de leur production. Dans *Multiculturalisme et littérature*, la relation entre ces deux éléments a une double importance : autant les études littéraires peuvent être renouvelées à travers l'examen des effets esthétiques du multiculturalisme, que les perspectives littéraires du multiculturalisme peuvent nous aider à concevoir les enjeux sociopolitiques de celui-ci sous une nouvelle lumière.

Le livre est composé de deux parties. La première porte sur les différentes théories sur le multiculturalisme et sur leurs relations aux études littéraires. Le premier chapitre de cette partie, consacré à la définition du multiculturalisme, consiste en une révision détaillée de la manière dont ce concept a été mobilisé aussi bien par les sciences politiques que par la philosophie. Une tâche qui se révèle ardue, car le mot a été utilisé autant pour décrire des réalités sociologiques que pour faire référence à des courants de pensée politique ou philosophique qui prônent la coexistence des cultures. Pillet retient pour son étude la définition de multiculturalisme comme

la co-présence en un même lieu ou territoire (pays, ville ou quartier), au sein d'une même société (celle du pays, de la ville ou du quartier) d'individus issus de cultures, c'est-à-dire d'un ensemble de coutumes, de croyances, de religions et de comportements, d'ethnies ou de communautés diverses, dotés souvent, mais pas forcément ni systématiquement, de langues différentes. (p. 28).

Cet énoncé permet de définir par extension l'œuvre de récit multiculturel comme celle thématissant ladite cohabitation entre cultures. Dans l'optique d'examiner les différentes perspectives du multiculturalisme et ses enjeux, l'auteur nous présente aussi bien les défenseurs de la notion – Charles Taylor

¹ Fabien Pillet, *Vers une esthétique interculturelle de la réception*, Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 2016. Voir le compte rendu de Patrick Suter dans *Colloquium Helveticum* 47 (2018), p. 198-203.

et ses formulations sur l'identité et la reconnaissance multiculturelle, Will Kymlicka et sa proposition de citoyenneté multiculturelle basée sur le libéralisme –, ainsi que ses critiques : les représentants d'un antimulticulturalisme « conservateur » – Alain Finkielkraut et Roger Scruton – et d'un antimulticulturalisme « progressiste » – Slavoj Žižek, Étienne Balibar et Immanuel Wallerstein ainsi que Philippe Van Parijs –, ces derniers considérant le multiculturalisme comme une conséquence de la globalisation capitaliste qu'ils critiquent. Un point remarquable de l'ouvrage est que même dans cette partie théorique, l'auteur s'efforce à mettre ces notions en discussion avec des textes littéraires. Ainsi, l'étude de *Black Album* de Hanif Kureishi lui permet de montrer les limites ou contradictions des approches tayloriennes – notamment l'« essentialisme culturel » qu'ils sous-tendent, empêchant de considérer l'appartenance culturelle multiple d'un même individu –, et *Soumission* de Michel Houellebecq sert de contrepoint aux idées de Kymlicka en suggérant les dérives du multiculturalisme face à un antilibéralisme élu démocratiquement. Les études postcoloniales et subalternes, ainsi que les *cultural studies*, offrent des perspectives intéressantes mais limitées quant au multiculturalisme. Pour le démontrer, l'auteur s'appuie sur la lecture de *Sept Mers et Treize Rivières (Brick Lane)* de Monica Ali, qui montre une difficulté liée à la représentation de la voix des subalternes.

Dans le chapitre suivant, « Le multiculturalisme et l'art littéraire », on trouve l'explication d'une différence souvent reprise tout au long de l'ouvrage, celle de multiculturalisme *de* la littérature et multiculturalisme *dans* la littérature. Le premier terme fait référence à la diversité culturelle des origines des auteur·e·s – et c'est de cette manière que le multiculturalisme a souvent été étudié – alors que le second concerne la façon dont la diversité est mise en récit dans les œuvres littéraires. Ce dernier concept revêt plus d'intérêt pour Pillet, qui étudie le multiculturalisme comme thème, indépendamment des origines des auteur·e·s. Le chapitre approfondit la manière dont le multiculturalisme a été étudié auparavant dans les études littéraires. L'accent est mis sur les tournants universitaires liés à la globalisation, le *transnational turn* et le *global turn*, qui prennent en compte les effets des échanges transnationaux ou encore les aspects économiques de tels échanges, mais qui négligent la dimension esthétique de la littérature. Cette dimension sera mieux cernée par trois autres auteur·e·s dont les propositions esthétiques intègrent la diversité culturelle : Gayatri Spivak, Édouard Glissant et Ottmar Ette. La notion de *planéarité* de Spivak, critique de la globalisation et de la manière dont celle-ci impose un même système d'échange partout, prône des échanges où l'altérité et les particularismes ne seraient pas étouffés. La *Poétique de la Relation* de Glissant permet de concevoir l'identité culturelle non plus comme des racines totalitaires mais d'une manière rhizomique dans ses relations à l'autre. Finalement, par *littératures sans domicile fixe*, Ette entend les littératures dont la diversité culturelle est transversale

(selon Ette, dans des « dynamiques transréelles, transculturelles et translingues » [p. 135]). L'aspect du multilinguisme dans la littérature est étudié à travers la pièce théâtrale de Cherrie Moraga, *The Hungry Woman* – inspirée du mythe de Médée, dont les personnages parlent en anglais, espagnol et *spanglish* – pour montrer les dimensions esthétiques, éthiques et politiques qui découlent de cette démarche. Pillet s'intéresse aussi à ce qu'il appelle la « préhistoire du multiculturalisme », c'est-à-dire aux formulations avant la lettre de cette problématique. Bien que le thème du contact entre cultures soit très ancien – les mises en scène des barbares dans le théâtre grec classique en témoignent – le XVIII^e siècle marque pour l'auteur « un authentique tournant dans les relations de l'écrivain européen par rapport à l'Autre » (p. 145) au sein desquelles ce dernier ne serait plus seulement un élément menaçant mais « sa culture, ses œuvres d'art, ses différences deviennent productives et enrichissantes » (*ibid.*). Les *Lettres persanes* (1721) de Montesquieu constitueraient un exemple de mise en récit de « l'altérité culturelle comme décentration » (p. 146) que l'on ne retrouve plus dans les romans contemporains portant sur la multiculturalité – sauf dans le cas précis du roman réaliste magique multiculturel. Dans *Effi Briest* (1895) de Theodor Fontane, la figure du spectre d'un Chinois permet de suggérer que l'altérité culturelle produisait trouble et peur dans la société européenne à cette époque, un malaise qui se manifeste encore dans les récits multiculturels contemporains.

La deuxième partie du livre se penche sur le multiculturalisme dans la littérature. Le premier chapitre consiste en l'étude de la place accordée à la littérature multiculturelle dans les histoires et les études littéraires de quatre pays occidentaux : le Canada pour l'Amérique du Nord, et la France, l'Allemagne et le Royaume-Uni pour l'Europe. L'auteur considère le cas du Canada comme « paradigmatique » car c'est le plus ancien pays officiellement multiculturel. En comparant les histoires de la littérature québécoise publiées avant et après l'adoption officielle du multiculturalisme en 1971 – auquel le Québec s'opposait en défendant une identité propre – Pillet constate l'influence des débats socio-politiques dans les approches sur la littérature multiculturelle : alors que les histoires littéraires anciennes considéraient la littérature québécoise comme une extension de la française, les plus récentes mettent en valeur la littérature contemporaine pour souligner une identité propre. D'une manière similaire, les histoires littéraires canadiennes de langue anglaise publiées avant l'officialité du multiculturalisme considéraient leur littérature comme une branche de la littérature anglaise, alors que les plus contemporaines accordent une place aux littératures produites par des auteurs Amérindiens et Inuits, et s'occupent du sujet du multiculturalisme dans la littérature.

La situation est très différente pour les trois pays européens étudiés qui n'ont adopté aucune politique multiculturelle. Le cas de la France est « emblématique » car les histoires littéraires françaises n'abordent presque

pas la question du multiculturalisme, malgré une évidente nécessité, comme le montre le texte intitulé *Pour une littérature-monde en français* (2007)² où les quarante-quatre signataires critiquent le fait que les écrivain·e·s de langue française mais non français·e·s sont réuni·e·s sous la bannière « littérature francophone ». Pour sortir de cette ghettoïsation, ils et elles proposent le terme de *littérature-monde en français*. Dans les histoires littéraires allemandes, comme dans les cas français et canadien, le traitement et la place du multiculturalisme « se révèlent assez proches des conceptions de l'Allemagne sur la nation et l'immigration » (p. 195). La littérature produite par des auteur·e·s migrant·e·s n'est pas incluse dans la tradition littéraire allemande sauf sous les dénominations de « littérature allemande autre » ou de « littérature allemande élargie » (p. 197). En revanche, le cas des histoires littéraires anglaises se révèle différent des autres contextes. Les auteurs de la *Cambridge History of English Literature*, par exemple, ne forment pas une catégorie spéciale pour embrasser les écrivain·e·s aux racines migrantes, mais les considèrent au sein de la littérature anglaise, fait qui mène Pillet à conclure que « la pleine intégration du multiculturalisme dans la tradition littéraire nationale et sa pleine acceptation demeurent des spécificités britanniques » (p. 208). Ce panorama des quatre pays dont les histoires littéraires sont prises en compte permet de mettre en évidence deux illusions dans les études littéraires : l'autonomie de la littérature, qui s'effondre avec le constat des liens existants entre débats socio-politiques, production littéraire et critique littéraire, et « l'universalité du concept de *littérature* » (p. 213).

Le deuxième chapitre de cette deuxième partie, « Usages du récit multiculturel », est composé de trois études de cas : 1) l'évolution dans le temps de la manière de représenter la diversité culturelle, 2) le rôle du multiculturalisme dans le renouveau des fictions utopiques et dystopiques et 3) le roman multiculturel – et postcolonial – et le mode narratif du réalisme magique. Le premier cas consiste en un examen de trois ouvrages en allemand de la deuxième moitié du XX^e siècle : *Le Bouc* (*Katzelmacher*) de Rainer Werner Fassbinder, *Tête de Turc* (*Ganz unten*) de Günter Wallraff, et *Le Pont de la Corne d'Or* (*Die Brücke vom Goldenen Horn*) d'Emine Sevgi Özdamar, respectivement : une pièce de théâtre, un reportage de non-fiction et un récit autobiographique (par une auteure migrante). Pillet constate dans les deux premiers ouvrages que la société allemande est représentée comme rejetant l'immigration, alors que le texte d'Özdamar offre une perspective de l'altérité plus nuancée à travers la mise en scène d'un protagoniste qui se trouve entre deux cultures. Pour le deuxième cas, il étudie les dystopies *Le Camp des Saints* de Jean Raspail, *La Fiancée importée* (*Die fremde Braut*) de Necla Kelek et *Soumission* de Michel Houellebecq, et comme récits utopiques, *La Goutte d'Or*

2 Michel Le Bris, Jean Rouaud et Eva Almassy (dir.), *Pour une littérature-monde*, Paris, Gallimard, 2007.

de Michel Tournier, *Sourires de Loup* (*White Teeth*) de Zadie Smith et *Nous aurons de l'Or* de Jean-Éric Boulain. Dans les récits dystopiques, le multiculturalisme – et plus précisément l'islam dans les textes étudiés – apparaît de manière inquiétante et est décrit comme une source de danger pour la société occidentale, alors que celle-ci est présentée comme « ayant creusé elle-même et avec entrain sa propre fosse » (p. 255). Dans les récits où il est question d'utopies multiculturelles, la cohabitation entre cultures favorise l'échange et la compréhension de l'autre, sans toutefois manquer de représenter un certain verticalisme entre cultures déjà existantes dans les sociétés occidentales, et les phénomènes d'assimilation et d'acculturation qui en découlent. Pour le troisième cas, l'auteur se penche sur *At the Lisbon Plate* de Dionne Brand et *Les Versets sataniques* (*The Satanic Verses*) de Salman Rushdie comme exemples du « réalisme magique multiculturel », et *Solibo Magnifique* de Patrick Chamoiseau comme « réalisme magique postcolonial ». Même s'il considère discutable la distinction de Sneja Gunew selon laquelle la littérature postcoloniale est celle produite dans les régions auparavant colonisées par les empires européens, alors que la littérature multiculturelle est produite dans les « centres » (p. 276) par des individus issus de ces régions dominées, Pillet se base sur cette distinction pour caractériser les deux modalités de réalisme magique. En partant des considérations apparues dans son précédent ouvrage³, l'auteur considère le réalisme magique comme « un réalisme littéraire adapté [...] à la réalité de ces pays [postcoloniaux] » (p. 277). Cette définition du réalisme magique permet de mieux comprendre les enjeux de sa version multiculturelle : tandis que les écrivains postcoloniaux utilisent le réalisme magique pour parler de leur réalité, les écrivains qui écrivent sur le mode multiculturel le font pour « rapprocher différentes cultures » (p. 279), pour décentrer le regard « en défendant le point de vue des minorités » (p. 278).

En conclusion, Fabien Pillet parvient à démontrer la pertinence, à la fois esthétique et socioculturelle, d'étudier le multiculturalisme *dans* la littérature. Cette dimension est encore peu prise en compte dans le comparatisme de langue française et revêt d'autant plus d'importance à une époque marquée par l'essor de nationalismes marqués dans plusieurs pays européens. Mais bien qu'il s'agisse d'un ouvrage solide et minutieux, certains passages pourraient être considérés comme digressifs à cause d'une rigueur historique qui peut parfois faire perdre de vue le lien avec le sujet général – comme par exemple la description très détaillée des histoires de la littérature. Ceci dit, cet aspect ne minimise la valeur et l'originalité du travail de l'auteur, la lecture de cet ouvrage demeure stimulante pour tout·e chercheur·euse intéressé·e par les enjeux du multiculturalisme dans la littérature et les études littéraires.

3 *Op. cit.*, p. 298-307.

