

3. Britanickaya, A. (1974), "On the musical dramaturgy of Opera 'The Nose'" ["O muzykalnoj dramaturgii opery 'Nos'"], *Sovetskaya muzyka*, No. 9, p. 47-53. (in Russian).
4. Deitch, A.I. (1966). *The voice of memory: theater of impressions and meetings* [*Golos pamyati : teatralnye vpechatleniya i vstrechi*], Iskusstvo, Moscow, 375 p. (in Russian).
5. Demchenko, A., Filippova, Yu. (2013), "The 'Nose' by Gogol and Shostakovich: two 'avant-garde'" ["'Nos' Gogolya i Shostakovicha: dva 'avangarda'"], *Sovremennye problemy nauki i obrazovaniya*, No. 5, available at: <http://www.science-education.ru/ru/article/view?id=10297> (in Russian).
6. Devyatova, O. (2016), "Philosophical meanings of music by Dmitry Shostakovich (to the 110th anniversary since the birth of dedicated)" ["Filosofskie smysly muzyki Dmitriya Shostakovicha (110-letiyu so dnya rozhdeniya posvyashhaetsya)"], *Uspekhi sovremennoj nauki i obrazovaniya*, No. 12 Vol. 10, p. 60-66. (in Russian).
7. Dilectorskaya, O.G. (1984), "The Fantastic in the novel of N. Gogol's 'The Nose'" ["Fantasticheskoe v povesti N.V. Gogolya 'Nos'"], *Russkaya literatura*, No. 1, p. 153-166. (in Russian).
8. Eichenbaum, B. (1994), As made 'The Overcoat' by Gogol, *About the prose. About poetry* [Kak sdelana "Shinel" Gogolya, O proze. O poezii], Leningrad, p. 45-64. (in Russian).
9. Gogol, N. (1994), *The Nose, Collected works in 9 vol.* Vol. 3, Moscow, p. 40-65. (in Russian).
10. Izmailov A. (2002). *Distorting mirror. The book is parody or cartoon* [Krivoe zerkalo. Kniga parodii i sharzha], Moscow, 336 p.
11. Pushkin A. (1836), "Preface" ["Predislovie"], *Sovremennik*, Vol. 3, p. 54-90. (reprint Moscow, 1967). (in Russian).
12. Sladkovsky, A. "Mahler – the stage which is essential Shostakovich" ["Maler – ta stupen, bez kotoroj nevozmozhn Shostakovich"], available at: http://www.m24.ru/articles/108686?utm_source=CopyBuf (in Russian).
13. (1979), *The memoirs of Dmitri Shostakovich in the recording and edited by Solomon Volkov* [Memuary Dmitriya shostakovicha v zapisi i pod redakciej Solomona Volkova], New York, 219 p. (in Russian).
14. Vinogradov, V.V. (1976), *The Naturalistic grotesque. The plot and composition in Gogol's "The Nose", Selected works: Poetics of Russian literature* [Naturalisticheskij grotesk. Syuzhet i kompoziciya povesti Gogolya "Nos", Izbrannye trudy: Poetika russkoj literatury], Moscow, p. 5-44. (in Russian).

СПІВАНЕ СЛОВО У КОНТЕКСТІ РОЗУМІННЯ МУЗИКИ МАРТИНА ЛЮТЕРА

Світлана Маценка

Доктор філологічних наук, доцент,
Кафедра німецької філології,
Львівський національний університет імені Івана Франка (УКРАЇНА),
79000, м. Львів, вул. Університетська, 1,
e-mail: svitlana.macenka@t-online.de

UDC: 281.133.1.09

РЕФЕРАТ

Мета. Статтю присвячено феномену співаного слова у художній літературі. Метою є висвітлення поетологічних властивостей співаного слова в літературних творах, покликаючись на його розуміння німецького реформатора і теолога Мартіна Лютера. **Дослідницька методика.** У контексті інтердисциплінарного вивчення літературних творів використано основні засади культурологічного літературознавства. Для аргументування функціональності співаного слова в конкретному літературному творі обрано метод інтермедіальності. Теологічний контекст міркувань Мартіна Лютера слугує плідним інтердисциплінарним плем для усвідомлення ролі співаного слова в художній літературі. **Результати.** Зважаючи

на вагомість співаного слова в музичній теології Мартіна Лютера, виділено його основні поетологічні властивості у літературних творах (особливу пізнавальну цінність, момент підвищеної самоідентифікації реципієнта із сприйнятим через спів посланням, яскраво виражену тілесність музичного тексту, презентованого через спів. Літературний текст, який покликається на співаний музичний текст, набуває інших оповідних вимірів, наслідуючи поліфонічність співу, і, як наслідок, значно інтенсифікує свій вплив. **Наукова новизна.** Досліджується музична теологія Мартіна Лютера в аспекті її теоретичного значення для обґрунтування феномену функціонування співаного слова в літературному творі. З'ясовано, що спів для німецького реформатора був безпосереднім методом овнутрішнення текстів, пов'язаних з вірою. Співане слово, на його переконання, витворює простір розуміння, в якому текст стає суб'єктом, а розуміючий – об'єктом. Тільки у слухові відбувається людина, зворушена словом, бо у співі слово саме стає тим, про що оповідає. До того ж співане слово наділене афективним потенціалом. **Практичне значення.** Основні положення дослідження можуть бути використані для поглибленого вивчення як творчості та реформаторської діяльності Мартіна Лютера, так і традиції усного мовлення та співу в писемній літературі.

Ключові слова: співане слово, музика в літературі, овнутрішнення тексту, Мартін Лютер, Ф. Гельдерлін, І. Бахман, Т. Манн.

ABSTRACT

Svitlana Matsenka. Sung word for understanding Martin Luther's music.

Aim. The article is dedicated to the phenomenon of sung word in belles-lettres. It aims at highlighting the poetological features of sung word in literary works with reference to its interpretation by the German reformer and theologian Martin Luther. **Research methods.** As part of the framework of interdisciplinary study of literary works, key foundations of culturological literary studies have been used. Intermediality method has been chosen to substantiate the functions of sung word in a specific literary work. Theological context of considerations by Martin Luther serves as a potent multidisciplinary background for understanding of the role of sung word in fiction. **Results.** Owing to the significance of sung word in Martin Luther's musical theology, the main poetological qualities of the phenomenon in literary works have been singled out (specific cognitive value, the moment of increased self-identification of the recipient with the message perceived through singing, a pronounced corporality of musical text presented through singing). A literary text which refers to a sung musical text acquires other narrative dimensions and an intensified impact as a result. **Scientific novelty.** Martin Luther's musical theology is studied from the standpoint of its theoretical implications for interpretation of the phenomenon of sung word functioning in a literary work. It has been established that for the German reformer singing was a direct way of making religious belief related texts more internal. In his opinion sung word creates a space of understanding in which the text becomes a subject and the person who is comprehending it becomes the object. Only in hearing is a human accomplished, moved by the word, as in singing the word itself becomes the thing it tells about. Moreover, the sung word possesses affective potential. **Practical significance.** The main ideas of the paper may be used for a comprehensive study of both creativity and reformation activities of Martin Luther and the tradition of oral speech and singing use in written literature.

Key words: word, music in literature, internalization of a text, Martin Luther, F. Hölderlin, I. Bachman, Th. Mann.

Деякі сучасні підходи музикалізації літератури опираються на «інценовану оральність» («fingierte Oralität», Манфред Кох), тобто на таку організацію письмової мови, яка в акті читання справляє враження ус-

ності, ба навіть *співаного слова*. Це, вочевидь, відгомін дуже давньої традиції, окресленої давньогрецьким терміном «mousiké», який означав єдність мови, вірша, музики і танцю. Уже в німецькій літературі XVIII століття спостерігаються спроби відновити так званий «піндаровий спів» із його неповторною звучністю і динамічністю, зважаючи на його позбавлену пізнаваного смислу мовну музику. Так, у ранній творчості Гете Й. Г. Гердер побачив знак можливого дифірамбового омолодження німецької літератури (стаття «Про вплив поетичного мистецтва на звичаї народів у давні і нові часи» – «Über die Wirkung der Dichtkunst auf die Sitten der Völker in alten und neuen Zeiten», 1777). Клопшток, Гердер і Гете розуміли поетичний спів як засіб об'єднання людей один з одним і з богами. Таке бачення було близьке і Ф. Гельдерліну, хоча його лірика, за Карлгайнцом Штірле, це «візія співу», яка співанню не підлягає, «передбачення» тої найвищої форми хорової спільноти і водночас її «стійке відтермінування» [9, с. 500]. Концепція співу Гельдерліна перебуває у тісному зв'язку з його складною музичною поетикою, яку він розгорнув у своїх теоретичних працях, а передусім у вченні про тони («Зміна тонів» – «Wechsel der Töne», 1796), центральною в якому є проблема такого ж безпосереднього впливу на душу реципієнта письмових текстів, який справляє музика. Під «тонами» митець розуміє не окремі звуки музики, а радше – у сенсі тональностей – різні модули свідомості в зв'язку із зовнішнім світом (наївний, ідеальний, героїчний). Оскільки, вважає він, завжди домінує тільки одна певна сила характеру, а інші діють як супротивні сили, утворюючи напругу в кожній настроєвості, навіть миттєво людина не може бути цілісною. Із цього погляду, власна творчість видавалася поету надміру монотонною. Тому саме у хорових піснях Піндара він знайшов структурний план, заснований на багатоголосі. «Техніка Гельдерліна усувати лінійне слідування на користь буквально змонтованих ритмічних і семантичних блоків, яку Норберт фон Геллінгат визначив терміном античної риторики «жорстка зв'язка» («harte Fügung»), вимагає замість лектури, ґрунтованої на рівномірному просуванні вперед, читання з раптовими поворотами, моментами зупинки у дезурах⁴, пасажами сповільненого, а тоді раптово пришвидшеного протікання уяви. У такий спосіб Гельдерлін намагається також і в умовах сучасної рефлексійної культури здійснити піндарівську програму співу, який влучає прямо в серце, засобами до того ще не чуваного в Німеччині ритму», – пояснює Манфред Кох [4, с. 235]. Із часом поет усе рішучіше наголошував на викладені співу в письмовій формі. У «Патмосі» («Patmos», 1803–1804) сказано:

Ми всі служили Матері Землі
І несвідомо сонячному сляйву ми служили

Ще недавно, та отець всеможний
Понад усе жадає,
Щоб твердість букв збережено було і вірно
Глумачено. Цьому слугує і німецький спів [2, с. 134].

Тут спів уже не передує спільноті, а є прихистком для самотнього Я поета. Тож співане слово поступово стає привабливою формою висловлювання і в прозових творах. У своїй новій книзі «У присутності Шопенгауера» («En présence de Schopenhauer», 2017) французький письменник Мішель Уельбек зауважує про німецького філософа, перефразовуючи відомий вислів Вітгенштайна, що той говорить про те, про що не можна говорити, намагаючись «поширити мову у світ співу» [3, с. 19]. Важливу роль співаному слову відводила також Інґеборґ Бахман. Літературна партитура роману «Маліна» («Malina», 1971) пропонує музику для розуму, який «слухає і бачить», так що можна говорити про своєрідний «ментальний речитатив», а відтак і сам твір постає у вигляді проговореного співу [7, с. 168–170].

Подібні спостереження обґрунтовують інтерес до поетологічного значення співаного слова в художній літературі. Цим зумовлено звернення до його розуміння і шанування німецьким богословом, реформатором і перекладачем Мартіном Лютером (Martin Luther, 1483–1546). До того ж, постать Мартіна Лютера відіграє вагомий роль у німецькій літературі (згадати хоча б новелу «Міхаель Кольхаас» («Michael Kohlhaas», 1808) Генріха фон Кляйста, яка містить один із кращих літературних образів Лютера). Велику увагу німецькому реформатору приділив також Томас Манн, так що можна говорити навіть про його лютерівський літературний проект («Міркування аполітичного», «Німеччина і німці», роман «Доктор Фаустус», незавершена драма «Весілля Лютера»). За доволі критичного ставлення Томаса Манна до Лютера, який, на його думку, був «великою людиною, великою на справжній німецький лад, великою навіть у своїй двоїстості як сила визвольна і разом із тим стримуюча, як консервативний революціонер» («Німеччина і німці»), письменник наголошує на тому, що реформатор уособлював німецький дух передусім своєю неабиякою музичальністю («музичний богослов») Лютер утілював у собі специфічне монументальне німецьке) [8, с. 1135]. У складній констеляції роману «Доктор Фаустус», яку можна виразити низкою ключових понять: Німеччина – внутрішня сутність – теологія – музичність – демонічність, Мартін Лютер виступає як символічна фігура. Леверкюн, німецький композитор із саксонської місцевості Лютера, який вивчає теологію і найкраще розмовляє лютерівською німецькою, перебуває в інтимному зв'язку з реформатором. Лютер і Леверкюн віддзеркалюють один одного як дві символічні

фігури німецького духу: глибоко чуттеві і провінційні, відірвані від життя і душевні, містичні й музичні – «демонічні німці».

Як відомо, Мартін Лютер був здібним музикантом. Особливо він цінував благозвучність людського голосу й музичних інструментів. Сам він писав і компонував псалми (молитовну поезію), захоплено співав, тому Ганс Сакс назвав його «Віттенберзьким солов'єм». У зв'язку з реформою культури богослужіння і практики благочестя мислитель відводив музиці центральну роль як *axis pietatis*. Музика, на його переконання, значно більшою мірою, ніж інші мистецтва, була чудово придатна для мети благовіщення шляхом «співу і промовляння». Надзвичайний вплив музики як Божого дару («*donum Dei*») виправдовував, за Мартіном Лютером, її класифікацію як «*optima ars*» і обґрунтовував її перевагу над іншими мистецтвами. Тож зерно лютерівської музичної теології полягає у «таємній спорідненості слова Божого і музики як природної форми Євангелії». «Євангелія – це висока школа співу, а музика своєю чергою надзвичайно близько підводить до Євангелії, знаючи більше про таємницю Євангелії, як будь-який високоосвічений теолог. Ключем до цього є притаманна музиці здатність формуватися, покликаючись на слово, що і пояснює її сплетеність із Євангелією», – відзначає Йоганнес Блок [1, с. 21].

Похвальні висловлювання про музику – це давній жанр, який у часи Лютера досяг свого особливого розквіту. Показово, що реформатор з цією метою не пише музико-теоретичних трактатів, а натомість знаходить доступ до неї через *Praefatio*, яке слугувало передмовою до збірок композицій, тобто було вступом до практичної музики, яку сприймали на слух. У передмові під назвою «Відданим любителям музики» до книги «Приємні симфонії» («*Symphoniae iucundae*», 1538) віттенберзького композитора, музичного теоретика і видавця Георга Рау (Georg Rhau, 1488–1548) Мартін Лютер прославляє музику і стверджує, що вона була сотворена вже на початку світобудови разом з усіма іншими творіннями. Про неї було повідомлено кожному з них і усім їм разом. «Однак перед людським голосом музичність усього іншого тьмяніє, такою пребагатою і водночас недосяжною явилась у ньому щедрість і премудрість преблагого Творця. Філософи болісно намагалися зрозуміти це дивне вміння людського голосу, яким чином повітря, яке так легко виштовхується внаслідок коливань язика і ще легше коливаннями гортані, за волею правлячої душі, творить безмежне різноманіття голосу й розбірливе мовлення, до того ж робить це так сильно й енергійно, що в різних місцях навколо всі люди можуть не лише чітко чути його, але й розуміти» [6]. Музика, за М. Лютером, – перше після Слова Божого, що заслуговує на прославлення, вона володарка людських настроїв,

які керують людьми, заповоняючи їх і ведучи за собою. Музика сприяє добрим справам і протистоїть злим намірам. Тому Слово Боже так добре поєднується саме з музикою. Саме тому існує так багато пісень і псалмів, які діють на душу слухачів і словами, і звуком водночас. Тільки людина здатна приєднувати до звуку мовлення, бо знає, що Бога слід прославляти словами і музикою, поєднанням приємних мелодій зі словами. «Якщо ж людина добавить ученість і мистецьку музику, виправну, облагороджувальну і витончену музику природню, тоді можна відчутти (хоч і не досягнути) абсолютну і довершену премудрість Бога в цьому дивному його творінні – музиці. Тут особливо прекрасно, коли один голос виводить свій наспів, а тим часом багато голосів навколо дивно бавляться, пустують і найприємнішими переливами прикрашають його, наче водять поряд із ним божественний хоровод, і тим, кого це хоч трохи зворушує, здається, що немає в цьому світі нічого прекраснішого» [6]. Тож, висловлюючись про музику, теолог майже завжди має на увазі спів і тим самим наголошує на зв'язку музики і біблійного слова. Часто вживаним сполученням у нього є тому «співати і промовляти». Основним принципом Лютера був: усе, і текст, і ноти, акцент, спосіб і жест, має походити із справжньої рідної мови і голосу. Саме у період Реформації в музиці розпізнали звукову мову з її безмежними можливостями: «Ноти роблять текст живим», визнавав Лютер. Музика мала для реформатора як теологічно-рефлексивний, так і спонтанно-практичний виміри. Врешті, вона містила інтердисциплінарне начало, поєднуючи риторику і математику з теологією. Проте здійснювала це музика не насамперед спекулятивно, а значно більше практично, у живому процесі співу та музикування. Спекулятивний аспект у період Реформації вважався другорядним, по-іншому, ніж у Середні віки, як розмисли про музику в якості співу і музикування.

Розуміння музики, усвідомлення її сутності вдається, на переконання Мартіна Лютера, тільки через розуміння за допомогою музики, в результаті схвилюваності і зворушеності нею. У досвіді, набутому завдяки музиці, його носій сам стає частиною руху, від самого початку притаманного творінню. Тобто, те, чим є музика, можна досягнути тільки завдяки власній участі. Тож зворушливий *vox musicae* (музичний голос) як рушійна сила покликаний нести божественне слово як *verbum effica* (ефективне слово) у серця людей.

Отже, в епоху Реформації теологію практикують і розуміють за допомогою співу. Цей метод розуміння увиразнюється формулою «слухати і промовляти». Мартін Лютер часто говорить про спів і промовляння. Тобто, поняття музики Мартіна Лютера вміщує нерозривно пов'язані слово і звук, сказане і проспіване. Йдеться про єдність

двох сторін – зміст слова і звучання слова, які перебувають у тісній взаємодії, не розчиняючись одне в одному. «Тут спів і з музичного боку стає промовлянням, а промовляння, що вже як таке має своє звучання і свою мовну мелодію, здійснюється, коли звучить як *musica artificialis* (музика як вид мистецтва). Споріднена зі словом сторона музики має особливе звучання. Те, що спів саме як музика є і залишається промовлянням, і то так сильно, що ця музика навіть там, де вона звільняється від слова все ще «говорить», і що, з іншого боку, промовляння не втрачає свого характеру як *sermo* (щоденна мова), стаючи співом, саме це творить таємницю співу і промовляння Мартіна Лютера» [1, с. 38]. У лютерівському розумінні співу і промовляння тим самим закладено герменевтичну основну структуру, як наче скроєну за тілом Євангелія форму його з'явлення. Найцікавішим у цьому є зв'язок теологічного слова (*verbum theologiae*) і усного голосу (*vox musicae*). Музичному голосу відведена за цього особлива роль – практикування віри в музиці. Мартін Лютер, як відомо, добре знав традицію григоріанського співу, співане слово якого є особливим прикладом усної культури Середніх віків. Спів тут розуміють не як озвучений текст, а як атмосферу, відповідну до суті слова. Слово тут ніколи не буває просто текстом, бо воно живе у звуковому тілі голосу. Слово і мелодія не протиставлені одне одному, а вкладені одне в одного, тому григоріанський хорал не озвучує тексту, а наголошує на ньому. Оральна культура слова була дуже близькою Лютеру. Цього принципу він дотримувався і у своїй творчості: не прагнути озвучити тексти, а створюючи пісні в єдності слова і звуку. У співаному слові духовне розуміння відбувається по-іншому, ніж у зображенні, носієм якого є тільки слова. У співі реалізується сама форма життя духовного розуміння. Тому співане слово прославляється як подія розуміння. Людина разом із своїми афектами переноситься словом на місце того, що слід зрозуміти, у свою систему зв'язків зі світом, у *для-чого* свого буття. Слово у співі стає володарем над своїм тлумачем і його афектами, так що людина потрапляє у місце, де може зрозуміти саму себе, бо воно уможливує їй уявити її сутнісну реляційність. Тож співане слово є важливим носієм розуміння.

Зважаючи на вагомість співаного слова в музичній теології Мартіна Лютера, в якості його поетологічних властивостей у контексті художньої літератури можна виділити: особливу його пізнавальну здатність, націлену водночас на емоційне сприйняття й роздуми, момент підвищеної самоідентифікації реципієнта із сприйнятим через спів посланням, яскраво виражену тілесність музичного тексту, презентованого через спів, пов'язану із голосом виконавця. Літературний текст, який покликається на співаний музичний текст, набуває інших оповід-

них вимірів, наслідуючи поліфонічність співу, і, як наслідок, значно інтенсифікує свій вплив.

ЛІТЕРАТУРА

1. Block J. Verstehen durch Musik : Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers. Tübingen ; Basel : Francke, 2002. 234 S. (Mainzer Hymnologische Studien ; Bd. 6).
2. Гельдерлін Ф. Поезії / пер. М. Бажана. Київ : Дніпро, 1982. 150 с.
3. Houellebecq M. In Schopenhauers Gegenwart / Übersetzt ins Deutsche von Stephan Kleiner. Köln : DuMont, 2017. 76 S.
4. Koch M. Der Dichter-Sänger: Antikes Modell und spätere Adaptionen. *Handbuch Literatur & Musik* / Hrsg. von Nicola Gess, Alexander Honold. Berlin; Boston : De Gruyter, 2017. S. 217–245.
5. Das Luther-Lexikon / Hrsg. von Volker Leppin und Gury Schneider-Ludoff. Regensburg : Bücke & Böhm, 2015. 808 S.
6. Лютер М. Предисловие к «Symphoniae jucundae» Георга Рау / пер. с лат. А. Зубцова. URL: http://luteranstvo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=356 (дата звернення: 22.01.2017).
7. Маценка С. Партитура роману. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2014. 527 с.
8. Mann Th. Deutschland und die Deutschen. *Mann Th. Gesammelte Werke*. Frankfurt am Main : Fischer, 1974. Bd. 11. S. 1126–1147.
9. Stierle K. Die Friedensfeier – Sprache und Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin. *Das Fest* / Hrsg. von Walter Haug und Rainer Warning. München : Fink, 1989. S. 481–525. (Poetik und Hermeneutik XIV).

REFERENCES

1. Block, J. (2002), *Understanding through Music: Sung Word in Theology* [Verstehen durch Musik: Das gesungene Wort in der Theologie. Ein hermeneutischer Beitrag zur Hymnologie am Beispiel Martin Luthers], Francke, Tübingen, Basel, 234 p. (in German).
2. Hölderlin, F. (1982), *Verses* [Poezii], Dnipro, Kyiv, 150 p. (in Ukrainian).
3. Houellebecq, M. (2017), *In Schopenhauer's Presence* [In Schopenhauers Gegenwart], DuMont, Köln, 76 p. (in German).
4. Koch, M. (2017), "Poet-Singer: Antique Model and Subsequent Adaptations" ["Der Dichter-Sänger: Antikes Modell und spätere Adaptionen"], in Gess, N., Honold, A. (Ed.) *Handbuch Literatur & Musik*, De Gruyter, Berlin, Boston, p. 217-245. (in German).
5. Leppin, V., Schneider-Ludoff, G. (Ed.) (2015), *Luther's Lexicon* [*Das Luther-Lexikon*], Bücke & Böhm, Regensburg, 808 p. (in German).
6. Luther, M. (2017), *Preface to Georg Rhau's Symphoniae Jucundae* [Предисловие к «Symphoniae jucundae» Георга Рау], trans. by A. Zubtsov, available at: http://luteranstvo.org/index.php?option=com_content&view=article&id=356 (in Russian).
7. Macenka, S. (2014), *Musical Score of a Novel* [*Partytura Romanu*], Ivan Franko National University of Lviv, Lviv, 527 p. (in Ukrainian).
8. Mann, Th. (1974), "Germany and Germans", *Collected Works*, Bd. 11, ["Deutschland und die Deutschen", *Gesammelte Werke*], Fischer, Frankfurt am Main, p. 1126-1147. (in German).
9. Stierle, K. (1989), "Peace Celebration – Language and Celebration in Pre- and Post-Revolutionary France and in Hölderlin's Works" ["Die Friedensfeier - Sprache und Fest im revolutionären und nachrevolutionären Frankreich und bei Hölderlin"], in Haug, W., Warning, R. *Das Fest*, Fink, München, p. 481-525. (in German).