

Cedeño Rojas, Maribel (Siegen)

Representación de Saturno y la melancolía en El laberinto del fauno de Guillermo del Toro

El laberinto del fauno es la segunda parte de la denominada „trilogía española“ iniciada por el director mexicano Guillermo del Toro con la película *El espinazo del Diablo* (2001) y que según diversas fuentes de prensa se cerrará en un futuro con *3993*. Esta coproducción hispanomexicana del año 2006 es una mezcla de melodrama, cine fantástico y de terror. En ella, Ofelia (Ivana Baquero), una niña en pleno tránsito de la niñez a la adolescencia, viaja con Carmen (Ariadna Gil), su madre embarazada, para ir a vivir con su padrastro, el temible capitán Vidal (Sergi López), en un antiguo molino ubicado en una zona montañosa de la España de 1944, es decir cinco años después del fin de la Guerra Civil.

Esta película se compone de dos universos, uno real y uno fantástico. Ofelia, la protagonista, funge de vínculo entre ellos. Asimismo, el film se desdobra en dos dimensiones, una manifiesta, a la cual corresponde la sinopsis anterior, y una latente. Si bien todo espectador tiene acceso a la historia narrada en la dimensión manifiesta, sólo el espectador advertido tiene acceso a la segunda, a la latente, es decir a una dimensión más bien hermética llena de referencias iconográficas meticulosamente seleccionadas e incluidas en momentos clave por el director. Es precisamente en la dimensión latente en la que se concentrará el análisis de esta ponencia.

Mi hipótesis de partida es que en *El laberinto del fauno* hay dos grandes ausentes en el plano verbal que están, sin embargo, muy presentes en el plano visual e incluso sonoro. Se trata de Saturno y la melancolía. Mi objetivo consistirá en visibilizar y analizar las referencias iconográficas, es decir motivos y símbolos que aluden a Saturno y la melancolía en *El laberinto del fauno* para posteriormente ofrecer una interpretación en este nuevo contexto. Entre los motivos tradicionales de la representación de la melancolía se encuentran la bolsa del dinero, las llaves, el libro, la cabeza apoyada, el puño y el semblante ensombrecido. Entre los símbolos empleados para representar a Saturno, la melancolía y la geometría están la lechuza y el libro, el reloj de arena, la balanza, el compás, la serpiente, las uvas, el propio Saturno como *tableau vivant*, las plantas paleativas y la mandrágora. Estas categorías parten del modelo propuesto por Klibansky, Panofsky y Saxl (1992) en su análisis del grabado en cobre *Melancolía I* (1514) del artista renacentista alemán Alberto Durero.

Dascalu-Romitan, Ana-Maria (Bukarest)

Traum und Doppelgänger in Giuseppe Molineris unheimlicher Erzählung Storiella bizzarra

Die Literatur der Scapigliatura, die unter dem Einfluss von Baudelaires Ästhetik des Hässlichen einerseits und der Vorliebe für die schwarze Romantik Hoffmanns andererseits entstanden ist, fasziniert den Leser auch heute – nach 150 Jahren italienischer Einigung – durch die Repräsentation von Schmerz, Angst, Entsetzen, Ekel und durch die Darstellung des Dämonischen, Geheimnisvollen. Der Dualismus zwischen Wirklichkeit und Fantastik und der Versuch, alle entgegengesetzten Aspekte der *realtà* festzuhalten, eröffnen den *scapigliati* geheimnisvolle Wege, die bis zu ihnen der italienischen Literatur verschlossen blieben. In meinem Vortrag möchte ich genau auf diese geheimnisvolle, unheimliche Welt der Scapigliatura eingehen und die Faszination dieser so oft vergessenen literarischen Epoche in den Vordergrund bringen.

Domínguez García, Vicente (Oviedo)

„Das Unheimliche“ en The Other (1971) de Thomas Tryon

La conferencia trata el tema de ‚Das Unheimliche‘ (Freud) y con esto los temas del doble, del otro, del miedo, del siniestro, etc. en la novela *The Other* (1971) de Thomas Tryon y su versión cinematográfica de Robert Mulligan. Como preludeo de estos análisis se ofrece un panorama de diferentes modelos y referencias importantes de Dostoievsky, Meirink, Poe, Stevenson, etc. Otras obras de interés serán la novela *Fight Club* de Chuck Palahniuk (1996) y su versión cinematográfica de David Fincher (1999).

Felten, Uta (Leipzig)

Escribir sobre las ruinas del cristianismo: En torno a la re-escritura iconoclasta de mitos cristianos en la narrativa de Galdós y Flaubert

Partiendo de la tesis principal de Ulrich Prill (1999) de que Benito Pérez Galdós no presenta en sus novelas un realismo unívoco y fácil de descifrar sino un mundo novelístico de múltiples realidades y un complejo modelo de re-escritura de mitos y discursos cristianos; de este modo, la ponencia se concentra en un análisis epistemológico-discursivo de la novela *Tristana*. Mientras que las lecturas feministas vulgares han interpretado la crueldad de la burla de las tentativas emancipadoras de la protagonista de la novela como un fallo del autor, pensamos que, el valor principal de la novela reside en la burla ‚mitoclasta‘ del discurso místico, de la pasión romántica y del sacramento del matrimonio. En vez de ver en el cuerpo fragmentado de Tristana sólo un modelo de emancipación fallecida, queremos interpretarlo como un reflejo epistemológico de un mundo en ruinas, de una epistemología ruinoso en la que todos los mitos son ‚amputados‘.

En nuestra lectura de la novela, *Tristana* no se presenta como una novela realista de una pobre „muñeca infeliz“ que no llega a realizar sus sueños amorosos, sino como un análisis autoirónico de fantasmas. Tristana misma se convierte en fantasma „de papel nítido“ que se dedica a fantasmas de papel como han señalado los estudios de Ulrich Prill (1999) y Akiko Tsuchiya (1990).

Como segundo ejemplo de una narrativa iconoclasta y burla cruel de los discursos cristianos de la Anunciación, queremos echar un vistazo a un cuento famoso de Gustave Flaubert *Un cœur simple*. Partiendo de las premisas de Barbara Vinken (2009) pretendemos analizar el cuento flaubertiano como ejemplo máximo de la deformación de mitos y discursos cristianos que generan espanto y muerte.

La narrativa de Flaubert y Galdós constituye un ejemplo de narrativa iconoclasta en el sentido de Derrida, Vinken y Prill, sin embargo deja entrever huellas de la nostalgia de lo perdido y salva la tan burlada mitología cristiana en un espacio de percepción estética.

Fuchs, Gerhild (Innsbruck)

Pathos in der Postmoderne: zur Inszenierung von Schmerz und Schrecken bei Alessandro Baricco

Das Stilmittel des ‚Pathetischen‘ wurde für die Erzählproduktion Alessandro Bariccos, die seit den frühen 1990er Jahren im Gang ist und eine erkleckliche Anzahl an Bestsellern umfasst (*Castelli di rabbia* 1991, *Oceano mare* 1993, *Novecento* 1994, *Seta* 1996, *Questa storia* 2005), von der Kritik immer wieder geltend gemacht – wenn auch zumeist mit kritischem Unterton. So hieß es bereits in einer frühen (durchaus treffenden) Einschätzung von Filippo La Porta, Baricco Romane böten dem Leser mit ihrem Übermaß an denkwürdigen, bedeutungsträchtigen Szenen und ihrem zum Sentenzhaften oder Feierlich-Erhabenen strebenden Stil eine vieles versprechende, gerade deswegen aber oft enttäuschende Lektüre. Gleichwohl besteht das Fesselnde an Bariccos Texten darin, dass sich Sinnfülle und Beliebigkeit, scharfsinnige Tiefe und Seichtigkeit oder auch Hoch- und Populärkultur als Gegenstand literarischer Bezugnahme in ihnen nicht ausschließen, sondern in ein kreatives, teilweise gewollt irritierendes Spannungsverhältnis treten.

Gerade vor dem Hintergrund dieses Spannungsverhältnisses kann es von einigem Interesse sein, Funktion und Effekt des Pathos‘ bei Baricco auszuloten. Zum einen wäre hierbei – wie schon angedeutet – der Einsatz des Pathetischen als Stilmittel zu beleuchten und auf sein Zusammenspiel mit der Bedeutungskonstituierung des jeweiligen Textes zu befragen. Zum anderen spielt Pathos in bestimmten Texten Bariccos aber eben auch als „Modellierung affektiver Widerfahrnisse“, v.a. im Sinn einer an das Mitfühlen des Lesers appellierenden Thematisierung des Schreckens, eine wichtige Rolle. Auf besonders eindrückliche Weise ist dies etwa in *Oceano mare* der Fall, wo die entsetzlichen Begebenheiten auf dem Rettungsfloß der Fregatte „Méduse“ (das historische Ereignis, auf das Baricco damit referiert, fand im Jahr 1816 statt und ist insbesondere durch ein berühmtes Gemälde Géricaults Teil der kollektiven Erinnerung) in die Erzählhandlung einverwoben werden; oder auch in *Questa storia*, wo die vernichtende Niederlage der Italiener in der Schlacht von Caporetto (1917) Anlass und Hintergrund für die Illustration von Schmerz und Schrecken bietet.

Dass mit diesen historischen Ereignissen, die sich inmitten einer ansonsten fast märchenhaften, zeitenthobenen Erzählinszenierung situieren, gerade der Zeitraum vom frühen 19. bis zum frühen 20. Jahrhundert abgesteckt wird, ist dabei keineswegs ein Zufall, erfolgt die Handlungssituierung doch auch in den meisten anderen Werken des Autors im Zusammenspiel mit einschneidenden Ereignissen oder Erfindungen zwischen beginnender und voll sich entfaltender Moderne (die ersten europäischen Japanreisen in *Seta*, die Erfindung der Eisenbahn in *Castelli di rabbia*, die Schiffsimmigration in die USA in *Novecento*). Der in der Sektionsbeschreibung abgesteckte Untersuchungszeitrahmen könnte auf diese Weise aus dem Blickpunkt der Gegenwartsliteratur beleuchtet, und zugleich könnte die Frage nach den Charakteristika eines Pathos‘ postmoderner Prägung gestellt werden.

Groß, Christoph (Berlin)

Schmerz und innere Sammlung – Baudelaires ästhetischer Mystizismus als Läuterung der Sinnlichkeit

Im Zeichen eines ästhetischen Mystizismus verknüpft Charles Baudelaire seinen Schmerz begriff eng mit einer spezifischen Problematik des Pathetischen, in der Transzendenz und Immanenz auf kunstvolle Weise ineinander verschoben werden. Anhand der lyrischen Inszenierung des Schmerzes in den *Fleurs du mal* zeigt sich, dass ästhetische Erfahrung bei Baudelaire als eine komplexe Doppelnatur begriffen wird, in der das Spirituelle das Sensible und das Sensible das Spirituelle fortwährend substituiert, ergänzt oder vertieft. In diesem Sinne wird der Vortrag anhand des

Sonettes *Recueillement* aufzeigen, wie sich Baudelaire in Abgrenzung zum romantischen Diskurs der Tradition barocker Mystik bedient, um die pathische Kraft des Schmerzes als Vertiefung des Sinnlichen im Spirituellen neu zu bestimmen.

Am Anfang der Betrachtung steht Baudelaires Problematisierung des Schmerzes als Irritation der ästhetischen Wahrnehmung. Angesichts der Vorstellung einer gesteigerten Irritabilität des Wahrnehmungssystems, werden Schmerz und *Aisthesis* zusammengedacht. Im Schmerzerlebnis potenziert sich die Intensität ästhetischer Wahrnehmung und kulminiert in einer gesteigerten pathischen, desintegrierenden Erregung, welche die Intervention der schöpferischen Einbildungskraft auf den Plan ruft. Diese schreitet ein, indem sie ‚Korrespondenzen‘ zwischen dem Sensiblen und dem Geistigen konstruiert und somit auf die Inhalte der Sinnesempfindungen semantische Informationen und affektive ‚Besetzungen‘ projiziert, die ihre lyrische Transformation und Transfiguration ermöglichen. Im Zeichen einer internalisierenden Allegorese, wird Schmerz als Sinnfigur vergeistigt und in ein kognitives, sprachlich darstellbares Artefakt umgewandelt.

Dies vollzieht sich im Zeichen einer *Läuterung der Sinnlichkeit*, die mit der in der mystischen Literatur beschriebenen Andachtsübung der „inneren Sammlung“ in Verbindung gebracht werden soll. So wie der in sich eingekehrte Gläubige einer äußerlichen Sinnlichkeit entsagt, um sich in der tieferen, inneren Sinnlichkeit der Gotteserfahrung zu üben, so beschreibt auch Baudelaire den Vorgang der Läuterung oder Sublimierung des Schmerzes als einen Übergang von Äußerlichkeit zu der intimen Erfahrung einer emphatisch erlebten Innerlichkeit. Unter dem Vorzeichen eines religiös inspirierten Dolorismus wird der von außen kommende Schmerz in ein hermetisches Inneres überführt und auf eine Weise emotional und kognitiv besetzt, durch die er zum Mittel der Weltflucht sowie zum Organon einer Offenbarung von Transzendenz *innerhalb* der Immanenz der ästhetischen Erfahrung und des pathischen Affektes wird.

Hermann, Iris (Bamberg)

Fernando Pessoa's solipsistisch schmerzlicher Blick auf die Welt im Livro do desassossego

Das *Livro do desassossego* (dt.: „Buch der Unruhe“) des Portugiesen Fernando Pessoa funktioniert wie eine Art solipsistischer Filter: Die Außenwelt geht durch ihn hindurch und wird einzig und allein auf das rezipierende Ich bezogen. Der Filterfunktion entspricht eine Reduktion des Außen auf das, was vom Inneren angezogen wird. Dieser Einengung auf der einen steht auf der anderen Seite eine intensive Aufladung der äußeren Elemente noch im unbedeutend erscheinenden Detail durch den inneren Kommentator entgegen. Der Solipsismus des Hilfsbuchhalters Bernardo Soares, der aufnotierenden Hauptfigur des Buches, lenkt die gesamte Aufmerksamkeit auf die Wahrnehmung und Empfindung des eigenen Selbst. So überaus aufmerksam sich diese „aisthesis“ im klassischen Sinne (d. h. als Wahrnehmung) zeigt, so pathisch ist die innere Welt des Empfindens des Wahrgenommenen beschrieben: Soares ist ein Subjekt, das sich als *subiectum* von der äußeren Welt unterworfen fühlt. Dieses Unterworfensein wird von ihm erlitten und dieses Leid im städtisch imaginierten Raum verortet, ebenso wie es auch das eigene Innere durchdringt. So unbedeutend der Lebenszuschnitt des Hilfsbuchhalters erscheint, so ausgreifend und Bedeutung gerierend sind seine Sentenzen, die stets auf das Ganze des Lebendigen zielen. Dieses Philosophieren des Lebendigen ist unter der Ägide der Melancholie, des *ennui* (dem *tedio*) und vor allem des Schmerzlichen verfasst. Diese besondere Signatur der portugiesischen Moderne als einem pathischen und auch pathetischen Melancholiediskurs nachzuzeichnen und zumindest ansatzweise mit den mitteleuropäischen Spielarten zu vergleichen, ist die Absicht meines Vortrags. Ein Hauptaugenmerk wird auf den besonderen Schmerzimaginationen des Bernardo Soares liegen, die sich insbesondere dort im Text befinden, wo Poetologisches, das einen Großteil des Textes ausmacht, zur Sprache kommt. Gerade im Schmerzhaften, in Emotionen, die aufgrund ihrer Heftigkeit nicht mehr integrierbar sind, sieht Soares ähnlich wie Nietzsche und Kafka die Antriebskraft der Kunst. Wie das grundlegende als schmerzhaft empfundene Dasein zudem das gesamte Raum- und Zeiterleben des Solipsisten verändert, ist ein weiteres Charakteristikum des Textes, dessen Unabgeschlossenheit und beliebige Anordnung der einzelnen Abschnitte Signum einer nicht mehr zu bändigenden Außenwelterfahrung ist, die das ganze Innere durchfährt.

Link-Heer, Ursula (Wuppertal)

Spielarten von Pathos und Phobie. Flauberts Salammbô und Robert de Montesquiou's Gedichtsammlung Le Chef des odeurs suaves

Der Beitrag bietet Einblicke in die Spielarten von Pathos und Phobie in *Le Chef des odeurs suaves* von Robert de Montesquiou als intertextuelle Bearbeitung von Gustave Flauberts *Salammbô*, mit Ausblicken auf *Das Parfum* von Patrick Süskind.

Nina, Fernando (Utrecht)

María (1867) de Jorge Isaacs: entre pasión y nación

El potencial paradigmático del pathos para el nation-building latinoamericano no ha sido estudiado hasta ahora como elemento de una textura sentimental, que genera una semántica de emoción estética. Esta disposición literaria y validez heurística para desarrollar una poética de lo patológico aparece en la primera novela bestseller del siglo XIX latinoamericano: *María* del colombiano Jorge Isaacs. Lo melodramático de este texto conjuga no sólo facetas del pathos de la pureza de sangre y racial fundamental en la composición de las naciones latinoamericanas sino que permite además como ficción fundacional entrever porqué la pasión, la afectividad, la intelectualidad emocional y la religiosidad popular pueden ser vistos como núcleos del pathos cultural latinoamericano. Un pathos cultural sin el cual tampoco se podrían entender los experimentos del modernismo y de la literatura fantástica del siglo XX. En *María* (1867) son precisamente la interdependencia transcultural de *eros* y *patos* y una magistral estrategia narrativa que se posiciona entre un persuasivo *ingenium* retórico e una inteligencia noémica, las que demuestran la sustantividad sublime del *pathos* y destacan la importancia de la afectividad como elemento fundacional y de cohesión de una comunidad humana.

Pedraza, Pilar (Valencia)

El viudo y su muerta

Este epígrafe me permitirá hablar simultáneamente del tema de la „mujer muerta“ en la literatura fantástica en general y de mis trabajos sobre género, haciendo alguna ligera incursión en el cine.

Desde el siglo XIX la literatura y el cine fantásticos han trabajado un tema heredado de la poesía lúgubre del XVIII, de fuerte patetismo y gran carga simbólica, más que psicológica. Nos referimos al relato del sufrimiento del esposo por la pérdida de su mujer, y al empeño siniestro de aquel por volver a verla, recuperarla o llenar el hueco dejado por ella con una figura de sustitución, que puede ser el fantasma de la misma muerta, el titubeo subjetivo del doliente entre la ensoñación y la visita real de la amada (*Vera*, Villiers de l'Isle Adam), la muñeca, maniquí o la muerta embalsamada, la criatura solariana, a la vez íntima y extraterrestre (novela *Solaris* de Stanislaw Lem, película de Tarkovsky), la desconocida que se deja transformar por el viudo hasta parecerse a la difunta (*Brujas la Muerta* de Rodenbach), etc. Todas son avatares del fantasma de la mujer muerta y del esposo-hijo incapaz de sustituir con una nueva compañera a la figura materna perdida. El culmen de estos procesos fantásticos es la resurrección, tanto real como imaginaria, que constituye uno de los temas más siniestros y terroríficos del arte fantástico. Su cultivador genial es sin lugar a dudas Edgar Allan Poe, inventor de las mejores difuntas de la literatura siniestra: Annabel Lee, Morella y Lady Madeline, que se codean sin desdoro con las muertas de la literatura realista: Mme Bovary, Nana y Anna Karenina.

El origen de esta patología imaginaria o al menos el ejemplo más antiguo, se encuentra en la tragedia de Eurípides *Alceste*, en la que el rey de Feres, Admeto, acepta que su esposa Alceste entregue su propia vida a cambio de la suya, prometiendo a la joven reina que en el lecho regio habrá siempre una efigie suya para disuadir a las posibles madrastras de ocuparlo, al ver que tiene dueña, y él por su parte la abrazará y obtendrá de ello un „frio placer“. Historia con final feliz, ya que la recién muerta Alceste es rescatada de las garras de la muerte por Heracles.

En el cine, este tema cuenta con obras maestras de Truffaut (*La chambre verte*), Pedro Olea (*No es bueno que el hombre esté solo*), Berlanga (*Tamaño natural*), o Hitchcock (*Vertigo*), entre otros. En la cultura contemporánea y el cine moderno la *revenante* más interesante es la creada por Stanislaw Lem en la figura la esposa suicida del astronauta Kevin, resucitada bajo la forma de masa de neutrinos por el cerebro del planeta Solaris, y convertida paulatinamente en una mujer humana y viva por el amor de su esposo.

Esta clase de estudios enriquece, desde nuestro punto de vista, la investigación de género, ya que los seres humanos somos hombres o mujeres, *cyborgs* o *queer* tanto en la vida como en la muerte. Si el objeto de deseo no deja de serlo frente a su sujeto a causa de la pérdida de la vida, ¿de qué estamos hablando cuando en él se movilizan las fuerzas siniestras de la imaginación para representar ante sus ojos una resurrección, un regreso, una metamorfosis? De Poe a Lem es interesante recorrer este camino entre las tumbas.

Preyer, Nina (Duisburg-Essen)

Pathos und Kannibalismus: Strategien der Spannungserzeugung in La mala dona von Marc Pastor

Rund 100 Jahre nach dem Tod der als ‚la Vampira del Carrer Ponent‘ bekannt gewordenen Enriqueta Martí (1868-1913) greift der katalanische Schriftsteller Marc Pastor in dem prämierten Kriminalroman *La mala dona* (2008) den Mythos um die Kindsmörderin auf. In einer Nacht des Jahres 1912 versetzt der blutleere Körper eines Leichenschänders die Polizei in Barcelona in Aufruhr. Gleichzeitig kursieren in der Stadt Gerüchte um eine kindervernaschende Bestie, einen Vampir. Die Ermittlungen konzentrieren sich auf die zahlreichen Kindesentführungen, während in einem zweiten Handlungsstrang die grausamen Taten der Enriqueta Martí geschildert werden. Diese lässt kleine Kinder entführen und töten, um ihre Körper auszuweiden und aus ihnen pharmazeutische Produkte zu fertigen.

Eine Besonderheit des Textes liegt in dem Kontrast einer mit negativen Emotionen besetzten Motivik und der nüchternen sprachlichen Repräsentation, derer sich der Erzähler bedient. Während die Motive des Vampirismus und des medizinischen Kannibalismus ein von physischem und psychischem Leid geprägtes Erleben der Figuren suggerieren, soll

in einem ersten Teil des Vortrags der Frage nachgegangen werden, inwieweit eine emotionslose Darstellung zur Emotionalisierung des Lesers beiträgt. Inwieweit findet die Nüchternheit der Sprache Rückhalt in einem rhetorischen Verständnis des Pathos-Begriffs? Inwieweit gelingt es dem Erzähler, den Leser mittels dieses nüchternen Pathos zu vereinnahmen?

Im zweiten Teil des Vortrages soll die Bedeutung der literarischen Spannung (*suspense*) für eine ‚Lektüre als Passion‘ analysiert werden. Im Kriminalroman wird *suspense* als das Produkt textinterner Elemente verstanden, die den Leser hinsichtlich des zukünftigen Schicksals des Täters nach einem Verbrechen im Ungewissen lassen. Als These sei an dieser Stelle formuliert, dass Faszination und Verstörungen Reaktionen auf den logischen beziehungsweise gestörten Verlauf der *suspense* zurückzuführen sind. Die Störung der *suspense* liegt dabei unter anderem in dem nüchternen Pathos des Erzählers, da dieser von einer Diskrepanz zwischen dem Wertesystem des Lesers und dem des Erzählers zeugt.

Rieger, Rita (Graz)

Kristalline Leidenschaften: Ramón del Valle-Inclán's Sonatas (1902-1905) zwischen Pathos und Gefühllosigkeit

In seiner Poetik des Modernismus *La lámpara maravillosa* (1916) proklamiert Ramón del Valle-Inclán die ekstatische Liebe als Keimzelle wahrer Kunst und des Kunstgenusses. Die ästhetische Verzückerung würde aus tiefer Kontemplation hervorgehen und könne die Dreiteilung der Zeit überwinden. Wie der Blick durch einen Kristall ermöglicht die gesteigerte ästhetische Liebe daher jeweils andere Perspektiven in unterschiedlichen Zeiten und immer neue Zugänge auch zu antiken Kunstwerken. Pathos spielt in dieser Konzeption insofern eine entscheidende Rolle, als es der Hervorhebung von widersprüchlichen Gefühlen dient, welche der Liebe als Passion eingeschrieben sind. Seit Beginn der europäischen Kulturgeschichte umfasst der Liebescode gleichermaßen Leidenschaft, Schmerz und Erfüllung. In seiner jeweiligen Aktualität zeigt er jedoch je nach historischem Zeitpunkt unterschiedliche Formen. Ich gehe davon aus, dass sich in der Interdependenz von Ekstase und Gefühllosigkeit eine für den Modernismus typische Form der Liebe manifestiert, die sich von jener des literarischen Realismus abhebt, ohne die widersprüchliche Anlage der Passion aufzuheben. Der Protagonist der vier *Sonatas*, Marqués de Bradomín, ist als moderne Variante des zeitlosen Mythos Don Juan eine ideale Verkörperung dieses Paradoxons. Valle-Inclán's Don Juan ist alt, hässlich, bigott und sentimental und schreibt am vermeintlichen Ende seines Lebens und seiner Passionen seine Memoiren. Das ihnen eingeschriebene Pathos entsteht durch eine starke Verschwisterung von Schmerz und Leidenschaft und wird insofern intensiviert, als die Figuren, vergleichbar den antiken griechischen Helden, nicht in der Lage sind, der Liebe als Passion zu entrinnen. Jedoch ist eine Identifikation mit der pathetisch geschilderten Leidenschaft nicht intendiert. Ironische Kommentare und die immer wieder durchscheinende Gefühllosigkeit des Protagonisten unterbinden eine Empathie der Lesenden. Gleichzeitig aber wird durch diese Brüche die ästhetische Lust am Text gesteigert. Mit seiner Kombination von gegensätzlichen Hypertexten, der Evokation unterschiedlichster Sinneswahrnehmungen mit Hauptaugenmerk auf visuellen und auditiven Eindrücken, den Schilderungen masochistischer Begierden in lyrischer Sprache, die die satanischen Züge der *Sonatas* unterstreichen, konstruiert Valle-Inclán einen Text nach den Regeln seiner modernistischen Poetik: Die ästhetische Emotion soll einer Liebe gleichen, die alles einschließt und auch abnorme und groteske Formen nicht ausschließen darf. Ziel meines Beitrages ist es zu zeigen, dass die Gefühllosigkeit des Verführers der Ekstase nicht diametral entgegengesetzt ist, sondern der paradoxen Grundform der Liebe entsprechend eine Voraussetzung für das Aus-sich-Heraustreten der Protagonisten und des Textes bildet. Die Exposition von Brüchen mit konventionellen Themen und Gattungsgrenzen ermöglicht dabei ein dem Modernismus eigenes Pathos der Lektüre.

RiBler-Pipka, Nanette (Siegen)

Die Zeitschrift Arte Joven zwischen Groteske und modernistischem Pathos

Zwischen März und Juni 1901 erscheint in Madrid die von Soler und Picasso herausgegebene Zeitschrift *Arte Joven* in vier monatlichen Ausgaben. Stilistisch vom Modernismus geprägt, wagen sich der Dichter Soler und der junge Maler Picasso an das Abenteuer einer literarisch-künstlerischen Zeitschrift, die eben jener jungen Kunst- und Literaturbewegung eine Plattform bietet, die sich ‚zwischen den Stühlen‘ des ausgehenden – vor allem in Spanien eher düsteren – 19. Jahrhunderts und des beginnenden – schon allein durch elektrisches Licht und zahlreiche weitere Erfindungen bestrahlte – 20. Jahrhunderts befindet. Gerade im Medium der Zeitschrift entwickelt sich dabei die Kraft des Pathos, wenn die Autoren auf der einen Seite in pamphletartigen Gedichten und anderen Artikeln die unmittelbare Zeitgeschichte reflektieren und Picasso und andere Maler auf der anderen Seite im intermedialen Wechselspiel dazu Zeichnungen anfertigen, die die unvergleichlich düster-melancholische Stimmung einer ganzen Generation junger Künstler wiedergeben.

Das Pathische wird dabei gebrochen von einem genuin spanischen grotesken Humor, der den Dichtern wie Soler, Unamuno u.a. ebenso eigen ist wie Picasso als Maler. Vielleicht kann man sogar die These wagen, dass das Moderne und auch das Pathische eher mit dem Blick auf französische Vorbilder und Zeitgenossen entwickelt wird, während die Phobie als dunkles spanisches Erbe dagegen hält. Damit erhalten sich die spanischen Autoren und Künstler in *Arte Joven*

im Gegensatz zu Mallarmé, Rimbaud, Verlaine und anderen Symbolisten/Modernisten ihren grotesken Humor, der nicht ohne selbstironische Töne bleibt.

In dem Beitrag sollen daher unter dieser Prämisse einzelne Beispiele aus der Zeitschrift in ihrem intermedialen Zusammenspiel von Text, Zeichnung und (historischem) Kontext vorgestellt werden.

Roloff, Volker (München)

Pathos und Ironie im Wechsel der Medien. Anmerkungen zu Theaterromanen des 19. Jahrhunderts

Pathos und Passion, seit langem Domäne der Schauspielkunst, werden im 19. Jahrhundert immer mehr zu spektakulären Themen und Darstellungsmitteln der Erzählliteratur, programmatisch in Balzacs *Comédie humaine* mit der Dramatisierung des Romans, aber auch der damit verbundenen Darstellung der Theatralität der Gesellschaft. Mein Beitrag konzentriert sich vor allem auf Theaterromane der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, in denen die Konkurrenz der beiden Medien, ihre Wechselbeziehungen, besonders deutlich zum Ausdruck kommen und kritisch reflektiert werden: Romane, in denen das Theater, genauer die Heterotopie des Theaters im Roman, eine entscheidende Rolle spielt. Die Theater- bzw. die Opern-Szenen in Flauberts *Madame Bovary*, Claríns *La Regenta* und Zolas *Nana* bieten Anlass zur Darstellung und Reflexion des Theaters, seiner Melodramatik und emotionalen Wirkung; und sie werden damit zum Ausgangspunkt, um neue theatrale Spielformen und Spielräume im Medium des Romans aufzuzeigen. Dabei geht es um den Zusammenhang von Pathos und Ironie und zugleich um die – für Theaterromane typisch, kritische, ironische und satirische Darstellung der Theatralität der Gesellschaft.

In einer Schlussbemerkung werden stichpunktartig Bezüge zu Theaterromanen des 20. Jahrhunderts (z.B. Proust) und zu Theaterfilmen angedeutet.

Schuhen, Gregor (Siegen)

psyché, soma, logos. Medizinische und literarische Verhandlungen zwischen Seele und Leib

In der zweiten Hälfte des vorletzten Jahrhunderts findet in der Medizin eine zunehmende Ausdifferenzierung statt, die, so will es scheinen, bis in die heutige Zeit reicht und noch lange nicht an ihr Ende gekommen ist. Vor allem ist für das 19. Jahrhundert zu beobachten, dass die medizinischen Teildisziplinen und deren Zuständigkeitsbereiche sich zunächst auffächern in Wissenschaften von den körperlichen Krankheiten (Chirurgie, Innere Medizin, Hygiene) und den geistigen Störungen (Psychopathologie, Psychiatrie). Zonen, die sich an der Schnittstelle von Leib und Seele befinden, werden nur marginal entwickelt, so z.B. die Körpersprache der Hysterikerinnen in Charcots photographischer Klinik.

In der Literatur und Philosophie hingegen häufen sich gerade in dieser Zeit Pathographien und Modellierungen alternativer Krankheitsbilder, die mitunter nicht in die zeitgenössische Wissenschaftslandschaft zu passen scheinen: so entdeckt Baudelaire in der Figur des Rekonvaleszenten eine poetologische Chiffre für Kreativität, Nietzsche spricht gar von der Genialisierung durch Krankheit; die mystizistisch induzierte Hysterie von Claríns *Regenta* steigert sich bis zur körperlichen Erschöpfung; Begrifflichkeiten wie Degeneration / Entartung (Nordau 1892), Hypochondrie, Neurasthenie bewegen sich stets – mitunter krisendiagnostisch, d.h. im weitesten Sinne kulturkritisch – an der Schwelle von Leib und Seele, greifen gleichsam über auf den Staatskörper und die nationale Energie (Barrès). Hierbei handelt es sich um düstere Phänomene, welche die wechselseitigen Bedingtheiten von körperlicher und seelischer Versehrtheit vorführen, die heute wohl am ehesten in die Kategorien des Psychosomatischen resp. Somatopsychischen eingeordnet würden. Diese beiden Teilgebiete der Medizin sind heutzutage längst feste und etablierte Forschungsgebiete.

Der Vortrag fragt nach den medizinischen Kategorien des „Dazwischen“ im ausgehenden 19. Jahrhundert und verfolgt dabei sowohl wissenschafts- und begriffsgeschichtliche Methoden, die wiederum mit literaturanthropologischen Fragestellungen verknüpft werden.

Sinclair, Alison (Cambridge)

¿Por dónde sacamos el placer? Literatura y límites de la experiencia en la cultura decimonónica de España

En su ensayo „Más allá del principio del placer“ (1920), Freud propone que lo que buscamos, en el fondo, para nuestro placer, es una reducción en los niveles de tensión que experimentamos, o que ‚padecemos‘, es decir, buscamos lo que haga falta para conseguir „un ahorro de displacer a una producción de placer“ (Freud, *Obras completas*, tr. Luis López Ballesteros, t. 7: 2507). Pero esta hipótesis de Freud acerca del placer está en pugna con otro principio, o bien, otra vertiente del placer que tiene que ver con la excitación que igualmente puede provocar el placer o el displacer.

La cultura popular hispánica del XIX nos ofrece unos ejemplos de ambigüedad en la reacción de placer/displacer frente al mal (las malas acciones que sufrimos, las malas acciones que hacemos). En una literatura popular del crimen y del espanto, vemos cómo hay una manipulación de reacciones entre un contenido espantoso, lo chocante (displacer) y un marco cultural conocido (placer, o reducción del displacer). Los grabados que se encuentran en esta literatura popular

hacen juego con nuestro deseo de sacar un placer intenso (lo que en inglés se llama ‚thrill‘) y nuestro deseo de no perdernos en esa intensidad. Es la misma ecuación que se encuentra entre lo sublime y el miedo (Burke 1756; Macfarlane 2003) y tiene relación con la visión freudiana de la catarsis (Freud 1942; Lear 1990). En cuanto a la literatura culta, el ejemplo de la primera edición de *La Regenta* de Alas (1884-5) revela una desarticulación entre un texto sobremediano sutil en su manipulación de la reacción del lector y unas ilustraciones que, por su sentimentalismo de forma y referencia, disminuyen la fuerza de esta reacción. Ofrecen una manera más sencilla de entender el texto, y lo colocan dentro de una tradición de novelística romántica, conocida y sentimental. Se reduce el displacer, pero a la vez hay el riesgo de que se pierda la intensidad de la experiencia de la lectura.

Stöferle, Dagmar (München)

Fehlgeleitete Leidenschaften?

Zur Liebe der *monaca di Monza* in Manzoni's *Promessi Sposi*

In Manzoni's Liebesroman gilt die Geschichte der zum Klostereintritt gezwungenen Gertrude, die zu einer mörderischen Verbrecherin und Verräterin wird, gemeinhin als ein abschreckendes Exemplum fehlgeleiteter Leidenschaftlichkeit. Auf den ersten Blick bildet die Fürstentochter die Negativfolie für das in der Protagonistin Lucia verkörperte keusche Eheideal. Während Gertrude den Eros in seiner verdorbenen, diabolischsten Art zu repräsentieren scheint, würde in der Lichtgestalt Lucia ein Modell wahrhaft christlicher *caritas* vorgestellt.

Im Vergleich der verschiedenen Textfassungen – Gertrudes Roman im Roman ist der *Rest* einer radikalen Verknappung – soll gezeigt werden, wie brüchig diese Antithese von Eros und Agape ist. Im Geheimnis von Gertrudes schließlicher Reue wird ihre Leidenschaftlichkeit lesbar als ein Eros und Agape umschließendes „phénomène érotique“ (Jean-Luc Marion), um dessen Darstellung es dem Roman der ‚Einander-Versprochenen‘ letztlich geht. Insofern steht hier nicht nur die Bewertung einer Figur auf dem Spiel, sondern die Kritik einer Pathologie der Moderne.
