

ISSN 1341-2000

THE
JOURNAL
OF
HUMANITIES

Vol. 26

2020

THE INSTITUTE OF HUMANITIES
MEIJI UNIVERSITY

THE JOURNAL OF HUMANITIES
MEIJI UNIVERSITY
VOLUME 26 March 31, 2020

Director TOYOKAWA Koichi

Committee IKEDA Takashi
ISHIGURO Taro
ITO Ken
UBUKATA Tomoko
OGUSU Eizo
OKU Kaori
ODA Tetsuji
KAJIWARA Teruko
KAMASAKI Futoshi
SHIMIZU Norio
SHIMIZU Yuko
TAKEUCHI Takushi
NAITO Mariko
NAKAGAWA Shuichi
HATERUMA Nagako
HATOOKA Keita
MAKINO Astushi
WARD, Ryan. M

The Institute of Humanities, Meiji University
1-1 Kanda-Surugadai Chiyoda-ku Tokyo 101-8301
TEL 03-3296-4135 FAX 03-3296-4283

ISSN 1341-2000

PRINTED IN JAPAN

THE JOURNAL OF HUMANITIES
MEIJI UNIVERSITY
VOLUME 26

CONTENTS

NEMOTO Misako	L'individu et la littérature chez Pierre Pachet	1
INOUE Yoshiyuki	Beckett's Acoustics in the Dark	17
Michael MANDELARTZ	Goethe und die „Pyramide [s]eines Daseins“. Der Bruch in der Konzeption von <i>Dichtung und Wahrheit</i> und die „Epoche der Weltliteratur“	29

L'individu et la littérature chez Pierre Pachet

NEMOTO Misako

L'individu et la littérature chez Pierre Pachet

NEMOTO Misako

Ce texte a été composé à la suite de deux années d'études autour du thème « L'individu et la littérature chez Pierre Pachet » subventionnées par une bourse de recherche de l'Université Meiji. Il se définit donc plus comme un aperçu des diverses réflexions accumulées pendant cette période que comme une étude à proprement parler.

Activités et résultats immédiats

Au cours de ces deux années, j'ai pu organiser grâce à cette bourse deux colloques internationales sur Pierre Pachet à l'Université Meiji. L'une et avait pour titre « Un individu en Asie. Lecture de l'œuvre de Pierre Pachet » s'est tenue le 21 janvier 2017, avec la participation de Guillaume Perrier (Université de Kyoto), XiaoMu Cheng (Université de Pékin), Jinjia Li (Inalco), Blanche Chiu (Université de Rennes), Shinichiro Yasuhara (Université Nihon), Naoko Kasama (Université Kokugakuin), et moi-même. Plus d'une centaine de personnes sont venues assister à ce colloque, qui a permis, dans un premier temps, de diffuser le nom de Pierre Pachet au Japon. J'ai par la suite pu publier un numéro spécial de la revue de la faculté des Arts et des Lettres de l'Université Meiji, *Bungei Kenkyu*, recensant non seulement l'intégralité des interventions de ce colloque, mais aussi d'autres articles d'auteurs japonais et français sur Pachet, dont Pascale Roze et Martine Leibovici, agrémenté d'une bibliographie des œuvres de Pachet.

Le deuxième colloque a eu lieu le 27 octobre 2018, en compagnie de Marielle Macé (EHESS) et Blandine Rinkel (écrivaine), Shinichiro Yasuhara, Yosuke Morimoto (Université de Tokyo) et avec la participation par texte de Laurent Jenny (Université de Genève). Il avait pour titre, « Pierre Pachet ou l'essai autobiographique et les avancées de la littérature » et articulait la littérature à l'individu par le biais de l'essai autobiographique.

Entretemps, j'ai pu participer à un colloque international Pierre Pachet qui eut lieu à Paris le 20 et 21 juin 2017, où j'ai rencontré Marielle Macé et Laurent Jenny qui ont répondu par la suite à mon invitation pour le colloque d'octobre 2018.

Au moment de la venue de Marielle Macé et de Blandine Rinkel, la première traduction d'une œuvre de Pierre Pachet a vu le jour au Japon : *Devant ma mère*, traduit par mes soins et publié chez Iwanami. Le livre a suscité beaucoup d'échos, et a donné naissance à de nombreux articles élogieux qui ont permis de faire connaître la pensée analytique et la beauté austère de la prose de Pachet au grand public japonais.

Voici donc pour les activités et résultats concrets de ces deux années de recherche. À présent, j'aimerais tenter de dresser un tableau rapide des réflexions majeures que j'ai pu

poursuivre à travers ces activités autour de la question de « L'individu et la littérature chez Pierre Pachet ». À cet effet, je commencerai par une approche générale de l'œuvre de Pierre Pachet, en posant la question de sa place dans le panorama de la littérature française contemporaine. Cette tentative de situer son travail semble cruciale face à une œuvre aussi originale et solitaire.

La place de l'œuvre de Pierre Pachet

La question de départ sera donc celle-ci : comment peut-on caractériser l'œuvre de Pierre Pachet ?

Il y a tout d'abord le problème de la catégorisation. Si l'on s'en tient simplement aux dates de parution, nous dirons que Pachet débuta sa carrière d'écrivain en tant qu'universitaire. Son premier livre serait alors *Du bon usage des fragments grecs*, qui date de 1976, ainsi que la très originale étude sur Baudelaire, *Le Premier Venu*. Il aurait alors enchaîné avec des essais : *De quoi j'ai peur* (1980), paru dans la collection « essai » chez Gallimard, *Nuits étroitement surveillées*, un brin plus universitaire édité comme « études psychologiques » chez Gallimard en 1981, *La Violence du temps, Fiodorov et Mourjenko*, camp n°389/36, paru au Seuil en 1982, qui sera suivi de la parution du *Voyageur d'Occident*, 1983 chez Gallimard. Si *De quoi j'ai peur* est un véritable essai expérimental à la lecture ardue, *Nuits étroitement surveillées* est un essai que l'on pourrait qualifier de clinique, tentant un regard analytique sur sa propre expérience de la veille et du sommeil. On pourrait apparenter cette œuvre aux scientifiques auxquels elle se réfère, tels que Hervé de Saint-Denys, Alfred Maury ou Joseph Delbœuf, tout en la faisant aussi remonter à Nerval, par exemple, et à sa volonté surhumaine de décrire la folie de l'intérieur de celle-ci.

Laurent Jenny, dans son intervention écrite au colloque international Pierre Pachet de 2018, note très justement à cet égard que *Nuits étroitement surveillées* est un modèle d'essai autobiographique dans la mesure où ce livre articule la pensée à l'expérience avec une extrême rigueur (Laurent Jenny, « L'essai autobiographique ou le partage », oct 2018, article non publié). Quant à *La Violence dans le temps* et *Voyageur d'Occident*, ils s'orientent davantage dans la lignée des récits de voyage, bien que n'en étant pas véritablement des exemples orthodoxes, centrés qu'ils sont sur une attention et un questionnement spécifique : la politique.

Or, le livre qui va les suivre, marque un tournant majeur, tout en déconstruisant l'évolution chronologique. Il s'agit en effet du texte le plus connu de Pachet, *Autobiographie de mon père*, qui paraît chez Belin en 1987. Tout d'abord, Pachet signe ici sa première œuvre « romanesque » qui n'en est pas vraiment une, puisque l'autobiographique y figure au premier plan même si une complication s'affiche d'emblée dans le titre qui promet une « autobiographie » d'un autre. Quant à souscrire naïvement à la catégorie « autobiographique », la torsion du titre l'en interdit d'emblée. Cela reviendrait d'ailleurs à nier la facture hautement autobiographique de ses essais antérieurs. Malgré la nature autobiographique annoncée (après tout, il s'agit de la vie de son père) Pachet s'approche pour la première et presque dernière fois du romanesque en relatant un récit, celui de la vie de son père, narré à la première personne du singulier, précédé d'une courte notice qui tente d'expliquer la démarche de l'auteur. Le livre constitue ainsi un tournant dans l'œuvre pachétienne. Or ce qui est remarquable, c'est que ce tournant n'en est pas un. *Autobiographie de*

mon père est en réalité la matrice de toute l'œuvre de Pachet : elle a été écrite quatre ans après la mort de son père, en 1969¹, et vient ainsi renverser la chronologie. Elle est au départ de la carrière d'écrivain de Pierre Pachet. S'il ne l'a publiée qu'en 1987, c'est uniquement parce qu'aucun éditeur n'en a voulu en 1969. Pachet confirme lui-même le rôle fondateur de l'écriture de ce texte « Ce livre [*Autobiographie*] ne m'a pas servi seulement à « sauver » la mémoire de mon père, mais également, mais surtout, à devenir un écrivain, à devenir ce que lui-même aurait mérité d'être si les circonstances, si sa faiblesse ne l'en avaient empêché... »².

L'autobiographie et la fiction (toute la seconde partie d'*Autobiographie* se base sur une introspection imaginée par le fils) se situent donc au fondement du travail de Pierre Pachet. Les quatre essais mentionnés plus haut, suivent donc cette œuvre première, qui donneront suite à leur tour à trois études littéraires, des essais universitaires écrits à la première personne et articulant la pensée de l'auteur à son expérience (selon la formule de Laurent Jenny) : *La Force de dormir*, qui porte en sous-titre « études sur le sommeil en littérature », paru en 1988 chez Gallimard, *Les Baromètres de l'âme, naissance du journal intime*, publié en 1990 dans la collection « Brèves/Littérature » chez Hatier et qui s'apparente par bien des aspects à l'histoire d'un genre littéraire, suivi d'une autre étude littéraire intitulée *Un à un, de l'individualisme en littérature* (Michaux, Naipaul, Rushdie) en 1993 au Seuil.

C'est seulement en cette même année 1993 que Pachet renoue avec l'écriture personnelle qui lui avait permis de devenir écrivain. Il écrit ce remarquable petit ouvrage qui tente de penser le grand âge à travers ses propres expériences de la vie quotidienne : *Le Grand Âge*, paru aux éditions Le Temps qu'il fait.

À partir de ce moment, la teneur autobiographique ira croissant dans ses livres, que ce soit son émouvant récit de voyage *Conversation à Jassy* (1997), ou des œuvres hautement autobiographiques comme son livre sur sa femme disparue *Adieu* (2001), ou son dernier ouvrage, *L'Âme bridée* (2014) renouant avec ses premiers récits de voyage politique et *Autobiographie* dans la mesure où il s'adresse à un mort dans la préface de cet ouvrage, en passant par *L'Amour dans le temps*, qui porte bien en vue, comme sous-titre, « essai autobiographique », et *Sans Amour*.

L'œuvre dans son ensemble se caractérise donc par son engagement autobiographique. La part autobiographique est ici garante d'authenticité. Elle n'a d'importance que dans le fondement qu'elle donne aux expériences et idées que l'œuvre va observer, décrire et analyser. C'est pourquoi le « je » autobiographique est présent très tôt, c'est-à-dire même dans ses écrits plutôt universitaires tel que *La Force de dormir*, puisque, comme l'a très bien remarqué Laurent Jenny dans sa communication écrite qui commence par la remarque suivante :

[...] au minimum, dans l'essai, il y a les traces d'un sujet énonciateur mobile, vivant, jugeant toujours sa propre pensée à mesure qu'elle se forme et laissant passer des affects dans son dire. Et à partir de

1 Cf. « Deux vies en une : entretien avec Gérard Cahen », *Le Père disparu*, Autrement, 2004, p. 128.

2 *Ibid.*, p.131.

ces traces, on peut toujours reconstituer une silhouette plus ou moins précise de celui qui parle.³

Au-delà de ces traces minimales, il existe cependant dans les essais de Pierre Pachet, un engagement qui déroute et qui creuse le « je » dans le sens de l'intime. Le « je » ne fait pas qu'observer et noter, mais tire l'observation du côté de l'intime, du côté du partage avec le lecteur.

Autobiographie et clinité

C'est pourquoi Pachet n'est pas à proprement parler autobiographique. Il ne livre pas les expériences particulières de sa vie de façon gratuite. Il ne relate que ce qui est partageable avec autrui. Autrement dit, il extrait de sa vie autobiographique, son intimité qu'il observera avec une distance clinique à l'instar de Montaigne ou de Nerval qui a tenté de maintenir sa lucidité au sein même de la folie et qui écrivait de sa clinique à son père : « J'entreprends d'écrire et de constater toutes les impressions que m'a laissées ma maladie. Ce ne sera pas une étude inutile pour l'observation et la science. »⁴

Nerval, malgré les apparences, est bien en cela l'héritier des Lumières et enfant du positivisme naissant. Il considérait en effet que « [...] la mission de l'écrivain est d'analyser sincèrement ce qu'il éprouve dans les graves circonstances de la vie, et si je ne me proposais un but, que je crois utile, je m'arrêteraï ici, et je n'essayerais pas de décrire ce que j'éprouvais ensuite dans une série de visions insensées peut-être, ou vulgairement malades... »⁵ Pachet aussi croit à un tel devoir clinique de l'écrivain. Il doit observer la réalité et l'analyser. Les éléments autobiographiques ne sont là que comme occasions, matières à observation. Il n'est pas difficile d'imaginer Pachet pleinement approuver les paroles de l'auteur d'*Aurélia* sur la littérature anglaise : « Qu'ils sont heureux, les Anglais, de pouvoir écrire et lire des chapitres d'observation dénués de tout alliage d'invention romanesque ! À Paris, on nous demanderait que cela fût semé d'anecdotes et d'histoires sentimentales, – se terminant soit par une mort, soit par un mariage. L'intelligence réaliste de nos voisins se contente du vrai absolu. / En effet, le roman rendra-t-il jamais l'effet des combinaisons bizarres de la vie ! Vous inventez l'homme, ne sachant pas l'observer. »⁶

Pachet a écrit de son côté qu'il n'était qu'un « écrivain de second ordre », et qu'il était « incapable de se lancer dans le vide de la fiction. C'est-à-dire couper le lien avec ce qu'on connaît, ce qui est attesté, sauter dans le vide, et faire vivre des personnages, des paysages, des intrigues. »⁷ Pachet veut adhérer à la réalité, à sa réalité, c'est-à-dire au croisement entre l'autobiographique et la réalité.

3 Laurent Jenny, « L'essai autobiographique ou le partage », intervention non publiée.

4 Cf. Jean Guillaume, « Notice pour *Aurélia* », Gérard de Nerval, *Œuvres complètes*, t. III, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, 1993, p. 1326.

5 *Ibid.*, p.700.

6 Gérard de Nerval, « Les nuits d'octobre », in *Flâneries parisiennes*, Les Éditions de Paris, 2008, p. 18

7 Cf. « La Forme des jours. Entretien avec Pierre Pachet » (avec Pascale Bouhénic & Pierre Zaoui), in *Vacarme*, n° 61, oct. 2012, <http://www.vacarme.org/article2191.html>.

Là aussi nous retrouvons Nerval : « Le hasard a joué un si grand rôle dans ma vie, que je ne m'étonne pas en songeant à la façon singulière dont il a présidé à ma naissance. C'est, dira-t-on, l'histoire de tout le monde. Mais tout le monde n'a pas occasion de raconter son histoire. / Et, si chacun le faisait, il n'y aurait pas grand mal. L'expérience de chacun est le trésor de tous. »⁸ En termes pachétiens ceci se traduiraient à peu près comme suit : « Il me semble que ce que j'écris a plutôt le caractère de moments d'une chronique, comme avec la célèbre formule de La Fontaine : "telle chose m'advint" »⁹.

L'aspect démocratique et universaliste de la pensée nervalienne qui s'exprime par cette formule lapidaire « l'expérience de chacun est le trésor de tous » n'est pas non plus absente de l'entreprise pachétienne, où sa nature autobiographique confère une force heuristique à son travail, permettant aux lecteurs de se retrouver dans une expérience humaine commune, observée et analysée avec finesse et patience. L'universalisme se dote ici d'une coloration résolument démocratique qui lui permet de s'affranchir de son catéchisme. On pourra ainsi se poser la question de savoir par exemple dans un article de 1995 intitulé « En faveur du témoignage », « ce que peut être la situation de la littérature dans un monde gouverné par la règle démocratique qui donne à chacun le droit de témoigner de ce qu'on a vu ou vécu ». Dans un tel monde, « la littérature pâlit »¹⁰. Or l'auteur se « range du côté des témoignages ». Écoutons-le :

[...] je voudrais me ranger du côté des témoignages [...], ou plus exactement de ce à quoi le témoignage est suspendu : c'est-à-dire au réel [...]. En présence de cela, se détourner de la littérature, ou éventuellement accepter de laisser la littérature s'éloigner, pour se tourner soi-même vers la chose [...] ¹¹

Pachet opte vers le témoignage, acquiesce à « la règle démocratique », tout en laissant, lucide, la porte ouverte à la littérature et à ses différenciations, à son élitisme : « faire ce mouvement, c'est retrouver sans doute un mouvement qui est à l'œuvre dans la littérature. Se détourner de certaines formes littéraires, c'est aussi rester fidèle, paradoxalement à un certain mouvement de la littérature »¹².

La clinicité autobiographique de l'œuvre pachétienne est ainsi irrémédiablement liée à sa dimension démocratique, c'est-à-dire politique.

L'autobiographie comme matière à réflexion : le dédoublement de soi

Comme nous l'avons déjà compris, il faut, à l'endroit des écrits de Pachet, faire usage de l'adjectif « autobiographique » avec beaucoup de précautions à la suite de Patrick Kéchichian, qui intitulait sa communication « L'intime et le singulier : Quel genre d'autobiographie Pierre

8 *Promenades et souvenirs, Ibid.* (1854), p. 679.

9 « Entretien » avec Pascale Bouhénic et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n°61, 2012, p. 238.

10 « En faveur du témoignage », *Villa Gilet Cahier* N°3, éd. Circé, nov. 1995, p. 9.

11 *Idem.*

12 *Idem.*

Pachet n'est pas », au colloque Pierre Pachet « Un écrivain aux aguets », qui eut lieu à l'Université Paris Diderot le 20 et 21 juin 2017. Il tentait d'y décrire Pachet comme un écrivain qui « tout en étant un grand écrivain de l'intime, contourne [...] l'exercice autobiographique. »¹³ J'aimerais donc commencer par tenter de cerner de plus près la part de l'autobiographique dans l'œuvre de cet écrivain atypique.

Cet aspect autobiographique n'est donc jamais véritablement le sujet de ses livres. En parlant de *L'Amour dans le temps* qui porte comme sous-titre « essai autobiographique », P. Kéchichian note l'ambiguïté volontaire qui s'y exprime entre le récit de soi et une « réflexivité permanente justifiant le récit de soi »¹⁴. Le « je » de l'auteur est un agent marqué par l'expérience de la réalité, et la conscience qui analyse et transcrit cette expérience, mais jamais la matière de la narration. Il est même, en tant que celui qui agit et subit l'expérience, observé, et distancié par le « je » narrateur qui finit, dans les derniers livres de l'auteur, par se percevoir souvent à la troisième personne du singulier (notamment dans *L'Âme bridée*). Dans *L'Amour dans le temps*, le « je » et le « il » alternent pour dire le même personnage.

Disant 'je', écrivant 'je', il était obligé de sentir l'ombre qui environnait ce mot (...). Il se sentait souvent vivre à la troisième personne.¹⁵

Ou encore dans *Sans amour* où le « je » n'apparaît qu'à la fin des six premières pages, après la description crue et poignante d'une intimité rendue publique des êtres solitaires *sans amour*, conduite sous le chef d'un « on » bouleversant.

Quand on a cessé de plaire à quelqu'un.

Quand on a cessé de plaire

(d'une phrase à l'autre, d'une phrase à l'autre, que la chute est cruelle !).¹⁶

Ainsi commence ce livre et se poursuit avec ce « on » intime et impersonnel de la solitude. Le « je » apparaît finalement, derrière « l'épaisseur » du temps, d'un pronom complément, « me », d'une solitude que le moi partage intimement avec ses femmes esseulées :

Une épaisseur vibrante de temps me sépare de la mort de ces personnes que j'ai fréquentées, que je ne peux plus rencontrer.

Cette épaisseur, différente selon chacune, n'est pas un talus, un mur, un amas opaque. Ce sont aussi des marches sur lesquelles appuyer sa progression, des invitations à entrer.¹⁷

13 https://www.youtube.com/watch?v=DYM99TV958k&index=9&list=PLGq3pnv_JqpRMCTF0B5y-7Thi67aHMNwEM&t=0s : 2mn27

14 https://www.youtube.com/watch?v=DYM99TV958k&index=9&list=PLGq3pnv_JqpRMCTF0B5y-7Thi67aHMNwEM&t=0s : 2mn30

15 Pierre Pachet, *L'Amour dans le temps*, Maurice Nadeau, 200p. 18.

16 *Ibid.*, p.7.

17 *Ibid.*, p. 12.

C'est que pour Pierre Pachet, le « je » est indispensable pour penser, réfléchir, « appuyer sa progression », « entrer » et non l'inverse. L'autobiographie en elle-même n'a pas de sens pour Pachet. « Ce qui m'importe, ce n'est pas de raconter ma vie [...], mais ma faculté de m'intéresser à des choses, de les voir et d'y penser d'une certaine façon. En ce sens, il n'y a pas chez moi de démarche autobiographique, mais un matériau autobiographique qui est emprunté à des personnes que j'ai fréquentées, à des lectures de voyages qui me donnent un champ d'exercice, une certaine façon de regarder et de réfléchir. »¹⁸

Ou encore, « J'aime bien que mes essais, mes réflexions n'effacent pas le « je », qu'il soit présent, qu'il donne une *authenticité*, une couleur à condition qu'il ne prenne pas trop de place, d'épaisseur »¹⁹.

Le « je » n'est que prétexte ou plus précisément contexte pour développer et nourrir la réflexion. « Penser à soi-même comme à un autre, qui est la base de la vraie pensée, là où se défait l'absolu solidarité avec soi-même » voici le programme essentiel des textes de Pachet. Ce dédoublement s'est si profondément ancré dans ses habitudes mentales, qu'il va grandissant avec le temps et aboutit, à la fin de sa vie à lui faire écrire un petit texte surprenant intitulé « Décollement » qui commence comme suit :

De façons récurrente, j'éprouve le sentiment que ce personnage que je vois vivre, enserré dans ses habitudes et ses manies, fermant les volets chaque soir sur son sommeil incertain, attentif à divers devoirs—ce n'est pas moi, et que je n'ai pas l'envie ni le droit de dire « je » en pensant à lui, à ses actes, à ses démarches.

Et à ses émotions et ses pensées ? Il me semble que je les ignore de même qu'il ignore les miennes. Une scission s'est produite, en tout cas se manifeste de plus en plus souvent, qui me prive de cette acquisition si ancienne, enfantine : le privilège de dire « je » pour assumer la responsabilité de mes actes et de mes désirs.²⁰

Dans cette perspective, l'on comprendra aisément que la part de l'autobiographique ne tient qu'une position stratégique et non centrale dans son œuvre. Comme l'a remarqué Patrick Kéchichian, le récit de soi n'est là que pour justifier la réflexion.

Réflexion sur quoi ? C'est en posant cette question que nous nous rendons compte du « classicisme » de Pierre Pachet, en ce qu'il assume frontalement l'héritage de Montaigne : « Chaque homme porte la forme entière de l'humaine condition ».

L'humaine condition se révèle à travers les expériences que chacun fait de sa vie. Les livres de Pachet, partiront de l'observation et de l'analyse de ses expériences quotidiennes qui formeront autant d'occasion de réfléchir. Les éléments autobiographiques ne sont là que pour donner le décor des expériences et de leur analyse.

Christophe Pradeau nomme ce travail spécifique l'« anthropologie du quotidien ».

18 « Entretiens » avec Gilbert Moreau, *Les Moments littéraires*, 2007, p. 23.

19 *Ibid.*, p. 26.

20 Pierre Pachet, « Décollement », *Théodore Balmoral*, printemps-été 2014, n° 74, p. 56.

Tel est bien le domaine propre de Pachet, les lignes de force de son anthropologie du quotidien : comprendre ces états, ces émotions, qui sont comme des aspérités que le regard « aux aguets » accroche et qui nous disent, si l'on fait l'effort de s'y arrêter, quelque chose de la condition qui est la nôtre, celle d'individus faits et défaits, traversée par le temps.²¹

La dimension classique est bien présente dans cette définition : l'humaine condition est celle d'individus traversés par le temps. Le regard de Pachet « accroche » des phénomènes du quotidien qui sans son attention, sans sa vigilance, s'écouleraient aisément dans le flux du temps. Il relève des failles, des expériences souvent que l'on qualifierait de négatives, telles que le sommeil, le fait de parler tout seul, le bâclage ou le désarroi face à un escalier mécanique.

Or quel est le propre de ces phénomènes, de ces observations ? Pourquoi cette prédilection pour les forces négatives ? C'est pour amener le « je », et le lecteur qui partage ses expériences dans son être intime, à se détacher de soi en se défaisant « de l'absolue solidarité avec soi ».

Le Grand Âge dans son ensemble est un exercice de détachement de soi. En amenant le « je » à se reconsidérer dans le temps, le « je » est amené à se fragmenter, se fragiliser en se désolidarisant de soi. « On y apprend qu'être soi ne signifie pas être son propre contemporain, son camarade. »²²

C'est donc le décalage qui est important pour l'exercice de la pensée. Être décalé de soi, délogé de son moi habituel, tel semble être la condition nécessaire des tentatives autobiographiques de Pierre Pachet.

Ce n'est pas sans raison que Pierre Pachet a privilégié les essais de voyage. Le voyage permet justement ce décalage. Nous retrouvons dans *Conversations à Jassy*, un passage que l'on rattacherait volontiers aux phrases du *Grand Âge* : le narrateur, relatant une conversation avec le directeur de la Bibliothèque Eminescu, un Roumain ayant souffert des exactions russes, en vient à évoquer le printemps 1944. C'est un « Moment précieux, où rien n'est acquis, où l'espace et le temps même se retournent, puisque je dois non seulement faire pivoter les mots « printemps 1944 » (qui ont en français une certaine coloration d'attente, une certaine valeur géopolitique), mais replacer tout mon corps différemment dans l'espace de l'Europe. »²³

Penser exige ce pivotement mental, cette capacité à pivoter. C'est être assez libre, pour pouvoir se dégager du point que l'on occupe dans l'espace et le temps, pour tenter de rejoindre celui où se situe l'autre individu. L'œuvre de Pachet nous incite continuellement à cette liberté-là, à savoir faire pivoter son corps et son âme vers celui que l'on n'est pas : une femme atteinte de démence sénile, un père juif originaire d'une Bessarabie perdue, un Grec de l'Antiquité, un citoyen Chinois dont l'intégrité morale est toujours menacée dans la difficile entreprise de vivre avec la censure, un Curzio Malaparte relatant les atrocités de la guerre avec un réalisme d'autant plus puissant que fantasmé. C'est ainsi que nous retrouvons l'attitude de base de cet auteur, penser soi-même comme un autre.

21 Christophe Pradeau, « L'essai autobiographique selon Pierre Pachet », dans *Le propre de l'écriture de soi*, sous la dir. de François Simonet-Tenant, Téraèdre, 2007, p. 49.

22 Pierre Pachet, *Le Grand Âge*, éd. Le Temps qu'il fait, 1992, p. 9.

23 Pierre Pachet, *Conversations à Jassy*, Calmann-Lévy, 2005, p. 11.

Le regard décalé envers soi, ce regard extérieur qui fait du soi un autre, un parmi d'autres, un comme les autres, c'est ce qui sera au fondement de ce que Pachet nomme un individu. Or, « [...] si un thème pouvait m'inspirer le désir de construire une œuvre, ce serait le thème de l' "individu" , terme par lequel je nomme le devoir que l'on a d'être celui que l'on est ».²⁴ *Un à un, Quelqu'un, Le Premier venu*, nombre de ses titres indiquent cette dimension d'égalité-permutabilité de la notion d'individu, qui permet le saut du tremplin intérieur, qui permet le pivotement et le partage de l'intimité.

Il faudrait citer ici un auteur qui a très profondément marqué Pachet, un texte qui m'a été signalé par l'écrivain Pascale Roze, une grande amie de Pachet.

Simone Weil dit qu'à l'image de Dieu « chaque homme a une situation imaginaire au centre du monde »²⁵. Or, l'homme n'étant pas Dieu, cette imagination centrale est une illusion. La philosophe nous incite donc à « renoncer à notre situation centrale imaginaire ». Elle nous dit qu'« y renoncer non seulement par l'intelligence, mais aussi dans la partie imaginative de l'âme, c'est s'éveiller au réel [...] ». Évidemment. Weil parle ici de Dieu, avec une dimension transcendante absente des écrits de Pachet. Mais l'on peut dire qu'il avait réussi à « Se vider de sa fausse divinité, se nier soi-même, renoncer à être en imagination le centre du monde, discerner tous les points du monde comme étant des centres [...] »²⁶.

Nous retrouvons ici, la dimension non seulement égalitaire et démocratique, mais aussi hautement éthique de l'individu pachétien qui se doit d'être lui-même, ce que Pachet appelle « ce destin qui consiste à être seul à être soi »²⁷ ou « l'effort, la peine [...] d'être soi »²⁸.

On retrouve cette dimension éthique qui frôle le religieux, dans un passage de *L'Âme bridée* : « Et j'entends en moi cette question : vous qui avez consacré tant de recherches au thème de 'l'individu', l'abandonnez-vous à présent ? J'ai envie de répondre par cette phrase d'allure présocratique : 'L'individu n'est autre que le gardien de l'âme.' »²⁹.

« Faire place à » : espace et littérature

À cet égard, je voudrais souligner une expression qui porte cette exigence éthique et que l'on retrouve souvent dans ses écrits, en des points cruciaux : faire place à. Par exemple, il est dit, dans *Le Grand Âge* que même jeunes, ils nous arrivent de « faire place en soi [...] à des objets extérieurs, à des objets nécessaires : un handicap physique, une malformation, une insuffisance ; ou une maladresse, une gourmandise, une passion qui prend trop de place [...] ». ³⁰

Faire place, ce n'est pas seulement laisser exister, mais aussi laisser la place à. Quelque chose ne prend pas la place de quelque chose d'autre. Car l'acte de faire place à est un acte mental

24 Pierre Pachet, *L'Œuvre des jours*, Circé, 1999, p. 24.

25 Simone Weil, "Amour de l'ordre du monde", in *Formes de l'amour implicite de Dieu, Œuvres*, Quarto, p. 731.

26 *Ibid.*, p. 732.

27 *Un à un. De l'individualisme en littérature* (Michaux, Naipaul, Rushdie, Seuil, 1993, p.10.

28 Pierre Pachet, « Quelqu'un », in *Aux aguets*, Maurice Nadeau, 2002, p.192.

29 Pierre Pachet, *L'Âme bridée*, Le Bruit du temps, 2014, p. 23.

30 *Op. cit.*, p. 47.

où l'individu est irrémédiablement seul. Seul, il ne peut pas se mettre à la place de. Mais dans sa pensée, Pachet fait place à. Autrement dit, Pachet ne se met pas à la place de, mais accueille l'autre dans son espace mental, et dialogue avec lui mentalement.

Faire place à est le mouvement décisif de la pensée de Pachet. C'est un penseur qui pour penser, pour comprendre, fait place à, sans se laisser aller à l'appropriation. Il faut une sensibilité, un sens de la justesse très affiné pour faire place à. Car faire place à, c'est rester soi, tout en cédant quelque chose, en se tenant un peu en retrait, pour laisser exister l'autre, une pensée qui n'était pas encore présente dans sa pensée, des faits qu'on a du mal à regarder de face, des objets extérieurs ou « une passion qui prend trop de place », ou une œuvre, comme il l'explique dans son habilitation à diriger des recherches.

Il ne s'agit pas de faire l'honneur à l'œuvre de la hausser jusqu'à notre temps et à notre compréhension [attitude d'appropriation qui sous-tend toute tentative de « se mettre à la place de », mais au contraire de lui faire crédit en supposant qu'elle précède la compréhension et l'appréciation du lecteur que nous sommes, de tenter de profiter de ce qu'elle a accompli pour y accéder et nous défaire de préjugés que sans elle nous ne percevrions même pas [ce que signifierait le « faire place à »].³¹

C'est en se désolidarisant de soi, que l'on arrive à faire place à. Ou inversement.

En relisant les mails que j'ai échangés avec Pierre Pachet pendant ces dernières années, je suis frappée par la justesse de ses mots. Dans nos échanges, il a toujours eu les mots justes, en juste nombre, au moment juste. La justesse vise ici le destinataire, j'ai l'impression en le relisant, qu'il disait justement ce dont j'avais besoin qu'il me dise, moi vivant de l'autre côté de la planète, dans une réalité combien différente de la sienne, issue d'une histoire si dissemblable de la sienne (il disait par exemple « ah vous, les Japonais, excuse-moi, mais vous êtes les derniers à comprendre le problème juif ! »). Des mots qui m'apaisaient, m'encourageaient, me faisait être face à lui. C'est dire combien Pierre savait respecter la présence de l'autre dans sa réalité, pour la « com-prendre » dans la sienne, à travers la sienne. Non pas se mettre à la place de l'autre, mais faire place à l'autre dans son espace mentale. Il en résultait une relation très franche, où il vous laissait être tel que vous êtes, sans vous attribuer une image préconçue. L'homme Pachet ne vous récupérait pas, ne se mettait pas à votre place, tout comme le critique ou l'écrivain. Il faisait place en lui, à vous, il vous faisait une place dans sa pensée, sans se mettre à votre place, restant, lui, à sa place. Avec lui, je ne me suis jamais sentie japonaise ou étrangère, mais avant tout, moi-même. Il m'a permis d'être moi-même, en français. Et je connais de nombreux Japonais, qui lui sont reconnaissants de les avoir délivrés de « leur japonité ». Je sais que c'est un exploit. Pierre Pachet savait vraiment faire place aux individus.

Faire place à, et comprendre. On peut résumer le programme de l'œuvre pachétienne à ces deux consignes. Il n'y a qu'à se rappeler l'acharnement de l'auteur dans *Devant ma mère* à tenter de comprendre, de répondre à cette question qui n'a pas de réponse, mais que l'auteur s'acharne à maintenir ouverte devant lui, celle de savoir pourquoi il va voir sa mère qui ne le reconnaît plus,

31 Habilitation à diriger des recherches, non publiée, p. 3.

qui n'arrive plus à entretenir une relation comme celle à laquelle nous sommes habitués.

Dans *Conversations* également, il est clairement annoncé que le programme sera de comprendre. Un acharnement dont la nature faustienne n'échappe certainement pas à l'auteur. Et surtout, parce que sa quête, son désir de comprendre concerne ici le passé de Iasi, un passé incommode pour ceux qui y vivent le présent.

L'appréhension, la délicatesse de l'approche de Pachet se fait alors littérature. Il ne craint pas seulement de déranger le présent (en pivotant par exemple son regard vers cette jeune Roumaine qui tente désespérément de joindre les deux bouts dans ce pays qui se relève à peine de la dictature, et qui n'a pas le loisir de s'intéresser aux événements qui ont eu lieu dans cette même ville en 1941), mais c'est le passé aussi qu'il veut préserver, ce passé qu'il est pourtant venu découvrir. Visiblement, enquêter sur le passé ne signifie pas extorquer au passé son secret, mais au contraire le laisser gésir, comme les stèles funéraires que l'auteur décrit dans un passage d'une mélancolie apaisée tout en restant déchirante. De même, lorsque la possibilité réelle de contacter un témoin vivant du pogrom de Iasi que l'auteur est venu enquêter s'ouvre à lui, il se rétracte. Car téléphoner à M. Blumenfeld qui a loué son appartement à Malaparte reviendrait à téléphoner au passé. Pachet se désiste « qui oserait téléphoner au passé » ?! Ce n'est pas seulement M. Blumenfeld encore vivant qu'il ne faut pas déranger, mais à travers lui, le passé.

Autrement dit, l'acharnement de l'écrivain pour comprendre, ne vise pas la restitution du passé dans le présent. L'œuvre de Pachet éclaire tout en faisant la part d'ombre, tout en laissant reposer la vérité dans son écrin de passé. Faire place au passé. Il a la pudeur de ne pas intervenir dans le passé. Comprendre, pour lui c'est, par exemple devant le massacre des enfants juifs par les nazis : « contraindre à *faire place dans ma pensée à ces faits*, au lieu de les reléguer dans un coin où ils seraient posés comme des icônes terribles, destinées à faire horreur, à paralyser, à interdire. »³²

Laisser être, faire place à, c'est aussi laisser vivre le passé, ne pas l'épingler, ne pas le placer dans une vitrine de musée. Imaginer le secret de chaque individu, en tracer les contours sans tenter de forcer la porte ; cette attitude me semble être au cœur de la sensibilité pachétienne. Faire place à, c'est créer un espace, un espace non de divulgation, mais un espace qui peut contenir, un espace qui permet l'introspection et la réflexion, la préservation d'un champ, un espace imaginaire et intime, bref, qui ouvre l'espace de la littérature, du moins d'une certaine littérature.

Pas seulement aux individus, mais plus profondément à ce qui constitue un individu dans son effort constant à en être un. Non pas la forme d'un individu, une forme qui serait décisive, finale, mais les forces négatives comme le sommeil, l'inattention, la paresse, l'oubli qui travaillent à faire échapper l'individu à une forme accaparante. Pachet écrit par exemple dans un petit texte au titre très pachétien de « S'y mettre » paru dans un livre collectif : « Si l'on veut tirer profit de ce que la paresse et le retard ont de bénéfique, il faut se donner le temps de laisser venir en soi les idées qui tournaient en rond faute de trouver une place les unes par rapport aux autres. »³³ Toujours cette idée de faire place à, de laisser de l'espace à, de faire advenir en soi. Nous

32 *Conversations à Jassy*, p.113-114. Je souligne.

33 « Entretien » avec Pascale Bouhénic et Pierre Zaoui, *Vacarme*, n°61, 2012, p. 231.

retrouvons là la formule célèbre du père de l'auteur, rapportée dans le préambule d'*Autobiographie de mon père*, l'injonction première de l'œuvre de Pierre Pachet : « Tu t'ennuies ? Tu n'as qu'à avoir une vie intérieure ! Alors tu ne t'ennuieras jamais. »³⁴

À la suite de Witold Gombrowicz, écrivain qu'il prisait pour son intelligence et son humour, Pachet s'intéresse à cette part profonde d'un individu, qui le pousse à s'échapper de lui-même, à se désolidariser de lui-même, nous l'avons vu, pour instaurer l'espace de la réflexion. Dans un entretien avec Pascale Bouhénic et Pierre Zaoui, on peut retrouver le versant moraliste de cette recherche de désolidarisation : « Ce qui condamne une écriture, à mon avis, c'est la connivence que l'on a avec soi. Selon le proverbe que Montaigne a énoncé en latin : *stercus cuique suum bene olet* —“pour chacun son propre caca a bonne odeur” »³⁵

Il y a dans l'œuvre de Pachet un topos spécifique, celui de l'espace. L'expression qu'il privilégie « faire place à » en est un symptôme visible. Or cet espace n'est autre que l'espace mental, cette vie intérieure, cet espace intime où la conscience parle à l'individu :

[...] l'« espace du dedans », avec son indéfinition propre et sa multiplicité toujours renaissante, ne peut-il se révéler pleinement qu'à un individu qui prend seul en charge la charge d'être ; mais ce qu'il découvre alors ne diffère pas foncièrement des difficultés qu'affronte celui qui veut s'arracher à l'emprise du non-individuel, et qu'être un individu, ce n'est pas en être sorti, mais à chaque moment en sortir.³⁶

Sans cet espace donc, l'individu ne pourrait maintenir son immaturité, échapper à la forme. Et sans cet espace, les essais de Pierre Pachet ne s'inscriraient pas dans la littérature. Dans *L'œuvre des jours*, nous retrouvons le lien intime qui unit essai et forme/informe. L'auteur y affirme que « L'essai vise au livre, il veut être lui-même, dans son incomplétude même, dans le temps de son déroulement, la forme que prend la vie de la pensée. »³⁷ Cependant « Plus que l'essai, compte pour moi l'attention où la forme s'ébauche, où on peut la voir en train de se faire ou de vouloir se faire »³⁸. Or « Ce sont aussi les moments où la forme se défait, cède, est défaite : les approches de l'éveil [...]. Ce sont les départs, les séparations [...]. Ce sont les incompréhensibles fins de vie – ce qui n'est suivi de rien et ne sera pas récapitulé : l'informe par excellence. »³⁹

L'espace intime où l'individu peut faire place à l'informe est essentiel à la poétique pachétienne :

34 Pierre Pachet, *Autobiographie de mon père*, Le Livre de poche, 2006 (1987), p. 8.

35 *Op. cit.*, p. 240.

36 *Un à un*, p. 28.

37 *L'Œuvre des jours*, Circé, 1999, p. 101.

38 *Idem.*

39 *Ibid.*, p. 102-103.

Ou bien ni les débuts ni les fins, mais quand la forme, sans s'effondrer cependant ni perdre son élan, sait se laisser envahir ou déranger par des intrusions, des événements, comme si elle était capable, à l'approche de l'essentiel, de l'urgent ou simplement du notable, de prêter l'oreille et de *faire place*.⁴⁰

40 *Ibid.*, p. 103, je souligne.

Beckett's Acoustics in the Dark

INOUE Yoshiyuki

Beckett's Acoustics in the Dark

INOUE Yoshiyuki

Limits of the Eye

Let us begin the present essay by indicating the degradation of vision in Beckett. In *Endgame*, blind Hamm asks Clov, 'How are your eyes?' and the latter answers, 'Bad' (Beckett 1981, 7). And when Nagg asks Nell, 'Can you see me?', she responds, 'Hardly'. Moreover, being asked the same question by Nell, Nagg similarly answers, 'Hardly', and concludes that '[o]ur sight has failed' (Beckett 1981, 15). These dialogues in the play hint at Beckett's critical attitude to the 'ocularcentrism' in the human body.¹

In the art criticism 'Peintres de l'empêchement', by pointing out '*le deuil de l'objet*' in the van Velde brothers (Beckett 1948, 4), Beckett regards the eye as a sort of obstacle, namely, '*l'empêchement-œil*':

Il y a toujours eu ces deux sortes d'artiste, ces deux sortes d'empêchement, l'empêchement-objet et l'empêchement-œil. Mais ces empêchements, on en tenait compte. Il y avait accommodation. Ils ne faisaient pas partie de la représentation, ou à peine. Ici ils en font partie. On dirait la plus grande partie. (Beckett 1948, 7)

Here, the word '*accommodation*' is of crucial importance to us, because Littré's *Dictionnaire de la langue française* teaches us that '*on donne le nom d'accommodation de l'œil aux changements qui s'y opèrent pour rendre la vision distincte à des distances diverses*'. In Beckett's later works, this '*accommodation*' no longer works properly, so that external objects are not taken in by vision and only inner images or mental representations are treated in the '*champ intérieur*' (Beckett 1946, 352). Consequently, Beckett's attitude towards vision moves away from the Cartesian optics in which exterior images should be clearly and distinctly conveyed to the interior screen behind the eye.

Aural Investigation in Beckett

Young Beckett was attentive to both seeing and hearing. On Joyce's *Finnegans Wake*, for instance, he contended that 'here form *is* content, content *is* form. [...] It is to be looked at and listened to' (Beckett 1961b, 14). However, he seemed to gradually move on to '[t]he beyonds of vision' (Beckett 1983b, 149) where aural investigation assumes more importance. In *Endgame*,

1 Jay 1986, 180. Regarding the anti-ocular element in Beckett, see Tajiri.

again, while the protagonist Hamm depends on Clov as a visual assistance for him, Nagg asks Nell, ‘Can you hear me?’ and she answers, ‘Yes’. Their dialogue continues in the following way:

NAGG: Our hearing hasn’t failed.
 NELL: Our what?
 NAGG: Our hearing.
 NELL: No. (Beckett 1981, 15–16)

Probably they subsist on up to the bones, with their ears as a minimal, auditory aid to their existence, despite their senses deteriorating in their dustbins.

In the radio play, *Embers*, after evoking his father from the dead, Henry describes the sound of the sea to him with no physical appearance of it:

HENRY: [...] That sound you hear is the sea. (*Pause. Louder*). I say that sound you hear is the sea, we are sitting on the strand. (*Pause*.) I mention it because the sound is so strange, so unlike the sound of the sea, that if you didn’t see what it was you wouldn’t know what it was. (Beckett 1960, 20)

And even the light here must be listened to: ‘Listen to the light now’ (Beckett 1960, 21). Indeed, as Hugh Kenner observes, ‘*Embers* depends [...] on the fact that there is nothing to see’ (163). What matters here is aural images, not visual ones. This radio piece, one might say, like *All That Fall*, is ‘for voices, not bodies’ and the whole thing ‘*com[es] out of the dark*’ (Beckett; qtd. in Zilliacus 1976, 3).

In Beckett’s later plays, listeners play an important role and scholars draw more attention to them.² In discussing this switch of sense from visual to aural perceptions, we must consider a critique of figure in Beckett in connection with Gestalt psychology, represented by Wolfgang Köhler and Kurt Koffka (see Rabaté 1984, 139–45; Feldman 2006, 104–05). Robert Woodworth in his *Contemporary School of Psychology* (1931), from which Beckett took notes, argues as follows:

The distinction of figure and ground is regarded by the Gestalt psychologists as absolutely fundamental in the process of seeing. Some figure is sure to be seen if the field offers any possibility of it. The figure is typically compact, but at any rate it appears as having form and outline, while the background appears like unlimited space. The figure is more apt to attract attention than the ground... Figure and ground are not peculiar to the sense of light. A rhythmical drumbeat or chugging of a motorboat stands out as a figure against the general background of less distinct noises; [...] Gestalt psychology has seized upon this distinction of figure and ground as a fundamental principle in the organization of experience and behavior. (Woodworth; qtd. in Ackerley 2010, 34–35)

² See, for example, Bernard Beckerman, ‘Beckett and the Act of Listening’ and Katherine Worth, ‘Beckett’s Auditors: *Not I to Ohio Impromptu*’. Both essays are included in Brater 1986.

Beckett, however, regards figure as a speck becoming less distinct and blurred to white, '*ce point blanc perdu dans la blancheur*' (Beckett 1965, 18) or '*ce blanc terne*' (Beckett 1985, 12). He also pays attention to sound and silence in terms of hearing, where the tonal surface is torn by the depths of silence. In the novel, *Murphy*, Neary says to the hero: 'Murphy, all life is figure and ground' [*figure et fond*] (Beckett 1957b, 4; 1969, 9). In Gestalt psychology, attention is paid to the presence of figure, not to its absence, a mute ground beyond perception. However, Beckett draws aural attention to the background, '*fond*' in French, which also means bottom or abyss. Such an attitude is already announced in his German letter of 1937 to Axel Kaun:

To bore one hole after another in [language], until what lurks behind it—be it something or nothing—begins to seep through [...] Is there any reason why that terrible materiality of the word surface should not be capable of being dissolved, like for example the sound surface, torn by enormous pauses, of Beethoven's seventh Symphony, so that through whole pages we can perceive nothing but a path of sounds suspended in giddy heights, linking unfathomable abysses of silence? (Beckett 1983a, 172; 52–53)

Beckett's attention to the holes and pauses could be compared to Koffka's metaphysical question, 'Why we see things and not the holes between them' (Koffka 1935, 208; qtd. in Rabaté 1984, 144 n2). In *Murphy*, therefore, Beckett's 'interstitial sight within vision' (Connor 97) reduces outward phenomena only to 'blur', just turning it to 'buzzing confusion', and finally, ground without figure:

Little by little [Murphy's] eyes were captured by the brilliant swallow-tail of Mr. Endon's arms and legs, purple, scarlet, black and glitter, till they saw nothing else, and that in a short time only as a vivid blur, Neary's big blooming buzzing confusion or ground, mercifully free of figure [*fond ... sans figure*]. (Beckett 1957b, 245; 1969, 176)

It is of interest to note here that when Beckett's characters concentrate on listening, their ears tend to perceive faint sounds, such as those produced by little animals and insects. In *Not I*, for example, the Mouth, as if responding to a question put forth by the Auditor, mentions the buzzing in the brain: 'What?... the buzzing?... Yes... all the time the buzzing... dull roar like falls in the skull...' (Beckett 1977, 20). And in *Comment c'est*, '*L'air vibre du bourdonnement des insectes*' (Beckett 1961a, 19), the word '*bourdonnement*' suggesting bees. The narrator also mentions the ear in the mud which listens to the 'unchanging drone' in the English translation (Beckett 1964, 135), evoking bees again. In *Le Dépeupleur*, moreover, the ear distinguishes the sound of light in the cylinder, which is associated with 'a faint stridulence as of insects' (Beckett 1972, 38; 1970, 34). Most of these noises seem to sound in characters' heads. In fact, Mary Bryden observes that 'it is only when Watt suddenly ceases to think at one point that the voices in his head take over like little rodents: "In [Watt's] skull the voices whispering their canon were like a patter of mice, a flurry of little gray paws in the dust"' (328; see also Maude 56). These inner sounds produced as

if by little creatures cause some difficulty in identifying the subject of them in Beckett.³ From whom or what are these sounds conveyed to the listeners? For this question, Bruno Clément gives us a clue of prosopopoeia. It is, as Clément notes, a figure ‘*au moyen de laquelle [...] on donnait voix à ce qui n’en pouvait avoir [...] la prosopopée a toujours été un moyen moins de faire voir que de faire entendre*’ (97). This is useful for the identification of the origin of the voices, because hearing (*entendre*) is more important than seeing (*voir*) in this figure. By considering the prosopopoeia, one can comprehend Beckett’s interest in, for instance, Echo’s bones depicted by Ovid in *Metamorphoses*, in which Echo, after her death from grief, changes into stone, with only her voice reverberating within her. The dead, inanimate being is personified in the form of voice, from which sounds are issued. Thus, prosopopoeia is a suitable notion for the investigation of the origin of voice in Beckett, with the dualism of life and death no longer working.

Beckett’s Critique of ‘Anthropomorphization’

Likewise, there is no essential difference between humans and non-humans and the organic and the inorganic in Beckett because the critique of ‘anthropomorphization’ is at work here. In treating Old Masters in his letters, Beckett criticises their paintings in terms of ‘anthropomorphised landscape’, and praises Cézanne’s paintings instead, in that the artist is not infected by this anthropomorphization:

What a relief the Mont Ste. Victoire after all the anthropomorphised landscape – van Goyen, Avercamp, the Ruysdaels, Hobbema, even Claude, Wilson & Crome Yellow Esq., or paranthropomorphised by Watteau [...], or hyperanthropomorphized by Rubens [...] Cézanne seems to have been the first to see landscape & state it as material of a strictly peculiar order, incommensurable with all human expressions whatsoever. Atomistic landscape with no velleities of vitalism, landscape with personality à la rigueur, but personality in its own terms, not in Pelman’s landscapability. (Letter to Thomas McGreevy, 8 September 1934; Beckett 2009, 222; see also Knowlson 1996, 244)

Beckett’s critique of anthropomorphization can also be associated with that of the ‘pathetic fallacy’, which is found in one of Beckett’s early drafts of *Murphy*, ‘Lightning Calculation’, in which a writer named Quigley is writing a monograph, *The Pathetic Fallacy from Avercamp to Campendonk* (Beckett c. 1935, leaf 1; cf. Beckett 1957b, 196). This study seems to deal with the problem of ‘pathetic fallacy’ in paintings from the seventeenth-century Dutch painter Hendrick Avercamp to the twentieth-century German artist Heinrich Campendonk (Pilling 133–36; Nixon 158–59). ‘Pathetic fallacy’, the *Oxford English Dictionary* tells us,⁴ is ‘the attribution of human emotion or responses to inanimate things or animals, especially in art and literature’. One can find

3 Beckett himself acknowledges this difficulty in conversation with Charles Juliet: ‘In the end, you don’t know who is speaking any more. The subject disappears completely’ (Beckett; qtd. in Juliet 1995, 157; 1986, 39).

4 *OED*, 2nd ed. under the entry of ‘Pathetic’.

this conception in John Ruskin's *Modern Painters*. After quoting a passage of Charles Kingsley's poem, 'The Sands of Dee', on the line 'The cruel, crawling foam' specifically, the art critic argues as follows:

The foam is not cruel, neither does it crawl. The state of mind which attributes to it these characters of a living creature is one in which the reason is unhinged by grief. All violent feelings have the same effect. They produce in us a falseness in all our impressions of external things, which I would generally characterize as the 'pathetic fallacy'. (Ruskin 164–65)

Ruskin's critical thinking is analogous to Beckett's stripping away of human figures to their mere 'bodies' and 'motes' in *Le Dépeupleur* and *Long Observation of the Ray*, respectively. Like Cézanne, Beckett dismantles human beings, revealing them as they are, an 'unintelligible arrangement of atoms' (Beckett 2009, 223). Thus, Beckett's critique against 'anthropomorphization' and Ruskin's 'pathetic fallacy' are internally connected with each other in the writer's mind.

The Jungian Unconscious

Once the duality of humans and non-humans, the living and the dead, and the organic and the inorganic is abolished in Beckett, what remains on the question of identifying the subject of sounds? To investigate this problem, a clue might be found in Beckett's conversation with a French writer, Charles Juliet, in which Beckett referred to a murdered being in his head, '*un être assassiné*':

I have always had the feeling that somebody inside me had been murdered [*un être assassiné*]. Murdered before I was born. I had to find that person [*cet être assassiné*] and try to bring him back to life... I once went to a lecture given by Jung... He talked about one of his patients, a little girl... At the end, when the audience were filing out, Jung stood there in silence. And then, he added, as if to himself, in amazement at a sudden discovery: 'In fact, she had never really been born'. (Beckett; qtd. in Juliet 1995, 138; 1986, 14)

Beckett made a similar statement to Lawrence Harvey, using a Lacanian phrase, '*être manqué*', which denotes 'a presence, embryonic, undeveloped, of a self that might have been but never got born' (Harvey 1970, 247; see also Harvey 1965, 556). He might have wished to give an expression to the voice of this unborn being in his head.

As Beckett himself explained to Juliet, he attended the third lecture by Jung and was deeply impressed by his talk, whose impact is recounted in Beckett's radio play *All That Fall* (1957a, 33–34). Although critics have emphasized the great importance of Jung in *Murphy* and *All That Fall*, I myself indicated elsewhere the importance of this lecture in connection with *Le Dépeupleur* and *Company*, comparing the central arena in the cylinder with Jung's 'the dark centre of the unconscious in the middle', and 'the dark' from which voice comes in *Company* with Jungian

complexes (Inoue 2017, 69–73). According to Jung, the complexes are an agglomeration or groups of associations and form ‘little’, ‘fragmentary’ and ‘partial personalities’ (1936, 85, 86–88). The psychologist’s report continues as follows:

Complexes have a certain will-power, a sort of ego; we find that in a schizophrenic condition they emancipate themselves from conscious control to such an extent that they become visible and audible. They appear as visions, they speak in voices which are like the voices of definite people. This personification of complexes is not in itself necessarily a pathological condition. In dreams for instance our complexes often appear in a personified form. And one can train oneself to such an extent that they become visible or audible also in a waking condition. (Jung 1936, 86–87; see also Bair 1978, 208–09)

This description is strikingly similar to the situation in *Company* where voice comes to ‘you’ in the dark, as ‘audible’, and since the voice sheds light when uttered (Beckett 1980, 25), one might say that it is also ‘visible’. In any event, Beckett develops in this work acoustics in the form of ‘one lying on the floor of a hemispherical chamber of generous diameter with ear dead centre’ (Beckett 1980, 44) by putting to the test the effects of a faint voice upon ‘him’.

The famous passage in lecture III which James Knowlson quotes in connection with *Murphy* is also important to us, where Jung compares the human mind with the sphere:

You remember my diagram [...] showing the different spheres of the mind and the dark centre of the unconscious in the middle. The more you approach that centre, the more you experience what Janet calls an ‘*abaissement du niveau mental*’: your conscious autonomy begins to disappear, and you get more and more under the fascination of unconscious contents. (Jung 1936, 88; qtd. in Knowlson 1996, 218)

The diagram recalls not only the three zones of Murphy’s mind which imagined itself as ‘a large hollow sphere’ (Beckett 1957b, 107), but also the three concentric zones of the floor of the cylinder in *Le Dépeupleur* (Beckett 1970, 38ff.; 1972, 43ff.). And the dark from which voice comes in *Company* might also be related to ‘the dark centre of the unconscious in the middle’, namely collective unconscious. That’s probably why Beckett describes ‘he’ in *Company* as follows: ‘In order to be company he must display a certain mental activity. But it need not be of a high order. Indeed it might be argued the lower the better. Up to a point. The lower the order of mental activity the better the company. Up to a point’ (Beckett 1980, 15). This mental activity of a low order is remarkably similar to the condition of ‘*abaissement du niveau mental*’ by Pierre Janet, which Jung referred to in his third lecture. In addition, five years before the Tavistock lectures, Jung’s essay ‘Psychology and Poetry’ had been translated by Eugene Jolas and was published in the journal *transition* (1930), which Beckett read. His poem ‘For Future Reference’ was also included in the same issue (Bair 1978, 33, 177–78; Rabaté 1984, 148 n1). In that article, Jung treated the psychology of the creator as follows:

The psychology of the creative is really feminine psychology, a fact which proves that creative work grows out of unconscious depths, indeed out of the region of the mothers. If the creative element preponderates, the unconscious preponderates consequently as a force that shapes life and destiny as opposed to the conscious will, and consciousness is carried off by the force of a subterranean stream, a mere helpless spectator of events.⁵ (Jung 1930, 43)

Remarkably, this passage by Jung anticipates Beckett's *Molloy* and *Not I*, together with other late prose and drama by the same author. One might argue that Beckett's *œuvre* is to be born in this 'region of the mothers' where 'a subterranean stream' is running deep at the bottom of the collective unconscious. In *Stirrings Still*, moreover, the protagonist 'he' tries to catch a feeble voice that arrives 'to his ears faint from deep within again and again' (Beckett 1999, 20). To borrow another description from Harvey, Beckett makes an 'attempt to find this lost self [the *être manqué*] in images of getting down, getting below the surface, concentrating, listening, getting [his] own ear down so [he] can hear the infinitesimal murmur' (Harvey 1970, 247). These impenetrable depths inside are opposed to the space of Cartesian *cogito*: not clear, not distinct anymore. The playwright rendered this condition impressively in his French translation of *Ohio Impromptu*:

Quelles pensées qui sait. Pensées non, pas pensées. Abîmes de conscience. Abîmés dans qui sait quels abîmes de conscience. D'inconscience. Jusqu'ou nul jour ne peut atteindre. Nul bruit. Ainsi restèrent assis comme devenus de pierre. (Beckett 1986, 66)

In this *chambre obscure* 'whither no light can reach' (Beckett 1982, 32), Beckett unveils the limits of the eye, and after the aural explorations of the mind, he arrives at the profound of 'inconscience' in the form of '*fond [...] sans figure*'.

Works Cited

- Ackerley, Chris. *Demented Particulars: The Annotated 'Murphy'*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2010.
- Bair, Deirdre. *Samuel Beckett*. London: Jonathan Cape, 1978.
- Beckerman, Bernard. 'Beckett and the Act of Listening'. In: Enoch Brater, ed. *Beckett at 80/Beckett in Context*. 149–67.
- Beckett, Samuel. 'Lightning Calculation'. UoR MS 2902. Reading: Beckett International Foundation, c. 1935.
- Beckett, Samuel. 'La Peinture des van Velde, ou le monde et le pantalon'. *Cahiers d'art*. 20^e–21^e années. Paris: Editions 'Cahiers d'art', 1946. 349–56.
- Beckett, Samuel. 'Peintres de l'empêchement'. *Derrière le miroir*. Paris: Editions pierre à feu. Juin 1948. 3–4, 7.

5 The Auditor in *Not I* shows '*helpless* compassion' to the Mouth (Beckett 1977, 12; emphasis added).

- Beckett, Samuel. *All That Fall*. London: Faber, 1957a.
- Beckett, Samuel. *Murphy*. New York: Grove, 1957b.
- Beckett, Samuel. *Embers. Krapp's Last Tape and Embers*. London: Faber, 1960. 20–36.
- Beckett, Samuel. *Comment c'est*. Paris: Minuit, 1961a.
- Beckett, Samuel. 'Dante... Bruno. Vico.. Joyce'. *Our Exagmination Round His Factification for Incamination of Work in Progress*. London: Faber, 1961b. 1–22.
- Beckett, Samuel. *How It Is*. New York: Grove, 1964.
- Beckett, Samuel. *Imagination morte imaginez*. Paris: Minuit, 1965.
- Beckett, Samuel. *Murphy*. Paris: Minuit, 1969.
- Beckett, Samuel. *Le Dépeupleur*. Paris: Minuit, 1970.
- Beckett, Samuel. *The Lost Ones*. New York: Grove, 1972.
- Beckett, Samuel. *Not I. Ends and Odds: Plays and Sketches*. London: Faber, 1977. 11–20.
- Beckett, Samuel. *Company*. London, Calder, 1980.
- Beckett, Samuel. *Endgame*. New York: Grove, 1981.
- Beckett, Samuel. *Ohio Impromptu. Three Occasional Pieces*. London: Faber, 1982. 27–32.
- Beckett, Samuel. 'German Letter of 1937'. In: Ruby Cohn, ed. *Disjecta: Miscellaneous Writings and a Dramatic Fragment*. London: Calder, 1983a. 51–54, 170–73.
- Beckett, Samuel. 'Homage to Jack B. Yeats'. In: Cohn, ed. *Disjecta*. 1983b. 149.
- Beckett, Samuel. 'Plafond'. Channin, Richard, et al. *Arikha*. Paris: Hermann, 1985. 12.
- Beckett, Samuel. *Impromptu d'Ohio. Catastrophe et autres dramatiques*. Paris, Minuit, 1986. 57–67.
- Beckett, Samuel. *Stirrings Still*. London: Calder, 1999.
- Beckett, Samuel. *The Letters of Samuel Beckett, 1929–1940*. Vol. I. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
- Brater, Enoch, ed. *Beckett at 80/Beckett in Context*. New York: Oxford University Press, 1986.
- Bryden, Mary. 'Rats in and around Beckett'. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 7. Amsterdam: Rodopi, 1998. 317–29.
- Clément, Bruno. 'Mais quelle est cette voix?'. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 19. Amsterdam: Rodopi, 2008. 89–101.
- Connor, Steven. 'Between Theatre and Theory: *Long Observation of the Ray*'. In: John Pilling and Mary Bryden, eds. *The Ideal Core of the Onion: Reading Beckett Archives*. Reading: Beckett International Foundation, 1992. 79–98.
- Feldman, Matthew. *Beckett's Books: A Cultural History of Samuel Beckett's 'Interwar Notes'*. London: Continuum, 2006.
- Harvey, Lawrence E. 'Samuel Beckett on Life, Art, and Criticism'. *Modern Language Notes*. Vol. 80, No. 5 (Dec. 1965): 545–62.
- Harvey, Lawrence E. *Samuel Beckett: Poet and Critic*. Princeton: Princeton University Press, 1970.
- Inoue, Yoshiyuki. 'Beckett's Mental Cartography in *Le Dépeupleur* and *Company*'. *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui* 29. Leiden: Brill, 2017. 66–78.
- Jay, Martin. 'In the Empire of the Gaze: Foucault and the Denigration of Vision in Twentieth-Century French Thought'. In: David Couzens Hoy, ed. *The Foucault Reader*. Oxford: Blackwell, 1986. 175–204.

- Juliet, Charles. *Rencontre avec Samuel Beckett*. Montpellier: Fata Morgana, 1986.
- Juliet, Charles. *Conversations with Samuel Beckett and Bram van Velde*. Trans. Janey Tucker, with intro. and notes by Adriaan van der Weel and Ruud Hisgen. Leiden: Academic Press, 1995.
- Jung, Carl Gustav. 'Psychology and Poetry'. *transition* No. 19–20 (June 1930): 23–45.
- Jung, Carl Gustav. *Fundamental Psychological Conceptions: A Report of Five Lectures*. London: Institute of Medical Psychology, 1936.
- Kenner, Hugh. *A Reader's Guide to Samuel Beckett*. London: Thames and Hudson, 1988.
- Knowlson, James. *Damned to Fame: A Life of Samuel Beckett*. London: Bloomsbury, 1996.
- Koffka, Kurt. *Principles of Gestalt Psychology*. London: Kegan Paul, Trench, Trubner, 1935.
- Littré, Emile. *Dictionnaire de la langue française*. Paris: Hachette, 1873.
- Maude, Ulrika. 'Hearing Beckett'. *Beckett, Technology and the Body*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009. 47–69.
- Nixon, Mark. *Samuel Beckett's German Diaries 1936–1937*. London: Continuum, 2011.
- Pilling, John. *Beckett Before Godot*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Rabaté, Jean-Michel. 'Quelques figures de la première (et dernière) anthropomorphie de Beckett'. Rabaté, ed. *Beckett avant Beckett: Essais sur jeune Beckett (1930–1945)*. Paris: P.E.N.S., 1984. 135–51.
- Ruskin, John. *Modern Painters*. Vol. III. London: George Allen, 1906.
- Tajiri, Yoshiki. 'The Eye as a Hole: The Anti-Ocular Element in Samuel Beckett'. *The Harp*. Vol. 8. IASIL-JAPAN (1993): 70–82.
- Worth, Katherine. 'Beckett's Auditors: *Not I* to *Ohio Impromptu*'. In: Brater, ed. *Beckett at 80/Beckett in Context*. 168–92.
- Zilliacus, Clas. *Beckett and Broadcasting: A Study of the Works of Samuel Beckett for and in Radio and Television*. Åbo: Åbo Akademi, 1976.

*This paper was originally delivered at the Beckett International Conference, 'Beckett and the Nonhuman/ *Beckett et le non-humain*', held by Vrije Universiteit Brussel, VUB in collaboration with University of Antwerp, Centre for Manuscript Genetics on 7 February, 2019. It is totally revised with notes added.

**Goethe und die „Pyramide [s]eines Daseins“.
Der Bruch in der Konzeption von *Dichtung und Wahrheit* und die
„Epoche der Weltliteratur“**

Michael MANDELARTZ

Goethe und die „Pyramide [s]eines Daseins“¹.

Der Bruch in der Konzeption von *Dichtung und Wahrheit* und die „Epoche der Weltliteratur“

Michael MANDELARTZ

1. Problemaufriss

Goethe hat die Arbeit an *Dichtung und Wahrheit* nach Fertigstellung des Dritten Teils bekanntlich für mehrere Jahre unterbrochen. Dafür lassen sich pragmatische Gründe anführen, insbesondere die Rücksichtnahme auf noch lebende Personen wie Lili Schönemann.² Von der Forschung sind jedoch auch konzeptionelle Gründe namhaft gemacht worden, um die es im Folgenden gehen soll. Goethe entwickelte offensichtlich schon während der Niederschrift des Dritten Teils Bedenken gegenüber der Metamorphose als biologischem Modell für die Entwicklung des Individuums, etwa in der Bemerkung, es gebe „wenig Biographien, welche einen reinen, ruhigen, steten Fortschritt des Individuums darstellen können“, weil das Leben „auf unbegreifliche Weise aus Freiheit und Notwendigkeit zusammengesetzt“ (S. 522) sei. Für Günter Niggel, Harald Schnur u.a. kündigt sich an dieser und ähnlichen Stellen eine „Suspendierung der Metamorphose als Darstellungsprinzip“³ an, das 1813, zur Zeit der Befreiungskriege und des damit verbundenen Nationalismus, nicht mehr tragfähig gewesen sei. An seine Stelle trete das ‚Dämonische‘, das nicht nur der organischen Entwicklung des Individuums, sondern als „durchkreuzende Macht“ der gesamten „moralische[n] Weltordnung“ (S. 841) entgegenstehe, wie es schließlich gegen Ende des Vierten Teils heißt. Die Stockung im Fortgang der autobiographischen Arbeit wäre damit v.a. auf äußere Ereignisse zurückzuführen, die sich, so Niggel, mit dem „entelechischen ‚Wollen‘“⁴ eines nach dem Modell der Metamorphose sich

1 Überarbeitete und erweiterte Fassung eines Vortrags, den ich am 25. August 2016 auf der Asiatischen Germanistentagung in Seoul gehalten habe.

2 Vgl. dazu Johann Wolfgang Goethe: Aus meinem Leben. *Dichtung und Wahrheit*, in: ders.: Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche. Hrsg. v. Hendrik Birus u.a. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag 1985-2013 (Frankfurter Ausgabe), Bd. I, 14, Kommentar S. 1003. Aus dieser Ausgabe wird im Folgenden mit dem Kürzel ‚FA‘ zitiert, aus *Dichtung und Wahrheit* mit bloßer Seitenangabe.

3 Harald Schnur: Identität und autobiographische Darstellung in Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in: Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1990, S. 28-93, hier S. 63-72, zit. n. Günter Niggel: Das Problem der morphologischen Lebensdeutung in Goethes *Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe-Jahrbuch 116 (1999), S. 291-299, hier S. 295. Niggel fasst in diesen Worten die Forschungsergebnisse zusammen.

4 Niggel: Das Problem der morphologischen Lebensdeutung (wie Anm. 3), S. 294. – Zweifel an Niggels Auffassung der Goetheschen Metamorphose als von ‚inneren Triebkräften‘ gesteuerte Entwicklung ergeben sich weiter unten; vgl. dazu auch ausführlicher Vf.: Empirische Entelechie. Zur Entstehung der

entwickelnden Individuums nicht vereinbaren lassen.

Einen Eindruck von der Erschütterung Goethes durch äußere Begebenheiten, die er nicht zu fassen wusste, erhält man bei der Lektüre eines Briefes vom 14. November 1812 an Carl Friedrich Reinhard zum Brand von Moskau:

<Konzept:> Und nun weiß man freilich nicht, wo man alles das Erstaunen hernehmen soll, daß uns die großen Begebenheiten abnötigen. Unsere Einbildungskraft weiß sie nicht zu fassen und unser Verstand nicht zurecht zu legen. Die Weltgeschichte sammelt auf unsere Kosten sehr große Schätze.

<Reinschrift:> Daß Moskau verbrannt ist, tut mir gar nichts. Die Weltgeschichte will künftig auch was zu erzählen haben. *Delhi* ging auch erst nach der Eroberung zu Grunde, aber durch die ††††† der Eroberer, Moskau geht zu Grunde nach der Eroberung, aber durch die ††††† der Eroberten. (FA II, 7, S. 112)

Das auf das Konzept folgende Blatt wurde aus dem Manuskript entfernt; Goethe hatte „offenbar Mühe [...], seine Gedanken und Gefühle angesichts des Brandes von Moskau zu formulieren“ (FA II, 7, Komm. S. 656), wie die Herausgeber schreiben. Die dann folgende Reinschrift tut, was das Konzept für unmöglich erklärt: sie legt die Ereignisse für den Verstand zurecht, indem sie den Brand Moskaus mit dem Delhis während der Eroberung durch Timur Lenk (1398) in ein Verhältnis der Umkehrung setzt. Das für die Einbildungskraft dennoch Unfassbare wird mit einem Platzhalter bezeichnet. Im *West-östlichen Divan* wird das Verhältnis zwischen Napoleon und Timur Lenk dann – allerdings mit Bezug auf die beiden Winterfeldzüge gegen Russland bzw. China (1405) – auch mit der Einbildungskraft erfasst: Die Naturkraft des Winters tritt als „durchkreuzende Macht“ dem Eroberer entgegen. Über mehr als zwei Jahre – das Gedicht entstand im Dezember 1814 – arbeitete Goethe daran, die Ereignisse von Moskau nicht bloß abstrakt, sondern mit *allen* Seelenkräften zu erfassen. Er bestand unnachgiebig darauf, die ihn umgebenden Phänomene aus Natur und Geschichte zu begreifen.

Die ursprüngliche organische Konzeption von *Dichtung und Wahrheit* war mit solchen Erfahrungen des Dämonischen nicht zu vereinbaren. Im April 1813 konzipierte Goethe noch die Darstellung „des Dämonischen und Egmonds“ (S. 1004f.), dann ließ er die Arbeit acht Jahre lang liegen und beendete den vierten Teil in mehreren Arbeitsphasen erst zwischen 1821 und 1831.

Die neue Konzeption, die für den vierten Teil kompositorische und stilistische Folgen hatte, wird von der Forschung unterschiedlich gedeutet. Günter Niggel sieht die ursprüngliche Polarität zwischen dem Individuum und seiner Umgebung, die nach dem Modell der Botanik Kontinuität gewährleistet, im Begriff der „moralische[n] Weltordnung“ zusammengefasst, die nun durch das irrationale Dämonische als „wie immer geartete[...] metaphysische Komponente relativiert“ werde.⁵ Die ursprüngliche Konzeption wäre damit gescheitert, ohne dass klar würde, ob das

autobiographischen Form von *Dichtung und Wahrheit* aus der Geschichte der Subjektivität, in: ders.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin: Schmidt 2011, S. 221-239, bes. S. 221-225 und 234-239.

5 Niggel: Das Problem der morphologischen Lebensdeutung (wie Anm. 3), S. 298. Ähnlich schon ders.:

Dämonische für Niggel ein neues einheitsbildendes Modell darstellt. Benedikt Jeßing betont die strukturelle Nähe des vierten Teils zur Montagetechnik in den *Wanderjahren*; der souveräne Erzähler trete gegenüber dem „Herausgeber und Kompilator“ zurück, der biographische Zeugnisse eher montiere als sie einer durchgeführten Erzählung einzuordnen. Darin äußere sich „mangelnde Kraft, zwischen den Einzelheiten des Erlebten Zusammenhang zu stiften. [...] Narrative Sinnstiftung erscheint obsolet“.⁶ Bernd Hamacher und Myriam Richter schließlich deuten „Goethes Revision seines autobiographischen Projekts“ im Sinne einer „zeitgemäße[n] Goethe-Deutung für das postmoderne Subjekt“ als Ergebnis von „Goethes Einsicht in die multiple Struktur der Persönlichkeit“.⁷ Die Forschung scheint sich darin einig zu sein, dass Goethe mit dem Übergang vom biologischen zum ‚dämonologischen‘ Modell zugleich auf ein einheitsstiftendes Modell der Autobiographie verzichtet habe.

Demgegenüber wird im Folgenden versucht, die Verzögerung und den Wechsel des Modells in der Ausarbeitung von *Dichtung und Wahrheit* als Übergangsstadium zu einem erneuerten, wiederum auf Einheit des Lebens und seiner Darstellung zielenden Selbstverständnis Goethes zu relativieren. Um 1813, als die Niederlage Napoleons absehbar war und die romantische Wende zu Mittelalter, Christentum und Nationalismus in den Befreiungskriegen politische Erfolge feierte, reagierte Goethe mit einer Erweiterung seines literarischen Horizonts. Schon 1814 schrieb er die ersten für den *West-östlichen Divan* (1819) bestimmten Gedichte. Damit war ein Weg beschritten, der 1827 schließlich zur Prägung des Begriffs ‚Weltliteratur‘ führte. Anstatt sich in unsichere Kämpfe mit der (Spät-) Romantik einzulassen, die seine Position als ‚Olympier‘ mit souveränem Überblick über die deutsche Kultur nur bedrohen konnten, weitete Goethe die Basis seines Selbstverständnisses aus. Mit der Positionierung als Mitinitiator der entstehenden Weltliteratur positivierte er die Fülle unterschiedlicher europäischer (und weltweiter) Literaturen, räumte aber der deutschen Literatur – und insbesondere sich selbst – die privilegierte Position des Vermittlers ein. Damit bekam auch die Romantik ihr Recht, wurde aber als eine von vielen Strömungen marginalisiert und erschien gegenüber dem weltoffenen Goethe borniert national. In Begriffen der Wissenschaftstheorie ließe sich sagen: Goethe verfuhr wie in der *Farbenlehre* nach der Maxime, dass es im Falle widersprechender Positionen strategisch wenig sinnvoll ist, die eigene mit Hypothesen zu verteidigen; aussichtsreicher ist es, eine höhere Position zu suchen, die Position und Gegenposition unter sich fasst.⁸ Goethe spricht im Zusammenhang mit einer französischen Adaption des *Tasso* selbst davon, er „bezwecke ein Höheres“, als „an mich und meine Arbeiten zu erinnern“. (FA I, 22, S. 356) Indem er die „Epoche der Weltliteratur“ nicht nur

Geschichte der deutschen Autobiographie im 18. Jahrhundert. Theoretische Grundlegung und literarische Entfaltung. Stuttgart: Metzler 1977, S. 162-164. Der Aufsatz bringt auch eine Zusammenfassung der Diskussion in den 1980er und 90er Jahren.

6 Benedikt Jeßing: *Dichtung und Wahrheit*, in: Goethe-Handbuch. Hrsg. v. Bernd Witte u.a. Stuttgart, Weimar: Metzler 1996-1999, Bd. 3, S. 278-330, hier S. 327 und 329.

7 Bernd Hamacher und Myriam Richter: Biographismus und Anti-Biographismus in philosophischen Goethe-Deutungen des 20. Jahrhunderts, in: Goethe Yearbook 16 (2009), S. 193-206, hier S. 202f.

8 Vgl. dazu Vf.: Goethe, Newton und die Wissenschaftstheorie. Zur Wissenschaftskritik und Methodologie der *Farbenlehre*, in: ders.: Goethe, Kleist. Literatur, Politik und Wissenschaft um 1800. Berlin: Erich Schmidt 2011, S. 240-281, hier S. 262f.

postulierte, sondern mit erheblichem Aufwand an Lektüre, Korrespondenz und dichterischer Produktion dazu mitwirkte, sie „zu beschleunigen“ (FA II, 12, S. 225), verschaffte er sich selbst eine neue „Weltübersicht“, deren, wie es in den Erläuterungen zum *Divan* heißt, gerade der Dichter „bedarf um zum Reichthum aller Stoffe zu gelangen.“⁹ (FA I, 3/1, S. 195)

In einem ersten Schritt soll nun die ursprüngliche Konzeption von *Dichtung und Wahrheit* und ihr Scheitern dargestellt werden (2). Anschließend wird gezeigt, dass der Bruch zwischen der ursprünglichen und der späteren Konzeption nicht so groß ist, wie die Forschung annimmt; Goethe gelingt es zwar nicht, die Autobiographie nach dem ursprünglichen Plan abzuschließen, der Begriff des ‚Dämonischen‘ als „durchkreuzende[r] Macht“ ergibt sich aber im Rückgriff auf ältere Überlegungen zum *Egmont* (3). Von daher bedeutet zuletzt auch der Begriff ‚Weltliteratur‘ nichts völlig Neues; Goethe erweitert lediglich die Basis der „Pyramide [s]eines Daseins“¹⁰ bis zur größtmöglichen Ausdehnung, die ihm schließlich die „Weltübersicht“ erlaubt, deren der Dichter bedarf (4).

2. Die ‚organische‘ Konzeption von *Dichtung und Wahrheit*

In einem im Sommer 1813 entstandenen, ungedruckt gebliebenen Vorwort zum dritten Teil der Autobiographie beschreibt Goethe sein ursprüngliches Projekt in Analogie zur Botanik:

Ehe ich diese nunmehr vorliegenden drei Bände zu schreiben anfang, dachte ich sie nach jenen Gesetzen zu bilden, wovon uns die Metamorphose der Pflanzen belehrt. In dem ersten sollte das Kind nach allen Seiten zarte Wurzeln treiben und nur wenig Keimblätter entwickeln. Im zweiten der Knabe mit lebhafterem Grün stufenweis mannigfaltiger gebildete Zweige treiben, und dieser belebte Stengel sollte nun im dritten Bande ähren- und rispenweis zur Blüte hineilen und den hoffnungsvollen Jüngling darstellen. (S. 971)

Goethe entschuldigt sich dann bei den Lesern für die zu erwartende längere Pause bis zum Erscheinen des vierten Teils, denn in der darin zu beschreibenden Epoche „fallen die Blüten ab, nicht alle Kronen setzen Frucht an und diese selbst, wo sie sich findet, ist unscheinbar, schwillt langsam und die Reife zaudert. Ja [...] der Genuß [...] wird vereitelt.“ (S. 972) Eine wenig genussreiche Lebenszeit könnte allerdings durchaus poetisch beschrieben werden, und so begründet Goethe die Verzögerung nicht nur mit der dargestellten Epoche, sondern auch mit den Umständen ihrer autobiographischen Ausarbeitung. Dabei erweitert er die Pflanzen- zur Gartenmetaphorik:

Freilich ist es Gartenfreunden wohl bekannt, daß eine Pflanze nicht in jedem Boden, ja in demselben Boden nicht jeden Sommer gleich gedeiht, und die angewendete Mühe nicht

9 Bevor Goethe die ‚Weltübersicht‘ zu einer Voraussetzung des Dichters erhebt, erscheint der Begriff in einem Brief an C. F. Reinhard vom 22. Juni 1808, und zwar mit Bezug auf die Konversion Friedrich Schlegels, der „im höchsten Lichte der Vernunft, des Verstandes, der Weltübersicht [...] den Popanz“ spiele (FA II, 6, S. 322).

10 Brief an Lavater vom 20. September 1780, FA II, 2, S. 299.

immer reichlich belohnt; und so hätte denn auch diese Darstellung, mehrere Jahre früher, oder zu einer günstigeren Zeit unternommen, eine frischere und frohere Gestalt gewinnen mögen. (S. 972)

Pflanzen sind auf den gedeihlichen Austausch mit Boden, Luft und Licht ihrer Umgebung angewiesen; eine Störung, etwa durch Versetzung in einen anderen Boden, kann die Verkümmern der Pflanze zur Folge haben. Nun war Goethe, abgesehen von den gewohnten Jenaer Aufenthalten und Badereisen, nach wie vor in Weimar ansässig; nicht Goethe, sondern der Boden unter ihm war, im politischen Sinne nämlich, versetzt worden. Der Niedergang Napoleons, der ihm als Garant einer neuen politischen Stabilität erschienen war, der Aufstieg der Romantik und, etwa drei Monate vor Abfassung des Fragments, der Beginn der Befreiungskriege im März 1813, hatten ihm den Boden unter den Füßen weggezogen. Das hatte auch zur Folge, dass die Darstellung seines Lebens nicht mit der geforderten ‚Frische und Fröhlichkeit‘ vonstattenging.

Nun stimmte die ursprüngliche Konzeption keineswegs so genau mit dem pflanzlichen Wachstum überein, wie Goethe es in dem nicht verwendeten Vorwort suggeriert. Der Austausch zwischen Individuum und Umgebung verläuft weit komplexer, jedenfalls für den sich auf sich selbst zurückwendenden Autobiographen. Im 1811 entstandenen Vorwort zu *Dichtung und Wahrheit* zitiert Goethe einen (fingierten) Brief von Freunden, in dem er aufgefordert worden sei, die chronologische Folge seiner Werke, die inneren Zustände und äußeren Lebensumstände ihrer Entstehung sowie seine theoretischen Grundsätze „in einem gewissen Zusammenhange“ mitzuteilen. Denn der Schriftsteller solle im Alter „jenes Hervorgebrachte wieder als Stoff [...] behandeln und zu einem Letzten bearbeiten, welches denen abermals zur Bildung gereiche, die sich früher mit und an dem Künstler gebildet haben.“ (S. 12) Das reflektierte Leben des Schriftstellers entwickelt sich dem Brief der ‚Freunde‘ zufolge schon deswegen nicht nach dem Muster der Pflanze, weil das ‚Hervorgebrachte‘ – die Werke bzw. Früchte – erneut als Stoff behandelt werden soll. Das Leben verzehrt seine eigenen Früchte wie Kronos seine Kinder, wenn es sich autobiographisch auf sich selbst zurückwendet.

Die Reflexion über das Ansinnen der ‚Freunde‘ führt Goethe auf die Momente, die zu berücksichtigen sind, wenn ein Leben verständlich mitgeteilt werden soll:

denn indem ich jener sehr wohl überdachten Forderung zu entsprechen wünschte [...]; so ward ich aus meinem engen Privatleben in die weite Welt gerückt, die Gestalten von hundert bedeutenden Menschen, welche näher oder entfernter auf mich eingewirkt, traten hervor; ja die ungeheuren Bewegungen des allgemeinen politischen Weltlaufs, die auf mich wie auf die ganze Masse der Gleichzeitigen den größten Einfluß gehabt, mußten vorzüglich beachtet werden. Denn dieses scheint die Hauptaufgabe der Biographie zu sein, den Menschen in seinen Zeitverhältnissen darzustellen, und zu zeigen, in wiefern ihm das Ganze widerstrebt, in wiefern es ihn begünstigt, wie er sich eine Welt- und Menschenansicht daraus gebildet, und wie er sie, wenn er Künstler, Dichter, Schriftsteller ist, wieder nach außen abspiegelt. (S. 13)

Nehmen wir diese Überlegungen mit denen der fiktiven ‚Freunde‘ zusammen, so ergeben sich folgende Momente:

- 1) Die ursprüngliche Prägung des Individuums durch die Menschen seiner Umgebung und die politische Gesamtlage.
- 2) Das positive oder negative Verhältnis der Umgebung zu seiner ursprünglichen Anlage.
- 3) Die Herausbildung eines Welt- und Menschenbildes aus dieser Konstellation.
- 4) Dessen ‚Abspiegelung‘ im Werk, falls das Individuum ein Künstler ist.

Bis zu diesem Punkt ist das Leben noch in Analogie zur Metamorphose der Pflanzen als Ergebnis des Austauschs zwischen einer ursprünglichen „Geprägte[n] Form“ (FA I, 2, S. 501) (1), der Umgebung des Organismus (2), dessen inneren Reaktionen (3) und anschließender Ausbildung von Früchten (4) darstellbar. Der Zusammenhang der Früchte bzw. Werke untereinander bleibt jedoch in diesem ersten Zyklus noch unverständlich: sie stehen als Spiegel der für die jeweilige Zeit ihrer Entstehung charakteristischen Einstellungen und Kenntnisse des Dichters unverbunden nebeneinander und bilden lediglich „Bruchstücke einer großen Konfession“ (S. 310). So bleiben „Lücken eines Autorlebens“ (S. 589), deren innerer Zusammenhang erst autobiographisch deutlich werden könnte. Die Werke behaupten allerdings – dieser Punkt fehlt in Goethes Aufzählung – ihre eigene Realität und Wirksamkeit und stehen damit am Beginn des zweiten Zyklus:

- 5) Rückwirkung der Werke auf die äußere Welt; Bildung eines Freundeskreises.
- 6) Die an den Dichter gerichtete Forderung der ‚Freunde‘, den Zusammenhang der Werke biographisch verständlich zu machen.
- 7) Die Herausbildung eines historisierenden Selbstbildes aufgrund der früheren Werke „als Stoff“.
- 8) Dessen Ausarbeitung und ‚Abspiegelung‘ in der Autobiographie.

Wir haben schon 1811, zwei Jahre vor der Unterbrechung der Arbeit an *Dichtung und Wahrheit*, eine gestufte Dialektik vor uns, die nach der ursprünglichen Prägung durch die Welt insgesamt und die Menschen der Umgebung im Besonderen (1, 5) jeweils die Forderungen der Außenwelt an das Individuum (2, 6), dessen innere Arbeit am Ausgleich zwischen sich und diesen Forderungen (3, 7) sowie die ‚Abspiegelung‘ des Resultats im Werk umfasst (4, 8). Auf der ersten Stufe bezieht sich die Dialektik auf den Gegensatz von Welt und Individuum auf verschiedenen Lebensabschnitten und endet jeweils mit der Produktion eines Werkes, auf der zweiten Stufe werden die Produkte der ersten Stufe wiederum zum „Stoff“, indem ihre Wirkung den Freundeskreis bzw. die Öffentlichkeit veranlasst, vom Dichter die Bearbeitung ihres Zusammenhangs und ihre erneute öffentliche Wirkung als Autobiographie zu fordern. Wenn Autobiographien u.a. die Funktion haben, dem Verfasser ein Bewusstsein von sich selbst zu verschaffen, so gründet dieses Selbstbewusstsein hier nicht in der Reflexion des Verfassers auf innere Zustände, sondern ausschließlich auf dem zweifachen Spiegelbild, das ihm die Welt von sich zurückgeworfen hat: als positive und negative Reaktion auf das Verhalten der Person Goethe,

und als positive und negative Reaktion auf seine Werke. Die Reaktionen auf *Dichtung und Wahrheit* werden ihm den dritten Spiegel liefern.

Das Spannungsverhältnis zwischen der ästhetischen Einheit des *autobiographischen Werkes* und dem zugrundeliegenden *Leben*, das neuere Theorien der Autobiographie für unaufhebbar halten und deshalb durch Konstruktion oder Dekonstruktion ersetzen,¹¹ lässt sich auf diese Weise zumindest *prinzipiell* stufenweise reduzieren: Jedes Werk gleicht die Spannung zwischen den Ansprüchen des Individuums und den Herausforderungen der Welt im jeweiligen Lebensabschnitt aus, indem es produktiv auf sie antwortet, und die Spannung zwischen den Werken als bloßen „Bruchstücken einer großen Konfession“ hat die autobiographische Reflexion auf den Gesamtzusammenhang wiederum auszugleichen. Die Einheitsbildung vollzieht sich auf der Ebene der einzelnen Werke gewissermaßen horizontal zwischen Individuum und Zeitgenossen, auf der Ebene der Autobiographie vertikal zwischen den Werken bzw. den Weltansichten, die sich in ihnen ausdrücken sowie den Reaktionen darauf. Die Aufgabe des Autobiographen besteht keineswegs in Introspektion; vielmehr sammelt er die Spiegelbilder, die ihm die Welt von sich und seinen Werken zurückgeworfen hat und bringt sie in einen Zusammenhang. Er ist lediglich der Historiker seines eigenen Lebens, der äußere Ereignisse und Dokumente in einen sinnvollen Zusammenhang bringt wie jeder andere Historiker auch. Dadurch entfällt die privilegierte Position, die Dilthey der Autobiographie für die Grundlegung der Geisteswissenschaften zuspricht. Goethe beansprucht eben keine „besondere Intimität des Verstehens“¹² für sein eigenes Leben. Es entfällt aber auch die Notwendigkeit, das eigene Leben zu ‚konstruieren‘, zu ‚dekonstruieren‘ oder eine „multiple Struktur der Persönlichkeit“ anzunehmen. Konsequenterweise spricht Goethe nirgendwo mit Bezug auf *Dichtung und Wahrheit* von ‚Autobiographie‘, ‚Selbstbiographie‘ o.ä., sondern immer nur von ‚Biographie‘.

Das Spannungsverhältnis lässt sich durch dieses Verfahren allerdings nicht in jedem Fall ausgleichen. Voraussetzung ist nämlich zweierlei: Zum einen der durchgängige Wille des Autobiographen, die Zwecke, die er sich einmal vorgesetzt hat, durch das gesamte Leben hindurch festzuhalten (dazu weiter unten), wiewohl sie natürlich ausdifferenziert werden, und zum anderen die (relative) Beständigkeit der *Welt*.¹³ Eine unbeständige, schwankende Welt erlaubt es nicht, über längere Zeiträume hinweg Zwecke erfolgreich zu verfolgen, weil sich die Bedingungen des Handelns während der Ausführung der Pläne ändern. Aber auch die Bedingungen, unter denen sich die Öffentlichkeit und Freundeskreise des Dichters konstituieren, verschieben sich, so dass die äußeren Reaktionen auf das Handeln des Dichters und seine Werke sich nicht mehr in einen sinnvollen Zusammenhang bringen lassen. Dies aber war 1813 der Fall: Mit der Auflösung des Alten Reiches, dem Aufstieg der Romantik und den Befreiungskriegen

11 Vgl. Martina Wagner-Egelhaaf: *Autobiographie*. 2. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler 2005, S. 60-65 und 71-84.

12 Wilhelm Dilthey: *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften*. Hrsg. v. Manfred Riedel. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1981, S. 246.

13 Vgl. zu beidem Vf.: *Die Einheit der Person und ihr Preis*. Goethes „Theorie“ der Autobiographie und Salomon Maimons Lebensgeschichte, in: *Nachleben der Toten – Autofiktion*. Hrsg. v. Hiroshi Yamamoto. München: Iudicium 2017, S. 128-155, hier S. 132-135.

war nicht nur der „glückliche[...] und gemächliche[...] Zustand“ (S. 53) des Alten Reiches verschwunden, unter dem Goethe seine Kindheit und Jugend verbracht hatte; die Leserschaft der Romantiker wuchs, Goethes wurde kleiner, und mit der Niederlage Napoleons war auch die Hoffnung auf eine neue, stabile politische Ordnung Europas zerschellt, in die die Errungenschaften der Aufklärung hätten eingehen können. Stattdessen setzte sich nach Napoleons Fall eine ‚Heilige Allianz‘ durch, die auf die katholisierenden Positionen der Romantiker zurückgriff, und in Weimar hatte die deutschnationale Bewegung noch mehr Erfolge zu verzeichnen als anderswo.¹⁴ Die (politischen) Bedingungen des Handelns hatten sich für Goethe verschoben, so dass der vierte Teil von *Dichtung und Wahrheit* keine „frische[...] und frohe[...] Gestalt gewinnen“ wollte.

3. Die „Pyramide“ des Lebens und *Egmont* als Modell für das Scheitern des kontinuierlichen Lebens

In einem Brief an Lavater vom 20. September 1780 spricht Goethe über seine weitere Lebensplanung:

Diese Begierde, die Pyramide meines Daseyns, deren Basis mir angegeben und gegründet ist, so hoch als möglich in die Luft zu spitzen, überwiegt alles andre und lässt kaum Augenblickliches Vergessen zu. Ich darf nicht säumen, ich bin schon weit in Jahren vor, und vielleicht bricht mich das Schicksal in der Mitte, und der babilonische Thurn bleibt stumpf unvollendet. Wenigstens soll man sagen es war kühn entworfen und, wenn ich lebe, sollen wills Gott die Kräfte bis hinauf reichen. (FA II, 2, S. 299)

Der oberste Zweck, der Goethes Leben durchgängig bestimmte, wäre demnach die einheitliche Lebensführung selbst, die Erhaltung seiner selbst als eines *Individuums*. Das lateinische ‚individuum‘ bedeutet zunächst keineswegs, wie zumeist in diesem Zusammenhang angegeben, *unteilbar*, sondern *ungeteilt*. Die Persönlichkeit ist teilbar, insofern es ihr nicht immer gelingt, sich durch den Wandel der Zeitverhältnisse hindurch identisch zu erhalten; das Individuum ist kein notwendiges Attribut des Menschen überhaupt, sondern Resultat einer kraftvollen, auf Einheit der Person abzielenden Lebensführung. Eine Lebensführung in diesem Sinne repräsentierte sich Goethe im Bild der Pyramide. Die ‚Pyramide des Lebens‘ gründet allerdings in Lebensverhältnissen, die nicht der freien Wahl unterliegen, sondern Goethe wie jedem anderen „angegeben“ sind. Auf dieser Basis gilt es, das Leben voranzutreiben und den Bau nach oben weiterzutreiben, was nur durch Erweiterung der Basis möglich ist.

Die Metaphorik der Basis, auf deren Sicherheit alles darauf Aufbauende gründet, geht bei Goethe von architektonischen Betrachtungen, z. B. des Straßburger Münsters (vgl. S. 419), aus und greift von dort aus in das menschliche Leben und die Kunst über. So heißt es etwa in der

¹⁴ Der Napoleonverehrer Goethe befand sich im Gegensatz zu seinem preußenfreundlichen Herzog Carl August. Vgl. etwa Hans Tümmler: Goethes staatliche Umwelt. Ein Überblick über die thüringische Territorien-geschichte in der Zeit Carl Augusts und Goethes, in: *Historische Zeitschrift* 228 (1979), S. 23-69, hier S. 56.

Italienischen Reise zur venezianischen Komödie, es sei „auch hier das Volk wieder die Base, worauf dies alles ruht, die Zuschauer spielen mit, und die Menge verschmilzt mit dem Theater in ein Ganzes.“ (FA I, 15, S. 83f.). Auch Goethes Naturstudien ruhen „auf der reinen Basis des Erlebten“ (FA I, 13, S. 345). Auf einer solchen Basis baut Goethe nach dem angeführten Brief an Lavater auch sein eigenes Leben pyramidal auf. Der Bau beginnt mit den frühen Jahren in Frankfurt, die Basis – und damit der Überblick von der immer höheren Spitze aus – erweitert sich mit den Aufenthalten in Leipzig und Straßburg, später in Weimar, in der Schweiz und Italien, immer verbunden mit der Erweiterung des Überblicks über die geologischen, politischen, kulturellen und literarischen Verhältnisse, unter denen er lebte und produzierte.

Diese kontinuierliche Erweiterung der Basis, verbunden mit der Erhöhung des Standpunkts auf der Spitze mit daraus folgender Erweiterung des Überblicks, ‚durchkreuzt‘ nun das Dämonische. In der einschlägigen Passage aus *Dichtung und Wahrheit* heißt es:

Alles was uns begrenzt schien für dasselbe durchdringbar, es schien mit den notwendigen Elementen unsres Daseins willkürlich zu schalten, es zog die Zeit zusammen und dehnte den Raum aus. Nur im Unmöglichen schien es sich zu gefallen und das Mögliche mit Verachtung von sich zu stoßen. Dieses Wesen, das zwischen alle übrigen hineinzutreten, sie zu sondern, sie zu verbinden schien, nannte ich dämonisch nach dem Beispiel der Alten und derer die etwas Ähnliches gewahrt hatten. Ich suchte mich vor diesem furchtbaren Wesen zu retten, indem ich mich, nach meiner Gewohnheit, hinter ein Bild flüchtete. (S. 840)

Das irrationale Dämonische ist mit der zwar komplexen, aber immerhin rationalen Maxime der Lebensführung in Analogie zur Pyramide nicht vereinbar. Indem er sich „hinter ein Bild flüchtete“, bearbeitet Goethe das Phänomen, hält es sich aber auch vom Leibe, um sein Leben sinnvoll weiterführen zu können. Als poetisches „Bild“ des Dämonischen entsteht zwischen 1775 und 1787 der *Egmont*. In das Drama um den niederländischen Grafen, der auch Züge Goethes trägt, lagert er die Bearbeitung des rational nicht fassbaren Dämonischen aus und distanziert sich zugleich davon. Die unruhigen Zeiten der Auseinandersetzung zwischen den Niederlanden und Spanien, die eine aufrechte Lebensführung wie diejenige Egmonts – im Gegensatz zu den politischen Winkelzügen Oraniens – mit dem Tod bedrohen, so dass „der babilonische Thurn [...] stumpf unvollendet“ bleibt, diese unruhigen Zeiten sind das Gegenbild zu dem „glücklichen und gemächlichen Zustand“ (S. 53) des Alten Reiches, in dem Goethe selbst aufwuchs.

Charakteristisch für *Egmont* wie für Goethes Lebensführung ist der Widerstand gegen den Zugriff der Sorge auf das Individuum (vgl. FA I, 5, S. 535 und 549; 500 in Abgrenzung zu Oranien). Ein aufrechtes, dem Genuss offenes Leben führt nur, wer fest auf seiner ‚Basis‘ steht und, wie *Egmont* sagt, „an jedem Tage mit rascher Würkung [s]eine Pflicht“ (FA I, 5, S. 547) tut, ohne sich wie Oranien von der Sorge davon abhalten zu lassen. So bleibt das Leben ein Kontinuum, und die Pyramide wächst. In Übereinstimmung mit dem Pyramidenbild im Brief an Lavater sagt *Egmont*:

Noch habe ich meines Wachstums Gipfel nicht erreicht und steh ich droben einst; so will ich

fest, nicht ängstlich stehen. Soll ich fallen; so mag ein Donnerschlag, ein Sturmwind, ja ein selbst verfehler Schritt mich abwärts in die Tiefe stürzen, da lieg ich mit viel tausenden. (FA I, 5, S. 493)

Die Kontinuität und die damit verbundene Sicherheit des Selbstgefühls auf der „angegebenen“ Basis des einmal gegebenen Lebenszusammenhangs gehen der Rettung des bloßen Lebens vor. Egmont scheitert, weil der Eingriff Spaniens in die niederländische Politik die Bedingungen seines ‚freien Lebens‘ zerstört. Der niederländischen Tradition freier Selbstäußerung als Basis der Lebensführung wird die spanische Ordnung als neue Basis untergeschoben, so dass eine kontinuierliche Fortführung des Lebens unmöglich wird. Da Egmont dennoch an seiner Basis festhält, unterliegt er der spanischen Macht und fällt. Oranien dagegen flüchtet sich vor der Bedrohung ins Ausland; er rettet sein Leben auf Kosten der Einheit der Lebensführung.

Um 1775 hatte Goethe die mögliche Bedrohung durch die Politik für seine Art der Lebensführung schon erkannt, aber im *Egmont* noch historisch distanzieren können. 1813 wird die Bedrohung unabweisbar. Mit dem Scheitern Napoleons wird eine Erweiterung der Basis auf der Grundlage einer stabilen europäischen Ordnung, die zugleich auf den Errungenschaften der Aufklärung ruhte, unmöglich. Politisch herrscht in Deutschland und Europa die Heilige Allianz, kulturell die Romantik, und mit beiden eine reaktionäre Form des Christentums.¹⁵ Politik und Kultur orientieren sich an vergangenen Ordnungen, statt vorwärts zu streben. Dies war das Problem Goethes, dem er sich durch Erarbeitung der europäischen und außereuropäischen Literatur stellte und aus dem heraus er 1827 den Begriff der ‚Weltliteratur‘ prägte. Damit erweiterte er die Basis seiner Pyramide ein weiteres Mal.

4. Weltliteratur und Weltübersicht

Seit den Befreiungskriegen von 1813 zog sich Goethe aus der Weimarer Politik zurück, zumal Herzog Carl August seit Jahren eine Politik verfolgte, die seinen Intentionen zuwiderlief. Der Herzog hatte auf der Seite Preußens antinapoleonische Politik betrieben, so dass das Herzogtum nach der Niederlage von 1806 nur knapp der Auflösung entgangen war. Auf dem Wiener Kongress hatte sich die Politik Carl Augusts dann mit der Erhebung zum Großherzog bezahlt gemacht. Während andere Länder, und allen voran Preußen, die deutschnationale Bewegung anschließend zurückdrängten und mit den Karlsbader Beschlüssen von 1819 zur Demagogenverfolgung übergingen, wurde sie von Carl August unterstützt. 1816 erhielt Weimar als eins der ersten deutschen Länder eine Verfassung, die entgegen Goethes Intentionen Pressefreiheit einräumte, und 1817 unterstützte der Herzog das Wartburgfest.¹⁶

In Analogie zur historischen Distanzierung des Dämonischen durch den *Egmont* heißt es in den *Tag-und Jahresheften* zu 1813:

15 Vgl. dazu wieder Goethe über Friedrich Schlegel (wie Anm. 9), S. 321 f.

16 Vgl. dazu Tümmler: Goethes staatliche Umwelt (wie Anm. 14), S. 57f.

Hier muß ich noch einer Eigentümlichkeit meiner Handlungsweise gedenken. Wie sich in der politischen Welt irgendein ungeheures Bedrohliches hervorthat, so warf ich mich eigensinnig auf das Entfernteste. Dahin ist denn zu rechnen, daß ich von meiner Rückkehr aus Karlsbad an mich mit ernstlichstem Studium dem chinesischen Reich widmete [...]. (FA I, 17, S. 255f.)

Goethe nutzte den Rückzug aus der Politik, um sich mit der arabischen und asiatischen, insbesondere chinesischen und japanischen Geschichte und Literatur auseinanderzusetzen. Auch bei der Beschäftigung mit der Ferne ist er allerdings wie immer auf Kontinuität bedacht. Nachdem er schon Ende 1813 „China und was dazu gehört fleißig durchstudiert“ (FA II, 7, S. 270) hat, will er sich seit Anfang 1815 „innerhalb der Grenzlinie der Eroberungen Timurs halten, weil ich dadurch an einem abermaligen Besuch im jugendlieben Palästina nicht gehindert werde.“¹⁷ Das Reich Timur Lenks, bei seinem Tode 1405 von Anatolien bis vor China reichend, stellt die räumliche Verbindung zwischen Ostasien und dem Goethe seit seiner Jugend vertrauten biblischen Raum her; eine historische Verbindung zur Gegenwart besteht über die oben schon besprochenen Analogien zwischen Timur und Napoleon. Goethe sammelt keine unzusammenhängenden Bruchstücke der Weltliteratur und -geschichte, sondern arbeitet kontinuierlich an der Erweiterung der Basis seiner Pyramide.

Nun hat Goethe den Begriff ‚Weltliteratur‘ 1828 nicht im Sinne eines weltweit gültigen Kanons klassischer Werke, sondern als gegenseitige Kenntnisnahme, ja als lebendiges Gespräch zwischen den Autoren der Gegenwart bestimmt:

Wenn wir eine europäische, ja eine allgemeine Weltliteratur zu verkündigen gewagt haben, so heißt dieses nicht daß die verschiedenen Nationen von einander und ihren Erzeugnissen Kenntnis nehmen, denn in diesem Sinne existiert sie schon lange, setzt sich fort und erneuert sich mehr oder weniger; nein! hier ist vielmehr davon die Rede, daß die lebendigen und strebenden Literatoren einander kennenlernen und durch Neigung und Gemeinsinn sich veranlaßt finden gesellschaftlich zu wirken. (FA I, 25, S. 79)

Die intensive Kommunikation zwischen den europäischen Autoren und Naturwissenschaftlern, die Goethe feststellt und weitertreibt, indem er zur regelmäßigen Lektüre französischer, englischer und italienischer Zeitschriften übergeht, Autoren wie den jungen Adam Mickiewicz in Weimar empfängt, mit den Herausgebern des Pariser *Globe*, des Mailänder *L'Eco*, mit Byron, Carlyle und Manzoni korrespondiert und die Organisation internationaler Wissenschaftskongresse unterstützt,

17 FA II, 7, S. 398. Im Oktober 1813 hatte Goethe einen Atlas, mehrere Reisebeschreibungen und ein Werk über chinesische Philosophie aus der Weimarer Bibliothek entliehen. Vgl. Elise von Keudell: Goethe als Benutzer der Weimarer Bibliothek. Ein Verzeichnis der von ihm ausgeliehenen Werke. Weimar: Böhlau 1931 (Nachdr. Leipzig 1982), Nr. 863-873, S. 138-140. Am 1. Juni 1817 und 7. Juli 1818 folgte die Lektüre von Reisebeschreibungen nach Japan und Korea. Vgl. die Tagebucheinträge in: Johann Wolfgang Goethe: Werke. Hrsg. im Auftrage der v. Großherzogin Sophie von Sachsen (Weimarer Ausgabe). Weimar: Böhlau 1887-1919, Abtlg. III, Bd. 6, S. 55 und 226.

wird ermöglicht durch die Verbesserung der Verkehrswege und der Kommunikationstechnik. Goethe selbst sagt, die Bildung der Weltliteratur sei „bey der sich immer vermehrenden Schnelligkeit des Verkehrs unausbleiblich“ (FA I, 22, S. 866).

Bekanntlich hat Goethe den Begriff der ‚Weltliteratur‘ nicht wirklich ausgearbeitet, sondern lediglich verstreute Hinweise gegeben. Zwei Bedeutungsdimensionen¹⁸ des zunehmenden „geistigen Handelsverkehr[s]“ (FA I, 22, S. 870) scheinen hier wichtig zu sein. Die wirtschaftliche Entwicklung hat einerseits einen weiteren Schub in der Alphabetisierung und der allgemeinen Bildung der europäischen Völker zur Folge, der sich in der massenhaften Lektüre von Übersetzungen sowie in minderwertiger literarischer Produktion niederschlägt. Im März 1829 schreibt Goethe dazu an Zelter:

Die Übertriebenheiten, wozu die Theater des großen und weitläufigen Paris genötigt werden, kommen auch uns zu Schaden, die wir noch lange nicht dahin sind, dies Bedürfnis zu empfinden. Dies sind aber schon die Folgen der anmarschierenden Weltliteratur, und man kann sich hier ganz allein dadurch trösten, daß, wenn auch das Allgemeine dabei übel fährt, gewiß Einzelne davon Heil und Segen gewinnen werden; wovon mir sehr schöne Zeugnisse zu Handen kommen. Ist doch eigentlich das wahrhaft Vernünftige und Auslangende das Erbteil weniger, im Stillen fortwirkender Individuen. (FA II, 11, S. 99)

Die Folgen der beschleunigten Kommunikation sind durchaus zwiespältig; der kulturelle Sektor der Ökonomie, v.a. Buchmarkt und Theater, wächst, die Zahl der Verleger, Setzer, Autoren, Schauspieler, Intendanten usw. nimmt zu, allerdings ohne positive Folgen für die allgemeine Bildung, die im Gegenteil „Schaden“ nimmt. Die Folgen der Trivialliteratur sind unaufhaltbar, da die Weltliteratur ‚anmarschiert‘. Für wenige „Vernünftige“ dagegen wirkt sich die Weltliteratur positiv aus, da sie die Auseinandersetzung mit den Autoren anderer Sprache für die ‚fortwirkende‘, d.h. kontinuierliche Ausbildung eines zusammenhängenden Bildes der Welt nutzen.

Im Gegensatz zur Phase des *Egmont*, als Goethe die historische Distanzierung des Dämonischen für die Ausbildung eines auch *politisch* einheitlichen Fundamentes im Kleinstaat Weimar nutzen konnte, fallen 1827 die politischen und die persönlichen Folgen der „anmarschierenden Weltliteratur“ völlig auseinander. Der Kleinstaat Weimar war in die europäische und die Weltpolitik eingebunden und hatte seine Handlungsfähigkeit im Wesentlichen verloren. In die große Politik vermittelnd einzugreifen, lag außerhalb von Goethes Möglichkeiten. Die positive Wirkung der neuen Weltliteratur bleibt daher auf die Autoren beschränkt, sie bleibt ein inner-literarisches und inner-wissenschaftliches Phänomen.

Innerhalb dieser objektiv vorgegebenen Beschränkung entfaltete sich der Begriff der ‚Weltliteratur‘ aber wieder nach dem oben skizzierten Modell einer Wechselwirkung zwischen Individuum und Außenwelt. Anne Bohnenkamp hat darauf hingewiesen, dass Goethe den Begriff

18 Manfred Koch unterscheidet dagegen drei grundlegende Dimensionen des Bedeutungsspektrums, nämlich „eine historisch-soziologische, eine moralische und eine poetologische.“ Manfred Koch: Weimaraner Weltbewohner. Zur Genese von Goethes Begriff ‚Weltliteratur‘. Tübingen: Niemeyer 2002, S. 4.

im Zusammenhang mit der Rezeption seiner Werke in Frankreich und England einführte und diesen Vorgang als „Rezeption der Rezeption“¹⁹ beschrieben. Goethe setzte sich intensiv mit der europäischen Rezeption seiner Werke in Europa auseinander; seine Beziehungen zu Byron, Carlyle und Manzoni begannen mit deren Goethe-Rezeption. Goethe empfängt also inzwischen Spiegelbilder seiner selbst aus ganz Europa und nutzt sie zur Erweiterung der Basis und des ‚Überblicks‘ von der Spitze seiner ‚Lebenspyramide‘ aus. Mit der Erweiterung seines Literaturbegriffs zur ‚Weltliteratur‘ entwickelte Goethe ein Verfahren, das es ihm in Analogie zu dem im Vorwort von *Dichtung und Wahrheit* entwickelten erlaubte, seine Einheit *als Autor* an den Spiegelbildern, die ihm aus ganz Europa zurückgeworfen wurden, weiter auszubilden. Nicht gelang es ihm dagegen, seine *Lebensverhältnisse*, die er bis in die Napoleonische Zeit hinein als Weimarer Politiker mitgeformt hatte, weiterhin zu prägen. Goethe reagierte mit dem Rückzug von der Politik. Die radikale *Beschränkung* der Persönlichkeit durch Aufgabe der Politik erlaubte ihm aber die Wahrung der *Einheit der Person*. Anstatt seine „Persönlichkeit erst stückweis und dann völlig aufzugeben“ (S. 729), reagierte Goethe auf die Zumutungen, denen er auf dem Feld der Politik begegnete, wie er es in *Dichtung und Wahrheit* exemplarisch an Spinoza vorführt. Dieser hatte (nach dem Bannfluch durch die Amsterdamer Synagoge), „um allen partiellen Resignationen auszuweichen, sich ein für allemal im Ganzen resignier[t]“ (S. 730).

Das ‚Dämonische‘, das Goethe in Napoleon, noch entschiedener aber in dessen Niederlage, in den Befreiungskriegen und den sich anschließenden politischen Folgen im Zeichen der ‚Heiligen Allianz‘ als „durchkreuzende Macht“ entgegentrat, hatte also durchaus Folgen für seine Lebensführung, und vermittels dieser auch für *Dichtung und Wahrheit*; allerdings kaum in dem von der Forschung zumeist angenommenen Sinne, dass er die Einheit der Lebensführung aufgegeben hätte, als vielmehr so, dass er sie nach dem Modell der Pyramide auf denjenigen Bereich einschränkte, den er noch zu gestalten bzw. rezeptiv zu einem Ganzen zusammenzuführen in der Lage war. Dies war zum Einen die zeitgenössische europäische Kultur, insbesondere die Literatur, die er durch Lektüre und Korrespondenz aktiv mitgestaltete, zum Anderen die Literatur der außereuropäischen Welt, besonders Arabiens, Chinas und Japans, deren Rezeption in die späteren Werke mit einfluss. Die ‚Resignation‘ ist kein Ausdruck des Scheiterns, sondern produktive Antwort auf die Herausforderung des ‚Dämonischen‘. Erst von der neu erreichten Position aus war dann auch die Fortsetzung der Arbeit an der Autobiographie möglich.

19 Anne Bohnenkamp: Rezeption der Rezeption. Goethes Entwurf einer ‚Weltliteratur‘ im Kontext seiner Zeitschrift *Über Kunst und Altertum*, in: Spuren, Signaturen, Spiegelungen. Zur Goethe-Rezeption in Europa. Hrsg. v. Bernhard Beutler und Anke Bosse. Köln, Weimar, Wien: Böhlau 2000, S. 187-205.

