

Die Moral der Lebensgeschichte. Die Lyrik Alice Nahons als Lektionen in Sachen Gefühl

Bram Lambrecht (KU Leuven / MDRN)

Wenn es um die Lyrik Alice Nahons geht, dann ist der Vorwurf des Sentimentalismus nicht weit. Bereits 1926 zählte der Zeitgenosse Paul van Ostaijen die äußerst erfolgreichen Gedichte Nahons wegen „ihrer kleinbürgerlichen Allüre mit dem rhythmischen Auf- und Abschwingen sentimentaler Stereotypen“ zur „Gartenlauben-Literatur“ (Van Ostaijen 1979, 313). Van Ostaijens Urteil ähnelt dem seines modernistischen Kollegen Martinus Nijhoff, der angab, bei der Lektüre von Nahons *Keurgedichten* „in einem wattigen Schmerz, in einem elenden Bett aus mangelndem Wagemut, in einer schäbigen Matratze aus Rührseligkeit“ (Nijhoff 1982, 470) zu versinken. Diese Urteile sind nicht nur von einem poetologischen Dissens (die ‚Modernen‘ Van Ostaijen und Nijhoff gegen die ‚Traditionalistin‘ Nahon) oder Eifersucht auf Nahons Erfolg (wie von Manu van der Aa in seiner Biografie suggeriert) inspiriert. Sie stehen auch mit einer essentialistischen Sicht auf die weibliche Psyche in Zusammenhang, zu deren zentralen Eigenschaften Emotionalität (und im negativen Sinn: Sentimentalität) zählt. Eine solche Sichtweise wurzelte in damals weitverbreiteten psychologischen Ansichten und fand auch Eingang in das Denken über weibliche Autoren (Van Boven 1992, 208-217; vgl. Lambrecht 2015, 19-20). Die Assoziation von Nahons Lyrik mit Gefühl und Empfindsamkeit, mit Sentiment und Emotion, war in der zeitgenössischen Rezeption des Œuvres jedoch nicht immer pejorativ besetzt. Auch Liebhaber ihres Werks bringen es mit Emotionalität in Verbindung, jedoch in positiven Formulierungen. So wird in einer Rezension aus *De Morgenpost* Nahons Lyrik als „das schlichte, fromme Echo eines Mädchenherzens, das seinen Lebensschmerz – einen Schmerz, geboren aus tiefen Lebenswunden – in zart melancholischen oder gelassen schreienden Akkorden erträgt“ resümiert (zit. n. Van den Brandt 1996b, 118). Van Ostaijen, Nijhoff und dieser anonyme Bewunderer kommen zur selben Feststellung, bewerten sie jedoch anders.

Diese stereotype und normativ aufgeladene Charakterisierung der Lyrik Nahons (und dabei vor allem die abwertende Variante) fand problemlos Eingang in die Literaturgeschichtsschreibung. Bereits 1951 resümierte Jan-Albert Goris (besser bekannt als Marnix Gijsen) die Lyrik Nahons als „sentimentale Gedichte“, die „Frauenleid und -freude“ „auf eine überzeugende Weise“ in Worte fassen (Goris 1951, 397). Rund zwanzig Jahre später beschrieb René Lissens Alice Nahon in kurzen Worten als eine Dichterin, „die ihrer Einsamkeit, ihrer enttäuschten Liebe und ihrem Verlangen nach Glück in einfachen,

mehrmals neu aufgelegten Versen Ausdruck verleiht“ (Lissens 1977, 176). Auch der Biograf Manu van der Aa bezeichnet „nahezu alle Gedichte“ aus *Op zachte Vooizekens* (1921) als „individualistisch inspiriert“, denn seiner Ansicht nach beschreiben sie lediglich „ein lyrisches Ich und ihre Gefühle und Sehnsüchte“ (Van der Aa 2008, 138). Selbst in der neuesten Geschichte der niederländischen Literatur von 1900 bis 1945 blieb dieses Bild von Nahons Lyrik bestehen: „[Nahon] schrieb kurze Verse, in simplen Reimen, über einfache, oft sentimentale, manchmal leicht religiöse Themen. [...] Ihre Gedichtbände mit leichter, sentimentaler Lyrik verkauften sich gut.“ (Bel 2015, 540-541). Mit anderen Worten, die Lyrik Nahons wird auf einen bloßen Ausdruck persönlicher Emotionen reduziert, die auf den Durchschnittsleser bestenfalls rührend wirken. Derartige formelhafte und etwas abschätzige Charakterisierungen sind Allgemeingut geworden, wenn über Alice Nahons Lyrik gesprochen wird, und scheinen im Allgemeinen dem Diskurs über populäre und damit als symbolisch weniger wichtig angesehene Autoren inhärent zu sein (Van Boven 2012, 16-19). Dass es noch dazu um eine Dichterin geht, hat dieses Image zweifellos verstärkt.

In einem Punkt haben alle diese Charakterisierungen von Nahons Lyrik jedenfalls recht: der Ausdruck von Emotionen ist ein zentrales Element in Nahons Gedichten. Aber anders als das bestehende Image vermuten lässt, geht es in Nahons Lyrik nicht allein um den Ausdruck von Emotionen an sich. In diesem Beitrag möchte ich demonstrieren, dass ein derartiger Gefühlsausdruck rhetorisch in einer pragmatischen Funktion eingesetzt wird: denn die persönlichen Herzergüsse eines lyrischen Ich gehen mit einer nachdrücklichen Moralisierung einher – und tragen zu dieser bei. Außer einer moralischen Funktion dienen Nahons Gedichte auch der Vermittlung verschiedener Formen von enzyklopädischem, sozialem oder künstlerischem Wissen. Mit diesem umfangreichen pädagogischen Projekt stand Nahon durchaus nicht allein, sie schloss sich vielmehr beim Großteil der Publikums- oder *middlebrow*-Literatur ihrer Zeit an. Diese war für ein breiteres Publikum geschrieben, distanzierte sich von der zeitgenössischen Avantgarde (ohne den Modernismus auszuschließen), fungierte deshalb oft als Zielscheibe für moderne und elitistische Schriftsteller à la Van Ostaijen oder Nijhoff und verband Kulturverbreitung mit einer Erziehung des Publikums auf verschiedenen Ebenen (vgl. Van Boven 2014, 341-346).

Die moralische Thematik in Nahons Lyrik ist vielseitig, man könnte beispielsweise auch religiöse oder soziale Botschaften darin untersuchen (siehe z. B. Vander Stichele 1996). Um meine Analysen knapp und fokussiert zu halten, konzentriere ich mich für diesen Beitrag jedoch auf die Lektionen in Sachen Gefühl, die Nahons Gedichtbände bieten wollen, auf die *éducation sentimentale*, die sie anbieten, um die Referenz der Philosophin Veronica

Vasterling auf Flaubert zu übernehmen (Vasterling 1996, 107-108). Ich beschränke mich dabei auf Nahons erste zwei, zugleich die meistverkauften und am öftesten neuaufgelegten Bände: *Vondelingskens* (1920) und *Op zachte Vooizekens* (1921).

Ich, du, wir

Der Einsatz persönlicher Gefühlsäußerungen in einem moralistischen Projekt impliziert ein Spannungsverhältnis zwischen dem Individuellen und dem Allgemein-Menschlichen, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen. Diese Spannung verbirgt sich sowohl auf dem Makro- als auch auf dem Mikroniveau von Nahons Gedichtbänden. Eine erste Lektüre zeigt uns, dass diese Bände drei Typen von Gedichten umfassen, die auf den ersten Blick relativ unterschiedlich anmuten, aber im Wesentlichen funktional miteinander in Verbindung stehen. Eine erste Gruppe besteht aus anekdotischen oder Bekenntnisgedichten. Sie sind durch ein prominentes lyrisches Ich charakterisiert, das entweder seine/ihre direkte Umgebung (die Natur, andere Menschen, einen Raum und die Gegenstände darin ...) beobachtet und interpretiert oder seine/ihre eigenen Gefühle und Gedanken ausspricht. In einer zweiten Art von Gedichten ist das lyrische Subjekt nahezu abwesend und steht eine nachdrückliche Moralisierung im Mittelpunkt. Ein dritter und letzter Typus enthält eine Kombination aus beidem: die Erfahrungswelt einer individualisierten Ich-Figur bildet ein wesentliches Thema, wird aber im selben Gedicht mit Versen von ethischer und allgemein-menschlicher Geltung verbunden.

Die Spannung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen ist nicht nur typisch für Nahons Werk, sondern bildet generell eine wichtige textinterne Strategie, um eine Moralbotschaft zu vermitteln. Darauf weist unter anderem der Schweizer Literaturwissenschaftler Jérôme David in seinem Artikel aus 2010 in der Zeitschrift *Annales* über den ‚exemplarischen‘ Wert realistischer Romane aus dem neunzehnten Jahrhundert. David geht von der Feststellung aus, dass Romane von beispielsweise Balzac in den Sozialwissenschaften lange Zeit eher als historische Dokumente denn als fiktionale Welten angesehen wurden. Er bringt diese uneigentliche Verwendung mit einem essentiellen Paradox solcher klassischer Prosatexte in Verbindung: die konkrete Geschichte von bestimmten, individualisierten Personen wird dabei in einer synthetisierenden und damit generalisierenden Absicht eingesetzt. Wie auch in der mittelalterlichen und frühmodernen Literatur eine Fabel oder Geschichte oft nur dazu diente, ein moralisches Prinzip zu illustrieren, so fungieren die Personen Balzacs in erster Linie als ‚Typen‘. Um die Exemplarität des Besonderen zu

gewährleisten, um die allgemeinen moralischen Prinzipien auf die konkrete Geschichte zu beziehen, oder umgekehrt: um die konkrete Geschichte auf universelle Gesetze auszuweiten, kann auf diverse rhetorische Hilfsmittel zurückgegriffen werden. Diese Hilfsmittel werden in meiner Lektüre von Nahons Gedichten im Mittelpunkt stehen.

Die moralische Funktionalität von Nahons Lyrik und damit auch die dynamische Spannung zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen ist meiner Meinung nach eng damit verbunden, wie diese Texte (in der Zwischenkriegszeit, aber auch noch lang danach) zirkulierten. Wie das Buch *Songs of Ourselves* (2007) der amerikanischen Buchhistorikerin Joan Shelley Rubin anhand vieler interessanter Fallstudien illustriert, ist es an der Zeit, dass wir unsere traditionelle Auffassung über die Lyrikrezeption als eine individuelle Leseerfahrung aktualisieren. Die meiste Lyrik wurde, insbesondere vor hundert Jahren, nicht nur von einem einsamen Leser, einer Leserin mit einem Gedichtband in der Hand rezipiert, sondern gehörte, mehr als heute, durch ihren Platz im Unterricht, durch ihre Funktion bei zugleich individuellen wie universellen Anlässen (wie Hochzeiten und Begräbnissen), durch ihre gruppenbildende und -stärkende Rolle bei winterlichen Vorleseabenden und durch ihre ausgiebige Präsenz in Zeitungsberichten, Politikeransprachen oder Predigten zum Alltag.

Wenngleich für das niederländische Sprachgebiet eine mit jener Rubins vergleichbare Geschichte noch aussteht, mutmaßte Veronica Vasterling anno 1996 in einem Essay über Nahons Lyrik, dass die Gedichte dieser Lyrikerin (und vieler ihrer Kolleginnen) in erster Linie eine Gebrauchsfunktion hätten: die Gedichte Nahons wollten den Leser/die Leserin nicht nur zur Einsicht bringen, so Vasterling, sondern boten auch die Möglichkeit, diese Einsicht durch deren Aufnahme und Wiederholung in Alltagspraktiken zu ritualisieren. Das wurde möglich, da Nahons Gedichte beispielsweise in Poesiealben und Schulbücher gelangten, die auf die Memorisierung und damit die Aneignung dieser Lyrik abzielten, aber auch in wichtigen Momenten des persönlichen Lebens eines Menschen eine Funktion hatten. Die Lyrikrezeption hatte also eine Mittelstellung zwischen rein ästhetischer Wertschätzung und Integration in einen didaktischen Kontext, zwischen einer individuellen und einer kollektiven Erfahrung, zwischen einer Bestätigung oder Neuformulierung des Bekannten und einem Augenblick der Erkenntnis, zwischen einem einmaligen Ereignis und einem fast universellen Ritual. Diese verschiedenen Rezeptionsformen und heterogenen Lesergruppen sind, wie mir scheint, in einer Lyrik wie der Nahons gleichsam vorprogrammiert. Der Umgang der Dichterin selbst mit ihren Gedichten weist jedenfalls in diese Richtung, wie Van der Aa (2008) mehrmals illustriert: ihre Gedichtbände entstanden nicht als ein Ganzes, sondern beinhalten beispielsweise auch Gelegenheitsgedichte mit persönlichen Widmungen

oder Gedichte, die explizit als Lied (mit dazugehöriger Partitur) konzipiert waren. Dank ihres großen Erfolges war Nahon überdies ein gefragter Gast in Studentenzirkeln, Mädchenrunden, Pfarren oder Kulturvereinen u. a. Sie las dabei jeweils eine (wohlüberlegte und an die Situation angepasste?) Auswahl ihrer Gedichte vor. Nahons Verse sind also nicht nur in heterogenen Kontexten *entstanden*, sie *funktionierten* auch auf diese Art.

Schicksalsschläge, Empathie und Marginalisierung

Für eine Analyse des dynamischen Spannungsverhältnisses zwischen dem Subjektiven oder Autobiografischen einerseits und dem Allgemeinen oder Moralisierenden andererseits ist in Nahons Lyrik das lyrische Subjekt der naheliegende Ausgangspunkt. Ich beabsichtige nicht, die *Dichtung* an der *Wahrheit* zu prüfen, sondern vielmehr zu analysieren, welches lyrische Ich in Nahons Lyrik entsteht und welche Rolle diese textuelle Konstruktion für die moralische Funktion von Nahons Gedichten innehat. Verschiedene Motive in Nahons Lyrik tragen meiner Ansicht nach zu dem bei, was wir das affektive Ethos jenes lyrischen Ichs nennen könnten. Den „Ethos“-Begriff entlehne ich für diesen Beitrag dem theoretischen Werk der Diskursanalystin Ruth Amossy (2009, 2010). Sie definiert „Ethos“ im weitesten Sinn als ein „image verbale que le locuteur construit de lui-même dans tout discours en général, et dans le discours littéraire en particulier“, wählt also einen textorientierten, diskursanalytischen Ansatz (Amossy 2009, 6-7). So unterscheidet sich der Begriff „Ethos“ ein wenig von Jérôme Meizoz’ umfassenderem Begriff „posture“, der (nach Meizoz) auch extradiskursiv ist und beispielsweise „une conduite sociale“ des Autors berücksichtigt (Meizoz 2011, 86). Amossys diskursive Definition wurzelt in der etymologischen Bedeutung des Begriffs „Ethos“, der aus der Rhetoriktheorie des Aristoteles stammt und auf das Selbstbild verweist, das ein Redner in seinem Diskurs konstruiert, um glaubwürdig zu erscheinen. Der klassische Redner muss sich in und durch seinen Diskurs mit moralischen Werten wie Aufrichtigkeit und Weisheit identifizieren, um das Publikum mit seiner Rede zu überzeugen. Diese initiale Bedeutung blieb in Amossys Verwendung des Ethosbegriffs meist präsent. Sie macht sich nämlich auf die Suche nach den Strategien, die ein Autor verwendet, um sich eine bestimmte Autorität zu verleihen und den Inhalt seines/ihres literarischen Werkes glaubwürdig oder wirkungsvoll zu machen. Wie auch Liesbeth Korthals Altes (2014) wendet sie das Ethoskonzept ebenso bei der Analyse des literarischen Textes selbst an, um die verschiedenen Formen von Autorität, die eine Figur oder der Erzähler sich selbst zuschreibt, zu rekonstruieren.

Diesen rhetorisch aufgefassten Ethosbegriff möchte ich als effektives Instrument verwenden, um die moralische Funktion von Alice Nahons Gedichten zu analysieren. Meine These lautet, dass Nahons Lyrik in ethischer Hinsicht exemplarisch sein möchte, und dass nicht nur die explizit moralisierenden, gnomischen Gedichte, sondern auch die Bekenntnisgedichte mit einem prominenten lyrischen Subjekt bei der Konstruktion dieser moralischen Botschaft eine Rolle spielen. Denn in solchen autobiografischen Gedichten erzeugt das lyrische Ich auf unterschiedliche Weise ein Ethos, das die emotionalen Lektionen in den anderen Gedichten legitimieren soll.

Das affektive Ethos des lyrischen Subjekts tritt hauptsächlich in den zahlreichen Bekenntnisgedichten aus *Vondelingskens* und *Op zachte Vooizekens* zutage, in denen eine Ich-Figur eine breite Skala an persönlichen Emotionen artikuliert, von Sehnsucht, Verlangen, Liebe und Liebeskummer hin zu Leid, Hoffnung, Ergebung, Wehmut, Trauer oder Hass. Anhand dieser zahlreichen Gefühlsergüsse konstruiert und konsolidiert das lyrische Subjekt das Selbstbild eines praxiserfahrenen Experten auf dem Gebiet der Gefühle. Derartige emotionale Bekenntnisse finden jeweils innerhalb einer diskursiven, durch Intimität gekennzeichneten Szenografie (Maingueneau 2004) oder Sprechsituation (Verstraeten 2013) statt. Nahons Gedichte enthalten fast immer die Figur der Apostrophe. So verfolgt der Leser sozusagen als Voyeur, vom Rand aus, ein Bekenntnis, das nicht für ihn oder sie bestimmt ist. Das typisch Nahon'sche Motiv der Enthüllung eines persönlichen Geheimnisses verstärkt die autobiografische Inszenierung: „Uw ziel, die zeker weet / Mijn schoone geheimnisse: / Dat ik u niet kan missen“ („Deine Seele, die sicher / mein schönes Geheimnis kennt: / Dass ich dich nicht entbehren kann“) (II, 12; vgl. II, 32).¹ Der umgangssprachliche und oft sogar dialektale Ton von Nahons Gedichten vermittelt umso mehr den Eindruck einer spontanen Kommunikation zwischen lyrischem Ich und *narratee* (und zwischen lyrischem Ich und implizitem Leser).

Die zahlreichen Bekenntnisse erzeugen nicht nur das Ethos eines emotional schwer geprüften lyrischen Ich, sondern auch, auf fundamentalerem Niveau, das Ethos einer Ich-Figur, die affektiv im Leben und in der Welt steht. Zeilen wie „'k Hoû niet van volbloeide roze, / Die heur hart heeft uitgezeit“ („Ich liebe die voll erblühte Rose nicht / die ihr Herz ausgesprochen hat“) (I, 15) oder „Ik lieve, wat des avonds in / De winden hangt te neuren...; / Die melodijkens zonder zin, / Die lachen noch en treuren“ („Ich liebe, was des Abends in /

¹ Bei Zitaten aus Nahons Bänden werden im Folgenden nur die Seitennummern genannt. Bei Fragmenten aus *Vondelingskens* wird die römische Ziffer I und bei Fragmenten aus *Op zachte Vooizekens* die römische Ziffer II vorangestellt. (Wenn nicht anders angegeben, deutsche Übersetzung von C.H.)

den Winden klingt, in Hainen ...; / Die Melodien ohne Sinn, / die lachen nicht, noch weinen“ (I, 28; vgl. I, 22) zeigen, dass das lyrische Subjekt die Phänomene nicht nur gefühlvoll beobachtet, sondern auch, dass die Natur und die Dinge in der unmittelbaren Umgebung des Subjekts zu affektiven Wesen werden, die einen emotionalen Dialog mit ihm oder ihr beginnen. Dasselbe gilt für das Verhältnis des lyrischen Ich zu anderen menschlichen Wesen: „Ik hoû van oogen, door weemoed gewijd; / Ik hoû van oogen, die hebben geschreid, / Die hunkerend uitzien van groot gemis / Of starlings staren van droefenis“ („Ich liebe Augen, durch Wehmut geweiht; / Ich liebe Augen, die haben geweint, / Die schmachtend sich sehnen in Einsamkeit / mit stierem Blick starren vor Kummer und Leid“ (II, 30), „Ik heb u lief, m'n schamele armen, / Ik weet u schijnbaar blij / Tusschen de menschen gaan, / Te fier, om gierge gunste van menschelijk erbarmen, / Te zwak, om heel alleen te staan“ („Ich hab' euch lieb, meine elenden Armen, / Ich seh' euch scheinbar froh / Unter den Menschen gehen, / zu stolz für karge Gunst des menschlichen Erbarmens, / Zu schwach, um ganz allein zu stehen“) II, 14). In solchen Versen illustriert die Ich-Figur seine oder ihre Fähigkeit, die Emotionen des anderen (und hier vor allem die negativen Emotionen anderer) zu interpretieren und zu benennen. Und wenn sich das lyrische Subjekt auch – im wörtlichen Sinn – gefühlsmäßig an den anderen wendet („Ik hoû van“, „Ik heb u lief“) („Ich liebe“, „Ich hab dich lieb“), so verrät doch ein kognitives Verb wie „wissen“, dass das Ergründen der Emotionen anderer eine zerebrale Aktivität oder eine Form von Wissen impliziert. In anderen Gedichten tritt ein ähnlich empathischer Ethos zutage: „'k Weet uw ziel een open wonde, / 'k Weet uw droom..., wat marmergruis; / 'k Weet uw hart een klamme sponde / In een ledig huis“ („Ich weiß, deine Seele ist eine off'ne Wund', / und etwas Marmorstaub ... dein Traum; / Ich weiß, dein Herz ist klammer Grund / In einem leeren Raum“ (II, 21), „Ik heb van uw droomen de diepte bevroed, / Ik heb van uw leven de leêgte vermoed“ („Ich habe die Tiefe deiner Träume erkannt, / Ich habe die Leere deines Lebens erahnt“) (II, 38). Am Rande sei hier auch kurz darauf hingewiesen, dass Nahon die Interpretation der Gefühle anderer nicht selten mit der Aktivität des Lesens gleichsetzt. Bekannt ist der Beginn des Gedichts „Armoë“ (Armut): „'k Heb zoo'n honger naar een lied / In dit huis van eenzaam-wezen, / Waar 'k nog in geen blik mocht *lezen*, / Dat een mensch me geren ziet“ („Ich hungere nach einem Lied / In diesem Haus einsamer Wesen, / wo ich in keinem Blick durft' *lesen*, / Dass jemand zugetan mir ist“) (I, 17; eigene Hervorhebung). Derartige poetologische Metaphern scheinen zu implizieren, dass das Ergründen der Emotionen anderer ebenso auf ein Entziffern hinausläuft wie das Lesen von Gedichten, aber auch umgekehrt, dass Lyrik ebenso gelesen werden kann, wie Emotionen interpretiert werden können.

Oben wurde bereits erwähnt, dass der Löwenanteil der Emotionen der Ich-Figur negativ ist, wie Liebeskummer, Hass und Kummer, oder dass sie zumindest auf einen Mangel weisen, wie Verlangen, Sehnsucht oder Wehmut. Dieses Vorherrschen von negativen Emotionen und Gefühlen des Mangels bringen das Subjekt in eine Außenseiterposition, die in den Gedichten oft ins Spiel kommt. Durch Motive wie Einsamkeit, geistige oder materielle Armut, Krankheit und nahender Tod marginalisiert sich das lyrische Subjekt auf fast romantische Weise und konstruiert es eine Differenz zwischen dem anderen (mit seinen positiven Emotionen) und dem Selbst: „Gij, een kind van 't vrije leven, / Waar men kust en lieft en lacht; / Ik, alleenig bij wat rozen, / Die 'k mag zoenen vóór den nacht“ („Du, ein Kind des freien Lebens, / wo man küsst und liebt und lacht; / Ich, alleine bei den Rosen, / die ich darf küssen vor der Nacht“) (I, 13). Die Außenseiterposition des lyrischen Ich äußert sich auch auf räumlicher Ebene: wenn der Raum in Nahons Gedichten inszeniert wird, dann befindet sich das Subjekt entweder in einer natürlichen, vom Menschen vergessenen Umgebung, oder in einem armseligen und oft einsamen Innenraum. Vor allem die geschlossenen Innenräume tragen zu der bereits oben erwähnten intimen Szenografie der Gedichte bei und bilden gleichsam äußere Metaphern für den Gefühlskomplex der Ich-Figur (wie die Metapher „het huis mijns herten“ (das Haus meines Herzens) aus dem berühmten dritten „Avondliedeke“ (Abendlied); II, 34). Neben ihren emotionalen Erfahrungen und empathischen Fähigkeiten verstärken auch die diversen Formen der Marginalisierung die affektive Autorität der Ich-Figur. Diese Autorität ist der typisch paradoxen Position des privilegierten Außenseiters inhärent: gerade weil er oder sie den Menschen – und in diesem Fall: die menschlichen Emotionen – vom Rand her betrachtet, besitzt er oder sie das meiste Wissen darüber. Symbolisch in Nahons Lyrik ist beispielsweise, dass das lyrische Subjekt nicht selten von einem ärmlichen Innenraum durch ein Fenster das emotionale Verhalten von Menschen im Außenraum betrachtet.

Emotion und Autorität

Die eigenen (meist negativen) emotionalen Erfahrungen des lyrischen Ich, die wiederholt in autobiografischen Bekenntnisversen geäußert werden, aber auch seine/ihre Einsicht in die Emotionen des anderen verleihen der Ich-Figur, wie gesagt, die nötige Autorität, um Lektionen in Sachen Gefühl abzufassen. Diese moralische Wissensvermittlung nimmt in Nahons Gedichten verschiedene Formen an. So werden die moralischen Lektionen oft explizit mit Hilfe von *sententiae* formuliert. Das gilt etwa für das Gedicht „'t Is goê“ („'s ist gut!“),

dessen Titel bereits den normativen Tenor ankündigt und in dem das lyrische Subjekt in gnomischen Formeln für Gleichmut und Hinnahme emotionaler Tiefpunkte plädiert: „’t Is goê..., ’t is goê!... / Vraag niet, o kind, waarom en hoe / Die weemoed over uw vreugde vlot. / Men moet in ieder groot genot / Een plekske schaduw lezen“ (II, 10) („’s ist gut ..., ’s ist gut! ... / Frag nicht, o Kind, warum Wehmut / dir über Freude mußte fließen. / Es fällt in jedes tief Genießen / ein Schatten-Fleckchen ein“ [Nahon 1961, 87]). Die moralisierende Funktion dieser Verse kommt sogar in dem, was ich oben die diskursive Szenografie genannt habe, zum Ausdruck, denn die Dynamik von Fragen und Antworten und die Apostrophe eines jungen *narratee* implizieren eine Lehrer-Schüler-Beziehung, eine Beziehung zwischen einem Lebenserfahrenem und einem Unerfahrenem. Der von den Versen bezweckte emotionale Lernprozess wird somit auch intratextuell inszeniert. Die zitierten Verse zeigen außerdem in begrenztem Maße bereits, was im ganzen Œuvre Nahons umso mehr auffällt: ihre Verse formulieren nicht nur emotionale Gesetzmäßigkeiten in vorgefertigten Formeln, sondern bieten auch ein Vokabular für die Benennung dieser Emotionen an. In den zitierten Versen geht es um ‚Wehmut‘, ‚Freude‘ und ‚Genießen‘, in anderen Gedichten tauchen ebenso literarische Begriffe wie ‚Gram‘, ‚Kummer‘ oder ‚Verlangen‘ auf. Neben einem moralischen Lernprozess strebt Nahons Lyrik also auch eine lexikalische Erziehung an. Die beiden Formen der Unterweisung sind im Übrigen miteinander verbunden: wie die Metapher des Lesens bereits suggerierte, ist die *éducation sentimentale* in Nahons Versen in hohem Maße eine verbale Aktivität, und die Botschaft scheint zu sein, dass das Benennen-Können der eigenen Emotionen eine wichtige Fähigkeit darstellt.

Während in einem Gedicht wie „’t Is goê“ die Autobiografie des lyrischen Ich im Hintergrund bleibt, vollzieht sich die emotionale Wissensvermittlung in anderen Nahon-Gedichten induktiv, mittels einer nachdrücklichen Verbindung mit der persönlichen Situation der Ich-Figur. Die Autorität, die das lyrische Subjekt durch eigene emotionale Erfahrungen erworben hat, wird dabei vollauf aktiviert. Repräsentativ für diese Technik ist „Aan een kindeken“ (An ein Kind), ein Gedicht, in dem sich ein mütterliches lyrisches Subjekt an ein Neugeborenes richtet: „Ontluiken zal uw herteken / En lieven..., zooals ik; / En lieven in een lachje, kind, / En lieven in een snik...“ („Erbühen soll dein kleines Herz / Und lieben ..., so wie ich; / Und lieben in dem Lachen, Kind / und lieben in dem Schmerz“) (I, 29). In der Figur des Vergleichs macht das lyrische Subjekt die eigenen emotionalen Prüfungen geltend, um eine Lektion in Sachen Gefühl zu formulieren. Auf diese eigenen negativen Erfahrungen wird übrigens auch in diesem Gedicht einige Male angespielt: „Maar somber zijn m’n bloemen, kind, / En triestig zingt m’n lied“ („Doch grau sind meine Blumen, Kind, / Und traurig singt

mein Lied“), „En mocht uw zon, o kindeken, / Niet sterven..., als de mijn...“ („Und möge deine Sonne, liebes Kind, / Nicht sterben ... wie die meine ...“). Eine ähnliche Technik wird im ersten „Avondliedeke“ aus dem Band *Op zachte Vooizekens* sichtbar: „Des avonds weegt er op mijn zwijgen / Die schoone, menshelijke pijn: / De drang een innig woord te krijgen / En zelf voor iemand lief te zijn“ (Am Abend ruht auf meinem Schweigen / Die schöne, menschliche Pein: / Der Drang, ein liebes Wort zu hören / Und selbst zu jemandem lieb zu sein.) (II, 32). Der Fokus verschiebt sich in den ersten beiden Zeilen vom Besonderen („mijn zwijgen“ / „mein Schweigen“) zum Allgemeinen („menschelijke pijn“ – „menschliche Pein“). Die positionelle Parallele zwischen „mein“ und „menschlich“ suggeriert dabei eine inhaltliche Verbundenheit: die individuelle Erfahrung des lyrischen Ich schließt bei einem universellen Bedürfnis an. Die Wechselbeziehung zwischen dem Persönlichen und dem Allgemein-Menschlichen stützt überdies den Inhalt der letzten beiden Zeilen, die für eine wechselseitige Güte plädieren. Was das Ich ersehnt, wird ebenso vom anderen begehrt, so lautet die Botschaft.

Das Ethos der Lebenserfahrung, Empathie und Marginalisierung wird auch in Gedichten mit einer dezidiert gesellschaftlichen oder politischen Botschaft eingesetzt. So illustriert und benutzt das lyrische Ich im Gedicht „Aan een zwerver“ (An einen Landstreicher) sein/ihr empathisches Ethos, indem es die Emotionen eines Landstreichers „liest“, um ihm sogleich – mit Hilfe von Worten – affektive Hilfe zu bieten: „Kom, hef uw hoofd weer op“ (Komm, erhebe dein Haupt wieder), „Eéns komt ge alle smart te boven“ (Einmal überwindest du jeden Schmerz), „Kom..., ik zal uw ziel genezen, / Die te sterven gaat“ (Komm ..., ich werde deine Seele heilen, / die im Sterben liegt) (II, 21-22). In einem Gedicht wie „Mizerie-menschen“ (Elends-Menschen), in dem die Ich-Figur seine/ihre Einsicht in die Emotionen der ökonomisch Schwächeren demonstriert, nutzt das lyrische Subjekt sogar seine/ihre autoritäre Außenseiterposition, wenn es sich mit den Armen der Welt identifiziert: „Toch zal uw trots me nooit bezeeren, / Mij, die van dichtebij / Uw bleeke levens ken; / Mij, die uit iedren dag, uit ieder uur moet leeren, / Dat ik er een van de uwen ben“ (Doch wird dein Stolz mich nie verwunden, / der ich, so nah bei dir, dein blasses Leben kenn'; / mich, der ich lernen muss, jeden Tag, alle Stunden, / Dass ich einer der euren bin) (II, 14). Solche Zitate machen deutlich, dass sich das gesellschaftliche (und in anderen Gedichten sogar politische) Engagement des lyrischen Subjekts auf moralische und insbesondere emotionale Unterstützung beschränkt.

Emotion und Unwissenheit

Die Ich-Figur in Nahons Gedichten profiliert sich jedoch nicht ausschließlich als ein Subjekt mit Sachkenntnis. Denn die Autorität, die sich das lyrische Subjekt von Nahons Lyrik jeweils zuschreibt, differiert. Die Identität des dichterischen Ich in Nahons Gedichten ist also weniger stabil, als man auf den ersten Blick vermuten würde (vgl. auch Van den Brandt 1996a). Die affektive Autorität, die in bestimmten Strophen aufgebaut wird, wird in anderen Gedichten vorsichtig dekonstruiert. Das gilt etwa für das Gedicht „Avondwind“ (Abendwind): „En toch... ’k en wete niet, waarom / Dat van m’n wimpers perelt...; / Maar zeg me, waarom schreit een blom, / Als ’t avondt in de wereld?“ (Und doch ... ich weiß es nicht, warum / dies von den Wimpern fällt ..; / Doch sag mir, warum weint die Blum‘, / Wenn’s dunkelt auf der Welt?) (I, 28). Die emotionale Unwissenheit des lyrischen Subjekts wird hier aus der Negation des Verbs „weten“ (wissen) und den Fragen über die eigenen Emotionen deutlich. Nachdrücklicher als hier wird in zahlreichen anderen Nahon-Gedichten auch der Lernprozess eines unwissenden lyrischen Subjekts, und hier vor allem seine/ihre Lektionen in Sachen Gefühl, thematisiert. So bittet die Ich-Figur im Gedicht „Stervens-pijn“ (Todesschmerz) Gott dringend in Form eines Gebets, Abschied vom Leben und den damit verbundenen positiven Emotionen nehmen zu lernen (zugleich wird dadurch das affektive Ethos des Subjekts jedoch auch affirmiert: denn die Lektion besteht im Abschiednehmen von den Gefühlen, die dem lyrischen Subjekt so teuer sind): „Gij, die me lieven hebt geleerd, / God, leer me scheien“ (Der du mich lieben gelehrt hast, / Gott, lehre mich scheiden), „Gij, die me hunk’ren hebt geleerd, / God, leer me rusten“ (Der du mich sehnen gelehrt hast, / Gott, lehre mich ruhen) (I, 19). Das Verhältnis zwischen der autoritären Ich-Figur und dem unwissenden *narratee* aus anderen Gedichten wird hier also umgekehrt.

Die Unwissenheit des lyrischen Subjekts und die emotionalen Lektionen, die Abhilfe schaffen sollen, werden dabei oft als exemplarisch präsentiert. So wird in den oben zitierten Versen aus „Avondwind“ die Exemplarität des lyrischen Ich durch den Vergleich der eigenen Situation – „m’n wimpers“ (meine Wimpern) – mit der Welt expliziert. Ein anderes Gedicht, „Lupienen“ (Lupinen), beschreibt den Lernprozess eines anfänglich unwissenden Subjekts:

En op m’n denken, ziek en zeer
 Viel er een droppel levensleer,
 Die ’k als juweel wil dragen:
 Dat droeve ziel en grijs gemoed

Und auf mein Denken, krank und weh,
 fiel da ein Tropfen Lebenslehr’,
 den als Juwel ich trage:
 Dass trübe Seel’, grauer Verdruss

Toch wat lupienen zaaien moet
In 't zand van doode dagen. (II, 41-42)

doch auch Lupinen säen muss
im Sand der toten Tage.

Das lyrische Subjekt ist erst noch unwissend und empfängt von oben („einen Tropfen“) eine Lehre fürs Leben. Diese Lektion macht aus der Ich-Figur umgehend eine Autoritätsperson, die die erworbenen Kenntnisse mithilfe einer gnomischen Formel mit dem *narratee* oder dem Leser teilt („Dat droeve ziel [...] van doode dagen“ („Dass trübe Seel' [...] der toten Tage“). Solche Inszenierungen des Lernprozesses eines lyrischen Subjekts stellen die Ich-Figur aus den Gedichten auf dieselbe Ebene wie das Ich des als gleichermaßen unwissend angesehenen impliziten Lesers. Erzielen manche Gedichte ihre moralisierende Wirkung dank der Autorität des lyrischen Subjekts, so resultiert in anderen die Moralisation aus dem exemplarischen Wert der noch unwissenden Ich-Figur und seines/ihrer emotionalen Lernprozesses. Die Rolle des lyrischen Subjekts für die moralische Funktion von Nahons Lyrik ist also mehrdeutig und damit dynamisch. Einerseits fungiert die Ich-Figur als eine mit Autorität ausgestattete Stimme, die einen bestimmten *narratee* in eine lernende Position verweist. Die vielen Nahon-Gedichte mit autobiografischem Einschlag haben zum Ziel, dieses moralische Ethos zu konstruieren (und durch Wiederholung zu konsolidieren): das lyrische Ich präsentiert sich hier schließlich als ein Subjekt, das viele negative Emotionen ertragen hat und durch diese Erfahrungen nicht nur emotionalen Rat offerieren, sondern auch Einsicht in den affektiven Zustand eines anderen erlangen kann. Andererseits wird das Ethos der Ich-Figur als eines/einer Unwissenden betont, und es ist sein/ihr persönlicher Lernprozess, der zu einem Modell für die Leser wird. In beiden Fällen ergibt sich die Moralisation aus der Dynamik zwischen dem Persönlichen und dem Allgemein-Menschlichen, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, zwischen dem Einzelfall und der moralischen Gesetzmäßigkeit.

Emotion und Gender

Bisher habe ich bewusst vermieden, die Genderidentität des lyrischen Ich zu bestimmen. So wie verschiedene Grade von affektiver Autorität festzustellen sind, die sich das lyrische Subjekt zuschreibt, so variieren auch die Genderrollen, die die Ich-Figur in Nahons Lyrik einnimmt und die die Formen emotionaler Wissensvermittlung noch weiter nuancieren. Auf diese variable sexuelle Identität des Nahon'schen Subjekts konzentriere ich mich in diesem letzten Teil meines Beitrags. In den meisten Gedichten tritt ein lyrisches Ich auf, das sich als

weiblich profiliert. Das geht nicht nur aus den verschiedenen Versen, in denen sich die Ich-Figur explizit als Frau oder Mutter bezeichnet, hervor, sondern auch aus Gedichten, in denen sich das lyrische Subjekt mit anderen Frauen vereint oder einen männlichen Geliebten apostrophiert, was im heteronormativen Kontext der Zwischenkriegszeit einen weiblichen Sprecher impliziert.

Die weibliche Ich-Figur in Nahons Lyrik verkörpert dabei verschiedene Rollen, die im frühen zwanzigsten Jahrhundert stets mit ihrem Geschlecht assoziiert wurden. Einmal ist sie die Mutter, dann wieder das jungfräuliche junge Mädchen, und ein andermal die verliebte, sehnsuchtsvolle Geliebte. Das Gedicht „Geven en ontvangen“ (Geben und Empfangen) (II, 15-17) illustriert hervorragend die ambivalente Weiblichkeit des lyrischen Subjekts in Nahons Gedichtbänden. Das ‚Geben und Empfangen‘, das im Titel angesprochen wird, kann durch die abstrakte, doch vielsagende Bildsprache des Gedichts („verlangen“, „hooglied“, „Oogst“, „vruchtbaar zaad“, „tuin“, „vruchten“) („Sehnsucht“, „Hohelied“, „Ernte“, „fruchtbarer Samen“, „Garten“, „Früchte“) sowohl sexuell als auch mütterlich interpretiert werden. Die beiden Frauenrollen hängen in diesem Gedicht übrigens zusammen: die „ontvangenis“ (Empfängnis) als Geliebte führt zur „schenking“ (Schenkung) als Mutter.

Der Einsatz eines mehrschichtigen femininen Ethos eröffnet dem lyrischen Subjekt die Möglichkeit, von diesen verschiedenen Rollen aus auch verschiedene Arten von moralischen Ratschlägen zu formulieren, die verschiedene (weibliche und männliche) Leser ansprechen können. Wir haben oben bereits gesehen, dass in manchen Nahon-Gedichten eine Ich-Figur mit einem mütterlichen Ethos einen kindlichen *narratee* apostrophiert und unterweist. Obwohl die Rezeption und die Zirkulation der Lyrik Nahons deutlich zeigen, dass sie ein sehr unterschiedliches Leserpublikum erreichte (vgl. Van der Aa 2008, 127), schuf sie in einigen ihrer Gedichte doch ein weibliches Universum, in dem ein weibliches Subjekt zu einem weiblichen *narratee* spricht, über Themen im Allgemeinen und Emotionen, die damals für typisch weiblich gehalten wurden, im Besonderen. Das bereits erwähnte dreiteilige Gedicht „Geven en ontvangen“ ist hierfür repräsentativ. Es ist einer gewissen „Lizeke Huysmans“ gewidmet. Die Entscheidung für den familiären Vornamen „Lizeke“ lässt ein weiteres Mal eine intime Szenografie entstehen und schafft nochmals eine Spannung zwischen dem Biografischen und dem Allgemeinen, die in den drei Gedichten weiterentwickelt wird. Die Gedichte bestehen aus gnomischen Formeln über Emotionen wie Sehnsucht und Verlangen, Glück und Unglück einerseits, und Anwendungen dieser Formeln auf das Leben Lizekes und der Ich-Figur andererseits. Neben dem anekdotischen Wert der Widmung an Lizeke ist auch die weibliche Identität der Angesprochenen von Bedeutung. Denn das Gedicht thematisiert,

wie gesagt, die *condition féminine*, die gemäß der Ideologie des Gedichts in hohem Maße in einer schenkenden Rolle besteht: „In ’t verlangen ligt de gave, / In de gift de ontvangenis“ (Im Verlangen liegt die Gabe, / Im Geschenk das Empfangen) (II, 16). Überdies ist das Verhältnis zwischen der Ich-Figur und dem *narratee* doppeldeutig: einerseits identifiziert sich das Subjekt mit Liezeke und wird ein kollektives, feminines ‚Wir‘ konstruiert (in dem auch die Leserin einen Platz finden kann), andererseits verleiht sich die Ich-Figur selbst eine Autoritätsposition: Liezeke wird mit „Kind“ und in Imperativen angesprochen („Laat ons“) (Lass uns) und erhält emotionale Lektionen in Form von *sententiae*.

In einigen anderen Gedichten schreibt das lyrische Subjekt sich ebenfalls ein weibliches Ethos zu, es wird jedoch eine männliche Figur angesprochen. Manchmal dient eine solche Apostrophe lediglich dazu, Gefühle von Liebe, Sehnsucht oder Einsamkeit dem männlichen Geliebten gegenüber auszusprechen, womit das Ethos der emotional schwergeprüften Geliebten verstärkt wird. Andere Gedichte beleuchten hingegen das empathische und damit autoritäre Ethos des lyrischen Subjekts, das, wie es häufig geschieht, die Emotionen des männlichen Anderen interpretiert und benennt. Meist führt die Apostrophe des weiblichen Ich an das männliche Andere zu einer pädagogischen Szenografie, in der beide Parteien einander emotionale Lektionen geben. Die dritte und vierte Strophe des Gedichts „O, blijf niet aan me denken...“ (Oh, denk nicht mehr an mich ...) illustrieren dieses Prinzip. Beide Parteien, das weibliche Ich und das männliche Du, haben Einblick in die Emotionen des anderen („Ge weet“, „Ik weet“) („Du weißt“, „Ich weiß“) und haben somit beide eine Autoritätsposition inne. Doch ist es die weibliche Ich-Figur, die anhand negativer Imperative zur Annullierung der Emotion des Geliebten zwingt und sich damit als emotional überlegen erweist: „O, blijf niet aan me denken... / O, blijf niet van me droomen...“ (Oh, denk nicht mehr an mich .. / Oh, träum nicht mehr von mir) (I, 35).

Schließlich gibt es Gedichte, in denen das lyrische Subjekt so abstrakt bleibt, dass auch keine spezifische Genderrolle erfüllt wird. Diese Gedichte, in denen der „degré d’abstraction“ der Identität des lyrischen Ich am höchsten ist, verfügen folglich über den größten exemplarischen Wert (David 2010, 270). In den drei weithin bekannten „Avondliedekens“ aus *Op zachte Vooizekens* ist eine derartige unspezifische Ich-Figur am Wort. Dies ist eine der vielen von Nahon verwendeten Techniken, um den allgemeingültigen Wert ihrer emotionalen Aussagen zu gewährleisten, oder anders gesagt: um die Generalisierung der angestrebten Exemplarität des lyrischen Ich und seiner oder ihrer emotionalen Lektionen zu verstärken:

't Is goed in 't eigen hert te kijken
Nog even vóór het slapen gaan,
Of ik van dageraad tot avond
Geen enkel hert heb zeer gedaan;

Of ik geen oogen heb doen schreien,
Geen weemoed op een wezen lei;
Of ik aan liefdelooze menschen
Een woordeke van liefde zei.

En vind ik, in het huis mijns herten,
Dat ik één droefenis genas,
Dat ik mijn armen heb gewonden
Rondom een hoofd, dat eenzaam was...;

Dan voel ik, op mijn jonge lippen,
Die goedheid lijk een avondzoen ... –
.....
't Is goed, in 't eigen hert te kijken
En zóó z'n oogen toe te doen.

's ist gut, ins eig'ne Herz zu blicken,
noch rasch bevor zur Ruh' ich geh,
ob ich vom Morgen bis zum Abend
nicht einem Herzen tate weh;

ob ich kein Auge weinen machte,
niemandem Schmerz bereitet hab;
ob ich den liebelosen Menschen
ein kleines Wort der Liebe gab.

Find ich, im Hause meines Herzens,
dass ich nur einen Gram geheilt,
dass meine Arme ich geschlungen
rund um ein Haupt, das einsam weilt ...,

fühl ich die Güte auf den Lippen
wie einen Kuss zur Abendruh ... –
.....
's ist gut, ins eig'ne Herz zu blicken;
und so schließ ich die Augen zu.

(II, 34)

Übrigens besteht das zitierte dritte Gedicht der Reihe, wie auch die anderen „Avondliedekens“, aus akkumulierten Aufzählungen, die den Eindruck von Exhaustivität (und damit Allgemeingültigkeit) erwecken.

Zum Abschluss

Abschließend möchte ich kurz die zentrale These dieses Beitrags wieder ins Gedächtnis holen. Ich bin von der Spannung zwischen dem Biografischen und dem Allgemeinen-Menschlichen, zwischen dem Besonderen und dem Allgemeinen, die Nahons Lyrik kennzeichnet, ausgegangen. In diesem Spannungsverhältnis spielt das lyrische Subjekt eine

entscheidende Rolle. Anders als eine erste, oberflächliche Lektüre von Nahons Gedichten vermuten lässt, nimmt das lyrische Subjekt darin sehr verschiedene Formen an. Einerseits gibt es die zwischen Lebenserfahrung und Unwissenheit pendelnde, lockere Autorität der Ich-Figur. Je nach Autoritätsgrad des lyrischen Subjekts bieten Nahons Gedichte das eine Mal explizite, sentenziöse Lektionen in Sachen Gefühl und unzweideutigen moralischen Halt, dann wieder implizite, aber exemplarische Inszenierungen des persönlichen Lernprozesses einer unerfahrenen Ich-Figur. Dem steht die variable sexuelle und biografische Identität der Ich-Figur gegenüber, die zwischen unbestimmt und weiblich variiert, wobei zwischen den Frauenrollen noch eine zusätzliche Diversität besteht. So ist in Nahons Lyrik, wie ich meine, nicht nur die Diversität der Rezeptionsformen sozusagen vorprogrammiert, sondern auch die Heterogenität des Leserpublikums, das sich mit einem der unterschiedlichen *possible selves* – ein Ausdruck aus der Psychologie (siehe Dunkel & Kerpelman 2006) –, die Nahons Gedichte entwerfen, identifizieren kann. Der sogenannte Sentimentalismus von Nahons Lyrik hat aus diesem Blickwinkel einen pragmatischeren Zweck, eine praktischere Funktion, als man auf den ersten Blick meinen würde.

(Übersetzung aus dem Niederländischen: Christine Hermann)

Bibliografie

Amossy, Ruth (2009), La double nature de l'image d'auteur. In: *Argumentation et Analyse du Discours* 3, 1-13.

Amossy, Ruth (2010), *La présentation de soi. Ethos et identité verbale*. Paris: Presses Universitaires de France.

Van Boven, Erica (1992), *Een hoofdstuk apart. 'Vrouwenromans' in de literaire kritiek*. Amsterdam: Sara / Van Genneep.

Van Boven, Erica (2012), *Het belang van de tweede rang. Rede uitgesproken bij de openbare aanvaarding van het ambt van hoogleraar Letterkunde aan de Faculteit Cultuurwetenschappen van de Open Universiteit op 26 oktober 2012*. Unveröffentlichte Rede

<http://www.rug.nl/let/organization/actueel/nieuwsberichten-2012/bw_oratie_ericavanboven_101012.pdf>

Van Boven, Erica (2014), Literaire levenslessen. De eerste Schartenroman als model van een nieuwe middlebrowliteratuur. In: *Nederlandse Letterkunde* 19 (3), 327-349.

Van den Brandt, Ria (1996a), Van ‘wereldse bruid’ naar ‘stiltebruid’. Het veranderende zelfbeeld van het lyrische ik in de gedichten van Alice Nahon. In: R. van den Brandt (red.), *Alice Nahon 1896-1933. Kan ons lied geen hooglied wezen*. Antwerpen / Baarn: Houtekiet, 81-89.

Van den Brandt, Ria (1996b), ‘De simpele, rechtzinnige echo van een meisjeshart’. Alice Nahon en haar publiek. In: R. van den Brandt (red.), *Alice Nahon 1896-1933. Kan ons lied geen hooglied wezen*. Antwerpen / Baarn: Houtekiet, 117-123.

Van der Aa, Manu (2008), *Ik heb de liefde liefgehad. Het leven van Alice Nahon*. Tielt: Lannoo.

David, Jérôme (2010), Une “réalité à mi-hauteur”. Exemplarités littéraires et généralisations savantes au XIXe siècle. In: *Annales. Histoire, Sciences Sociales* 65 (2), 263-290.

Dunkel, Curis & Kerpelman, Jennifer (2006), *Possible selves. Theory, Research and Applications*. New York: Nova Science Publishers.

Goris, Jan Albert (z.j. [1951]), De literatuur in Zuid-Nederland na 1830. In: W.L.M.E. van Leeuwen (red.), *Dichterschap en werkelijkheid. Geïllustreerde literatuurgeschiedenis van Noord- en Zuid-Nederland en Zuid-Afrika*. Utrecht: De Haan, 336-415.

Korthals Altes, Liesbeth (2014), *Ethos and Narrative Interpretation. The Negotiation of Values in Fiction*. Lincoln: University of Nebraska Press.

Lambrecht, Bram (2015), ‘Maar met al die mooie gevoelens kunt ge nog geen mooie verzen maken’. Het concept ‘gevoel’ in *Kroniek der poëzie* van Marnix Gijsen. In: *Spiegel der Letteren* 57 (1), 1-28.

Lissens, René F. (1977⁸), *De Vlaamse letterkunde van 1780 tot heden*. Brussel / Amsterdam: Elsevier.

Maingueneau, Dominique (2004), *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*. Paris: Armand-Colin.

Meizoz, Jérôme (2011), *La Fabrique des singularités. Postures littéraires II*. Genève: Slatkine Érudition.

Nahon, Alice (1920), *Vondelingskens: gedichten*. Antwerpen: Nederlandsche boekhandel.

Nahon, Alice (1921), *Op zachte Vooizekens*. Antwerpen / Leiden: Nederlandsche boekhandel / A.W. Sijthoff.

Nahon, Alice (1961), „'s ist gut!“. Übersetzt von Karl Hermann Schwarz-Vanwakeren. In: *Blüten aus Flandern. Flämische Poesie vom dreizehnten Jahrhundert bis zur Gegenwart*. Wien: Bergland, 87.

Nijhoff, Martinus (1982), *Verzameld werk II: Kritisch en verhalend proza*. Amsterdam: Bert Bakker.

Van Ostaijen, Paul (1979), *Verzameld werk. Deel 4: proza. Besprekingen en beschouwingen*. Gerrit Borgers (red.). Amsterdam: Bert Bakker.

Vander Stichele, Caroline (1996), 'God moet mij geren zien'. Religieuze thema's in het werk van Nahon. In: R. van den Brandt (red.), *Alice Nahon 1896-1933. Kan ons lied geen hooglied wezen*. Antwerpen / Baarn: Houtekiet, 71-80.

Rubin, Joan Shelley (2007), *Songs of Ourselves. The Uses of Poetry in America*. Cambridge: Belknap Press of Harvard University Press.

Vasterling, Veronica (1996), Van Alice Nahon naar Janis Joplin. Over de onvermoede actualiteit van Nahons werk. In: R. van den Brandt (red.), *Alice Nahon 1896-1933. Kan ons lied geen hooglied wezen*. Antwerpen / Baarn: Houtekiet, 105-114.

Verstraeten, Pieter (2013), O Mensch! De vormen van de humanitair-expressionistische poëzie in Vlaanderen. In: *Nederlandse letterkunde* 18 (1), 26-46.