

Univerza v Ljubljani
Filozofska fakulteta



ACTA NEOPHILOLOGICA

56. 1-2 (2023)

Editor-in-Chief / Glavni in odgovorni urednik:

Igor Maver

Guest Editors / Gostujoče urednice:

Adriana Mezeg, Tanja Žigon, Petra Kramberger

Editorial Board / Uredniški odbor:

Danica Čerče, Anton Janko, Jerneja Petrič, Miha Pintarič, Frančiška Trobevšek-Drobnak

Advisory Committee / Svet revije:

Henry R. Cooper, Jr. (Bloomington, Ind.), Renzo Crivelli (Trieste), Maria Renata Dolce (Lecce), Dieter Fuchs (Wien), Meta Grosman (Ljubljana), Angelika Hribar (Ljubljana), Gail Jones (Sydney), Tom Ložar (Montreal), Elisabetta Marino (Roma), Mira Miladinović-Zalaznik (Ljubljana), Genaro M. Padilla (Berkeley), Margarete Rubik (Wien), Naomi Segal (London), Neva Šlibar (Ljubljana), Wolfgang Zach (Innsbruck)

Published by / Založila:

Založba Univerze v Ljubljani / University of Ljubljana Press

Issued by / Izdala:

Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani / Ljubljana University Press, Faculty of Arts; Department of English / Oddelek za anglistiko in amerikanistiko

For the Publisher / Za založbo:

Gregor Majdič, Rector of the University of Ljubljana / rektor Univerze v Ljubljani

For the Issuer / Za izdajatelja:

Mojca Schlamberger Brezar, Dean of the Faculty of Arts / dekanja Filozofske fakultete

Design and Layout / Oblikovanje in prelom:

Petra Jerič Škrbec

Printed by / Tisk:

Birografika Bori d.o.o.

Number of Copies Printed / Naklada:

160

Price / Cena:

15,00 EUR

Indexed in: SCOPUS, Directory of Open Access Journals (DOAJ), Emerging Sources Citation Index, Internationale Bibliographie der Zeitschriftenliteratur, MLA International Bibliography, ERIH PLUS

This publication was supported by / Publikacija je izšla s podporo:

Slovenian Research and Innovation Agency / Javna agencija za znanstvenoraziskovalno in inovacijsko dejavnost RS

Address / Naslov uredništva:

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani (Department of English)

Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana, Slovenia

Phone / Tel.: + 386 1 241 1334

E-mail: igor.maver@guest.arnes.si

<https://journals.uni-lj.si/ActaNeophilologica>



This work is licensed under a Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License. /
To delo je ponujeno pod licenco Creative Commons Priznanje avtorstva-Deljenje pod enakimi pogoji 4.0
Mednarodna licenca.

Contents

Art, Nature and Politics in <i>Spring</i>: Metamodern Sensibility in Ali Smith's Dialogic Novel	5
<i>Frederika Pekarčíková, Soňa Šnircová</i>	

The Appeal of Haiku in the Countries of the Former Yugoslavia	21
<i>Danica Čerče</i>	

What is the Human Heart?	
Some Ontological Metaphors in the New Testament.	39
<i>Eldar Veremchuk</i>	

“Who the Hell Are You?”: Gender Performativity in Tom Stoppard's <i>Hapgood</i>	53
<i>Nilay Erdem Ayyıldız</i>	

Thematic Part

FROM ETHICAL ASPECTS OF LITERATURE TO LITERARY HISTORICAL STUDIES IN AN INTERCULTURAL CONTEXT

From Ethical Aspects of Literature to Literary Historical Studies in an Intercultural Context: Some Research Findings in the Field of Intercultural Literary Studies	69
<i>Adriana Mezeg, Tanja Žigon, Petra Kramberger</i>	

Cognitive Foundations of Ethical Literary Studies	75
<i>Igor Žunkovič</i>	

Old Aesthetics, New Ethics: Claude McKay's Socially Engaged (Proletarian) Sonnets	91
<i>Lilijana Burcar</i>	

Die Mensch-Hund-Beziehung in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: Tierethische Aspekte in den Erzählungen von Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar.	107
<i>Irena Samide</i>	

Hybridity in Theatre Translation: Surtitling <i>Pavla above the Precipice</i> for International Audiences	125
<i>Tamara Mikolič Južnič, Agnes Pisanski Peterlin</i>	

Traduire la diversité culturelle dans le roman de guerre postcolonial <i>Allah n'est pas obligé</i> d'Ahmadou Kourouma	145
<i>Florence Gacoin-Marks</i>	
Do Respectable Ladies Buzz, Grumble or Hum: An Analysis of Slovenian Translations of Ibsen's <i>Et dukkehjem</i>.	161
<i>Marija Zlatnar Moe</i>	
Witchcraft or Otherness: An English-Slovene Contrastive Analysis of Tituba's Speech	175
<i>Tomaž Onič</i>	
Übersetzung und Imagologie: Das Bild ukrainischer Literatur im Spiegel ihrer Übersetzungen ins Deutsche	189
<i>Maria Ivanytska</i>	
Mehrsprachigkeit in der ukrainischen Literatur am Beispiel der Autorinnen Sofija Jablons'ka und Has'ka Šyjan	209
<i>Claudia Dathe</i>	
Wer spricht? Erzählerstimme und Figurenrede in Wolframs von Eschenbach <i>Willehalm</i> und der <i>Hystoria von dem</i> <i>wirdigen ritter sant Wilhelm</i>	229
<i>Marija Javor Briški</i>	
Oscillating Utopias: Oscar Wilde and the Utopian Discourse of Metamodernism.	251
<i>Anamarija Šporčič</i>	
Alles könnte auch anders gewesen sein. Adolf Muschg's Kurzprosa als Mittel zur Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse.	269
<i>Vesna Kondrič Horvat</i>	
Die Heinrich-Heine-Rezeption in der im slowenischen ethnischen Gebiet erschienenen Presse bis 1860.	285
<i>Mineja Krisper, Petra Kramberger</i>	
Kotzebue's komische dramatische Formen auf der Ständischen Bühne in Laibach von 1830 bis 1840	303
<i>Tone Smolej, Tanja Žigon</i>	

Art, Nature and Politics in *Spring*: Metamodern Sensibility in Ali Smith's Dialogic Novel

Frederika Pekarčíková, Soňa Šnircová

Abstract

This article discusses the third instalment of Ali Smith's *Seasonal Quartet*, a work whose complex multi-voiced narrative addresses various important issues including the role of art in the contemporary world. The authors of the article employ two theoretical frameworks, Bakhtin's theory of dialogism and Vermeulen and van den Akker's studies on metamodernism, to argue that Smith adopts a dialogical approach to the theme of art. With the help of close reading the authors map the dialogical clashes between the main voices and the semantic positions which are taken in order to demonstrate that the central dialogue presented within the novel is that between postmodern and metamodern sensibilities. Special attention is paid to the character Richard who represents the clear replacement of the postmodern sensibility with a metamodern approach through his semantic position, as is informed by his search for universality in art, his neo-romantic turn to the appreciation of the beauty of nature and his rejection of the postmodern trends that produce superficial and inauthentic forms of art.

Keywords: art, nature, politics, postmodernism, metamodernism, dialogue, Ali Smith

Like the other three novels in her *Seasonal Quartet* cycle, Ali Smith's *Spring* (2019) presents a complex, multi-voiced narrative that addresses various topical issues of the postmillennial world. The novel, the third in the series, touches on a range of issues including art, immigration, friendship, suffering, and grief, all of which are presented in a narrative that employs two main focalisers: Richard, a seventy-year-old film director who is forced to come to terms with the death of his long-life mentor while trying to work on a new film project, and a young woman Brittany (or Brit) who works at a migrant detention centre. While Brittany's story provides Smith with an opportunity to address the post-Brexit political situation and Britain's "hostile environment" towards immigrants, the storyline that focuses on Richard allows her to intertwine the political concerns of the novel with its second major theme – the theme of art. Brit's role in the novel and her desensitized, self-righteous and cynical approach both to immigrants and to life in general appear to support Dorel-Aurel Muresan's interpretation that Brit is a symbolic character who "becomes the embodiment of a post-Brexit England that walled itself against the whole world" (134). In contrast, Richard's engagement in various discussions related to his film project and his search for his own artistic vision provides the basis for the argument, pursued in this article, that the character of Richard is intended to draw the reader's attention to art and its role in contemporary society.

This article employs two theoretical frameworks, namely Bakhtin's theory of dialogism and Vermeulen and van den Akker's studies on metamodernism, to argue that Richard's storyline takes a dialogical approach to the theme of art, providing a dialogue between two sensibilities – the postmodern line which is manifested, in various forms, in the opinions of Richard's mentor Paddy and his new colleague Martin Terp, and the metamodern approach that can be identified, again in various forms, in Richard's own perspective. It also aims to show that although Richard's position is informed to a great extent by his search for universality in art, his neo-romantic turn to the appreciation of the beauty of nature (in both art and in reality) and his rejection of postmodern trends that result in superficial and inauthentic art forms is not a radical step but one which can be seen in terms of the oscillation between the postmodern and the modern that Vermeulen and van den Akker have placed at centre of the metamodern sensibility.

BAKHTIN'S DIALOGISM AND SMITH'S DIALOGUES ABOUT ART AND POLITICS

Many critics have drawn attention to the importance that Ali Smith places on the representation of various voices in her work. For example, Daniel Lea notes that

Smith's works "tend to be constructed as duologues or multilogues, with characters' differing versions of the world built around shared events or experiences" (397). Monica Germanà argues that "multiple voices and points of view are distinctive characteristics of Smith's narrative style, revealing her interest in the politics of dialogue" (454) and Ema Jelínková applies Bakhtin's theory in her exploration of Smith's approach to the use of voices: "In Bakhtinian terms, Smith rejects the hegemony of monoglossia and absorbs in her fictional discourse the plurality of polyglossia, letting the various languages and idioms interact, interanimate, and interilluminate one another" (11-12).

Mikhail Bakhtin's writings on heteroglossia, polyphony and his definition of the dialogic novel, the prime examples of which are the works of Dostoevsky, are of undoubted use in shedding light on Smith's usage of multiple voices and her construction of their different semantic positions. Bakhtin argues that a novel can only be seen as dialogic if it includes "the passing of a single theme through many and various voices" (265), each of them presenting a distinct semantic position. Caryl Emerson clarifies this concept in her introduction to her translation of Bakhtin's *Problems of Dostoevsky's Poetics* (1984): "A voice, Bakhtin everywhere tells us, is not just words or ideas strung together: it is a 'sematic position', a point of view on the world, it is one personality orienting itself among other personalities within a limited field" (xxxvi). Bakhtin praises Dostoevsky's dialogic approach that allows each character to express their individual and multifaceted ideological stances, and, as David Duff notes, his discussion of Dostoevsky outlines a theoretical perspective that is particularly useful for the examination of the coexistence of different ideologies within a single novel (59). In Bakhtin's opinion, a truly dialogic novel values the various voices equally; a novel in which "not a single one of the ideas of the heroes – neither of 'negative' nor 'positive' heroes – becomes a principle of authorial representation" (25).

The interplay of diverse semantic positions (ideological positions) through plot developments and interactions produces a dialogue that contributes to the overall meaning of the novel, and this strategy also lies at the heart of Smith's *Spring*. Although *Spring* forms its discussion of the theme of art and the dialogue between postmodern and metamodern sensibilities through just three main voices, the novel bears clear signs of, what Bakhtin calls "*a genuine polyphony of fully valid voices*" (Bakhtin 6, original italics). These major dialogical interactions are developed in the passages in which Richard discusses his new film project with his former colleague and mentor Paddy or his new colleague Martin Terp. Paddy plays the important role of mentor to Richard; over the many years of their collaboration, her opinions have done much to shape Richard's perception of art and its role in the post-war society during many years of their collaboration, and therefore his semantic position is given more space in the novel than Martin

Terp's. From Richard's numerous memories and references to the films that he has coproduced with Paddy, the reader is left with the clear impression that these films represent Paddy's artistic vision of the world, one which is marked by a specific postmodern sensibility. Her films explore and deconstruct dominant discourses and use experimental techniques to reveal their roles in the construction of various socio-historical perspectives. As Richard recalls, the films were created at "a time when anything progressive on TV was quite often thought to be a kind of sin" (237), and their docudrama format was out of step with mainstream taste: "*Sea of Troubles caught the first voicings of what would become the Northern Irish peace movement, and Andy Hoffnug was one of the earliest UK TV drama productions to take the first steps towards articulating what had happened to people three decades earlier in the Holocaust*" (57-58, original italics). These docudramas were intended to cast doubt on official historical narratives and relied on typical postmodern experimentation with language, image and representation. *Andy Hoffnug* "told the story by not telling it", revealing the tragedy of the Second World War through images of empty, deserted, bombed streets in London (61), while the *Sea of Troubles* relied on postmodern fragmentation: "they'd made the camera move as the human eye moves among real people, via fragments of the life of the real places they lived" (58).

Paddy is a well-educated woman who enjoys passionate discussions about politics, Brexit, Donald Trump's presidency and other issues that enrage her (69); she is fully conscious of the close connection between what we perceive as reality and the narratives that we use to make sense of it: "[t]here's a difference between narrative strategy and reality, but they're symbiotic, she said to him [Richard] one day in the 1970s ... The sentence Paddy had just uttered had something to do with the sentencing of the Maguires" (63). Paddy is referring to the Maguire Seven, the six men and one woman who were wrongly convicted of involvement in the Guildford pub bombings of 1974 (Ewing & McCann, 48), a key event in the history of the Troubles. Paddy is suggesting that the interpretation of this event is determined by the side of the conflict that holds control over the official narrative, and opinions like these and the character of the films that she has created reveal that Paddy represents a semantic position related to high postmodernism with its focus on the political element in art, on art's discursive and contextual implications and an appreciation of art that reflects an awareness of various theoretical discussions about discursive constructions of reality. In contrast, Martin Terp is depicted as holding a position more related to low postmodern trends as is reflected in the superficial plays with styles and images that focus solely on the entertaining and commercial function of art.

These two positions are placed into a dialogical clash with Richard's position when he develops his own idea of how to frame his new project, a film based on

“the novel about the two writers [Katherine Mansfield and Rainer Maria Rilke] who happen by coincidence both to live in and around the same small Swiss town in 1922 but don’t ever meet each other” (Smith 33). Promising “an escape from an era of Brexit” into the nostalgic “idyll of piece and quite”, the novel seems to apply to Richard’s desire for art which focuses on the things that Paddy’s docudramas clearly did not deem sufficiently important:

I quite liked it [the original novel]. Two people live quiet writerly lives and pass each other sometimes in a hotel corridor. One’s finishing a life’s work, though she doesn’t know it. She’s ill... The other writer... Rilke... finished a life’s work earlier that year, Richard says, he’s exhausted... the place is empty, the hotel as well as the town, and sometimes the two writers end up sitting not far from each other in the same dining room. Sometimes they walk past each other in the hotel gardens, and the novel goes on at some length about the mountains above them and them below, etc just, you know, living their lives with all that grandeur of the Alps as their backdrop. And what happens? Paddy says. I just told you the whole plot, he says. (34)

Richard’s description indicates his focus on the novel’s universal themes – the figure of artist as they near the end of their (creative) life, the sublime eternal presence of nature vs. the transitoriness of human existence – and also on its aesthetic effects that he aims to preserve in the film adaptation. Both Paddy and Martin Terp criticise Richard’s vision, with Paddy accusing him of escapism and Martin pointing out its lack of appeal to mainstream audiences. Paddy is also quick to point out some important events that formed the wider historical and social contexts of the two artists’ lives, suggesting that the incorporation of these themes into the film would create added value and contemporary relevance: “1922, the killing of Michael Collins, she says... Think about it, Paddy says. Ireland in uproar. Brand new union. Brand new border. Brand new ancient Irish civil unrest. Don’t tell me this isn’t relevant all over again in its brand new same old way” (41). She also believes that the film would benefit from a discussion of Mussolini’s path to power (*ibid.*), the rivalry between the British and German Empires (43) or the rise of fascism and despotism (*ibid.*), drawing a connection between the ordinary daily lives and problems of the two writers and the political instability and turmoil of the interwar years in Europe while criticizing the British inability to learn from its past. By declaring that these issues are “relevant all over again”, Paddy shows that her position matches that of postmodern artists who “recognize the need for an ethical examination of the material condition, and social well being of a post-modern world” (Koscianski 80).

Terp, on the other hand, recommends taking a more superficial, soap opera approach to the source material by incorporating a largely fabricated plot. He

intends to fill the film with scenes that would generate instantaneous and fleeting emotional responses at the expense of deeper characterisation and reflections of the reality which lay behind the screen. As Richard informs Paddy, “Martin Terp has already handed in a series of draft sex scenes” (35) that would depict fictitious encounters between Mansfield and Rilke with the sole purpose of attracting a mass audience that perceive sexual content as an essential of the entertainment industry. This reliance on play with attractive images that have no connection with the true reality of the famous authors’ lives is rejected as ridiculous by both Paddy and Richard:

Sex scenes? Paddy says... In his [Rilke’s] tower, in her [Mansfield’s] hotel room, in various other hotel beds including her friend’s bed, there’s a bit of lesbian interest too, and – wait, I’m not finished – in the hotel’s gardens in a little grotto where a string quartet usually plays, in the hotel corridor wrapped in a curtain behind a pot plant, and in the hotel’s billiard room on the billiard table, the balls go everywhere. Comedy fuck, he says. Paddy laughs out loud. I’m not laughing at the comedy fuck, she says. I’m laughing because it’s not just laughable, it’s impossible. For one thing, Mansfield had fully-developed TB by 1922. (36)

What seems to be being addressed here critically is the “depthlessness” that Frederic Jameson perceives as one of the “constitutive features of the postmodern” reflected in the “culture of the image or the simulacrum”, a concept which is associated with the “weakening of historicity” (6). As Vermeulen (“The New”) explains in his discussion of Jameson’s ideas, the depthlessness of the postmodern art can be illustrated by, for example, Warhol’s Pop Art image of *Diamond Dust Shoes* that “articulate[s] no clues about the affections, localities, or histories behind it” (9). Both Jameson and Vermeulen examine the same works of visual arts to underline the difference between modern and postmodern approaches to the representation of reality. Vincent van Gogh’s modern work *A Pair of Boots* (1887) reflects depth in the sense that it “intimates a lived context outside the painting – the artist’s state of mind, for instance, or the ‘brutal’... reality of the farmer” (Vermeulen “Metamodern Depth” 147). In contrast, Andy Warhol’s postmodern photo print *Diamond Dust Shoes* (1980) offers the viewer little opportunity to delve into the deeper social, cultural or psychological realities beyond its surface: “Van Gogh’s painting pulls the viewer into the world it depicts, extends our gaze beyond the paint, behind the canvas. Warhol’s print, by contrast, pushes us back, cuts short the ‘hermeneutic gesture’ to suggest, as the artist would later himself explain, that ‘there is nothing behind it’” (Vermeulen “Metamodern Depth” 148). Terp’s version of the film about Mansfield and Rilke can be seen as equally depthless since without giving relevant clues about the historical contexts of their lives or some deeper insights into the nature of their art, it reduces the historical

figures to actors in sex scenes and thus treats them as little more than conveyors of superficial emotions. In Terp's artistic vision, thematic development, deeper characterisation and contextual depth are to be replaced with titillating images that will bombard audiences with fleeting stimuli and prevent them from forging a deeper emotional response to the film. Martin Terp's position is also reflected in his earlier project, a website "where he'd created and displayed the obituaries of people who'd never existed" (100) and thus lied "about life, about the deaths, and about emotional connection" (101). The "artistic" strategies that Terp adopts in his projects, his focus on perfectly devised simulacra of emotions and the commodification of sex suggest that he can be seen as a personification of the postmodern sensibility that, as Bran Nicol claims, replaces genuine emotion with brief and transitory sensation (185).

The dialogical clash between Terp and Richard can thus be conceived as a clash between two artistic visions and two ideological positions. In voicing his disagreement with Terp, Richard outlines a very different approach to the artistic representation of reality:

If I'm to direct this project, I want us to go about this story quite another way...I'm going to insist that if you want to work with me we approach this project differently and start over with a new script. Re this new script: I see it shaped formally as like a series of postcards from these writer' lives. By which I mean depiction of very slight moments from their lives that will act as revelations of depth. This I think is more in keeping with the spirit of the book we are adapting. (96-97, original italics)

This vision comes close to Vermeulen's concept of "new depthiness" that he discerns in metamodern art. Vermeulen ("The New") points out the difference between modern art's attempt to convey the sense of depth (or reality) behind the text and postmodern art that has been defined by its "depthlessness" and its focus on superficiality, in particular the postmodern tendency for wordplay and games with language. In order to clarify his concept of depthiness, Vermeulen devises a metaphor employing the figures of a snorkeler, a diver and a surfer. While "the diver moves towards a shipwreck or a coral reef in the depths of the ocean, and the surfer moves with the flow of the waves, the snorkeler swims toward a school of fish whilst drifting with the surface currents" (8). In other words, while modern art attempted to examine the depths of human experience and postmodern art coasted on the surface, interested only in language, the metamodern snorkeler struggles to reach the depths which will forever lie just beyond their grasp. The metaphor implies the audiences of metamodern are caught in a similar position; the work of art encourages them to imagine the depth beyond the textual surface of the work but denies them the means of transcending this superficiality.

In Vermeulen's understanding, depthiness indicates the "performative reappraisal" ("The New" 8) of the depth whose representation postmodernism has abandoned. Although Richard, shaped by Paddy's postmodern vision of the relation between reality and its textual representations in multiplicity of narratives, is sceptical of the possibility of creating a film which would provide an objective reflection of Mansfield's and Rilke's lives, he nonetheless wants to suggest to the viewers of his film that there is indeed a reality that has inspired the novel and its adaptation. The sense of the real lives of the historical figures, the sense of historical depth beyond the surface of the film is to be constructed with the help of a form that still represents some degree of postmodern fragmentation – the film will employ postcards that capture isolated scenes from the writers' lives, "slight moments" which, although they might seem initially insignificant, will imply the psychological, historical and affective depth of their lives. Richard's attempt to construct a sense of depth is also reflected in his intention to focus, with the help of the writers' diaries, on actual events rather than on fictitious sexual encounters. He wants to stress the significance of fleeting moments and small details from their lives, like the fact that a postcard "pinned on the wall [by Rilke's lover]" inspired the writing of some of his great poems:

A postcard meant that all those great poems somehow got themselves written. The slightness of it gestures against the odds. It is like a magic spell. And this in itself is very like the fact of those writers just living in the same place at the same time in their lives, whether they met or not. This is the kind of coincidence that sends electricity through the truths of our lives. Our lives which often have what we might call a postcard nature. (99, original italics)

Richard yearns for art that can draw our attention to the "magic moments" in our fragmented lives and that possesses the power to enchant us. His voice thus represents the semantic position that emphasizes the aesthetic and transformative roles of art, a fact that provides further connections between his voice and the metamodern sensibility that Vermeulen and van den Akker have identified in contemporary art.

ART, NATURE AND TACITA DEAN – THE NEOROMANTIC ASPECTS OF METAMODERN SENSIBILITY

Metamodernism has been defined by van den Akker and Vermeulen as "a structure of feeling that emerged in the 2000s" in western cultural productions (4). Drawing on Raymond Williams' earlier definition of the "structure of feeling", they see it as "a sensibility, a sentiment that is so pervasive as to call it structural"

(6); it is a sensibility that “everyone shares, that everyone is aware of, but which cannot easily, if at all, be pinned down. Its tenor, however, can be traced in art, which has the capability to express common experience of a time and place” (7). In their seminal article “Notes on Metamodernism” (2010), Vermeulen and van den Akker introduced the fundamental aspects of metamodern sensibility that they perceived in films and visual arts of the period. They argued that numerous contemporary artists had replaced postmodern scepticism and irony with a revived sense of optimism, utopianism and hopefulness that connects their works more with modern than postmodern visions of the world.

As Vermeulen and van den Akker emphasize, “metamodernism appears to find its clearest expression in an emergent neoromantic sensibility” (8), a concept which is particularly apparent in, for example, the works of Romantic Conceptualists.¹ “Romantic Conceptualist efforts to present the ordinary with mystery and the familiar with the seamliness of the unfamiliar” (7) are seen as signs of oscillation between opposite poles. The authors make reference to Isaiah Berlin’s study *The Roots of Romanticism* (2000) to argue that oscillation is a key element of the Romantic sensibility. Berlin characterises the 18th-century movement above all through its concern with “beauty and ugliness. It is art for art’s sake, and art as an instrument of social salvation. It is strength and weakness, individualism and collectivism, purity and corruption, revolution and reaction, peace and war, love of life and love of death” (18). In *Spring*, Richard’s search for his own artistic vision not only features an oscillation between the perception of art as an instrument of social salvation and art as a source of aesthetic experience but also incorporates some other important features of the neoromantic attitude.

The neoromantic sensibility that can be found in Richard’s semantic position is particularly evident in his encounters with and responses to the art of Tacita Dean, one of the most widely exhibited and acclaimed artists of the contemporary era (Eakin para. 7). The curator Jörg Heiser included Tacita Dean’s artworks in a 2007 exhibition titled *Romantic Conceptualism*; his concept for the exhibition defined “Romantic Conceptualism” as an art movement that reveals “some interesting parallels between the German Romantics of the early nineteenth century and artists working in the realm of international conceptualism” (“Moscow, Romantic”, 1). He argued that some contemporary artists resolve the tension

1 As Vermeulen and van den Akker explain, the term “Romantic Conceptualism” was coined by the cultural critic Jörg Heiser who “argues that that the rational, calculated conceptual art of Jeff Koons, Thomas Demand, and Cindy Sherman is increasingly replaced with the affective and often sentimental abstractions of Tacita Dean, Didier Courbot, and Mona Hatoum. Where Demand reproduces the most concrete simulacra, Dean creates affective illusions that can never materialize. Where Koons obsesses over the obscene, Courbot is concerned with the increasingly obsolete. And whereas Sherman criticizes subjectivity, Hatoum celebrates the felt heterogeneity of identity” (7).

between the Romantic and the conceptual by simply combining the cerebral and emotional aspects and sentiments of these two disparate art movements (“Emotional Rescue” para. 12). Eva Scharrer adds that certain artists can truly be said to breach “the ratio of the conceptual with aspects of the autobiographical, emotional, irrational, poetic, and even sentimental” (para. 1, original emphasis). Vermeulen and van den Akker also mention Tacita Dean in their article on metamodernism, suggesting that her works provide an illustrative example of the metamodern oscillation between modern and postmodern tendencies in art. For example, her major work *The Montafon Letter* combines strong Romantic tendencies (such as the representation of the sublime that plays an important role in Richard’s story) with elements of postmodern conceptualism that draw attention to the political contexts of post-Brexit Britain. As Jonathan Griffin explains:

As with many of Dean’s drawings, its [*The Montafon Letter*’s] surface incorporates hand-written notes (intended to be largely indecipherable) some of which relate to the anecdote that inspired the title: a sequence of avalanches in 17th-century Austria that buried some people, then buried the priest who went to officiate at the site of the burial, then – finally – unburied the priest, still alive. Dean says in some ways it’s about Brexit, which she finds devastating, and about hope – “hope that the last avalanche will uncover us”. (para. 9)

Dean’s artwork evokes the Romantic concern with nature and the sublime but at the same time it suggests other intertextual meanings that connect a series of natural disasters from the 17th century and the more recent political “avalanche” of Brexit. It makes allusions to the “devastating” consequences of Britain’s withdrawal from the European Union but refuses to succumb to hopelessness. Dean’s drawing opens up a Romantic imaginative space that evokes strong emotional reactions and also encourages the viewer to contemplate contemporary socio-political issues, creating for the viewer the possibility to oscillate between the two positions.

Although Richard focuses only on the Romantic aspects of Dean’s pictures and overlooks their connections with conceptual art, his encounters with Dean’s art play an important role in his oscillation between political and purely aesthetic perceptions of art. While his earlier involvement in the production of postmodern docudramas is indicative of his interest in art as an instrument of social salvation, his perception and reception of Dean’s visual art during a visit to a gallery reveals his appreciation of the aesthetic and the transcendental in art:

The gallery room he went into smelled brand new and was largely hung with pictures of clouds. They’d been done in white chalk on black slate. But the thing that stopped him in his tracks in this room was that one whole wall, also chalk

and slate, was a mountain picture so huge that the wall became mountain and the mountain became a kind of wall. There was an avalanche coming down the mountain picture towards anyone looking at it, an avalanche that had been stilled for just that moment so that whoever saw it had time to comprehend it. Above the mountain peaks the sky was a black so dark it was like a new definition of blackness. As he stood there, what he was looking at stopped being chalk on slate, stopped being a picture of mountain. It became something terrible, seen. (78)

The Montafon Letter that affects Richard so powerfully is clearly referencing some famous works of Romantic landscape painting, such as Philip James de Loutherbourg's *An Avalanche in the Alps* or Joseph Turner's *The Fall of an Avalanche*, images which, like Dean's work, evince the aesthetics of the sublime, reflected in the contrast between the beauty of the wild landscape and the terror induced by the unstoppable force of nature. However, Richard's powerful emotional response to Dean's painting is derived less from the concepts that the picture may be attempting to represent and more from his perception of the picture as an image of the real; in Richard's perspective, "a picture of a mountain" stops being a picture and becomes "something terrible, seen." The avalanche becomes real to him; he sees it, experiences it, and is affected by it, suggesting for a brief moment that the work of art can summon the potential to function as a window to the real and threatening world within the safe walls of the gallery.

While his encounter with *The Montafon Letter* reveals the capacity of art to represent the sublime aspects of nature and produce the effects that nature can provoke in the real world (such as the terror evoked by a real life avalanche), some of Dean's other works also examine the transformative effect which art can induce in its recipients:

But then he'd stepped back from the mountainscape and looked round that room again at the other things in it, and the pictures of clouds on the walls, done in the same materials as the mountain, had made something else happen, something he didn't realize till later, till he'd left the room, come out of the gallery and on to the street. They'd made space to breathe possible, up against something breathtaking. After them, the real clouds above London looked different, like they were something you could read as breathing space. This made something happen too to the buildings bellow them, the traffic, the ways in which the roads intersected, the ways in which people were passing each other in the street, all of it part of a structure that didn't know it was a structure, but was one all the same. (78-79)

Tacita Dean's cloud drawings that affect Richard so strongly also reveal some important similarities with Romantic representations of nature, most notably the

cloud studies of Johann Georg von Dillis or John Constable. Again, the novel emphasises the transformative effects which art can exert on its recipients' perceptions of the world; influenced by Dean's artistic representations of clouds, Richard not only sees the actual clouds in the sky in a new light, suddenly awakened to their unique characteristics which can serve as "a breathing space". However, the transformation is even more profound; the whole world around him begins to appear in a radically different, more alive manner, with its various elements, clouds, buildings, traffic, the movement of people, revealed as participating in a vast and interconnected structure. Richard's encounters with Dean's art in the gallery thus draw attention to the importance of the aesthetic function of art, suggesting that Dean's representations of nature have opened up Richard's capacity to feel a greater sensitivity to the beauty of nature in the real world.

Richard's encounters with real nature acquire special significance during his trip to Scotland. His perception of the wild Scottish landscape are reminiscent of his response to Dean's pictures of nature, and he instinctively searches for the beauty that can allow him to draw aesthetic pleasure both from art and the natural world. His tendency to aestheticize reality is reflected clearly in his reaction to the Scottish mountains that seem to offer him a safe haven, a possibility of respite from the tragic or troubling aspects of his life: "Today they look like a line drawn freehand by a huge hand then shaded in below, they look like something asleep and waiting. They look like the prehistoric backs of imagined sleeping sea-beasts" (15). The combination of the divinely beautiful (the mountains appear as a picture drawn by the hand of God) and the terrifying (they resemble a sleeping beast) produces the effect of the sublime that inspires almost a religious devotion in Richard, and he feels compelled to get off the train and enjoy their magnificent presence:

Some of those mountains over there have what looks like raincloud over their tops, like their tops are veiled. The cloud the other way, direction south he'd say, looks like a wall, a wall lit from behind. The cloud over the mountains, north, northeast, is mist. It's why he'd got off the train here: the train had pulled towards this station and there'd been something clean about the mountains, clean like swept clean. They had something about them that accepted the fact of themselves, demanded nothing. They just were. Sentimentalist. (14)

The descriptions of the mountains draped in cloud, the suggestion that they can provide a peaceful environment in which Richard can enjoy the healing effect of solitude and Richard's emotional response to the place all make him appear as a Romantic character. It is even possible to discern a resemblance to the central figure of Caspar David Friedrich's *Wanderer Above the Sea of Fog* (1818), a seminal

Romantic painting that combines the representation of the sublime power of nature and the motif of personal struggle. On the whole, Richard's reactions to the images of nature in Dean's pictures and to the reality of the Scottish landscape are suffused with a (neo)Romantic sensibility that is "characterized by an admiration of the sublime as that power in nature and art which inspires awe and deep emotion" (Day 49-50).

Richard's escape into the aesthetic perceptions of art and the world that ignore the political aspects of both is however interrupted by the appearance of Alda Lyon, a local woman whose vision of the Scottish mountains clashes sharply with Richard's more romanticizing perception. During their car ride to a nearby town, Alda offers a corrective to Richard's Romanticization and idealization of the Highlands:

Far too mountainous for people to ever live here, Richard says. But then that's what's beautiful about the Highlands. It's so beautifully deserted everywhere. He watches a flush going up the neck of Alda the coffee truck woman; it spreads up to her ear from under the collar of her jacket. No, this was a thriving busy place, she says. Quite definitely populated, much busier that it is now. Not that the Clearances made an impact here anything like how badly they did elsewhere in the north. (236)

Alda draws Richard's attention to the historical and political contexts that have shaped the modern face of the Scottish Highlands and the lives of the region's people, implying that there are conflicts and terrifying aspects of human reality from which the beauty of nature offers no respite. Alda's account of the reality of the Highlands and the new perspective on the more recent conflicts surrounding Brexit and the hostile reception of immigrants which Richard gains through his friendship with Florence, an immigrant girl, dissuade Richard from shifting from the highly political style of filmmaking he produced with Paddy towards an apolitical indulgence in the Romantic imagination. Inspired by Tacita Dean's representations of the sublimity of nature and his own experience of the terrifying beauty of Scottish mountains, Richard initially planned to move away from postmodern docudramas concerned with the politics of everyday world in favour of art that addresses instead the aestheticization of reality and the universal issues that take people beyond the limits of the political (as in his concept for the Mansfield-Rilke project); nonetheless, the reality of everyday political life forces him to abandon this plan, preventing him from ignoring the more pressing issues of the contemporary world.

At the end of the novel, Richard is already at work on a documentary titled *A Thousand Thousand People* (269) about a "solidarity project for a refugee support network" (131), with Richard interviewing members of the "countrywide network" (270) called the Auld Alliance that has "so far helped 235 people escape or

outwit detention estate" (271). The documentary is attempting to identify positive solutions to the refugee crisis and is constructed as a focal point for various voices engaged in dialogical communication about the harsh reality facing immigrants and their struggles in contemporary British society. Alda, a member of the network, has high hopes for both the Auld Alliance project and Richard's documentary, an attitude that Richard tries to share and support in his own work despite his personal doubts that the Auld Alliance project will ever bring about any significant change. While conducting the interviews, Richard constantly inserts his own comments and questions that reveal his doubts. He refers to their goal as "a vicious circle" (272), "[a] pipe dream" (276), "[a] fairy story" (ibid.) whose large-scale success is "not feasible" (273), revealing a tension between his desire to help those in need, the desire for empathy and a more effective approach to the world's problems, and his awareness of the possibility that the project will ultimately be futile. In this sense Richard's voice reflects an oscillation between "a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy" (5-6) that Vermeleun and van den Akker place at the heart of metamodern sensibility.

In conclusion, as the paper's discussion has shown, the third instalment of Smith's *Seasonal Quartet*, *Spring* meets Bakhtin's definition of a dialogic novel since it passes the theme of art through various voices that take distinct semantic positions. Paddy's vision of political art, Martin Terp's depthless, commercial art, Richard's idea of art as the search for the universal, the beautiful and the transcendental all coexist in the novel within the overall concept of metamodern art that oscillates between modern enthusiasm and postmodern irony, between desire for the beautiful (in terms of relations among people) and the realization that the ugly realities of the contemporary world require the presence of a political perspective. The crucial presence of the metamodern in *Spring* is also supported by Tacita Dean's voice, expressed in her works that play a major role in the development of Smith's main character Richard. The combination of the conceptual and the (neo) romantic that creates the essence of Dean's pictures offers a possibility of transcending the limits of both high and low trends in postmodern art; the possibility whose artistic exploration lies at the heart of Smith's inspiring novel.

BIBLIOGRAPHY

Akker, Robin van den, and Timotheus Vermeulen. "Periodising the 2000s, or, the Emergence of Metamodernism". *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth After Postmodernism*, edited by Robin van den Akker, et al. London: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, pp. 1-20.

- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984.
- Berlin, Isaiah. *The Roots of Romanticism*. Princeton: Princeton University Press, 2000.
- Day, Aidan. *Romanticism*. London: Routledge, 1996.
- Duff, David. "Intertextuality versus Genre Theory: Bakhtin, Kristeva and the Question of Genre." *Paragraph*, vol. 25, no. 1, 2002, pp. 54-73.
- Eakin, Emily. 2011. "Celluloid Hero." *New Yorker*, 31 Oct. 2011, www.newyorker.com/magazine/2011/10/31/celluloid-hero. Accessed 3 Mar. 2023.
- Emerson, Caryl. Editor's Preface. *Problems of Dostoevsky's Poetics* by Mikhail Bakhtin, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984, pp. xxix-xlii.
- Ewing, Charles Patrick, and Joseph T. McCann, J.T. "The Guildford Four: 'You Did It, So Why Not Confess?'" *Minds on Trial: Great Cases in Law and Psychology*, edited by Charles Patrick Ewing and Joseph T. McCann, Oxford: Oxford University Press, 2006, pp. 45-56.
- Germanà, Monica. "Ali Smith". *The Wiley Blackwell Companion to Contemporary British and Irish Literature*, edited by Richard Bradford, et al. Chichester, West Sussex: John Wiley & Sons Ltd., 2021, pp. 451-460.
- Griffin, Jonathan. 2018. "Tacita Dean: 'I don't care about the long run. I care about now'". Royal Academy, 21 Mar. 2018, www.royalacademy.org.uk/article/magazine-tacita-dean. Accessed 4 Jan. 2023
- Heiser, Jörg. "Emotional Rescue." *Frieze*, 11 Nov. 2002, www.frieze.com/article/emotional-rescue. Accessed 3 Mar. 2023
- Heiser, Jörg. "Moscow, Romantic, Conceptualism, and After". *e-flux Journal*. Issue 29, Nov. 2011, www.e-flux.com/journal/29/68122/moscow-romantic-conceptualism-and-after/. Accessed 3 Mar. 2023.
- Jameson, Frederic. *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham: Duke University Press, 1991.
- Jelínková, Emma. "From Silence to Dialogic Discourse in Selected Short Stories by Ali Smith". *Polish Journal of English Studies*, vol. 6, no. 1, 2020, pp. 7-21.
- Koscianski, Leonard. "The emergence of Critical Postmodern Art." *Tamara: Journal of Critical Postmodern Organization Science*, vol. 2, no. 4, 2003, pp. 76-81.
- Lea, Daniel. "Ali Smith". *The Routledge Companion to Twenty-First Century Literary Fiction*, edited by Daniel O'Gorman, and Robert Eaglestone. Oxon: Routledge, 2019, pp. 396-404.
- Muresan, Dorel-Aurel. "21(Im)Possible New Beginnings in Ali Smith's 'Spring': Book Review." *Papers in Arts and Humanities*, vol. 1, no. 1, 2021, pp. 132-135.
- Nicol, Bran. *The Cambridge Introduction to Postmodern Fiction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- Scharer, Eva. "Romantic Conceptualism". ARTFORUM, vol. 46, no 2., 2007
www.artforum.com/print/reviews/200708/romantic-conceptualism-42399.
Accessed 3. Mar. 2023.
- Smith, Ali. *Spring*. London: Penguin Books, 2019.
- Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism."
Journal of Aesthetics & Culture, vol. 2, no. 1, 2010, pp. 1-14.
- Vermeulen, Timotheus. "The New 'Depthiness.'" *e-flux Journal*. Issue 61, Jan 2015,
www.e-flux.com/journal/61/61000/the-new-depthiness/. Accessed 27 Dec.
2022.
- Vermeulen, Timotheus. "Metamodern Depth, or 'Depthiness.'" *Metamodernism:
History, Affect, and Depth After Postmodernism*, edited by Robin van den
Akker, et al. London: Rowman & Littlefield International Ltd., 2017, pp.
147-150.

Frederika Pekarčíková

Pavol Jozef Šafárik University, Košice
frederika.pekarcikova@student.upjs.sk

Soňa Šnircová

Pavol Jozef Šafárik University, Košice
sona.snircova@upjs.sk



Umetnost, narava in politika v *Pomladi*: metamodernistična senzibilnost v dialoškem romanu Ali Smith

Članek raziskuje tretji del dela *Seasonal Quartet* Ali Smith, ki je kompleksna pripoved in se dotika različnih pomembnih vprašanj vključno z vlogo umetnosti v sodobnem svetu. Avtorici članka uporabita pri svoji analizi dvojico teoretskih izhodišč, Bakhtinovo teorijo dialošnosti in študije metamodernizma.

Ključne besede: umetnost, narava, politika, postmodernizem, metamodernizem, dialog, Ali Smith

The Appeal of Haiku in the Countries of the Former Yugoslavia

Danica Čerče

Abstract

According to Boris A. Novak (2016), haiku has become one of the most popular poetic forms in the world (45). The article elucidates the initial reception and later development of this micro-poetic form in the former Yugoslav republics, particularly in Slovenia, Serbia and Croatia. Analyzing some representative poems, with particular attention to understatement as one of the vital aesthetic features of haiku, the article demonstrates that it responds to local socio-political and cultural realities and has the potential to make a distinctive contribution to contemporary public life and interpersonal relations.

Keywords: haiku aesthetics, critical reception, public appeal, ethical implications

HAIKU AESTHETICS

From the perspective of traditional haiku with its objective to emphasize mindfulness, appreciation and interconnectivity of all things, Susumu Takiguchi may be right to claim that haiku cannot be used as a tool for achieving political goals (1).¹ However, since 1950s, when the Beat Poets popularized haiku in the United States and beyond, this poetic form has evolved in various ways, depending on the linguistic, cultural and historical contexts of haiku communities. In addition to serving as a form of emotional outlet for the poets, haiku – like literature in general – can also be read as a text with potential social or ethical implications, given that it is part of the “interactive environment,” playing a role in forming our values and moral choices (Richter 248).

Critics tend to concur with Hiroaki Sato, who claims that today it “may be possible to describe haiku but not define it (73). Harold Henderson, an early pioneer of haiku studies in English, has noted that “haiku are not verses that follow rules set down by some authority, but what poets make these verses to be” (46-47). If pressed to give a definition, Haruo Shirane would describe it as “a short poem, usually written in one to three lines, which seeks out new and revealing perspectives on the human and physical condition, focusing on the immediate physical world around us, particularly that of nature, and on the workings of the human imagination, memory, literature and history” (60).

What then is the aesthetic quality indispensable to haiku, given that the syllable count is not essential and minimalism alone insufficient? According to the haiku poet, critic and editor Susan Antolin, this is “understatement,” as she refers to the concepts of silence, restraint, subtlety and suggestiveness (25). In her opinion, “haiku poets excel in the virtue of knowing when to stop; one more word might spoil everything” (Antolin 27). The view that the unexpressed can have a greater affective impact than what is explicit in the work of art, is also valued outside haiku circles. For example, Louise Glück, the 2020 American recipient of the Nobel Prize in Literature, has noted that “what is wanted in art is to harness the power of the unfinished” (28). Similarly, French literary critic Pierre Macherey (2006) has observed that “what is important in the work of art is what it does not say” (86).

With specific imagery to create a certain mood or feeling and no explanation, which compels readers to make sense of the poem on their own, haiku fits into the line of thought of T. S. Eliot. Eliot claims that the “only way of expressing emotions in the form of art is by finding an objective correlative,” that is, a

1 I am grateful to Dr. John Han, Professor and Chair of Humanities Division at Missouri Baptist University, for kindly reading a draft of this paper and providing words of support.

situation or a set of events that act as a ‘formula’ for evoking a particular emotion (145). The idea was first outlined in Eliot’s 1909 letter to American Imagist poet William Carlos Williams, namely that “poetic ideas are best expressed by the rendering of a concrete object” and painting it as one sees it, without didacticism and “in sequence of the musical phrase not in sequence of the metronome” (Gray 1998, 52). As in Williams’s work, where “there are no ideas but in things” (Gray 82), in haiku poetry attention is concentrated on the individual object or emotion or event, caught at a particular time and point in space. Haiku poets use images and “functional speech,” which, according to Marianne Moore, “achieves a maximum effect with the minimum possible resources” (vii), leaving it to the reader to intuit the larger context or what is commonly referred to as the ‘meaning’ of the poem. In Eliot’s words, the best masters make their poetry so “transparent that readers do not see the poetry but what was meant to see through it” (Antolin 30). The following poems by Matsuo Bashō² serve as illustrative examples:

An old pond ...
A frog leaps in.
Water’s sound. (18)

Ungraciously, under
a huge soldier’s empty helmet,
a cricket sings. (107)

As this discussion will demonstrate, haiku produced on the territory of the former Yugoslav republics, particularly in Slovenia, Croatia and Serbia, is also marked by such distinctive features as plain, unadorned language, juxtaposition of images and understatement, to mention only its most obvious ones. Responding to contemporary local realities, haiku poets draw attention to a wide array of social and political concerns, such as inequality, migration, environmental degradation and war, which testifies to its adaptability to the changing times. The article will also provide evidence that, amid the abundance of poets who uncritically deem their work as superb, there are several true artists, whose work “rewards the reader upon multiple readings” (Antolin 33). It is because of the latter that this poetic form deserves to comfortably find its place in the literary canon.

2 There are numerous different translators of Bashō’s poems. For example, “The Old Pond,” which has remained one of the most famous haiku poems ever composed, has around 100 various translations into English. The quoted two poems are taken from the *Classic Poetry Series, Matsuo Bashō’s poems*, published by World’s Poetry Archive in 2004: <https://docplayer.net/231635376-Matsuo-basho-poems.html>.

THE INITIAL RECEPTION

The concept of brevity, clarity and precision, characteristic of Japanese haiku poetry, which was embraced by the early twentieth century American and English Imagists and the French symbolist poets before them, has found many followers all over the world. Judged by the number of publications and awards won at haiku poetry competitions, this ancient Japanese micro-poetic form with seasonal motifs that Bashō turned into a revered form of poetry about four hundred years ago and emerged as a reaction to elaborate poetic traditions, has also sparked a huge interest in the countries of the former Yugoslavia. René Étiemble, a French comparatist and promoter of Eastern and Asian studies, has noted what he considers a contradictory fact: namely that, in the East European Slavic countries, this poetic form that shares with Zen Buddhism a deep appreciation of the moment and whose main goal is to confirm the idiosyncrasies and wonders of each individual human being or thing was particularly popular during the imposition of totalitarian communist rule (qtd. in Novak 94). Contrary to Étiemble, Slovene academic and literary figure Boris A. Novak argues that the public appeal of haiku within Eastern Europe under the oppressive single-party governments is not surprising. According to him, in a particular socio-political context, even literary works with no political complicity can have political implications (94).

Indeed, in the communist part of divided post-war Europe, where there was no room for individuality, autonomous thinking and creative imagination, the poetic form that encouraged contemplation and individual sensitivity, as haiku poetry does, must have been perceived by readers as a relief and liberation from the tyranny of standardization and repression. On the other hand, by encouraging readers' creative faculties, haiku poetry did not accord with the ruling regimes' utilitarian conception of "what constitutes the literary" and their "reductive assimilation of literature to ideology" (Levine 387). Rather, it posed a serious menace to their objectives. These possibly subversive implications of haiku also explain why it was "attacked and continually restrained not only by promoters of the so-called mainstream literature, but by the promoters of politics as well," as Croatian haiku poet and scholar Đurđa Vukelić Rožić writes in her 2014 study "Haiku in Croatia" (2). Haiku was refused to be accepted "even as information, let alone as culture and artistic fact," agrees Vladimir Devidé.

Today, the entire region represents a fertile ground for the practice and appreciation of haiku. Haiku poets write about both rural and urban experiences, painting the scents and sounds of nature and offering fleeting glimpses of the essence of vibrant city life. According to Vukelić Rožić, particularly Croatia is a "heaven for haiku poets" (1), rendering them endless opportunities to capture the intricate interplay between stunning coastal areas, lush green valleys and sprawling

mountain ranges. Drawing inspiration from the country's folklore, myths and historical events, and conveying the appreciation of each passing moment, the haiku poetry in this area now expands the boundaries of traditional form, reflecting on several contemporary issues, such as migration, inequality, war and climate change. The fusion of traditional haiku with local poetic sensibilities and cultural nuances gives the haiku of this area a distinct voice and contributes to the diversity of the global haiku community.

THE HISTORY OF HAIKU IN SERBIA AND CROATIA

In her study "Haiku in Serbia and Montenegro: Roads and Side-Roads," Saša Važić draws attention to the common opinion that "haiku is unduly neglected by the literary public but very popular among its lovers" (1). To a great extent, this has also been the case in the countries of the former Yugoslavia, although the influence of haiku can already be noticed in the work of several important early twentieth century poets of the area. For example, the collection *Pjesme* (Poems) by a Croatian poet and translator Antun Gustav Matoš, written in 1909 and published in 1923, contains this three-line poem, which shares with traditional haiku the idea of awareness and appreciation of a specific moment, its beauty and transience.

Jesensko predvečerje
Iza mokrih polja magla se krije
kuće i kula: ranjeno sunce (Matoš 12)

Translated into English, the poem reads:

An autumn eve
Behind wet fields the fog hides
houses and a tower: the wounded sun

According to Važić, the history of haiku in the former Yugoslavia goes back to the 1928 publication of *Pesmi starog Japana* (The Poems of Ancient Japan), a collection of 57 classical Japanese haiku translated into Serbo-Croatian³ by Miloš Crnjanski (1). However, with few exceptions, the influence of this genre was not noticeable until much later. The first to write about haiku was probably Ivan Focht; his study "O klasičnoj japanskoj književnosti (About the Classical Japanese

3 Serbo-Croatian was an official language of Serbia, Croatia, Bosnia and Herzegovina and Montenegro, when these countries were Yugoslav republics. After the split, each country has its own language (Croatian, Serbian and Bosnian).

Literature)” was published in the 1952 issue of literary journal *Republika*. Among important studies that contributed to the understanding of Japanese haiku were Dejan Razić’s *Razvoj haiku poezije od nastanka do Bašoa* (The Development of Haiku Poetry from Its Beginning to Bashō) and *Vrhunac haiku poezije* (The Peak of Haiku Poetry), both published in 1979.

The main credit for the popularity of haiku in the former Yugoslav republics goes primarily to Vladimir Devidé, a reputable Croatian Japanologist, academic and writer. The author of several books and hundreds of studies and speeches on the literary and cultural history of Japan and haiku, and the recipient of numerous awards at various international haiku competitions including the Order of the Sacred Treasure of Japanese Government (1983), Devidé stirred an upsurge of interest in haiku not only in the former Yugoslav republics but also in other East European countries. Published in 1970, Devidé’s haiku poetry volume *Japanska poezija i njen kulturno-povjesni okvir* (Japanese Poetry and Its Cultural and Historical Framework) collects Serbo-Croatian rendition of about 500 haiku poems by 100 Japanese poets and still serves as a “haiku textbook.” Dubravko Ivančan, the author of about 2,000 poems collected in eight volumes, beginning with *Leptirova krila* (Butterfly Wings) in 1964, is regarded as the first and the best Croatian haiku poet, whereas in Serbia, the reputation of being the first to write haiku goes to Aleksandar Neugebauer and his 1975 collection *Haiku*.

A crucial role in disseminating and promoting national haiku poetry was performed by haiku journals. Two of them were particularly important: the Croatian *Haiku* (1977–1981), started by Vladimir Devidé, Zvonko Petrović and Željko Funda, and the Serbian *Paun* (Peacock 1988–). The journal *Osvit* (Daybreak, 2001 –), published by the Haiku Association of Serbia and Montenegro, formerly known as the Haiku Association of Yugoslavia (1999), has also considerably contributed to the popularity of haiku. Without naming numerous collections and haiku poets who have been granted international awards, commendations and other recognitions, it is safe to claim that, in a relatively short period of time, haiku has gained followers of various ages, educational levels and occupations. Several established poets have also switched to this poetic form, such as Desanka Maksimović, Dobrica Erić, Momčilo Tešić, Miroljub Todorović, Slobodan Pavićević and Mirjana Božin in Serbia, and Tomislav Marijan Bilosnić, Enes Kišević, Drago Štambuk, Jadran Zlokar, Anto Gardaš and Luko Paljetak in Croatia.

However, this does not mean that their haiku elicited similarly intensive critical response or received a chorus of praise. It needs to be remembered that, until the fall of totalitarian regimes in the 1990s, literature was assessed through ideological lenses and was primarily meant to enforce the officially promoted precepts of communism, rather than indulge in the transient beauty of nature. Josip Pavičić, the publisher of Devidé’s 1996 *Antologija hrvatskoga haiku pjesništva* (Anthology

of Croatian Haiku Poetry), which compiles over 1,100 haiku by eighty poets writing in Croatian, was one of the first literary critics who took an affirmative stance towards haiku and “recognized its artistic value” (Vukelić-Rožić 13). The following haiku by contemporary poets Vukelić Rožić and Ljubomir Radovančević, respectively, can serve as examples. Characterized by precision and economy of statement, juxtaposed images allow readers to catch the aura of simple things and liberate their imagination:⁴

večernje vijesti
još jedna masovna grobnica
vremenska prognoza

evening news
another mass grave
weather forecast

*

sumrak u dvorištu
jedino svjetlo dopier
od rascvale trešnje

dusk in the yard
the only light there is
a blossoming cherry

Matsuo Bashō, the 17th-century Japanese haiku master, gave this advice to haiku poets: “Go to the pine if you want to learn about the pine, or to the bamboo if you want to learn about the bamboo. And in doing so, you must leave your subjective preoccupation with yourself. Otherwise, you impose yourself on the object and do not learn” (qtd. in Geyer et al. 2). A huge number of poets in the former Yugoslav republics have adopted haiku as the form of their artistic expression, but the quantity does not go hand in hand with quality. This is not only because the poets ignore the above advice or lack the gift of Japanese masters, such as self-discipline and self-criticism, but it is in Važić’s opinion also connected with reviewers who uncritically praise the work of the haiku circle they are part of and editors whose main aim seems to be to “fill their journals” (3). What compounds the problem is bad translation into English – the language generally used by the authors of the so-called small languages to enter the global haiku market (Važić 4).

4 The poems and their translations are taken from the article “Haiku in Croatia” by Đurđa Vukelić Rožić.

HAIKU IN SLOVENIA: FROM MILAN DEKLEVA TO SVETLANA MAKAROVIČ

In Slovenia,⁵ which is today recognized as one of the leading countries of European haiku, the latter has been a popular tradition in poetry writing since the 1970s. The first news about this poetic form appeared in Tine Debeljak's report on the contemporary literary trends published in the 1927 issue of *Dom in svet*, at that time one of the most progressive Slovene literary journals. Further information about haiku was provided in Franc Sušnik's 1936 *Pregled svetovne literature* (An Overview of the World Literature) and Pavel Karlin's 1939 report "Iz japonske poezije (From Japanese Poetry)," which includes a few translations of haiku by prominent Japanese poets Bashō, Yosa Buson and Kyoshi Takahama.

Unlike in other Yugoslav republics, in Slovenia haiku was not popularized through translations but directly, through the creative work. As early as 1971, Milan Dekleva⁶ published the first collection of Slovene haiku poems, *Mushi, mushi*, which drew attention because of both its content and manufacture. Not only the Japanese title of this collection, meaning 'hot and humid,' but also the format was rather unconventional, blending the influence of Western experimentalism and Zen Buddhist philosophy. Divided into three thematic sections, Music, Love and The World, each containing seventeen poems, the collection is about momentary feelings or states. With one poem per page, Dekleva establishes a sort of "spatial support" for one of the main themes of his haiku, which is, according to Novak, the "articulation of the relationship between silence and words" (96). Indeed, in line with Jane Hirshfield's definition of good poetry, the "thoughts in invisible ink" in Dekleva's poems exert a great power and affect the reader more strongly than those that are expressed, because they allude to a larger context rather than being "narrowed by conscious accounting" (qtd. in Antolin 28). In Tomaž Kralj's terms, Dekleva's poems "catch the essence of a moment, reflect it and let it go." The two poems from the section about love, clearly exemplify the author's awareness that in haiku, what is left unspoken is more significant than what is said.⁷

5 Slovenia was the first Yugoslav republic to gain independence from Yugoslavia (in June 1991).

6 Milan Dekleva, a poet, novelist, short story writer and playwright, is the recipient of several prestigious Slovene literary awards, including the Prešeren Foundation Award in 1989 for his poetry collection *Zapriseženi prah* and the Grand Prešeren Award in 2006 for his lifetime poetry. *Mushi, mushi* is the author's first poetry collection.

7 For the poems, see https://sl.wikisource.org/wiki/Mushi_mushi. See also the interview the poet held with Peter Semolič on September 6, 2015. <https://www.poesis.si/pogovor-z-milanom-deklevo/>.

Stojiš za menoj.
Spet si oblak in bojim
se, sonca vaje.

Translated into English, the poem may read as:⁸

You stand behind me.
Again, you're a cloud.
Accustomed to sun, I fear.

*

Prideš po temi.
Zrak je britev in tvoje
prsi so rana.

English rendition:

You come by darkness.
The air is a razor, your
breasts a wound.

Around the same time, Rudi Stopar also adopted this condensed and intense form to express his emotional experience. His meticulous speech with carefully selected words allows the readers to conjure up the scene in their minds' eyes. As Goran Dekleva explains haiku in his study "Podobe Japonske: Pesem, ki zna vse povedati v 17-tih zlogih (Images of Japan: A poem that can say it all in 17 syllables),"⁹ Stopar uses this poetic form as a space for exalting the beauty of nature to counter the blindness of western capitalism and consumerism. One of Stopar's haiku poems reads:

privezano z vrvmi
ujeto med jambore
ugaša sonce

tied up with ropes
caught between the masts
the setting sun

8 Unless stated differently, this and all subsequent English translations are provided by the author of this article.

9 See <https://prvi.rtvsl.si/podkast/podobe-japonske-/173251320/174794757>.

In 1975, the first anthology of Japanese haiku *Mala antologija Japonske lirike* (A Tiny Anthology of Japanese Lyrics) was published, edited and translated into Slovene by Mart Ogen. The Slovene cultural space witnessed a veritable outburst of haiku verse in 1996, when the first important Slovene haiku journal *Prijatelj* (A Friend) opened up the location for both the translation of Japanese haiku and the dissemination of Slovene haiku by Iztok Geister, Mart Ogen, Ivo Antič, Slavko Kvas, Milan Dekleva and Franc Pečnik, among others. The publication of several other Slovene literary journals, for example *Letni časi* (Seasons) and *Apokalipsa* (Apocalypse), both focused exclusively on haiku poetry, gives a strong indication of the popularity of this poetic form in Slovenia. In 2000, the Slovene Haiku Society organized the inauguration World Haiku Association Meeting in Tolmin. A year later, the Japanese haiku poet Banja Nacuiši was one of the main guests at the renowned Vilenica International Literary Festival. The fact that schools in Slovenia regularly organize haiku competitions at national and international levels, gives further evidence of the appeal of this succinct and precise verse. So does a long list of Slovene anthologies of haiku, beginning with *Ribnik tišine* (The Pond of Silence, 2005), edited by Dimitar Anakiev; the book collects haiku poems by fifty poets and their translations into twelve European languages.

Similarly extensive is the list of poets who have chosen this ascetic poetic form as their mode of expression. However, as Novak has observed in his accompanying study¹⁰ to Josip Osti's haiku collection *Objemam te in poljubljam v vseh barvah Marca Chagalla* (I embrace you and kiss you in all colors of Marc Chagall, 2010), only some Slovene haiku poets can be regarded as "excellent and sensitive authors of haiku," whereas many others have roughly learned the technique without obtaining a sufficient understanding of philosophy that is fundamental to haiku (108).

Theoretically, Slovene haiku poets, like Croatian and Serbian ones, draw on the classical Japanese masters and their tradition, while also acknowledging the influence of modern Western haiku, which is manifested in looser structures and in a broader range of subject matter. They seek to transcend the nihilistic concerns of modern Western humanity by revealing the meaning in barely perceptible moments that generated their artistic tension. As Iztok Geister writes in the introduction to his 1973 collection *Haiku*, haiku poetry differs significantly from the Western poetry. Its purpose is not literariness as understood by the West, but to "inspire the reader to experience what the poet felt" (qtd. in Sajovic 246). The following poems by Darja Kocjančič and Josip Osti, respectively, illustrate this claim.

10 Boris A. Novak's accompanying study has an indicative title, "Sedemnajst zlogov za vso globino srca in zvezde neba (Seventeen syllables for all the depth of heart and the stars of the sky)."

They are included in the 2014 anthology *Breskvini popki* (Peach Buds), edited by Primož Repar and translated into English by Jure Novak.

koraki pred vrati –
kar ima, begunec pokloni:
brezzobi nasmeh

footsteps in front of the door –
all he has, the fugitive gives:
a toothless smile. (70)

*

So časi, ko so
regratovi cvetovi –
judovske zvezde.

There are times when
dandelion flowers are –
stars of David. (78)

Perhaps the best indicator of the popularity of haiku in Slovenia is the fact that some of the most prominent Slovene poets, such as Boris Novak and Svetlana Makarovič, both recipients of the Grand Prešeren Award, the highest award for artistic achievements in Slovenia, have also adopted this poetic genre. Makarovič, who is by common consensus regarded as ‘the first lady’ of modern Slovene poetry, has recently published two haiku volumes. First is *Zima vezilja* (Winter of Embroidery, 2016), a collection of 45 haiku on half empty and unnumbered pages, aptly illustrated by the academic painter Andrej Brumen Čop. The book gives evidence that, in the hands of a true artist, the Japanese poetic form can easily absorb an entirely different conception of creation in addition to the traditional one (Dekleva 16). Some poems perfectly fit within the framework of classical haiku as a form of marvelling at the fragile moments of beauty and the mere fact that something exists, whereas several others reveal the poet’s ongoing critique of human authoritarian consciousness. Unlike in her previous work, in which she is declaratively direct and uncompromising in depicting horror, violence and the meaningless that seem to be the only true reality of the world, this time the same ideas are expressed through ellipsis, hints and silence (Dekleva 16). Only seldom does what is terrifying happen before readers’ eyes (see the first haiku below); in most cases, her poems allude to the traumatic event that already happened (see the second haiku that follows):

Skozi vejevje
Mrzle človeške oči
Vroči brizg krvi.

Translated into English, the poem reads:

Through the branches
Cold human eyes.
Hot splashes of blood.

*

Mrzlo ognjišče.
Tu je bil nekdo doma.
Otroška risba.

English translation:

Cold hearth.
Someone was at home here.
A child's drawing.

Conducting readers through a bare and cold winter landscape, symbolizing emotional sterility and moral decay of modern society, Makarovič skilfully weaves together the elements of beauty and ugliness, gentleness and cruelty, playfulness and bitterness, and combines them with a razor sharpness. Although her portrayal of the world's state is unapologetic, she avoids moralizing. It is clear that human selfishness, insensitivity and negligence arouse her anger and that she unreservedly takes the side of those in need. Yet, as Martina Potisk observes in her 2017 review, Makarovič "rejects the insincere human solidarity that results from the increased importance of 'good name' in recent times, and astutely addresses the most distorted 'truths' in the context of contemporary societal concerns (313). The following two poems, in particular, bear witness to the inhumanity of today's society:

Tujkino dete.
Ta zima ga bo vzela.
Potlej bo lažje.

English rendition reads:

A foreigner's child.
This winter will take it.
Then it will be easier.

*

Daleč so vojne.
Sekaj, sekaj smrečico.
Božični puran.

It can be rendered into English as:

Wars are far away.
Cut, cut the little spruce tree.
Christmas turkey.

With no excessive emotional charge, no superfluous word, no explanation or interpretation, the poems haunt because of what has remained unsaid. An additional word would spoil the magic. The poems are perfectly in line with Bashō's observation that his disciples "paint in black ink," whereas the works of other schools of poets resemble coloured paintings (Antolin 26). The question raised by the poetic subject in the volume's concluding haiku is utterly appropriate in today's world, which is corrupted by egotism and insensitivity. It is also essentially rhetoric: Can humans change and become more compassionate, responsible and sensitive?

Ptički, vprašam vas.
Al' bo že skoraj pomlad.
Ko nas več ne bo.

Birdies, I ask you.
Is it spring yet?
When we are no longer here.

The poems in Makarovič's second haiku collection *Naj bo poleti* (Let it be in Summer), published in 2018, are equally marked by the elements of silence, restraint and suggestiveness, which makes them strikingly powerful and sharp, yet at the same time fragile and beautiful. Defying the values venerated by today's rational and depersonalized society, they invite us to create self-reflection and become better, more sensitive and respectful towards each other and nature.

Like literature in general, which – in Hirshfield's terms – "speaks about what needs to be solved rather than solves,"¹¹ or in Nussbaum's words, functions as a

11 From the interview Ilya Kaminsky had with Jane Hirshfield on March 11, 2020. <https://www.theparisreview.org/blog/2020/03/11/a-poem-is-not-a-frontal-assault-an-interview-with-jane-hirshfield/>.

“bridge to both a vision of justice and to the social enactment of that vision” (364), haiku poems by Makarovič and other true masters of this craft provide spaces for posing ethical reflections and exploring the possibilities of change. Considering that the world is still full of antagonism, this is a compelling rationale for haiku’s wide distribution and circulation.

CONCLUSION

This article has provided an overview of haiku’s long tradition in the former Yugoslav republics. Although the philosophy behind this brief, intense and above all intuitive poetic form did not match the perception of literature during the period of communist political regimes in this region, it elicited a huge public response. Today, Slovenia, Croatia and Serbia are among the leading countries of European haiku, but with exceptions in Slovenia, critical circles have remained rather indifferent towards this genre (Važić 4).

Slovene haiku poet and essayist Marko Hudnik has observed that, when in his old age, he discovered haiku, he found an occupation that could give the meaning to his life – “even in retrospect” (62). The discovery of haiku has brought a sense of purpose and meaning to the lives of many who have recognized its transformative power, that is, the ability to “open one’s eyes and ignite the souls for the unknown moods and purified experiences of overlooked or insignificant things” (Sajovic 246). Revealing the beauty in the seemingly ordinary things and enriching our lives with experiences that transcend rational comprehension, these poets bring new awareness and fresh insights to the world. As Josip Osti concludes his 2010 haiku collection: “Brez pesnikov bi / bilo enkrat videno / vedno enako” (90), rendered into English: “Without poets / once seen would remain / forever the same.”

Acknowledgment

This article is part of the project which was financially supported by the Slovene Research Agency [BI-US/22-24-012].

BIBLIOGRAPHY

- Anakiev, Dimitar. *Ribnik tišine*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2005.
- Antolin, Susan. “Haiku Aesthetics: A Look at Understatement.” *Modern Haiku* 47.3 (2016): 23–35.

- Crnjanski, Miloš, ed. *Pesmi starog Japana*. Beograd, Sarajevo: Napredak, 1928.
- Debeljak, Tine. "Poskus literarne karakteristike ob 40-letnici." *Dom in svet* 40.1 (1927): 25–29.
- Dekleva, Milan. *Mushi, mushi*. Ljubljana: Škuc, 1971.
- Dekleva, Goran. "Podobe Japonske: Pesem, ki zna vse povedati v 17-tih zlogih." <https://prvi.rtvsl.si/podcast/podobe-japonske-/173251320/174794757>.
- Dekleva, Goran. "Inverzni haiku Svetlane Makarovič." *Delo* 5 January 2017, 16.
- Devidé, Vladimir. *Antologija hrvatskoga haiku pjesništva*. Zagreb: Naklada Pavičić, 1996.
- Devidé, Vladimir. *Trenutak*. Zagreb: Ceres, 1997.
- Eliot, Thomas Stearns. *Selected Essays*. London: Faber & Faber, 1951.
- Focht, Ivan. "O klasičnoj japanskoj književnosti," *Republika* 7.8 (1952): 709–714.
- Geister, Iztok. *Haiku*. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1973.
- Geyer, Thomas et al. "Reading English-Language Haiku: An Eye-Movement Study of the 'Cut-Effect'." *Journal of Eye Movement Research* 12.2 (2020): 1–29. https://www.researchgate.net/publication/340548984_Reading_English-language_haiku_An_eye-movement_study_of_the_'cut_effect'.
- Glück, Louise. *Proofs and Theories: Essays on Poetry*. Hopewell, N. J.: The Ecco Press, 1994.
- Gray, Richard. *American Poetry of the Twentieth Century*. London and New York: Longman, 1998.
- Henderson, Harold G. *Introduction to Haiku*. New York: Doubleday, 1958.
- Hirshfield, Jane. *Ten Windows: How Great Poems Transform the World*. New York: Knopf Publication Group, 2015.
- Hudnik, Marko. "Slikanje na prostem." *Razgledi* 14 (1993): 62.
- Ivančan, Dubravko. *Leptirova krila*. Zagreb: Gradska knjižnica, 1964.
- Kaminsky, Ilya. "A Poem Is not a Frontal Assault: An Interview with Jane Hirshfield." *The Paris Review* 11 March 2020. <https://www.theparisreview.org/blog/2020/03/11/a-poem-is-not-a-frontal-assault-an-interview-with-jane-hirshfield/>.
- Karlin, Pavel. "Iz japonske poezije." *Vodnikova pratika* 13.1 (1939): 121–125.
- Levine, George. "Reclaiming the Aesthetic." In *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*, ed. David Richter. 378–391. Boston and New York: Bedford/St. Martin's, 2000.
- Macherey, Pierre. *A Theory of Literary Production*. London: Routledge, 2006.
- Makarovič, Svetlana. *Zima vezilja*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Makarovič, Svetlana. *Naj bo poleti*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2018.
- Matoš, Antun Gustav. *Pjesme*. Zagreb: Narodna knjižnica, 1923.
- Moore, Marianne. *Predilections*. New York: Viking Press, 1955.

- Novak, Boris A. "Sedemnajst zlogov za vso globino srca in zvezde neba." In *Objemam te in poljubljam v vseh barvah Marca Chagalla*. By Josip Osti. Ljubljana: Založba Pivec, 2010.
- Novak, Boris. *Oblike duha*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 2016.
- Nussbaum, Martha. "The Literary Imagination." *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literatures*. Ed. David H. Richter. Bedford/St. Martin's, 2000. 356–365.
- Ogen, Mart, ed. *Mala antologija Japonske lirike*. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1975.
- Osti, Josip. *Objemam te in poljubljam v vseh barvah Marca Chagalla*. Maribor: Založba Pivec, 2010.
- Potisk, Martina. "Svetlana Makarović: Zima vezilja." *Sodobnost 3* (2017): 311–314.
- Razić, Dejan. *Razvoj haiku poezije od nastanka do Bašoa*. Novi Sad: Letopis Matice srpske, 1975.
- Razić, Dejan. *Vrhunac haiku poezije*. Novi Sad: Letopis Matice srpske, 1975.
- Repar, Primož, ed. *Breskvini popki*. Ljubljana: KUD Apokalipsa, 2015.
- Richter, David, ed. *Falling into Theory: Conflicting Views on Reading Literature*. Boston/New York: Bedford/St. Martin's, 2000.
- Sajovic, Tomaž. "Haiku." *Proteus* 80.6 (2018): 244–246.
- Sato, Hiroaki. "HSA definition reconsidered." *Frogpond: Journal of the Haiku Society of America* 22.3 (1999): 73.
- Shirane, Haruo. "Beyond the Haiku Moment: Basho, Buson, and Modern Haiku Myths." *Modern Haiku* 31.1 (2000): 48–63.
- Sušnik, Franc. *Pregled svetovne literature*. Maribor: Tiskarna sv. Cirila, 1936.
- Takiguchi, Susumu. "How to Tackle War Haiku." *World Haiku Review* 3.1 (2002): 1–2.
- Važić, Saša. "Haiku in Serbia and Montenegro: Roads and Side-Roads." <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/c469f679c776ba6e5ee-6924a4264280e.pdf>
- Vukelić Rožić, Đurđa. "Haiku in Croatia." <https://www.thehaikufoundation.org/omeka/files/original/8ee21d6108c6ac9016504459540b570f.pdf>

Danica Čerče
University of Ljubljana
Danica.cerce@ff.uni-lj.si



Priljubljenost haikuja v državah nekdanje Jugoslavije

Haiku se danes uvršča med najbolj popularne pesniške oblike. Članek osvetljuje prve odzive in kasnejši razvoj te jedrnate pesniške oblike v nekdanjih jugoslovanskih republikah, še posebej v Sloveniji, Srbiji in na Hrvaškem. Z obravnavo nekaj reprezentativnih pesmi, pri čemer je v ospredju koncept neizrečenega kot eden od determinirajočih estetskih značilnosti haikuja, dokazem, da se haiku ažurno odziva na lokalno družbenopolitično in kulturno realnost ter prispeva k ustvarjanju pogojev za boljšo kvaliteto javnega življenja in medsebojnih odnosov.

Ključne besede: estetske značilnosti haikuja, kritiški odziv, priljubljenost med bralci, etične implikacije

What is the Human Heart? Some Ontological Metaphors in the New Testament

Eldar Veremchuk

Abstract

The article discusses ontological metaphors with the target domain HEART in the text of the New Testament. It aims at exploring cross-domain mappings through the analysis of metaphoric expressions, involving lexeme *heart*, obtained by the Bible corpus analysis employing the method of continuous sampling. The research is based on the principles of Conceptual Metaphor Theory and proves its tenet that abstract ideas are conceptualized on the basis of knowledge about basic concrete things. It is stated that the two super-ordinate mappings involve domains THING and PERSON. Each of these mappings has elaborations and metaphoric extensions, which unravel the heart's non-ordinary and unexpected features, justifying a different viewpoint to its understanding. The obtained results can be useful for adapts of Christianity's theologians and literary scholars as they provide insight into conceiving one of the essential theological concepts – HEART, deeper than its literal reading, which contributes to a more profound understanding of the Biblical messages.

Keywords: conceptual metaphor theory, cross-domain mapping, elaboration of metaphor, extension of metaphor, source domain, target domain

INTRODUCTION

Modern studies prove that

in the heart are found volitions, ambitions, aspirations, and motivation, but it is also the seat of human consciousness and spirituality, moral concepts, and moral consciousness. The heart has conscience and the original heart as its form, and moral emotions as its function (Zhang, 2017).

The heart is not only an organ that reflects our emotional state of mind but can also determine it. Studies have found that the heart has direct neuronal input into many emotions regulating compartments of the brain and can greatly influence the activity of these areas (Roberts, 2020). For example, researches have shown that unrecognized cardiac arrhythmias are detectable before the onset of panic attacks (McCraty et al., 2009).

Ancient philosophers, such as Aristotle, believed that the heart was the human body's centre of intelligence. Though according to classical belief, the brain has proved to be such a centre, there are studies (see Kniss, 2020), which demonstrate that the intelligence of the mind does not only reside in the brain but also in the heart. Therefore, we can't dismiss the fact that the heart plays an inevitable role in moulding human personality along with that it maintains body functions. This might be explained by the fact that the network of neurons, which send information from the heart to the brain is the most extensive, compared to any other organ in the body (Cameron 2002).

Although, such scientific conclusions cannot be viewed as novel in the ontological sense, the view that the heart is the centre of human personality has been entrenched for thousands of years in the Bible. Since the heart is not only a concrete body organ but also an abstract spiritual entity, we hypothesize that according to the tenets of Conceptual Metaphor Theory it should be conceptualized in relation to some basic material concrete entities. For now, there exist a number of works that are focused on the study of Biblical metaphors, among the most recent are Haddox (2016), Smit (2017), Zimran (2018), Sherwood (2018), Veremchuk (2022). The far more exhaustive list is given in Lancaster (2021) and in the online compendium of Biblical metaphors (biblicalmetaphor.com). However, having analyzed these sources, one can come to the conclusion that the concept HEART as a target domain for ontological mappings in the Bible has not yet become the object of research. Given this fact, and being inspired by Owiredu's (2021) research, aimed at the analysis of ontological metaphors for the target domain SIN, which has a methodology, very similar to ours, we believe it is necessary to focus on the investigation of ontological mappings, involving source domain HEART.

Therefore, the aim of the given paper is to unravel the way the heart is conceptualized in the New Testament through cross-domain mappings. The object of research is ontological metaphors with the target domain HEART. The highlights of the paper are: revealing the way the heart is conceptualized in the text of the New Testament; determination of the metaphoric cross-domain mappings, in which the heart acts as a target domain; establishing the range of heart metaphor.

MATERIAL AND METHODS

The source of the material for analysis is represented by the New Testament corpus. The New Testament is a collection of sacred books that encode the Christian edifice, one of the most salient aspects of which are the relations between people and God as well as interpersonal relations among humans. Therefore, the concept HEART is one of the most essential Biblical concepts as it is related to the human inner world, which any religion is aimed at.

The material for the analysis is represented by 166 contexts from the New Testament, obtained by the method of continuous sampling, which contain the lexeme *heart* referring to humans in a spiritual sense (not in the meaning of “body organ” or “centre” like in the phrases *heart of the company* or *heart of the city*, etc.) Therefore, the regular direct meaning of the word *heart* in the retrieved contexts is “the part of a person that feels strong emotions and feelings” (Longman dictionary). The next step was semantic and contextual analysis of the retrieved contexts aiming to find the use of the word *heart* in readings other than its literal one given above. This yielded the establishment of lexical and semantic variants of *heart*, the relations among which were analyzed in terms of metaphoric transference in a polysemic word. After that, the contexts were searched for the metaphoric expressions with *heart*, which are classically viewed as figurative language, employed to embellish speech. The shortlisted samples were further analyzed within the framework of Conceptual Metaphor Theory, which treats metaphor as a way of structuring reality and organization of the knowledge of the world. This step presupposed a number of stages. Firstly, we identified the primary cross-domain mappings, which sanction the use of the found metaphorical expressions. Secondly, we analyzed the central mapping, which is the projection of the most basic source domain feature upon the target domain HEART. Ultimately, we searched for elaborations and extensions of central mapping and, if found, highlighted the cross-mapping zone. The last step was the interpretation of the analyzed metaphoric cross-domain projections and delineating the range of the HEART metaphor.

CONCEPTUAL METAPHOR THEORY

The classical metaphor theory is rooted in the realm of literary studies, particularly in rhetoric and poetics, originally on the views of Aristotle and Cicero. But metaphor can be viewed not merely as a literary expressive means, realizing stylistic and rhetoric purposes, but as a cognitive mechanism for structuring experience and knowledge about the world. This view is based on the theory of conceptual metaphor (Kövecses, 2017; Lakoff & Johnson, 1980), which explains the mechanisms of cognitive features projection from one domain to another.

Within the Conceptual Metaphor Theory, Lakoff & Johnson (1980) distinguish three types of metaphorical projections: ontological, structural and oriental. The given paper is focused on ontological mappings. This type of metaphor normally involves a projection of something concrete onto something abstract. According to Lakoff and Johnson:

Ontological metaphors are so natural and persuasive in our thought that they are usually taken as self-evident, direct descriptions of mental phenomena. (Lakoff & Johnson, 1980)

The ontological metaphorical transfer involves understanding one domain of experience (HEART) in terms of an absolutely different domain of experience (PERSON or THING, for instance). Such mapping is tightly structured and it presupposes mapping of source domain features (like 'solidity', 'purification', etc. from the domain THING) upon the target domain HEART, sanctioning the use of metaphoric expressions, like *pure heart* or *hard heart*. It is worth mentioning that within this paper we use the term 'metaphor' in relation to conceptual cross-domain mappings (like HEART IS A PERSON) and metaphorical expression (like 'heart went out'), which are sanctioned by the mapping.

RESULTS AND DISCUSSIONS

Biblical polysemy of the lexical concept HEART

Semantic and contextual analysis of the retrieved contexts with the target lexeme *heart* proved that in some samples it has readings other than literal. These readings indicate that the target lexeme is a polysemic unit, the semantic space of which is organized in a form of a radial set. The found contextual meanings (or lexical and semantic variants) are as follows:

- 'Feeling' (1): *For this people's **heart has become calloused**; they hardly hear with their ears, and they have closed their eyes.* (Mt. 13:15)
- 'Desire' (2): *Since, then, you have been raised with Christ, **set your hearts on things above**, where Christ is seated at the right hand...* (Col. 3:1)
- 'Daring' (3): *I have told you these things, so that in me you may have peace. In this world you will have trouble. But **take heart!** I have overcome the world.* (Jn. 16:33)
- 'Conscience' (4): *Dear friends, if our **hearts do not condemn us**, we have confidence before God* (1Jn. 3:21)
- 'Mind' (5): *Immediately Jesus knew in his spirit that this was what they **were thinking in their hearts**, and he said to them, "Why are you thinking these things?"* (Mk. 2:8)
- 'Soul' (6): *For where your treasure is, there your **heart** will be also.* (Mt. 6:21)

The first meaning is the most salient as it has regular lexicographic registration, and as semantic and cognitive analysis showed, it is the most central one, as it organizes the whole radial set around itself. This means that the extended senses are clustered around this central meaning and are related to it by metaphoric and partial/holistic profiling of distinct segments of the schematic meaning of *heart*.

Lexical and semantic variants 'desire', 'daring' and 'conscience' are hyponymic, in relation to the superordinate meaning 'feeling', since these meanings refer to the types or kinds of feelings that are characteristic of humans, like the feeling of volition, courage and guilt correspondently. Therefore, these senses partially profile the more schematic meaning 'feeling' specifying its particular type. Thus, the lexical and semantic variant 'feeling' is the most prototypical for the lexical concept *heart* and all the aforementioned meanings exhibit a family resemblance structure. Such semantic development can be explained by the fact that concepts function as mental reference points. When the human mind comes across new phenomena it tends to interpret them in terms of existing categories, which aligns with the principles of efficiency, cognitive economy (see Geeraerts, 1997) and apperception.

The lexical and semantic variant 'soul' is a schematic extension of the central meaning 'feeling' based on the same metonymic transference part/whole, since feelings are the property of the human soul. Meaning 'mind' is a metaphoric extension of the basic meaning 'feeling', which is based on their common feature 'volition', since the source of human desires can be both feelings (impulsive aspirations) and mind (rational and premeditated desires). The lexical and semantic variant 'mind' also has one more structural part/hole connection with the meaning 'soul' in the radial set, since the mind is a rational part of the human soul.

It should be noted that in some contexts it appears challenging to draw a sharp demarcation line between one meaning and the other, as more than one reading proves to be possible, which indicates the fuzziness of the *heart*'s semantic space. For instance, the blurred borders can be found between the meanings 'feeling' and 'mind':

You brood of vipers, how can you who are evil say anything good? For out of the overflow of the heart the mouth speaks. (Mt. 12:34)

This context might refer to both: the overflow of feelings and the overflow of thoughts. Since meaning 'soul' has the most general meaning, sometimes it is difficult to state whether the context actualizes this reading or one of its hyponyms like 'feeling', 'desire' or 'mind':

Take my yoke upon you and learn from me, for I am gentle and humble in heart, and you will find rest for your souls. (Mt. 11:29)

In the provided context lexeme *heart* can have all the aforementioned readings, since a person can be humble in feelings, desires and thoughts.

Range of HEART metaphor

Range of metaphor is defined as a number of source domains, which map their properties upon the target domain HEART. To delineate it we analyzed the retrieved contexts searching for metaphoric expressions involving the target lexeme *heart*. Conceptual analysis of metaphoric expressions enabled us to determine the ontological cross-domain mappings, in which HEART is involved as a target domain.

Heart is a thing

Given that HEART in the analyzed Biblical contexts denotes the spiritual centre of a person rather than a body part, mapping HEART IS A THING is aligned with the tenet of Conceptual Metaphor Theory, that an abstract entity is conceptualized as a physical object. The central mapping is represented by the feature 'possessing' that both source and target domains share and underlies elaboration and extension of the cross-mapping zone. Metaphoric elaboration is represented by the transference of other adjacent features from source to target domain, to which belong:

- 'being taken: *Jesus turned and saw her. "Take heart, daughter," he said, "your faith has healed you." And the woman was healed from that moment.* (Mt. 9:22), see also (Mt. 9:2; Mt. 9:22; Mt. 11:29; Jn. 16:33).
- 'pure': *He made no distinction between us and them, for he purified their hearts by faith.* (Ac. 15:9), see also (Mt. 5:8; 1Ti. 1:5; 2Ti. 2:22; Ja. 4:8; Ro. 1:21)

- 'dark': For although they knew God, they neither glorified him as God nor gave thanks to him, but their thinking became futile and their foolish hearts were darkened. (Ro. 1:21)
- 'distantly located': *These people honour me with their lips, but their **hearts are far from me**.* (Mt. 15:8)
- 'hard': *...for they had not understood about the loaves; their hearts **were hardened**.* (Mk. 6:52), see also (Mk. 6:52; Ep. 4:18)
- 'fragile': *Then Paul answered, "Why are you weeping and **breaking my heart**? I am ready not only to be bound, but also to die in Jerusalem for the name of the Lord Jesus."* (Ac. 21:13)
- 'valuable': *And the peace of God, which transcends all understanding, will **guard your hearts** and your minds in Christ Jesus.* (Ph. 4:7)
- 'covered': *Even to this day when Moses is read, a **veil covers their hearts**.* (2Co. 3:15)
- 'lost': *Therefore, since through God's mercy we have this ministry, we do **not lose heart**.* (2Co. 4:1), see also (2Co. 4:16, He. 12:3, He. 12:5)

Though metaphoric expressions like *take heart*, *lose heart*, *break one's heart* are trite, since their meanings are registered in the dictionaries, they reveal that the abstract ideas of courage or daring (which are the readings of *heart*) and human feelings, like love (the other reading) are conceptualized as material things that can be grabbed, lost and broken.

The mapping HEART IS A THING has a number of extensions. The first one is HEART IS A CONTAINER. The central mapping is represented by the projection of the feature 'ability to contain' upon the human heart, since the heart, as a core of human personality, is understood as an entity that contains human qualities, feelings and emotions.

*Anyone who believes in the Son of God **has this testimony in his heart**. Anyone who does not believe God has made him out to be a liar, because he has not believed the testimony God has given about his Son.* (1Jn. 5:10)

This mapping has a number of metaphoric elaborations, which include a projection of the following source domain features:

- 'letting in and out': *But the things that come out of the mouth **come from the heart**, and these make a man unclean* (Mt. 15:18). *For it doesn't **go into his heart** but into his stomach, and then out of his body.* (Mk. 7:19)
- 'being filled': *And hope does not disappoint us, because God has **poured out his love into our hearts** by the Holy Spirit, whom he has given us.* (Ro. 5:5), see also (Ac. 5:3; Ac. 14:17; 2Co. 1:22; 2Co. 8:16; Re. 17:17).
- 'being open': *One of those listening was a woman named Lydia, a dealer in purple cloth from the city of Thyatira, who was a worshipper of God. The*

Lord opened her heart to respond to Paul's message. (Ac. 16:14), see also (2Co. 6:13).

The extension of metaphoric projection HEART IS A CONTAINER is HEART IS A STOREHOUSE:

The good man brings good things out of the good stored up in his heart, and the evil man brings evil things out of the evil stored up in his heart. For out of the overflow of his heart his mouth speaks. (Lk. 6:45)

Further extension yields projection involving 'extended' source domains in a spatial sense, one of which is HEART IS A RESTRICTED SPACE, which maps the following traits:

- 'having inner room': *Make room for us in your hearts. We have wronged no-one, we have corrupted no-one, we have exploited no-one. (2Co. 7:2)*
I do not say this to condemn you; I have said before that you have such a place in our hearts that we would live or die with you. (2Co. 7:3)
- 'suitable for activities': *Speak to one another with psalms, hymns and spiritual songs. Sing and make music in your heart to the Lord (Ep. 5:19), see also (Re. 18:7)*

The analyzed mapping is superordinate for further two 'spatial' metaphoric extensions: HEART IS A DWELLING and HEART IS A KINGDOM, which map the following traits:

- 'suitable for living': *...so that Christ may dwell in your hearts through faith. And I pray that you, being rooted and established in love... (Ep. 3:17).*
- 'ruling': *Let the peace of Christ rule in your hearts, since as members of one body you were called to peace. And be thankful. (Col. 3:15).*

The widest spatial extension of the source domain is represented by the mapping HEART IS A UNIVERSE. Such mapping is aligned with the view that the human microcosm is a reflection of the macrocosm in which we live:

And we have the word of the prophets made more certain, and you will do well to pay attention to it, as to a light shining in a dark place, until the day dawns and the morning star rises in your hearts. (2Pe. 1:19)

Another direction of metaphoric extensions (CONTAINER – DWELLING – KINGDOM – UNIVERSE) is the metaphorical equating of the target domain HEART with particular physical objects:

- Lighthouse ('shining'): *For God, who said, "Let light shine out of darkness," made his light shine in our hearts to give us the light of the*

- knowledge of the glory of God in the face of Christ. (2Co. 4:6)*
- FIRE ('burning'): *They asked each other, "Were not our **hearts burning** within us while he talked with us on the road and opened the Scriptures to us?" (Lk. 24:32)*
 - SOIL ('sowing'): *When anyone hears the message about the kingdom and does not understand it, the evil one comes and snatches away what was **sown in his heart**. This is the seed sown along the path. (Mt. 13:19)*
 - TOOL ('serving'): *...God, whom I **serve with** my whole heart in preaching the gospel of his Son, is my witness how constantly I remember you (Ro. 1:9), see also (Ro. 15:6)*
 - RECORD BOOK ('be written in/on'): *You yourselves are our letter, **written on our hearts**, known and read by everybody. (2Co. 3:2), see also (Ro. 2:15; 2Co. 3:3; He. 8:10)*

The analyzed mappings show that in the text of the New Testament, HEART as one of the main spiritual concepts is represented as a material THING for the reason that mapping of concrete features upon the target domain of an ideal (non-material) nature contributes to more clear communication of moral ideas to the ordinary people, so that the majority of speakers may clearly understand the input message associating it with more simple basic life experience.

Heart is a person

The personification of the heart is an instance of metaphorical mapping, in which the central part of the human body and essential constituent of the inner world is associated with the person itself, instantiating the metonymic transference of synecdoche type as well when a part is associated with the whole. Central mapping of such projection is represented by the feature shared by both source and target domain 'ability to govern', since the inner world of the person governs human actions and deeds. The elaboration of this mapping is represented by the scope of metaphoric expressions sanctioned by the central mapping, which leads to the projection of the following traits:

- 'turning': *But our fathers refused to obey him. Instead, they rejected him and, in their hearts, **turned back** to Egypt. (Ac. 7:39), see also (Lk. 1:17; He. 3:12).*
- 'walking': *And in their prayers for you their **hearts will go out** to you, because of the surpassing grace God has given you. (2Co. 9:14), see also (Lk. 7:13).*
- 'weighing': *Be careful, or your **hearts will be weighed down** with dissipation, drunkenness and the anxieties of life, and that day will close on you unexpectedly like a trap. (Lk. 21:34)*

- 'worrying': *Peace I leave with you; my peace I give you. I do not give to you as the world gives. Do not let **your hearts be troubled** and do not be afraid.* (Jn. 14:27), see also (Jn. 12:27; Jn. 14:1)
- 'experiencing emotions': *Therefore my **heart is glad** and my tongue rejoices; my body also will live in hope.* (Ac. 2:26)
- 'being slow': *He said to them, "How foolish you are, and how **slow of heart to believe** all that the prophets have spoken!"* (Lk. 24:25)
- 'being searched': *I will strike her children dead. Then all the churches will know that I am he who **searches hearts** and minds, and I will repay each of you according to your deeds.* (Re. 2:23), see also (Ro. 8:27).

The other direction of metaphoric elaboration is mapping human body organs and their features upon the target domain HEART:

- 'having eyes': *I pray also that the **eyes of your heart** may be enlightened in order that you may know the hope to which he has called* (Ep. 1:18)
- 'being circumcised': *You stiff-necked people, with **uncircumcised hearts and ears!** You are just like your fathers: You always resist the Holy Spirit!* (Ac. 7:51), see also (Ro. 2:29)

The extension of the superordinate mapping HEART IS A PERSON is represented by the projections, involving hyponyms of the source domain:

- JUDGE ('condemning'): *Whenever our **hearts condemn** us. For God is greater than our hearts, and he knows everything.* (1Jn. 3:20), see also (1Jn. 3:21)
- TRAVELLER ('going astray'): *That is why I was angry with that generation, and I said, 'Their **hearts are** always **going astray**, and they have not known my ways.'* He. 3:10, see also (2Th. 3:5)
- DEAR PERSON ('being valuable'): *I am sending him — **who is my very heart** — back to you.* (Phile. 1:12)

The use of these metaphoric expressions represents the human heart as a human, who can behave and undergo actions, which contributes to a more clear and efficient way of conveying complex ideas through more simple and understandable associative parallels. As Aristotle remarked:

strange words simply puzzle us; ordinary words convey only what we know already; it is from metaphor that we can best get hold of something fresh (cited by Smith, 1982: 128)

Therefore, the use of metaphor enables thinking processes, which leads to learning something new. Summarizing, the range of the HEART metaphor comprises

the following source domains for ontological projections: THING (with the extensions CONTAINER, STOREHOUSE, RESTRICTED SPACE, DWELLING, KINGDOM, UNIVERSE, LIGHTHOUSE, FIRE, SOIL, TOOL, RECORD BOOK), and PERSON (with the extensions JUDGE, TRAVELER, DEAR PERSON)

CONCLUSIONS AND PERSPECTIVES

The practical value of the given study can be an application of its findings in the literary studies and theological sphere for promoting Christianity and its moral code, since the addressed issues reveal that the heart is the centre of human feelings, volitions, conscience, courage and consciousness, that is it forms the essence of human personality. The revealed cross-domain mappings illustrate the way how such an abstract, ideal and inscrutable entity as the human heart can be understood in terms of simple basic concepts from the central life experience. Highlighting such parallels may prove to be useful in promoting human values and ethical ideas as integral components of modern Europe and the World in General. The mapped source domain features unravel the usual, common traits of the human heart not as a biological body organ but as an entity, which makes up the spirit of a Human and maintains a connection with God. Realizing these features can cast light upon the understanding of such a phenomenon from a different, more concrete and understandable perspective and unveil the mystery of what really the human heart is. Attributing source domain features to the human heart makes up a metaphoric visual image that can attract attention and make the reader rethink and reconsider his own inner world. This is so, since metaphoric expressions, sanctioned by the mapping from one hand, draw the recipient's attention, and from the other hand, if given proper thought to it, reveal new senses and implications.

We hope that the obtained insight might inspire other researches, dedicated to the application of the Conceptual Metaphor Theory to the investigation of ontological metaphors in literary studies.

BIBLIOGRAPHY

- Cameron, O. G. (2002). *Visceral Sensory Neuroscience: Interoception*. New York: Oxford University Press.
- Geeraerts, D. (1997). *Diachronic prototype semantics: A contribution to historical lexicology*. Oxford: Clarendon Press.
- Haddox, S. E. (2016). *Masculinity Studies of the Hebrew Bible: The First Two*

- Decades. *CBR*, 14, 176–206.
- Kövecses, Z. (2017). Conceptual metaphor theory. In the Routledge handbook of metaphor. In E. Semino, & Z. Demjén (Eds.), (pp. 13–27). Abingdon: Routledge.
- Kövecses, Z. (1995). American friendship and the scope of metaphor. *Cognitive Linguistics* 6, 315–346.
- Lakoff, G. & Johnson, M. (1980). *Metaphors we live by*. Chicago: Chicago University Press.
- Longman dictionary. Access mode: <https://www.ldoceonline.com/>, retrieved April 10, 2022.
- Mccraty, R. & Atkinson, M. & Tomasino, D. & Bradley, R. T. (2009). The Coherent Heart Heart-Brain Interactions, Psychophysiological Coherence, and the Emergence of System-Wide Order. *Integral Review*, 5, 10–115.
- Owiredu, C. (2021). Sin is a person: some ontological metaphors in the Bible. *Acta Theologica*, 41(1), 87–100. doi:10.18820/23099089/actat.v41i1.6.
- Roberts, S. (2020). The Science of Heart Consciousness. Access mode: <https://biyome.com.au/news/thescience-of-heart-consciousness/> retrieved April 9, 2022.
- Sherwood, Y. (2018). *The Bible and Feminism: Remapping the Field*. Oxford: Oxford University Press.
- Smit, P.B. (2017). Masculinity and the Bible: Survey, Models, and Perspectives. *BrillResearch Perspectives in Biblical Interpretation*, 2, 1–97.
- Smith, M. K. (1982). Metaphor and mind: Review of Metaphors we live by, by George Lakoff and Mark Johnson. *American Speech*, 57, 128–133.
- Veremchuk, E. O. (2022). Ontological Metaphors for Moral Concepts in the Bible: Introduction. *Acta Neophilologica*, 55, 177–191.
- Zhang, P. (2017). The Role of Conscience and the Original Heart in Mencius' Theory of the Original Goodness in Human Nature. In X. Yao (Eds.). *Reconceptualizing Confucian Philosophy in the 21st Century* (pp. 1–4). Singapore: Springer doi: 10.1007/978-981-10-4000-9_15.
- Zimran, Y. (2018). The Notion of God Reflected in the Lion Imagery of the Book of Hosea. *Vetus Testamentum*, 68, 149–167.

Eldar Veremchuk
Zaporizhzhia National University, Ukraine
eldar.veremchuk@gmail.com



Kaj je srce človeka? Nekatero ontološke metafore v Novi zavezi

Članek obravnava ontološke metafore z osrednjim področjem »srce« v besedilu Nove zaveze. Cilj je raziskovanje domenskih preslikav skozi analizo metaforičnih izrazov, ki vključujejo leksem »srce«. Slednji je bil pridobljen z analizo korpusa Biblije, ob uporabi metode kontinuiranega vzorčenja. Študija temelji na načelih teorije konceptualne metafore in dokazuje, da se abstraktne ideje oblikujejo v pojme na osnovi poznavanja konkretnih bitnosti. Ugotovljeno je, da dve glavni preslikavi vključujeta domeni »stvar« in »oseba«. Vsaka od teh preslikav ima razširitve in metaforične izpeljanke, ki razkrivajo nenavadne in nepričakovane značilnosti »srca«, kar upravičuje različen pogled na njegovo razlago. Pridobljeni rezultati bi lahko koristili tako obrazlagalcem krščanstva kot teologom, saj dajejo globlji vpogled v razumevanje enega ključnih teoloških konceptov, to je koncepta »srce«. Slednji presega njegovo dobesedno dojemanje, s tem pa prispeva k bolj poglobljenemu razumevanju biblijskih sporočil.

Ključne besede: konceptualna teorija metafore, meddomensko preslikavo, elaboracija metafore, razširitev metafore, izvorno področje, ciljno področje

“Who the Hell Are You?”: Gender Performativity in Tom Stoppard’s *Hapgood*¹

Nilay Erdem Ayyildiz

Abstract

Tom Stoppard is an outstanding playwright, embellishing his plays with scientific and philosophical approaches and presenting complicated, mysterious plots to the reader. He bases the plot of his postmodern play, *Hapgood* (1988), on quantum theory and draws an analogy between Werner Heisenberg’s principle of indeterminism, termed “The Uncertainty Principle”, and international espionage. Thus, he constructs the complicated relationship between the particle and the whole throughout the play to depict the relativistic and deceptive relationship between sex and gender. Focusing on the title character of the play, the present study proposes that the play represents the fluid and indeterminate nature of gender and identity within the context of espionage and indeterminism. Hapgood, who is a mother, a lover and a successful master agent in a man-dominated British secret service, navigates between “masculinity” and “femininity” during a day. Moreover, she metamorphoses into her twin, who is entirely different from her, except for their identical faces, to entrap the mole in the office. The study consults Judith Butler’s theory of gender performativity and fluidity to indicate the unpredictable and uncertain nature of ‘gender identity’, which formulates itself through performances in social relations and trespasses the heterosexual matrix. It juxtaposes the Butlerian approach with the Uncertainty Principle in quantum theory pertaining to the confusing relationship between gender, the body and identity. The Butlerian analysis of the play reveals that particularly the modern

1 It is the revised and extended version of the paper presented by the author at the 14th International IDEA Conference: Studies in English, held in Trabzon, Turkey on October 6-8, 2021.

way of life makes women transgress the Cartesian dichotomies of sex/gender, masculine/feminine and man/woman through the fluidity of their roles even during a single day and makes it difficult to find out who is really who.

Keywords: gender, *Hapgood*, identity, norms, performativity, quantum

INTRODUCTION

Tom Stoppard has produced extraordinary plays within the angle of science and drama including *Rosencrantz and Guildenstern are Dead* (1966), *The Real Thing* (1982) and *Arcadia* (1993). His plays have been read, screened and criticised on numerous occasions. *Hapgood* (1988) has been overshadowed by his other plays. The complexity of the play makes the play arduous to comprehend and stage. Revolving around an espionage thriller, the play is based on quantum mechanics and duality both in terms of characters and the plot of the play. The title character is a woman, who performs both male and female gender roles as a talented agent at work, mother and lover. In these aspects, the dramatist paves the way for questioning the complex and fluid relationship among the concepts of “gender”, “body” and “identity” through an anti-Cartesian approach by drawing an analogy with quantum theory. Therefore, the paper aims at scrutinising how these concepts are problematised in relation to quantum theory and the principle and indeterminism. To this end, Judith Butler’s theory of gender performativity illuminates the discussion throughout the study.

A BUTLERIAN READING OF *HAPGOOD* IN THE CONTEXT OF QUANTUM THEORY

Ontological discrepancies in the genital bodies are utilised to construct epistemological differences in the phallogentric system. The power inequalities deriving from bodily differences in appearance and practice have been reinforced by gender ideologies intensifying the binarism between men and women through dichotomies such as spirit/matter, culture/nature and most importantly mind/body. Man, as mind, has been taken as a rational, unified and thinking subject in contrast to woman, as body, an irrational, hysteric and instinctual and physical subject. Thus, this distinction has served to justify men’s superiority over women and the female body which is “weak” and passive, vulnerable to the desire of men and reproductive with its feature of fertility. As argued by Baysal, “the birth of the first male introduces the concept of conflict into their [women’s] lives as both sides display hostility towards one another” (173). Thus, women

are constrained within their own bodies, and the female body has become the object of the male gaze.

While disciplining the female body, discourses produced by men help the patriarchal control over it by transmitting and permeating it through knowledge in scientific contexts, thus, making the division between man and woman seem like an evident truth. Thus, the body is socially "re-invented" and redefined through gender identity/ies (Benhabib and Cornell 14) with some masculine and feminine attributions as mentioned above. When a female person adopts masculine characteristics, including inner strength, violence, competitiveness, independence, rationality, she is often forced back into the feminine norms of society.

Butler is a noteworthy gender philosopher and theorist. In one of her prominent works, *Gender Trouble* (1990), she speaks out from the feminist side to feminism by interrogating the concepts of gender and identity drawing attention to their internal inconsistency (23). In contrast to most second-wave feminists who argued for the differentiation between gender and the body, she disrupts gender dichotomy, which is replaced by diverse, ambiguous, multi-layered and performatively constituted, fluid identity. Butler states: "[G]ender is real only to the extent that it is performed" (*Gender Trouble* 25). She argues that gender is not something that sex refers to, but what the subject does as a performance; thus, according to her, identity is "constituted by the very 'expressions' that are said to be its results" (*Gender Trouble* 33). Accordingly, performativity makes gender productive, so identity is merely a relativistic product of the repetitive system of performativity.

Butler adopts the Beauvoirian viewpoint that gender is not something one is born with, rather it is something one performs/does and eventually becomes (De Beauvoir 301). She interrogates the impacts of norms on gender through paradoxical practices and proposes that some specific roles are attributed to the sexes, and the subject is expected to perform in accordance with them in relation to each sex. In this aspect, she evaluates gender as clothes that people may change in contrast to the social expectations entailing gender roles to be a concrete mechanism (*Undoing Gender* 6). According to Butler, the biological difference facilitates distinguishing between gender roles, regarded as 'femininity' and 'masculinity' and attributed to the body as if they were natural and inherent in a normative framework. She argues that indeed, the body does not necessitate a specific gender, but is embodied through cultural norms. She notes that "there is a 'one' who is prior to this gender, a one who goes to the wardrobe of gender and decides with a deliberation which gender it will be today" (*Bodies That Matter* 21). In this context, what she denies is not the biological distinction between sexes, but the 'biological fate' imposed upon the body. She notes that gender is "as determined as it was under

the biology-is-formulation. In such a case, not biology, but culture becomes destiny" (*Gender Trouble* 12). From the Butlerian point of view, gender is normative as it serves to normalise and standardise the subject in the heterosexual system (Chambers and Carver 29).

Butler proposes the variability of gender, which should not be confined to being "man" or "woman", but cover alternative categories, constituted by the term "queer". Thus, the Butlerian transgenderism "expresses a gender identity that differs from the one which corresponds to the person's sex at birth" (<http://www.merriam-webster.com/dictionary/transgenderism>). Accordingly, regardless of sex, one may behave either/both "manly" or/and "womanly" relatively. In this regard, physical appearance misleads the subject's perception about gender as it is totally fluid, undecisive and arbitrary in its relation to the body. Emphasising the phenomenological nature of gender, Butler states: "What we take to be 'real', what we invoke as the naturalized knowledge of gender is, in fact, a changeable and revisable reality" (*Gender Trouble* xxiv).

Stoppard bears upon German physicist Werner Heisenberg's "The Uncertainty Principle" thickening up the main plot, espionage. Thus, the play doubly holds a counterargument against the Cartesian framework of any concepts which are identified as "some independent reality" (Barad 58). The referred information of quantum theory throughout the play also juxtaposes the fluid and indeterminist nature of gender identity which cannot be determined through the genital body. This principle of quantum physics advocates that the energy and spatial coordinates of a particle of the whole cannot be precisely and simultaneously measured. In other words, according to the principle, when measuring the position and momentum of an electron, one can determine either the position or the momentum but not both. In simple terms, the act of measuring one quality affects the other quality, and thus one gets different results based on which quality is measured first. As stated by John Fleming, "[a] ramification of the Heisenberg Uncertainty Principle is that it acts as a limit upon the possibility of exact knowledge, and thus it undermines the idea of a strictly casual universe" (177). Accordingly, nothing is objective in a particular experimental context. In this aspect, everything which is supposed to exist independent of observation is formulated through "classical epistemological and ontological assumptions" (Barad 59). *Hapgood* defamiliarises the fluidity of gender identity through quantum physics in a postmodern way, which enables the playwright to "negate the man-centered mentality of the compartmentalized life for different sexes" (Kaya 97).

The Uncertainty Principle proposes that the 'reality' is eternally unattainable as there has been, is and will be something to tell more (Watts 49) just like the fluidity of gender which is relatively independent of sex. Quantum physics asserts that one is more than a limited body and personality (Valverde "The Quantum Body"

225). Stoppard is deeply influenced by Richard Feynman's ideas in his *Lectures on Physics* (1963), to which Kerner often refers in the play as follows:

Every time we don't look we get wave pattern. Every time we look to see how we get wave pattern, we get particle pattern. The act of observing determines the reality... [N]obody knows. Einstein doesn't know. I don't know. There is no explanation in classical physics. Somehow light is particle and wave. The experimenter makes the choice. (Stoppard 12)

Kerner points out the dual nature of light as a particle and wave which is perceived as a visual image of the duality inherent in light. In this respect, the significant idea of modern physics that one cannot measure the location or speed of a particle without changing one or the other underpins *Hapgood* via several analogies that demonstrate how much the subject's relativity affects his/her experience of the world. From this point of view, the individual does not have a certain core or permanent self, but a dual nature. It constructs and deconstructs itself in a constant process of change as the boundaries between themselves and others and between their different selves are shaped and negotiated. Thus, people are "seeds of essential eternity in this scenario of quantum eternity" (Valverde "Quantum Theory"). To put it differently, the indefinite and arbitrary part-whole, mentioned and represented throughout the play, makes the audience consider the issue of gender from a different perspective outside the heterosexual normative system and perceive the relativity of the concept of "gender" irrespective of the body. It is obvious that Stoppard draws an analogy between the dual nature of light and human identity, about which he states: "It's just that one chooses to 'be' one part of oneself, and not another part of oneself. One has a public self and a submerged self" (qtd. in Gussow 79).

When light is spread like a wave, it displays a pattern of diffraction through multiple particles which are called photons. Each photon both represents and negates the light. Such a paradoxical relationship between the wave and the particle is observed in the relationship between gender and performativity. Neither the wave/gender nor the particles/gender roles are inherently related to the object that spreads light/the human body itself. Within the context of quantum physics, which proposes the argument that there is no clear-cut division between the object which is used to measure and the object which is measured, the genital body which is used to determine one's sex and performativity function like a photon both representing and negating gender. From the Butlerian viewpoint juxtaposed to the quantum-theoretical approach to the particle/whole and photon/light, gender is "neither the casual result of sex nor as seemingly fixed as sex" (*Gender Trouble* 10).

The Cartesian duality is also juxtaposed with the doubleness observed in the technical aspect of the play through two pools, zoos, rugby and office scenes in the context of espionage. The duality both leads to confusion in espionage and helps the agent solve the mystery in it. In the play, “[n]ot only are some of the spy double-agents but, having twins, they are literally doubled” (Uchman 152); Ridley and his biological twin, the unnamed Russian twins, and Hapgood and her twin Celia Newton. The play revolves around the characters’ efforts to reveal the person leaking information to Russia. The mole seems to be a part of the organization; however, is it Kerner, a Russian scientist who is already a double agent? Ridley, Hapgood’s right-hand man? Or Hapgood herself? Starting with a speedy shifting of suitcases among agents in a London bathhouse, the play makes the reader puzzled, however, then it is realized that the Russians have made use of twins to confuse the British, and that Ridley, a British agent, is, in fact, working for the Russians and has a twin. Then the Russian twins turn out to be the Ridley twins. Thus, the play presents ‘a quantum dance’ of the moles and agents confusing the reader and characters throughout the plot. Such a dance displays that the particles of the wave may differ from each other; however, they are spread from the same wave. The arbitrary relationship also exists in the relationship between sex and gender identity. The twins in the espionage are the same person in the body, however, differ in performance because either they work for separate organisations or the same agent works for separate organisations. This confusing case depicted through espionage throughout the play asserts the arbitrary relationship between gender and performance. Gender identity is revealed through performance, not the body itself. Thus, action surpasses the body replacing the gendered body with gender performativity as the twins’ bodies are surpassed by their agent roles in different organisations. To put it differently, ontologically both the same or separate entities are exposed to epistemological representation, which is identified through discursive practices.

The performative nature of gender is observed best through Hapgood in the play. Navigating between “manly” and “womanly” features, the title character affirms the Butlerian notion that “there would be no true or false, real or distorted acts of gender” (*Gender Trouble* 180). Her separate roles with different people like particles or waves indicate her indefinite relationship with her body, which may be regarded as the ontological whole. Her division of gender roles during her typical day is reflected in various ways by which different people address her. Ridley and Merryweather call her “Mother”, Blair addresses her first name, “Elizabeth”; for her secretary, Maggs, she is “Mrs. Hapgood”; Water calls her “ma’am”: her son Joe says “Mum” or “Mummy”; her twin Celia refers to her as “Betty”; and Kerner uses the Russian equivalent of her first name, “Yelizaveta”, or sometimes “Lilya” and “Lilitchka”. Thus, as claimed by Fleming, Hapgood’s lack of a fixed name represents the divided nature of her identity (184).

Against the background of Cartesian phallogentric thinking, the genital embodied aspect of a woman's sex positions her into the gender roles, assumed for her through cultural codes of heteronormativity. However, Hapgood cannot be confined to social norms based on gender binaries, distinguishing between the "feminine" and "masculine". Therefore, Hapgood is comprised of all of them as a whole. She is introduced as "a brainy, calculating master agent" as "the only woman" in man-dominated British intelligence (Stoppard 27). She says to Blair: "I like all that manners maketh man stuff, and competition ad talking properly and being magnanimous in victory and defeat" (Stoppard 23). She is so intelligent and efficient that she can play the tricks of the trade of espionage and win a chess game without having a chessboard in front of her while she is solving her son's problem with rugby shoes at school on the phone.

Considering Hapgood's gender performativity during a single day from the anti-Cartesian vantage point of feminism, it is impossible to talk about the unified and stable self and any permanent knowledge to identify it. In this context, the mind/body duality, the man/woman duality and the epistemological association of gender roles with the difference in male and female bodies are put into question revealing the relativity and fluidity of human roles independently of their body-based discrepancies. Thus, any privileging relationship between men and women on the basis of gender-body association is negated in theory and practice discussing how a culturally constructed sex has come out of the natural sex through power moulded by social and historical forces. What Butler questions is "...that gender is a choice, or that gender is a role, or that gender is a construction that one puts on, as one puts on clothes in the morning," that there is a 'one' who is prior to this gender, a 'one' who goes to the wardrobe of gender and decides with a deliberation which gender it will be today (*Undoing Gender* 6). Considering the panoptical male gaze which results in women's obsessive self-surveillance, the patriarchal system utilises the panopticon structure to turn "woman into docile and complaint companions of men" (Bartky 37) by making her conform to the patriarchal definition of the woman with the domestic responsibilities constructing the norms of femininity in the patriarchal society such as caring, childbearing and rearing, cooking, cleaning, defending her honour, obeying and serving men. However, Hapgood's performance indicates neither her femininity nor her masculinity. She is a professional woman who has control of the network and the men working in it (Uchman 153). She is so good at balancing her feelings and mind at work. As the head of an espionage unit, she is steady and effectively in control of the men she runs. She is quite a polite, patient and protective woman taking care of her colleagues and feeling concerned with any issues related to them. Moreover, she always pours the tea at meetings. Therefore, she is called "Mother". Hapgood's different roles in a single day shatter the clear-cut division between masculinity

and femininity and all the gender roles attributed to them embracing an androgynous identity which Yılmaz states to be “the state when a human being could make use of her/his complete set of abilities rather than eliminating some of them because of the socially constructed gender roles” (86). The fluidity of the roles indicates the relativity of performativity pointing to their discursive nature. Although the modern way of life makes women and men look similar to each other (Çetiner 648) in dressing, occupations and many other aspects of life. They seem like separate but similar particles of the wave in quantum physics.

The play never idealises Hapgood for her masculine or feminine qualities, but rather paves the way for questioning feminine and masculine roles in social norms, constraining people through gender identity, which is socially constructed. Hapgood also seems torn by her conflicting position between her public and private selves, and between her two “Joes”; her lover Joseph Kerner and her son Joe. She seems to be dependent on Blair when she invites him to the parents’ tea at Joe’s school as a father figure. It is obvious that she needs his friendship and responds to his intimacy to compensate for the lack of a concrete father figure for her son and a male partner for herself. While both of them are watching Joe play on the rugby pitch, Hapgood tells Blair: “He [Joe] got unhappy about something once when he was really little, he was crying, he couldn’t tell me what it was, he didn’t *know* what it was, and he said, ‘The thing is, Mummy, I’ve been unhappy for *years*’.” (Stoppard 18-19, original emphasis). She bestows a privilege on her son rather than her love affairs. When she discerns that Blair jeopardised Joe’s safety, she finishes her friendship with Blair, but she says she will continue her relationship with him merely in business (Stoppard 87). Moreover, she reflects her anger and sensitivity when Kerner says that he will return to Russia. She says: “I won’t need you any more, I mean I’ll need you again —oh, *sugar!* — you *know* what I mean — do you want to marry me? I think I’d like to be married?” (Stoppard 50, original emphasis). From the Butlerian approach, Hapgood both challenges and performs the gender roles ascribed to her sex. Her femininity reveals particularly in her private life, whereas she is on the foreground her masculinity in her public life. However, considering her multi-tasking character among which she tries to keep balance through the performativity of her gender roles in public and private sides of her life, she seems to have an androgynous identity.

Hapgood reflects the complicated roles of businesswomen during a typical day. Her identity is divided into different roles; an agent, a mother to her son, both a colleague and lover to Kerner. From the phallogocentric viewpoint, Hapgood is expected to be a domestic figure because born into a heterosexual-oriented society, girls are confined to domesticity playing with dolls, kitchen tools and wearing dresses and toy cosmetics, whereas boys grow up playing sports outside, imitate soldiers or use toys modelled on guns and cars. As for adulthood, gender identities

continue to be formulated around cultural norms, and the wider framework of the society presents conservative families with married heterosexual couples performing distinctly separate gender roles and childbearing restricted to familial life. However, Hapgood performs both 'masculine' and 'feminine' roles like a double-figure carrying a gun in her pocket like a man and taking care of her son as a mother at the same time. Stoppard has even said, "the mechanics of the plot . . . [are] just a necessary nuisance to provide the opportunity to write about this woman [Hapgood] who in Blair's words is 'A sort of double'" (qtd. in Fleming 178). Hapgood is like an electron without a definite momentum and position because of her multiple roles and performance during a typical day. Accordingly, in parallel to the indefinite relationship between the particle/waves of light and the light itself, there is an unclear, indefinite and complicated relationship between Hapgood's different roles and her identity as a whole.

The play also depicts that performativity requires observation as gendered performances are discursive practices, that is, phallogentric formulation of the culture versus nature duality. Considering the Butlerian assertion that gender is "the public regulation of fantasy through the surface politics of the body" (*Gender Trouble* 173), the play represents the fluidity of gender roles through Celia Newton, who is Hapgood's twin. Hapgood pretends to be her twin sister to entrap Ridley, the mole in the office. She takes on a convincing alternate *persona*, whose personality, behaviour, speech, and dress are the antithesis of well-organised, polite and practical Hapgood. She is "seemingly rash and scatter brained", "pot smoking and non-stop talking", "frequently swearing" and "untidy" (Stoppard 66). Ridley describes her on the phone to Hapgood: "She may be your sister, but there the resemblance ends. She's a pot-head, it reeks, she's growing the stuff in the window-box, she won't stop talking, she picks her nose, she looks like shit" (Stoppard 51). Indeed, for Ridley, who loves Hapgood and wears "a bright scarf just because she bought it for him" (Stoppard 51), Celia is his "dreamgirl", his fantasy made flesh, that is, "Hapgood without the brains or the taste" (Stoppard 83). Although she is an idealised domestic feminine figure, she is in the foreground with her body and emotions, not her mind. Therefore, he wants to fulfil his years-long desire to sleep with the physical equivalent of Hapgood. Only through some conscious changes in her performance, Hapgood turns out to be Celia, that is, totally a different person with the same genital body. It shares a similar ground to compare Celia/Hapgood with different gender roles; feminine/masculine in the same sex with separate photons spreading from the same source of light. Even though they differ in appearance confusing the observer, they belong to the same source.

The difference between the twins' behaviour reveals the performativity of gender roles, constructing the relative identity of the subject when they are adopted. Hapgood tells Ridley in disguise of Celia about the different choices they have

made in their lives as follows: “Well, she was the scholarship girl and I was the delinquent. Having the kid was good for her, she always thought the delinquents had the bastards and the scholarship girls had the wedding. It shook up her view of the world, slightly” (Stoppard 77). It may be claimed that Hapgood pretends to have her opposite identity, which she sometimes aspires to have as free of any social norms and that this is the reason why she becomes so successful in her role. In this context, as Demastes argues, “[c]ohesion of being is not singularly linear but multiple and simultaneous. Even as we strive to generate a majority self for public (or even personal) consumption, there’s something to be said for acknowledging the quantum selves that stride side-by-side with the selves we chose to show the world” (83). Therefore, it is Hapgood, not Celia that the character chooses to be in her social relations. The twin sisters’ case represents the identity phenomenon, which is “a social process of repetitive inheritance...[that is,] its *performance*” (Faber 17, original emphasis). In this regard, one’s gender identity depends on the subject’s choice of how to act in the public space. Although Hapgood’s appearance is matched with Celia’s, the difference between their behaviours stuns Ridley. He asks her: “Who the hell are you?” as he is misled by the phenomenological nature of the subject. Ridley’s question reveals that discursive practices not only describe but also produce the objects and subjects of these epistemological practices. In this regard, the impulse that makes Ridley feel confused about Hapgood’s behaviours in the appearance of both herself and Celia derives from his being a subject of the phallogocentric system as a gazer on the objectified female body. This aspect refers to the central question in terms of quantum mechanics, concerning relativity and the indefinite relationship between the body and its performativity. Quantum theory enables the playwright to depict this complex relationship by demanding “the recognition that no sharp separation can be made between an independent behaviour of the objects and their interaction with the measuring instruments which define the reference frame” (Bohr 224). Thus, the relativity of gender identity and quantum theory are juxtaposed throughout the play indicating that “measurements do not represent any measurement-independent states of being” (Barad 131). Against the background of quantum theory, considering the photon as performance, role or an object to be measured or as an apparatus used to determine gender identity indicates the discontinuous and misleading interaction between the body, gendered roles and identity.

CONCLUSION

The Butlerian reading of Stoppard’s *Hapgood* indicates that the modern way of life has made professionally successful women androgynous both in appearance and mind. The women’s roles change from ‘masculinity’ to ‘femininity’ or vice versa

in a single day so swiftly that it is nearly impossible to identify gender identity in heterosexual terms any more. Drawing an analogy between the Uncertainty Principle, underlining the relativity in observation resulting from the arbitrary relationship between the particle and wave of light in quantum physics, and the gender issue, the Butlerian approach to the play reveals that the performativity of "gender" makes the concept fluid, complex and ambiguous, trespassing the heterosexual dichotomies based on sexual identity and obstructing talking about a definite gender as "woman" or "man". The fluidity and variety of women's "masculine" and "feminine" roles even in a single day problematise the concepts of "gender", "masculinity" and "femininity" just like the impossibility of measuring both the momentum and position of the electron within the context of quantum physics. Based on an espionage story revolving around the title character who has several gendered roles differing from each other in a short time, the play exemplifies that working women are really good performers of the roles traditionally attributed to "women" or "men". From the Butlerian viewpoint juxtaposed to the quantum-theoretical approach to the particle/whole and photon/light and to the espionage in which it is difficult to distinguish the mole twin from the other one who is not the mole, there is not a definite relationship between the body or sex as a particle, and gender identity as a whole, and the complexity of performances in daily routines attributes different roles to working women blurring the clear-cut line between gender dichotomies in modern life.

WORKS CITED

- Barad, Karen. "A Feminist Approach to Teaching Quantum Physics." In *Teaching the majority: Breaking the gender barrier in science, mathematics, and engineering*, pp. 43–75, edited by S. V. Rosser. New York: Teachers College Press, 1995.
- Bartky, Sandra Lee. "Foucault, Femininity, and the Modernization of Patriarchal Power." In *Feminism and Foucault: Reflections of Resistance*, pp. 25–45, edited by I. Diamond and L. Quinby. Boston: Northeastern University Press, 1988.
- Baysal, K. "Rewriting Herstory Through Nature: Doris Lessing's *The Cleft*. *Jass Studies-The Journal of Social Science Studies*. Vol. 14, No. 86 (2021): 171–180.
- Benhabib, S. and D. Cornell. *Feminism as Critique: Essays on the Politics of Gender in Late-Capitalist Societies*. London: Polity Press, 1987.
- Bohr, Niels. "Discussion with Einstein on epistemological problems in atomic physics." *Albert Einstein: Philosopher-Scientist*, edited by Paul Arthur Schilpp, (pp. 199–241). London: Cambridge University Press, 1949.
- Butler, Judith. *Bodies That Matter*. New York: Routledge, 1993.
- . *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York: Routledge, 1999.

- . *Undoing Gender*. New York: Routledge, 2004.
- Chambers, Samuel, and Terrel Carver. *Judith Butler and Political Theory*. London and New York: Routledge, 2008.
- Çetiner, Niğmet. "Dystopias of Reproductive Nightmare: The Ice People and The Children of Men." *Söylem*, Vol. 6, No. 3 (2021): 645-657.
- De Beauvoir, Simone. *The Second Sex*. New York: Vintage Books, 1973.
- Demastes, William W. *The Cambridge Introduction to Tom Stoppard*. Cambridge: The Cambridge University Press, 2013.
- Faber, Roland. "Introduction: Negotiating Becoming." In *Secrets of Becoming: Negotiating Whitehead, Deleuze, and Butler*, edited by Roland Faber and Andrea M. Stephenson, pp. 1-49. New York: Fordham University Press, 2011.
- Feynman, Richard P., Robert B. Leighton, and Matthew Sands. *The Feynman Lectures on Physics*, Vol. I. Philippines: Addison-Wesley, 1963.
- Fleming, John. *Stoppard's Theatre: Finding Order Amid Chaos*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Gussow, Mel. *Conversations with Tom Stoppard*. London: Nick Hern, 1995.
- Kaya, Hilal. "Reading Jeanette Winterson's *The Passion* as a Postmodernist Text." *Agathos: An International Review of the Humanities and Social Sciences*. Vol. 12, No. 1 (2021): 89-100.
- Stoppard, Tom. *Hapgood*. London: Faber and Faber Limited, 1988.
- Uchman, Jadwiga. "The Quantum Mechanical Image of the World of Espionage: Tom Stoppard's *Hapgood*." *Folia Litteraria Anglica*, Vol. 3 (1999): 143-162.
- Watts, Janet. "Tom Stoppard." *The Guardian* 21 March, 1973. Reprinted in Paul Delaney, *Tom Stoppard in Conversation*. Ann Arbor: University of Michigan Press, (1993): 46-50.
- Valverde, R. "Quantum Theory, Consciousness, God & the Theology of the Urania Book." *Scientific GOD Journal*, Vol. 9, No. 6 (2018).
- Valverde, R. "The Quantum Body Mind & Spirit of Man" *Journal of Consciousness Studies*, Vol. 10, No. 3 (2019): 222-229.
- Webster, M. "Transgenderism." *Dictionary and Thesaurus*. (n.d.). Retrieved from: <http://www.merriamwebster.com/dictionary/transgenderism>, 2017.
- Yılmaz, Victoria Bilge. "Orlando: Woolf's Concept of Androgyny Seen through the Lens of Bakhtin's Grotesque" *Agathos*, Vol. 8, No. 2 (2017): 85-100.

Nilay Erdem Ayyildiz
University of Firat
nerdem@firat.edu.tr



Kdo za vraga si ti? Spolna performativnost v igri *Hapgood* **Toma Stopparda**

Tom Stoppard vnaša v svoje igre znanstvene in filozofske pristope ter predstavlja gledalcem komplicirane, skrivnostne zgodbe. Članek analizira njegovo delo *Hapgood* s pomočjo kvantne teorije in Heisenbergovega principa nedeterminizma.

Ključne besede: spol, identiteta, norme, performativnost, kvantum, *Hapgood*

Thematic Part

From Ethical Aspects of Literature to Literary Historical Studies in an Intercultural Context

From Ethical Aspects of Literature to Literary Historical Studies in an Intercultural Context: Some Research Findings in the Field of Intercultural Literary Studies¹

Adriana Mezeg, Tanja Žigon, Petra Kramberger

In recent years, we have conducted research in various areas within the framework of the research programme Intercultural Literary Studies (No. P6-0265), especially on ethical aspects in literature, on the role and significance of translation as an intercultural mediation, on the literary-historical aspects of interculturality, and on the didactics of literature and translation. In the first part of this year's double issue of *Acta Neophilologica*² we present the latest findings of the researchers who make up the Intercultural Literary Studies programme group, and we have also invited colleagues from other programme groups as well as two colleagues from abroad.

In general, intercultural literary studies are based on concepts from literary studies, with a particular focus on intercultural theoretical concepts, for example on literary-transfer (Kortländer, Mitterbauer and Scherke), the concepts of ethical literary studies (Korthals Altes, Grehan, Wintersteiner, Virk), the sociological and socio-analytical ones (Wolf and Fukari, Bourdieu), postcolonial ones (Ashcroft et al.), interculturally hermeneutic and imagological ones (Pageaux, Beller and

1 The authors acknowledge the financial support received from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0265).

2 The thematic part of *Acta Neophilologica* received financial support from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0265).

Leerssen, Waldenfels), as well as on various spiritual, receptional and literary-historical concepts (Winko and Köppe, Zupan Sosič), and on contemporary research in cultural and translation studies (Bassnet and Lefevere, Heilbron, "Translation" and "Responding to Globalization", Doorslaer et al.), which are also placed in an interdisciplinary framework and linked, for example, to the field of cultural diplomacy (Nye, Udovič, "Memoirism Hype" and "Danke Deutschland!", Udovič et al.).

The fourteen contributions in this year's *Acta Neophilologica* offer a cross-section of research from recent years and provide a diverse range of insights into the research work of the programme group, which also collaborates with other researchers in Slovenia and abroad who contribute to this issue. The scientific contributions are structured according to the topics listed above.

In the first contribution, **Igor Žunkovič** (University of Ljubljana) deals with the cognitive foundations of ethical literary studies. In today's societies, ethical questions have long since ceased to be limited to reflections in philosophy and theology, but are raised in all social subsystems, such as science, economics, politics, education, sports, the arts, and so on. Historically, literature has been an important medium for addressing ethical questions since its beginnings, from Sophocles and Aeschylus to Aristotle, who established ethics as a branch of philosophy (Lützeler). In certain approaches to literary theory, the ethical dimension is even a fundamental component of literature, alongside the aesthetic and cognitive (Kos). After the "ethical turn" in the field of ethical literary studies in the late 20th century (Davis and Womack), there has been not only a pluralism but also a "cacophony" of approaches (Virk) in the field of ethical literary studies. The field that deals with this topic is now referred to as ethical literary studies or ethical criticism. One of the less explored areas of ethical criticism is the relationship between ethics and cognitive aspects of reading. Therefore, Žunkovič's contribution analyses the neurobiological basis of reading and discusses the relationship between literature and ethics through the relationships with literary characters, narratives and implicit as well as real authors and readers. In contrast to Žunkovič's discussion, **Lilijana Burcar** (University of Ljubljana) focuses on a case study. Through an analysis of the socially engaged (proletarian) sonnets of Claude McKay (1890-1948), whose poetry raised the consciousness of the American (and English) proletariat in the struggle against racism and who also advocated universal social justice, the author shows how McKay's poetry leans on the traditional, highly aestheticized sonnet form and gives it a new ethical content and social orientation. Finally, in this first series of discussions, **Irena Samide** examines the relationship between humans and animals in two outstanding 19th century Austrian authors, Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916) and Ferdinand von Saar (1833-1906), and asks to what extent ethical aspects of animals can already be traced in late 19th century

literature. The article focuses on those stories in which the relationship between humans and dogs is central and tries to answer the question: Can we consider both authors as precursors of animal ethical literature, or are they still dominated by an anthropocentric and anthropomorphic approach?

The second series of contributions deals with literature in an intercultural situation, and the interactions and aspects of translating different texts from the source to the target culture. **Tamara Mikolič Južnič** (University of Ljubljana) and **Agnes Pisanski Peterlin** (University of Ljubljana) shed light on the question of hybridity in translation for the theatre. They note that surtitles are increasingly used in Slovenia to facilitate understanding of the content of a theatre play when it is performed for an international audience. However, the process of creating a translation in the form of surtitles is characterized by complexity and hybridity, as the translation of a theatre text, even if accessible, always needs to be adapted to a different medium. Even though surtitles are in many ways similar to television or film subtitles, research shows that theatre has its own specific characteristics, as the authors illustrate by comparing four different productions of the theatre play *Pavla nad prepadom* (*Pavla above the Precipice*). In the following article, **Florence Gacoin-Marks** (University of Ljubljana) presents the difficulties of translating multilingualism in Ahmadou Kourouma's postcolonial war novel *Allah n'est pas obligé* (*Allah Is Not Obligated*) and analyses how the Slovenian translator of the novel overcame the difficulties and to what extent she succeeded in translating the linguistic diversity of Ahmadou Kourouma's novel into Slovenian. **Marija Zlatnar Moe** (University of Ljubljana) analyses Slovenian translations of Ibsen's play *Et dukkehjem* (*Nora (A Doll's House)*), which is one of the central works of world theatre and literature, but also a text written by an author from a relatively peripheral culture and in a peripheral language. In this paper, the author shows how the fact that the translation was between two peripheral languages, Norwegian and Slovenian, influenced the translation process and all five translations of the play, both directly and indirectly. Among the contributions dealing with the analysis of individual literary works in an intercultural context is one by **Tomaž Onič** (University of Maribor) entitled *Witchcraft or Otherness: An English-Slovene Contrastive Analysis of Tituba's Speech*. Tituba, a supporting character in Arthur Miller's 1953 play *The Crucible*, can be associated with the concept of otherness in several ways. These include her skin colour and language, which, along with the fact that she is a woman, seem to be the main reasons why she is the first person in Salem to be accused of witchcraft. The paper focuses on Tituba's speech, mainly from a translation point of view, and a contrastive analysis of her speech shows the possibilities and difficulties of translating her words into Slovenian. The next two contributions deal with translations of Ukrainian literature into German. **Maria Ivanytska** (University of Tübingen/Taras Shevchenko National University of Kyiv) presents the image of Ukrainian literature in West Germany that is created

in readers' minds through translations and outlines the imagological role of translations in the literary system. The author takes a close look at Anna-Halya Gorbach's (1924-2011) translations from Ukrainian into German and contextualizes them on the basis of the translator's biography and in the light of the broader context of her translation work. Multilingualism in Ukrainian literature is also the subject of **Claudia Dathe** (European University Viadrina Frankfurt (Oder)), who analyses the German translations of three novels by Sofia Yablonska (1907-1971) and Haska Shyyan (1980), highlighting different perspectives of observation and reflection. With the help of the translations into German, she tries to approach the perspective of the target reader and finds that the conditions for understanding and receiving Ukrainian texts in other languages and cultural spaces can be very different.

The thematic part of *Acta Neophilologica* is rounded off by intercultural literary and literary-historical contributions. **Marija Javor Briški** (University of Ljubljana) takes us back to the time of Wolfram von Eschenbach (c. 1170-c. 1220) and compares two of his works by means of a comparative analysis, focusing on the forms and functions of the narrator's voice and the speech of the characters. The second contribution by **Anamarija Šporčič** (University of Ljubljana) takes the reader back to the time of Oscar Wilde (1854-1900) and introduces the utopian discourse of metamodernism, while **Vesna Kondrič Horvat** (University of Maribor) discusses the short stories of the Swiss writer Adolf Muschg (1934). **Mineja Krisper** (University of Ljubljana) and **Petra Kramberger** (University of Ljubljana) outline and analyse the reception of the works of Heinrich Heine (1797-1856) in Slovenia until 1860 based on a review of publications in German and Slovenian newspapers. The contributions of the members of the programme group Intercultural Literary Studies conclude with a discussion by **Tone Smolej** (University of Ljubljana) and **Tanja Žigon** (University of Ljubljana), who reconstruct the reception of the comic genres of the German dramatist, writer and librettist August von Kotzebue (1761-1819) on the stage of the German theatre in Ljubljana in the 1830s on the basis of archival sources that have been little or unknown up to now. Nevertheless, it must be admitted that the German theatre was also frequented by the Slovenian intelligentsia, who refined their taste in theatre here and certainly projected it later onto performances in Slovenian.

Reading literatures in intercultural contact broadens the range of interpretations of literary works and critical and theoretical approaches to them, since the reading takes place in a different cultural environment or through the prism of a different cultural consciousness and language. In addition, detailed knowledge of the main guidelines of the (intercultural) reception of foreign literatures makes an important contribution to the knowledge of one's own cultural particularities and language, as well as the direction and dynamics of their development and transformation, and brings new insights in the field of intercultural contacts and understanding of

otherness. It also provides insights into the specificity of Slovenian literature, and at the same time contributes to its integration into the European and global space. The results of the research conducted within the framework of the Intercultural Literary Studies research programme are therefore important for strengthening mutual understanding between different languages and cultures in a globalized world that is increasingly shaken by political instability and crises of all kinds.

BIBLIOGRAPHY

- Ashcroft, Bill, et al., editors. *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London/New York, Routledge, 2002.
- Bassnet, Susan, and André Lefevere. *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation*. Clevedon/Philadelphia/Toronto/Sydney/Johannesburg, Multilingual Matters, 1998.
- Beller, Manfred, and Joep Leerssen, editors. *Imagology: The Cultural Construction and Literary Representation of National Characters*. Amsterdam, Rodopi, 2007.
- Bourdieu, Pierre. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Cambridge, Polity, 2011.
- Davis, Todd F., and Kenneth Womack, editors. *Mapping the Ethical Turn: A Reader in Ethics, Culture, and Literary Theory*. Charlottesville, University Press of Virginia, 2001.
- Doorslaer, Luc van, et al., editors. *Interconnecting Translation Studies and Imagology*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2015.
- Grehan, Helena. *Performance, Ethics and Spectatorship in a Global Age*. Basingstoke [England]/New York, Palgrave Macmillan, 2009.
- Heilbron, Johan. "Responding to Globalization. The Development of Book Translations in France and the Netherlands." *Beyond Descriptive Translation Studies. Investigations in Homage to Gideon Toury*, edited by Anthony Pym, Miriam Shlesinger and Daniel Simeoni, Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2008, pp. 187-198.
- Heilbron, Johan. "Translation as a Cultural World System." *Perspectives: Studies in Translatology*, vol. 8, no. 1, 2000, pp. 9-26.
- Korthals Altes, Liesbeth. "Le tournant éthique dans la théorie littéraire: impasse ou ouverture?" *Études littéraires*, vol. 31, no. 3, 1999, pp. 39-56.
- Kortländer, Bernd. "Begrenzung – Entgrenzung. Kultur und Wissenstransfer in Europa." *Nationale Grenzen und internationaler Austausch*, edited by Lothar Jordan and Bernd Kortländer, Tübingen, Niemeyer, 1995, pp. 1-19.
- Kos, Janko. *Očrt literarne teorije*. Ljubljana, DZS, 1996.
- Lützeler, Paul Michael. *Bürgerkrieg global. Menschenrechtsethos und deutschsprachiger Gegenwartsroman*. München, Wilhelm Fink, 2009.

- Mitterbauer, Helga, and Katharina Scherke, editors. *Migration: Themenschwerpunkt*. Innsbruck/Bozen, Wilhelm Fink Verlag, 2009.
- Nye, Joseph. *Soft Power: The Means to Success in World Politics*. New York, Public Affairs, 2004.
- Pageaux, Daniel-Henri. "Uvod v imagologijo." *Podoba tujega v slovenski književnosti. Podoba Slovenije in Slovencev v tuji književnosti: imagološko berilo*, edited by Tone Smolej, Ljubljana, ZZFF, 2012, pp. 9-20.
- Udovič, Boštjan, et al. "'Forgotten Friend(s)': Polish Literary Diplomacy in Slovenia." *East European Politics and Societies*, vol. XX, no. X, 2023, pp. 1-23. <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=145737>. Accessed 19 Oct. 2023.
- Udovič, Boštjan. "'Danke Deutschland!': The Political and Diplomatic Contribution of the Federal Republic of Germany to the Creation of Independent Slovenia." *Acta Histriae*, vol. 30, no. 2, 2022, pp. 535-564, <https://repozitorij.uni-lj.si/IzpisGradiva.php?id=142719>, DOI: 10.19233/AH.2022.23. Accessed 19 Oct. 2023.
- Udovič, Boštjan. "Memoirism Hype: Why Do Slovenian Diplomats Write Memoirs?" *Acta Neophilologica*, vol. 53, no. 1-2, 2020, pp. 153-166, <https://journals.uni-lj.si/ActaNeophilologica/article/view/9682>, DOI: 10.4312/an.53.1-2.153-166. Accessed 19 Oct. 2023.
- Virk, Tomo. *Etični obrat v literarni vedi*. Ljubljana, LUD Literatura, 2018.
- Waldenfels, Bernhard. *Topographie des Fremden*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, 2013.
- Winko, Simone, and Tillman Köppe. *Neuere Literaturtheorien*. Stuttgart, Metzler, 2007.
- Wintersteiner, Werner. "From a Violent Past Towards a Global Ethics?: Twentieth Century Atrocities in Select Novels of the Twenty-First Century." *Literatura in etika/Literature and Ethics*, vol. 40, no. 2, 2017, pp. 33-51.
- Wolf, Michaela, and Alexandra Fukari, editors. *Constructing a Sociology of Translation*. Amsterdam/Philadelphia, John Benjamins, 2007.
- Zupan Sosič, Alojzija. *A Theory of Narrative*. Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2022.

Adriana Mezeg (adriana.mezeg@ff.uni-lj.si)
University of Ljubljana, Faculty of Arts

Tanja Žigon (tanja.zigon@ff.uni-lj.si)
University of Ljubljana, Faculty of Arts

Petra Kramberger (petra.kramberger@ff.uni-lj.si)
University of Ljubljana, Faculty of Arts



Cognitive Foundations of Ethical Literary Studies¹

Igor Žunkovič

Abstract

In the 1980s and 1990s, an ethical turn began to take place in literary studies and in the humanities in general, leading to an increased interest in exploring the relationship between literature and ethics. The field that deals with this topic is now called ethical literary studies or ethical criticism. One of the less explored areas of ethical literary studies is the relationship between ethics and cognitive aspects of reading. In this article, I therefore analyse the neurobiological foundations of literary reading. I consider reading as a technology consisting of various embodied mental, emotional, motor, sensory, memory and other cognitive processes. The temporal and spatial dimension of the processes, which I also call “openness”, is particularly important. The latter conditions the diversity of reading on an experiential level and, finally, the possibilities of the relationship between literature and ethics, namely in relation to literary characters, narratives, implicit and real authors and readers.

Keywords: cognitive literary studies, literary reading, diversity, ethical judgement, aesthetic judgement

1 The author acknowledges the financial support received from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0265).

INTRODUCTION

In the 1980s and 1990s, literary studies, like the humanities in general, experienced the so-called “ethical turn”, by which, as Tomo Virk says, we mean a period when the study of the relationship between literature and ethics was in vogue, while the real problem is much broader and deeper, not only in time but also in disciplinary terms. We cannot talk about the terminology we use when we talk about ethics and literature without using a specific philosophical background (Aristotle, Immanuel Kant, Emanuel Levinas, etc.; in Slovenia Anton Stres, Tine Hribar, Borut Ošljaj, etc.). At the same time, thematization in the broadest sense of the ethical in relation to literature can be traced back at least to Plato (his rejection of the existence of poets/poetry in the ideal state because of their corrupting influence on the young), not to mention the pedagogical use of literature as a moral model, which is as old as literature itself.

These are all important questions and dilemmas that literary scholars have grappled with both theoretically and historically. My current reflections are only a small, peripheral part of this “skein” (Virk 16), which, however, I believe, opens up a hitherto little explored area of ethical literary studies, namely the relationship between cognitive aspects of literary reading, ethics and morality. Although I am not concerned with terminological issues, now that we have the framework of the present considerations in mind, it is nevertheless necessary to mention (and partly explain) individual terminological choices.

In the article I first present the neurobiological aspect of reading literary texts. As a central characteristic, I emphasize the non-simultaneity – the temporal dimension – of reading and the potential recursiveness of cognitive processes involved in reading. I describe this openness of reading at the neurobiological level as a source of diversity in reading, that is, as a source of different interpretations and effects that the same literary text can have on different readers and on the same reader during different readings. In the final step of the argumentation, I understand the potential diversity of reading as a condition for the possibility of literary ethics, not only because it represents a purely technical possibility of “choice”, but because of the cognitive “fullness” of reading literary texts.

In accordance with the Slovenian literary tradition affirmed by Virk, I use the terms ethics and morality in the following sense: “The impression is created that ethics as a philosophical discipline is a theoretical reflection on the conditions of ethics and morality [...] and that morality as a discipline is a code or set of rules and instructions for moral action [...]” (Virk 15-16). On the other hand, my understanding of the term literature is more complex because I use it in the sense of a literary text – i.e., literature is a literary text – but also to refer to a group of literary texts that form a certain literary tradition, a certain genre, and

are oriented towards certain themes and the like. I am primarily concerned with the functioning of literary reading, which depends, on the one hand, directly on the characteristics of the individual text that the reader reads and, on the other hand, to the same extent on the characteristics of the texts that the reader has read in the past (habituation to genre rules), as well as on the personality traits of the reader and the characteristics of the specific reading context. Finally, in the context of the present article, literary reading is understood at the neurocognitive level as a technology consisting of an ordered – but at the same time partially open – set of mental processes. The main focus of this definition is on the notion of “openness”, which turns out to be a condition for the possibility of ethical reading and ethical criticism.

COGNITIVE FOUNDATIONS OF READING

After explaining the choice of terms, I begin the content analysis of the topic under discussion with a brief overview of the neurocognitive aspects of reading. I speak of the neurocognitive aspects of reading in order to shed light on their neurobiological foundations – the emotional, mental, sensory, motor, thought and other mental processes involved in literary reading – and to justify the cognitive effects of reading discussed in the older first-generation cognitive literary studies. We should always keep in mind that the neurobiological processes depend on the characteristics of the text, the personality traits of the reader and the specific reading context – this is the basis and the first postulate of the “openness” of literary reading.

That many experiential mechanisms play a role in reading is not surprising, as empirical studies have confirmed the predictions of literary scholars that there are many factors that influence reading. Anna Chesnokova et al. compared the reading of a literary text (poems) in four languages (Brazilian Portuguese, English, Ukrainian and Russian) in two cultural contexts (Ukraine and Brazil) and found that the comprehension of the poem read depends not only on individual differences between readers and differences between languages, but also on the cultural context of the readers. This means not only that literary reading should be explored at the level of literary universals, discursivity and even idiosyncratic features of readers and reading, but also that openness is reflected in one way or another in the way the human body functions when reading literature.

It is important to emphasize that “most neuroscientists do not see the purpose of the human brain as being the construction of complicated cognitive representations. Rather, there is a relatively broad consensus [...] that the purpose of the brain is to use sensory representations to determine future actions”

(Bornkessel-Schlesewsky et al. 608). The brain also works with such a general purpose in language use or reading, which of course does not mean that the cycles in visual (or auditory) perception (reading or listening to a literary text) are simple and unambiguous. Wandell and Le describe the way the brain works in reading as follows:

Retinal photoreceptors encode the image and then transform this encoding with multiple specialized neural circuits. Retinal ganglion cells project directly to the lateral geniculate nucleus (LGN) and via the superior colliculus to the pulvinar. The parvocellular (P), magnocellular (M), and koniocellular (K) layers of the LGN project to the V1 and extrastriate cortex. The visual regions within the pulvinar project mainly to the extrastriate cortex. These thalamic nuclei also receive many inputs from the cortex. [...] Posterior visual signals are transmitted to the auditory and language system (redoverlay, white text). Five general cortical regions contain subdivisions that are consistently identified as active during reading: the VOT, which includes the visual word form area (VWFA); regions within the intraparietal sulcus (IPS), which appear to be a source of top-down modulation; regions near the primary auditory cortex in the superior temporal gyrus (STG), where adult dyslexics have low activation while integrating letters with speech sounds; and Wernicke's area and Broca's area, which are implicated in the comprehension and production of language. (Wandell and Le 299)

All this happens up to 300 ms after the stimulus is detected on the retina. In addition to these areas, there are all those that are not directly involved in language, but in processing the read data on a mental, emotional, motor and sensory level. The activation of these areas may depend on the reading method and the type of material read, as they may allow for more or less empathic experience, more or less immersion, reflection, and so on. All this happens up to half a second or a maximum of three seconds after the stimulus. This means that the processes of mirroring, emoting and remembering have about 200 ms to help shape the experience of what is read, of which the reader becomes aware.

There are "feedback loops" between conscious experience as cognitive processes and literary texts, "through which 'experience shapes cultural practices' even as 'cultural practices help the mind make sense of bodily experience' [...]" The structures of neural anatomy are limiting but not ultimately defining" (Armstrong 408, 414). With regard to understanding the relationship between brain activity (neural firing) and experience (thinking and feeling), this means that experience shapes neural patterns through experiencing and learning, and that there are no universal and completely uniform maps of neural activations for any kind of experience. Stephen Nadeau says that the grammar we use is not inherently universal. It is based on the statistical regularities of our language experiences (summarized

in neural connectivity) that we have established through conversation and reading in relatively few human communities (Nadeau 164).

Reading is not done through a linear enumeration of signs, but through a process of alternating progressions (saccades) and fixations. Progressions are usually jumps of attention in the direction of reading, and in 10–15% of cases regressions in the opposite direction, bringing attention back to the previous focal point. Focus or fixation points are found in 70 to 80% of words, and individual words may have more than one focus point. In this case, focus usually takes between 200 and 250 ms. The time it takes for the eye to find a suitable fixation point (saccade latency) and to prepare for movement or transition to that point is between 175 and 200 ms. Movements last between 30 and 50 ms, and in between visual perception is temporarily suppressed (saccade suppression occurs 25 ms before movement to 50 ms after movement). “Because eye movements reflect ongoing lexical and higher-order linguistic processing during reading, it is important to understand the precise manner in which both types of processing relate to visual processing on the one hand and oculomotor control on the other” (Reichle and Sheridan 278).

This period of reading determines how reading takes place and how we experience it on several levels. The first level is consciousness. If we add up the duration of all the processes just mentioned, we get a duration of about half a second, which is exactly the time we need to become aware of the meaning of the text. Another level at which temporality determines reading is the amount of what is read. This, of course, determines the amount of words we can see in the focus phase. When reading, we see up to 14 parafoveal signs in the direction of reading and only three to five in the opposite direction. Two adjacent fixation points are therefore about 10 characters apart. The speed of reading and the number of characters together determine the third level, the amount of data. It is particularly important that we can process the data in a short time. A smaller amount of data would mean slower reading, but much bigger problems would be caused by too much data that could not be processed efficiently in the limited time frame of half a second.

On the one hand, the time frame of reading is determined by the neurobiological characteristics of visual perception. However, on the cognitive level, many brain areas are involved in reading, but not all of them in the same way, in the same order and with the same intensity. Only the asynchrony and potential recursiveness of mental, emotional and other bodily processes can be a possible basis for understanding the special effects of reading literature and especially narrative literature, which leads to a special kind of openness of reading at the level of brain activation. Phenomenologically speaking, this is the horizon of reading that can be expanded almost indefinitely through the possibility of changing the meaning of what is read in relation to subsequent information. The phenomenologist Paul

Buck Armstrong therefore emphasizes the importance of feedback loops between the domains involved in reading. This involves not only the basic possibility of consciously revising the meaning of what is read in the light of new information, but also the unconscious alteration of the perception of a particular aspect of the text's content in the light of changing information about it.

FROM THE OPENNESS OF READING TO THE DIVERSITY OF READINGS

The multifaceted nature of reading as a technology is related to the fact that it involves cognitive, emotional, memory and motor processes that are interconnected but do not constitute a processual monolith. The temporal asynchrony of these processes is a feature of reading that allows not only a multiplicity of possible connections between them, but above all their mutuality. This results in the possibility of reading literary texts multiple times. However, the openness of reading is limited in three ways by the reading context: 1) by the personal characteristics of the readers, 2) by the historical, cultural, social and other circumstances of reading, and 3) by the characteristics of the text.

Literary scholars are interested in all three aspects. The first two are studied by sociological, positivist, cultural studies and various literary philosophical approaches, while the textual features are studied by genre studies, morphology and especially narratology. The elements that determine the reading of literary texts are thus diverse and range from motifs and themes to structural aspects of narratives, narrators, points of view and everything that constitutes narratives. There are a number of textual elements that can function in a variety of interactions rather than having single effects. We assume that some phonetic devices contribute to the memorability of literary texts, but probably not all of them equally and at the same time not in all cases and in all texts. Rhyme in shorter lyric texts, unlike in ancient epics, probably does not have this effect. Nevertheless, at least three different levels can be distinguished on which the individual structural elements of literary texts can be located: the level of literarization (stylistic and linguistic procedures/elements), the level of fictionality and the level of narration (temporal structuring of texts, presence of events, cause-effect relationships between events, distinction between fable and plot, etc.). Finally, all three levels operate simultaneously, which means that, for example, a certain textual element – a rhyme – may function one way in a certain historical or linguistic context, but in a completely different way in another.

Wolfgang Iser states that “[t]he ability to perceive oneself during the process of participation is an essential quality of the aesthetic experience; the observer

finds himself in a strange, halfway position: he is involved, and he watches himself being involved” (134). Such an understanding of the effect of literary texts on the reader is taken as a starting point by David Miall and Don Kuiken (2013), who emphasize the importance of literary effects (foregrounding) at the level of style, which create an entrainment effect on which to base the emotional experience of the text. Keith Oatley (1994) and other members of a Toronto-based research group, following Oatley’s simulation theory, assume that the reader’s identification with a literary character’s intentions and goals triggers sympathy with the literary character, and that the fullness of the empathic experience during literary reading results from the activity of filling in blanks “by which a reader supplements given character traits with a fuller psychologically resonant portrait” (Keen 217; see also Louwerse and Kuiken 170). Given the high degree of innovation in these and similar approaches, it is not unexpected that they have certain problems in replacing the individual effects and aspects of the texts they trigger. Due to the lack of neurocognitive experimental studies, as Keen particularly points out, these approaches cannot yet determine which aspect of the text triggers which of the possible effects: a higher or lower level of empathic experience, emotional or cognitive empathy, reflection and self-reflection, immersion or transport, identification, etc.

In one of the earlier studies, Mar et al. (2006) found that there was a correlation between the amount of fiction read and empathy. This study was conducted with students and the Reading the Mind in the Eye (RME) test, i.e., identifying the mental states of people in photographs. However, this study did not examine the effects of reading – a causal relationship – but only a correlation, and it is not possible to determine whether reading fiction was actually the determining factor. Among the most important possible factors were the personality traits of the readers, since it was quite possible that more empathetic people read more and not vice versa. This relationship was also explored by the same authors Mar, Oatley and Peterson, in a study published three years later (2009) when they found that the results of the correlation between the RME test and the amount of fiction read did not depend on the main personality traits of the readers (using the Big Five test). However, this is only one of the possible influences on the relationship between empathy or empathic ability, human sociality and the reading of literary fiction. Given the distinction between cognitive and emotional empathy, the researchers hypothesized that reading literary fiction might be associated with promoting cognitive empathy, but not emotional empathy. Mar et al. saw this very hypothesis as the basis for a better ability to recognize the emotional states of others exhibited by individuals who read more literary fiction (“Bookworms Versus Nerds”). However, all of these studies and hypotheses are concerned with the long-term consequences of reading literary works,

which are difficult to separate from the influence of other behavioural and life-style factors of the study participants.

Another aspect of studying the impact of reading literary fiction on people's empathy and capacity for empathy is to examine "empathic responses to the reading of particular fictional texts" (Bunce and Stansfield 10; Johnson 150). John Stansfield and Louise Bunce mention transportation/immersion as an important aspect of reading that directly affects empathy, or "the extent to which the reader is captivated by the characters, the processing of the story, and the imagery" (10). The relationship between immersion and emotional empathy has been explored by Dan Johnson (2012), who finds that "individuals who achieved higher levels of immersion in the story showed higher levels of emotional empathy toward literary characters" (Johnson 154). Of particular interest is Johnson's finding, a by-product of his research, that higher levels of empathy initially mean a tendency to recognize fear in people's faces, even when they are not actually showing fear. One explanation for this phenomenon could be the evolutionary and neuroanatomical connection between the face recognition area – which, like the VWFA, is part of the network that processes reading – and the amygdala, where fear is processed. Matthijs Bal and Martijn Velkamp (2013) also find that there is a link between immersion, emotional empathy and reading fiction. They compare reading fiction and non-fiction, but not the effects of reading on emotional empathy and cognitive empathy. Stansfield and Bunce find that there is a correlation between higher levels of cognitive empathy at the personality trait level and the amount of reading of literary fiction, but it should be emphasized that most research does not demonstrate causality, and the influence of these effects on people's real-life behaviour is not entirely clear, although Johnson notes that such an influence does exist (Johnson 154).

Given the diversity of early cognitivist approaches to literary reading, drawing on phenomenological and other traditional literary theoretical directions, it is not surprising that early in the development of neurocognitive research on literary reception there was an attempt to systematize both the aspects of texts that have an effect and the typology of effects themselves. Eva Maria (Emy) Koopman and Frank Hakemulder point out various possible aspects of research on (empathic, reflexive) effects of literary texts, taking into account which narratological and morphological aspects of the texts we focus on. They distinguish between three basic domains of effects – literary, fictional and narrative – and three types of effects: empathic experience, self-reflection and stillness. They assume that all these aspects usually coexist in literary texts and that the effects of the text on the reader depend (among other things) on how they are combined.

Their systematization is interesting mainly because it explains the effects during reading and the text features and possible different influences on the reader's

behaviour in real life in an overly analytical way. This redundancy, characterized by bidirectional relationships between individual text features, reading features and effects of reading on behaviour, often overlaps so that individual aspects of reading may not even be fully distinguishable and different types of reading may have different features. Texts have similar effects on the extent to which reading influences personality traits and thus the reader's everyday life.

OPENNESS OF READING² IS THE CORNERSTONE OF LITERARY ETHICS

Reading literary works is an activity that demands a certain level of engagement from the reader and has corresponding effects. When these effects are no longer understood on a personal and individual level, the effects considered must also be transferred to a more abstract, collective level and explained as a social phenomenon. Virk gives an excellent critical overview of the discussion of ethics and literature in the history of literary studies. He explains which fields of discussion on literary ethics exist at all. Literary ethics from the perspective of neurocognitive literary studies focuses on literary reading. Although I foreground this, it is not the only way to discuss literary ethics in relation to neurocognitive literary studies. Another example I briefly touch on here is narrative ethics. While Virk points to the important distinction between the ethics of narrative and the ethics of storytelling, noting that Phelan's adherence to narratological premises "does not add much value as far as the question of ethics is concerned" (Virk 130). At the same time, in analysing Phelan's reading of Robert Frost's poem "Home Burial", he points to an interesting connection between the narratological distinction between the implied and the real author and, if I may generalize, the "indecision" of the reading. The connection is interesting in the light of the analysis of literary bibliotherapy by Davor Piskač, who links this difference to the possibility of a special bibliotherapeutic function mediating between the implicit experience of a literary person's feelings, thoughts, desires and beliefs when reading a literary text (empathy, ToM) and the real life of the reader. This is the message of the book:

The literary character and his or her needs are the focus of consideration from the point of view of aesthetic, cultural and psychological functions. Thanks to the function of bibliotherapy, the experience of the characters becomes a real life experience. We can see what the character could represent in "real" life and

2 I wrote on diversity and reading in much greater depth in "Diversity in reading" (soon to be published by Cambridge Scholars in the volume *Wording Otherness*) from which I draw a part of the present considerations on the link between diversity and ethics in reading.

what needs he or she has as a living person. The bibliotherapeutic function thus transform a literary character into a real person. (Piskač 122)

The bibliotherapeutic function of reading, as understood by Piskač, emphasizes the difference – which Phelan understands as a consequence of narrativity – between the level of narration (literary characters, time, protagonist, story) and the level of telling/reading (what the real author and reader bring to the reading situation), but Piskač approaches it from the opposite direction. For Phelan the key lies in the relatively general and abstract connection between the narratological view of literature and ethical judgement or evaluation: simply put, it is important that we first “understand” what is happening at the level of narrative, only then can we evaluate it properly (Phelan 13). From the therapeutic perspective the advantage of literary reading is the safe space created by the fictionality of the text, in which the traumatic situation does not happen to the reader but to a literary character, because aim of bibliotherapy is the solution of a certain mental or emotional problem by the reader or simply spiritual growth and development. The example of bibliotherapy clearly shows that the prerequisite for the reader’s evaluation of the “nature” of a literary text on the narrative level is the openness of literary reading on the cognitive level – that the text has the potential to evoke certain emotions, feelings and thoughts – but that at the same time this is not sufficient to explain the relationship between ethics and literature.

The question of ethics in literature and the ethics of literary reading is a fundamental question of the social consideration of the effect of literary reading. Only on the basis of the values established by ethics can the reading of literature be defined as good or bad, and as an activity that is free and completely detached from social and individual consequences. In this context, the discussion of what is permitted and what is not, what is good and what is bad in an ethical sense, is to be distinguished from the question of what is beautiful or ugly, and from the question of what is aesthetically appropriate, pleasant and right and what is not. In the history of literary studies these questions often overlap, and in the work of individual theorists (Wayne Booth, Wolfgang Mueller, James Phelan, etc.) literary ethics and aesthetics can merge. Phelan, for example, writes in his “thesis seven” in the introduction to his book *Experiencing Fiction* that “individual reader’s ethical and aesthetic judgements significantly influence each other, even as the two kinds of judgements remain distinct and not full dependent on each other” (Phelan 14). Virk notes that the conflation of the ethical and the aesthetic in literature “is problematic even at the principled level, especially when it takes the form that ethical or moral lapses in literary works are also aesthetic” (Virk 94).

From the perspective of neurocognitive literary studies, the importance of grounding a possible overlap between the two areas of engagement with literature

cannot be overlooked. Aesthetic analysis relies not only on the reader's subjective assessment, but also on the criteria of how the text functions – whether it serves its purpose, whether it works, and whether it evokes aesthetic feelings. Texts that are well organized and beautifully written function and fulfil their purpose. Thus, a literary text can address ethical dilemmas, even the origin of good and evil and the transcendent justification of human behaviour, but at the level of the ethics of literary reading, it only works if it succeeds in transferring these dilemmas to the reader by provoking thought. It succeeds in this, among other things, if it is well written and has a high aesthetic value.

Of course, this kind of thinking is not peculiar to the neurocognitive approach to literature, nor does it signify anything particularly new or groundbreaking. The attitude to these questions justifies both the educational and the therapeutic use of literature, so that the contribution of literary studies is crucial in both cases and perhaps somewhat neglected in practice. Literature and other arts are always one step ahead of theory. Therefore, people have been using literature for therapeutic purposes long before psychologists, therapists and literary theorists started discussing bibliotherapy in the late 20th century, not to mention the educational use of literature. Neurocognitive literary studies can contribute to these discussions on ethics and literature in two ways.

First, it reveals the mechanisms of experience that constitute literary reading. These mechanisms include linguistic, emotional, motor and memory processing and function, as well as whole-body response. The reading of literary fiction is experienced more fully, comprehensively and deeply than the reading of non-fiction texts, due to the effect of stillness that catalyses cognitive processes such as immersion, empathy, ToM (Theory of Mind), literary identification, reflection, and so on. In my opinion, this fullness is also the basis for aesthetic emotions such as appreciation, respect, admiration, etc., which are an important part of the aesthetic evaluation of the text. Only on the basis of understanding how our experience works when reading (embodiment) can we explain, for example, the fact that texts that evoke sadness are usually perceived as aesthetically better than those that evoke joy.

Second, neurocognitive literary studies uncover patterns of experience that ground the actions of literary characters and the reader's relationship to them. In a literary text the narrator's world may be similar to the reader's in moral and ethical terms, but it may also be markedly different from their contours. In both cases it is possible to analyse the justification of their actions on a neurocognitive basis and define not only alternative patterns of thought and experience, but also alternative moral and ethical systems. What readers experience through embodied cognitive processes during literary reading are not only the various personality traits, desires, intentions and goals of the literary characters, but also of the implicit author and,

not least, of the implicit reader, as determined by intratextual references to them: e.g., choice of theme, narrative strategies, narrator, etc. Through the communication of all these elements as realized through reading, the instances of the literary person on the one hand and the reader on the other are potentially always exposed to reflection on what is right in the narrative or real world, but also on what is good for a literary person or reader. In both cases, the neurocognitive view implies neither an aesthetic nor an ethical judgement of literary reading, but a possible area of their encounter. Aesthetic reasons may be those that justify the ethical function of literary reading – for example, the arousal of prosocial emotions and altruistic behaviour in the reader – and based on ethical reasons a literary text may be considered inappropriate in the aesthetic sense. What is essential is that the embodied cognitive experience that grounds both the ethical and the aesthetic consists of unconscious bodily processes (which are largely prosocial and intersubjective), conscious reflection and the reading situation, which includes, among other things, the properties of the medium of reading. From the perspective of neurocognitive literary studies, then, the openness of reading as a technology on the neurobiological level is a condition for both the ethical and aesthetic evaluation of literary texts and logically – but not practically – precedes the effect of any structural features of literary texts. It seems that there is a third link in the dyadic relationship between the narrative and the narration, or, in other words, between the literary person and the reader, which Phelan hints at but does not fully demonstrate or infer. The situation can be described with the help of the hermeneutic circle. Reading literary and narrative literary texts provides the reader with access to different mental worlds of literary characters, which are constructed through the concrete reading of characters in a particular time and space, and based on which the reader then forms his or her own judgements about characters, stories, texts and implicit and real authors. But at the same time reading is based on embodied and overt emotional, mental, motor, sensory and other processes that are unconscious and that take place before we as readers access the meanings of texts on a more abstract, reflexive level, namely either in relation to the literary characters and their narrative worlds or in relation to the reader's multi-level ethical (and also aesthetic) evaluation of the literary text.

To what extent the openness of embodied experiential processes, i.e., motor, mental, thought, emotional and others, affects the ethics of literary reading is a question to which I have no answer. Equally difficult to answer is the extent to which the ethics of literary reading are influenced by the various cultural, social, educational, psychological, and other circumstances in which people read and act. However, the central insight of neurocognitive literary studies in relation to the ethics of reading is that neither ethical reflection nor moral decision-making are based solely on an abstract moral law, but on the embodiment of experience, and that the converse is also true: whatever open embodied experience means at the

neurocognitive level, the ethics of reading is not determined by it. Indeed, it simply does not exist at this level. We should perhaps follow LeDoux's observation that it is not activity in the amygdala that triggers fear, but the body's defence system, which is then consciously conceptualized as fear. The point of literature is not that it triggers a defence mechanism, but that we experience "fear" through it, but only by understanding the defence mechanism can we grasp the full meaning of "fear". The openness of reading as a technology gives rise to the diversity of readings of literary texts, i.e., the diversity of interpretations, experiences, and ethical reflections. The openness of reading is therefore the cornerstone of literary ethics.

BIBLIOGRAPHY

- Armstrong, Paul Buck. "Neuroscience, Narrative and Narratology." *Poetics Today*, vol. 40, no. 3, 2019, pp. 395-428.
- Bal, Matthijs, and Martijn Veltkamp. "How Does Fiction Reading Influence Empathy? An Experimental Investigation on the Role of Emotional Transportation." *Plos One*, vol. 8, no. 1, 2013, pp. 1-12.
- Bornkessel-Schlesewsky, Ina, et al. "The Timecourse of Sentence Processing in the Brain." *Neurobiology of Language*, edited by Gregory Hickok and Steven Small, Amsterdam, Elsevier, 2016, pp. 607-620.
- Bunce, Louise, and John Stansfield. "The Relationship Between Empathy and Reading Fiction: Separate Roles for Cognitive and Affective Components." *Journal of European Psychology Students*, vol. 5, no. 3, 2014, pp. 9-18.
- Chesnokova, Anna, et al. "Cross-Cultural Reader Response to Original and Translated Poetry." *Comparative Literature Studies*, vol. 54, no. 4, 2017, pp. 824-849.
- Iser, Wolfgang. *The Act of Reading*. London, Routledge and Kegan, 1980.
- Johnson, Dan R. "Transportation Into a Story Increases Empathy, Prosocial Behavior, and Perceptual Bias Toward Fearful Expressions." *Personality and Individual Differences*, vol. 52, no. 2, 2012, pp. 150-155.
- Keen, Suzanne. "Theory of Narrative Empathy." *Narrative*, vol. 14, no. 3, 2006, pp. 207-237.
- Koopman, Eva Maria, and Frank Hakemulder. "Effects of Literature on Empathy and Self-Reflection: A Theoretical-Empirical Framework." *JLT*, vol. 9, no. 1, 2015, pp. 70-111.
- LeDoux, Joseph. "The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala." *Cellular and Molecular Neurobiology*, vol. 23, no. 4-5, 2003, pp. 727-738.
- Louwerse, Max, and Don Kuiken, editors. *The Effects of Personal Involvement in Narrative Discourse*. London, Routledge, 2004.
- Mar, Raymond, et al. "Bookworms Versus Nerds: Exposure to Fiction Versus

- Non-Fiction, Divergent Associations With Social Ability, and the Simulation of Fictional Social Worlds." *Journal of Research in Personality*, vol. 40, no. 5, 2006, pp. 694-712.
- Mar, Raymond, et al. "Exploring the Link Between Reading Fiction and Empathy: Ruling Out Individual Differences and Examining." *Communications*, vol. 34, no. 4, 2009, pp. 407-428.
- Miall, Davind, and Don Kuiken. "What is Literariness?" *Discourse Processes*, vol. 28, no. 2, 2013, pp. 121-138.
- Nadeau, Stephen. *The Neural Architecture of Grammar*. Cambridge, MIT Press, 2012.
- Oatley, Keith. "A Taxonomy of the Emotions of Literary Response and a Theory of Identification in Fictional Narrative." *Poetics*, vol. 23, no. 1-2, 1994, pp. 53-74.
- Phelan, James. *Experiencing fiction*. Ohio, University Press, 2007.
- Piskač, Davor. *O književnosti I životu*. Zagreb, Hrvatski studiji Sveučilišta u Zagrebu, 2018.
- Reichle, Erik D., and Heather Sheridan. "E-Z Reader: An Overview of the Model and Two Recent Applications." *The Oxford Handbook of Reading*, edited by Alexander Pollatsek and Rebecca Treiman, Oxford, University Press, 2017, pp. 277-290.
- Virk, Tomo. *Etični obrat v literarni vedi*. Ljubljana, LUD Literatura, 2018.
- Wandell, Brian, and Rosemary Le. "Diagnosing the Neural Circuitry of Reading." *Neuron*, vol. 96, no. 2, 2017, pp. 298-311.

Igor Žunković
University of Ljubljana
igor.zunkovic@ff.uni-lj.si



Kognitivni temelji etične literarne vede

V osemdesetih in devetdesetih letih prejšnjega stoletja se je v humanistiki in literarni vedi zgodil etični obrat, ki pomeni povečanje zanimanja za raziskovanje razmerja med literaturo in etiko. Danes ta del literarne vede imenujemo etično kritištvo ali etična literarna veda. Eno od slabše raziskanih področij etičnega kritištva je razmerje med etiko in kognitivnimi vidiki branja. Zato v tem članku analiziram nevrobiološke podlage branja. Branje razumem kot tehnologijo, utemeljeno na številnih utelešenih miselnih, čustvenih, motoričnih, senzoričnih, spominskih in drugih kognitivnih procesih. Časovno-prostorska dimenzija teh procesov, ki jo imenujem odprtost, je posebej pomembna. Na izkustveni ravni namreč pogojuje raznolika branja, nazadnje pa tudi pogoje možnosti vzpostavljanja razmerja med literaturo in etiko, in sicer skozi razmerja do literarnih oseb, pripovedi in implicitnih ter realnih avtorjev in bralcev.

Ključne besede: kognitivna literarna veda, literarno branje, raznolikost, etične sodbe, estetske sodbe

Old Aesthetics, New Ethics: Claude McKay's Socially Engaged (Proletarian) Sonnets¹

Lilijana Burcar

Abstract

The depiction of the class struggle features prominently in the American canon of the first half of the 20th century. However, the emphasis has been almost exclusively on prose fiction to the exclusion of the works of poets such as Claude McKay, one of the central figures of the early Harlem Renaissance and the leading figure among socially engaged English-speaking poets at the time. The article redresses this imbalance by drawing attention to McKay's socially engaged sonnets, which helped to expand the horizons and culturally empower the exploited poor in America (and by extension the proletariat in England) to resist and overcome racist ideology in their common struggle for universal social justice. McKay makes use of a traditional, highly aestheticized sonnet form, while giving it a new ethical premise and fresh impetus.

Keywords: Claude McKay, sonnet, class struggle, capitalism, racism

1 The author acknowledges the financial support received from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0265).

INTRODUCTION

The depiction of class struggle occupies a prominent place in the American canon of the first half of the 20th century. Upton Sinclair's *The Jungle* (1905), Louis Adamic's *The Dynamite* (1931), John Dos Passos's *The Big Money* (1936) and John Steinbeck's *The Grapes of Wrath* (1939) are considered the most outstanding novels on the topic, and continue to be accorded central attention in this genre. However, little or no attention is given today to equally intriguing and groundbreaking achievements by poets in this regard, and notably Claude McKay (1889–1948), a central figure among socially engaged poets of the early 20th century's turbulent and testing times. His engaging poetic works of social analysis and protest are not listed as part of the American canon, with the occasional exception of just one of his many landmark sonnets, "If We Must Die". This is even more ironic, considering that McKay's poetic career peaked between 1917 and 1923 when he wrote his most revolutionary sonnets of social protest, which in turn not only marked the onset of the so-called New Negro movement and paved the way for the Harlem Renaissance in the US, but also triggered a revolution in poetic and editorial circles engaged with the class struggle on both sides of the Atlantic, specifically in New York and London (Tolson 290; James 231–275). Here socially progressive and revolutionary-minded literati gathered round such central socialist magazines of the time as *Pearsons' Magazine* and *The Liberator* in New York, and *Workers' Dreadnought* in London. These also became McKay's own venues for the publication of his most important, groundbreaking poems of social protest. Moreover, shortly after the first publication of his politically engaged sonnets, McKay was also given the post of co-editor and even executive editor at some of these magazines in both New York and London, the first black (socialist) poet in such a role (James 216, 317). This signalled a major turn in the politics of these key English-language journals and magazines of avantgarde socialist movements, notably those of Sylvia's Pankhurst's *Workers' Dreadnought* (Brown 33, Donlon n. pg.). Under Pankhurst's editorship and in close collaboration with McKay, the depiction and understanding of the class struggle in *Workers' Dreadnought* began to include the problematization of the constructs of race and imperialism, which helped revolutionize the Western anglophone literary socialist movement from within. As a result, this movement became more inclusive and more responsive to the demands for global social justice, which now rested also on the problematization of the imperialist agendas of Western capitalist states and their constructs of racialized otherness (James 283, 289). It became more attuned to the understanding of the role of racist ideology, which capitalist anglophone elites put in place and encouraged by funding racist pseudo-sciences to justify the subjugation and dispossession of colonized peoples in Africa and Asia, and which these very

same ownership elites with the help of their media outlets wielded as a formidable instrument of power on their home turfs to viciously divide the working class and destroy its united front (Brown 33, McKible 58).

McKay, who was born in Jamaica where he received a classical education, came to the USA in 1912 to study at an agricultural college (Pedersen n. pg.). Shellshocked by the virulent institutional racism he experienced all over America, he decided to drop out of college to dedicate himself to writing poetry as part of the social struggle against “racial and economic inequities” (Poetry Foundation). His aim was to help to “forge through art a new [or more heightened] social and political awareness” (Helbling 51). McKay himself, of course, experienced racially motivated economic exploitation first hand. Despite his Jamaican origins, he was recategorized as an “African American” and relegated to the serving underclass of the urban super-exploited, which is how he came to know “his Aframerica”. Or as he writes in his memoirs: “It was not until I was forced down among the rough body of the great serving class of Negroes that I got to know my Aframerica” (qtd. in James 218). Elsewhere, he writes: “I waded through the muck and the scum” by having to take on the lowest-paid manual jobs African Americans were limited to, ranging from being a janitor, porter, and barman to a waiter on trains. In other words, McKay made his living “in every one of the ways the northern [African Americans] do, from pot-wrestling in a boarding-house kitchen to dining-car service on the New York and Washington express” (qtd. in James 218). Out of this experience he emerged as an “African American worker-intellectual” with an acute interest in the “US race relations and the labour movement” (Maxwell xxxi). Unlike many middle-class African American intellectuals of the Harlem Renaissance, McKay avoided the trappings of essentialist identity politics that artificially atomizes people into separate, supposedly inherently distinct groups, eventually pitting them against each other. As a socialist, McKay therefore could not and would not write from the simplistic, reductionist and myopic “perspective of a Black person in a white man’s world”, which obscures systemic inequalities and their structural roots. Instead, he opted to write from “the perspective of the Black working class, the Black poor, the Black ‘masses,’ in a racist and class-stratified society” (James 218).

For this purpose, McKay single-handedly both revived and modernized the old, fixed form of the sonnet, changing its subject matter and content to make it fit for the discussion of burning socio-economic and political issues of the early 20th century. In the place of Renaissance lovers’ introspective lamentations over unrequited love, and the Romantic poets’ self-centred preoccupation with their self-accorded status of a solitary, creative genius divorced from the realities of the world, he put the downtrodden and the oppressed. As noted by critics, McKay’s choice of the sonnet as his main poetic “medium of expanded radical

communication" (Maxwell xxxii) was not accidental, but was "specifically selected to illustrate the poet's political agenda" (Keller 451). McKay deliberately infused the highly aestheticized form of the sonnet with a new political perspective and mode of engagement, marked by social realism and class antagonism. In this way he could take advantage of the sonnet's highly delineated argumentative structure and use it as a compact form of argument against the social and economic inequalities generated by the capitalist order, an order based on systemic exploitation "amplified by racial discrimination" (Miller n. pg.). The very fact that McKay chose to rely on the sonnet as his instrument of social analysis and political agitation – a highly aestheticized but, crucially, also an internationally widely recognized form of poetic expression since the Renaissance – allowed him to perform a number of feats. McKay's strategic adoption of the sonnet opened the doors to his political message and searing social analysis not only among his targeted audience, and thus socialist revolutionary circles of all kinds, but also among "sonnet-fanciers" coming from more affluent classes that otherwise would never be drawn to the cause (Maxwell xvi). And crucially, the highly aestheticized and internationally highly regarded sonnet allowed him to more easily cross not only class but also national boundaries. The internationally recognized and celebrated sonnet form made it easier for his political message to travel and transcend national borders (Maxwell xxxvi). It enabled him to take his meticulously delineated arguments against the capitalist order and its institutionally embedded racism – with the accompanying clarion call for a new, systemic form of social justice based upon the destruction of the exploitative order exacerbated by racist ideology – across the continents of America and Europe, all the way to Russia, in one sweeping wave. The instant popularity of his landmark protest sonnet "If We Must Die" on both sides of the Atlantic proved to be the case in point.

UNWAVERING FIDELITY TO THE (BLACK) PROLETARIAN CLASS²

"If We Must Die" grew out of the Red Summer of 1919, a time marked by social unrest and so-called "race riots" instigated by racist white mobs in the USA in the aftermath of WWI. The Red Summer draws its name from the brutal "political repression of leftists and the bloody suppression of black rebellion" against structural inequalities and systemic, institutional injustices (Foley vii). This wave of repression underlined the preparations of the USA elites to enter WWI in 1917, and climaxed in the summer of 1919 in the midst of an economic recession.

2 The subtitle is an adaptation of Maxwell's "fidelity to a changeable black working class" (xiii).

McKay wrote "If We Must Die" in direct response to white racist mobs attacking African Americans all over the US, especially in the industrial centres of the north, and headed by organized paramilitaries, who were politically supported and well-funded by prominent local business groups and politicians (Abu-Lughod 61, 65; Whitaker n. pg.). It also refers to the rebellion of African Americans against racially charged and economically motivated pogroms against their ghettoized proletarian communities, who were to function as scapegoats for the social ills brought about by massive layoffs, rising unemployment and harsher living conditions in the specific socio-political context of the American post-WWI economic meltdown. It is therefore historically inaccurate and ideologically misleading to claim, as some popular accounts do nowadays, that McKay's sonnet "does not specifically reference any group of people" and that its subject matter represents a general rebellion against unspecified oppression ("If We Must Die"). This goes to show that understanding and being able to "reconstruct the social, political and economic context that contributes to the formation of art work" (Keller 447) and informs its content is of pivotal importance for the analysis of socially engaged, protest poetry, including McKay's. The author himself sheds light on the birth of this landmark sonnet in his own memoirs, giving it a firm socio-historical and class-informed foundation: "Among my new poems there was a sonnet 'If We Must Die' . . . The World War had ended. But its end was a signal for the outbreak of little wars between labor and capital and, like a plague breaking out in sore places, between colored folk and white. [...] 'If We Must Die' exploded out of me. And for it the Negro people unanimously hailed me as a poet" (qtd. in Fisher 32). To understand the significance of this sonnet in McKay's career and the people and circumstances that it addresses directly, it is of paramount importance to first delineate the socio-economic context and the role of racial discrimination in the class-stratified and highly polarized American society of the time.

The entry of the USA into WWI created an acute labour shortage in the industrial north. This was due to the conscription of nearly five million men into the American army and an almost complete cessation of labour migration from Europe, which dropped from 1.2 million to less than 20,000 per year (James 243). At the same time, industrial centres stepped up production to meet the needs of the war machine. The combination of these three factors resulted in an insatiable demand for industrial labour, which was recruited from the Deep South. Nearly 1.5 million African Americans migrated from the south during WWI to fill the vacant posts in the steel, meatpacking, textile and other industries, while still representing only a fraction of all labour that emigrated from the south to the north at this time (ibid.). Despite this, white-owned media outlets worked hard to stoke and embed racial antagonism, keeping the focus solely on African American migrants so that they would later be targeted as the main reason for the massive

unemployment of demobilized white soldiers. The *Chicago Tribune* reported on the arrival of African Americans from the south with overtly racist titles such as “Half a Million Darkies from Dixie Swarm to the North to Better Themselves” (qtd. in Abu-Lughod 55). After WWI ended, African Americans lost industrial jobs on a massive scale both as a result of the ensuing economic recession and as they made way for returning white soldiers, while demobilized black soldiers became unemployed or were “demoted” to the worst paid jobs of a servant underclass (James 236; Abu-Lughod 56). In Chicago alone, almost 15,000 African American workers were dismissed overnight in the midst of an economic recession and then never rehired (Abu-Lughod 58). The deep post-war economic crisis due to the shutting down of industry geared to the war effort provided the macro framework for the ensuing racial violence, which was stirred up as a decoy precisely when “labour strife and fears of joblessness combined to make white ethnic labor more militant and blacks less accepting of their reduced status” (Abu-Lughod 56). This also led to more organized attempts on the part of African Americans to unionize as well, and, in the midst of a deepening economic crisis, America flared up in a wave of racial violence unleashed by racist white mobs headed by paid paramilitaries and heavily protected by white law enforcement units. African Americans were left defenceless. One of the worst atrocities during the Red Summer took place in Elaine (Arkansas) in September 1919, when a group of African American sharecropping peasants attempted to establish a union in response to their worsening exploitation. The retaliation of the white landowners was brutal. What followed was “one of the worst racial massacres in American history” as federal troops aided by racist gangs indiscriminately “gunned down more than one hundred [black] men, women and children” and “arrested more than three hundred black farmers, and in trials that lasted only a few hours, all-white juries sentenced twelve of the union leaders to die in the electric chair” (Whitaker n. pg.). Chicago, where the most prolonged race attacks of the Red Summer took place between August 27 and September 8, and which resulted in the death of 38 people (23 black) and in 537 injured people, shared a similar fate (James 234). Racist paramilitaries in the employ of a notorious Democratic politician first carried out incursions into black ghettos to beat black people and incite violence, then moved their operations into the vicinity of the stockyards to intercept black workers on their way to work and stone them to death, and then moved in on black residential areas to kill indiscriminately (Abu-Lughod 61). The White fascist section of America, as put by McKay later in another sonnet (“Look Within”), went on a rampage, lynching and burning African Americans alive including pregnant women, and torching down entire African-American communities in their hundreds and thousands. This is what McKay captured in his ironically titled sonnet “Roman Holiday”, published alongside “If We Must Die” in the same July

1919 issue of *The Liberator*. But this time, fascist white America encountered resistance. Emboldened and organized by returning war veterans who had nothing to lose, black communities organized their own system of defence since protection was being withheld by the law enforcement authorities (James 236; Abu-Lughod 56). For the very first time poor, proletarian Black America fought back, saving the lives of many of its own while exacting an eye-for-an-eye revenge and causing many deaths among its surprised assailants. For once the death toll in the history of America's race riots was roughly the same on both sides.

It is precisely this self-assertiveness and militant need to fight back rather than acquiesce in victimization that McKay's sonnet "If We Must Die" extols and literally demands of the oppressed proletarian black America. Published in the 1919 July edition of *The Liberator*, an American labour magazine, "If We Must Die" reads as follows:

Hunted and penned in an inglorious spot,
While round us bark the mad and hungry dogs,
Making their mock of our accursed lot.
If we must die, O let us nobly die,
So that our precious blood may not be shed
In vain; then even the monsters we defy
Shall be constrained to honor us though dead!
O kinsmen! we must meet the common foe!
Though far outnumbered let us show us brave,
And for their thousand blows deal one death-blow!
What though before us lies the open grave?
Like men we'll face the murderous, cowardly pack,
Pressed to the wall, dying, but fighting back!

(McKay 177-178)

In this groundbreaking political sonnet, McKay gives rise to a new conscience and self-awareness of black proletarian America. It signals the emergence of the "militant New Negro" for whom "death is preferable to a state halfway between slavery and freedom" (James 249). The bravery of the persecuted, cornered by a "mad", howling crowd of lynchers, bestows them with dignity as they face and defy their enemy. Only by resisting and fighting back as a single body, thus demonstrating their humanity, can they die a noble death, earning themselves due respect. The sonnet functions as a metaphor for other bigger, systemic fights. By insisting on defiance rather than submission to the political-economic order of systemic exploitation and institutional racism that spawns pogroms, lynchings and the live

burnings of victims, McKay does away with the old tropes of enduring perseverance and quiet acceptance of racial discrimination along with one's assigned class position as found in mainstream literature, typified by *Uncle Tom's Cabin* (James 238). Instead, the poet injects the traditional sonnet with "the focused anger of the modern Negro" (Maxwell xix), who actively protests and fights against the dehumanizing effects of systemic exploitation, where institutional racism functions as one of the operating mechanisms of super-exploitation. It does so by striking a fundamental blow to the Eurocentric narrative of white supremacy and civility that lies at the heart of America, smashing it to smithereens. In the process of building up the crescendo, McKay systematically implodes the racist constructs of animality and savagery attributed to African Americans, invented on the basis of pseudo-science in order to establish imaginary racialized differences and hierarchies of humanity and nonhumanity, of entitlement and deprivation. The sonnet strikes back by showing that the characteristics of animality and bestiality used to strip racialized others of reason and humanity in fact define and reproduce those who claim to be the bearers and guardians of "White Civilization" and American democracy. A lack of reason, cannibalism and monstrosity inform a white capitalist America that systematically devours its racialized and exploited others, with its elites and their proxies acting like "a pack of mad and hungry dogs" whose intent is "murderous" and their behaviour "cowardly". The sonnet strikes back at the core of supremacist ideology, by "humanizing the hunted African Americans, while bestializing those who hunt them down" (Fisher 33). As Lee shows, this is intimately tied to the structure of the sonnet "If We Must Die", which formally resembles an English sonnet, but in terms of argument development functions as an Italian sonnet, with a volta or shift in focus occurring at the beginning of the eighth line marked by the exclamation "O kinsmen" (Lee 216). If at the beginning the oppressed are dehumanized and treated like pigs sent to slaughter, whose life is objectified and reduced to food for hounds, the tables have turned by the end of the octave. The brave fight of those marked as racialized others humanizes them, and the exclamation "O kinsmen" finally extricates the oppressed from the bestial imagery. The oppressors on the other hand are left behind as they become further entangled and mired in bestial imagery. They begin as dogs only to evolve into individual monsters and finally back into a pack of hungry, mad, murderous dogs. Or as Lee puts it, the oppressors "devolve from superiority to parity to a mere 'pack' of beastly monsters... Though 'they' may ultimately win the battle, metaphorically 'they' have lost it" (217). The façade of white capitalist America's civility and its questionable democracy has come undone, with its true bestial nature fully disclosed by its own devices.

This way of undermining the official white master's discourse and exposing the real face of capitalist white America is a common pattern in McKay's sonnets. He

skilfully turns the dehumanizing constructs of racialized otherness against their originator, disrobing white capitalist America of its cloak of imagined civility. In his sonnets he erodes the official discourse of America being the land of the free, the land of opportunity, and the cradle of democracy. Instead, he shows it to be the land in which the majority of people are in chains and struggle to survive, a struggle made all the more severe by institutional racism, which “imperial” America (McKay 144) exports elsewhere in its expansionist quest for new territories, resources and spheres of economic and political influence. In his sonnet titled “To the White Fiends” and written in 1918 amidst escalating lynchings, McKay once again undermines and reverses the racist stereotypes that associate racialized others, specifically African Americans, with darkness, violence, and depravity. In the racist imagination, African Americans are supposedly capable of carrying out unimaginably unimaginable, bloody deeds on a scale beyond comprehension, which testifies to their bestiality and lack of humanity. If this is indeed true, McKay implicitly asks why it is that there are no pogroms committed against white people by black people, reminding his “white fiends” that the entire USA has been consumed in the fires of racial hatred, and is soaked through and through with the blood of African Americans who have perished at burning stakes and from the blows of fists and clubs of enraged, white fascist crowds, themselves operating under the approving and protective eye of America’s state apparatus. By adopting an ironically threatening voice in the opening stanza, he plays with these racist constructs that associate African-Americans with violence and aggression, reminding white capitalist America of its own state-endorsed violence and genocidal policies against its super-exploited minorities: “Think ye I am not fiend and savage too? / Think ye I could not arm me with a gun / And shoot down ten of you for every one/ Of my black brothers murdered, burnt by you?” (McKay 132). The speaker goes on to point out that despite his “dusky” face he is the embodiment of “light”, while the “white” America along with its establishment wallows in darkness. He with his “dusky” face is the one who can truly demonstrate cultural superiority over the “vulgar and violent” white America, precisely by channelling his energy into creating refined works of art that call for “social and economic equality” (Keller 452), thus spreading a new light, a new direction for America’s oppressed and dispossessed. The exploited and racially oppressed continue to knock on the doors of the American establishment in vain, for it feeds itself on their work, their sweat, and their blood, which it racially stirs and heats to the boiling point. In the sonnet titled “The White House”, which is a metonymy for the American political establishment, McKay writes: “Your door is shut against my tightened face, / And I am sharp as steel with discontent; / But I possess the courage and grace/To bear my anger proudly and unbent: / ... Against the poison of your deadly hate!” (148-149). As noted by Keller, the speaker evokes his struggle to keep his rage under control

in the face of racial segregation and “exclusion from prosperity and affluence, signified by the closed door of the white house” (454). In the end he manages to retain his civility by graciously keeping in check the urge to resort to violent actions in response to severe deprivation, hunger and institutional mistreatment, while “the white power structure, having no provocation at all, constantly succumbs to brutality against minorities” (Keller 454).

By resorting to the very same method, the poet in a number of his sonnets also exposes the double stance and hypocrisy of the American white capitalist establishment that whitewashes the contradictions inherent in its involvement in the First and Second World Wars, painting it as a humanitarian, philanthropic intervention to safeguard world democracy, while stifling any real democracy on its home territory. Here, it continues to perpetuate state-endorsed violence, racially motivated persecution as well as discrimination against those whom it dehumanizes, echoing the very atrocities the American establishment ironically claims to be fighting against on foreign soil. McKay points his accusing finger at these pretences of the American capitalist establishment and its façade of democracy in the sonnet “A Roman Holiday”, which references WWI, and again in his two later sonnets referencing WWII. He opens “A Roman Holiday” with a quatrain that refers to the lynchings of 1917 and 1918, the “holocaustal year[s]” (Tolson 290) for African Americans in the USA: “’Tis but a modern Roman holiday; / Each state invokes its soul of bases passion, / Each vies with each to find the ugliest way / To torture Negroes in the fiercest fashion”, and finishes it ironically with the couplet: “Bravo Democracy! Hail greatest Power / That saved sick Europe in her darkest hour!” (McKay 137). The claims of the USA capitalist elite to be fighting for world democracy during WWII and acting as a self-appointed humanitarian crusader against injustices and oppressions facing humanity are also seized upon, problematized and shown to be rendered bogus in “Look Within”. Here, McKay opens the sonnet by exclaiming “Lord, let me not be silent while we fight in Europe Germans ... While fifteen million Negroes on their knees / Pray for salvation from the Fascist yoke of these United States” (253). This leads him to conclude that the American establishment puts up a public show to deceive the world and justify its meddling in other countries’ affairs by pretending to be “uncorrupt of sin / While worm-infested, rotten through within!” (253).

McKay strikes another blow to America’s public image as a bastion of democracy in his sonnet “The Tyger”, in which he shreds the image of humanitarian America, attacking it as deceptive and false in the wider political and economic context. Defiled by its own institutional, anti-humanitarian policies and practices that reproduce a class- and race-stratified society, capitalist America does not export democracy and human rights but systemic exploitation and structural inequalities, further exacerbated by racialized othering and discrimination. To drive

this point home, McKay, as noted by Keller, “figuratively transforms the stripes of the American flag into the stripes of a predatory tiger that destroys African Americans both spiritually and physically” (Keller 449). The political systems created or imposed by America abroad cannot but result in a similar pattern of governance: “Europe and Africa and Asia wait / the touted New Deal of the New World’s hand! / New systems will be built on race and hate, / the Eagle and the Dollar will command” (McKay 378). McKay evokes racial discrimination driven by the economic exploitation of African Americans to ask, as noted by Keller, “how the cruel and bloodthirsty tiger” could possibly “nurture ‘new systems’ that are neither political and economic predators [themselves], nor objects of exploitation” (449). The answer is that it cannot and will not, as further noted by Keller: “The American power structure, victorious in war, can [misleadingly] portray itself as a model for social equality while [all the time] expanding its influence and multiplying the objects of its economic and political exploitation” (449). That is why McKay seeks and finds a solution in socialism and the internationalism of the proletariat, dispossessed class (James 315). Only by reaching out and beyond the prison houses of racist and oppressive capitalist nation states can the dispossessed proletariat of all stripes and colours create a much-needed united front and offer a meaningful resistance not only to racism and class oppression on the home soil of their own imperialist Western countries, but also against the wider “colonialism, segregation, and oppression” (Poetry Foundation) inherent in the exploitative global capitalist system. The answer to black proletarian empowerment does not lie in separate, race-based organizations, but in their inclusion in larger labour social justice movements (Nickels 3), which in turn calls for the restructuring of workers’ grassroot organizations that should open up to the needs of racialized others, following the trail-blazing role of the American IWW (Industrial Workers of the World) union. Only through their common effort free of the white master’s racist ideology can they succeed in their local and global struggle for systemic change.

CONCLUSION

McKay’s message was taken on board by avantgarde socialist literary circles. It is no surprise then that “If We Must Die” was instantly reprinted by a number of socialist magazines including Sylvia Pankhurst’s *Workers’ Dreadnought* in London, where it appeared in September 1919, and crucially side by side with another of McKay’s sonnets, “The Tired Worker”. In this McKay highlights the repetitive cycle of drudgery caused by extremely long working hours that exhaust the bodies and destroy the minds of oppressed labourers, leaving them too tired to be able to get enough sleep let alone to organize and rise up against structural inequalities:

“O whisper, o my soul! The afternoon / Is waning into evening, whisper soft! / ... / Be patient, weary body, soon the night will wrap thee gently in her sable sheet, / And with a leaden sight thou wilt invite / To rest thy tired hands and aching feet.” (McKay 173). But such much needed rest is nowhere to be found or indeed is cut short for those who are condemned to toiling all day long for others in exchange for poverty wages: “O dawn! O dreaded dawn! O let me rest / Weary my veins, my brain, my life! Have pity! / No! Once again the harsh, the ugly city.” (173). After his arrival in London in the autumn of 1919, McKay, together with Pankhurst as an editor of *Workers’ Dreadnought* where he published his most revolutionary sonnets, made it a point to carefully alternate between sonnets that dealt with class and race issues (James 252), weaving together two seemingly distinct topics into a larger, conceptually harmonious whole. The point of this strategy was to show time and time again that race issues are not and must not be treated as separate from class issues.

The situation that McKay encountered in England, and specifically in London among dock workers, was indeed no different from that in the US. Not only did unemployment skyrocket in the aftermath of WWI but so did the costs of living, while the wages of those still employed stagnated. Prices of food and clothing “tripled” or even “quadrupled”, while the rents went up nearly 50% (James 343). This made it impossible for the working classes to make ends meet, even by taking out loans. The “panacea” to systemic poverty offered by the propertied elite was to plant the seeds of racial hatred and stir up racially motivated antagonism against blacks and other racialized minorities with the help of the newspapers they owned. Mainstream English newspapers started running articles that accused black and Asian workers, especially those looking for work in the docks, of being a sexual threat to white English women, and unwelcome competition to white men in soliciting women forced into prostitution. The newspapers owned by the propertied elite laced the content of their articles with racist constructs of the uncontrolled sexuality and predatory sexual appetites supposedly typical of non-white men (Brown 34). Such tactics were intended to divert attention from social ills and suppress social unrest, and they were effective. They resulted in racially motivated attacks and in stabbings of blacks and other non-whites in English ports by demobilized white soldiers and the unemployed, which led to numerous deaths, particularly in the London docks during the “English red summers” of 1918 and 1919 (James 279). In one of his articles published in *Workers’ Dreadnought*, McKay commented:

“... a Harmsworth-Northcliffe news-sheet [...] its posters all over London: CHINATOWN SCANDAL. WHITE GIRLS AND YELLOW MEN. [...] Mr. Cairns and *The Evening News* had turned the trick. For the first time in

many hopeless weeks, the jobless dockers and seamen would forget their hunger to vent wrath on the Chinamen and the other coloured elements in Poplar [a neighbourhood west of the docks, where many dockers lived].” (Qtd. in Brown 43–44)

McKay draws attention to the kind of action that an antiracist and socially enlightened working-class should have undertaken instead of falling into the racist trap set up by the mainstream media, controlled or owned by the ruling wealthy: “the dockers” ... should [instead] turn their attention to the huge stores of wealth along the water front” (qtd. in Brown 43). That is where “the country’s riches” were hoarded: appropriated by the few through the dispossession and enslavement of Africa and also through the exploitation – by overworking and underpayment in the midst of mass unemployment – of dockers in the imperial centre. Rather than turn against their own coworkers and comrades, “the jobless should lead the attack on the Bastilles, the bonded warehouses along the docks to solve the question of unemployment” (qtd. in Brown 44). Pankhurst concurred with McKay in her editorial titled “Stabbing Negroes in the London Dock Area” (James 283), in which she asks readers to abstain from racially fomented hatred which spawns undue divisions and dehumanizes both the hunted and the hunter. She writes: “Do you not know that capitalists, and especially British capitalists, have seized, by force of arms, the countries inhabited by black people and are ruining those countries and the black inhabitants for their own profit? ... Do you not think you would be better employed in getting conditions made right for yourself and your fellow workers than in stabbing a blackman?” (qtd. in James 283).

McKay’s socially engaged response came in the form a poem poignantly titled “Song of the New Soldier and Worker”, which is a topical extension of the sonnet “Tired Worker”. In this McKay presents a new vision and hope for the future, which rests on a new, different mindset of the working-class. This is a working-class no longer riddled with the poison of racism and imposed divisions. As a result, it can finally recognize the common foe and present a united front with a clear focus on the fight for its rights today and a systemic change tomorrow:

We are tired, tired, tired – we are work-weary and war-weary, [...]
Life is dreary / And the whole wide world is sick and suffering.

We are weary, weary, weary, sad and tired and no longer
Will we go on as before, glad to be the willing tools
Of hard and heartless few, the favoured and the stronger,
Who have strength to crush and kill, for we are fools.

We will calmly fold our arms sore from laboring, and aching
 We will not still feed and guard the hungry, huge machine
 That yawns with ugly mouth [...].

(McKay 140)

Only this kind of united front can one day also bring freedom from exploitation. That will be truly a “Labor’s Day”, a day of victory for the oppressed as captured in the sestet of the sonnet with the same title: “For Labor, Lord, himself will limn his life / And sing the modern songs of hope and vision, / And write the inspired tale of long-drawn strife / While mocked the poor blind world in grim derision, / Until she opened wide her eyes in awe / To see a new world order under labor’s law!” (McKay 137). McKay, of course, had his eyes set on the October Revolution and the Soviet Union, which resulted in his persecution and banishment from both Britain and the USA. This caused irreparable damage to the wider culture, impoverishing the Harlem Renaissance and American literary scene, for “black bolshevism would leave the Harlem scene” (Maxwell xvii).

BIBLIOGRAPHY

- Abu-Lughod, Janet L. *Race, Space, and Riots*. Oxford, Oxford UP, 2007.
- Brown, J. Stephanie. “Claude McKay, The Workers’ Dreadnought, and Collaborative Poetics.” *Literature & History*, vol. 28, no. 1, 2019, pp. 27–48.
- Donlon, Anne. ““A Black Man Replies”: Claude McKay’s Challenge to the British Left.” *Lateral*, vol. 5, no. 1, 2016, <http://csalateral.org/wp/issue/5-1/claude-mckay-british-left-donlon/>. Accessed 5 Jun. 2023.
- Fisher, Jane Elizabeth. “African American World War I Soldiers, Clade McKay, and the Harlem Renaissance.” *Afro-Americans in New York Life and History*, vol. 41, no. 1, 2020, pp. 25–52.
- Foley, Barbara. *Spectres of 1919: Class and Nation in the Making of the New Negro*. Urbana, University of Illinois Press, 2003.
- Helbling, Mark. “Claude McKay: Art and Politics.” *Negro American Literature Forum*, vol. 7, no. 2, 1973, pp. 49–52.
- James, Winston. *Claude McKay: The Making of a Black Bolshevik*. New York, Columbia University Press, 2022.
- Keller, James R. ““A Chafing Savage, Down the Decent Street”: The Politics of Compromise in Claude McKay’s Protest Sonnets.” *African American Review*, vol. 28, no. 3, 1994, pp. 447–456.
- Lee, A. Robert. “On Claude McKay’s ‘If We Must Die’” *CLA Journal*, vol. 18, no. 2, 1974, pp. 216–221.

- Maxwell, William J. "Introduction: Claude McKay – Lyric Poetry in the Age of Cataclysm." *Complete Poems*, by Claude McKay, edited by William J. Maxwell, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004, pp. xi–xlv.
- McKay, Claude. *Complete Poems*, edited by William J. Maxwell, Urbana and Chicago, University of Illinois Press, 2004.
- McKible, Adam. "'Life is Real and Life is Earnest': Mike Gold, Claude McKay, and the Baroness Elsa von Freytag-Loringhoven." *American Periodicals*, vol. 15, no. 1, 2005, pp. 56–73.
- Miller, Skye. "The Pains of the Trapped" *Introduction to Poetry: English 57*, Merced, University of California, 18 Nov. 2021, <https://poetryintroduction.wordpress.com/tag/the-tired-worker/>. Accessed 10 Jun. 2023.
- Nickels, Joel. "Claude McKay and Dissident Internationalism." *Cultural Critique*, vol. 87, 2014, pp. 1–36.
- Pedersen, Carl. "Claude McKay: Rebel Sojourner in the Harlem Renaissance." *Research in African Literatures*, vol. 28, no. 2, summer 1997, pp. 198–201. *Gale Literature Resource Center*, link.gale.com/apps/doc/A19408016/LitRC?u=anon~60b612b2&sid=googleScholar&xid=ffedf3a8. Accessed 10 Jun. 2023.
- Poetry Foundation. "Claude McKay (1889 – 1948)", <https://www.poetryfoundation.org/poets/claude-mckay>. Accessed 11 Jun. 2023.
- Tolson, M. B. "Selected Poems of Claude McKay by Claude McKay". *Poetry*, vol. 83, no. 5, 1954, pp. 287–290.
- Whitaker, Robert. *On the Laps of Gods: The Red Summer of 1919 and the Struggle for Justice that Remade a Nation*. New York, Crown Publishers, 2008.
- "If We Must Die." *Wikipedia*, https://en.wikipedia.org/wiki/If_We_Must_Die. Accessed 16 Jun. 2023.

Lilijana Burcar
University of Ljubljana, Faculty of Arts
lilijana.burcar@ff.uni-lj.si



Stara estetika, nova etika: družbeno angažirani (proletarski) soneti Clauda McKayja

Tematika razrednega boja zaseda eno od pomembnih mest v ameriškem kanonu prve polovice 20. stoletja. Vendar je poudarek izključno na romanopiscih, medtem ko družbeno angažirana poezija na temo razrednega boja ostaja obstranjena na čelu z njenimi tvorci, kot je bil Claude McKay, eden od osrednjih nosilcev zgodnjega obdobja harlemske renesanse in vodilni angleško pišoč pesnik delavskega gibanja. Članek obuja in v ospredje ponovno postavlja tovrstno poezijo, ki jo utelešajo McKayjevi družbeno angažirani soneti. Z njimi je na svojevrsten način okrepil zavest ameriškega (in angleškega) proletariata v boju proti rasizmu in ga pomagal kulturno opolnomočiti v skupnem boju za univerzalno družbeno pravičnost. McKayjeva poezija se naslanja na tradicionalno, visoko estetizirano obliko soneta, kateri daje novo etično vsebino in družbeno usmeritev.

Ključne besede: Claude McKay, sonet, razredni boj, kapitalizem, rasizem

Die Mensch-Hund-Beziehung in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts: Tierethische Aspekte in den Erzählungen von Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar¹

Irena Samide

Abstract

Vor dem Hintergrund der Human-Animal-Studies werden im folgenden Beitrag die Tiergeschichten zweier herausragender österreichischer AutorInnen des 19. Jahrhunderts, Marie von Ebner-Eschenbach und Ferdinand von Saar, näher untersucht. Dabei wird der Frage nachgegangen, inwieweit sich bereits in der Literatur des ausgehenden 19. Jahrhunderts tierethische Aspekte nachweisen lassen und welche Formen diese annehmen. Der Beitrag fokussiert sich auf diejenigen Erzählungen, in denen Mensch-Hund-Beziehung im Mittelpunkt steht. Es stellt sich vor allem die Frage, ob Ebner Eschenbachs und von Saars Texte als tierethische Literatur gesehen werden können, oder bei ihnen noch immer der anthropozentrische und anthropomorphe Ansatz vorherrscht. Die Beantwortung dieser zentralen Forschungsfrage enthüllt, dass die Erzählungen stark dem traditionellen anthropozentrischen Weltbild verhaftet sind und dass wenigstens in *Tambi* und *Krambambuli* auch ein eindeutig anthropomorpher Blick dominiert. Dennoch offenbart eine eingehendere Analyse auch eine subtile Kritik am Anthropomorphismus. Gerade die Vermenschlichung der dargestellten Hunde und die damit einhergehende

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

Vernachlässigung ihrer ursprünglichen tierischen Natur sind nämlich für das tragische Schicksal der beiden tierischen Protagonisten und den damit verbundenen physischen und/oder psychischen Niedergang ihrer Besitzer verantwortlich.

Schlüsselwörter: Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar, Tiergeschichten, Animal Studies, deutschsprachige Literatur des 19. Jahrhunderts, Tierethik

EINLEITUNG

Nur wenige gesellschaftspolitische Fragen erfreuen sich in den letzten Jahrzehnten einer vergleichbaren Aufmerksamkeit im öffentlichen Diskurs und in der wissenschaftlichen Forschung wie ökologische Phänomene im weitesten Sinne des Wortes. Im Bereich des Exocriticisms mit seiner ausgeprägt interdisziplinären und kulturwissenschaftlichen Ausrichtung entwickelten sich zahlreiche Konzepte, die die herkömmlichen Begriffe und Dichotomien wie Mensch/Tier, Natur/Kultur und Subjekt/Objekt kritisch hinterfragen und reflektieren (Bühler, Dürbeck und Stobbe, Schmitt und Solte-Gresser, *Literatur und Ökologie*). Die Ökokritik ist eng mit den Bereichen Animal Studies, Human-Animal Studies und Critical Animal Studies verknüpft. Auch in der Literaturwissenschaft hat das Interesse für Tiere und die Beziehungen zwischen Menschen und Tieren in den letzten Jahren stetig zugenommen (Borgards). Der sogenannte Animal Turn (Ritvo) hat nicht nur die Anzahl der Forschungsbeiträge signifikant erhöht, sondern auch die Qualität der etablierten Forschungskonzepte maßgeblich verbessert.

Jeder Versuch, den tierischen Blick auf die Welt mimetisch darzustellen, ist, wie Neva Šlibar betont, unweigerlich mit drei Herausforderungen verbunden: dem Anthropozentrismus, dem Anthropomorphismus und der Unkenntnis der tierischen Wahrnehmungsweise (Šlibar 255). Während die Wissenschaft in Bezug auf die letztgenannte Problemstellung Fortschritte macht und bedeutende Aufklärungsarbeit leistet, werden die ersten beiden Begriffe im Kontext der Animal Studies vorwiegend in kritischer Absicht verwendet. Anthropozentrismus bedeutet, dass jegliche Diskussion über Tiere oder im Namen von Tieren an die menschliche Wahrnehmung und seine Kommunikationswelt gebunden ist. Die notwendige kritische Reflexion bewirkt eine „Verschiebung des Fokus weg vom Menschen als Ausgangs- und Zielpunkt, als Zentrum unseres Denkens, hin zum Menschen als einem Akteur in einem größeren Werk von Akteuren“ (Schmitt und Solte-Gresser, „Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik“ 15). Die andere bedeutende Herausforderung, der Anthropomorphismus, manifestiert sich in der kulturell und historisch weit verbreiteten Vermenschlichung von Tieren (Wild 26) und in der „Projektion menschlicher Eigenschaften auf tierliche Arten“ (Borgards 236). Im Kontext der Tierpsychologie, Verhaltensbiologie und

Ethologie bezieht sich dieser Begriff auf die Zuschreibung psychischer Eigenschaften an Tiere (Wild 26).

Der nachfolgende Aufsatz setzt sich mit dem Verhältnis zwischen Menschen und sogenannten *companion animals* (Serpell, Haraway) auseinander. Im Fokus stehen dabei Hunde, die sich in literarischen Texten als die treuesten Begleiter der Menschen erweisen: Sie wurden „bereits seit der frühen Neuzeit mit einer spezifischen literarischen und emblematischen Qualität ausgestattet [...], die sie zur Zeugenschaft tauglich macht“ (Schneider 211). Obwohl in mittelalterlichen christlichen Texten der Wunsch, mit Tieren freundschaftlich zu interagieren, immer wieder negativ beurteilt wird, da „fromme Menschen [...] ihren Sinn auf Gott richten [sollen] und nicht wertvolle Zeit damit verbringen, mit Tieren zu spielen oder sie zu liebkosen“ (Kompatscher 295), finden sich bereits im Mittelalter zahlreiche literarische Belege für positive Beziehungen zwischen Menschen und Tieren. Diese Beispiele mehren sich in den darauf folgenden Jahrhunderten.² Hunde treten in zahlreichen Erzählungen und Romanen des 19. Jahrhunderts auf (Hermand), allerdings meistens nur in Nebenrollen. In den drei Hundegeschichten des ausgehenden 19. Jahrhunderts, verfasst von Ferdinand von Saar (1833–1906) und Marie von Ebner-Eschenbach (1830–1916), wird den Hunden jedoch eine zentrale Rolle zugewiesen. Diese Erzählungen, in denen sie, wie übrigens auch die Titel *Tambi*, *Die Spitzin* und *Krambambuli* bereits vorwegnehmen, die Hauptprotagonisten sind, bilden den Schwerpunkt dieses Beitrags. Es wird hier von der Grundthese ausgegangen, dass die Tiere in den ausgewählten Erzählungen des 19. Jahrhunderts von einer anthropozentrischen Perspektive betrachtet und gleichzeitig anthropomorphisiert werden, d. h., dass sie nicht in ihrer genuinen tierischen Natur wahrgenommen, sondern konsequent aus der menschlichen Perspektive gesehen werden. Ironischerweise ist es gerade diese antropomorphe Sichtweise, die trotz der scheinbaren Liebe und Zuneigung seitens der Menschen für ihr tragisches Schicksal verantwortlich ist.

FERDINAND VON SAAR UND SEIN *TAMBI*

Ferdinand von Saar, der österreichische Novellist, Dramatiker und Lyriker, wurde bereits bei seinem Tod als „Dichter der Heimat“ (Berger 270) gefeiert. Während Gertrud Fussenegger ihn anlässlich seines 150. Geburtstags im Jahr 1983 immer

2 Eine nicht unwichtige Funktion dabei spielten die Naturwissenschaften und besonders der Darwinismus (Darwins bahnbrechendes Werk *Von der Entstehung der Arten* erschien 1859), der den prinzipiellen Unterschied zwischen dem Menschen und dem Tier aufhob. Auch die Tierschutzgesetzgebung setzte sich im 19. Jahrhundert allmählich durch: Nach dem britischen Vorbild wurden in vielen Teilen Europas Tierschutzvereine gegründet und entsprechende Tierschutzgesetze erlassen (Zuberbühler 16–17).

noch als „Homo austriacus“ (112)³ präsentierte, versuchten einige andere Saar als „Wegbereiter der literarischen Moderne“ (Polheim) neu zu positionieren. Die Frage, ob in seiner Erzählung *Tambi* nur der konservative „Schlossdichter der mährischen Provinz“ und der „elegische Dichter der Vergänglichkeit“ (Wagner 218) zu Wort kommt oder ob in seinem literarischen Kosmos Züge einer gewagteren, auch im tierethischen Sinne moderneren Ära erkennbar sind, ist daher sicherlich gerechtfertigt.

Die erste Veröffentlichung der Novelle *Tambi* aus dem Jahr 1882 diente als Vorlage für alle späteren Versionen, die sich von diesen ersten Drucken lediglich durch einige geringfügige Anpassungen unterscheiden. Die Handlung kann schnell zusammengefasst werden: Der Erzähler, selbst Schriftsteller, zieht sich in ein mährisches Schloss, genauer gesagt in ein Nebengebäude, das ihm von Freunden zur Verfügung gestellt wurde, zurück, um dort ungestört seine Arbeiten zu beenden. Auf einem seiner Ausflüge, die er zu Pferd unternimmt, begegnet er im örtlichen Wirtshaus dem ehemaligen Dramatiker Faust Bacher. In einer Rückblende wird daraufhin den Leserinnen und Lesern die Lebensgeschichte des Dichters vor Augen geführt. Bacher wurde ursprünglich als ein großes dramatisches Talent gefeiert, erwies sich jedoch bald als Dilettant, der den hohen Erwartungen der literarisch interessierten Öffentlichkeit nicht gerecht werden konnte. So nahm er die unrühmliche Stelle eines Advokatschreibers an, und einzig und allein sein Hund Tambi, den er von einem Wildjäger erwarb, erfüllt ihn mit Lebensfreude und schenkt ihm täglichen Seelentrost. Der Hund besitzt einen ausgeprägten Jagdtrieb, ist jedoch von unklarer Abstammung und darf deshalb nach den damaligen, vom Adel bestimmten Gesetzen, nicht zur Jagd verwendet werden, noch mehr: Es gilt, dass jeder Hund, der als Mischling klassifiziert wird, ohne Vorwarnung erschossen werden kann. Vier Wochen nach dieser ersten Begegnung zwischen dem Erzähler und Bacher wird der Erzähler Zeuge, wie Tambi einem Hasen nachjagt, einen Bach überquert und am Waldrand von einem Jäger, der ihn als „Bastard“ (Saar 290) bezeichnet, erschossen wird. Der Erzähler übernimmt alle organisatorischen Angelegenheiten, kann jedoch dem gescheiterten Dramatiker nicht mehr helfen: Bacher kann den Verlust Tambis nicht verkraften. Er erscheint nicht mehr an seinem Arbeitsplatz, wird alkoholabhängig und stirbt

3 Wie sehr Ferdinand von Saar als (nur) österreichischer Dichter wahrgenommen wurde und wird, beweist auch die Tatsache, dass es keine einzige slowenische Übersetzung seiner Texte gibt. Damit befindet er sich aber in bester Gesellschaft: Die meisten österreichischen Dichter und Dichterinnen des 19. Jahrhunderts wurden nämlich gar nicht ins Slowenische übersetzt. So erschien die erste gedruckte Grillparzer-Übersetzung erst 2011 (Samide), nach wie vor gibt es keine Übersetzung von Marie von Ebner-Eschenbach, um von weniger bekannten österreichischen Dichtern des 19. Jahrhunderts wie Nikolaus Lenau oder Paula von Preradović (Lughofer) ganz zu schweigen. Lediglich Stefan Zweig, Franz Werfel und Joseph Roth (Miladinović) können sich einer breiteren Resonanz auch im Slowenischen erfreuen.

während einer Überschwemmung, alle Zeichen deuten auf einen Selbstmord hin. Nach dem Tod Tambis, für dessen Schicksal er sich verantwortlich fühlt, hat das Leben für Bacher jeglichen Sinn verloren.

In der Forschungsliteratur wird Saars Erzählung vor allem als Künstlernovelle interpretiert, wodurch sich sowohl das Bild des Künstlers als auch die Poetologie des Autors rekonstruieren lassen. Von hier zu einer biographischen Deutung der Novelle ist es nur ein kleiner Schritt: Einige setzen Bacher mit Saar gleich und behaupten, der Autor habe damit eine psychologische Studie seiner eigenen Person entworfen, er habe „den nagenden Zweifel an seinem Können, seinem Talent, jene langen Stunden selbstquälerischer Vorwürfe des eigenen Versagens [...] Gestalt werden lassen [...]“ (Rieder 93). Zu einer solchen Deutung der Geschichte verleitet auch Saar selbst in einem Brief an die Fürstin Marie zu Hohenlohe: „Im Grunde genommen aber habe ich, wohl deutlich genug, mich selbst geschildert, etwa wie Grillparzer sich selbst in seinem armen Spielmann schildert [...]“ (Bettelheim 111-112). Gerade der Vergleich mit Grillparzers humanistisch ausgerichteter Erzählung taucht in der Forschung oft auf, wobei ein entscheidender Unterschied hervorgehoben werden muss: Im Gegensatz zu Jakob, der trotz seiner Zurückgezogenheit ein Teil der Gesellschaft und sozial engagiert ist (letztendlich kommt er ums Leben durch die Folgen seiner aufopfernden Rettungsaktion während einer Flutkatastrophe), ist Bacher völlig in sich selbst verstrickt, handelt „solipsistisch und monadisch“ (Voß 100). Claudio Magris' Behauptung, dass Saars Personen „angesichts der unvermeidlichen Niederlage [...] einen einzigen Ausweg“ haben, nämlich „das beharrliche, soldatische Schweigen des Menschen, der mit würdiger Festigkeit aus dem Leben zu gehen weiß“, womit Saar als der Dichter „des erhabensten und männlichsten Tons des habsburgischen Mythos“ (Magris 191) bezeichnet werden kann, lässt sich anhand der Figur Bachers nur bedingt bestätigen. Es liegt in seinem Selbstmord nämlich nichts Erhabenes oder Männliches, vielmehr trifft für ihn die Bezeichnung Hansres Jacobi zu, der Saars Figuren in den späteren Texten wie folgt beschreibt:

Dementsprechend handelt es sich [...] um alternde Männer, verblühende Frauen, Hypochonder und Sonderlinge, Lebensfremde oder -untaugliche, Unsichere, die dem Dasein nur mit Mißtrauen und Ängstlichkeit begegnen, um schwache und vom Leben an den Rand gedrängte Menschen. (Jacobi 396)

Genauso präsentiert sich nämlich Bacher dem Erzähler: als ein von Schaffenskrisen und Verzweiflung geplagter Mensch, womit er den Eindruck bestätigt, den der Erzähler bereits während der Lektüre von Bachers einzigem Drama gewonnen hat, nämlich „eine weichliche Schwäche [...], die mir mit der Natur des Dichters selbst im Zusammenhang zu stehen schien“ (Saar 272). Und genau diese Ästhetik

der Schwäche und Weichheit „wird vom Kunst- zum Lebensprinzip“ (Voß 115) und entfaltet daher eine zerstörerische Wirkung. Wie Voß, der sich eingehend mit dem Text auseinandersetzt, treffend hervorhebt, hegt der Ich-Erzähler (der durchgehend anonym bleibt) ein eher epistemologisches als empathisches Interesse an Bacher; er wird zum teilnehmenden Beobachter und Kommentator des zerbrochenen Dramatikers, der somit für ihn zu einer Art Fallstudie wird. Es stünden nach Voß drei Analysemöglichkeiten dieser Novelle zur Auswahl: sie könne als eine psychologische Betrachtung, eine Sozial- und Milieu-Studie oder als eine kunsttheoretische Reflexion gelesen werden.

Der Fokus der Forschung liegt also hauptsächlich auf der Figur des gescheiterten Dramatikers, seiner Unfähigkeit, dem modernen Produktionsdruck standzuhalten und auf seiner Gemütsverfassung mit Anzeichen einer psychischen Erkrankung, womit Saar als Wegbereiter der literarischen Moderne betrachtet werden könnte. Fast vollständig vernachlässigt wird dabei sowohl eine tierische als auch eine tierethische Perspektive: Tambi fungiert nicht zufällig als Titelfigur, im Gegenteil, er verbindet alle wesentlichen erzählerischen Elemente miteinander. Er stellt zunächst die Kommunikation und später die Verbindung zwischen den beiden Männern her, die im Kern viel ähnlicher sind, als es auf den ersten Blick erscheinen mag. Beide befinden sich in einem Schweberaum und haben eine Schaffenskrise hinter sich, deren Ausgang jedoch unterschiedlich für sie ist. Während sich Bacher bereits vor einiger Zeit von seinen Träumen und der Sehnsucht nach Ruhm verabschiedet hat, findet der Erzähler in der Abgeschiedenheit genügend Ruhe, um seine literarischen Arbeiten erfolgreich abzuschließen. Außerdem wirkt er zielstrebig und entschlossener als Bacher und obwohl er nur am Rande der adligen Gesellschaft verkehrt, scheint er sich darin heimisch zu fühlen. Er bewundert zwar den Dachshund an Bachers Seite, erkennt aber auch sofort seinen entscheidenden Mangel: „Schade, daß sich in ihm die Rasse nicht rein erhalten hat. Er ist viel zu hochläufig; auch trägt er, wie ich sehe, die Rute aufgerollt, ein sicheres Zeichen, daß eine Kreuzung stattgefunden.“ (Saar 282). Gleichzeitig ist er sich darüber im Klaren, dass sein Jagdinstinkt ihn nicht so leicht loslassen wird. Er warnt Bacher unmissverständlich davor, den Hund auf die freie Jagd zu schicken: „Denn was Sie da gesagt haben, beweist mir, daß trotz allem die wilde Natur der Dächser in ihm steckt, und wenn es ihm einmal gelingt, einen Hasen anzuschneiden, so ist auch in ihm ein nicht mehr zu bezähmender Blutdurst wachgerufen.“ (ebd. 283). Seine Worte rufen in Bacher tiefen Unmut hervor: Da er seinen Hund nicht als ein nützliches Tier betrachtet, ist er auch nicht bereit, die Tatsache zu akzeptieren, dass die adelige Forstverwaltung den Wald, einschließlich des Wildbestands und der Jagdrechte, für wirtschaftliche Zwecke nutzt. Vielmehr strebt er danach, dem Hund alle Freiheiten zu gewähren, die üblicherweise Menschen vorbehalten sind: „Ein Geschöpf, das

zu unbehindertem Lauf geschaffen ist, dessen Natur und Instinkt es antreiben, Wald und Flur zu durchstreifen, an die Leine! Bedenken Sie, Verehrter, was das sagen will!“ (ebd. 284). Das Entsetzen, das ihn überkommt, wenn er sich vorstellt, seinen Hund anzuleinen, spricht von seinem Anliegen, sein Tier in sämtlichen Aspekten zu vermenschlichen. Tambi stellt für ihn die ultimative Projektionsfigur dar: Er ist sein treuester (und einziger) Ansprechpartner, an ihn richtet er all seine Liebe, Zärtlichkeit und Zuneigung; er fungiert als Ersatz und gleichzeitig als Garant für all seine sozialen Beziehungen. Dass Bacher seinen Hund eindeutig als menschliches Wesen behandelt, lässt sich auch anhand seines Umgangs mit dem Tier konstatieren: „Er zog dabei das Tier auf den Schoß und liebte es, als wär es ein Kind.“ (ebd. 282). Da solches anthropomorphes Verhalten typisch für die heutige (westliche) Gesellschaft ist, wo Hunde nicht mehr in erster Linie als nützliche Tiere, sondern primär als *companion animals* behandelt werden, könnte die Darstellung von Bacher bereits als ein Zeichen der Moderne betrachtet werden.

Da jedoch Bacher den angeborenen Jagdinstinkt des Hundes unterschätzt und seine wahre Natur übergeht, trägt er die Verantwortung für den Tod seines Hundes. Bachers Unfähigkeit, das Tier in seinem tierischen Wesen zu erkennen und zu akzeptieren, führt letztlich zum Niedergang beider. Die Entscheidung, dem Hund uneingeschränkte Freiheit zu gewähren, kann auf Bachers eigene Lebenserfahrung zurückgeführt werden: Er gesteht dem Erzähler, wie sehr er selbst am eigenen Leib erlebt hat, wie es ist, dem innersten Drang seines Wesens nicht folgen zu können. Daher möchte er auf keinen Fall seinen Hund daran hindern, seine wahre Natur auszuleben. In der Verkennung der Natur des Hundes und der Missachtung aller Warnungen kommt jedoch nicht bedingungslose Liebe zum Tier, sondern Bachers ego- und anthropozentrische Einstellung zum Ausdruck.

Während sich Bacher sentimental, schwach und selbstzentriert zeigt, fungiert der Erzähler hingegen als die Stimme der Vernunft und des Ausgleichs. Als Außenseiter übernimmt er – ähnlich wie bereits bei ihrer ersten Begegnung im urbanen Theatermilieu – die Rolle des Vermittlers. Seine Ansichten zur Rolle des Hundes in der Gesellschaft decken sich mit den vorherrschenden Vorstellungen seiner Zeit: Tiere sind für Nahrung, Freude und sportliche Betätigung der Menschen da und sollten zu diesen Zwecken auch gezüchtet werden, weswegen er die „Vermenschlichung“ von Tambi durch Bacher mit Skepsis betrachtet. Seine Position ist ebenfalls eindeutig anthropozentrisch – der Mensch ist und bleibt das Maß aller Dinge –, er hinterfragt jedoch nicht die geltenden Konventionen und akzeptiert die etablierte gesellschaftliche Ordnung. Sein Ausruf „Armer Bacher! Armer Tambi!“ (ebd. 290) bezieht sich somit weniger auf seine innige Trauer um die beiden Protagonisten, sondern vielmehr auf Bachers Unfähigkeit, sich in dieser Welt zurechtzufinden.

Das eigentliche Tragische in dieser Erzählung liegt in der Gestalt des Hundes Tambi, der seinem Herrn bedingungslose Treue und uneingeschränktes Vertrauen entgegenbringt. Es ist also keinesfalls seine Schuld, wenn er in einem entscheidenden Moment seinem Jagdinstinkt folgt; vielmehr ist es der Mensch, der sich als unfähig erweist, ihn von der Verfolgung abzuhalten. Bacher ist so sehr in seinen eigenen Gedanken und Problemen gefangen, dass er nicht in der Lage ist, die Andersartigkeit und Eigenständigkeit des Hundes zu erkennen und zu akzeptieren. Dennoch darf Bacher nicht als der alleinige Verantwortliche für das tragische Schicksal Tambis angesehen werden: mitverantwortlich ist sicherlich auch die Gesellschaft des späten 19. Jahrhunderts, die dem Tier lediglich einen utilitaristischen Wert zuschreibt und seine Bedeutung auf seinen Nutzen für den Menschen reduziert. In Saars Erzählung könnte daher auch ein tierethischer Ansatz konstatiert werden, der jedoch aufgrund der eindeutigen Niederlage Bachers zum Scheitern verurteilt wird.

HUNDEGESCHICHTEN VON MARIE VON EBNER-ESCHENBACH

„In der heutigen Literatur Österreichs stehen augenblicklich die Frauen in erster Linie: der Ebner-Eschenbach hat man bei uns heute keinen ganz ebenbürtigen männlichen Schriftsteller an die Seite zu setzen,“ (Minor 1) schreibt der Literaturwissenschaftler Jakob Minor (1855–1912) im Jahr 1898. Wenn man bedenkt, dass Jakob Minor zu dieser Zeit die Position des Ordinarius für deutsche Sprache und Literatur am Institut für Germanistik der Universität Wien innehatte und dass dieser Satz den Auftakt seiner Studie zu Ferdinand von Saar bildete, gewinnt diese Feststellung noch zusätzlich an Bedeutung und unterstreicht nicht nur ihre einflussreiche Stellung um die Jahrhundertwende, sondern gleichzeitig auch die Behauptung, dass sie als „eine der bedeutendsten deutschsprachigen Erzählerinnen des 19. Jahrhunderts“ (Žigon 148, vgl. auch Kramberger 187) gilt.⁴ Sowohl ihre Zeitgenossen als auch spätere Literaturhistoriker betonen vor allem ihre herausragende Beobachtungsgabe, erzählerische Kraft, ihren Sinn für das Dramatische sowie ihren ethischen Ansatz. Ihre hohen moralischen Standards brachten ihr um die Jahrhundertwende 1900 den Ruf einer unumstrittenen moralischen Autorität (Strigl 15). 1899 wurde ihr der höchste österreichische Kunst- und Literaturorden, das Ehrenkreuz für Kunst und Literatur, von Kaiser Franz Joseph I. verliehen und im Jahr 1900 erhielt sie als erste Frau die Ehrendoktorwürde der Universität Wien, nur drei Jahre nachdem diese auch für Studentinnen geöffnet wurde

4 In ihrer Aufbearbeitung der Bibliothek von Hedwig von Radics-Kaltenbrunner findet Žigon acht Titel von Ebner-Eschenbach (Žigon 148).

(Kramberger et al. 6). Während in den Vordergrund der intensiven wissenschaftlichen Forschungsbemühungen der letzten Jahre (Strigl, Piok et al.) vor allem ihre dramatischen Werke sowie ihre Biografie und ihre Verbindungen zu Freunden und Kollegen rückten, wird im Folgenden einem von Ulrike Tanzer festgestellten Forschungsdesiderat in Bezug auf das weitreichende Feld der sogenannten Tierstudien nachgegangen (Tanzer 226-227). Daher stellt sich die zentrale Forschungsfrage, inwieweit Marie von Ebner-Eschenbach in ihren Tiergeschichten das traditionelle, stark hierarchisch geprägte Verhältnis zwischen Mensch und Tier (kritisch) beleuchtet. Mit ihrer für jene Zeit keineswegs selbstverständlichen Sensibilität für das Leid und die Ängste aller Lebewesen hat Ebner-Eschenbach kontinuierlich auf soziale Ungerechtigkeiten hingewiesen. In zwei Erzählungen hat sie Hunde zu Hauptprotagonisten gemacht, nämlich in *Krambambuli* und in *Die Spitzin*, beide wurden nach ihrer Erstveröffentlichung⁵ oft nachgedruckt und sind nach wie vor fester Bestandteil schulischer Anthologien.

Die Spitzin erzählt die Geschichte eines Waisenkindes namens Provi, das nirgendwo so recht dazugehört. Als Findling wächst es in ärmlichsten Verhältnissen auf und entwickelt in seinem Kampf um das blanke Überleben eine extreme Gefühllosigkeit. In dieser rohen Umgebung zählen alleine die Stärke und die Macht über Schwächere – sei es ein Kind, eine Frau oder eine wehrlose Hündin, die der unbegreiflichen Grausamkeit und Rücksichtslosigkeit der Menschen schutzlos ausgeliefert ist. Die Mitglieder jener verkommenen Familie, die Provi aus eigennützigen Gründen aufgenommen hat, ertränken die Welpen der Hündin in einem Fluss, quälen und verstümmeln sie. Erst als die Hündin im Sterben liegt und ihm ihr gerade geborenes Junge anvertraut, zeigt Provi erste Anzeichen von Mitgefühl. Ihre bedingungslose Liebe, ihre Hingabe und ihr Glaube an das Gute, Eigenschaften, die Provi in seinem bisherigen Leben noch nie erlebt hat und ihm daher völlig fremd sind, lösen in ihm Selbstreflexion aus und rufen seine erste soziale Regung hervor: „Das war die Wendung in einem Menschenherzen und in einem Menschenschicksal“ (Ebner-Eschenbach 150).

Trotz dieses optimistischen Endes zeigt Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung sonst nur wenig Sentimentalität. Sie ist sich bewusst, dass sie bei den Lesern mit bloßer Moralpredigt nicht den gewünschten Effekt erzielen würde, daher verzichtet sie größtenteils auf Kommentare aus einer auktorialen Perspektive und beschränkt sich auf prägnante, fast faktografische Beschreibungen der grausamen Behandlung von Tieren. Bei der Darstellung der Perspektive der Hündin beabsichtigt Ebner-Eschenbach jedoch nicht in erster Linie, einen tiefen Einblick in deren inneres

5 *Die Spitzin* erschien zum ersten Mal 1901 in der Sammlung *Aus Spätherbsttagen*, *Krambambuli* 1883 in der Sammlung *Dorf- und Schloßgeschichten*. Hier werden sie nach der Ausgabe aus dem Jahr 1983 zitiert.

Erleben zu gewähren, da dieses stets statisch und oberflächlich bleibt. Umso überzeugender (und kritischer) ist ihre Darstellung der menschlichen Natur, die Veranschaulichung der Reaktionen der Menschen und letztendlich ihrer (sporadischen) Veränderung. Ihr Blick auf die Hündin ist somit stark anthropozentrisch, sie hütet sich jedoch von einer übermäßigen Anthropomorphisierung. Ihr Hauptanliegen besteht darin, die ungerechte Behandlung von Tieren zu thematisieren; gleichzeitig unterstreicht sie aber auch die angeborene Güte der Tiere und ihre Fähigkeit, die Menschen zu besseren Wesen zu inspirieren.

Deutlich komplexer wird die Natur der Hunde in ihrer wohl bekanntesten Tiergeschichte *Krambambuli* dargestellt. Im 20. Jahrhundert stand diese Geschichte oft auf den Lektürelisten österreichischer Gymnasien, so wurde sie auch von einigen slowenischen Gymnasiasten gelesen.⁶ Hinter dem ungewöhnlichen Titel verbirgt sich ein noch heute im deutschsprachigen Raum bekanntes alkoholisches Getränk von intensiv roter Farbe, hergestellt aus Wacholderbeerextrakt. In der Geschichte reichen jedoch 12 Flaschen dieses Getränks aus, um den wilden Jäger, den die Einheimischen unter dem Spitznamen „Der Gelbe“ kennen, zu Beginn der Erzählung dazu zu bewegen, seinen Hund Krambambuli, der die vollkommene Verkörperung eines edlen Jagdhunds zu sein scheint, dem Revierjäger Hopp zu überlassen. Nach zwei Monaten brutaler Dressur gelingt es dem Jäger schließlich, Krambambulis ursprüngliche Bindung zu brechen, und der Hund akzeptiert Hopp als seinen neuen Herrn, wird zum Mittelpunkt und Stolz seines Lebens. Der gut erzogene Hund wird auch von der örtlichen Gemeinschaft geschätzt, so sehr, dass die Gräfin ihn als Geburtstagsgeschenk für ihren Ehemann erbittet. Hopp, überzeugt von der Loyalität des Hundes, gibt ihn scheinbar wohlwollend ab, doch der Hund ist keineswegs bereit, erneut den Besitzer zu wechseln: Nach wochenlangem, erfolglosem Versuch, seinen Widerstand zu brechen, lässt der verzweifelte Graf schließlich den Hund zu Hopp zurückkehren. Dieses Nebengeschehen ist nicht nur ein Beweis für die Treue des Hundes, sondern verdeutlicht auch, wie Hunde zu dieser Zeit als Ware angesehen wurden, das man nach Belieben verleihen oder verschenken konnte.

Bald darauf nimmt die Geschichte eine neue, diesmal schwerwiegendere Wendung. Da in den Wäldern zu viel gewildert wird, beschließt Hopps Vorgesetzter, der Oberförster, drastische Maßnahmen zu ergreifen. Dabei setzt er sich rücksichtslos und brutal gegenüber allen durch, die in der sozialen Hierarchie

6 In den Jahresberichten der klassischen Gymnasien in Laibach/Ljubljana, Marburg/Maribor und Klagenfurt/Celovec wird Marie von Ebner-Eschenbach namentlich sechs Mal erwähnt (Samide 211), die Erzählung *Krambambuli* taucht 1916 im *Jahresbericht des k.k. Staatsgymnasiums zu Laibach* auf. Die Gymnasiasten des 8. Jahrgangs schrieben im Deutschunterricht beim Professor Johann Krajec einen Aufsatz mit dem Titel *Die Psychologie der Tierseele in Ebner-Eschenbachs Krambambuli* (*Jahresbericht* 21).

unter ihm stehen: Kindern, die versuchen, ihren Hunger zu lindern, genauso wie Frauen, die Brennholz für den Winter sammeln. Als er sich schließlich auch an der Geliebten des Gelben vergreift, rächt sich der Gelbe brutal und bringt ihn um. In diesem Moment spitzt sich die Geschichte dramatisch zu: Hopp und der Gelbe treten in einem Kampf auf Leben und Tod gegeneinander an. In einem erschütternden, dramaturgisch und erzählerisch brillant umgesetzten Konflikt, in dem sich der Hund befindet, entscheidet sich Krambambuli schließlich für seinen ehemaligen Besitzer und verursacht – indem er ihn liebevoll angreift – indirekt dessen Tod. Hopp interpretiert dies als Verrat. Er kann ihm zwar keinen Gnadenschuss geben, dennoch verzichtet er ohne zu zögern auf ihn und schickt ihn fort. Der Hund akzeptiert sein Schicksal, verbringt zwar einige Zeit in der Nähe des Hauses, aber der Jäger verschließt ihm gnadenlos alle Fenster und Türen. Als Hopp sein Handeln bereut, ist es bereits zu spät: Der Hund zieht sich hungrig und unterkühlt bis zur Haustür zurück und stirbt.

Die Perspektive, in der Ebner-Eschenbach den Charakter des Hundes darstellt, hebt sich deutlich von den idyllisch-didaktischen Schilderungen ab, wie sie im 19. Jahrhundert in Familienzeitschriften wie *Die Gartenlaube* üblich waren. Hier handelt es sich nämlich nicht um eine rührselige sentimentale Erzählung, sondern vielmehr um eine tragische Geschichte, in deren Zentrum der Jagdhund Krambambuli steht. Wie in der *Spitzin* hat Ebner-Eschenbach auch hier die treue Anhänglichkeit eines Hundes verkörpert, diesmal geht es um den Konflikt, wem er die Treue zu halten habe, dem alten Herrn oder dem, in dessen Gunst er steht. Beide, ein Förster und ein Wilddieb, stehen sich gegenüber in einem Kampf auf Leben und Tod. Der Hund, schuldlos schuldig, findet sich in einem Konflikt wieder, aus dem es keine Lösung gibt. Wenn er sich auf die Seite seines gegenwärtigen Besitzers stellte, würde er seinem grundlegenden Instinkt, der von ihm absolute Treue verlangt, untreu werden. Deswegen siegt die Treue zum alten Herrn. Damit trifft er aber – aus der Perspektive des aktuellen Besitzers und der sogenannten zivilisierten Gesellschaft – die falsche Entscheidung und besiegt damit sein tragisches Schicksal.

Es ist nicht nur ein Hunde-Tableaux, das Ebner-Eschenbach in ihrer Erzählung schildert, sondern gleichzeitig auch ein Porträt der Gesellschaft des 19. Jahrhunderts. Bei genauer Betrachtung wird deutlich, dass die Geschichte keinesfalls in Schwarz-Weiß-Malerei verfällt, sondern subtil auch die Oberschicht kritisiert. Moralisch fragwürdig ist demnach nicht nur der Ausgestoßene, sondern zunächst auch Hopps Vorgesetzter, der Oberförster, der aufgrund seines sozialen Status eigentlich Verantwortung, Klugheit und Gerechtigkeit verkörpern sollte. Allerdings geht er weit über seine Befugnisse hinaus, indem er die Dorfbewohner brutal bestraft, wenn sie es wagen, die Grenzen des Erlaubten minimal zu überschreiten. Bei seiner Ermordung empfinden nicht nur die Leserinnen und Leser,

sondern auch der Erzähler eindeutig Sympathie für den Ausgestoßenen. Auch die Entscheidung des Hundes, zu seinem ursprünglichen Besitzer zurückzukehren, lässt sich nicht verurteilen. Der Hund moralisiert nicht und achtet nicht auf die Position des Gelben in der sozialen Hierarchie, auf seine soziale Ausgrenzung. Stattdessen zeigt er instinktiv seine (angeborene) Treue und Loyalität, was auch bei den Leserinnen und Lesern moralische Fragen aufwirft.

Die Gesellschaft behandelt den Gelben als Kriminellen, als Außenseiter, als jemanden, der etablierte soziale Normen verletzt. Hopps moralische Integrität erscheint auf den ersten Blick unbestreitbar: Er hat einen klaren sozialen Status, ein klares Wertesystem, respektiert seinen Vorgesetzten und pflegt eine liebevolle Beziehung zu seinem Hund. Doch diese liebevolle Bindung entsteht erst nach zweimonatiger brutaler Züchtigung und harter Erziehung, bei der Peitsche, Stachelhalsband und Kette zum Einsatz kamen. Auch seine Vermenschlichung des Hundes in einem Ausmaß, wobei seine menschliche Gefährtin, nämlich seine Frau zugunsten des Hundes völlig vernachlässigt wird, kann ihm nicht unbedingt zugezählt werden. Zeugt also sein Verhalten gegenüber dem Hund nicht davon, dass er sich moralisch nicht wesentlich von dem Gelben unterscheidet? Dies wird besonders augenscheinlich, wenn man berücksichtigt, dass der Erzähler zu Beginn der Geschichte zugibt, der Vagabund habe sich von seinem Hund keineswegs „leichtfertig“, sondern „mit zitternden Händen“ (Ebner-Eschenbach 118) getrennt. Im Gegensatz dazu erkennt und gesteht Hopp nie seine Fehler im Umgang mit dem Hund ein, er stellt auch zu keiner Zeit, weder vor noch nach dem vermeintlichen Verrat, die inhumanen Methoden in Frage, mit denen er dem Hund deutlich gemacht hat, wer der Herr ist. Stattdessen wirft er dem Hund irrational vor, einen Pakt mit dem Mörder eingegangen zu sein. Seine Sicht ist in einer anthropozentrischen Weltsicht gefangen, was bedeutet, dass er das Verhalten des Hundes – auch wenn er glaubt, ihn zu lieben – nicht begreifen kann. Diese sogenannte Liebe ist somit aufgrund seines egoistischen Verständnisses der Natur der Liebe letztendlich zum Scheitern verurteilt. Hopp hegt eine naive Sehnsucht nach Macht und Kontrolle über Krabmbambuli, ohne dabei zu reflektieren, was im Inneren des Hundes vorgeht. Das eigentliche Hauptthema der Geschichte sind somit die Machtverhältnisse in einer immer noch feudalen Gesellschaft (Bauer 139-141). Der einzige wirklich loyale, aufrichtige und menschliche Charakter in dieser Geschichte ist paradoxerweise der Hund – und ausgerechnet er wird zum Opfer.

Hervorhebenswert dabei ist die Art und Weise, wie Ebner-Eschenbach diese Hunde-Perspektive ins Zentrum rückt. Sehr oft bedient sie sich der erlebten Rede, für eine bessere Veranschaulichung gestaltet sie aber auch fiktive Dialoge. Krabmbambuli, der im Grunde genommen in ihrem realistischen Erzähluniversum als ein realistisches Tier präsentiert wird, er verhält sich nämlich innerhalb der diegetischen Welt auf eine Weise, wie wir es auch in unserer eigenen Welt erwarten

würden (Borgards 226-227), scheint aber hin und wieder auch mit phantastischen Zügen ausgestattet zu sein, indem etwa im Dialog mit Hopp seine Stimme plötzlich hörbar wird. Im Dialog tritt er als jemand, der dem Menschen ebenbürtig ist, hervor, als jemand, der seine Handlungen rechtfertigt und logisch argumentiert:

„Weißt du, für wen das Blei gehört?“

„Ich kann es mir denken.“

„Deserteur, Kalfakter, pflich- und treuvergessene Kanaille!“

„Ja, Herr, jawohl.“

„Du warst meine Freude. Jetzt ist's vorbei. Ich habe keine Freude mehr an dir.“

„Begreiflich, Herr,“ und Krambambuli legte sich hin, drückte den Kopf auf die ausgestreckten Vorderpfoten und sah den Jäger an.

(Ebner-Eschenbach 131-132)

Der sprechende Hund in *Krambambuli* lässt sich allerdings nicht etwa mit Äsopsprechenden Tieren gleichsetzen: Das Gespräch zwischen ihm und dem Jäger findet nämlich, und dies hebt der Erzähler ausdrücklich hervor, nur im Kopf des Jägers statt: „Und als der Jäger fertig ist und die Flinte wieder zur Hand nimmt, halten sie ein Gespräch, von dem kein Zeuge ein Wort vernommen hätte, wenn es auch statt eines toten ein lebendiger gewesen wäre.“ (ebd. 131). Es geht also lediglich um die Perspektive des Försters, um seine Inanspruchnahme der Stimme des Hundes. Dies ist nur eine von dramatisch sehr wirkungsvoll aufgebauten Szenen, in denen teils mittels solcher fiktiven Dialoge und noch viel öfters mittels der erlebten Rede die Sichtweise und Gedanken Hopps zum Ausdruck kommen. Bereits die einleitende Beschreibung Krambambulis zeigt deutlich, wie sehr seine Wahrnehmungsweise mit den gängigen Vorstellungen von Hunden als adeligen Sportgeräten übereinstimmt:

Und makellos war alles an dem ganzen Hunde von der Klaue bis zur der feinen Witternase; [...] Vier lebende Säulen, die auch den Körper eines Hirsches getragen hätten und nicht viel dicker waren als die Läufe eines Hasen. Beim heiligen Hubertus! Dieses Geschöpf mußte einen Stammbaum haben, so alt und rein wie der eines deutschen Ordensritters. (ebd. 119)

Auch daran wird deutlich, wie stark die Sicht auf Tiere im 19. Jahrhundert von anthropozentrischen Ansichten geprägt ist. Indem Marie von Ebner-Eschenbach diese Perspektive deutlich ins Zentrum ihrer Erzählung rückt, zeigt sie jedoch nicht zwangsläufig, dass sie persönlich mit solchen Ansichten übereinstimmt, im Gegenteil: Sie verdeutlicht vielmehr, welche Konsequenzen die überlegene Stellung, die der Mensch für sich beansprucht, mit sich bringt. Durch das Manko

einer kommentierenden allwissenden Erzählinstanz überlässt sie schließlich die Meinung den Leserinnen und Lesern.

FAZIT

Sowohl Ferdinand von Saar als auch Marie von Ebner-Eschenbach, beides Repräsentanten des spätfeudalen aristokratischen Milieus des 19. Jahrhunderts, haben in ihren Hundegeschichten die Tiere vordergründig in ihren Wirkungen auf das Verhalten, die Charakterentwicklung und Moralvorstellungen von Menschen dargestellt. Die Mensch-Tier-Beziehung war im 19. Jahrhundert, wie in allen drei Geschichten deutlich wird, stark vom Anthropozentrismus geprägt: Der Mensch beanspruchte das alleinige Recht, Tiere zu züchten und zu züchtigen, sie für sportliche oder wirtschaftliche Zwecke zu nutzen, sie mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln zu erziehen und als moralische Instanz über ihr Schicksal zu entscheiden. Dass dies nicht selbstverständlich sein sollte, zeigt Ebner-Eschenbach vor allem in ihrer Erzählung *Die Spitzin*, worin sie scharfe Kritik an der bestehenden Ordnung äußert und wichtige Schritte in Richtung Tierschutz vorschlägt. Sowohl in *Tambi* wie auch in *Krambambuli* wird jedoch gezeigt, welche schwerwiegenden Folgen die Anthropomorphisierung haben kann: Weder Hopp noch Bacher können oder wollen die Natur ihrer Hunde anerkennen, was letztendlich dazu führt, dass sie diese indirekt in den Tod treiben. Auch wenn sich Saar und Ebner-Eschenbach eines direkten moralischen Urteils enthalten, spricht dies für eine kritische Betrachtung der undifferenzierten Sicht auf Tiere. Vor allem bei Ebner-Eschenbach, deren Texte auch künstlerisch überzeugender sind als die ihres Freundes Saar, wird ihre Tendenz deutlich, die Fremdheit des Tieres als Eigenwert zuzulassen sowie das Zusammenleben von Mensch und Tier kritisch zu reflektieren. Schließlich zielen ihre Texte darauf ab, eine (grundlegend) andere Perspektive auf die Wechselbeziehung von Menschen und Tieren zu gewinnen. Da die analysierten Texte die Leserinnen und Leser – sowohl die damaligen als die heutigen – für wichtige moralische und ethische Fragen in diesem Bereich sensibilisieren, können und sollten sie als tierethische Literatur gelesen und wahrgenommen werden.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Ebner-Eschenbach, Marie von. *Novellen und Tiergeschichten*. Steyr, Wilhelm Ennsthaler, 1983.

Saar, Ferdinand von. „Tambi“. *Gesamtausgabe des erzählerischen Werkes*, 1. Bd., Wien, Amandus Verlag, 1959, S. 269-305.

Sekundärliteratur

- Bauer, Werner M. „Falsche Analogie. Vermenschlichung und Säkularisation in den Tiergeschichten der Marie von Ebner-Eschenbach.“ *Des Mitleids tiefe Liebesfähigkeit: zum Werk der Marie von Ebner-Eschenbach*, hrsg. von Peter Strelka, Wien, Lang, 1997, S. 121-143.
- Berger, Alfred Freiherr von. „Am Grabe Ferdinand von Saars.“ *Buch der Heimat*, hrsg. von Alfred Freiherr von Berger, Berlin, Meyer, 1910, S. 255-272.
- Bettelheim, Anton. „Ferdinand von Saars Leben und Schaffen. Bd. 1.“ *Ferdinand von Saars sämtliche Werke in zwölf Bänden*, hrsg. von Jakob Minor, Leipzig, Max Hesse, 1908.
- Boehringer, Michael. „Einleitung.“ *Ferdinand von Saar. Richtungen der Forschung. Gedenkschrift zum 100. Todestag*, hrsg. von Michael Boehringer, Wien, Praesens, 2006, S. 7-18.
- Borgards, Roland. „Tiere und Literatur.“ *Tiere. Kulturwissenschaftliches Handbuch*, hrsg. von Roland Borgards, Stuttgart, J. B. Metzler, 2016, S. 225-240.
- Bühler, Benjamin (Hrsg.). *Ecocriticism. Grundlagen – Theorien – Interpretationen. Eine Einführung*. Stuttgart, Metzler, 2016.
- Dürbeck, Gabriele und Urte Stobbe (Hrsg.). *Ecocriticism. Eine Einführung*. Köln/Weimar/Wien, Böhlau, 2015.
- Fussenegger, Gertrud. „Poetische Notationen zum langsamen Untergang eines Reiches: Ferdinand von Saar zu seinem 150. Geburtstag.“ *Die Rampe: Hefte für Literatur*, Jg. 9, Nr. 2, 1983, S. 110-129.
- Haraway, Donna. *The Companion Species Manifesto. Dogs, People, and Significant Otherness*. Chicago, Prickly Paradigm Press, 2003.
- Hermand, Jost. „Gehätschelt und gefressen: Das Tier in den Händen der Menschen.“ *Natur und Natürlichkeit. Stationen des Grünen in der deutschen Literatur*, hrsg. von Reinhold Grimm und Jost Hermand, Königstein/Ts., Athenäum, 1981, S. 55-76.
- Jacobi, Hansres. „Nachwort.“ *Ferdinand von Saar: Meisternovellen. Mit einem Nachwort von Hansres Jacobi*, hrsg. von Hansres Jacobi, Zürich, Manesse, 1982, S. 383-404.
- Jahresbericht des k. k. I. Staatsgymnasiums zu Laibach für das Jahr 1916*. Laibach, Verlag des k. k. I. Staatsgymnasiums, 1916.
- Kompatscher, Gabriela. „Literary Animal Studies: Ethische Dimensionen des Literaturunterrichts.“ *Tierethik transdisziplinär. Literatur-Kultur-Didaktik*,

- hrsg. von Björn Hayer und Klarissa Schröder, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, S. 295–310.
- Kramberger, Petra et al. „Statt einer Einleitung: Über die Frauen, die sich getraut haben, ihren Träumen zu folgen.“ *Frauen, die studieren, sind gefährlich. Ausgewählte Poträts slowenischer Frauen der Intelligenz*, hrsg. von Petra Kramberger, Irena Samide und Tanja Žigon, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2018, S. 5–11.
- Kramberger, Petra. „*Alle guten Oesterreicher werden unser patriotisches Unternehmen unterstützen*“: *Südsteirische Post (1881–1900), nemški časopis za slovenske interese*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani, 2015.
- Lughofer, Johann. „Slowenien als transkultureller Zwischenraum und antinationalistische Idee im Werk von Paula von Preradović.“ *Acta Neophilologica*, Jg. 52, Nr. 1–2, 2019, S. 167–182.
- Magris, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg, Szolnay, 1966.
- Miladinović, Mira. „Einmal in der Woche, am Sonntag, war Österreich: Joseph Roth (1894–1939), österreichischer Dichter und Journalist.“ *Acta Neophilologica*, Jg. 33, Nr. 1–2, 2000, S. 17–34.
- Piok, Maria et al. *Marie von Ebner-Eschenbach. Schriftstellerin zwischen den Welten*. Innsbruck, Innsbruck University Press, 2018.
- Polheim, Karl Konrad (Hrsg.). *Ferdinand von Saar. Ein Wegbereiter der literarischen Moderne. Festschrift zum 150. Geburtstag*. Bonn, Bouvier, 1985.
- Rieder, Hans. „Nachwort.“ *Ferdinand von Saar: Die Steinklopfer. Tambi. Zwei Novellen aus Österreich*, Stuttgart, Reclam, 2001, S. 89–94.
- Ritvo, Harriet. „On the animal turn.“ *Daedalus. Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, Jg. 136, Nr. 4, 2007, S. 118–122.
- Samide, Irena. „Der gymnasiale Lektürekanon in Slowenien in der Zeit der Habsburger Monarchie: Aufstieg und Fall von Franz Grillparzer.“ *Primerjalna književnost*, Jg. 37, Nr. 1, 2014, S. 87–107.
- Schmitt, Claudia and Christiane Solte-Gresser. „Zum Verhältnis von Literatur und Ökokritik aus komparatistischer Perspektive.“ *Literatur und Ökologie: neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*, hrsg. von Claudia Schmitt and Christiane Solte-Gresser, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2015, S. 13–52.
- Schmitt, Claudia und Christiane Solte-Gresser (Hrsg.). *Literatur und Ökologie: neue literatur- und kulturwissenschaftliche Perspektiven*. Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2015.
- Schneider, Manfred. „Endzeitliches Schweifwedeln. Der Hund als Begleiter des letzten Menschen.“ *Topos Tier. Neue Gestaltungen des Tier-Mensch-Verhältnisses*, hrsg. von Annette Bühler-Dietrich und Michael Weingarten, Bielefeld, transcript Verlag, 2015, S. 209–228.

- Serpell, James. „Companion Animals and Pets.“ *Encyclopedia of Animal Rights and Animal Welfare*, Bd. 1, hrsg. von Marc Bekoff, Santa Barbara/Denver/Oxford, Greenwood Press, 2010, S. 111-112.
- Šlibar, Neva. „Pisati ptice – k opolnomočenju živali v sodobnem nemškem ro-
manu.“ *Človek – žival*, hrsg. von Mateja Gaber und Sašo Jerše, Ljubljana,
Založba Univerze v Ljubljani, 2023, S. 254-264.
- Strigl, Daniela. *Berühmt sein ist nichts. Marie von Ebner-Eschenbach. Eine Biogra-
phie*. Salzburg/Wien, Residenz Verlag, 2016.
- Voß, Torsten. „Dichtungs-, Kunst- und Künstlertheorie in Ferdinand von Saars
lyrischem und erzählerischem Werk.“ *Studia Theodisca*, Jg. 24, Nr. 0, 2017, S.
93-122.
- Wild, Markus. *Lexikon der Mensch-Tier-Beziehungen*. Bielefeld, transcript Verlag,
2015.
- Žigon, Tanja. „Der Kulturtransfer und die Lesekultur in Laibach (Ljubljana) Ende
des 19. Jahrhunderts.“ *Acta Neophilologica*, Jg. 49, Nr. 1-2, 2016, S. 139-154.
- Zuberbühler, Rolf. *Ja, Luise, die Kreatur.* „Zur Bedeutung der Neufundländer in
Fontanes Romanen. Berlin/Boston, De Gruyter, 1991.

Irena Samide

Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
irena.samide@ff.uni-lj.si



Odnos med človekom in psom v nemški književnosti 19. stoletja: Etika živali v pripovedih Marie von Ebner-Eschenbach in Ferdinanda von Saara

Prispevek analizira živalske zgodbe dveh pomembnih avstrijskih avtorjev 19. stoletja, Ma-
rie von Ebner-Eschenbach in Ferdinanda von Saara v kontekstu študij človeka in živali
(Human-Animal-Studies). Pri tem se osredotočamo na vprašanje, v kolikšni meri so v
literaturi 19. stoletja zaznavni živalski etični vidiki. Prispevek se osredotoča na tiste pripo-
vedi, v katerih je v središču odnos med človekom in psom. Osrednje raziskovalno vpraša-
nje je, ali lahko oba avtorja že štejemo kot predhodnika živalsko-etičnega pristopa, ali pa v
njihnih zgodbah še vedno prevladuje antropocentrična in antropomorfna perspektiva. Iz-
kaže se, da sta oba avtorja še vedno tesno zavezana tradicionalnemu antropocentričnemu

svetovnemu nazoru, v dveh novelah, *Tambiju* in *Krambambuliju*, pa prevladuje tudi antropomorfičen pogled na živali. Ob pozornejši analizi pa lahko obenem zaznamo tudi kritiko antropomorfizma. Prav počlovečenje živali in s tem povezano neupoštevanje primarne živalske narave sta namreč kriva za tragično usodo obeh živalskih protagonistov in s tem povezan telesni in/ali duhovni propad njunih lastnikov.

Ključne besede: Marie von Ebner-Eschenbach, Ferdinand von Saar, živalske zgodbe, študije živali, nemška književnost 19. stoletja, živalska etika

Hybridity in Theatre Translation: Surtitling *Pavla above the Precipice* for International Audiences¹

Tamara Mikolič Južnič, Agnes Pisanski Peterlin

Abstract

In Slovenia, surtitles are increasingly used to facilitate access to the textual content of a play when it is performed for an international audience. The process of creating a translation in the format of surtitles is characterized by complexity and hybridity, as a translation of a theatre text, even when available, needs to be adapted for a different medium. This paper examines how English surtitles for the Slovenian play *Pavla nad prepadom* / *Pavla above the Precipice* were created by comparing four versions of the text of the performance.

Keywords: theatre translation, surtitles, hybrid translation, intersemiotic translation, intrasemiotic translation

1 The authors acknowledge the financial support received from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0218 and P6-0215).

INTRODUCTION

Theatre surtitling challenges the traditional framework of translation. In terms of modality, it is a hybrid form of translation, where the written source text of the play is modified and spoken on the stage, while its written translation is adapted for captioning: the speech of the live performance on the stage is thus accompanied by a written translation displayed on a screen. Another level of the hybridity of surtitling is underlined by Griesel, who points out that surtitles are prepared in advance, but then displayed simultaneously with the live performance (120).

The hybrid nature of surtitling challenges our understanding of the author, source text, target text, audience and translator, i.e., key concepts in the field of translation studies, which are characterized by a great degree of fluidity in the case of surtitling. Surtitling does not fit the traditional models of translation: referring to Jakobson's (233) typology of translation, Chaume ("Is audiovisual translation" 88-92) explores how audiovisual translation practices combine elements of interlingual (between two languages), intralingual (within one language) and intersemiotic translation (between different kinds of signs).

In Slovenian theatres, the use of surtitles in live performances is becoming increasingly more common (for more details, see Ropoša 14), as it makes theatre productions accessible to wider audiences, including international audiences and hearing-impaired viewers. The Mladinsko Theatre was quick to adopt surtitling for its performances due to its frequent attendance at international festivals (see also Ropoša 15-17), where this type of audiovisual translation has become standard practice.

This paper examines the complexities of surtitling by focusing on the production of English surtitles for the Slovenian play *Pavla nad prepodom* / *Pavla above the Precipice*. Four versions of the text are analysed for this purpose: the text of the play in Slovenian, the stage version in Slovenian, the English translation and the English surtitles.

Specifically, the present paper addresses the following research question: How is the text of the play *Pavla nad prepodom* / *Pavla above the Precipice* modified in the different stages of creating English surtitles?

THE PRODUCTION OF *PAVLA NAD PREPADOM* / *PAVLA ABOVE THE PRECIPICE*²

Pavla above the Precipice is a production of the Mladinsko Theatre. The Mladinsko Theatre is called *Slovensko mladinsko gledališče* (literally, Slovenian Youth Theatre)

2 The original Slovenian title of the play is *Pavla nad prepodom*, but as the English version of the title is used in English-language texts about the performance, the English translation of the title is used in the present paper.

in Slovenian. The theatre was established in 1955 in Ljubljana as a theatre for children and young audiences. According to the information on its official web-page, the 1980s represented a turning point for the theatre, which “took a new step and deliberately expanded its programme, in which it linked – and continues to link – political criticism and provocativeness with innovative performative procedures and fresh poetics, to attract the audiences of all ages” (Mladinsko Theatre).

The production of *Pavla above the Precipice* premiered on 5 December 2013 under the direction of Matjaž Pograjc, a prominent Slovenian theatre director who is well known for his particular style of physical theatre, as well as his innovative search for new approaches using hybrid theatre genres. The play was originally written by Andrej E. Skubic, award-winning Slovenian novelist and acclaimed literary translator, whose original writings and translations are renowned for his skillful mastery of a range of different sociolects (see Umer Kljun for more details). Skubic’s translation *œuvre* includes theatre plays, and his own novel, *Fužinski blues* (*Fužine Blues* in English translation), has been staged by the Slovenian National Theatre Drama.

Skubic (6) reports that he was approached by Matjaž Pograjc in October 2012, and asked to write a play about a Slovenian mountain climber, either Pavla Jesih or Mira Marko Debelak, and Skubic eventually chose Jesih. Skubic (6) points out that he is not used to being commissioned to write and was unfamiliar with both women, as well as with the subject of mountain climbing, but was fascinated by their biographies. In an interview in *Dnevnik*, Skubic explained that he was familiar with Pograjc’s technical ideas, including the climbing wall and the animation, as well as his poetics, in advance, and that he took those issues into account when writing the play (Krkoč Lasič). Thus Toporišič (“(Ne več)” 96) highlights *Pavla above the Precipice* as a case of close collaboration between the stage production and the theatre text, where the play was commissioned by the director who also explained his idea of the production, choreography, visual elements etc., to the author. Similarly, Pezdirc Bartol (361) describes Skubic’s play *Pavla above the Precipice* as written based on documentary materials and Pograjc’s staging concept.

The play focuses on the life of Pavla Jesih, a Slovenian mountain climber and the owner of the biggest chain of cinemas in Yugoslavia in the 1930s, addressing complex ethical and ideological issues. Encapsulating the main themes of the play, Pezdirc Bartol (362) singles out the biographical details, as well as insights into the social, political and cultural context, rivalry among mountain climbers and the image of an educated businesswoman trying to succeed in a man’s world. Skubic (7) characterizes Jesih as a woman who ignored social barriers and could be friends with bishops and communists alike, and who supported the resistance movement during World War II. However, Jesih’s downfall came after the end of World War II and the change of the political regime, when in line with the

communist views all the cinemas were nationalized, and Jesih herself was seen as a capitalist (see Toporišič “Predstava” 10) and was accused of having collaborated with the Nazi regime.

Tina Malič from the Mladinsko Theatre provided details on subsequent modifications of the text. The text of the play *Pavla above the Precipice* (henceforth SLO1) underwent the usual type of adaptations in the process of preparing the play for staging. This allowed the director, in collaboration with his cast and production crew, including the dramaturg and the language advisor, to develop his own interpretation of the play, and prepare the written text for spoken theatre (for more details on preparing a theatre text for speaking in Slovenian contexts, see Čebulj 76). The final version of the text used in staging (henceforth SLO2) was archived by the theatre; the stage version is the source text for translation. Because the Mladinsko Theatre is an active participant in numerous international festivals and regularly organizes performances catering to international audiences in Ljubljana, which is also evident from the Mladinsko Theatre webpage,³ surtitles in different languages are produced for much of its repertoire (Ropoša 15–16, 21). In the case of *Pavla above the Precipice*, Skubic, the author of the text of the play and a renowned translator, was commissioned to produce an English translation of the performance (henceforth ENG1), which was used as the basis for surtitling (according to Ropoša (23) outsourcing the translation is standard practice at the Mladinsko Theatre). The source text for the English version was SLO2; the choice of the source text reflects an excellent awareness of the fact that translations of the original play are less helpful in surtitling (cf. Ladouceur 51). Tina Malič, a theatre surtitler working for the Mladinsko Theatre, used Skubic’s English translation ENG1 to produce the English surtitles for the play. The surtitler consulted the translator where major changes were made. A few minor changes were made to the surtitles once the play was staged, and the third version of the surtitles is currently considered to be the final version (henceforth ENG2).

THEATRE SURTITLING

Mele Scoria (181) identifies surtitling as the dominant form of language transfer in contemporary theatre, attributing this to the fact that surtitles are relatively unobtrusive as opposed to other types of mediations, such as summarizing translation or simultaneous interpretation. The potential of surtitles has been enhanced with the emergence of new technologies: as Oncins (43) points out “[r]apid technological developments have opened up new surtitling possibilities”. According to Mele Scoria (181) surtitles were initially introduced in the context of the opera

3 See <https://mladinsko.com/sl/dogodki/17/mladinsko-showcase/>.

in the 1980s, but they have become a ubiquitous feature of both opera and theatre performances in a wide range of settings, including international festivals, major theatre and opera houses, to ensure accessibility to international audiences or visitors with hearing impairment.

Surtitling is a form of audiovisual translation, specifically, a form of captioning, one of two main macro modes of audiovisual translation according to Chaume ("Is audiovisual translation" 84). Captioning constitutes "the addition of text onto or next to the screen" in interlingual or intralingual translation ("Is audiovisual translation" 84), the other mode being revoicing, i.e., "the addition of a spoken voice in the same or in a different language" ("Is audiovisual translation" 84). Mele Scorcio (84) draws a parallel between subtitling and surtitling, pointing out that both audiovisual translation practices involve projecting on a screen a condensed translation, comprising one or two lines containing under 40 characters "at the same time as the source text is spoken". She claims that the similarities between the two audiovisual translation modalities, for instance the space and time constraints, result in similar strategies, including avoidance of repetition and long words, maintenance of semantic unity, search for simplicity and readability, or dismissal of literary translation strategies (Mele Scorcio 84).

However, surtitling differs from subtitling in one key aspect: surtitles are projected live on stage during the performance by the surtiter. Griesel (123) points out that spontaneous reaction required of the surtiter is similar to that arising in interpreting. Similarly, Mele Scorcio (84) also underlines this difference between theatre from film subtitling: whereas the film is pre-produced, the performance is unique and cannot be reproduced, which means that "unexpected changes can occur (e.g., actors improvising or forgetting lines, technical failures, an interactive audience)" making 'that' representation unique.

The multimodal nature of the performance has a profound impact on surtitling. As Mateo (135) underlines, surtitles "form part of a multisemiotic product, in which the verbal target text goes hand in hand with aural and visual elements which were originally created for the source text and are carried over to the target context with no alterations". Consequently, surtitles "can only be understood as one more element in the multisemiotic complex, their production is marked by the need for efficiency and for coherence and synchronization with all other elements" (Mateo 135-136).

Researchers focusing on surtitling have repeatedly drawn attention to a key difference between regular translation and surtitles; i.e., the fact that they do not constitute a freestanding text. Thus, for instance, Ladouceur (50) points out that "conventional translation exists autonomously from the source text, which allows the translator to modify considerably the contents or structure of the source text", whereas surtitles "must be closely linked to the source text, as the different

versions are present simultaneously on stage". Vera Konjović (119), a surtitler at the Belgrade international theatre festival Bitef, highlights a common misconception that surtitles constitute a complete text which simply needs to be broken down, reducing the practice to simply counting the number of characters, as she puts it, as if there is no "difference between the ear and the eye".

In the context of the opera surtitling, Virkkunen (93) raises the question of what the source text is in surtitling, pointing out how different the case of opera surtitles is from a novel, where the source text is very clearly defined. She questions the idea, found in the literature, that the dramatic text is the source text of the surtitles, arguing, based on her own experience as a surtitler, that the stage interpretation might be considered the source text instead. Although Virkkunen's work focuses on the opera, her observations about the differences between the text and the *mise en scène* clearly apply to the theatre stage as well.

METHOD

The method used in the present study was in-depth qualitative text analysis. Four versions of the text, outlined above, were compared in the analysis:

- SLO1, the first version, is the original text of the play in Slovenian, written by Skubic, published in the journal *Sodobnost* in 2014 and available online at the Digital Library of Slovenia (Digitalna knjižnica Slovenije) - dLib.si.⁴
- SLO2, the second version, is the Slovenian version used for staging the production. This version is a dynamic text, to which modifications are occasionally made whenever a change is made in the performance. There are a few minor differences between the final version analysed in this paper, SLO2, and the text used as the original for the English translation; these differences were ignored in the analysis, as they are irrelevant from the perspective of translation analysis. In a few cases, two versions of an expression are provided in SLO2 to reflect that the actor may choose one or the other for an individual performance.
- ENG1, the third version, is the English translation of SLO2. The text was translated by Skubic; the purpose of commissioning the English translation was to obtain a text as the basis for creating English surtitles for the performance.
- ENG2, the fourth version, comprises the surtitles created by the theatre surtitler; the surtitles are based on ENG1. The surtitles are also a dynamic text, to which minor modifications are occasionally made to follow the

4 See <https://www.dlib.si/details/URN:NBN:SI:DOC-MHBZ29XX?&language=eng>.

changes in the performance. In a few instances, two versions of a surtitle are made in advance to enable the surtitler to choose on the spot the version that is spoken on the stage.

The four versions of the text were aligned in Excel to enable a direct comparison and were subsequently compared in terms of similarities and differences. All the changes were annotated systematically in terms of retentions, omissions, additions and alterations made to the text.⁵

In addition, the video of a live performance of *Pavla above the Precipice*, available on Vimeo,⁶ was used in the analysis of surtitles when it was necessary to ascertain how the rhythm and pacing of the performance affected the content of the surtitles.

RESULTS AND DISCUSSION

The comparison of the four versions of the text reveals the adaptations and modifications that were made in each new version. The four versions differed considerably in terms of the overall length of the text. Table 1 below presents the number of words for each version.

Table 1: Number of Words in the Four Versions of the Play

Version	No. of words
SLO1	14,201
SLO2	6,463
ENG1	7,056
ENG2	6,129

Alterations made in each new version are outlined in the three sections below.

From the Slovenian Text of the Play (SLO1) to the Stage Version (SLO2)

The difference in length between SLO1 and SLO2 is quite noticeable: the total length of the text has been shortened by almost 65% (see Table 1). Although this is also partly due to a technical reason, i.e., the almost complete absence of stage

⁵ The annotation scheme has not been included due to space constraints.

⁶ See <https://vimeo.com/channels/mladinsko/113686131>.

directions from SLO2 (where in SLO1 they amount to around 2,000 words), many parts of the original text of the play are also omitted from the stage version.

Differences between SLO1 and SLO2 are discernible at both the macro and micro levels. On the macro level, the number of scenes is reduced in the stage version SLO2: there are 21 scenes in SLO1 and 19 scenes in SLO2. Moreover, the order of some of the scenes and lines is changed in SLO2; this means that 17 sections of the text ranging from a single sentence to a whole scene were moved to a different place in the text. A very important change involves the introduction of new characters: while Pavla is presented as two characters in SLO1, young Pavla and old Pavla, she is staged as three characters appearing either alone or simultaneously on the stage in SLO2. Finally, in a few cases, individual lines are spoken by a different character in SLO2 than in SLO1.

On the micro level, individual lines are sometimes shortened or altered in different ways. The most frequent alterations can be found in Example 1.

(1) SLO1

ČOP: A si se razvadila, ko si imela tako na mehko postlano?

PAVLA: *Kakor se vzame*. Nisem uživala, če to misliš. – Tega ne zastopim. Ko *cunja* sem. Taka še nisem bila.

ČOP: *Daj, pridi gor*. Imam tukaj zajtrk.

SLO2

ČOP: A si se razvadla, ko si mela tko na mehko postlan?

PAVLA: Nisem uživala, če to misliš. – Tega ne zastopim. Kot *cuna* sem. Taka še nisem bla.

ČOP: *Pavla, nisi v formi*.

PAVLA: *Ja, dobr, da si mi ti to povedal*.

ČOP: *Dej, prid/zlez sem gor*. Mam tukej zajtrk. (*PAVLA skok do njega.*)

One of the most prominent shifts in SLO2 involves preparing the written text for speaking on the stage (see Čebulj 76). The choice of pronunciation is frequently shown in SLO2 by using an informal variant of a word as indicated by non-standard spelling, for instance *cuna* (SLO2) instead of *cunja* 'rag' (SLO1) in Example 1.

Other changes comprise minor omissions and additions to the dialogue. Thus, in Example 1, the line *Kakor se vzame* 'It depends on how you see it' from SLO1 is omitted in SLO2; while the lines ČOP: *Pavla, nisi v formi* – PAVLA: *Ja, dobr, da si mi ti to povedal*. 'ČOP: Pavla, you're out of shape. – PAVLA: Thanks for telling me that.' is added in SLO2.

As noted in the Method section, there are a few places where two different versions of the same line are given in SLO2 (where SLO1 only has one

version), where the actor may choose one or the other during a live performance as slight changes are introduced to the performance. The alternatives *Dej, prid/zlez sem gor* 'come on, come/climb up here' in Example 1 illustrate this type of option.

Finally, even though stage directions are generally omitted from SLO2, there are a few instances when they are retained or even are added. Thus in Example 1, *PAVLA skok do njega*. 'PAVLA jumps to him' is an example of such an addition.

From the Stage Version (SLO2) to the English Translation (ENG1)

The text of the English translation, ENG1, follows the stage version SLO2 quite closely. This is expected as ENG1 is the basis for the surtitles, which means that omissions, additions or alterations would be detrimental.

However, two interesting issues arise in translation into English, as evident from Example 2 below.

(2) SLO2

PAVLA: *Mal prehitr je men tole*. Ta Turn je *zdej* krušljiv kot *Jalovec*, glej ga, vse dol pada, od zime odmrznjeno.

ČOP: Ja, pa sej si ga že preplezala! Kaj krušljiv? To je Triglav! Trden ko partija! Glej, ne mi reč, da te ne vleče. Ne mi ... Stokrat sva ga preštudirala, stokrat. Glej, tamle je ena taka zajeda ...

PAVLA: Poslušaj, dejva se lotit pametno. Dejva premislit. Dejva se nekaj odločit, pa se potem tega držva. Obadva, stroprocentno.

ČOP: No, dejva.

PAVLA: Vreme. Glej, kakšno je: dežvat bo začel.

ČOP: (Dej no) V kakšnem smo mi plezal! Pa v kakšnem si ti gor bivakirala.

ENG1

PAVLA: This is too fast for me. This pillar is now crumbly like Jalovec, look at it, it's all crackling down, defrosted after winter.

ČOP: But you've crossed it already! Crumbly? It's Triglav! Solid as the Party! Look, don't tell me you're not tempted. Don't tell me ... We've studied it a hundred times. Look, there's a notch there, to the left, right there next to those caverns.

PAVLA: Listen, let's do it smart. Let's think it over.

ČOP: All right, let's.

PAVLA: Let's decide, and then stick to it. Both of us, one hundred per cent. The weather. Look: it's starting to rain.

ČOP: Come on. *We've* climbed in worse than that! *You've* bivvied up there in worse.

The first issue concerns the register, which reflects the different purposes of SLO2 and ENG1. The purpose of SLO2 is to serve as a detailed and accurate record of the text spoken on the stage, to be used as the starting point for potential later stagings of the play; therefore, every attempt is made to document the features of speech as closely as possible. Thus spelling indicating colloquial speech (for instance *zdej* and *Jalovec* instead of *zdaj* 'now' or *Jalovec*, the name of a mountain, from Example 2, first line), as well as other colloquialisms, typical only of spoken Slovenian, such as *Mal prehitro je men tole* 'this is a bit too fast for me' are used extensively in SLO2.

While neither SLO2 nor ENG1 are intended for publication and are not even meant to be read by the audience, the purpose of ENG1 is quite distinct from that of SLO2. ENG1 is the basis for the surtitles, i.e., text displayed on a screen for a limited period of time to be read by the audience during the performance, where elements of the spoken mode need to be reduced to improve comprehensibility. An important exception is the consistent preference for contracted forms in ENG1 (*We've*, *You've* in Example 2, last line); it should be noted that contracted forms are the preferred form in English surtitles (see Nolette 312).

The second issue is the translation of culture-specific elements. Such elements present a challenge to any translator, regardless of whether the source text is a novel, a play or a tourist text. This challenge is, of course, even greater when translating from a language of lesser diffusion into the global lingua franca. In the case of theatre performance translation, the options for rendering culture-specific elements in the target language are far more limited than elsewhere, as several important translation strategies, commonly used in translations of culture-specific elements, including descriptive translation, glossing, footnotes or extensive explicitation, cannot be used. Moreover, the translation decisions were also affected by the fact that ENG1 was commissioned to be used as the basis for the surtitles, where limitations of space are an important constraint. Thus some culture-specific elements are translated economically, using a borrowing. An instance of such a translation decision is the label *krjavelj* 'bumpkin' the term that Pavla uses in the original Slovenian text and in SLO2 to refer to her friend. This is a common noun converted from the proper name *Krjavelj*, a well-known character from the first Slovenian novel *Deseti brat* by Josip Jurčič, who is a bumpkin of a sort. In the English translation, it is retained as a borrowing, *krjavelj*.

Other culture-specific expressions are translated and somewhat explicitated, for instance the abbreviation *OF*, well-familiar to the Slovenian audience as the

acronym for *Osvobodilna fronta*, a clandestine resistance organization active during World War II, is translated as the *Liberation Front*. The Slovenian form of geographical names is generally retained without any additional explanation, for instance, *Vrata* (the name of a valley in the Julian Alps), *Triglav* (the highest mountain in Slovenia), etc. While this type of translation choice might indicate a preference for a foreignizing translation (in the sense of Venuti), it should be noted that in the context of preparing a text for interlingual surtitling, other factors must be taken into consideration. In addition to the space and time constraints of surtitles (Mele Scoria 84) and their multisemiotic character (Mateo 135), the diversity of the audience (see Griesel 122) should be taken into account. For the performances of the Mladinsko Theatre subtitled in English, the audience may be quite diverse, ranging from native or non-native speakers of English completely unfamiliar with the source culture to native or non-native speakers of English familiar with the source culture or even source language, as well as native speakers of the source language fluent in English.

From the English Translation (ENG1) to the Surtitles (ENG2)

The final phase of the surtitling involved the creation of surtitles (ENG2) which were closely based on the English translation (ENG1). The majority of the surtitles for *Pavla above the Precipice* comprised one to two lines, and were timed according to the established spacing and standards (see Cintas 274–276⁷) and therefore comfortably readable. To achieve this, the surtitler had to adapt the English translation ENG1 in a number of ways.

In terms of the number of words, ENG2 is considerably (13%) shorter than ENG1 (see Table 1). This type of condensing is not unexpected; in fact, Griesel (124) mentions shortening the text by a third in preparing surtitles. An important reason for the reduced number of words is technical: names of the characters speaking individual lines are part of ENG1 but are omitted from ENG2.

Yet in spite of the fact that ENG2 is shorter than ENG1, this does not mean that all the lines were condensed in surtitles. A detailed analysis of ENG1 and ENG2 showed that out of 406 lines in ENG2, 254 (62%) remained unchanged. On the other hand, 137 lines (34%) were shorter in ENG2 than the parallel lines in ENG1, 15 (4%) were changed, while 4 lines were both shortened and changed, 5 lines (1.2%) contained some sort of an addition and 5 lines (1.2%) were completely omitted. It should be noted that text reduction in *Pavla above the Precipice*

7 According to Cintas (274–276), standard exposure time for subtitles ranges from a minimum of one second (for very short single-line subtitles, e.g., a single word) to a maximum of 6 seconds for a full two-line, 80-character subtitle.

typically involved omission. Other adaptation techniques singled out by research into subtitling (Cintas and Remael 145; Nedergaard-Larsen 207), a different yet related form of captioning, such as condensing, summarizing, paraphrasing or reformulation, were rarely used.

Lines were shortened in different ways: in some cases, only a single word was left out, in other, much less frequent instances, the text of the line was reduced substantially (Example 3 illustrates this kind of a reduction). A comparison of the texts with the video of the performance reveals that single word omissions were more frequent when shorter lines are exchanged rapidly in the performance, while longer lines tended to be unchanged. The comparison with the video also shows that lines were shortened only when their rhythm and length exceeded the space available in the surtitles. This means that not all long lines were shortened. Rather than the length of the lines itself, it was the actors' pacing that dictated the need for adaptation.

(3) ENG1

PAVLA: *You know what it's like?* It's completely different now that the war is over. *Now I see this rock face like* – there's more room here.

ENG2

It's completely different now that the war is over. There's more room here.

Lines were made shorter by omitting similar types of elements. The first type of omission involves the names of the addressee in a direct address (cf. Nolette 311).

(4) ENG1

KHAM: *Hey, Pavlinka!* Why the long face?

ENG2

Why the long face?

Similarly, discourse markers, such as *hey*, *oh*, *well* and *so*, as illustrated by Examples 4 and 5, as well as longer elements with a pragmatic function comparable to that of discourse markers, such as *Come on!*, were frequently left out. Discourse markers have long been recognized as elements that tend to be omitted in audiovisual translation, where brevity is an imperative (see Chaume "Discourse markers" 843). Chaume ("Discourse markers" 855) suggests that translators of audiovisual texts perhaps "prefer to lose interpersonal meaning than semantic meaning".

(5) ENG1

So, how are you doing, Pavla?

ENG2

How are you doing, Pavla?

Taking into consideration the space and time constraints, it is not surprising that repetitions were regularly omitted (Example 6) (see also Mele Scorcio 183).

(6) ENG1

PAVLA: The highest you've been in the last four years is Šmarna Gora.

— Look, you've climbed the Face a hundred times ...

ČOP: *A hundred?* Two hundred times!

ENG2

The highest you've been in the last four years is Šmarna Gora. Look, you've climbed the Face a hundred times.

Two hundred times!

In the same way, there was a fairly systematic tendency to omit question tags, as well as profanities⁸ and some types of adverbs (e.g., intensifiers). Example 7 illustrates the omission of all three categories.

(7) ENG1

MARUŠA: I just had to do it. You think it was *just* because you're so *bloody* persuasive? It's tough to force a frog into water, *isn't it?*

ENG2

I just had to do it. You think it was because you're so persuasive? It's tough to force a frog into water!

All of these types of omission are in accordance with the so-called "Gunta's Rules", i.e., a surtitling standard introduced by Gunta Dreifelds, a senior surtitler at the Canadian Opera Company in Toronto, outlined by Nolette (311-312), which specify an avoidance of redundancy. In fact, Nolette (311) identifies two key issues in surtitling raised by Dreifelds: "the objective of capturing the essence of the performance, and the ethos of condensation and economy".

8 According to Cintas (278) profanities are perceived as more offensive in writing as opposed to speech; they therefore tend to be systematically deleted and downtoned in subtitling.

Finally, it should be noted that punctuation was simplified, as illustrated by the omission of the long dash in Example 6. This confirms the standard described by Nolette (312), specifically the section of “Gunta’s Rules” which proposes that in surtitles “[t]he use of punctuation should be limited to a period followed by a single space; exclamation points and dashes are not to be included in titles.”

Finally, in some cases the modifications involved replacing a word with its shorter synonym, to ensure that the number of characters did not exceed the standard. This was the case with Example 8, where *unfortunately* is replaced with *regrettably*.

(8) ENG1

SODNIK: *Unfortunately*, Comrade Brenk is in Belgrade.

ENG2

Regrettably, Comrade Brenk is in Belgrade.

In a very small number of instances, the surtitler, after consulting the translator, altered the translation strategy from ENG1. A notable example of such an alteration is the translation equivalent for *krjavelj* ‘bumpkin’, which was rendered as *krjavelj* in ENG1, but changed into *woodhead* in the surtitles (ENG2). It seems likely that the change from borrowing, i.e., using a word from the source language, to adaptation, i.e., replacing the culture-bound expression with a cultural equivalent in the target language (for a more detailed outline of translation techniques, see Molina, Hurtado Albir 509–510), reflects the need to make the text more easily accessible to an international audience unfamiliar with the source culture.

In spite of the general tendency to condense the text in ENG2, there were a few instances where a detail was added in the final version of surtitles. Ropoša (24) notes that additional information sometimes needs to be provided for international viewers unfamiliar with the cultural context of Slovenia, yet recognizes that such additions may be avoided because of the space constraints. In *Pavla above the Precipice*, explicitation can already be identified in ENG1. In ENG2, only a few minor additions can be found. In Example 9, the addition of the demonstrative pronoun “that” possibly reveals Pavla’s annoyance with Brenk: whereas prosody reveals the speaker’s negative attitude to the Slovenian-speaking audience, the English-speaking audience, relying on reading the surtitles, obtains this information from the additional word. Alternatively, what seems to be an addition to the text may simply reflect a slight change to the text of the performance: in the recorded version of the performance, which contains subtitles based on the first version of surtitles, the subtitle is simply *Brenk*, without the demonstrative pronoun, which is the same as the text uttered on the stage. As noted above, slight changes

were gradually introduced to the Slovenian text of the performance, which were closely followed by the surtitles; it therefore seems possible that this was one such instance.

(9) ENG1

PAVLA: Brenk.

ENG2

That Brenk.

To sum up, all types of modifications, including omission, addition and alteration, made in ENG2 were made to ensure an easier processing for an international audience unfamiliar with the source culture, whose attention is necessarily divided between the stage and the surtitles.

CONCLUSION

The aim of the present study was to explore the hybrid and complex nature of theatre surtitles, by focusing on the production of English surtitles for the performance of *Pavla above the Precipice*. Four versions of the text, the original text of the play, the stage version, the English translation and the English surtitles, were compared to investigate the modifications made in the process of creating the surtitles. The analysis showed that the first stage of the processes, the creation of the stage version (cf. Virkkunen 91-92), introduced content adaptations, intersemiotic adaptations, i.e., adapting the text for speaking (for instance by marking a certain pronunciation, cf. Čebulj 76) and considerable reductions. The second stage of the process, the interlingual translation from Slovenian into English, brought another round of intersemiotic shifts (adapting the written record of a spoken text for reading), as well as cultural adaptation. In the third and final stage of the process, the creation of surtitles, intralingual modifications entailed reducing the text according to the established norms of surtitling (cf. Nolette 311-312; Ropoša 21-25 for the practice in Slovenian theatres).

When the reasons for the changes made in the process of surtitling *Pavla above the Precipice* and their results were examined in more detail, several interesting observations emerged. Two conflicting tendencies shaped the text of the English surtitles: adaptation for international audiences, where explicitation is important to make culture-specific content accessible, and the space and time constraints of captioning, which entail reduction and condensation. *Pavla above the Precipice* is a play set in a very specific historical context, and surtitles have a crucial role in

providing access to the content for an audience not familiar with Slovenian culture or history. The intersemiotic shifts between the written and spoken modalities inevitably affect the text of the surtitles as well, as colloquial and non-standard elements are reduced to a minimum.

The present study is based on the analysis and comparison of different versions of the performance of *Pavla above the Precipice*; yet the results of the analysis raise a number of interesting issues that merit further attention. To gain insight into the process of surtitling, it is necessary to combine text analysis with process data. In-depth discourse-based interviews with the agents involved in creating and modifying the texts, i.e., the author/translator, the surtitler, and other agents, would shed light on the choice of writing, adaptation and translation strategies. In addition, by focusing on the attitudes and experiences of the audience, future research on the reception of the surtitles of *Pavla above the Precipice* might lead to a better understanding of the challenges associated with surtitling a performance in a peripheral language, such a Slovenian, in English for international audiences.

BIBLIOGRAPHY

- Chaume, Frederic. "Discourse Markers in Audiovisual Translating." *Meta*, vol. 49, no. 4, 2004, pp. 843-855, <https://doi.org/10.7202/009785ar>. Accessed 4 Oct. 2023.
- Chaume, Frederic. "Is Audiovisual Translation Putting the Concept of Translation up against the Ropes?" *The Journal of Specialised Translation*, vol. 30, 2018, pp. 84-104, https://www.jostrans.org/issue30/art_chaume.pdf. Accessed 4 Oct. 2023.
- Cintas, Jorge Díaz. "Subtitling: Theory, Practice and Research." *The Routledge Handbook of Translation Studies*, edited by Carmen Millán and Francesca Bartina, London/New York, Routledge, 2013, pp. 273-287.
- Cintas, Jorge Díaz, and Aline Remael. *Audiovisual Translation: Subtitling*. London/New York, Routledge, 2014.
- Čebulj, Živa. "Recepcija govora v kriminalni TV-seriji Primeri inšpektorja Vrenka." *Govor in prostor*, edited by Katarina Podbevšek and Nina Žavbi, Ljubljana, Ljubljana University Press/Založba Univerze v Ljubljani, 2022, pp. 71-83, <https://ebooks.uni-lj.si/ZalozbaUL/catalog/book/362>. Accessed 4 Oct. 2023.
- Griesel, Yvonne. "Surtitling: Surtitles an Other Hybrid on a Hybrid Stage." *Trans. Revista de Traductología*, vol. 13, 2009, pp. 119-127, <https://www.revistas.uma.es/index.php/trans/article/view/3160/2913>. Accessed 4 Oct. 2023.

- Jakobson, Roman. "On Linguistic Aspects of Translation." *On Translation*, edited by Reuben Arthur Brower, Cambridge MA, Harvard University Press, 1959, pp. 232-239.
- Konjović, Vera. *Čekajući Bitef*. Belgrade, Bitef teatar, 2020.
- Krkoč Lasič, Sandra. "Moja prvotna Pavla je malo preveč grdo preklinjala." *Dnevnik*, 5 December 2013.
- Ladouceur, Louise. "Bilingual Performance and Surtitles: Translating Linguistic and Cultural Duality in Canada." *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, vol. 13, 2014, pp. 45-60.
- Mateo, Marta. "Surtitling Today: New Uses, Attitudes and Developments." *Linguistica Antverpiensia, New Series—Themes in Translation Studies*, vol. 6, 2007, pp. 135-154.
- Mele Scorgia, Antonia. "Surtitling and the Audience: A Love-Hate Relationship." *Journal Of Specialised Translation*, vol. 30, 2018, pp. 181-202.
- Mladinsko theatre. *About Mladinsko*, <https://mladinsko.com/en/about-mladinsko/>. Accessed 4 Oct. 2023.
- Molina, Lucía, and Amparo Hurtado Albir. "Translation Techniques Revisited: A Dynamic and Functionalist Approach." *Meta*, vol. 47, no. 4, 2002, pp. 498-512.
- Nedergaard-Larsen, Birgit. "Culture-Bound Problems in Subtitling." *Perspectives*, vol. 1, no. 2, 1993, pp. 207-240, <https://doi.org/10.1080/0907676X.1993.9961214>. Accessed 4 Oct. 2023.
- Nolette, Nicole. "Surtitling and the New Networks of Theatre Translation in Toronto." *Translation Studies*, vol. 15, no. 3, 2022, pp. 306-322, DOI: 10.1080/14781700.2022.2118159. Accessed 4 Oct. 2023.
- Oncins, Estella. "The Tyranny of the Tool: Surtitling Live Performances." *Perspectives*, vol. 23, no. 1, 2015, pp. 42-61.
- Pezdir Bartol, Mateja. "Vpliv medijev na oblikovanje prostora in časa v sodobni slovenski dramatiki in gledališču." *Slavistična revija*, vol. 65, no. 2, 2017, pp. 354-365.
- Ropoša, Vid. *Nadnapisi pod žarometi: raziskava in predstavitev nadnapisovanja gledaliških predstav*. 2017. University of Ljubljana, Master's Thesis.
- Skubic, Andrej E. "Pavla in njen prepad. Bitke Pavle Jesih." *Planinski vestnik*, December 2013, pp. 6-8.
- Toporišič, Tomaž. "Predstava, navdihnjena z življenjem alpinistke. Pavla Jesih v gledališču." *Planinski vestnik*, December 2013, pp. 9-11.
- Toporišič, Tomaž. "(Ne več) dramsko v sodobni slovenski dramatiki (Jovanović, Ravnjak, Potočnjak, Skubic, Semenič)." *Slavistična revija*, vol. 63, no. 1, 2015, pp. 89-102.
- Umer Kljun, Jerneja. "Andrej E. Skubic." *Zgodovina slovenskega literarnega prevođa. Slovenska literatura v dialogu s tujino*, edited by Nike Kocijančič Pokorn,

Agnes Pisanski Peterlin, Tamara Mikolič Južnič and Robert Grošelj, Ljubljana, Ljubljana University Press/Založba Univerze v Ljubljani and Cankarjeva založba, 2023, pp. 1355-1357.

Venuti, Lawrence. "Translation as Cultural Politics: Regimes of Domestication in English." *Textual Practice*, vol. 7, no. 2, 1993, pp. 208-223, doi: 10.1080/09502369308582166. Accessed 4 Oct. 2023.

Virkkunen, Riitta. "The Source Text of Opera Surtitles." *Meta*, vol. 49, no. 1, 2004, pp. 89-97, <https://doi.org/10.7202/009024ar>. Accessed 4 Oct. 2023.

Tamara Mikolič Južnič

University of Ljubljana, Faculty of Arts
tamara.mikolicjuznic@ff.uni-lj.si

Agnes Pisanski Peterlin

University of Ljubljana, Faculty of Arts
agnes.pisanskipeterlin@ff.uni-lj.si



Hibridnost v prevajanju za gledališče: nadnapisi *Pavle nad prepado* za mednarodno občinstvo

V Sloveniji so nadnapisi vse pogosteje uporabljeni za omogočanje razumevanja vsebine besedila gledališke igre, ko je uprizorjena za mednarodno občinstvo. Proces ustvarjanja prevoda v obliki podnapisov zaznamujeta kompleksnost in hibridnost, saj je prevod gledališkega besedila, tudi kadar je dostopen, vedno treba prilagoditi za drugačen medij. Poleg tega hibridna narava nadnapisov postavlja pod vprašaj naše razumevanje konceptov avtorja, izvirnega besedila, ciljnega besedila, občinstva in prevajalca, torej ključnih pojmov prevodoslovja, ki so v tem primeru zaznamovani z izrazito fluidnim prehajanjem med kategorijami. Kljub temu da so nadnapisi v marsičem podobni televizijskim ali filmskim podnapisom, pa raziskave kažejo na nekatere njihove specifične značilnosti. V prispevku se posvečamo vprašanju, kako so bili ustvarjeni nadnapisi za slovensko gledališko delo *Pavla nad prepado*/*Pavla above the Precipice*. V ta namen primerjamo štiri različice uprizorjenega besedila: izvirno slovensko dramo, ki jo je po naročilu Slovenskega mladinskega gledališča napisal Andrej E. Skubic, odrsko verzijo, ki je kot dinamično besedilo nastala na podlagi izvirne drame pri produkciji režiserja Matjaža Pograjca, angleški prevod odrske verzije, ki ga je prav tako pripravil Andrej E. Skubic, ter angleške nadnapise, ki so nastali na podlagi angleškega prevoda. Med različnimi verzijami se izkazujejo elementi

intrasemiotičnega in intersemiotičnega prevajanja, podrobna besedilna analiza na makro in mikro ravni pa je pokazala raznovrstne razlike, ki izhajajo tako iz različnih prevodnih procesov med posameznimi verzijami kot iz specifičnih lastnosti besedilnega tipa gledaliških nadnapisov.

Ključne besede: prevajanje za gledališče, nadnaslovi, hibridni prevod, intersemiotično prevajanje, intrasemiotično prevajanje

Traduire la diversité culturelle dans le roman de guerre postcolonial *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma

Florence Gacoin-Marks

Résumé

L'article traite de la traduction du roman de guerre africain *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. De manière générale, le style de l'écrivain est connu pour les nombreux africanismes qui le colorent et l'enrichissent. Dans le roman mentionné, le narrateur veut s'adresser à tous les lecteurs possibles des romans francophones, c'est pourquoi sa narration entremêle des éléments linguistiques provenant de différentes aires culturelles (français littéraire, africanismes et anglicismes) et de différents registres (langue enfantine, langue familière, définitions du dictionnaire). Cette diversité linguistique oblige le traducteur du roman vers une langue étrangère (par exemple vers le slovène) à développer une stratégie cohérente basée sur l'analyse, dans laquelle la fonction de divers éléments dans la structure du récit sera d'abord déterminée (crédibilité psycho-linguistique, distance ironique pour souligner l'insupportabilité de la réalité décrite...) et ensuite le niveau de traduisibilité de ces éléments. En parallèle, nous examinerons comment la traductrice slovène du roman a résolu les problèmes et dans quelle mesure elle a réussi à transférer dans sa langue la diversité linguistique du roman d'Ahmadou Kourouma.

Mots-clés : littératures postcoloniales, littératures francophones, littératures africaines, plurilinguisme dans le roman, Ahmadou Kourouma, *Allah n'est pas obligé*

INTRODUCTION

La confrontation à l'altérité, à l'Autre, est dans la nature même des littératures postcoloniales, notamment africaines, où coexistent deux cultures éloignées l'une de l'autre. D'une part, l'écrivain africain parle de lui-même et de son environnement dans la langue qu'il a héritée de son colonisateur, et d'autre part, le lecteur européen d'aujourd'hui, originaire de France, découvre un monde inconnu dans sa langue maternelle à travers une fiction originale, et non une traduction d'un livre étranger.¹

Dans les années 1960, les littératures africaines sont des littératures jeunes, en cours de formation.² Après la colonisation et, plus encore, après les indépendances, les écrivains africains s'exprimant en français ont cherché à ouvrir une nouvelle voie à la littérature africaine en africanisant la langue française. Comme nous le lisons dans un article du spécialiste des africanismes, Chukwunonso Hyacinth Muotto :

[L]es écrivains africains d'expression française se sont donnés la tâche de créer un nouveau cheminement de la littérature négro-africaine dont l'une de ses caractéristiques est l'africanisation de la langue française. L'africanisme en littérature africaine peut alors signifier une stratégie artistique qui permet à l'auteur de parler sa langue maternelle dans une langue européenne, en particulier, le français. (205)

L'écrivain Ahmadou Kourouma est parmi les écrivains francophones ayant œuvré le plus longtemps à la création d'un français littéraire africanisé, depuis l'inclusion d'africanismes syntaxiques et lexicaux caractéristiques de la Côte d'Ivoire dans *Les Soleils des indépendances* (Iloh) jusqu'à l'écriture en français africain familier, syntaxiquement non standard, dans la nouvelle « Allah n'est pas obligé de faire juste toutes ses choses » (Kourouma).³

La spécificité de la stratégie d'Ahmadou Kourouma dans son roman de guerre et de formation parodique *Allah n'est pas obligé* réside dans le fait que l'écrivain a pris en compte les différentes catégories de lecteurs et a inclus dans le récit lui-même les explications sémantiques des mots qui pourraient déranger l'un ou

1 Le présent article a été élaboré dans le cadre du programme de recherche n° P6-0265 cofinancé à partir de fonds publics par l'Agence nationale pour la recherche scientifique de la République de Slovénie.

2 Sur les littératures « jeunes », lire Grassin.

3 Comme l'a écrit Katja Zakrajšek, « Kourouma a été parmi les premiers écrivains africains eulrophones à avoir conscience du fait que parler d'une manière nouvelle, de sujets nouveaux exige nécessairement d'avoir recours à un nouveau mode d'expression littéraire » (*Poetika Ahmadouja Kouroume* 123).

l'autre de ses lecteurs : « C'est alors qu'a germé dans ma caboche (ma tête) cette idée mirifique de raconter mes aventures de A à Z. De les conter avec les mots savants français de français, toubab, colon, colonialiste et raciste, les gros mots d'africain noir, nègre, sauvage, et les mots de nègre de salopard de pidgin. » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 221-222). Ainsi, certains mots et expressions issus du « français de France » et des langues africaines sont en quelque sorte en usage métalinguistique et sont donc accompagnés de commentaires explicatifs entre parenthèses (définitions de dictionnaires, périphrases, synonymes ou commentaires plus personnels).⁴

Pour justifier ce procédé, qui est donc un véritable stylème,⁵ l'écrivain invente une explication totalement invraisemblable. Le narrateur – l'enfant soldat Birahima – utilise quatre dictionnaires pour rédiger le récit de sa vie :

Pour raconter ma vie de merde, de bordel de vie dans un parler approximatif, un français passable, pour ne pas mélanger les pédales dans les gros mots, je possède quatre dictionnaires. Primo le dictionnaire Larousse et le Petit Robert, secundo l'inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire et tertio le dictionnaire Harrap's. Ces dictionnaires me servent à chercher les gros mots, à vérifier les gros mots et surtout à les expliquer. (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 9)

L'image d'un jeune garçon marchant de champ de bataille en champ de bataille avec des dictionnaires de cinq kilos dans son sac à dos est peu vraisemblable, mais originale et romantique, tout comme la conscience qu'a le héros de la diversité linguistique caractérisant ses lecteurs : « Il faut expliquer parce que mon blablabla est à lire par toute sorte de gens : des toubabs (toubab signifie blanc) colons, des noirs indigènes sauvages d'Afrique et des francophones de tout gabarit (gabarit signifie genre) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 9). Chaque dictionnaire – qui existe réellement – l'aide à interpréter une partie de son vocabulaire. Dans une société décomposée, où les mots ne veulent plus rien dire, rien ne va de soi ; la seule liberté du héros est de se réapproprier la langue, les mots, et de les utiliser pour façonner le récit.

Dans cet effort constant, le héros littéraire n'est – du moins à première vue – pas tout à fait cohérent : il explique de nombreux mots français courants sans expliquer, par exemple, l'expression latine « manu militari », très certainement déroutante pour un lecteur africain (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 55). En outre, il

4 Sur le roman *Allah n'est pas obligé*, lire : Egueh ; Gbanou ; Kobenan.

5 Au sens où Molinié et Viala entendent ce concept sémiostylistique. On pourrait le définir brièvement comme un procédé stylistique si récurrent qu'il en devient un marqueur incontournable d'un auteur ou/et d'un texte. Il ne s'agit donc pas d'un « universal linguistique », mais d'un « code » établissant des relations signifiantes à l'intérieur d'un texte.

explique certains mots plusieurs fois, tandis que d'autres ne sont pas expliqués lors de leur première occurrence.⁶ Parfois le jeune garçon ne sait même pas d'où viennent les mots qu'il emploie, tant son français est composite : « ([L]e mec faisait le faro avec sa kalachnikov derrière la moto. Le mot faro n'existe pas dans le Petit Robert, mais ça se trouve dans Inventaire des particularités lexicales du français en Afrique noire. Ça veut dire faire le malin.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 51).

Certaines définitions sont de vraies définitions de dictionnaire (ou du moins écrites dans le style correspondant) : « (Enclave signifie terrain ou territoire entouré par un autre.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 207). Mais d'autres sont rédigées dans un style familier, voire très familier, et expriment déjà l'opinion, la vision du monde du narrateur :

Et la CDEAO a demandé au Nigeria de faire application de l'ingérence humanitaire au Liberia. (Ingérence humanitaire, c'est le droit qu'on donne à des États d'envoyer des soldats dans un autre État pour aller tuer des pauvres innocents chez eux, dans leur propre pays, dans leur propre village, dans leur propre case, sur leur propre natte.) (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 129).

Ce stylème, fondé sur un jeu avec le multilinguisme à l'intérieur du français dans le contexte de la société africaine subsaharienne, a eu des conséquences sur la traduction du roman en langues étrangères. C'est particulièrement le cas de la traduction slovène, véritable travail de pionnier, puisque le nombre d'œuvres traduites des langues africaines dans cette langue était jusqu'au début du XXI^e siècle (et encore aujourd'hui) assez faible. Les pages qui suivent seront consacrées à ces conséquences : les explications entre parenthèses seront d'abord regroupées en trois catégories selon l'origine des mots expliqués, afin de faciliter l'examen des avantages et des difficultés qu'ils présentent pour le processus de traduction.

Mais, avant de commencer l'analyse, il convient de préciser que le roman *Allah n'est pas obligé* a été traduit en 2003 par la spécialiste des littératures africaines et comparatiste littéraire Katja Zakrajšek alors qu'elle rédigeait encore son mémoire de maîtrise (actuel mémoire de fin de second cycle ou Master). Achievé en 2005, ce dernier était précisément consacré à la poétique d'Ahmadou Kourouma. Le chapitre sur le roman *Allah n'est pas obligé* et les articles de 2004 et 2009 montrent que la traductrice-chercheuse était très consciente de la multiplicité poétique de la langue de l'écrivain et qu'elle a soigneusement réfléchi à chaque solution au moment de traduire.

Le principe fondamental adopté par Katja Zakrajšek est le suivant :

6 C'est le cas du mot « paillote » (cabane africaine) qui n'est expliqué que lors de sa troisième occurrence dans le récit (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 194).

Que la « base » serait le lecteur français, qui a un bagage civilisationnel similaire à celui du lecteur slovène, et qu'en slovène, en règle générale, les éléments de l'itinérance seraient présents là où ils seraient perçus par le lecteur français ; ou, en d'autres termes, là où le texte s'écarte de quelque manière que ce soit du slovène « normal ». (« Kaj pa, ko pisatelj zapiše » 345)

Dans les pages suivantes, nous adopterons donc cette stratégie et commenterons les difficultés qu'elle a pu posées tout au long du processus de traduction.

LES ÉLÉMENTS LINGUISTIQUES RELEVANT DU FRANÇAIS DE FRANCE

Comme nous l'avons déjà écrit, le personnage explique un grand nombre de mots français des registres soutenu ou familier (plusieurs mots par page, parfois même plusieurs mots dans la même phrase). À première vue, beaucoup de ces mots semblent clairs pour tous les lecteurs.

Les mots rares et techniques

Certains mots sont difficiles à comprendre non seulement pour les jeunes Africains, mais plus généralement pour les jeunes lecteurs francophones :

a) « (Dans mon Larousse, œcuménique signifie une messe dans laquelle ça parle de Jésus-Christ, de Mahomet et de Bouddha.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 53).

« (V mojem Laroussu ekumenski pomeni, da se pri maši govori o Jezusu Kristusu, o Mohamedu in o Budi.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 42).

b) « Moi je faisais le coadjuteur. (Coadjuteur signifie adjoint à un féticheur.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 194).

« Jaz sem bil za koadjutorja. (Koadjutor pomeni pomočnik pri vraču.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 149).

c) « Les preuves étaient faites par ordalie. (Ordalie est un gros mot, ça signifie épreuve barbare, moyenâgeuse, de justice. » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 74).

« Do dokazov se je prišlo z božjo sodbo. Božja sodba je fina beseda, to pomeni barbarski, srednjeveški preizkus nedolžnosti. » (Kourouma, *Alahu ni treba* 58).

Souvent, des mots similaires existent comme emprunts à des langues étrangères (« tujke ») (exemples a et b) et, parfois, il arrive qu'un mot français savant soit traduit par une expression plus « traditionnelle » qui peut être tout aussi peu familière aux lecteurs d'aujourd'hui et est de ce fait tout à fait appropriée (même si, dans l'exemple c, la traductrice aurait parfaitement pu choisir d'utiliser l'emprunt correspondant – « ordal »).

Parfois, la raison qui a conduit à la nécessité d'une explication entre parenthèses se perd en slovène. C'est le cas lorsque, dans la traduction, un mot supposé difficile à comprendre et son interprétation sont basés sur la même racine, alors que le mot français de l'original ne peut être compris à partir de sa seule racine, essentiellement latine :

d) « (Puceaux signifie des garçons vierges. Des garçons qui n'ont jamais fait l'amour, comme moi.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 69).

« (Devičniki pomeni deviški fantje. Fantje, ki niso še nikoli spali z žensko, tako kot jaz.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 54).

e) « Ils se firent discrets jusqu'à la date fatidique (fatidique signifie marqué par le destin) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 102).

« V skrivališču so ostali do tistega usodnega [dne] (usoden pomeni tak, ki je zaznamovan od usode) [...] » (Kourouma, *Alahu ni treba* 79).

f) « [T]ellement elle était virago. (Virago signifie femme d'allure et de manières masculines.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 138)

« [T]aka možača je bila. (Možača pomeni ženska z moškimi telesnimi in duševnimi lastnostmi.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 106).

Ici, l'interprétation est redondante, presque tautologique, et donc inutile en slovène, mais la traductrice aurait du mal à trouver un synonyme qui changerait la situation sans affecter le sens de la phrase. En réalité, dans ces cas (comme dans beaucoup d'autres), il faudrait, pour la cohérence du texte, purement et simplement supprimer l'explication, ce qui est indéniablement une décision difficile.

Les mots et expressions relevant du registre familier

De manière générale, le récit de Birahima est empreint de langage parlé, voire très familier, ce que la traductrice slovène a généralement respecté, mais pas systématiquement⁷ :

a) « (Dégueulasse signifie dégoûtant.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 103).

« (Nagravžen pomeni ostuden.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 80).

b) « (Bourlinguer, d'après Larousse, signifie mener une vie d'aventures.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 175).

« (Križariti, kot pravi Larousse, pomeni klatiti se.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 134).

Dans les deux exemples, le personnage traduit en langue « standard » un mot familier, voir ordurier. Dans l'exemple (a) la traductrice s'en est tenue à ce principe (« nagravžen » est expliqué par l'adjectif standard plus neutre « ostuden »). Mais dans l'exemple (b), l'ordre est inversé et c'est l'expression triviale qui est utilisée pour expliquer le mot standard non connoté.

Cependant, le plus souvent, il s'agit d'expressions figées, choisies pour leur caractère non seulement familier mais surtout imagé :

c) « À un moment, la blague et la discussion ont tourné au vinaigre. (Tourner au vinaigre, c'est prendre une tournure fâcheuse.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 84).

« V nekem hipu pa sta se zezanje in pogovor sfžila. (Sfžiti se pomeni iti narobe.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 66).

d) « (Avoir vent de quelque chose, c'est être informé de la chose. Petit Robert) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 78).

⁷ Dès la première page, nous lisons dans l'original « M'appelle Birahima. Suis p'tit nègre » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 7) au lieu de « Je m'appelle Birahima. Je suis un petit nègre/Je suis un enfant noir », phrases traduites en slovène de la façon suivante : « Jaz sem Birahima. Jaz sem zamorček. » (Kourouma, *Alahu ni treba* 9). L'utilisation de la forme accentuée du pronom personnel est, certes, inhabituelle, mais n'est pas particulièrement orale ou familière. Notons qu'il s'agit d'un cas extrême rappelant certains textes antérieurs de l'écrivain. Dans la suite du roman, la langue est souvent familière, mais toujours correcte sur le plan grammatical.

« (Če ti kaj pride na ušesa, to pomeni, da si slišal za to. Petit Robert.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 61).

e) « (À la cantonade, c'est crier sans s'adresser à une personne précise.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 188).

« (Nikomur naslovljen, to je tak, ki ni nikomur namenjen.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 145).

Dans l'exemple (c), nous voyons que la traductrice a généralement trouvé une expression slovène familière ayant le même sens que l'original français. Dans l'exemple (d), la traduction est moins réussie, car l'expression slovène, contrairement à l'expression française, est claire au premier coup d'œil et ne nécessite pas d'être expliquée. Il en est de même dans le cas (e), la traductrice n'a pas trouvé de collocation slovène appropriée, elle a donc créé un terme descriptif qui, bien sûr, ne nécessite pas d'explication supplémentaire. Il serait donc logique dans les deux cas de la supprimer.

En lisant de nombreux exemples similaires, on constate que le principe selon lequel tous les mots commentés sont traduits est sans conséquences dommageables et permet même une lecture plus « fluide » du texte ainsi dépourvu de mots étrangers cités entre guillemets. Seule la référence constante aux dictionnaires rappelle au lecteur qu'il lit une traduction, ce à quoi il finit par s'habituer. Il y a cependant des cas où le narrateur met particulièrement l'accent sur les mots français, ce qui semble illogique dans la traduction. C'est le cas dans l'exemple suivant :

f) « Balla et maman ont fait un mariage en blanc. / Même si la femme et l'homme mariés sont noirs et habillés en noir, quand ils ne font jamais l'amour on dit qu'ils ont fait un mariage en blanc » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 28).

« Bala in moja mama sta sklenila navidezen zakon, ki se mu po francosko reče bel zakon. Tudi če sta ženska in moški, ki se poročita, črnca in oblečena v črno, če nikoli ne spita skupaj, se reče, da sta sklenila bel zakon » (Kourouma, *Alahu ni treba* 24).

L'expression « mariage (en) blanc », qui intrigue tant le narrateur quand il désigne un mariage entre deux Africains noirs, n'existant pas en slovène, la traductrice a ajouté un commentaire autonymique, « po francosko » (« en français »), ce qui est une solution tout à fait adéquate.⁸

8 Notons en passant que, dans cette phrase, le personnage confond deux expressions françaises : « mariage blanc » (mariage de façade) et « mariage en blanc » (mariage où la mariée porte une robe blanche).

De manière générale, la traduction de tous ces éléments provenant du français standard (de France) – c'est-à-dire la plupart des éléments qui sont accompagnés d'explications entre parenthèses – est beaucoup plus problématique qu'il n'y paraît. Le narrateur mentionne la plupart du temps le dictionnaire dans lequel il doit chercher, même si son interprétation est par ailleurs très personnelle. Ces éléments sont donc au moins partiellement en usage métalinguistique ou doivent être interprétés comme des connotations autonymiques, pour reprendre la terminologie des sémioticiennes françaises Josette Rey-Debove et Jacqueline Authier-Revuz.⁹ En effet, les mots slovènes employés utilisés par la traductrice ne se trouvent pas réellement dans les dictionnaires utilisés par le narrateur ; ce sont les mots français du texte original qui y sont expliqués. Tel est le cas dans l'exemple suivant :

g) « On dit en français que Yacouba était complètement ruiné, totalement ruiné » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 38).

« Po francosko se reče, da je bil Jakuba uničen, popolnoma uničen » (Kourouma, *Alahu ni treba* 32).

Non, en français, on ne dit pas « Jakuba je uničen ». Plaisanterie mise à part, en voulant faciliter la lecture, on fait perdre au texte sa cohérence. Dans de tels exemples, il serait préférable de supprimer le commentaire autonyme (« en français »). Plus logique encore serait la stratégie consistant à conserver le mot français entre guillemets avant son explication entre parenthèses. Mais serait-elle acceptée de l'éditeur ?

LES ÉLÉMENTS LINGUISTIQUES ISSUS DE L'ENVIRONNEMENT CULTUREL AFRICAIN

On trouve dans le récit du narrateur d'autres éléments relevant du milieu culturel et linguistique africain. Les interprétations qui les accompagnent sont donc destinées aux Blancs et aux autres francophones dont la langue maternelle n'est pas le malinké.¹⁰

9 Voir la bibliographie. Les mots sont utilisés pour eux-mêmes autant que pour leur signification. Ils servent à introduire dans le récit la parole de l'Autre et sont commentés comme tels.

10 Il est possible d'interpréter de manières différentes la fonction des emprunts étrangers dans les romans francophones d'Afrique subsaharienne. Dans son article de 2009, Katja Zakrajšek la définit ainsi : « Ces expressions non traduites sont considérées par beaucoup comme une sorte de représentation symbolique de la culture sous-jacente, un concentré de ses aspects les plus importants. Mais il est plus fructueux de les lire comme des métonymies, comme des rappels occasionnels de la différence culturelle qui structure un texte souvent écrit dans le registre standard, voire élevé, d'une autre langue » (163).

Les emprunts aux langues africaines (plus particulièrement au malinké)

Parfois le narrateur inclut des mots africains, des mots de sa langue maternelle, qu'il explique entre parenthèses, comme tous les mots et expressions supposés obscurs :

a) « Bangala et gnoussou-gnoussou sont les noms des parties honteuses d'après Inventaire des particularités lexicales en Afrique noire » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 55).

« (Bangala in njusu-njusu sta imeni za moški in ženski sram, pravi Inventar leksikalnih posebnosti v črni Afriki) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 43).

b) « Il envoyait de l'argent au village de Togobala, à ses parents, aux griots et à l'almany (d'après Inventaire des particularités, chef religieux) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 73).

« V Togobalo je pošiljal denar svojim sorodnikom, griotom in almamiju (po Inventarju posebnosti verski voditelj) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 57).

c) « Il nous fallait partir vite, partir gona-gona. (Ce qui signifie, d'après Inventaire, dare-dare.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 94).

« Morali smo stran, hitro, njona, njona. (Kar pomeni, kot pravi Inventar, brž, brž.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 73).

d) « Que faisait Sekou dans ce pays de kasaya-kasaya ? (Kasaya-kasaya signifie dingues.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 206).

« Kaj neki je Seku počel v tej deleži samih kasaja-kasajev ? (Kasaja-kasaja pomeni prismuknjenci.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 157).

En réalité, l'utilisation d'emprunts étrangers accompagnés de leur traduction ou explication placée entre parenthèses a de multiples avantages pour la traductrice qui se contente de conserver le mot africain (en l'adaptant juste à l'orthographe et à la phonétique slovènes) et de traduire le commentaire explicatif en slovène. Dans ce cas, la traduction est exactement équivalente à l'original. On peut se demander s'il n'aurait pas été judicieux d'ajouter une explication sur le sens du mot « griot » (exemple b) qui est certainement moins familier aux lecteurs slovènes qu'aux lecteurs français.

Les africanismes (expressions africaines traduites littéralement en français et autres calques)

Bien plus difficile est la question de la traduction des expressions africaines déjà traduites littéralement en français dans le texte original.

Nous pouvons distinguer deux sous-catégories d'éléments : les africanismes lexico-syntaxiques (essentiellement des proverbes) et les locutions figées provenant de locutions africaines, donc se distinguant de la langue du récit par la formulation et la vision du monde qui les caractérisent, inhabituelles pour un lecteur à qui l'environnement culturel africain est étranger.

Lorsqu'elles peuvent être traduites littéralement sans être inintelligibles en slovène, ces expressions ne posent pas de problème particulier :

a) « (Chez les nègres africains noirs, quand quelqu'un est très méchant, on dit qu'il peut mettre une abeille vivante dans un œil ouvert.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 52).

« (Pri afriških zamorskih črncih se, če je nekdo zelo zloben, reče, da ti je sposoben poriniti živo čebelo v odprto oko.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 41).

b) « (Au village, quand quelque chose n'a pas d'importance, on dit qu'il ne vaut pas le pet d'une vieille grand-mère.) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 61).

« (V naši vasi, če je kakšna stvar čisto nepomembna, se reče, da ni vredna niti toliko kot prdec ene stare mame.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 48).

c) « [O]n suit l'éléphant dans la brousse pour ne pas être mouillé par la rosée (ce qui signifie qu'on est protégé lorsqu'on est proche d'un grand) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 163).

« [Č]lovek bo v savani pač hodil za slonom, da ne bi bil moker od rose (kar pomeni, da imaš dobro zaščito, če si blizu kakšnega mogočnika.) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 125).

Les expressions sont aussi « exotiques » que compréhensibles dans les deux langues. Mais, dans d'autres cas, la traductrice a décidé d'atténuer ou de supprimer l'expression africaine pour faciliter la compréhension :

d) « Par mouillage des barbes (signifie bakchich). Par mouillage des barbes ou bakchich des douaniers, les paniers de cola embarquaient au port d'Abidjan, arrivaient et sortaient au port de Dakar sans payer un sou de taxes ou de droits » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 37).

« S podmazovanjem (to pomeni bakšiš). S podmazovanjem ali bakšišem za carinike so se košare kole vkrcavale v abidžanski luki, prihajale in odhajale v dakarski luki, ne da bi šel en sam fičnik za pristojbine in carino » (Kourouma, *Alahu ni treba* 31).

Dans l'exemple (d), la traductrice a remplacé l'expression africaine – imagée, truculente et surtout inhabituelle – par le verbe slovène « podmaz(ov)ati koga », défini par le dictionnaire unilingue slovène SSKJ comme étant synonyme de « podkupiti » (« soudoyer »), c'est-à-dire une expression figée tout à fait habituelle. L'africanisme s'est donc totalement perdu.

L'expression « pied la route » est un exemple représentatif d'africanisme lexico-syntaxique :

e) « Et nous avons continué notre bon pied la route (pied la route signifie, d'après Inventaire, marcher) » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 43).

« In sva šla hitro naprej noga pot (noga pot pomeni, kot pravi Inventar, hoditi) » (Kourouma, *Alahu ni treba* 36).

La traductrice a opté pour une expression tout aussi inhabituelle sur le plan syntaxique, « iti noga pot ». Son objectif est de faire sentir au lecteur slovène l'écart grammatical par rapport à la langue standard de l'original (Zakrajšek, « Kaj pa, ko pisatelj zapiše » 355). Le problème est que cette expression n'existe pas en dehors de la traduction. Un lecteur slovène pourrait penser que les Africains parlent un français incorrect, alors que, hors de France, un nouvel usage – future norme ? – a émergé et s'est partiellement établi. Lorsque nous lisons dans l'article de 2009 à quel point la traductrice prend en compte la dimension éthique de la traduction des littératures postcoloniales, préconisant même une « traduction responsable » des textes africains (une traduction qui ne disparaît pas en tant que traduction) (Zakrajšek 170), nous pouvons affirmer que cette solution pourrait avoir sur le lecteur slovène l'effet inverse de l'effet recherché.

LE « PIDGIN » ET AUTRES ANGLICISMES

Les éléments provenant de l'anglais ou du « pidgin » traduits ou expliqués entre parenthèses sont rares, car ils caractérisent la langue des habitants des anciennes

colonies britanniques. En réalité, il s'agit d'éléments que tout le monde comprend, de sorte que le style, dans ce cas, ne fait que souligner qu'il s'agit d'éléments étrangers.

Comme en témoignent les exemples suivants, ces éléments ne posent aucunes difficultés lors du processus de traduction :

a) « Là-bas, les enfants de la rue comme moi devenaient des enfants-soldats qu'on appelle en pidgin américain d'après mon Harrap's small-soldiers. » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 41).

« Tam doli otroci ceste kot jaz postanejo otroci vojaki, ki se jim v ameriškem pidžinu reče small-soldiers, pravi moj Harrap's » (Kourouma, *Alahu ni treba* 34).

b) « C'était une Malinké, dans le pidgin afro-américain mandingo. » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 107).

« Ona je bila Malinke, v afroameriškem pidžinu Mandigo. » (Kourouma, *Alahu ni treba* 82).

c) « Le quartier des paillotes des natives (les natives, c'est les indigènes du pays d'après Harrap's) et le quartier des réfugiés. » (Kourouma, *Allah n'est pas obligé* 68).

« Četrtr slamnatih koč od nativesov (nativesi, to je domače prebivalstvo, pravi Harrap's) in begunska četrtr. » (Kourouma, *Alahu ni treba* 53).

Comme les mots africains, les emprunts à l'anglais sont tout simplement inclus tels quels dans le texte slovène. Les explications, qui participent déjà du récit dans l'original, remplacent les éventuelles notes de bas de page ou le glossaire final.

CONCLUSION

À l'issu de l'analyse détaillée dans le présent article, il apparaît clairement que le stylème consistant à mettre en valeur certains éléments (mots et expressions français, mots africains, africanismes et anglicismes) doit être sérieusement pris en compte lors du processus de traduction et donner lieu à l'élaboration d'une stratégie spécifique. D'une part, il permet d'intégrer des éléments d'origine africaine et anglaise dans le texte slovène, mais d'autre part, il remet en question

le statut des mots et expressions français ainsi mis en exergue. Ceux-ci ont, au moins en partie, une fonction métalinguistique et sont donc difficilement traduisibles dans une autre langue sans que cela nuise à la cohérence du texte. S'il est vrai que ces mots dans l'original appartiennent à la même langue que le corps du récit, il est tout aussi indéniable qu'ils dérivent explicitement du français. La référence constante à divers dictionnaires le rappelle. Certes, ce besoin affiché de préciser le vocabulaire employé est aussi un prétexte, un moyen de mettre à distance le récit ; les mots concernés ont donc une fonction au moins aussi poétique que métalinguistique, ce qui semble signifier qu'ils peuvent être traduits. Il y a donc un parti-pris à prendre, une stratégie cohérente à adopter. En dépit des difficultés qui en découlent, Katja Zakrajšek a choisi de faire primer la dimension poétique et la fluidité de la lecture en traduisant en slovène les mots français expliqués par le narrateur. Il aurait pu être judicieux de suivre l'idée énoncée par Kourouma, née d'un effort pour rendre tous les lecteurs francophones égaux et surtout dignes de se voir expliquer des mots et des phrases qui leur sont étrangers. Certes, cette stratégie soulèverait d'autres difficultés, mais elle aurait l'avantage de permettre une (re)présentation plus claire de la réalité linguistique complexe de l'Afrique subsaharienne francophone.¹¹

BIBLIOGRAPHIE

- Authier-Revuz, Jacqueline. « Remarques sur la catégorie de l'îlot textuel. » *Cahiers du français contemporain*, vol. 3, 1996, pp. 91-115.
- Authier-Revuz, Jacqueline. « Le fait autonymique : langage, langue, discours. Quelques repères. » *Parler des mots. Le fait autonymique en discours*, édité par Jacqueline Authier-Revuz et al., Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2011, pp. 293-303.
- Egueh, Hayat Omar. *Le français populaire ivoirien dans Allah n'est pas obligé d'Ahmadou Kourouma*. 2014. Linnéuniversitetet, mémoire de licence, <http://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:730501/FULLTEXT01.pdf>. Consulté le 22 septembre 2023.
- Gbanou, Sélom. *Ahmadou Kourouma : Allah n'est pas obligé*. Paris, Honoré Champion, 2013.

11 Les conclusions énoncées ici ne concernent naturellement que la stratégie adoptée pour la traduction du stylème spécifique présent dans *Allah n'est pas obligé*. J'apprécie et respecte grandement le travail de Katja Zakrajšek, qui est l'une des rares traductrices des littératures en français à toujours élaborer soigneusement une stratégie de traduction précise avant de commencer à travailler. En outre, je suis d'accord avec la plupart des principes qu'elle a énoncés.

- Grassin, Jean-Marie. « The Problems of Émergence in Comparative Literary History. » *Emerging Literatures*, édité par Jean-Marie Grassin, Berne, Peter Lang, 1996, pp. 5-16.
- Iloh, Ngozi Obiajulum. « Innovations linguistiques dans *Les Soleils des indépendances* d'Ahmadou Kourouma. » *Revue de l'Association nigériane des enseignants universitaires de français*, 2017 (cité d'après : Muotoo).
- Kobenan, Kouakou Léon. « La parenthèse, fonctions et enjeux dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. » *Corela*, vol. 13, no. 1, 2015, <http://journals.openedition.org/corela/3855>. Consulté le 13 septembre 2023.
- Kourouma, Ahmadou. « Allah n'est pas obligé de faire juste toutes ses choses. » *Les chaînes de l'esclavage : Archipel de fictions*, Paris, Florent-Massot/Association euro-africaine, 1998, pp. 245-257.
- Kourouma, Ahmadou. *Allah n'est pas obligé*. Paris, Seuil, 2000.
- Kourouma, Ahmadou. *Alahu ni treba*. Ljubljana, Sanje, 2003.
- Molinié, Georges, et Alain Viala. « Stylème. » *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, édité par Georges Molinié et Alain Viala, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, pp. 31-42.
- Muotoo, Chukwunonso Hyacinth. « L'africanisme dans *Allah n'est pas obligé* d'Ahmadou Kourouma. » *Journal of Chinese & African Studies (JOCAS)*, vol. 2, no. 1, 2021, pp. 200-207.
- Rey-Debove, Josette. *Le métalangage*. Paris, Armand Colin, 1997.
- Zakrajšek, Katja. « Kaj pa, ko pisatelj zapiše večjezično francoščino. » *Prevajanje besedil iz obdobja romantike: 29. prevajalski zbornik*, édité par Martina Ožbot, Ljubljana, DSKP, 2004, pp. 341-358.
- Zakrajšek, Katja. *Poetika Ahmadouja Kouroume v kontekstu zahodnoafriškega frankofonskega romana*. 2005. Université de Ljubljana, mémoire de maîtrise.
- Zakrajšek, Katja. « K problematiki prevajanja afriškega evrofonskega romana v slovenščino. » *Ars & Humanitas*, vol. 3, no. 1-2, 2009, pp. 157-174.

Florence Gacoin-Marks

Faculté des Lettres de l'Université de Ljubljana
 florence.gacoin-marks@guest.arnes.si



Prevajanje večjezičnosti v postkolonialnem vojnem romanu *Allahu ni treba* Ahmadouja Kouroume

Prispevek se ukvarja s prevajanjem afriškega vojnega romana *Allah n'est pas obligé* (*Allahu ni treba*) Ahmadouja Kouroume. Na splošno je pisatelj slog znan po številnih afrikanizmih, ki ga obarvajo in obogatijo. V omenjenem romanu želi pripovedovalec nagovarjati vse možne bralce frankofonskih romanov, zato se v njegovem pripovedovanju prepletajo jezikovni elementi z različnih kulturnih območij (knjižna francoščina, afrikanizmi in anglicizmi) in iz različnih registrov (otroški jezik, pogovorni jezik, slovarske definicije). Ta jezikovna raznolikost zahteva od prevajalca romana v tuji jezik (npr. v slovenščino) izoblikovanje dosledne strategije na podlagi analize, pri kateri se bosta določili najprej funkcija različnih elementov v strukturi pripovedi (psihološko-jezikovna verodostojnost, ironična distanca za poudarjanje neznosnosti opisane realnosti ...) in potem stopnja prevedljivosti teh elementov. Vzporedno bomo preučili, kako je slovenska prevajalka romana rešila težave in v kolikšni meri ji je uspelo jezikovno raznolikost romana Ahmadouja Kouroume prenesti v slovenski jezik.

Ključne besede: postkolonialne književnosti, frankofonske književnosti, afriške književnosti, večjezičnost v romanu, Ahmadou Kourouma, *Allahu ni treba*

Do Respectable Ladies Buzz, Grumble or Hum: An Analysis of Slovenian Translations of Ibsen's *Et dukkehjem*¹

Marija Zlatnar Moe

Abstract

Et dukkehjem (*A Dolls' House*) by Henrik Ibsen is one of the most central texts of world theatre and literature, but at the same time, it is also a text written by an author coming from a relatively peripheral source language and culture. Nevertheless, soon after her entrance to the European stages Ibsen's *Nora* found her way to the Slovenian theatres, albeit via German translations more often than not. This paper will show how the fact that the translations were done between two peripheral languages has affected all existing Slovenian translations, direct or indirect.

Keywords: literary translation, drama translation, Ibsen, translation between peripheral languages, (in)direct translations

1 The author acknowledges the financial support received from the Slovenian Research Agency (research core funding No. P6-0265).

INTRODUCTION

Henrik Ibsen is one of the central authors of the world drama and literature, often compared with William Shakespeare, and called one of the initiators of the modern drama. But, unlike Shakespeare, Molière or Goethe, he comes from one of the lesser known, more peripheral cultures and languages, which makes him vulnerable (Rem 502) in a way that the above-mentioned are not: as Rem notes, authors writing in smaller, peripheral languages as a rule depend completely on the taste, opinion, competence and willingness of different intercultural mediators, such as translators, editors, agents and impresarios: “There are inescapable transformations taking place when an author who was originally from the periphery, who wrote in a ‘small language’ and was perceived as provincial in the cultural centres, appears in the world’s famous classics lists” (ibid.). Rem was talking about translating Ibsen into English, a language which he, together with David Crystal (1-71) calls “the probably first truly ‘global’ language,” a target language that is desirable for the source author and his agents, editors, etc. to be translated into. But when we talk about translating Ibsen into Slovenian, we talk about translating into another peripheral language, which makes the author even more vulnerable, especially if there are no intercultural and interlingual mediators with direct access to the ultimate source text, culture and language.

Already in the 1930s, Fran Albreht (Stanonik 284-285), the (probably indirect) translator of Sigrid Undset’s novel *Jenny*, wrote about the difficulties of translating a Norwegian novel and called for university-level courses in peripheral languages, saying “Yes, the Slovenian University really should establish a chair specializing in cultures and literatures of small nations” (ibid. 284). The reasons he gives are patriotic: studying other small nations and their languages would teach Slovenian people some resilience and pride, and show them that “in the spiritual world, nations are not divided into big and small, but only in spiritually fertile and barren.” “In any case,” he adds, “the need of the time is that Slovenian translators acquaint their people with the best mental creations of small nations” (ibid.). Since then, there have been established several university chairs for peripheral languages, but the large majority of them can still be characterized as “vulnerable” as Rem called them, and both Slovenian and Norwegian definitely belong in this group, regardless of what literary system and hierarchy of world languages we choose.²

This vulnerability is not visible only in the mediation and reception of literary texts from such languages, but also in the translation process and the final product itself. Albreht (see above) presented only one of them, namely the inability to

2 For a detailed discussion on different language systems and translating peripheral languages see for example Zlatnar Moe et al.

receive formal instruction in the majority of peripheral languages in one's home country and mother tongue. In the case of the Slovenian-Norwegian pair, one can neither study Norwegian at University level in Slovenia, nor Slovenian in Norway. A student who wishes to study Norwegian has to go abroad,³ which brings us to the next characteristic which influences translations from Norwegian (and other peripheral languages): the involvement of other (often more central, very often the hyper-central English) languages besides the ultimate source and ultimate target languages. This influence can be very visible and strong as in the case of indirect translations – Ibsen was translated only indirectly into Slovenian until the 1960s – or less direct and more difficult to observe: translators learn the ultimate source language via another language, either a central one or one that is similar to the ultimate source language; they use language and translation tools in those other languages, their support network (for example editors, directors, dramaturgs) read the text in a central translation, etc.

In this paper, I will present several translations of Henrik Ibsen's *Et dukkehjem* (*A Doll's House* in English, *Nora* in Slovenian) into Slovenian and how the target texts show all the difficulties the translators faced because they translated a text that they either had no direct access to in its ultimate original version, or that they were able to translate directly, but with all the complications, limitations, and loneliness that come with translating from a language that nobody but yourself can speak. The research questions the paper will mainly focus on are: 1. How did the fact that the text was translated from one peripheral language into another affect the Slovenian translations of Ibsen's *Et dukkehjem*? 2. What changes can be observed in the five translations of Ibsen's *Et dukkehjem*?

TRANSLATING IBSEN FROM NORWEGIAN

Just as in Slovenia, language and literature were considered key elements of national awareness in the 19th-century Norway too, and drama was declared the most important genre in that respect (Holledge et al. 72). The central Norwegian theatres, however, were led by Danish managers and artists, and Henrik Ibsen, among others, worked hard towards the establishment of truly Norwegian theatre houses (ibid.). By the time *Et dukkehjem* arrived on the Christiania stage in January 1880,⁴ this goal had been achieved: The play was directed and performed by Norwegians, and actors from other Norwegian theatres were often invited to

3 There are general language courses available in Slovenia.

4 The very first performance, however, was not in Christiania but in København, "the capital of the colonial power that was responsible for the 400-year long night, which took away Norway's social, cultural, economic, and political power" (Holledge et al. 72).

take part, bringing different practices from their home theatres, thus helping to develop modern realistic drama and connect Norwegian theatre.

By 2016, there had been over 850 performances of *Et dukkehjem* in the Nordic countries, in theatres ranging from national theatres to local theatres and theatre groups; the promotion has been supported by media and different public institutions which continue to subsidize new productions and international tours (ibid.). Three key reasons for the international success of the play are usually mentioned, namely, that it is a dramatic presentation of human striving for personal freedom and self-realization; that Nora herself was an icon of emerging female subjectivity; and that it brought dramatic innovations such as the development of dramatic realism and a modernist aesthetic (ibid. 9). Another important factor, according to Holledge et al., were the numerous international tours and guest performances in other countries, and particularly the actresses who played Nora and were very often also managers of their troupes: “[T]heir transnational touring is crucial to an understanding of the global success of *Et dukkehjem*. Wherever they went, they left behind a legacy that informed the ongoing production history of the play. It was their persistence that secured *Et dukkehjem* a place in the repertoire of world theatre” (ibid. 29). Another group of key players were of course individual translators such as William Archer (into English), Moritz Prozor (into French) and Wilhelm Lange (into German), as well as individual critics and dramaturgs.

Ibsen was well aware of the importance of translation, and was already in the 1860s actively promoting his work abroad (D’Amico 69). While his texts were performed in their original form in Denmark, the Swedish theatres used translations, as did theatres elsewhere. Ibsen actively contributed to the German translations because he was fluent in German, but was more dependent on the translators for the English and French versions, as he was not as proficient in those two languages. Those three were the core mediating languages which helped *Et dukkehjem* reach the world stages: in the first wave of productions in the late 19th century, the play was translated into 27 languages, and the German translation was the mediating text for twelve among them, including Slovenian (Hanssen 104-105). By 2018, the play had been translated into at least 72 languages, more and more frequently directly from Norwegian, and English had become the most used mediating language – as a source text for the ultimate target texts as well as an auxiliary text for ensembles working on a new production while waiting for the translation.

TRANSLATING IBSEN INTO SLOVENIAN

Ibsen arrived on Slovenian stages at the roughly same time as elsewhere in Europe, translated indirectly via German. He kept being translated into Slovenian

indirectly until the mid-20th century, when the first direct translations were published, and while the mediating languages might have varied, *Et dukkehjem* was, by all accounts, translated via German. There are two possible sources for the first Slovenian translation, both German, namely that of Wilhelm Lange, who made the first translations of many of Ibsen's plays and worked closely with him; or possibly a newer translation by Maria von Borch that appeared in 1890, only two years before the first production in Ljubljana.⁵ We have no information what the later translators used as their source texts, but we can discern from the texts (see below) that they were translated from German, and not from one of the other two core mediating languages.

The Translators

Et dukkehjem is one of the few texts that has been translated into Slovenian numerous times – certainly five, and there are also reports of a sixth translation by Hinko Nučič, but it remains lost, if it ever existed. The five translations that we have access to were done by five different translators between the 1890s and the 2010s: Fran Gestrin, Miran Jarc, Andrej Hieng, Janko Moder and Darko Čuden. Three of them remained in manuscript/typescript, and two were published, but only one in a book. This state of affairs changed in 2022 when two of the already existing translations were published as books because *Et dukkehjem* was part of the obligatory reading list for the secondary-school leaving exam, and the publishers could count on healthy sales.

The first translation was done by Fran Gestrin, a secondary school teacher who was also a literary translator; he often worked for the Dramatic Society in Ljubljana, the predecessor of first professional theatre in the Slovenian language. His translation is mostly lost, but the part of Torvald Helmer is preserved in its entirety. This translation was used in the first production, and all subsequent ones until 1920, but it was never published. While this translation was done when the controversy about the ending of *Et dukkehjem* was still very much alive, the alternative ending where Nora stays was not used; the producers of the performance decided to use the original ending. This production was staged twice in 1892, in spring, and then again in the autumn. One of the reviews of the second production says that the “ending was mildened by the director” (Moravec 26).

In 1920, a new production in Ljubljana used a new translation. This time, the translator was Miran Jarc, a Slovenian author and literary translator, and the head of the Slovenian puppet theatre before World War II. Although he later graduated in French, he was only 19 when his translation of *Et dukkehjem* was put on

5 For first German translations of *Et dukkehjem* see Hanssen.

stage, so it is safe to assume that it was done from German, especially as there are traces of the characters' German names throughout the play. The translation was long available only in manuscript, but in 2022 it was published as a book – the spelling and punctuation was modernized, but all the interventions either by the translator or in his German source text remained unchanged.

The next translation came nearly 30 years later, in 1952, for the production of the Slovenian Civic Theatre (SSG) in Trieste (Italy). The translator this time was Andrej Hieng, a notable Slovenian playwright, author, director, screenwriter, and dramaturg. Of all Slovenian translators of *Et dukkehjem*, he is the most prominent as a literary figure, but his translation of *Et dukkehjem* came before he became prominent and *Et dukkehjem* remained his only translation of Ibsen. His text remains in typescript; it was not even published in 2022, when the other two remaining complete translations appeared in book form.

In 1966, the first Slovenian direct translation of the text finally appeared. The translator was Janko Moder, one of the most prominent literary translators of the 20th century. He translated literature from more than 20 Indo-European languages, in all genres, but especially drama, and he provided the first direct translations from many minor languages. The translation of *Et dukkehjem* was included in a book with two other plays by Ibsen, namely *Ghosts* and *The Pillars of Society*, and accompanied by an extensive study on Ibsen and his plays, written by Marta Vozlič. His translation was the authoritative one for 50 years, until 2016; it was reprinted many times, read in schools, included in the secondary-school leaving exam, and put on stages.

In 2016, the Celje City Theatre (SLG) commissioned a new translation for their production of *Et dukkehjem*. The translator was Darko Čuden, a professor of German at the University of Ljubljana, and a literary translator working with different languages, most notably with Norwegian. This translation, too, was done directly from Norwegian, and was at the time published in the theatre programme, but appeared in a book edition in 2022. The translation was also used in the production of the Ljubljana City Theatre (MGL) in 2023.

The Translations

In my analysis I used one modernized and one unchanged edition of the ultimate source text, the manuscripts of Gestrin's and Jarc's texts, the typescript of Hieng's translation, the 1996 edition of Moder's text, and the first published version of Čuden's translation. I did not include the 2022 editions of Jarc and Čuden, as the text analysis was finished by the time they appeared, but random checks in these published texts did not show any differences from the versions I used in the study.

As mentioned, Gestrin's translation is only partially preserved and is held by the Slovenian Theatre Institute in Ljubljana, in the same file as Jarc's later translation. The best preserved is the part of Helmer, which has been preserved in its entirety, 68 pages long. The title of the manuscript is "1. Helmer," and on the first pages there are detailed instructions on Helmer's look in all three acts. The main text includes Helmer's cues and lines. Some parts of the text are crossed out, and there are words or phrases added in pencil; these changes were most probably made during the production. Although there is no title included, we know from other sources that the play was staged as *Nora*.

The second translation, also in manuscript form, bears the title *Nora. Igra v treh dejanjih* [*Nora. A play in three acts*]; the title page gives the names of both Ibsen and the translator Miran Jarc, as well as the date of the translation (1920). The text itself is 136 pages long, accompanied by extremely detailed instructions for the stage, including a sketch of the Helmers' living room, cues for the music and similar. The text is full of changes that were added to the manuscript later, possibly during production: parts of it are crossed out, other parts added, there are many reorganizations of the texts indicated on the margins, etc.; most of those changes were probably done during the rehearsals. All the names were originally Germanized, but were crossed out and overwritten with their Norwegian versions. In addition to the manuscript, there is also a typescript of Helmer's part. This is especially interesting because this typescript includes the alternative ending. This alternative ending is entitled *Varijanta* [*Variant*] and is crossed out. There are no indications that it was ever used. As mentioned, this translation was published in 2022, without major interventions – but the title was changed, in order to adhere to the title in the leaving exam, to *Nora (Hiša lutk)* [*Nora (A Dolls' House)*].⁶

Hieng's translation is preserved as a typescript with the title *Nora (Dom punčk)* [*Nora (A Dolls' Home)*]. The main text is 69 pages long, with no visible changes except for emphasis marks on individual words, added in pencil, probably during production. Also, the whole part of Nora is underlined, which indicates that this copy was used by the leading actress. The few manuscript additions in pencil are mostly stage directions.

In 1966, the first direct translation from Norwegian, Moder's, was published with the title *Hiša lutk (Nora)* [*A Dolls' House (Nora)*]. It seems that the translator and publisher wanted to introduce a version of the original title with this edition, but as the years went by, it became clear that the title *Nora* was already too established to be changed completely. The original edition as well as the one from 1996 came with extensive paratexts explaining Ibsen, his plays, his life and his works,

6 The official list of required readings is available at <https://www.ric.si/splosna-matura/predmeti/slovenscina/>.

and were primarily aimed at students and use in schools. The 1996 version of the text is 76 pages long, and at some points enhanced with footnotes explaining culture-specific elements.

The newest translation to date is from 2016, was published as a book in 2022. This, too, is a direct translation, titled *Nora ali Hiša za lutke* [*Nora or the House for Dolls*]. The text itself is 41 pages long and accompanied by photographs of the performance and several discussions of the text, the author, etc. Just as was the case with Jarc's text, Čuden's too was published in 2022 in a book with the adapted title. But the production of it in 2023 went back to the roots and called itself simply *Nora*.

METHOD

In order to determine how the translations were influenced by the fact that they were done between two peripheral languages, I did a detailed text analysis of the four complete translations, and a separate analysis of Gestrin's Helmer. I compared the translations to the Norwegian original text as well as with other translations, examining changes in various grammatical (tenses, grammatical number, verbal aspect, etc.), lexical (synonyms and near synonyms, changes of lexical meaning, idioms and collocations, etc.) and cultural categories (changes in formality, culture-specific elements), as well as additions and omissions in the five Slovenian texts.

WHAT DO RESPECTABLE LADIES DO, THEN?

Across all four translations, I detected nearly 5000 changes, most of them in the older, unpublished indirect translations (Jarc (J) and Hieng (H)), and the fewer in the most recent ones by Moder (M) and Čuden (Č).

Table 1: Number of Translation Changes in All Five Translations

Category	Number of changes
Omission	613
Replacement	585
Punctuation	381
Calque	343
Addition	334
Grammatical change	316
Formality change	292

Syntax	283
Wordiness	269
Non-normative solution in the target language	237
Intentional change of meaning	229
Mistranslation	223
Borrowed word/phrase	169
Summarizing	120
Antonym	98
Change of culture-specific element	81
Explanation	73
Omitting repetition	71
Other	67
Reorganization	63
Change of metaphor	45
Exclamation or expletive	45
Addressing changes	38

There are several likely reasons for this falling trend: the more recent translations (M and Č) are more or less direct, which means that there is one set of changes (that of the mediating translation) less than in the older indirect ones; the familiarity with the ultimate source text, language and culture has been gradually increasing (even though the knowledge of the late-19th-century society and culture has been decreasing at the same time); the trend towards foreignizing⁷ literary translations has become ever more pronounced; and finally, only the recent translations had been published (and were not available only in manuscript) at the time of the analysis, which means that only those two translations went through an editing process before reaching their final available form.

The most frequent translation change was omission (most omitted elements were forms of address, exclamations and other markers of spoken language), which accounts for over 600 occurrences; it is followed by replacement of source elements with similar but not identical ones (“mask” instead of “costume,” for example), word-for-word translations (such as “ugly weather” instead of “bad weather,”), additions (most obvious is the addition of a whole scene in Jarc), grammatical changes (mostly of tense and grammatical number), etc. There was a surprising number of non-normative elements in the target texts, many of them clear grammatical mistakes (e.g., incorrect case forms of Slovenian nouns) – I counted

7 For discussions on foreignizing/domesticating translations see for example Venuti.

237 examples – and changes that can be only described as lexical mistakes, a result of misunderstanding a word or phrase (often a phrasal verb or a colloquial expression) in the source text.

The numbers on their own do not tell us what was going on during the translation process, but they give an indication: The rather high number of spelling and punctuation errors can be traced to the fact that two of the texts were in manuscript and did not go through editing.⁸ The high number of calques, non-normative use of Slovenian, grammatical and lexical changes and inaccuracies, as well as the high number of replacements on the lexical level point to the possibility that the translations were done from a source language that was not the strongest foreign language of any of the translators, and from a culture that, even today, remains somewhat remote for the majority of the target readers/spectators. In addition, more time-specific factors have likely played a role: the first two translations were done from a German source, which brought with it a whole new set of changes (most visible were the Germanized or partly Germanized names of the characters); and the latter two were done when the cultural knowledge of the late-19th-century bourgeois society had decreased (the most visible were changes in the way characters address each other).⁹

The analysis shows that the four complete translations, as well as the extant part of the fifth, could all be categorized as “reverent” (Aaltonen 64–73), i.e., complete translations without large interventions by the translator – and that trend becomes stronger with time. The only major exception is Jarc’s translation, which comes with an additional scene not found in the two possible mediating source texts for his translation. Most interventions, where they happened, did not affect levels above that of word and phrase. Most omissions happened in stage directions, speech markers, addresses, diminutives and rhetorical questions – they did not influence the plot itself, but they did change the characterization and the relations between the characters. The one element that has been changing with surprising regularity is the title (see below), but the much discussed controversial ending did not seem to cause trouble for Slovenian translators and theatres.

The influence of the mediating texts is most visible in the names of the characters: in the older translations they were either fully or partially Germanized (and then changed to the original) names, while the newer translations have Norwegian names. Stage directions change more frequently; characters enter and exit through different doors, and their actions are described in different ways: At the beginning of Act 1, Nora is supposed to be “humming” (“nynne”), which was

8 Here are included only clear mistakes, not solutions that were normative at the time when the translations were performed.

translated to Slovenian either as “popeva” [is humming], “brenči” [is buzzing] or “brunda” [is rumbling] – this detail sets up Nora as either more (in the rumbling and buzzing translations M and Č) or less (in the others) of a childlike and silly character, a trait that is most expressed in M.

As far as punctuation could be studied, the analysis shows a tendency from weaker punctuation (like periods) towards stronger (for example exclamation marks). Emphasis, often marked by the font in Ibsen, was mostly marked by the word order in all translations, although in the newer two the emphasis is just as often absent.

There was a surprisingly high number of grammatical changes and the majority was the result of interlingual interferences either between Norwegian and German, or between Norwegian and Slovenian: these include inaccurate use of verbal tenses, especially the translation of the present perfect with the past tense, and of different future tense forms with the present tense; or the incorrect use of Slovenian forms not found in either of the source languages, such as dual and supine, which were often replaced by plural and infinitive. Some of the (non-normative) changes might have been normative at the time (the use of infinitive/supine), while others have always been regarded as grammatical mistakes (such as the incorrect use of reflexive possessive pronouns or inaccurate declination of individual words). Syntax seemed to cause quite a few problems – most of those changes happened because translators replaced source connectors (mostly conjunctions) with different ones, which changed relations between (parts of) the sentences; sometimes it is not clear what the pronouns refer to, and the sentence emphasis is altered because of the chosen word order.

Lexical changes were the result of three different strategies, namely explanation, summarizing and especially replacements of words with synonyms (but in a different register) or near synonyms. Several reasons for this were apparent: the source expression was ambiguous, or had different possible meanings; very often, there was some kind of interference. There were also examples that can be attributed only to the individual choices of the translators, such as Moder choosing to give Nora a “small drum” (“bobenček”) instead of a “tambourine” (“tamburin”) for her dance. With the exceptions of interferences, the changes were mostly neutralizations, affecting the style and register, and occasionally subtly changing characterization, relations and even the plot. When it comes to lexical changes due to interference, we are talking about a rather complex web of interferences between all three languages. One example is from Čuden’s translations: the Norwegian word “bitte” [tiny] was translated as “prosim” [please] because that is what the word means in German – the translation in question was done directly from Norwegian, but the translator’s strongest language is German. Another group of interferences involves false friends between Norwegian

and German (such as “sorg” which means “sadness” in Norwegian, but “worry” in German), whether because they were translated inaccurately in the mediating translation, or simply because Slovenian translators were affected by their proficiency in German. A third group consists of words that have different meanings in Norwegian (such as “ganske” [rather] or [wholly]), where one meaning is similar to German “ganz” [wholly], and the other is not. In those instances, Slovenian translators more often than not opted for the more German meanings.

There was a surprising amount of non-normative use of words, phrases and collocations in all four translations; it could be divided into intentional (the above-mentioned Nora’s “buzzing”) and non-intentional. A typical example of non-normative use is from M: instead of the usual Slovenian word for entrance hall, “predsoba” [fore-room], he consistently uses “vežica” [small hall], a word which was possibly used to mean “entrance hall” in the past, but is now used almost exclusively in the phrase “mrliška vežica,” meaning “cemetery chapel.”

Stylistic changes mostly resulted in neutralized style: the already very mild swear-words were left out or weakened, as were diminutives, exclamations, hedges and fillers. Different jargons, such as the language of banking, were neutralized as well; and the level of formality also changed: in the older translations it was mostly slightly increased, and in the newer ones decreased, especially in Moder’s translation, in which the translator occasionally uses either very informal or dialectal words which visibly stand out from the context. Culture-specific elements are largely preserved; the one that changes most seems to be the name of the main meal, normally eaten in the afternoon (“middag”) – sometimes it is rendered as “kosilo” [lunch], and sometimes as “večerja” [dinner].

CONCLUSIONS

The fact that *Et dukkehjem* comes from a culture that could be described as minor or peripheral, influences all the analysed translations on every level: from the choice of the source text and directness of the translations to the choice of individual translators, and their translation strategies on the micro-level. The first translators all came from the theatre and did not specialize in literary translation, the Norwegian language or Ibsen. Moder, the first translator working directly from Norwegian, did specialize in peripheral languages, but not in Norwegian especially, and only the most recent translator can be described as a literary (drama) translator specializing (though not exclusively) in Norwegian literature.

The translations of *Et dukkehjem* also stayed unpublished for a long time – only in 1966, when the first direct translation appeared, was it published in book form

– and first new translation came almost 60 years later, as a part of the materials for the secondary-school leaving exam, when also one of the older indirect translations was published.

While all the translations themselves could be described as more or less “revertent,” the older translations show several larger additions and omissions (such as the added scene in Jarc), but such interventions stop in the mid-20th century. All the translations also show results of different interferences on the grammatical, lexical and syntactical levels. Sometimes these originate in the source text, but others are simply the result of the fact that all the translators were less proficient in Norwegian than in German. It is also telling that to date the play still has no definite title: every translation came with a different title, and they all differ from the title decided by the Slovenian National Examination Board in 2022, which is certainly a curiosity.

In conclusion: even though we are talking about translating one of the most central authors of the world, the translation process and its final products proved to have more in common with translations of other texts from peripheral languages, than with translations of other world classics.

BIBLIOGRAPHY

- Aaltonen, Sirkku. *Time-Sharing on Stage: Drama Translation in Theatre and Society*. Vol. 17. Clevedon, Multilingual Matters, 2000.
- Crystal, David. *English as a Global Language*. Cambridge, University Press, 2003.
- D’Amico, Giuliano. *Domesticating Ibsen for Italy: Enrico and Icilio Polese’s Ibsen Campaign*. Doctoral Dissertation. Oslo, University of Oslo. 2011.
- Hanssen, Jens-Morten. *Ibsen on the German Stage 1876–1918: A Quantitative Study*. Vol. 53. Tübingen, Narr Francke Attempto Verlag, 2018.
- Holledge, Julie, et al. *A Global Doll’s House: Ibsen and Distant Visions*. London, Springer, 2016.
- Ibsen, Henrik. “Helmer.” Manuscript. SLOGI Archive sig. AD181, 1892.
- Ibsen, Henrik. *Nora. Igra v treh dejanjih*. Translated by Miran Jarc. Ljubljana, Manuscript, SLOGI Library sig. AD 181, 1920.
- Ibsen, Henrik. *Nora (Dom punčk)*. Transl. by Andrej Hieng. Typescript. Ljubljana, SLOGI Library sig. T3409.
- Ibsen, Henrik. *Hiša lutk (Nora)*. Transl. by Janko Moder. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1996.
- Ibsen, Henrik. *Samlede verker*. 19th ed. Oslo, Gyldendal, 2006.
- Ibsen, Henrik. *Et dukkehjem Skuespill i tre akter*. Bergen, Vigmostad & Bjørke, 2014.

- Ibsen, Henrik. *Nora ali Hiša za punčke. Gledališki list*. Transl. by Darko Čuden. Celje, Slovensko ljudsko gledališče, 2016.
- Moravec, Dušan. *Slovensko gledališče Cankarjeve dobe (1892–1918)*. Ljubljana, Cankarjeva založba, 1974.
- Rem, Tore. "The Penguinisation of Ibsen." *Nordlit* 34, 2015, pp. 497–504.
- Stanovnik, Majda, ed. *Prevajalci o prevodu. Od Trubarja do Župančiča (antologija)*. Ljubljana, Založba ZRC, 2013.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. New York, Routledge, 1995.
- Zlatnar Moe, Marija, et al. *Center and Periphery: Power Relations in the World of Translation*. Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019.

Marija Zlatnar Moe

University of Ljubljana, Faculty of Arts
marija.zlatnarmoe@ff.uni-lj.si



Spodobne gospe brenčijo, brundajo ali popevajo? Analiza slovenskih prevodov Ibsenove drame *Et dukkehjem*

Et dukkehjem (*Nora (Hiša lutk)*) sodi med središčna dela svetovnega gledališča in književnosti, hkrati pa gre tudi za besedilo, ki ga je napisal avtor iz razmeroma periferne kulture in v perifernem jeziku. Kljub temu je Ibsenova *Nora* kmalu po svojem prihodu v evropska gledališča našla pot tudi na slovenske odre, čeprav se je to večkrat zgodilo s pomočjo nemških posredniških prevodov kot pa neposredno. V prispevku bom pokazala, kako je dejstvo, da je šlo za prevajanje med dvema perifernima jezikoma, vplivalo na prevodni postopek in na vseh pet prevodov drame, tako posrednih kot neposrednih.

Ključne besede: književno prevajanje, prevajanje dramatike, Ibsen, prevajanje iz perifernih jezikov, posredni/neposredni prevodi

Witchcraft or Otherness: An English-Slovene Contrastive Analysis of Tituba's Speech

Tomaž Onič

Abstract

Tituba, a supporting character in Arthur Miller's 1953 play *The Crucible*, can be associated with the concept of otherness in several respects. For one, she is not free like the rest of the population of Salem, Massachusetts, where the play is set, but was brought to the community from the island of Barbados by Reverend Parris as an enslaved woman. Being of Caribbean origin, she is also not an English Protestant like the rest of the village, and despite having accepted her master's church, as was common for the enslaved throughout the British colonial period, Protestantism is not her first religion. Finally, the two most evident and immediately perceivable characteristics placing her in the category of the Other are her skin colour and her language, which also seem to be the main reasons that she was the first person to be accused of witchcraft in Salem. This paper focuses on Tituba's speech, particularly from the point of view of the possibilities as well as difficulties of translating her utterances into Slovene. The contrastive analysis includes Miller's original play, its two Slovene translations, *Lov na čarovnice*, the published one (1964) and the unpublished theatre translation (1997/2019), as well as a brief insight into two theatre productions of the play at the Maribor National Theatre.

Keywords: Arthur Miller, *The Crucible*, Tituba, witchcraft, otherness

INTRODUCTION

As Arthur Miller suggests in “A Note on the Historical Accuracy of This Play”, included in the published version of *The Crucible*, the characters and the plot of the play are heavily reliant on the historical documents of the 1692 Salem witch trials.¹ Tituba, who is given a significant supporting role in this play, had already featured in several 19th-century works such as John Neal’s novel *Rachel Dyer* (1828) and Henry Wadsworth Longfellow’s play *Giles Corey of the Salem Farms* (1868), as well as appearing – quite prominently – in a more recent novel by Maryse Condé, *I Tituba, Black Witch of Salem* (1986 French original, 1992 in English). D. Quentin Miller claims that the playwright’s decision to increase Tituba’s prominence in *The Crucible* compared to the trial transcripts contributed to giving the enslaved more visibility and a stronger voice.

A comprehensive study attempting to give an overall account of Tituba’s role in the Salem witch trials as well as of her life before and after her arrival to Massachusetts was provided by Elaine Breslaw in her book *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies* (1997). Our study takes particular interest in Breslaw’s comment on the authenticity of Tituba’s voice as recorded in the trial transcripts: “When asked during her examination about the form of the Devil she saw, Tituba replied with the proper use of pronouns and tense: ‘like a man I think’” (162). This reply addresses a crucial language-related issue about the representation of the non-standard language of (frequently) illiterate speakers that has been “improved” or “made appropriate” by the writer(s) or note-taker(s) in various literary and non-literary texts. Breslaw herself doubts that the above-cited reply by Tituba was what she actually said: “But was this really Tituba’s speech pattern or was it that of the transcribers? These words were written down by the literate members of the community and it is possible that the clerks were distorting her syntax to conform to their own use” (162). This issue is tightly connected to the centuries-long exercise in the erasure and exploitation of otherness.²

Even though the insight into the documentary files of the real Salem witch trial transcripts, containing – among other documents – historical records of Tituba’s court testimony, is a closely related issue and a compelling one, this study focuses exclusively on the text of Arthur Miller’s play and the challenges encountered

1 Facsimiled copies of the original witch trial transcripts are available in the online database (see Ray), while a detailed scholarly reconstruction of Tituba’s testimony was provided by Mary Beth Norton in her book *In the Devil’s Snare: the Salem Witchcraft Crisis of 1692*.

2 For more on this topic and a similar case that raises identical questions, see Gadpaille, in the book *The Ethical Atlantic* particularly the chapter on Mary Prince, an enslaved woman from Bermuda. For more on otherness related to Native American women, see Rožman Ivančič.

while rendering Tituba's utterances into Slovene. This study analyses three written texts of *The Crucible*: the Penguin edition of Arthur Miller's original play, the first (and only) published Slovene translation by Janko Moder (*Kondor* book series, no. 65) and the 1997/2019 unpublished theatre translation by Alenka Klabus Vesel,³ commissioned by the Slovene National Theatre in Maribor and used for the 1997 and 2019 productions on the Maribor stage. Additionally, based on a brief insight into these two stage productions of *The Crucible*, accessed via two video recordings of performances (11 Nov 1998 and 26 Apr 2019), some observations referring to Tituba's utterances are included.

CONTRASTIVE ANALYSIS

Tituba's stage presence in *The Crucible* is limited to three scenes or, more accurately, their parts. She first appears briefly at the play's opening, yet enough for the audience to notice her speech and to connect her non-standard English with her appearance.⁴ Her most prominent appearance is at the end of Act I when the first accusations take place and the mass hysteria begins. She finally appears at the end of Act IV, again quite briefly, at the Salem town jail. Although Tituba is not a character with many lines, her prominence for the plot is crucial, since in many ways she seems to set the plot in motion.

Tituba's otherness in the play is apparent in several ways, one of the most prominent being her speech. She is not a native speaker of English, which can be seen in her poor command of the language. From the translation point of view, this is a crucial aspect, since the role of her utterances is not merely communicative but also important in terms of characterization and social positioning. This is true for the language of drama in general; however, the more unusual the character – particularly in terms of their speech – the more prominent the stylistic aspect

3 The date on the translation, i.e., 1997/2019, suggests that the same translation was used for the 1997 and 2019 productions. According to Zupan (146), reprinting old translations of various prose works, particularly novels, is still a common practice yet unapproved by many Slovene translation studies.

4 This, of course, depends on the directorial decision whether to cast Tituba as a person of colour – as is suggested in the stage directions at the play's opening: "*The door opens, and his Negro slave enters. Tituba is in her forties. Parris brought her with him from Barbados.*" (*The Crucible*) – or whether to indicate her origin in another way, usually by painting the actor's face to indicate a darker complexion. In the Maribor 2019 National Theatre production that used the second translation, for example, there was no indication of Tituba's darker skin colour. The item to differentiate her from the rest of the cast was a bright orange costume, while all other characters wore the attire in predominantly grey, brown and dark green tones (see photographs in the theatre program (Borin) or the video recording of the 2019 performance).

of the utterances in their characterization.⁵ Since Tituba's language is considerably marked, the stylistic aspect of her utterances is vital for her characterization and, consequently, the plot of the play. The attempts to render the stylistic characteristics of the utterances into the target language must, therefore, be high on the translator's priority list.

This section analyses a selection of non-standard elements in Tituba's utterances and studies the approaches the Slovene translators used in addressing the encountered translation challenges. Most examples are taken from the end of Act I, the scene in which Tituba's stage presence is most prominent. In the following excerpt, Abigail finds herself in the focus of Reverend Parris and Mr Hale's questioning, and in order to redirect attention from herself she accuses Tituba of making her drink blood. The bold font in Tituba's utterances is added to draw attention to the non-standard elements in her language:

ABIGAIL:	She makes me drink blood!
PARRIS:	Blood!!
MRS. PUTNAM:	My baby's blood?
TITUBA:	No, no, chicken blood. I give she chicken blood!
HALE:	Woman, have you enlisted these children for the Devil?
TITUBA:	No, no, sir, I don't truck with no Devil!
HALE:	Why can she not wake? Are you silencing this child?
TITUBA:	I love me Betty!
/.../	
ABIGAIL:	She comes to me every night to go and drink blood!
TITUBA:	You beg me to conjure! She beg me make charm—

There are two marked (and thus foregrounded) elements in Tituba's first utterance "I give she chicken blood": the verb *give* is in the present tense, while the plot implies action in the past, and the pronoun *she* should have taken the form of the indirect object *her*. The Slovene translations are only partially successful in preserving the effects supporting the speaker's characterization:

5 For the stylistic aspect of direct speech to prominently contribute to characterization, its markedness needs not be limited to non-standard discourse – as in the case of Tituba in *The Crucible* or, for example, Old James in Munro's *View from the Castle Rock* (see Mohar). It can also be seen in culturally marked expressions (e.g., Mezeg and Grego), stylistic patterns (e.g., Boase-Beier), ideological characteristics (e.g., Trupej) or manipulative language (e.g., Furlan and Kavalir); the same is true for non-literary discourse as shown by Plemenitaš. Characterization is not limited to genre; however, it is most effective if it stems from direct speech. In drama, this is always the case, while in prose it must happen within quotation marks.

MRS. PUTNAM: My baby's blood?

TITUBA: No, no, chicken blood. I **give she** chicken blood!

Ne, ne, kurjo kri. **Jaz dala** kri piščanca! (1964)

Ne, ne, **piščančja** kri. **Jaz ji dala piščančja** kri! (1997/2019)

The Slovene translation from 1964 introduces grammatical incorrectness by leaving out the auxiliary verb *sem* and omitting the indirect object *ji*. While the former attracts the audience's attention because of the grammar-induced foregrounding, the latter represents a semantic shift that is only evident when compared to the original. As such, it does not highlight Tituba's otherness, which is attributed to her through her speech in the original text. Moreover, this translation fails to preserve the salient repetition⁶ (epiphora) *chicken blood*, because it not only employs two different lexical choices (*kurjo*, *piščanca*) but in the second occurrence inverts the adjective-noun word order and introduces the possessive case *kri piščanca* (i.e., blood of the chicken) expressed through the genitive structure. Additionally, the latter suggests a higher register and tends to imply the speaker's superior expressive ability, which is also not in line with Tituba's character. Even though *piščančji* is a semantically more appropriate translation choice for the expression *chicken* than *kurji* (*kura* is a slightly lower register expression for *hen*), the latter choice still seems preferred because of its more colloquial character, but also because the two-syllable expression creates a more fluent rhythm for the utterance as a whole. In drama translation, the rhythmical aspect of an utterance is often a decisive criterion because of the fluency of the text and, consequently, speakability.⁷ Finally, the use of the nominative (*piščančja*) instead of the accusative case (*piščančjo*) seems a good decision in the 2019 translation, since the incorrect use of noun cases is a common mistake committed by non-native speakers of Slovene and thus an indication of linguistically marked translation, which supports Tituba's characterization in the target language.

Finally, an insight into the density of non-standard language elements in the original and the translation shows that it is higher in the 2019 translation, where there are four such elements, while there are only two in the original and two in the 1964 translation. There is, of course, the additional issue of the intensity of individual elements; however, their number is at least a partial indicator. Considering these observations, a combination of the above versions seems to propose a good translation solution: "Ne, ne, kurjo kri. Jaz dala kurjo kri!"

6 Repetitions suggest a simpler speaking style (see Onič and Prajnc Kacijan).

7 On the issues of speakability of the text on stage, see Podbevšek.

The following excerpt contains double negation, which is a common English language feature of lower register.⁸ In literary texts, its use usually indicates a speaker who is either generally uneducated or simply not well-versed in the English language – as is the case with Tituba, who is a non-native speaker of English. Stylistically, this is a strong characterization element, which, in the context of this study, highlights Tituba's otherness:

HALE: Woman, have you enlisted these children for the Devil?

TITUBA: No, no, sir, I don't **truck** with **no** Devil!

Ne, ne, gospod, **jaz ne spečala** s hudičem! (1964)

Ne, ne, gospod, **jaz nič imeti** s hudič! (1997/2019)

Since in Slovene double negation is not a grammatical anomaly but a feature of proper language use in this type of sentence structure, its effect in the target language utterance would not be equivalent to the original. Therefore, as expected, none of the existing translations features double negation, yet the negation – a single negation element each time – contributes to the non-standard language use, more visibly so in the 1964 translation. Here the correct use of an auxiliary verb (which in such cases takes the negative form) is replaced by the ungrammatical negative particle *ne* (Engl. *no*; in the sense “I *no* deal with the devil”). This non-standard use is further combined with two other ungrammatical elements producing a similar effect: one is the omission of the reflexive particle *se*, which would be needed because the Slovene verb *spečati se* (Engl. *hook up with*, *have dealings with*, pejorative use) is reflexive, and the other is the explicit use of the personal pronoun *jaz* (Engl. *I*) in the subject role, which is a necessary part of standard sentence structure in English, while it is omitted in the neutral use in standard Slovene since the subject is evident from the verb suffix. In this case (in fact, in both translations), however, it is needed, because none of the verb forms is conjugated (*spečala* is a past participle, *imeti* is an infinitive) so as to indicate the first-person speaker and thus replace the pronoun in the subject. This marked syntactic structure of the utterance, combined with other ungrammatical features is thus in accordance with Tituba's language abilities and character; the only potential issue remains the choice of the Slovene verb *spečati se*, which is a rather specific and low-frequency expression that may not be part of a narrow vocabulary of a character such as Tituba and may thus sound slightly artificial.

The 2019 translation is lexically simpler and in this respect appropriate, but there is another linguistic feature that seems unconvincing: the use of the infinitive

8 It is worth noting that the idiomatic expression “to have no truck with” is itself low in register. Tituba's use, in which the noun *truck* has been changed into a verb, makes it additionally marked.

form of the verb (*imeti*) is rather unnatural, since this is a dictionary form that rarely appears in discourse (except, for example, in combination with modals or verbs like *begin* or *stop*, etc.), and is thus less likely for Tituba to have heard and acquired the use of the *-ti* infinitive. This is discussed in more detail in the Theatre Productions section. Finally, there is the nominative form of the noun *budič* (Engl. *devil*), i.e., with the zero ending, in a structure that normally would take the suffix *-em* (i.e., *s hudičem*) required by the Slovene 6th case. This translation choice *per se* is not inappropriate for Tituba's discourse; however, the density of non-standard language elements in this utterance seems to be too high: three salient language flaws, while the original contains only one. This issue is further debated in the discussion section.

The density of non-standard language elements is again higher in the two translations, three in the 1964 and four in the 2019 translations, while there are only two in the original. It should be acknowledged that the markedness of *jaz* in both translations depends on the interpretation of the utterance since it could also be stressed and thus not non-standard. Therefore, again, a translation solution combined from the existing translations seems to appropriately address the issue of Tituba's characterization: "Ne, ne, gospod, jaz nič imela s hudičem!".

Although relatively short, the following utterance continues to display Tituba's non-standard discourse with the use of a possessive pronoun that takes the low-register variant *me* instead of the standard *my*:

HALE: Why can she not wake? Are you silencing this child?

TITUBA: I love **me** Betty!

Jaz rada imela moja Betty! (1964)

Jaz rada moja Betty! (1997/2019)

In such cases, the possessive pronouns are omitted in the Slovene translation (cf. examples like "Eat your vegetables!" or "I pay my taxes." become "Pojej zelenjavo." and "Plačujem davke."), yet the existing translations preserve it in the ungrammatical form of the ordinary possessive pronoun *mojo*, while the standard use would require the reflexive possessive pronoun *svoyo*. These two elements, if isolated, could probably be considered sufficient to preserve the equivalent to the original low-register *me*, but the translations contain more marked elements: both feature the explicit use of the personal pronoun *jaz*, while the 1964 translation uses past participle *imela* instead of the simple present form *imam*, and the 2019 translation completely omits the verb *imeti*, and uses the nominative (*moja Betty*) instead of the accusative form (*mojo Betty*) of the possessive pronoun. A more moderate version with fewer but still sufficient non-standard elements could thus be "Jaz rada moja Betty!" or even "Jaz rada Betty!".

Later in the same scene, Abigail continues to accuse Tituba, who still primarily defends herself but also claims that she was asked by Abigail to perform charms. In the first part of the utterance, she addresses Abigail directly, then turns to Mr. Hale and Mr. Parris:

ABIGAIL: She comes to me every night to go and drink blood!

TITUBA: You **beg** me to conjure! She **beg** me **make** charm—

Ti me **prosila klicati** duhove! Ona mene **prosila** coprati — (1964)

Ti sama me **prosila**, da **jaz čarala**! Ona me **prosila**, da **jaz** delam **uroki** — (1997/2019)

In her utterance, Tituba is referring to the event of the girls dancing in the forest, which is in the recent past, so the appropriate tense to use would be Past Simple. In both sentences in this utterance, she uses the present tense of *beg* – or rather the bare infinitive, the form which matches that of Present Simple. It is, however, unlikely that Tituba's utterances are the result of a planned speech act, so both uses can be considered improper and imply a lower competence in English.

Both Slovene translations imply the reference to the past tense by using the past participle, while the speaker's lower linguistic competence is suggested by the omission of the auxiliary verb. After the main verb (reduced to past participle), the 1964 translation uses the infinitive in both sentences (following the English pattern), but the 2019 translation replaces it with a subordinate clause featuring yet another past participle without the auxiliary verb in each sentence. Syntactically, the latter version seems appropriate owing to closer consistency in the use of language structures without varying them (past participle + infinitive), while the 1964 version is closer to the original semantically. The combination preserving the best of both versions would be "Ti me prosila, da jaz klicala duhove! Ona me prosila, da copram —". Both *ti* and *jaz* must remain explicitly included in the utterance, since none of the verb forms is conjugated, and without the pronouns the referent is unclear.

DISCUSSION

An insight into Tituba's utterances in the Slovene translations shows that both translators used stylistically marked language to indicate the character's lower linguistic ability. Some of the significant low-register discourse markers can be found in both translations; some, however, are limited to one or the other.

In both cases, the non-standard discourse is created predominantly and most notably by omitting auxiliary verbs, so that the character is communicating with

“dangling” past participles (e.g., “Ti mene ubogala, Tituba, in jaz tebe osvobodil”, or “Bila črna noč”, where *boš*, *bom* and *je*, consequently, are omitted). This phenomenon almost invariably co-occurs with the explicit use of personal pronouns in the subject role, mostly referring to the speaker herself. Such use is neutral in English but not in synthetic languages such as Slovene since the subject is normally indicated by the verb suffix. If for any reason the conjugated (in this case auxiliary) verb is eliminated, the sentence without the subject is ambiguous. For example, “Ti mene ubogala” needs the subject *ti*, since “Mene ubogala” is too vague and would cause ambiguity, but also the audience might need too long to work out the relations, particularly in a sequence of quickly moving sentences – even in a concrete dramatic scene where the context should be clear, even more so since Tituba is incriminating herself. The grammatically correct sentences “Mene boš ubogala” or “Ubogala me boš”, on the other hand, can function without the pronoun in the subject as it has the conjugated verb. Since the explicit use of pronouns in the subject is not standard in Slovene, it becomes – together with the omitted auxiliary – an additional element of markedness, which in Tituba’s speech is, in fact, welcome.

Another marker of non-standard discourse, also skilfully employed by both translators, is the use of the particle *ne* (or occasionally other ones such as *nič* or *nikoli*) in negative sentence forms (e.g., “Jaz ne imela nobena moč nad tem otrok, gospod,” “To jaz ne vedela, gospod,” “Gospod Parris nič dober človek”). The effect of such use is a considerably strong indication of poor language ability – and is thus appropriate for Tituba.

The use of uninflected nominative-case nouns where the syntax would require other noun cases predominantly features in the 2019 translation. These are formulations like “Jaz ne sovražim tega človek”, where *človek* should be in the genitive case (*človeka*). This whole structure is not completely cognate with Tituba’s linguistic ability, since the demonstrative pronoun *tega* is, surprisingly, in the correct genitive case form, often incorrectly replaced by the accusative case even by native speakers of Slovene. This could, however, be interpreted as a coincidental correct use, of which the speaker is unaware. Another example of such use is the sentence “Jaz ne imela nobena moč nad tem otrok”, where *nobena moč* should be in the dative (3rd) case and *otrok* in the locative (5th) case.

Other more sporadic intentionally non-standard language uses include the speaker referring to herself with her name, e.g., “Bog varoval Tituba”; the use of numerals as premodifiers to nouns, e.g., “ponoči ena nevihta”; or incorrectly conjugated verb as a consequence of repeating the verb form from Mr. Hale’s question, e.g., “In ljubiš Boga, Tituba?” “Jaz ljubiš Boga z vsem srcem.”, where *ljubiš* in her answer needs to be *ljubim* (1st person), yet the used form is an appropriate decision. These uses occur only once or a few times only but illustrate what can

be seen as useful translation strategies. The latter, i.e., partial repetition of Parris's and Hale's questions, is particularly believable when they ask Tituba a series of questions in a manner that resembles interrogation scenes that – owing to its hastiness – deprives Tituba of sufficient time to think about the answer, let alone formulate her utterances properly.⁹

The comments provided so far all refer to Tituba's individual utterances, or even to individual linguistic elements within them. This paragraph, however, will look at the overall effect of Tituba's discourse. This perspective of the synergic effect of individual non-standard translation choices shows that even though individual elements are in line with Tituba's character, their joint effect is stronger than that in the original. As shown in the above commentary on selected examples, the density within individual utterances is higher in the translations than in the original. In other words, Tituba makes more language mistakes in the translations than in the original. The observation can be generalized to the whole play: in the original Act I, there are 51 such elements, 65 in the 1964 translation and 81 in the 1997/2019 translation. In Act IV, the situation is reversed (25, 14, and 18) but primarily owing to the 8 cases where the pronunciation in the original is indicated as non-standard (e.g., *goin'*) and some deletions of the original non-standard words in the translations (e.g., *pleasure-man*). We can thus conclude that non-standard language elements are slightly excessive in the 1964 translation and considerably excessive in the 1997/2019 translation.

We can see from the analysis of Tituba's utterances, particularly if we look at their progression through each of the scenes in which she appears, that the number – or rather density – of the non-standard language elements she uses is lower in shorter utterances and gets higher when her utterances grow longer. Also, in Act I, her language mistakes tend to grow more frequent when she is under more pressure. Both observations are in line with Tituba's characterization.

In recreating Tituba's speech in translation by means of non-standard language elements, achieving the appropriate measure is just as important as finding each individual translation solution. It is unlikely that the translator would be able to preserve the type or the exact number of the original non-standard elements, but equivalence in individual utterances and the overall effect of the speech in the scene should be aimed at. For the audience, it is usually enough that the character's linguistic limitations are implied (after all, dramatic discourse is to a considerable degree a convention), since the text must still ensure pronunciation fluency.

⁹ The linguistic characteristics of utterances generated under pressure in interrogation scenes are dealt with in more detail by Onič and Prajnc Kacijan.

THEATRE PRODUCTIONS

A brief insight into the two stage productions of *The Crucible* by the Slovene National Theatre in Maribor (1997 and 2019) turned out to be a surprise as far as Tituba's speech is concerned. The 1997 production, based on the translation by Alenka Klabus Vesel, opted for substantial changes in Tituba's utterances: most of the past participles, analysed in the sections above, became infinitives (e.g., "Ti sama me prositi, da jaz čarati!"). This choice is problematic for at least two reasons. Firstly, such distorted discourse was used in children's games (such as "Cowboys and Indians" or "Tarzan and Jane") as a stylized convention for depicting Native American peoples or "uncivilized" and underdeveloped individuals.¹⁰ This was a way of setting up a language-based division between the (core and right(eous)) entity and otherness, which today is a political correctness issue, but at the time the awareness of the concept was minimal or non-existent. Many members of the audience would have remembered such games from their own childhood, and these can still be found in Slovene youth fiction or young adult movies from the 1960s and 1970s (e.g., *Sreča na vrvi*). Secondly, such use of infinitives in place of conjugated verbs in Slovene is unnatural, since it suggests that the speaker is familiar with basic grammar concepts. Obviously, this is an unrealistic assumption, since characters like Tituba acquire a new language through live language use and not from textbooks, where learning grammatical structures enables the learner to know concepts such as the infinitive. A better and more naturally sounding stylized non-standard discourse is achieved by dropping auxiliary verbs (e.g., "Ti mene ubogala"), as has been done in both Slovene translations. The 2019 Maribor production, however, offered a different kind of surprise: although the same translation as in 1997 was used, Tituba's speech was changed to impeccable standard Slovene. This directorial decision neutralizes one of the most noticeable indications of Tituba's otherness. With no evidence of her different skin colour, the question arises whether Tituba's pivotal role as the main factor that sets the plot in motion is still liable to this interpretation. This observation opens the issue of introducing (more or less substantial) changes in the final versions of the translation, which is addressed by Zlatnar Moe et al., although not specifically for the theatre, where there are other specifics. Further research into this issue and the two theatre pieces was, unfortunately, impossible owing to the limitation of space,

10 For translation issues connected to racial discourse, see Trupej (2015 and 2017).

CONCLUSION

As the selected examples and the pertaining comments demonstrate, the Slovene translators were frequently successful in rendering Tituba's individual utterances into Slovene. The most visible issue seems to be overly intensive use of non-standard language elements in this otherness-marked character's speech in the 1997/2019 translation, while other minor shifts include individual cases of structural or lexical inconsistency and lexical choices that appear too sophisticated or too high-register for a non-native speaker with little linguistic and general training. Tituba's otherness is an essential element in *The Crucible* that provides the main drive for the fatal chain of events to launch, and – apart from her appearance – her language is the main channel through which her otherness is communicated.

BIBLIOGRAPHY

- Boase-Beier, Jean. "Translating Patterns of Style in 'Hour of the Wolves'." *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, vol. 18, no. 1, 2021, pp. 139-149, <https://doi.org/10.4312/elope.18.1.139-149>. Accessed 3 Jul. 2023.
- Borin, Maja, ed. *Lov na čarovnice*. Theatre Program. Slovene National Theatre Maribor, 2018.
- Breslaw, Elaine G. *Tituba, Reluctant Witch of Salem: Devilish Indians and Puritan Fantasies*. New York, University Press, 1996.
- Furlan, Teja, and Monika Kavalir. "I am not what I am': Corpus-Based Analysis of Shakespeare's Character Iago from *Othello, the Moor of Venice*." *Acta Neophilologica*, vol. 54, no. 1-2, 2021, pp. 69-86, <https://doi.org/10.4312/an.54.1-2.69-86>. Accessed 17 Jul. 2023.
- Gadpaille, Michelle. *The Ethical Atlantic: Advocacy Networking and the Slavery Narrative 1830-1850*. Cambridge, Scholars Publishing, 2019.
- Gadpaille, Michelle. "Trans-Colonial Collaboration and Slave Narrative: *Mary Prince* Revisited." *ELOPE*, vol. 8, no. 2, 2011, pp. 63-77.
- Mezeg, Adriana, and Anna Maria Grego. "La villa sur le lac de Boris Pahor en italien et sa traduction indirecte en français: le cas des realia." *Acta Neophilologica*, vol. 55, no. 1-2, 2022, pp. 305-321, <https://doi.org/10.4312/an.55.1-2.305-321>. Accessed 18 Jul. 2023.
- Miller, Arthur. *The Crucible*. London, Penguin, 1995.
- Miller, Arthur. *Lov na čarovnice*, translated by Janko Moder. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1964.

- Miller, Arthur. *Lov na čarovnice*, translated by Alenka Klabus Vesel. Neobjavljeni prevod. Slovene National Theatre Maribor, 1997, 2019.
- Miller, Arthur. *Lov na čarovnice*. Video recording. Slovene National Theatre Maribor, 1998.
- Miller, Arthur. *Lov na čarovnice*. Video recording. Slovene National Theatre Maribor, 2019.
- Miller, D. Quentin. "The Signifying Poppet: Unseen Voodoo and Arthur Miller's Tituba." *Forum for Modern Language Studies*, vol. 43, no. 4, 2007, pp. 438-454, <https://doi.org/10.1093/fmls/cqm065>. Accessed 12 Jul. 2023.
- Mohar, Tjaša. "A Migrant 'Malgre Soi': Munro's Ancestor Old James in Slovene Translation." *Translation and Migration*, edited by Ada Gruntar Jermol, Mojca Schlamberger Brezar, and Vlasta Kučič, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete, 2019, pp. 140-151.
- Norton, Mary Beth. *In the Devil's Snare: The Salem Witchcraft Crisis of 1692*. New York, Alfred A. Knopf, 2002.
- Onič, Tomaž, and Nastja Prajnc Kacijan. "Repetition as a Means of Verbal and Psychological Violence in Interrogation Scenes from Contemporary Drama." *Ars & Humanitas*, vol. 14, no. 1, 2020, pp. 13-26. <https://revije.ff.uni-lj.si/arshumanitas/issue/view/698/516>. Accessed 22 Jul. 2023.
- Plemenitaš, Katja. "Framing Violence in Presidential Discourse: A Study of Barack Obama's Speeches." *Ars & Humanitas*, vol. 14, no. 1, 2020, pp. 139-155, <https://doi.org/10.4312/ars.14.1.139-155>. Accessed 16 Jul. 2023.
- Podbevšek, Katja. "Lektoriranje govorenega (gledališkega) besedila." *Jezik in slovnost*, vol. XLIII, no. 3, 1998, pp. 79-88.
- Ray, Benjamin, project director. *Salem Witch Trials: Documentary Archive and Transcription Project*. University of Virginia, 2018, <https://salem.lib.virginia.edu/home.html>. Accessed 5 Jul. 2023.
- Rožman Ivančič, Nejc. "The Image of a Woman of Colour and Native American Woman in Two Kerouac Novels: A Double Otherness." *ELOPE*, vol. 16, no. 2, 2019, pp. 117-33, <https://doi.org/10.4312/elope.16.2.117-133>. Accessed 28 Jul. 2023.
- Trupej, Janko. "Ideological Influences on the Reception of Karl May in Slovenia." *Annales, Series historia et sociologia*, vol. 30, no. 1, 2020, pp. 35-50.
- Trupej, Janko. "Strategies for Translating Racist Discourse about African-Americans into Slovenian." *Babel*, vol. 63, no. 3, 2017, pp. 322-342, <https://doi.org/10.1075/babel.63.3.02tru>. Accessed 28 Jul. 2023.
- Trupej, Janko. "Recepcija štirih ameriških romanov in njihovih slovenskih prevodov v luči ideologije rasizma." *Primerjalna književnost*, vol. 38, no. 2, 2015, pp. 213-235.

- Zlatnar Moe, Marija, et al. "Who Determines the Final Version?: The Roles of Translators, Language Revisers and Editors in the Publishing of a Literary Translation." *Across Languages and Cultures*, vol. 22, no. 1, 2021, pp. 14-44.
- Zupan, Simon. "Ernest Hemingway in Slovenia since 1990: Scandal, the Soča and Six-Toed Cats." *Acta Neophilologica*, vol. 53, no. 1-2, 2020, pp. 133-151. <https://doi.org/10.4312/an.53.1-2.133-151>. Accessed 16 Jul. 2023.

Tomaž Onič

University of Maribor, Faculty of Arts
tomaz.onic@um.si



Čarovništvo ali drugost: angleško-slovenska kontrastivna analiza Titubinega govora

Titubo, stransko osebo iz igre Arthurja Millerja *Lov na čarovnice* (*The Crucible*) iz leta 1953, lahko povežemo s konceptom drugosti v več pogledih. Prvič, Tituba ni svobodna kot ostali prebivalci Salema v Massachusettsu, kjer se drama odvija, temveč jo je pastor Parris pripeljal v skupnost z otoka Barbados kot sužnjo. Poleg tega v angleškem protestantskem okolju izstopa zaradi svojega karibskega porekla, in čeprav je sprejela veroizpoved svojega gospodarja, kot je bilo to običajno za sužnje v britanskem kolonialnem obdobju, protestantizem ni njena prva vera, kar jo ločuje od skupnosti. V kategorijo drugosti jo uvrščata tudi barva kože in jezik, ki se poleg dejstva, da je ženska, zdita glavna razloga, da je prav ona kot prva v Salemu obtožena čarovništva. Prispevek se osredotoča na Titubin govor, predvsem s prevodoslovnega vidika. Kontrastivna analiza njenega govora osvetljuje možnosti in težave prevajanja njenih replik v slovenščino, pri čemer vključuje izvirno Millerjevo dramo, dva njena slovenska prevoda, objavljenega (1964) in gledališkega (1997/2019), na kratko pa se ustavi tudi pri Titubinem govoru v dveh slovenskih uprizoritvah drame v SNG Maribor.

Ključne besede: Arthur Miller, *Lov na čarovnice*, Tituba, čarovništvo, drugost

Übersetzung und Imagologie: Das Bild ukrainischer Literatur im Spiegel ihrer Übersetzungen ins Deutsche

Maria Ivanytska

Abstract

Im Artikel wird der Beitrag von Anna-Halja Horbatsch zum Image der ukrainischen Literatur in Deutschland thematisiert. Zum einen wird Horbatsch als eine engagierte Kulturmittlerin und Literaturwissenschaftlerin, die produktivste ukrainisch-deutsche Übersetzerin der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts dargestellt, die sich um ein Ukraine-Bild in Westdeutschland bemühte. Zum anderen wird die Frage aufgedeckt, wie ihre Tätigkeit aufgenommen und wie die ukrainische Literatur in Deutschland rezipiert wurde. Horbatschs Werk wird anhand des Modells der Übersetzerbiographie von Renata Makarska beschrieben. Es wird erörtert, wie sich Horbatschs Ukraine-Bild von dem in der DDR entwickelten Bild der ukrainischen Literatur unterscheidet.

Schlüsselwörter: Übersetzung, ukrainische Literatur, Übersetzerbiographie, Anna-Halja Horbatsch, kleine Literatur, Paratext

EINLEITUNG: ÜBERLEGUNGEN ZUM IMAGE EINER FREMDEN KULTUR

Wie ein anderes Land seine Menschen, Kultur und Literatur rezipiert, wie sie bewertet und beschrieben werden, hängt nicht nur von persönlichen Kontakten und Wahrnehmungen ab, sondern auch von erworbenen Hintergrundinformationen und Ideen, die aus bekannten Quellen geschöpft werden, vor allem aus Medien und Literatur. Auch der Prozess des Verstehens oder Missverstehens eines Textes fremder Literatur geht mit einem gewissen Bewertungsvergleich einher, der nicht zuletzt auf der Grundlage von Stereotypen und Klischees, sogenannten Gemeinplätzen und traditionellen Topoi gebildet wird.

Solche Stereotypen und Topoi, die zu einem bestimmten Zeitpunkt in Form einer Reihe von Bildern im Bewusstsein des Einzelnen und des Kollektivs existieren und sich im Sprachmaterial manifestieren, nimmt die Imagologie unter die Lupe und spricht dabei über eine gewisse „Identifikationsmöglichkeit“ (Bausinger).

Auch im Kopf eines Lesers¹ gibt es bestimmte Stereotypen, Vorstellungen oder Erwartungen über die fremde Literatur, die er kennenlernt. Ein Übersetzer Text einer unbekannten Literatur wird meistens in den Kontext dieser Ausgangsliteratur eingebunden, vertritt sie und wird vom Leser typisiert. George Steiner äußerte bereits 1975 die Meinung, dass der Einfluss allgemeiner Klischees und Stereotypen auf den Übersetzer mit zunehmender Distanz zur literarischen und kulturellen Tradition des Herkunftslandes zunimmt (Steiner 357). Beller weist in seinen Literaturanalysen darauf hin, dass das Bild eines anderen Landes abhängig von der Perspektive und Deutung wahrgenommen wird (Beller 180).

Historisches und politisches Interesse an einem bestimmten Land, Berichte in den Massenmedien und Übersetzungen seiner Literatur tragen zur Erzeugung eines Bildes der fremden Kultur bei, wobei zwischen der Wahrnehmung politischer Ereignisse und der Rezeption kultureller bzw. literarischer Phänomene Wechselbeziehungen entstehen. Besonders relevant ist das für die so genannten kleinen Literaturen (vgl. Höhne), die sich lange Zeit im Schatten einer großen Literatur befanden. Ein anschauliches Beispiel dafür ist die Wiederbelebung der deutsch-ukrainischen Literaturkontakte, zunächst nach der Orangen Revolution und dem Maidan und dann nach dem Anfang des russischen Krieges gegen die Ukraine.

Ein Übersetzer, der im Umfeld bestimmter, bereits herausgebildeter kollektiver Bilder ausländischer Literatur arbeitet – wie etwa ein ukrainischer Übersetzer

1 Aufgrund der besseren Lesbarkeit wird im Text das generische Maskulinum verwendet. Gemeint sind jedoch immer alle Geschlechter.

klassischer deutscher Literatur – kann den Wandel dieses Bildes selbst bei Vorhandensein seiner eigenen Interpretation kaum radikal beeinflussen, weil es auf einer Reihe von Elementen basiert, die über einen längeren Zeitraum hinweg einen bestimmten Kanon für das Verständnis und die Interpretation bekannter Werke schufen. Dabei handelt es sich sowohl um bereits angefertigte Übersetzungen als auch um Sekundärliteratur im Zielland.

Eine andere Situation ist bei einem Übersetzer zu betrachten, der aus einer kleinen Literatur übersetzt, wenn das kollektive Bild dieser fremden Literatur fehlt. In solch einer Lage arbeiteten Übersetzer ukrainischer Literatur in Deutschland mehrere Jahre. Sogar Informationen über die Ukraine auf politischer, sozialer oder kultureller Ebene wurden fast nie gesondert vermittelt, daher gab es keine Stereotypen als Grundlage für die Schaffung eines Bildes der Ukraine als Subjekt, außer Vorstellungen über Russland oder die Sowjetunion, zu der die Ukraine gehörte und die stereotypisch mit Russland gleichgesetzt wurde.

ÜBERSETZERBIOGRAPHIE ALS ANALYSEANSATZ

Unter den Persönlichkeiten, die sich darum bemühten, bei deutschsprachigen Lesern ein Bild ukrainischer Literatur und dadurch ein Bild der Ukraine zu kreieren, spielte Anna-Halja Horbatsch eine besondere Rolle – als Übersetzerin, Wissenschaftlerin, Bürgerrechtsaktivistin und Verlegerin. Sie wirkte in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg, als die Ukraine nicht für eine eigenständige Entität mit ihrer eigenen Geschichte und Kultur gehalten und nur gelegentlich als ein Teil der UdSSR erwähnt wurde. Horbatsch war es, die sich ein ehrgeiziges Ziel setzte: In der BRD ihr Heimatland zu vertreten, ein differenziertes Bild der Ukraine zu schaffen, die reiche und originelle ukrainische Kultur und Literatur auf dem deutschen Literaturmarkt zu präsentieren und auf solche Weise Europa für die Ukraine zu sensibilisieren. Sie ging diesem Ziel nach, arbeitete intensiv an Übersetzungen, knüpfte Kontakte zu deutschen Kulturschaffenden und Wissenschaftler, nahm mit Beiträgen an diversen Veranstaltungen teil, hielt Kontakt mit ukrainischen Dissidenten und gründete schließlich einen eigenen Verlag für die Popularisierung der ukrainischen Literatur in Deutschland.

In Anlehnung an die Tendenz zur Humanisierung der Translatorik, für die Antony Pym, Andreas Kelletat, Renata Makarska u. a. plädieren, und um den Beitrag der Übersetzerin zur Schaffung des Bildes der ukrainischen Literatur auf der deutschen Literaturbühne zu analysieren, stelle ich die Übersetzerbiographie von Anna-Halja Horbatsch vor, die auf dem vierstufigen Model von Makarska (2016) basiert und dieses erweitert. Die von Makarska ausgegliederten Stufen sind: Sprachbiographie, Netzwerkbildung, Analyse der übersetzerischen Arbeit und Kontext.

SPRACHBIOGRAPHIE

Makarska stützt sich auf das Vier-Sprachen-Modell (Deleuze und Guattari 34) und unterscheidet bei Übersetzenden vernakulare, vehikulare, referentiale und mythische Sprachen. Vernakulare Sprachen sind mit dem Territorium bzw. der Umgebung der frühesten Kindheit verbunden, vehikulare Sprachen markieren die Bewegung nach außen und werden meistens durch die Bildung angeeignet, referentiale Sprachen sind durch die Zugehörigkeit zu einem (breiteren) Kulturkreis gekennzeichnet, während mythische Sprachen an die religiöse Tradition des Übersetzers gebunden sind. Entsprechend diesem Modell betrachte ich die Sprachbiographie von Anna-Halja Horbatsch.

Sie wurde 1924 als Anna-Halja Lutziak in der mehrsprachigen Bukowina geboren, die zu jener Zeit zu Rumänien gehörte, und wuchs in einer ukrainischen Familie auf. In der Umgebung der Familie verkehrten deutschsprachige Förster, rumänische Regierungsbeamte, sowie Kaufleute, die Jiddisch sprachen. Das Mädchen besuchte fünf Jahre lang eine rumänische Grundschule und dann sechs Jahre ein rumänisches Mädchengymnasium in Czernowitz/Tscherniwzi, war aber wohl von Kindheit an mit deutschsprachiger Literatur vertraut: Ihre Mutter hatte österreichische Wurzeln und viele Intellektuelle der Bukowina versuchten das Gefühl der ehemaligen Zugehörigkeit zur Donaumonarchie zu bewahren. So kann man für Anna-Halja für ihre Bukowina-Zeit Ukrainisch als vernakulare Sprache, und Rumänisch als vehikulare Sprache bezeichnen.

Als die Bukowina nach dem Hitler-Stalin-Pakt unter die sowjetische Herrschaft kommen sollte, zog die Familie im Rahmen des Programms „Heim ins Reich“ nach Deutschland, wo das Mädchen ihr Abschlussexamen ablegte, Romanistik und Slawistik in Göttingen und später in München studierte, über ukrainische Volksdichtung promovierte und bis zum Ende ihres Lebens (2011) als Literaturwissenschaftlerin und Übersetzerin arbeitete. Sie schrieb wissenschaftliche Texte und lehrte auf Deutsch, übersetzte ins Deutsche und integrierte sich erfolgreich in die deutsche Gesellschaft. Dementsprechend verlor Rumänisch nach dem Umzug seine Rolle als Bildungssprache und Deutsch wurde zunächst zur vehikularen und danach zur referenziellen Sprache.

Aber auch Ukrainisch erfüllte für sie die Rolle der referenziellen Sprache, da Anna-Halja den Ukrainer Olexa Horbatsch heiratete, der zum bekanntesten deutschen Ukrainisten wurde. Zusammen mit ihm stand sie im Zentrum der ukrainischen Intellektuellengemeinschaft im Exil. Sie pflegte enge Kontakte mit vielen ukrainischen Kulturschaffenden in Europa und in der Sowjetukraine und versuchte, Mittlerin zwischen der ukrainischen und deutschen Kulturszene zu werden.

Was die mythische Sprache betrifft, lässt sich vermuten, dass Ukrainisch auch diese Rolle spielte: Anna-Halja und Olexa Horbatsch gehörten zur

griechisch-katholischen Kirche, die als nationale ukrainische Kirche galt (und gilt) und daher in der Sowjetunion verboten wurde; ihre Priester und viele Gläubige wurden Repressalien unterworfen. Nur die griechisch-katholische Kirche im Untergrund und im Exil hat alten Riten, Traditionen und Ukrainisch als Sprache des Gottesdienstes bewahrt, während mehrere orthodoxe Kirchen der Sowjetunion Kirchenslawisch und Russisch beim Gottesdienst verwendeten. Die Horbatschs unterstützten die ukrainische griechisch-katholische Kirche in Deutschland sowie repressierte ukrainische Geistliche und waren aktive Gemeindemitglieder, wovon ihre Biographien noch heute auf der Webseite dieser Kirche zeugen („Unsere Gemeindemitglieder“). Diese Zugehörigkeit verstärkte Anna-Haljas Verbundenheit zum Ukrainischen, ihre Familie mit drei Kindern betete auf Ukrainisch, zudem organisierte sie eine Samstagsschule für Kinder ukrainischer Flüchtlinge. Andere gelernte Sprachen – Französisch und Englisch – verwendete Horbatsch kaum als Arbeitssprachen.

So kann man schlussfolgern, dass die Übersetzerin einen sehr engen Bezug zu ihren beiden Arbeitssprachen hatte – dem Ukrainischen und dem Deutschen, und die Erkenntnis, dass Ukrainisch als Sprache in Deutschland kaum akzeptiert und an deutschen Universitäten nicht einmal als Nebenfach angeboten wurde, war für sie ein zusätzliches Motiv, ukrainischsprachige Literatur durch ihre Übersetzungen und literaturwissenschaftlichen Arbeiten in Deutschland vorzustellen.

KONTEXT 1: DIE LAGE UKRAINISCHER LITERATUR IN DEUTSCHLAND

Die Erforschung der Biographien von Übersetzenden, die aus kleinen Sprachen übersetzen, ist ohne Berücksichtigung des Kontextes und des Netzwerkes unvorstellbar, da ihre Arbeit meistens sehr stark von den Umständen abhängt und diese auch selbst beeinflusst. Makarska meint unter Netzworkebildung Kontakte zu Autoren, Verlagen, Journalisten sowie zur Welt der Kultur und Wissenschaft und zu ihren bürgerlichen-Berufen, insbesondere da, wo die Übersetzer als Herausgeber, Verleger, Journalisten, (Hochschul-)Lehrer und schließlich auch Schriftsteller tätig sind. Unter Kontext versteht sie das eigene literarische oder wissenschaftliche Werk eines Übersetzers sowie seinen „bürgerlichen“ Beruf und weist auf die Bedeutung der gegenseitigen Beeinflussung verschiedener Tätigkeiten des jeweiligen Übersetzers hin.

Im Falle der ukrainischen Literatur in Deutschland scheint es mir angebracht zu sein, diese zwei Aspekte zu erweitern und den breiteren Kontext der übersetzerischen Tätigkeit von Horbatsch zu untersuchen. Unter dem Kontext verstehe ich hier: a) politisch-kulturelle Umstände, in denen die Übersetzungen der

ukrainischen Literatur in der BRD verfasst wurden, b) Bereitschaft des deutschen Literaturmarktes zur Rezeption von übersetzten Texten, c) Motivation und Zielsetzungen der Übersetzerin, die aus diesen Umständen hervorgingen, d) weitere Rollen, die die Übersetzerin auf sich nehmen sollte, damit die Übersetzungen das Lesepublikum erreichen konnten, darunter literaturwissenschaftliche Tätigkeiten, die in Verbindung mit dem Übersetzungswerk standen und es unterstützten, e) soziale Verbindungen / Netzwerk, das Übersetzungsarbeit beeinflusste und ihre Ergebnisse dem deutschsprachigen Publikum nahebrachte. Die letzten zwei Aspekte unterstützen die Übersetzungsarbeit und sind von ihr untrennbar, daher werden sie von mir teilweise zusammen mit der Analyse der übersetzerischen Leistung dargestellt.

Der politisch-kulturelle Kontext der Übersetzung und Publikation von übersetzten ukrainischen Texten war in Westdeutschland äußerst schwierig. Während des Kalten Krieges äußerte man in der BRD wenig Interesse an der Kultur der Sowjetunion, die in den meisten Fällen als russische Kultur verstanden wurde. Dementsprechend war ukrainische Literatur für westdeutsche Literaturwissenschaftler kein Begriff. Bei den ersten Zeichen der Entspannung des Ost-West-Konflikts versuchte die BRD, Kulturkontakte mit der UdSSR sehr vorsichtig aufzubauen, dabei hat man ukrainische Themen vermieden, um die Sowjetunion durch die Nationalitätenfrage nicht zu verärgern.

Ukrainische politische Emigranten, die sich nach dem Zweiten Weltkrieg in Westdeutschland niederließen, waren meistens aktive Kritiker des sowjetischen Regimes. Daher wurden sie von der Sowjetunion als ukrainische Nationalisten gebrandmarkt und in der BRD entsprechend zurückhaltend aufgenommen. So waren ukrainische Exil-Kulturschaffende, die den Deutschen das Bild einer selbstständigen Ukraine und ukrainischen Kultur vermitteln wollten, unverstanden, ihre Position war schwach und vage. Dies lässt sich am Beispiel der verzweifelten Zeilen von Olexa Horbatsch an seinen Verleger veranschaulichen: „Ich glaube, ich habe Ihnen über die verächtliche und missbilligende Stellung zum ukrainischen Buch (und insbesondere im Exil veröffentlichten!) in der Welt der deutschen Slawisten bereits geschrieben. Ich bin nicht in der Lage, das zu ändern“² (*Zhyttia* 95).

So war es ersichtlich, dass **der westdeutsche Literaturmarkt** der ukrainischen Literatur gegenüber gleichgültig, wenn nicht abweisend war. Deutsche Verlage sagten den Übersetzern meistens ab; ein ukrainisches Buch ins Programm zu nehmen, betrachteten sie als nicht gewinnbringend. Mehrere Belege dafür sind in Literaturarchiven zu finden: Absagebriefe von Verlagen auf Nachfragen Anna-Halja Horbatschs über Publikationsmöglichkeiten von Übersetzungen aus

2 Hier und weitere Übersetzungen aus dem Ukrainischen von M. I.

dem Ukrainischen. So steht im Brief vom Inselverlag vom 12.12.1967 Folgendes: „Leider lässt sich Ihr Vorschlag, die Erzählung „Verzauberter Strom Desna“³ in einem Band der Insel-Bücherei zu veröffentlichen, schwierig durchführen. Wir müssen für diese Reihe möglichst bekannte Texte auswählen, die eine hohe Auflage rechtfertigen.“⁴ Nach der Aussage von Anna-Halja Horbatsch wandte sich kein deutscher Verlag an sie mit dem Vorschlag, ein ukrainisches Buch herauszugeben, zudem lehnten westdeutsche Verlage bereits übersetzte Bücher ab. So war es für ukrainische Literatur sehr schwierig, mit russischer Literatur zu konkurrieren (Horbach, „Pechalni“ 200). Den Hauptgrund dafür sah die Übersetzerin darin, dass „Verleger und Literaturredakteure die russische Sprache von Slawisten der alten Schule lernten, für die es keine ukrainische Literatur und Kultur gab“ (ebd.). Daher war sie sich sicher, dass auch die Verbesserung der kulturellen Beziehungen, über die bereits in den 70er Jahren gesprochen wurde, nichts ändern werde, „solange Moskau und Leningrad ein Monopol auf den Export kultureller Werte haben“ (ebd.).

Folglich kann man nur vereinzelte Ukraine-bezogene Bucherscheinerungen in den ersten 20 Nachkriegsjahren nennen. Sie wurden in kleinen von Ukrainern gegründeten Verlagen oder auf Kosten von Ukrainern herausgegeben, wie die literaturkritische Publikation „Ukrainische Literatur der Gegenwart“ (1947) und die lyrischen Bände *Gelb und Blau: Moderne ukrainische Dichtung in Auswahl* (1948), *Die ukrainische Lyrik, 1840 bis 1940* (1955), *Trojandenroman* (1956) und *Weinstock der Wiedergeburt* (1957).

Unter diesen Umständen begann Horbatsch ihre übersetzerische Arbeit. Ihre **Motivation** reichte viel weiter, als den Deutschen die ukrainische Literatur lediglich vorzustellen. In dem Vorwort zum Band der Briefe von Olexa Horbatsch, den Anna-Halja nach dem Tod ihres Mannes veröffentlichte, schrieb sie: „Während der 50-jährigen Kommunikation mit dem Verfasser der Briefe [...], die in sehr bescheidenen materiellen Verhältnissen begann, haben wir unser gemeinsames Ziel nicht aus den Augen verloren: Jeder musste sich auf seinem Gebiet das notwendige Wissen aneignen, um nicht nur im eigenen, sondern auch im anderen intellektuellen Umfeld arbeiten zu können, was der Sache der Ukraine dienen würde. Es ging darum, ausländische wissenschaftliche und gebildete Kreise umfassend und auf angemessenem Niveau über die ukrainische Sprache, Geschichte und Kultur zu informieren“ (*Zhyttia* 3). Dieser Aufgabe hat sie ihr ganzes Leben gewidmet und äußerte sich darüber wie folgt:

3 Es geht um den Text vom bekannten ukrainischen Schriftsteller und Regisseur Oleksandr Dowshenko.

4 Der Brief, wie auch Horbatschs Anfragen und Absage-Briefe von Verlagen, befinden sich im Deutschen Literaturarchiv Marbach (u. a.: SUA: Insel-Verlag/Lektorat/Verlagsabsagen).

Ich setze meine Zeit, meine Kraft und mein Wissen aufrichtig und gerne für die Popularisierung der ukrainischen Literatur im deutschen Sprachraum ein. Ich glaube, dass dies meine Pflicht gegenüber beiden Kulturen ist, denen ich mein geistiges Wesen verdanke [...] Obwohl bereits einiges übersetzt wurde, bedarf es noch Dutzender weiterer Auflagen, damit der westliche Leser endlich den Begriff der „ukrainischen Literatur“ annimmt. All dies hängt gleichzeitig mit der politischen und wirtschaftlichen Abhängigkeit der Ukraine zusammen. Solange sie durch ‚sowjetische Faktoren‘ repräsentiert wird, werden wir in eine entfernte Ecke der kulturellen Landkarte Europas verbannt. (Horbach, „Pechalni“ 214)

Diese ungerechte Lage ihres Heimatlandes ließ sie nicht in Ruhe und sie tat vieles, um sie zu ändern.

ÜBERSETZERISCHE LEISTUNG

Schon als Studentin versuchte Anna-Halja Horbatsch aus dem Ukrainischen ins Deutsche zu übersetzen und nahm mit zwei übersetzten Erzählungen am Wettbewerb der ukrainischen Exil-Zeitung *Українська трибуна* (*Ukrajinska trybuna*) teil. 1948 wurden diese Übersetzungen in der Zeitschrift *Karussell* in Kassel veröffentlicht. Inspiriert von diesem ersten Erfolg, begann sie bald mit einem ambitionierten Übersetzungsprojekt – der Vorbereitung einer großen Anthologie ukrainischer Prosa des 20. Jahrhunderts, die 1959 in Heidelberg im Verlag von Wolfgang Rothe unter dem Titel *Blauer November. Ukrainische Erzähler unseres Jahrhunderts* erschien. Horbatsch beschäftigte sich nicht nur mit den Übersetzungen, sondern auch mit der Textauswahl und den Paratexten. Als Motto für diesen Band wählte sie die Worte von Alexander Dowshenkos Protagonisten, einem Jungen, der seinem Vater eine Identitätsfrage stellt:

[...] „Und wer sind wir? Sind wir keine Russen?“

„Nein, wir sind keine Russen.“

„Wer sind wir denn, Vater, wer?“

„Ach, wer kennt uns schon“, sagte Vater irgendwie sorgenvoll, „Wir sind einfache Menschen, mein Sohn ... Chochols, die den Boden bebauen [...]“

Kosaken waren wir einst ... ja...” (*Blauer November* 5).

Durch die Wahl eines solchen Mottos deckte Horbatsch das Anliegen der Veröffentlichung auf – die Ukrainer als eigenständiges Volk zu identifizieren, ihr Schicksal und die damalige Lage darzustellen, Leser für dieses Land und Volk zu interessieren und sie zur Anteilnahme zu bewegen.

Das Vorwort des Verlegers, Literaturkritikers, Publizisten und Übersetzers Wolfgang Rothe macht darauf aufmerksam, dass deutsche Leser nicht viel über ihre Nachbarn im Osten wissen: „Für uns heißt der Riese hinter der Weichsel Rußland und die Ukraine Südrußland“ (ebd. 9). Er findet wichtig, durch dieses Buch „solche Irrtümer aufzuklären“.

Im Vorwort werden die Texte der Anthologie, ihre Thematik und ihr Stil ausführlich analysiert, der Autor verbindet sie mit der ukrainischen Geschichte und Gegenwart und versucht, an den deutschen Leser zu appellieren, wie etwa „Es dürfte derzeit kaum noch ein Volk dieser Größe geben, dem seine politische und kulturelle Selbstständigkeit vorenthalten sind“ (ebd. 10) und „Es ist das Bild eines Landes, das wir zu lieben vermöchten und dessen Menschen, so fern sie uns auch sind und so fremd sie uns auch dünken, unserem Fühlen und Begreifen nicht gänzlich entgleiten“ (ebd. 26). Meines Erachtens spiegelt das Vorwort weitgehend Urteile und Einschätzungen von Horbatsch selbst wider, da ich weder früher noch später Arbeiten von Rothe zur ukrainischen Literatur oder Geschichte gefunden habe. Deshalb kann ich davon ausgehen, dass dieses Vorwort Horbatschs konzeptionelles Modell der ukrainischen Literatur veranschaulicht, welches sich auch in ihren weiteren Paratexten und literaturwissenschaftlichen Texten nachvollziehen lässt. Man darf also auch annehmen, dass das Vorwort von Rothe in enger Zusammenarbeit mit Horbatsch entstanden ist.

Die Schlüsselwörter des Vorwortes der Anthologie lassen sich in zwei thematische Gruppen unterteilen: „unerhörtes Leid“ und „voller Poesie / innere Stärke“. Die erste betrifft die Geschichte und Lage des ukrainischen Volkes, die zweite seine Literatur. Nach meinen Beobachtungen gehören die Begriffe „Ukraine“ und „Leiden“, die sich einhellig durch alle Texte Horbatschs ziehen, zu den vorherrschenden mentalen Konstrukten, die sie kontinuierlich konzeptualisiert und verbalisiert hat.

Warum ich mich so ausführlich mit dem Vorwort der Anthologie beschäftigt habe, wird ersichtlich, wenn man bedenkt, dass es sich tatsächlich um den ersten großen Nachkriegsversuch handelt, ein Bild der ukrainischen Prosaliteratur vom Beginn des Jahrhunderts bis zum Ende der 50er Jahre zu schaffen „ein Bild vom Kampf unseres Volkes um sein eigenes politisches und kulturelles Leben“, so Horbatsch (Horbach, „Nimetski holosy“ 106). Es war die erste große übersetzte Anthologie, die von einem westdeutschen (und nicht von einem ukrainischen) Verlag mit einer Auflage von 3.000 Exemplaren herausgegeben wurde und positive Rezensionen erhielt.

Laut der Feld-Theorie von Pierre Bourdieu, mit der sich Literaturfelder, ihre Akteure und deren Kapital (Bourdieu) beschreiben lassen, kann man Vorworte zu übersetzten Bänden, die den Zielleser ansprechen, einerseits als einen Akt der Zuschreibung symbolischen Kapitals für die Ausgangsliteratur und andererseits

als Schaffung symbolischen Kapitals des übersetzten Buches und seines Autors im rezipierenden literarischen Feld betrachten. Daher wiederholten Rezensenten vor allem die Grundgedanken des Vorworts, das zum Bezugspunkt für die Bildung des Images der ukrainischen Literatur in deutschsprachigen literaturwissenschaftlichen Kreisen wurde. Die Anthologie wurde in mehr als 20 Rezensionen besprochen, darunter in den Zeitungen „Die Welt“ und „Stuttgarter Nachrichten“, fünf Radiosender produzierten Sendungen zu Texten der Anthologie (Horbach, „Pechalni“ 198; Horbach *Bibliografichnyj pokazhchyk* 15-16; Kottmeier).

Auch die Schlüsselwörter von den meisten Rezensionen wiederholen die Hauptbegriffe des Vorworts. Darunter sind folgende am häufigsten anzutreffen: a) zur Ukraine selbst: Ukraine, tragische Geschichte, Leid, Traurigkeit, Versklavung; b) zur ukrainischen Literatur: Originalität, talentierte Menschen, Poesie, lyrisch (über die Anthologie der Prosa!), Tiefe; c) zum politischen Kontext: Russisches Reich, russischer Chauvinismus, stalinistische Diktatur, Kampf. Diese spürbare Einstimmigkeit der Rezensionen über die Verbundenheit der ukrainischen Literatur mit dem Kampf gegen die Unterdrückung des Volkes könnte man als den ersten Schritt in Richtung der Herausbildung des Images der Ukraine und ihrer Literatur in Westdeutschland sehen.

Dutzende Jahre später erzählte Horbatsch in ihrem Artikel für die ukrainische Exil-Zeitschrift *Сучасність* (*Suchasnist*), dass der Herausgeber ihrer ersten Anthologie enttäuscht war, dass sie wenig gekauft wurde, trotz der exklusiven Gestaltung des Buches durch den berühmten Grafiker HAP Grieshaber, vieler sehr positiver Rezensionen in der deutschen, österreichischen und schweizerischen Presse, der Thematisierung von Kurzgeschichten in verschiedenen Radiosendungen und trotz des innigen Vorwortes von Dr. Rothe, der „schlummernde Gleichgültigkeit zu wecken hoffte und sich auf die Seite der vernachlässigten ukrainischen Kultur stellte“ (Horbach, „Pechalni“ 198).

Es ließe sich also feststellen, dass die Zeit für die Rezeption ukrainischer Literatur in Westdeutschland noch nicht gekommen war. Aber auf jeden Fall öffnete die Anthologie auch einem kleinen Kreis interessierter Intellektueller die Tür zur ukrainischen Literatur und grenzte sie entscheidend von der russischen ab.

Ungeachtet der beschriebenen Strapazen, verfolgte Horbatsch weiterhin ihr Ziel. Liebe zur Muttersprache, zum eigenen Volk und zur eigenen Heimat, die für sie für immer verloren schien, veranlasste sie, permanent nach Wegen zu suchen, wie sie das Leiden ihres Volkes und seine reiche Kultur der Welt zugänglich machen könnte. Zu diesem Zweck übersetzte sie Werke der ukrainischen Literatur und kümmerte sich um deren Verbreitung: Sie suchte selbst nach Verlegern und überzeugte sie von der Zweckmäßigkeit der Veröffentlichung dieses oder jenes Werkes, besuchte Buchmessen in der Hoffnung, Kontakte zu Verlegern zu knüpfen, führte umfangreiche Korrespondenz, schrieb literaturwissenschaftliche

Texte, hielt Vorträge und es gelang ihr, in der nächsten Zeit mindestens ein Buch von Übersetzungen pro Jahr zu publizieren, so dass sie zur produktivsten Übersetzerin ukrainischer Literatur im deutschen Sprachraum wurde. Bereits im engeren Sinne der Übersetzung leistete sie einen großen Beitrag dazu, deutschsprachige Leser mit den Klassikern der ukrainischen Literatur (Mychajlo Kozjubynskyj, Marko Wowtschok), Schriftstellern der ukrainischen Emigration (Wolodymyr Wynnyschenko), Dichtern der erschossenen Wiedergeburt (Mykola Chwylyjowyj, Walerjan Pidmohylnyj), Schriftstellern der Sowjetzeit (Jurij Janowskyj), Dissidenten der sechziger Jahre (Wasyl Stus) und Autoren der freien Ukraine (Jurij Andruchowytch) bekannt zu machen. Sie übersetzte Texte verschiedener Genres und Stile, was die Vielfalt der ukrainischen Kultur repräsentierte.

Nachdem die Ukraine ihre Unabhängigkeit erlangte, vermehrte Horbatsch ihre Bemühungen, dem vereinigten Deutschland die ukrainische Kultur vorzustellen in der Hoffnung, dass die Ukraine endlich als souveränes Land aufgenommen würde und ukrainische Literatur aus dem Schatten der russischen hervortreten könnte. Sie gründete den eigenen Verlag Brodina, in dem sie 17 Bände gegenwärtiger ukrainischer Literatur publizierte.

Da die Rezensenten meistens nicht viel über die Qualität ihrer Übersetzungen aussagen, habe ich eine kleine Umfrage durchgeführt, in der deutsche Muttersprachler ihre Eindrücke zu zwei von Horbatsch übersetzten Texten in freier Form äußerten. Hier will ich nur einige zitieren: „Dieser ganze Absatz ist ganz zauberhaft – ein Genuß das zu lesen“, „Ich finde es sehr schön, dass der Übersetzer die Namen und Verkleinerungen belässt – gutes Lokalkolorit“, „eine wunderbare Poesie der Sprache“, „Auerhähne schleifen: sehr gut übersetzt, das ist spezielle Jägersprache“. Meine Beobachtungen zu Horbatschs Übersetzungen weisen darauf hin, dass sie eine eher verfremdende Strategie wählte, was ihrem Ziel entsprach, dem deutschen Leser eine andere Literatur vorzustellen. Das bezieht sich auf die Wiedergabe von Namen, Realia sowie stilistisch markierten Einheiten. Ihre späteren poetischen Übertragungen stehen aber in der deutschen Tradition, Verse ungereimt wiederzugeben. Dadurch wollte sie auch dem Inhalt eines Gedichtes möglichst nah bleiben.

KONTEXT 2: HORBATSCH ALS LITERATURWISSENSCHAFTLERIN UND HERAUSGEBERIN

Wie sich feststellen lässt, geht Übersetzungsarbeit aus einer kleinen Literatur sehr eng mit literaturwissenschaftlicher Arbeit einher. Horbatsch vereinigte diese Berufe, denn nur so konnte sie sich gegen alle Hürden der Ignoranz und des Desinteresses durchsetzen. Sie kümmerte sich darum, dass übersetzte Texte ihre Leser

erreichten, verglich diese mit bekannten Texten der englisch- und deutschsprachigen Literatur, erklärte kulturelle Asymmetrien, gab Informationen zu Autoren und ihrer Zeit und beschrieb Kontexte der Textentstehung, dabei stützte sie sich auf umfangreiche Kenntnisse der ukrainischen und der Weltliteratur.

Die meisten von Horbatsch verfassten Texte sind Vor- und Nachworte zu Übersetzungen, wissenschaftliche Beiträge wie „Die junge ukrainische Dichtergeneration“ in der Zeitschrift *Osteuropa* (1964), „Ukrainische Literatur in deutschen Übersetzungen“ (2004), „Tschornobyl in der ukrainischen Literatur“ (2007). Sie basieren auf ihrem Verständnis der eigenen sozialen Rolle als Kulturmittlerin und Popularisiererin der ukrainischen Literatur und operieren daher hauptsächlich mit Konzepten aus den Begriffssphären „Ukraine“, „ukrainische Kultur“ und „ukrainische Literatur“. Sie schrieb über 100 Artikel zu ukrainischen Schriftstellern für *Kindlers Neues Literaturlexikon* samt dem Überblick „Wegmarken der ukrainischen Literatur im 20. Jh.“ (Horbatsch, „Wegmarken“ 395-399) und für das *Lexikon der Weltliteratur*, während andere Lexika, darunter *Kritisches Lexikon zur fremdsprachigen Gegenwartsliteratur* zu der Zeit keinen einzigen ukrainischen Schriftsteller erwähnten. Außerdem reflektierte Horbatsch Probleme und Schwierigkeiten der Übersetzung und nahm eigene und fremde Übersetzungen aus dem Ukrainischen unter die Lupe, erklärte gelungene und misslungene übersetzerische Strategien und Verfahren, deckte Manipulationen mit Übersetzungen in der DDR auf (Horbach, „Ukrainska literatura“; Horbatsch, „Ukrainische Literatur“) usw.

Über viele Jahre hat die Übersetzerin und Wissenschaftlerin Bilder der ukrainischen Kultur geschaffen, die unter schweren Bedingungen der Unterdrückung, Verfolgung, Verboten und Repressalien, zuerst im Russischen Zarenreich und dann in der Sowjetunion, dank ihrer Literatur überleben konnte. Das kommt besonders in dem Band *Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur. Dichtung als Überlebensweg eines Volkes* zum Vorschein. Darin sammelte Horbatsch ihre in verschiedenen Jahren erschienenen Beiträge. Obwohl die Artikel unterschiedlichen Themen gewidmet sind, berührt die Autorin in fast allen Beiträgen das folgende Themenspektrum:

1. der schwierige historische Weg des ukrainischen Volkes und der Kampf für seine Befreiung;
2. die Situation der ukrainischen Sprache und Literatur: Rückblick und aktueller Stand;
3. die Rolle der Literatur im Befreiungskampf des ukrainischen Volkes;
4. Verbindungen der ukrainischen Literatur mit europäischen Literaturen.

Es ist essentiell, die wichtigsten Aspekte ihrer Vorstellung der ukrainischen Literatur zu nennen. Erstens, Horbatsch versucht dem deutschen Lesepublikum zu beweisen, dass die ukrainische Literatur eigene Traditionen und Wurzeln hat und auf keinen Fall als Teil der russischen Literatur gesehen werden darf. Sie analysiert die ukrainische Literatur ab dem 11. Jahrhundert, verknüpft sie mit dem europäischen Kontext und widerspricht russischen Historikern, die das kulturelle Erbe des mittelalterlichen Staates Kiewer Rus als Element der russischen Kultur betrachten. Dabei bezieht sie sich auf wissenschaftliche Arbeiten von Dmytro Čyževs'kyj.

Zweitens appelliert sie an den Leser, der Osteuropa bis Ende der 80er Jahre als „homogenes russisches Gebilde“ (Horbatsch, *Die Ukraine im Spiegel* 3) wahrnahm und erläutert, dass dieser Stereotyp Produkt der russischen Politik und Propaganda sei und dass die sowjetische Kulturpolitik – wenn auch in verschleierter Form – die zaristische Assimilierungspolitik gegenüber nichtrussischen Völkern fortsetzte (ebd.). Sie liefert zahlreiche Beispiele dieser Assimilierungspolitik, die für die Ukraine verheerend waren.

Drittens wirft die Autorin die Frage nach dem Zustand der ukrainischen Sprache auf und erwähnt deren Verbote von der Zeit Peters I. bis zum 20. Jahrhundert. Dieses Thema war nicht nur für sie schmerzhaft, sondern auch für ihren Ehemann, der sich in seinen linguistischen Arbeiten zur ukrainischen Dialektologie immer wieder mit der Frage russischer Einflüsse auch auf westukrainische Dialekte beschäftigte. Horbatsch (ebd. 4-18) macht die Leser darauf aufmerksam, dass in der Sowjetunion die ukrainische Sprache aus dem Bereich der Verwaltung, des Transports, der Post usw. verdrängt wurde.

Das Hauptthema ihrer Beiträge war natürlich, trotz politischer und historischer Exkurse, das Werk mehrerer Generationen ukrainischer Schriftsteller. Horbatsch wollte die Rolle ukrainischer Autoren würdigen, die die Kraft fanden, sich der Russifizierung zu widersetzen und die ukrainische Kultur weiter zu entwickeln. Sie zeigt, dass das Werk ukrainischer Schriftsteller eine zentrale Rolle beim nation building des ukrainischen Volkes spielte. Dabei war sie eine der ersten Wissenschaftlerinnen, die auf das Phänomen aufmerksam gemacht hat, dass sich die Rolle eines Schriftstellers in der ukrainischen Literatur von einer solchen im deutschen Kulturbereich unterscheidet: Während ein Schriftsteller in der Ukraine Jahrhunderte lang große Autorität in der Gesellschaft genoss, mit einem Propheten verglichen, als ein Maßstab für Tugend und Freiheitsliebe betrachtet wurde, war die Vorstellung solch einer Rolle des Schriftstellers der gegenwärtigen deutschen Gesellschaft fremd. In der Ukraine, so Horbatsch, wird die Rolle des Dichters auch durch die politische Situation geprägt: Die Zugehörigkeit verschiedener ukrainischer Gebiete zu anderen Staaten veranlasste Schriftsteller, sich nicht so sehr der ästhetischen und unterhaltsamen Rolle der Literatur bewusst zu

werden, sondern der Tatsache, dass Literatur „erwecken und erziehen muss, warnen und helfen, Kräfte für die nationale Renaissance, die Wiederherstellung der staatlichen Einheit zu mobilisieren“ (ebd. 56).

Horbatsch bringt ihren Glauben an die Zukunft der ukrainischen Literatur zum Ausdruck, in der Überzeugung, dass ukrainische Kulturschaffende mit ihrer eigenen Stimme in der europäischen Staatengemeinschaft sprechen werden (ebd. 28). Daher ist das wichtige Anliegen von Horbatsch, die Bedeutung der ukrainischen Literatur im gesamteuropäischen Kontext zu skizzieren, die Ukraine näher an Europa heranzuführen und letztlich den Eisernen Vorhang zu durchbrechen, der ihr Heimatland gedanklich immer noch vom europäischen Kulturraum trennte, auch wenn dieser Vorhang auf der Ebene der Politik bereits vor mehreren Jahren gefallen war.

KONTEXT 3: NETZWERK UND RIVALITÄTEN

Horbatsch war nicht Einzelgängerin. Zu ihrem Netzwerk gehörte in erster Linie ihr Ehemann, dessen Meinung über Werkauswahl, Übersetzungsstrategien und Publikationen für die Übersetzerin sehr wichtig war. Noch aus frühen Briefen von Olexa Horbatsch an seine zukünftige Frau geht hervor, dass das Thema von Übersetzungen beide sehr ernst beschäftigte. So schrieb er an seine 23-jährige Freundin: „Warum glauben Sie, dass ich an Ihrer Übersetzungsarbeit kein Interesse hätte? Im Gegenteil! [...] Ich weiß nicht, ob Sie die Sammlung von Übersetzungen aus der ukrainischen Literatur ‚Die Scholle‘ gesehen haben⁵. Wie es mir scheint, ist dort das Material unangemessen und untypisch ausgewählt. [...] Denn aufgrund von solchen Übersetzungen haben Ausländer ein falsches Bild von der Ukraine als einem Agrarland, in dem alles nach einer starken Hand der Ordnung, der Macht seufzt (‚Kolonie‘), deshalb bin ich immer für ein umfassenderes Bild, auch in Übersetzungen“ (Horbatsch, *Shliakh zi Skhodu na Zakhid* 353). Diese Worte belegen, wie viel Wert beide auf Übersetzungen legten, die nicht nur die ukrainische Literatur repräsentieren, sondern auch das Image der Ukraine zu schaffen vermögen.

Olexa und Anna-Horbatsch haben Übersetzungen besprochen, er war ihr erster Kritiker und Helfer. Als Anna-Halja einen Verlag für die Publikation eigener Übersetzungen aus dem Ukrainischen gründen wollte, unterstützte Olexa sie dabei.

Zu den engsten Freunden, Kollegen und Beratern der Familie gehörte Yuri Scheweliow, ukrainischer Slawist deutscher Herkunft, Historiker der ukrainischen Literatur, Literaturkritiker, aktiver Teilnehmer am wissenschaftlichen und

5 Es geht um das Buch *Die Scholle. Ukrainische Novellen*. Übertragen von Maria Mirtschuk. Leipzig, Harrassowitz, 1942.

kulturellen Leben der ukrainischen Emigration und später – Professor in den USA (Harvard, Columbia University). Er war Herausgeber einer der bedeutendsten Zeitschriften von ukrainischen Emigranten *Сучасність* (*Suchasnist*), in der mehrere Beiträge von Horbatsch erschienen.

Das Ehepaar Horbatsch unterhielt enge Beziehungen zu vielen Intellektuellen Deutschlands, der Ukraine und der ukrainischen Diaspora, besonders zu dem deutschen Slawisten Hans Rothe, dem ukrainischen Übersetzer Hryhorij Kochur und dem Dichter und Übersetzer Vasył Stus, der 1985 als politischer Gefangener im sowjetischen Lager ums Leben gekommen ist. Um die Welt über die Situation der ukrainischen Dissidenten zu informieren und sie zu unterstützen, wurde Horbatsch Mitglied von Amnesty International und konnte dadurch viel bewegen und darüber publizieren (u. a. *Politische Gefangene*).

Einen besonderen Kontext liefert auch der Vergleich ukrainisch-deutscher Übersetzungen in den zwei deutschen Staaten. Das Image der ukrainischen Literatur wurde in der BRD und DDR auf völlig gegensätzlichen Grundlagen herausgebildet: Während Horbatsch die Ideen des Kampfes ukrainischer Literaten für die Freiheit der Ukraine als Leitmotiv nutzte, entsprechende Werke für die Übersetzung wählte und sie interpretierte, wurde ukrainische Literatur in der DDR als ein untrennbarer Teil der multinationalen sowjetischen Literatur betrachtet, deren Wert nach Prinzipien des sozialistischen Realismus bestimmt wurde. Besonders kommt es zum Vorschein in Paratexten von Anthologien der ukrainischen Literatur, die in der DDR herausgegeben wurden, im *Handbuch der Sowjetliteratur (1917–1972)* (1975), im Band *Multinationale Sowjetliteratur. Kulturevolution, Menschenbild, Weltliterarische Leistung* (1975) und im *Schriftsteller Lexikon. Autoren aus aller Welt* (1988).

Ein großes Problem stellten für das Bild der ukrainischen Literatur Übersetzungen dar, die in der DDR und der UdSSR durch Vermittlung der russischen Sprache verfasst wurden. Dabei trugen solche Übersetzungen zum Verständnis der ukrainischen Literatur als Teil des russischsprachigen Kulturraumes bei und ermöglichten die Aneignung des ukrainischen geistigen Kapitals durch die „große russische Literatur“. Die Übersetzung durch Vermittlung der russischen Sprache, die in den ersten zwei Jahrzehnten nach dem zweiten Weltkrieg ein gängiges Verfahren war, eliminierte nationale Eigenschaften des ukrainischen Ausgangstextes und „kämmte“ das Werk entsprechend den ideologischen und ästhetischen Vorstellungen des Sozialismus (siehe: Ivanytska).

Die Tätigkeit von Horbatsch verdient umso mehr Anerkennung, wenn man bedenkt, dass sie als Übersetzerin aus dem Ukrainischen mit mehreren Verlagen und einer großen Anzahl von Übersetzern und Lektoren in der DDR und der UdSSR konkurrierte. Darüber hinaus konkurrierte sie mit der riesigen Propagandamaschinerie der Sowjetunion und Ostdeutschlands, die über unvergleichbare

finanzielle Mittel für den Druck übersetzter, wissenschaftlicher und populärwissenschaftlicher Werke verfügte.

FAZIT

Ein Übersetzer kann zur Herausbildung des Images einer kleinen Literatur beitragen, falls er weitere soziale Rollen übernimmt, auch wenn der Kontext der Rezeption dieser kleinen Literatur im Zielland ungünstig ist. Anna-Halja Horbatsch versuchte mit ihren zahlreichen Übersetzungen sowie wissenschaftlichen Veröffentlichungen den westdeutschen Leser systematisch an die ukrainische Literatur heranzuführen. Ihre Vermittlungsarbeit ebnete den Weg für die allmähliche Rezeption ukrainischer Schriftsteller, Menschenrechtler, der ukrainischen Kultur und letztlich der Ukraine selbst in Deutschland, sie gab den ersten Anstoß dafür, dass die an Osteuropa interessierte deutsche Leserschaft nach dem Zusammenbruch der Sowjetunion in der Lage war, aus der Liste der „ehemaligen sowjetischen“ Literaturen ukrainische Literatur zu identifizieren.

Erst nach 2004 nehmen große deutsche Verlage ukrainische Autor*innen ins Programm auf, in der Zeit des großangelegten russischen Krieges gegen die Ukraine spielen Übersetzungen wieder eine wichtige Rolle, um die Welt über die Ukraine und ihren Kampf für die Freiheit zu informieren.

LITERATURVERZEICHNIS

- Baßmann, Winfried und Anna-Halja Horbatsch (Hrsg.). *Politische Gefangene in der Sowjetunion. Dokumente*. München, Piper Verlag, 1976.
- Bausinger, Hermann. „Name und Stereotyp.“ *Stereotypvorstellungen im Alltagsleben. Beiträge zum Themenkreis Fremdbilder, Selbstbilder, Identität*, hrsg. von Helge Gerndt, München, Institut für deutsche und vergleichende Volkskunde der Universität München, 1989, S. 13-19.
- Beller, Manfred. *Eingebildete Nationalcharaktere. Vorträge und Aufsätze zur literarischen Imagologie*. Göttingen, V&R unipres, 2006.
- Bourdieu, Pierre. „The Forms of Capital.“ *Handbook of Theory and Research for the Sociology of Education*, hrsg. von John G. Richardson, New York, Greenwood Press, 1986, S. 241-258.
- Čyževs'kyj, Dmytro. *A History of Ukrainian Literature: From the 11th to the End of the 19th Century*, hrsg. von George Luckyj, Littleton, Colo, Ukrainian Academic Press, 1975.
- Deleuze, Gilles und Félix Guattari. *Kafka: Für eine kleine Literatur*. Übersetzt von Burkhard Kroeber. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1976.

- Gärtner, Hannelore (Hrsg.). *Schriftsteller Lexikon. Autoren aus aller Welt*. Leipzig, VEB Bibliographisches Institut, 1988.
- Gerhard Ziegenggeist et al. (Hrsg.). *Multinationale Sowjetliteratur. Kulturrevolution, Menschenbild, Weltliterarische Leistung. 1917–1972*. Belin/Weimar, Aufbau Verlag, 1975.
- Höhne, Stefan. „Kleine Literaturen in Mitteleuropa? Fallbeispiele aus Tschechien (Böhmen) und der Ukraine.“ *Wo liegt die Ukraine? Standortsbestimmung einer europäischen Kultur*, hrsg. von Stefan Höhne, Köln, Böhlau, 2009, S. 65–89.
- Horbach, Anna-Halia et al. (Hrsg.). *Zhyttia – ne prosto isnuvannia. Lystuvannia Oleksy Horbacha (1946–1996)*. Lviv, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiak-evycha NAN Ukrainy, 2003. (*Життя – не просто існування. Листування Олексі Горбача (1946–1996)*). Анна-Галія Горбач та ін. (вид.), Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 2003).
- Horbach, Anna-Halia. „Nimetski holosy pro antolohiiu ukrainskoi prozy.“ *Suchasnist, Literatura. Mystetstvo. Suspilne zhyttia*, 1961, 2, S. 105–110. (Горбач, Анна-Галія. „Німецькі голоси про антологію української прози“. *Сучасність, Література. Мистецтво. Суспільне життя*. 1961, 2, S. 105–110).
- Horbach, Anna-Halia. „Pechalni khoch i povchalni perypetii odniiei antolohii.“ *Suchasnist*, 1973, 7–8, S. 196–215 (Горбач, Анна-Галія. „Печальні хоч і повчальні перипетії однієї антології“. *Сучасність*, 1973, 7–8, S. 196–215).
- Horbach, Anna-Halia. *Bibliografichnyj pokazhchyk*. Lviv, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiak-evycha NAN Ukrainy, 1999. (Горбач, Анна-Галія. *Бібліографічний покажчик*. Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1999).
- Horbach, Anna-Halja. „Ukrainska literatura w pisliawojennych nimezkych perekładach.“ *Suchasnist*, 1963, 1, S. 40–55 (Горбач, Анна-Галія. „Українська література в післявоєнних німецьких перекладах“. *Сучасність*, 1963, 1, S. 40–55).
- Horbach, Oleksa. *Shliakh zi Skhodu na Zakhid. Spohady*, hrsg. von Anna-Halja Horbach und Yaroslava Zakrevska, Lviv, Instytut ukrainoznavstva im. I. Krypiak-evycha NAN Ukrainy, 1998. (Горбач, Олекса. *Шлях зі Сходу на Захід. Спогади*. Анна-Галія Горбач, Ярослава Закревська (упоряд.), Львів, Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича НАН України, 1998).
- Horbatsch Anna-Halja. „Ukrainische Literatur in deutschen Übersetzungen.“ *Ukraine in Vergangenheit und Gegenwart*. München, Verlag Ukraine, 1963, S. 109–114.
- Horbatsch, Anna-Halja (Hrsg.). *Blauer November: Ukrainische Erzähler unseres Jahrhunderts*. Heidelberg, W. Rothe Verlag, 1959.
- Horbatsch, Anna-Halja. „Wegmarken der ukrainischen Literatur im 20. Jahrhundert.“ *Kindlers Neues Literaturlexikon*, Bd. 20, 1995, S. 395–399.

- Horbatsch, Anna-Halja. *Die Ukraine im Spiegel ihrer Literatur. Dichtung als Überlebensweg eines Volkes. Beiträge*. Reichelsheim, Brodina-Verlag, 1997.
- Ivanytska, Maria. „Übersetzung und Manipulation: Ukrainische Literatur in der DDR.“ *Translation studies in Ukraine as an Integral Part of the European Context*, hrsg. von Martin Djovčoš et al., Bratislava, Veda, 2023, S. 160-172.
- Kelletat, Andreas F. und Aleksey Tashinskiy (Hrsg.). *Übersetzer als Entdecker. Ihr Leben und Werk als Gegenstand translationswissenschaftlicher und literaturgeschichtlicher Forschung*. Berlin, Frank & Timme, 2014.
- Kottmeier Elisabeth. „Ukrainische Prosa. Rez. betr. Horbatsch, A.-H. (Hrsg.), Blauer November. Ukrainische Erzähler unseres Jahrhunderts. Heidelberg 1959.“ *Welt und Wort*. 1960, 15, S. 236.
- Ludwig, Nadeshda (Hrsg.). *Handbuch der Sowjetliteratur (1917–1972)*. 2. Aufl. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1975.
- Makarska, Renata. „Translationsbiographische Forschung. Am Beispiel von Siegfried Lipiner (1856–1911) und Grete Reiner (1892–1944).“ *Übersetzungsforschung. Neue Beiträge zur Literatur- und Kulturgeschichte des Übersetzens*, hrsg. von Andreas F. Kelletat, Aleksey Tashinskiy und Julija Boguna, Berlin, Frank & Timme, 2016, S. 215-232.
- Pym, Antony. „Humanizing Translation History.“ *Hermes – Journal of Language and Communication Studies*, 2009, 42, S. 23-45.
- Steiner, George. *After Babel: Aspects of Language and Translation*. Oxford, Oxford University Press, 1975.

INTERNETQUELLE

- „Unsere Gemeindemitglieder.“ Ukrainische griechisch-katholische Kirche in Deutschland. Kirchengemeinde des Seligen Klymentij aus Unew. („Наші парафіїни.“ Українська греко-католицька церква у Німеччині. Персональна парафія Бл. Климентія з Унева). Erhältlich unter: <https://ugcc-frankfurt.de/%d0%bd%d0%b0%d1%88%d1%96-%d0%bf%d0%b0%d1%80%d0%b0%d1%84%d1%96%d1%8f%d0%bd%d0%b8/> (Zugriffsdatum: 30.7.2023).

Maria Ivanytska
Eberhard Karls Universität Tübingen/Nationale
Taras-Schewtschenko-Universität Kyjiw
ivanytska@ukr.net



Prevod in imagologija: podoba ukrajinske književnosti v luči njenih prevodov v nemščino

Članek se osredotoča na prispevek prevajalke iz ukrajinščine v nemščino Anne-Halje Horbač k razvoju podobe ukrajinske književnosti v Zahodni Nemčiji. Po eni strani je Horbač predstavljena kot najproduktivnejša ukrajinsko-nemška prevajalka druge polovice 20. stoletja in predana kulturna posrednica, po drugi strani pa se odpira vprašanje, kako sta bila njeno delo in ukrajinska književnost sprejeta v Nemčiji. Delo Anne-Halje Horbač je predstavljeno po vzoru prevajalske biografije Renate Makarske (2016): predstavljeni so njena jezikovna biografija, širši kontekst njenega prevajalskega dela, mreža medkulturnih posrednikov in mreženje na splošno. Prav tako pa tudi dosežki, ki so zaznamovali njeno prevajalsko delo in delo na področju raziskovanja književnosti. Za razumevanje konteksta so v prispevku opisane politične in kulturne okoliščine prevajalkinega dela v Zahodni Nemčiji po drugi svetovni vojni, nepripravljenost nemškega književnega trga, da bi ukrajinsko književnost in Ukrajino dojemal kot celoto, prevajalkina motivacija ter druga področja njenega delovanja. Poudariti velja, da je bilo prevajalsko delo Anne-Halje Horbač tesno povezano z njenim literarnoznanstvenim udejstvovanjem ter mreženjem, kar je igralo pomembno vlogo pri seznanjanju nemških bralcev z Ukrajino, njeno zgodovino in kulturo, prav tako pa je bil namen prevajalke, da nemške bralce in bralke s pomočjo prevodov ukrajinske književnosti ozavešča o ukrajinskih prizadevanjih za svobodo. V prispevku je prikazano tudi, kako se predstava o ukrajinski književnosti, ki jo je želela nemškimi bralcem posredovati prevajalka, razlikuje od predstave, ki se je o Ukrajini in ukrajinski književnosti oblikovala v Nemški demokratični republiki.

Ključne besede: prevod, ukrajinska književnost, biografija prevajalke, Anna-Halja Horbač, ukrajinska književnost, paratekst

Mehrsprachigkeit in der ukrainischen Literatur am Beispiel der Autorinnen Sofija Jablons'ka und Has'ka Šyjan

Claudia Dathe

Abstract

Ausgehend von einigen grundsätzlichen Überlegungen zur Verfasstheit weniger prä-senter, so genannter „kleiner Literaturen“ (Kafka) befasst sich der vorliegende Artikel mit Erscheinungs-, Darstellungs- und Reflexionsformen von kultureller und nationaler Zugehörigkeit und Mehrsprachigkeit in der ukrainischen Literatur. Die ukrainischen Autorinnen Sofija Jablons'ka und Has'ka Šyjan setzen sich in ihren Texten autobiogra-fisch und fiktional mit kulturellen Zugehörigkeiten, Zuschreibungen und Konzepten von Gemeinschaft und Nation vor dem Hintergrund transkultureller Erfahrungen auseinander. Sie wurden vom mehrsprachigen Raum Galiziens und dem Leben in verschiedenen kulturellen und nationalen Räumen geprägt. Der Beitrag zeigt anhand der Travelogues *Der Charme von Marokko* und *China, das Land von Reis und Opium* von Sofija Jablons'ka und des Romans *Hinter dem Rücken* von Has'ka Šyjan verschiedene Beobachtungs- und Reflexionsperspektiven im Kontext multipler kultureller und nationaler Zugehörigkeiten und thematisiert anhand von Übersetzungen ins Deutsche die unterschiedlichen Adres-satenperspektiven für die vorgestellten Werke.

Schlüsselwörter: ukrainische Literatur, Mehrsprachigkeit, Übersetzen, kulturelle Zugehörigkeit, transkulturelle Biografien

Kleine Literaturen, wie Kafka (240-241) sie nennt und zu denen man unter anderem die tschechische, jiddische, sorbische, ukrainische, slowenische oder georgische zählen kann, entfalten sich seit Ende des 19. Jahrhunderts insbesondere in den multiethnischen Kontinentalimperien, in denen die Entwicklung dieser Literaturen – selbst wenn sie wie die georgische eine lange Tradition haben – anderen Bedingungen als Nationalliteraturen unterworfen ist. Die Verbreitung von Texten wird einerseits häufig vom imperialen Staat eingeschränkt, andererseits existieren informelle Kommunikationsräume, in denen Literatur in verschiedenen Sprachen geschrieben wird, zirkuliert, sich aufeinander bezieht und miteinander verschränkt. Die gesellschaftlichen Bedingungen für die Entstehung dieser Literaturen beeinflussen ihre Funktionen und auch ihre Bedeutung für bestimmte Sprachgemeinschaften. So kommt den Texten der kleinen Literaturen nicht nur eine ästhetische Funktion zu, sondern sie sind Instrumente der Nationsbildung, indem sie Narrative der Vergegenwärtigung und Entfaltung ethnischer Gemeinschaften oder nationaler Kultur hervorbringen und verbreiten sowie mit ihren Erzählungen Teil des Prozesses der Politisierung und Institutionalisierung von entstehenden Gemeinschaften sind. In ihren Literaturen spiegeln sich oft die enge Nachbarschaft zu anderen Sprachen und die sich daraus ergebenden Verflechtungen.

Der folgende Beitrag stellt die beiden ukrainischen Autorinnen Sofija Jablons'ka¹ und Has'ka Šyjan² vor und setzt sich anhand ihrer Biografien und literarischen Werke mit kulturellen Zugehörigkeiten, Zuschreibungen und Konzepten von Gemeinschaft und Nation vor dem Hintergrund transkultureller Erfahrungen auseinander. Beide Autorinnen wurden vom mehrsprachigen Raum Galiziens und dem Leben in verschiedenen kulturellen und nationalen Räumen geprägt.

MEHRSPRACHIGKEIT IN DER UKRAINE

Als souveräner Staat in den Grenzen, die im Ergebnis des Zweiten Weltkriegs zwischen den Alliierten festgelegt wurden, existiert die Ukraine seit 1991. Bis dahin war sie Teil verschiedener Imperien. Diese Zugehörigkeit brachte in den ukrainischen Gebieten eine Mehrsprachigkeit hervor, die die Literatur nachhaltig geprägt hat und sich in gewissem Umfang bis zum heutigen Tag fortsetzt.

1 Der Name der Autorin wird in diesem Beitrag als Transliteration des ukrainischen Namens Софія Яблонська wiedergegeben. In den deutschen Übersetzungen verwendet der Verlag die französische Schreibweise Sofia Yablonska. Diese Schreibweise wird nur bei dem Verweis auf die deutschen Publikationen verwendet.

2 Der Name der Autorin wird in diesem Beitrag als Transliteration des ukrainischen Namens Гасяка Шиян wiedergegeben. In der deutschen Übersetzung verwendet der Verlag die englische Schreibweise Haska Shyyan. Diese Schreibweise wird nur bei dem Verweis auf die deutsche Publikation verwendet.

Geschrieben wurde bis 1945 auf Polnisch, Ukrainisch, Deutsch, Rumänisch, Jiddisch, Hebräisch und Russisch, seit 1945 mehrheitlich auf Russisch und Ukrainisch. Nicht selten schrieben Autorinnen parallel in mehreren Sprachen oder wechselten – abhängig von den eigenen Lebensumständen, dem Adressatenkreis und politischen und gesellschaftlichen Entwicklungen – zeitweise oder dauerhaft ihre Schreibsprache. So schrieb etwa die jüdische Schriftstellerin Debora Vogel (1902–1942) zunächst auf Polnisch und wechselte Ende der 1920er Jahre mit dem Erstarken der jiddischen Kultur- und Literaturaktivitäten in L'viv dauerhaft ins Jiddische. Solcherart politisch und gesellschaftlich motivierte Sprachwechsel lassen sich auch heute noch beobachten. Die Donec'ker Dichterin Ija Kiva (*1984) floh mit Beginn des Krieges im Donbass 2014 nach Kyjiv und wechselte zugleich auch ihre Schreibsprache – vom Russischen ins Ukrainische.

Die Zugehörigkeit zu einem Imperium und das Fehlen eines eigenen Nationalstaates führten unter anderem dazu, dass sich die Etablierung eines an eine Nationalsprache gebundenen nationalen Narrativs verzögerte (Anderson 44–54). „Während Nationen die Geschichte ihres Ursprungs, Fortkommens und ihrer Ideen als einsprachigen Ausdruck eines bestimmten Volkes vorstellen, finden sich in Imperien meist viele Geschichten, die miteinander in Konflikt geraten können. Es ist einfacher für Imperien, eine kohärente Geschichte der Macht mittels einer einheitlichen Elite (Adel, Dynastie) zu erzählen als die Geschichte eines heterogenen Volkes. Die vielen Volkserzählungen ließ man deswegen mehr oder weniger nebeneinander bestehen, sofern sie keine politischen Ansprüche auf Nationsbildung formulierten“, so Annette Werberger („Polyglottes Erbe“ 43). Während die „interkulturelle Qualität des Völkerpluralismus“ (Werner 20) eher graduell war und in einer großen Differenziertheit zu beschreiben ist, war die Mehrsprachigkeit in den ukrainischen Gebieten über Jahrhunderte hinweg eine Daseinsvoraussetzung und zugleich eine alltägliche Praxis, die sich, wie im Folgenden zu zeigen sein wird, als Schreibpraxis bis in die Gegenwart erhalten hat und bis heute zur Grundausstattung vieler ukrainischer Autorinnen und Autoren gehört. „Die Verbindungen zwischen Sprache und Herkunft sind elastischer und fließender, die Sprachwahl ist oft eine kontextabhängige bewusste pragmatische oder politische Entscheidung“ (Werberger, „Polyglottes Erbe“ 43). Das Schreiben in verschiedenen Sprachen ist somit nicht in erster Linie Ausdruck einer ästhetischen Vielfalt, sondern eine Reaktion der Schreibenden auf sich ändernde gesellschaftliche Bedingungen und die damit einhergehende soziale Markierung der Verwendung einer Sprache. Diese kann, von einer positiven Sanktionierung, beispielsweise der Verwendung des Ukrainischen während der Korenizacija in den 1920er Jahren, über die Formierung von Zugehörigkeit zu einer sich emanzipierenden kulturellen Gemeinschaft, wie die Verwendung des Jiddischen im L'viv der 1930er Jahre, bis hin zur Abkehr von der Sprachverwendung reichen, wie wir

sie gegenwärtig aufgrund des russländischen Angriffskriegs bezüglich des Russischen in der Ukraine beobachten.

Die beiden in diesem Artikel vorgestellten Autorinnen Sofija Jablons'ka und Has'ka Šyjan gehören mit ihren transkulturellen Lebenswegen und ihrem von der Erfahrung der Mehrsprachigkeit geprägten Schreiben zur großen Zahl ukrainischer Autoren und Autorinnen, die die Mehrsprachigkeit in der einen oder anderen Form praktizierten bzw. praktizieren, darunter die bukowinische Autorin Ol'ha Kobyljans'ka (1863–1942), die auf Deutsch und auf Ukrainisch schrieb, der Lemberger Autor und Übersetzer Ivan Franko (1856–1916), der u. a. auf Ukrainisch, Russisch, Deutsch und Polnisch schrieb, aber auch Gegenwartsautorinnen wie die galizische Autorin Tanja Maljarčuk (*1983), die nach ihrer Übersiedlung nach Österreich sowohl auf Deutsch als auch auf Ukrainisch schreibt, und die Kyjiver Fotokünstlerin und Autorin Jevgenija Belorusec' (*1980), die ihre Werke auf Russisch, Ukrainisch und Deutsch verfasst.

SOFIJA JABLONS'KA

Die Autorin und Fotokünstlerin wurde 1907 in der Nähe von L'viv geboren, kam nach dem Zusammenbruch des Habsburger Reiches und den Bürgerkriegswirren zunächst mit ihrer Familie nach Russland und siedelte 1921 nach L'viv über, wo sie unter anderem einen Kurs für unternehmerische Tätigkeit absolvierte und zwei Kinos betrieb, um Geld für einen Frankreich-Aufenthalt zu verdienen. 1926 ging sie nach Paris, studierte an der Schule für Kinematografie, verkehrte in der Kunst- und Literaturszene und schrieb erste Erzählungen, ehe sie von der französischen Metropole aus ab 1929 zu Reisen nach Marokko, China und in den Pazifik aufbrach. Sie reise allein, was für eine Frau zur damaligen Zeit ungewöhnlich war, genoss jedoch den Schutz des französischen Staates, was sie vielfach vor willkürlichen lokalen Übergriffen bewahrte. Nach dem Zweiten Weltkrieg übersiedelte Jablons'ka von China nach Frankreich, wo sie bis zu ihrem Tod 1971 lebte.

In ihren drei Travelogues *Der Charme von Marokko*, *China, das Land von Reis und Opium* und *Ferne Horizonte* hält sie beschreibend, erzählend und reflektierend die Beobachtungen und Erfahrungen fest, die sie auf ihren Reisen gemacht hat. Die entstandenen Texte vermitteln dem Leser einen individuellen Einblick in ihre Erlebnis- und Vorstellungswelt, die geprägt ist von ihrem Leben als junge Frau im mehrsprachigen, multiethnischen, kriegsversehrten Ostgalizien, von ihrer Neugier und Hinwendung zu anderen Kulturen und Gesellschaften und einer Verankerung in europäischen Denkmustern.³

3 Ausführlich zur Verortung von Sofija Jablons'ka in der ukrainischen Literatur siehe Haleta (2020).

Die Perspektive der Bewegung

An Sofija Jablons'kas Reiseberichten lassen sich verschiedene Facetten des Zeitgeistes der späten 1920er und 1930er Jahre erkennen. Wie viele ihrer Zeitgenossen war die junge Frau begeistert von der Bewegung und den neuen technischen Errungenschaften, die das Zurücklegen großer Entfernungen erleichterten. Der Erfahrung des Reisens, der Überwindung des Raums widmet sie in all ihren Reiseberichten eigene Kapitel, in denen sie ihrer Faszination an der Bewegung euphorisch Ausdruck verleiht, etwa in der Beschreibung des Aufbruchs zur Reise in *Ferne Horizonte* oder in *Der Charme von Marokko*⁴:

Der Zug rollt der Sonne entgegen! Auf den blauen Himmel zu! Nach Süden! Ta-tam, Ta-tam! Nach Süden! Froh schlägt mein Herz im Rhythmus der ratternden Räder. Ta-Tam, Ta-Tam, Ta-tam! Gen Süden, nach Marseille, und von da aus immer weiter südwärts, bis nach Afrika. (Yablonska, *Der Charme von Marokko* 7)

Die europäische Perspektive

Jablons'ka beschränkt sich nicht auf Beobachtungen, sie möchte mit den Menschen vor Ort in Kontakt treten und Anteil an ihrem Leben nehmen, was ihr in Marokko besser gelingt als in China, da sie Französisch, aber kein Mandarin spricht. An verschiedenen Stellen thematisiert sie die fehlende Sprachkompetenz als Hindernis für Austausch und Begegnung.

Ihre Beobachtungen spiegeln teils die zur damaligen Zeit vorherrschenden Stereotype über die außereuropäischen Kulturen wider. Das Kapitel „Allah ist groß“ in ihrem Marokko-Tagebuch beginnt folgendermaßen:

Нема бога, окрім Бога, а Магомет – його пророк.

Араби – фанатичні, примітивні, безжурні діти! Єдина їх мораль – це викрасти у життя якнайбільше радощів, завдати собі якнайменше труду та не вірити в іншого Бога, як Аллаха, та його пророка Магомета. (Jablons'ka, *Čar Maroka* 44)

In der wörtlichen Übersetzung liest sich diese Passage wie folgt:

Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohamed ist sein Prophet.

Die Araber sind fanatische, primitive, sorglose Kinder! Ihre einzige Moral ist

4 Die Textausschnitte werden in der deutschen Übersetzung zitiert. Sofern auf Probleme in der Übersetzung und ihre Lösungen eingegangen wird, werden sowohl das ukrainische Original als auch die deutsche Übersetzung angeführt.

es, dem Leben möglichst viele Freuden zu entreißen, möglichst wenig Mühe zu haben und an keinen anderen Gott als Allah und seinen Propheten Mohamed zu glauben.

Was Jablons'ka hier schreibt, entsprach in den 1930er Jahren den verbreiteten Wahrnehmungsmustern, liest sich jedoch im Kontext der heutigen anthropologischen und postkolonialen Forschungen als entwertend und herablassend. Im ukrainischen Original, das 2018 neu herausgegeben wurde, werden die potentiell als rassistisch zu lesenden Passagen nicht geglättet oder direkt kommentiert. Den Reiseberichten ist ein einordnendes Vorwort vorangestellt. In der deutschen Übersetzung wird der Versuch unternommen, entwertende Konnotationen zu tilgen, um den Text den Rezeptionsvoraussetzungen von heute anzunähern und der Autorin damit einen Rezeptionsraum unter heutigen Bedingungen zu eröffnen. Sie lautet:

Es gibt keinen Gott außer Allah und Mohammed ist sein Prophet. Die Menschen hier haben ein leidenschaftliches, schlichtes und unbekümmertes Gemüt! Ihre Grundsätze sind denkbar einfach: dem Leben möglichst viel Schönes abgewinnen, sich möglichst wenig anstrengen und an keinen anderen Gott außer Allah und seinen Propheten Mohammed glauben. (Yablonska, *Der Charme von Marokko* 19)

Die deutsche Übersetzung gibt also den direkten Zugang zu der von damaligen Denk- und Reflexionsmustern geprägten Beobachtungsperspektive auf und versucht Jablons'kas Neugier an der fremdkulturellen Umgebung herauszustellen. Diese Anpassung an die Rezeptionserwartungen der deutschsprachigen Leserschaft der Gegenwart kann die Auseinandersetzung mit den Denkmustern und Wertvorstellungen der 1930er Jahre erschweren.

In ihrem Travelogue *China, das Land von Reis und Opium* wirft Jablons'ka immer wieder die Frage nach der Ungleichzeitigkeit der Entwicklungen in China und Europa auf. Sie beobachtet die Bauernfamilien bei der Feldarbeit, die damals noch nahezu ohne Einsatz von Technik erfolgte, und kommt zu folgendem Schluss:

Ich habe noch nie derart üppiges Gemüse gesehen wie in China. Riesige Kohlköpfe! Ein halber Meter im Durchmesser. Und erst die Gurken, der Mais, die Tomaten, die Kürbisse! Mir fehlen die Worte, um meiner Begeisterung Ausdruck zu verleihen. Als wäre all das nicht auf einem Feld gewachsen, sondern in einem von Blut durchströmten Herzen. Und der Geschmack, die Frische, das Aussehen, das das Gemüse hat! Wenn man sich die vielen akkuraten Beete anschaut, auf denen die Pflanzen um die Wette wachsen, fällt es wirklich schwer zu begreifen, dass es sich hier nicht um ein Wunder, nicht um das Werk von

Genies handelt, sondern um eines von ganz gewöhnlichen, schriftunkundigen, Chinesen, die lediglich „rückständig“ leben.

Vielleicht sind sie jenseits ihres Bodens ungebildet, doch von dem immerhin verstehen sie mehr als alle „gebildeten“ Völker. Ist das denn nicht auch eine Form von Kultur?

Die Chinesen bearbeiten den Boden nach der Väter Sitte, und zwar so perfekt, dass sie es sogar ohne die Weisheiten und Erfindungen der Zivilisation mit uns aufnehmen können, ja, in mancher Hinsicht sogar weiter sind als wir. (Yablonska, *China* 92)

[...]

Hätten wir die Ausdauer der Chinesen, wären wir mit unserer Schwarzerde in zehn Jahren die führenden Agrarnation in Europa. (ebd. 91)

Jablons'ka stellt ihre persönlichen Beobachtungen und Grundannahmen über den Entwicklungsstand in China und in Europa gegenüber und operiert dabei mit den Kategorien „темний“ – „zurückgeblieben, finster, ungebildet“ und „освічений“ – „gebildet, aufgeklärt, kulturvoll“, wobei sie beide Adjektive in Anführungszeichen setzt, um zu signalisieren, dass sie die wertenden Facetten der Ausdrücke durchaus in Frage stellt. So bildet das europäische Fortschrittsnarrativ zwar einerseits den Ausgangspunkt für ihre Beurteilungen, wird aber gleichzeitig durch ihre persönlichen Beobachtungen kritisch hinterfragt. Die Bezeichnung der Methoden der Bodenbearbeitung als „прадідні способи обробки землі“ – „nach der Väter Sitte“ implizieren Rückständigkeit gegenüber den nicht genauer ausgeführten Errungenschaften der ebenfalls nicht definierten Zivilisation. Jablons'ka versucht, ihre Beobachtungen in allgemeine Kontexte der technischen Entwicklung und in die konkreten Gegebenheiten in der Landwirtschaft in der Ukraine einzuordnen. Diese Einordnungen rekurrieren nur allgemein auf das Narrativ des technischen Fortschritts und der Fruchtbarkeit der Schwarzerdeböden, beinhalten aber keine genaue Beschreibung aktueller Praktiken der Bodenbearbeitung in der Ukraine.

Jablons'ka unternimmt ihre Reisen von Frankreich aus, verfasst ihre Texte jedoch auf Ukrainisch, sie werden in L'viv veröffentlicht und richten sich ausschließlich an eine Leserschaft in Ostgalizien. Aus diesem Grund nimmt sie in ihren Texten immer wieder Bezug auf die Lebenswirklichkeit in der Ukraine und bindet auf diese Weise die konkrete Erfahrungswelt der Leserschaft ein.

Die teilnehmende Perspektive

Sofija Jablons'kas Technikbegeisterung erstreckt sich neben der Freude an der Fortbewegung auf das Fotografieren und Filmen. Bei ihren Versuchen, ihre Eindrücke nicht nur schriftlich, sondern mit den neuen Medien Foto und Film

festzuhalten, stößt sie in Yunnan auf den erbitterten Widerstand und die panische Angst der örtlichen Bevölkerung. Niemand möchte sich fotografieren oder filmen lassen, ihre zahlreichen Überredungs- und Bestechungsversuche scheitern. In diesen Darstellungen tritt Jablons'ka aus der Beobachterposition heraus und wird selbst Teil des Geschehens:

Etliche Male stand ich mit meiner Kamera an einer Kreuzung, die auf mehreren Quadratmetern von der Sonne beschienen wurde, und die Menschen harrten stundenlang davor aus. Ich zeigte viel Ausdauer, doch ihre Ausdauer war stärker. Auch wenn keine Polizei kam und die Leute sich nicht trauten, mich zu verscheuchen, weil sie meinen Diener mit dem Gewehr sahen, war ich immer diejenige, die zuerst aufgab, die Chinesen ließen nämlich einfach ihre Ochsen halten und gingen ins nächstbeste Lokal Tee trinken. (Yablonska, *China* 60)

Diese teilnehmende Perspektive fokussiert Aushandlungsprozesse zwischen eigenkulturellen Erwartungen und fremdkulturellen Reaktionen. Jablons'ka beschreibt diese Aushandlungsprozesse ausführlich und dokumentiert damit die konkrete Interaktion. Das Scheitern ist für sie ein Teil der transkulturellen Erfahrung, die sie sich zugesteht.

Die ukrainische Perspektive

Jablons'ka schreibt als Europäerin, deren Perspektive von ihren Erfahrungen mit fragiler Staatlichkeit und wechselnder kulturell-territorialer Zugehörigkeit geprägt ist. Einerseits verleiht sie stets ihrer Gewissheit Ausdruck, dass Europa dem Rest der Welt technisch und zivilisatorisch überlegen ist. Andererseits reflektiert sie kritisch die Praktiken der französischen Kolonialmacht in Marokko und Yunnan und zieht Parallelen zum Unabhängigkeitskampf der Ukraine und der gescheiterten Staatsbildung am Ende des Ersten Weltkriegs. Im Kapitel „Das Schachbrett“ im Marokko-Tagebuch widmet sie eine Passage dem Umstand, dass die Ukraine weder auf der mentalen Karte der Franzosen noch der Bewohner in Marokko verankert ist. Bei dem Besuch eines Kaims stellt dieser ihr seine europäische Sekretärin vor:

„[...] Und jetzt wundern Sie sich, dass ich eine europäische Sekretärin habe. Ihre Verwunderung wird wahrscheinlich noch zunehmen, wenn ich Ihnen sage, dass Sie eine Landsmännin von Ihnen ist.“

[...]

„Sie ist Ukrainerin?“

„Nein“, antwortete er gedehnt, „Russin. Aber ist das nicht ein und dasselbe Land?“

Ich erklärte ihm den Unterschied zwischen uns und den Russen. Ich zeichnete eine Karte der Ukraine und ihrer Nachbarländer, damit er eine Vorstellung davon bekam, wo das Land lag; schließlich klärte ich ihn auf, dass es mehr als vierzig Millionen Ukrainer gab und dass das Land anderthalb Mal so groß wie Frankreich ist. Diese ganzen Fakten konnte ich herbeten, denn immer wieder musste ich Franzosen und andere Ausländer unterweisen, da sie die keine Ahnung hatten, dass es dieses Land überhaupt gab. (Yablonska, *Der Charme von Marokko* 48)

In der Auseinandersetzung mit dem Blick von außen auf die Ukraine ist das Stereotyp der Gleichsetzung mit Russland dominierend und so zentral, dass es immer wieder aufgegriffen und thematisiert wird. Es findet sich auch in Has'ka Šyjans Roman *Hinter dem Rücken*. Auch hier wird die Bezugnahme auf die Leserschaft in der Ukraine deutlich, wenn Jablons'ka vom „Unterschied zwischen uns und den Russen“ spricht, mithin ihre Zugehörigkeit zur ukrainischen Ethnie in Form des Pronomens klar deklariert.

In ihrem Travelogue *China, das Land von Reis und Opium* reflektiert Jablons'ka auch über das Konzept des Imperiums und versucht, Parallelen zwischen China und Europa zu ziehen. Ihre Überlegungen sind allgemeiner Natur und speisen sich nicht aus einer Auseinandersetzung mit den damaligen Konzepten von Imperium, Staat und Nation, ihnen liegt der Begriff einer gefühlten nationalen Zugehörigkeit zugrunde:

Während ich in Büchern zur Geschichte des Fernen Ostens blätterte, kam ich irgendwann desillusioniert zu dem Schluss, dass es vielleicht sogar besser war, dass von den Dutzenden kriegerischen Stämmen, die pausenlos gegeneinander Krieg geführt hatten, nur noch einige wenige Staaten übrig geblieben waren, die nun in ihren Gebieten die Ordnung aufrecht erhielten. Je mehr Herrschaftsansprüche, desto mehr Kriege, desto schlechter die Voraussetzungen für den Fortschritt, für die Zivilisation. Ein hartes Urteil, und vielleicht steht das jemandem, der sich die Unabhängigkeit des eigenen unterdrückten Landes wünscht und der die eigene Sprache, die eigenen Bräuche und das eigene Volk bewahrt sehen will, gar nicht zu. Ja und nein! Ich glaube, ein Mensch kann sich vom eigenen Ich lösen, und dann ist sein Urteil unweigerlich anders, härter und grausamer gegen sich selbst.

Ich kann sehr gut verstehen, dass China Yunnan nicht den Lio-Lioten überlassen möchte, genauso wenig wie Polen uns Galizien und Moskau uns die Ukraine überlassen möchte, andererseits ist es auch verständlich, dass die Ukraine frei sein will, dass sie seit Jahrhunderten für ihre Unabhängigkeit kämpft und weiterkämpfen wird. Würden wir passiv bleiben, wäre das ein Beweis, dass unsere Unabhängigkeit, unsere souveräne Existenz jeglicher Grundlage entbehrt. (Yablonska, *China* 42-43)

Auch hier wählt Jablon'ska die Ukraine als Bezugspunkt für ihre Überlegungen und verortet sich als zu Sprache, Volk und Gebiet zugehörig. In ihren Anmerkungen spiegelt sich die Relevanz des nationalstaatlichen Diskurses, der mit dem Zerfall des Habsburger Reiches und des Russischen Reiches am Ende des Ersten Weltkrieges und der darauffolgenden Bildung zahlreicher kleiner Nationalstaaten in den 1920er und 1930er Jahren bestimmend war.

Mehrsprachige Perspektiven

Jablons'ka verfasste ihre Text auf Ukrainisch, obwohl sie L'viv 1926 verlassen hatte und abgesehen von wenigen Besuchsreisen in den 1930er Jahren dorthin nicht mehr zurückkehrte. Sie hatte keine ukrainische Schule absolviert, sondern Ukrainisch im Alltag gelernt. Im Polen der Zwischenkriegszeit wurde an allen Bildungseinrichtungen ausschließlich auf Polnisch unterrichtet.

Jablons'kas Sprache geprägt von einer nicht normierten, unkonventionellen Mehrsprachigkeit. Die Autorin beherrscht Polnisch, Französisch und Ukrainisch, jedoch merkt man den ukrainischen Texten an, dass ihr die Geläufigkeit des ständigen Gebrauchs der Schriftsprache fehlt, zahlreiche Ausdrücke klingen ungewöhnlich, teils gekünstelt, sie entlehnt polnische, russische oder französische Wörter und flicht sie in den ukrainischen Text ein.

So verwendet sie Wörter wie *вінда* von *winda* (Poln.) für „Fahrstuhl“, *аманд* von *amande* (Frz.) für „Mandel“, *авторизація* von *autorisation* (Frz.) für „Genehmigung“, *масакра* von *massacre* (Frz.) für „Massaker“, *терен* von *terrain* (Frz.) für „Gebiet“ und *розвој* von *rozwoj* (Poln.) für „Entwicklung“, Wörter, die im ukrainischen Wortschatz nicht vorhanden sind.

Oftmals kreiert Jablons'ka ukrainische Wörter, indem sie an einen lateinischen oder französischen Wortstamm eine ukrainische Endung anfügt und so ein neues ukrainisches Wort entstehen lässt.

Auch Einsprengsel aus den Sprachen der Länder, die sie bereist, zum Beispiel aus dem Arabischen und Mandarin, arbeitet sie in ihre Texte ein. Im Kapitel „Berberische Gastlichkeit“ im Marokko-Tagebuch gibt sie ein gesungenes Lied zweisprachig wieder, in dem sie einige Zeilen in einem marokkanischen Dialekt einfügt:

Не падає дощ на землю
Аллах вас карає
Не падає дріщ на землю!
Алля, Алля, ін жімба хта

Fällt kein Regen auf die Erde,
straft euch Allah,
fällt kein Regen auf die Erde
Allah, Allah yidschib esch-Schta

Вітер трави зелені
Піском поливає!
Не падає дощ на землю,
Аллах вас карає!
Аллах ін жімба хта.

(Jablons'ka, *Čar Maroka* 149-150)

Allah yidschib esch-Schta
Der Wind träufelt Sand
auf die grünen Halme!
Fällt kein Regen auf die Erde,
straft euch Allah!
Allah yidschib esch-Schta.⁵

Jablons'ka schöpft in ihrem Sprachgebrauch aus ihrer Mehrsprachigkeit und verwendet Wörter, die ihr in der gegebenen Situation als passend und angemessen erscheinen. Ihr Wortschatz ist nicht nach einzelnen Sprachen getrennt, sondern durch freie Entlehnung verweben sich Wörter aus verschiedenen Sprachen zu einem originellen mehrsprachigen Geflecht. Für die Übersetzung ins Deutsche ist das ein kompliziertes Phänomen, da sich im Deutschen weder Jablons'kas unkonventionelle Mehrsprachigkeit noch der mehrsprachige Resonanzraum der ausgangssprachlichen Adressaten adäquat abbilden lassen. In der deutschen Übersetzung werden die Entlehnungen aus dem Französischen größtenteils übernommen, da viele deutschsprachige Leser über Französisch- und Lateinkenntnisse verfügen und daher Grundvoraussetzungen für das Verstehen der verwendeten Wörter mitbringen. Auch lässt sich die Grundfärbung des Textes, die durch die starke Präsenz fremdsprachiger Wörter entsteht, durch die Entscheidung für französische Entlehnungen, die im Deutschen durchaus zahlreich vorhanden sind, stützen.

Mit den Entlehnungen aus dem Polnischen stellt sich die Situation grundlegend anders dar. Jablons'kas Texte wurden explizit für Leser in L'viv geschrieben, das in der Zwischenkriegszeit zu Polen gehörte. Somit erleichterte nicht nur die enge Verwandtschaft zwischen dem Polnischen und Ukrainischen den damaligen Lesern das Verstehen, sondern auch der intensive Sprachkontakt, von dem die ostgalizische Stadt damals geprägt war. Im Deutschen sind diese Verstehensvoraussetzungen nicht gegeben, deswegen werden die polnischen Entlehnungen ins Deutsche übersetzt. Der Eindruck der Mehrsprachigkeit wird von dieser Übersetzung allerdings geschmälert.

HAS'KA ŠYJAN

Has'ka Šyjan wurde 1980 in L'viv geboren, sie wuchs auf in den letzten Jahren der Sowjetunion und den ersten Jahren der ukrainischen Unabhängigkeit

5 Hier wird die Interlinearübersetzung zitiert, um die Gegenüberstellung hervorzuheben. In der veröffentlichten Übersetzung sind die arabischen Einsprengel gestrichen.

auf, die geprägt waren von einem Zusammenbruch des politischen Systems, einem Verlust der materiellen Lebensgrundlage und Orientierungslosigkeit. Die Unsicherheit und der materielle Mangel bei gleichzeitiger totaler Entwertung der geistigen Arbeit, wie sie Šyjan am Beispiel ihrer Eltern nach 1991 erleben musste, veranlassten die Autorin dazu, sich auf die Schaffung eines stabilen Einkommens zu konzentrieren. Das tat sie, indem sie zunächst in einem Lehrbuchvertrieb arbeitete und später in ihrem Geschäft Halynbook mit dem Verkauf von Lehrbüchern für Fremdsprachen ihr Einkommen sicherte. Sie sagt dazu in einem Interview: „Ich war so pragmatisch, weil ich gesehen hatte, wie schwer es meine intelligenten Eltern in den 1990ern hatten, und ich wollte nicht dieselben Erfahrungen machen wie sie, ich wollte finanziell unabhängig sein“ (Šyjan, „Ljudyna ne zobov‘jazana pyšatysja“ 2). Die Erfahrung der Instabilität, Desorientierung und des Mangels in den 1990er Jahren fließt an vielen Stellen in ihre Arbeit ein, so unter anderem im Roman *Hinter dem Rücken*, in dem die Protagonistin Marta sich mit einem gut dotierten Job als Personalmanagerin die finanzielle Unabhängigkeit sichert und ihre Mutter als Pflegerin nach Neapel emigriert. Šyjan teilt diese Erfahrung mit anderen Autorinnen ihrer Generation. So greift etwa Tanja Maljarčuk, Jahrgang 1983, in der Erzählung „Neunprozentiger Haushaltssessig“ ähnliche Erfahrungen auf.

In ihren Texten, aber auch in ihren Beiträgen in aktuellen gesellschaftlichen Debatten widmet sich Šyjan den verschiedensten Facetten von Weiblichkeit und den gesellschaftlichen Veränderungen, die sich aktuell in der Ukraine in Fragen der Geschlechtergerechtigkeit und Körperlichkeit vollziehen. Sie beschreibt post-sowjetische Mannweiber, junge Mütter mit gut verdienenden Ehemännern, die in die Elternzeitfalle geraten und jegliche persönliche Ambitionen begraben, Arbeitsmigrantinnen, die in den 1990ern in ausweglosen materiellen Situationen die Ukraine verlassen und sich dauerhaft oder zeitweise in Italien, Spanien und Portugal niedergelassen haben. Sie zeigt Frauen, die ihren Körper pflegen, um bei Männern gut anzukommen und in einer wohlkalkulierten Partnerschaft materielle Vorteile durch körperliche Wohlgestalt zu erlangen. Und Šyjan spricht über die alltägliche Gewalt gegen Frauen, die in der ukrainischen Gesellschaft weiterhin tabuisiert ist. Ihre Schreib- und Diskussionshaltung ist dabei immer geprägt von Offenheit und Neugier, sie möchte ihr Gegenüber nicht belehren, sondern zum Nachdenken über die eigenen Positionen, zur Reflexion bewegen. Ausgangspunkt dieser Haltung ist ihr Credo der Freiheit, das Leben gemäß der eigenen Werte und Ansichten zu gestalten, eine Freiheit, die sie auch allen anderen zugesteht. Wie Sofija Jablons’ka hat auch Has’ka Šyjan nach erfolgreicher unternehmerischer Tätigkeit ihre Heimatstadt L’viv verlassen und zahlreiche Reisen innerhalb und außerhalb Europas unternommen. Seit einigen Jahren lebt sie in Brüssel und spricht neben Ukrainisch und Russisch auch Englisch und Französisch.

Im Jahr 2019 wurde Has'ka Šyjan für ihren Roman *Im Rücken* mit dem Europäischen Literaturpreis ausgezeichnet. Der Roman zeichnet ein Porträt der gegenwärtigen ukrainischen Gesellschaft, die noch immer im Prozess der post-sowjetischen Transformation steckt und mit dem im Osten des Landes bereits seit 2014 andauernden Krieg und dessen Folgen konfrontiert ist. Im Zentrum des Romans steht Marta, eine junge Frau, gut verdienende Personalmanagerin in einem aufstrebenden IT-Unternehmen. Ihr Freund, mit dem sie zusammenlebt, meldet sich als Freiwilliger für die ukrainische Armee. Marta akzeptiert diese Entscheidung, zeigt allerdings keine rückhaltlose Unterstützung. Zwar engagiert sie sich ehrenamtlich in einem Verein, der ukrainische Soldaten und ihre Familien unterstützt, möchte aber ihre persönlichen Vorstellungen von einem glücklichen Leben nicht aufgeben und verweigert sich der bedingungslosen Hingabe ans Vaterland.

Perspektiven des Krieges

Der seit 2014 in der Ostukraine herrschende Krieg erfährt in Šyjans Roman eine überwiegend indirekte Darstellung. Neben Marta werden Olka und Katrusja, deren Männer ebenfalls an der Front sind, sowie Ella, deren Mann dort gefallen ist, als Figuren eingeführt. Anders als Marta haben die drei anderen Frauen bereits eine Familie gegründet und Kinder zur Welt gebracht. Während Marta ständig die Sinnhaftigkeit des Einsatzes für die Gemeinschaft und die Nation in Frage stellt und sich in einer emotional labilen, zumeist depressiven Stimmung befindet, werden Olka, Katrusja und Ella als zupackende Frauen beschrieben, die ihren Alltag meistern, sich nicht allzu viele Gedanken über die Opposition von Individualität und Gemeinschaft machen und nicht ständig ihr persönliches Schicksal thematisieren. Bei einem gemeinsamen gemütlichen Abend blenden sie die persönlichen Situationen aus und erzählen sich stattdessen Begebenheiten von Bekannten und Freunden, die sich im Kontext des Krieges ereignen. Šyjan setzt in diesen Szenen die Wortwahl und die Perspektive ein, die für die Kommunikation über den Krieg nach 2014 und bis zum Februar 2022 typisch war. Das Geschehen in der Ostukraine und die Ereignisse an der Front wurden zumeist vage umschrieben, typisch waren Formulierungen wie: „Als all das begonnen hat“, „als er dorthin gegangen ist.“ Man vermied konkrete Beschreibungen und Bezeichnungen der militärischen Ereignisse und der damit verbundenen Folgen. Das zögerliche Sprechen über den Krieg war einerseits dem Umstand geschuldet, dass einige politische Entwicklungen zunächst unklar blieben, es keine offizielle Kriegserklärung gab und Spekulationen über Ereignisse und Konstellationen vorherrschten. Andererseits war die Ukraine

zum ersten Mal seit dem Ende des Zweiten Weltkriegs mit einem militärischen Konflikt im eigenen Land konfrontiert, und im offiziellen Diskurs scheute man sich, die Geschehnisse als Krieg zu bezeichnen. Darüber hinaus vermieden es die Sprecher bewusst, Vokabular aus dem Zweiten Weltkrieg unreflektiert zu verwenden, da sie die Ereignisse nicht in den Kontext des Narrativs der Heroisierung und Überhöhung, das ab den 1960er Jahren in der Sowjetunion offiziell propagiert wurde, stellen wollten. Der Krieg im Osten der Ukraine wurde und wird als ein Vernichtungskrieg Russlands gegen die Ukraine wahrgenommen, und die Sprecher wollen die Ereignisse in einer neuen Sprache schildern, die sich jedoch erst nach und nach herausbildet. Diese Suche nach einer neuen Sprache, die sich zunächst in verhüllendem Sprechen äußert, findet sich auch in Šyjan's Roman:

Wir waren ziemlich schnell betrunken, und dann kamen unweigerlich *die Geschichten hoch von denen, die gegangen und zurückgekommen waren oder auch nicht*.⁶ Weil wir unsere eigenen Traumata unberührt lassen wollten, redeten wir nicht über unsere Männer, sondern über irgendwelche abstrakten Fälle. Einer hatte ein gutgehendes Business verloren, während er *dort* war. (Shyyan 131)

Das vage Sprechen impliziert zugleich einen gemeinsamen Diskursraum, in dem alle über die maßgeblichen Debatten und Entwicklungen auf dem Laufenden sind, weswegen *gegangen* nicht mit *sich als Freiwilliger gemeldet* und *zurückgekommen* mit *Dienst bis zu Ende abgeleistet* expliziert werden muss.

Perspektiven der Transformation

Šyjan verankert ihre Protagonistin fest in der Erfahrungswelt der 1990er Jahre. Martas Eltern, die beide in einer Schwefelfabrik in einer Kleinstadt tätig waren, werden von den Folgen der Wirtschaftstransformation erfasst und verlieren erst ihr Einkommen und dann ihre Arbeit. Symbolisch für den Verlust von Einkommen steht im Roman die Bezahlung der Tätigkeit in Erbsdosen und Mayonnaise-Gläsern. Dieses Symbol durchzieht den gesamten Roman und wandelt sich vom Symbol der Armut zum Symbol der Nostalgie, als Marta zu einem Zeitpunkt, als sie sich bereits ein Leben im Wohlstand erarbeitet hat, an die nach Italien emigrierte Mutter Erbsdosen als Weihnachtspaket verschickt.

6 Meine Kursivierung.

Fremdperspektiven

Šyjan nutzt unterschiedliche Verfahren, um Reflexionen zur ukrainischen Gesellschaft einzuflechten. Zum einen führt sie Figuren ein, die Beobachtungen aus der Außenperspektive äußern. Ein überaus markantes Beispiel ist hier die Auseinandersetzung mit der Ukraine als weißem Fleck auf der mentalen Landkarte Europas, wie sie auch bei Jablons'ka zu finden ist. Šyjans Protagonistin reist nach Paris, und an einem Verkaufsstand auf der Straße spielt sich folgende Szene ab:

Der Verkäufer fragt, vielleicht um uns von dem Vorfall abzulenken, auf Englisch mit einem französischen Akzent, der seine facettenreiche Herkunft verrät: „Russian?“

„No. Ukrainienne“, antwortet Katrusja mit einer viel besseren Aussprache und leicht verärgert.

„Ach, das ist doch dasselbe! Oder etwa nicht?“, hören wir aus der Intonation heraus, mit der er verwirrt etwas in einer uns unverständlichen Sprache in seinen Bart murmelt.

Nachdem mein erster, reflexartiger Wutanfall abgeklungen ist, überlege ich: Warum sollte ich auf sie wütend sein? Wenn sie sich jeden Tag aus ihren öden Vorstädten auf den Weg ins Stadtzentrum machen müssen, um Crêpes zu backen. (Shyyan 250)

Šyjan ruft in diesem Dialog das weit verbreitete Stereotyp auf, die Ukraine werde immer als Teil Russlands gesehen, sei kein eigener Staat und verfüge demzufolge auch nicht über eine eigenständige Sprache und Kultur. In dieser Passage wird es von einer migrantisch markierten Person geäußert, Marta löst jedoch die Äußerungen des Crêpes-Verkäufers aus dem politisch-nationalen Kontext heraus und verknüpft sie mit Fragen des sozialen Status der in Paris lebenden Bewohner mit migrantischem Hintergrund. Anders als bei Jablons'ka kommt es nicht zu einer rechtfertigenden Gegendarstellung. Dennoch wird in dieser Passage die Adressatenorientierung spürbar, die auf ähnliche Erfahrungen der ukrainischen Leserschaft rekurriert.

Es kann angenommen werden, dass sowohl Jablons'ka als auch Šyjan in ihren Texten autobiografische Erfahrungen verarbeiten. Die Tatsache, dass sie Eingang in ihre literarischen Werke finden, verweist darauf, dass für die Autorinnen das Konzept der nationalen Zugehörigkeit und die äußeren Zuschreibungen eine wichtige Rolle in ihrer literarischen Auseinandersetzung spielen. Die nationale Zugehörigkeit ist eine wichtige Facette in der Identität der Protagonisten. Sie ist kein selbstverständlicher Bestandteil, sondern ständiger Gegenstand der Vergewärtigung und Repräsentation.

Zum anderen werden die Beobachtungen über Martas Reflexionen und Interaktionen, die sich in Frankreich als fremdkulturellem Umfeld ereignen, in den Text eingespeist. Das fremdkulturelle Umfeld bildet die Voraussetzung, sich abgrenzen zu können. Wie etwa in der folgenden Szene, in der die Protagonistin beschreibt, wie sie sich auf einer Party in Paris fühlt, zu der sie eingeladen wurde:

Ich merke, dass ich die Situation zu Hause endlich mal von außen betrachten kann und mich das soziale Umfeld nicht dazu zwingt, eine patriotische Haltung einzunehmen. Keiner hier erwartet von mir einen Kranz auf dem Kopf, das Vorführen von Pooledance oder das Absingen von Volksliedern. (Shyyan 259)

Im Gegensatz dazu wird die ukrainische Diaspora in Paris von Marta als überidentifiziert und hochgradig unkritisch gegenüber den politischen Ereignissen im Heimatland dargestellt:

Die Diaspora ist etwas sehr Spezielles. Getrennt vom wirklichen Leben in der alten Heimat, erfüllt von einer Mischung aus Heimweh und Gewissensbissen, die sich zu übermäßigem Pathos auswachsen, belastet durch den Missbrauch an Volkssymbolen. [...]

Die Gespräche und Fragen ringsum klangen so, als hätten wir die Ukraine nie verlassen und als bestünde das Ziel unserer Reise nicht in der psychischen Erholung der Kinder, nicht im Tapetenwechsel, nicht im Vergessen, so kurz es auch sein mochte. Ich hatte den Eindruck, als seien wir in eine Sitzung des Ministerrats, der Werchowyna Rada oder des Generalstabs geraten und als wüssten alle ganz genau, was in Politik, Wirtschaft und Krieg zu unternehmen sei. Zuallererst müsste natürlich das Roschen-Schokoladenwerk in Lypez' abgefackelt werden. Alle jonglierten mit Politikernamen und redeten über ihre Handtaschen und Herkunft. (Shyyan 237)

Sprache als Ausdruck von Multiperspektivität

Wie Sofija Jablons'ka spricht auch Has'ka Šyjan mehrere Fremdsprachen und begibt sich in und außerhalb Europas oft auf Reisen. Diese Weltgewandtheit spiegelt sich in ihren Texten in Form einer großen sprachlichen Durchlässigkeit. Sie verwendet Anglizismen, Gallizismen oder flicht ganze Repliken auf Englisch oder Französisch ein, um die Grundstimmung von Textpassagen zu modellieren. Im Originaltext werden die Einsprengsel in Fußnoten übersetzt. Auf die Vertrautheit mit der anderen Sprache setzt Šyjan, wenn sie an Stellen, an denen Russisch sprechende Figuren auftreten, ins Russische wechselt. In ihrem Roman thematisiert sie so unter anderem die ukrainische Binnenmigration, die in Folge des Krieges im Donbass und der russländischen Annexion der Krym dazu geführt hat, das hunderttausende Ukrainer,

deren Muttersprache überwiegend Russisch war, die Krym und die Kriegsregion im Osten verlassen mussten und nun in der Westukraine ansässig sind. Anfangs sprachen sie zumeist schlecht oder gar nicht Ukrainisch, weswegen sie im Alltag häufig diskriminiert wurden. Bisweilen werden Sprecher des Russischen auch als zugehörig zu den Sicherheitsorganen markiert, wie in folgendem Beispiel:

Цей кулавий і лисий дід з жабоподіюним обличчям і поведками самця, вбраний у модні джинси, сипав сентенціями про денешки і дівочек, а після тетьюї ромашки напівпошепки, таким вкрадливим, таємничим тоном казав: «У нас школа хороша була, нас всім учили, і языку вашому, і песням, і пословицям, я все это так умею, не отличишь!» (Šyjan, *Za spryhoju* 126)

Dieser hinkende und glatzköpfige alte Sack mit Krötengesicht und Hengstgebaren, der moderne Jeans trug, schwadronierte über Dewotschki und Deneschki, Girls und Geld, und nach dem dritten Glas sagte er in halblautem, kumpelhaftem, geheimnisvollem Ton: „Unsere Schule war gut, uns haben sie alles beigebracht, eure Sprache, eure Lieder, eure Sprichwörter, ich kann alles, eins wie’s andere!“ (Shyyan 109).

Šyjan verwendet hier zum einen die Wörter денешки und дівочки, russische Wörter, die in ukrainischer Orthografie geschrieben sind, zum anderen ist die wörtliche Rede der Figur in Russisch eingefügt. Mit diesem Sprachwechsel wird die Figur zugleich sozial markiert. Der „alte Sack mit Krötengesicht und Hengstgebaren“ gehört zu jener Gruppe von Ukrainern, die zu Sowjetzeiten durch Anpassung, die sich auch im Sprachwechsel vom Ukrainischen ins Russische manifestierte, in staatlichen Stellen Karriere machten und sich so eine höhere soziale Stellung erwarben. Der ukrainische Leser entnimmt diese Information allein aus der Verwendung der russischen Sprache durch den Sprecher.

Die Übersetzung versucht hier, die stilistische Markierung anzudeuten, indem die Wörter „Dewotschki“ und „Deneschki“ entlehnt und mit einer die Ironie widerspiegelnden Erläuterung versehen werden. Der Sprachwechsel aus dem Ukrainischen ins Russische lässt sich in der Übersetzung nicht nachvollziehen, da die deutschsprachigen Adressaten nicht über eine zweite präsente Sprache in diesem Raum verfügen, die eine Wirkungsäquivalenz ähnlich dem Russischen in der Ukraine hervorrufen könnte.

FAZIT

Sofija Jablons’ka und Has’ka Šyjan präsentieren in ihren Werken verschiedene Aspekte der Auseinandersetzung mit kulturellen Zugehörigkeiten und

Zuschreibungen. Zentral sind bei beiden Autorinnen Reflexionen zur nationalen Zugehörigkeit, die sie aus der Konfrontation mit dem Fehlen von Wissen über die Ukraine und die ukrainische Sprache heraus anstellen. Bemerkenswert daran ist, dass die stereotypen Vorstellungen, die Jablons'ka und Šyjan schildern und gegen die sie anschreiben, seit Ende der 1920er Jahre nahezu unverändert geblieben sind. Die Tatsache, dass sie von beiden Autorinnen thematisiert werden, verweist nicht nur auf die bis in unsere Tage hinein anhaltende fehlende Verankerung der Ukraine und ihrer Sprache auf der mentalen Karte Europas, sondern auch auf die nationale Selbstverortung der beiden Autorinnen, die sie – trotz ihrer transkulturellen Biografien – bewusst vornehmen und betonen.

Sofija Jablons'ka und Has'ka Šyjan erweisen sich in ihren Texten als detailgenaue Beobachterinnen. Ihre gesellschaftlichen Schilderungen zeugen nicht nur von einem großen Interesse an der Verfasstheit verschiedener gesellschaftlicher Sphären, sondern auch von einer ausgeprägten Fähigkeit zur Distanzierung und Reflexion, aus denen heraus die Beobachtungen angestellt und festgehalten werden. Has'ka Šyjan zeichnet ein ethnografisches, viele Bereiche erfassendes Panorama der ukrainischen Gesellschaft der 2010er Jahre.

Sowohl für die Reisetagebücher von Sofija Jablons'ka als auch für Šyjan's Roman ist der Einfluss der Mehrsprachigkeit kennzeichnend. Die Wechsel zwischen den Sprachen, die Verwendung von Entlehnungen und die Einflechtung fremdsprachiger Wörter in die ukrainischen Texte verorten die Autorinnen klar in der mehrsprachigen Tradition Ostgaliziens und formen einen anspielungs- und bezugsreichen sowie stilistisch unverwechselbaren Rezeptionsraum.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

Shyyan, Haska. *Hinter dem Rücken*. Übersetzt von Claudia Dathe. Berlin, Edition. fotoTAPETA, 2023.

Šyjan, Has'ka. *Za spynoju*. Charkiv, Fabula, 2019.

Yablonska, Sofia. *China, das Land von Reis und Opium*. Übersetzt von Claudia Dathe. Köln, Kupido, 2023.

Yablonska, Sofia. *Der Charme von Marokko*. Übersetzt von Claudia Dathe. Köln, Kupido, 2020.

Sekundärliteratur

Anderson, Benedict. *Die Erfindung der Nation. Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts*. Frankfurt/New York, Campus Verlag, 1996.

- Haleta, Olena. „Instead of a Novel. Sophia Yablonska's Travellogues in the History of Modern Ukrainian Literature.“ *Aspasia*, Jg. 14, 2020, S. 78-103.
- Jablons'ka, Sofija. *Čar Maroka*. Kyjiv, Rodovid, 2018.
- Kafka, Franz. *Tagebücher 1909-1923*. Frankfurt/Main, S. Fischer, 1997.
- Schahadat, Schamma und Annette Werberger (Hrsg.). *Weltliteratur in der longue durée*. Paderborn, Wilhelm Fink Verlag, 2021.
- Šyjan, Has'ka. „Ljudyna ne zobov'jazana pyšatysja tym, ščo jij dano za defol'tom – jak misce narodžennja.“ *Pen Ukraine*, 24. Oktober 2019. Erhältlich unter: <https://pen.org.ua/gaska-shyyan-lyudyna-ne-zobov-yazana-pyshatysja-tym-shho-dano-yij-za-defoltom-yak-mistse-narodzhennya> (Zugriffsdatum: 27.7.2023).
- Vogel, Debora. *Die Geometrie des Verzichts. Gedichte, Montagen, Essays, Briefe*. Wuppertal, Arco, 2016.
- Werberger, Annette. „Polyglottes Erbe. Mehrsprachigkeit in Geschichte und Literatur der Ukraine.“ *Osteuropa*, Nr. 6-8 (2022), S. 41-51.
- Werberger, Annette. „Überlegungen zu einer Literaturgeschichte als Verflechtungsgeschichte.“ *Kulturen in Bewegung. Beiträge zur Theorie und Praxis der Transkulturalität*, hrsg. von Dorothee Kimmich und Schamma Schahadat, Bielefeld, transcript, 2012, S. 109-141.
- Werner, Klaus. *Erfahrungsgeschichte und Zeugenschaft. Studien zur deutsch-jüdischen Literatur aus Galizien und der Bukowina*. München, IKGS Verlag, 2003.

Claudia Dathe
Europa-Universität Viadrina
dathe@europa-uni.de



Večjezičnost v ukrajinski književnosti na primeru avtoric Sofije Jablonske in Haske Šijan

Izhajajoč iz nekaterih temeljnih premislekov o strukturi manj prisotnih, tako imenovanih „malih književnosti“ (Kafka), se članek ukvarja s pojavnimi, predstavnimi in refleksivnimi oblikami kulturne in nacionalne pripadnosti ter z večjezičnostjo v ukrajinski književnosti. Ukrajinski avtorici Sofija Jablonska in Haska Šijan v svojih avtobiografskih in fiktivnih besedilih raziskujeta vplive in predstave lastne in drugih kultur ter se ukvarjata z družbenimi opaznanji in koncepti skupnosti, ki nastanejo na podlagi transkulturnih izkušenj. Za obe pisateljici je značilno, da sta ju zaznamovala večjezični prostor Galicije ter življenje v različnih kulturnih in nacionalnih prostorih. Prispevek na podlagi dveh potopisov, *Čar*

Maroka in *Kitajska, dežela riža in opija*, izpod peresa Sofije Jablonske, ter romana *Za hrbtom* Haske Šijan prikazuje različne perspektive in refleksije, ki se porajajo bralcu v ciljni kulturi, ter na podlagi prevodov v nemščino tematizira zorni kot naslovnika. Iz tega izhajajo različni pristopi k razumevanju in recepciji del Sofije Jablonske in Haske Šijan pri ciljnih bralcih, torej v drugih jezikovnih in kulturnih prostorih.

Ključne besede: ukrajinska književnost, večjezičnost, prevajanje, kulturna pripadnost, transkulturne biografije

Wer spricht? Erzählerstimme und Figurenrede in Wolframs von Eschenbach *Willehalm* und der *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*¹

Marija Javor Briški

Abstract

Die vergleichende Analyse von Wolframs von Eschenbach *Willehalm* und der *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm* ist auf die Formen und Funktionen der Erzählerstimme und der Figurenrede fokussiert, wobei die *inquit*-Formeln eingehender untersucht werden. Erzählerstimme und Figurenrede haben angesichts der modifizierten Rezeptionsbedingungen und des Übergangs von Vers zu Prosa erhebliche Veränderungen erfahren.

Schlüsselwörter: Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*, Erzählerstimme, Figurenrede, *inquit*-Formel, Versroman, Prosaroman

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

EINLEITUNG

„Man erzählt mehr oder minder das gleiche – nur eben anders“, so formuliert Armin Schulz (124) in seiner *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive* einen in der Forschung seit Langem bestehenden Konsens:

Wiedererzählen könnte die fundamentale allgemeinste Kategorie mittelalterlicher Erzählpoetik sein, eine, die noch die Unterscheidung von Mündlichkeit und Schriftlichkeit, mündlichem und schriftlichem Erzählen übergreift. (Worstbrock 130)

Paradigmatisch für die mittelalterliche epische Literaturproduktion ist also nicht das ‚Erfinden‘ neuer Geschichten, sondern das ‚Finden‘ tradierter Stoffe, die die Autoren in ihrer Gestaltung und Vermittlung dem „Erwartungshorizont [...] der Adressaten, für die der Text [neu] verfaßt“ (Jauß 10) wird, und den jeweiligen Rezeptionsbedingungen anpassen. Obwohl die Bearbeiter hinsichtlich der Materie und des Handlungsgerüsts den älteren Quellen generell folgen, differenzieren die wiedererzählten Texte von ihren Vorlagen auf formaler Ebene. Diese Abweichungen beruhen zum einen auf den künstlerischen Fähigkeiten der Autoren, zum anderen auf den in mittelalterlichen Poetiken propagierten Verfahren, insbesondere der *amplificatio* und der *abbreviatio*, derer sich die Dichter bedienen (Schulz 379–380). Trotz der von den Bearbeitern vielfach postulierten Treue zur Quelle (Nellmann 50–51) führen die formalen Veränderungen allerdings auch zu inhaltlichen Verschiebungen.

Der mittelalterlichen Tradition entsprechend hatte auch Wolframs von Eschenbach um 1210/1220 in Versform verfasstes Werk *Willehalm* eine Vorlage, die altfranzösische Chanson de geste *La Bataille d'Aliscans*, und regte aufgrund seines fragmentarischen Charakters zu Fortschreibungen an. So verfasste in der Mitte des 13. Jahrhunderts Ulrich von Türheim seinen *Rennewart* und etwas später schrieb Ulrich von dem Türlin die Vorgeschichte *Arabel* (Schirok, Hennings). Beide Werke sind, ihrer Entstehungszeit entsprechend, ebenfalls in Versen geschrieben. In acht der zwölf vollständigen Handschriften ist der *Willehalm* zusammen mit der *Arabel* und dem *Rennewart* überliefert (Bumke 1397). Diese mehr als 61.000 Verse umfassende *Willehalm*-Trilogie wurde im 15. Jahrhundert schließlich in Prosa aufgelöst. Der Prosabearbeiter, der den Text gekürzt, modifiziert und stellenweise ergänzt hat, ist namentlich nicht bekannt. Das Original dieses Prosatextes ist, was für mittelalterliche Werke üblich ist, nicht erhalten, er ist aber in drei Abschriften aus dem 15. Jahrhundert überliefert, die alle aus dem südelemanischen Raum stammen (Deifuß, *Hystoria* 11):

- P₁ (Zentralbibliothek Zürich, Ms. Car. C 28, 1474);
- P₂ (Stadtbibliothek Schaffhausen, Ms. Gen. 16, 1483);
- P₃ (Thurgauische Kantonsbibliothek Frauenfeld, Ms. Y 80, um 1460/70).
(ebd.)

Ein frühneuzeitlicher Druck der Prosaauflösung ist nicht vorhanden (ebd.), was darauf hindeutet, dass der Text zunächst auf einen kleineren Rezipientenkreis begrenzt war. Die Prosafassung wurde zum ersten Mal auf der Grundlage der Züricher Handschrift 1889 von Samuel Singer ediert (ebd. 18) und erneut 2005 von Holger Deifuß unter dem Titel *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm* herausgegeben, bei dem es sich um eine Modifikation der Überschrift von P₂ handelt (ebd. 11), die Leithandschrift für diesen Druck, der auch der folgenden Untersuchung zugrunde liegt, ist allerdings die Frauenfelder Handschrift P₃, die nach Auffassung des Herausgebers am ehesten mit der Versfassung und dem Archetyp der Prosaauflösung übereinstimmt (Deifuß, *Hystoria* 77-83, Deifuß, „Willehalm‘ (Prosaroman)“ 1152). Wie Deifuß (*Hystoria* 54) vermutet, ist diese Handschrift in einem monastischen Skriptorium „für den geistlichen Gebrauch geschrieben worden“. Darauf deuten u. a. die „Textzusammenstellung, diverse Einträge wie *ze prime zit pater noster* (fol. 12^{ra}), [...] und nicht zuletzt der Provenienz- oder Besitzervermerk“. (ebd.) Die „Lesung volkssprachlicher Prosatexte mit erbaulichem Gehalt“ war vor allem in Frauenklöstern sehr verbreitet. (ebd. 66) Im Laufe der Zeit ging die Sammelhandschrift in weltlichen Besitz über (ebd. 54-55). Die in Versform verfasste *Willehalm*-Trilogie, die zunächst für den mündlichen Vortrag vor einem höfischen Publikum bestimmt und als „Fürstenspiegel, genealogisches Legitimations- und kostbares Repräsentationsobjekt“ (ebd. 70) beliebt war, hat in der Prosafassung aufgrund des neuen Gebrauchskontextes in einem geistlichen Umfeld formale und inhaltliche Veränderungen erfahren. Im Vergleich zur höfischen Vorlage sind die legendenhaften Züge und der Kreuzzugsgedanke, die in der Versfassung eine untergeordnete Rolle spielen, im Prosa-*Willehalm*, der in einem moralisch-didaktischen Kontext überliefert ist, stärker ausgeprägt (Deifuß, „Willehalm‘ (Prosaroman)“ 1153, Deifuß, *Hystoria* 70). Deswegen werden die profanen Erzählmotive weitgehend eliminiert, das bei Wolfram positive, von Toleranz geprägte ‚Heidenbild‘ ins Negative modifiziert und die Überlegenheit der Christen und ihres Glaubens demonstriert, was zu einer Schwarz-Weiß-Zeichnung von Muslimen und Christen führt (Deifuß, *Hystoria* 128-139).

Im Fokus der folgenden vergleichenden Analyse von Wolframs *Willehalm*² und der Prosaauflösung *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*³ stehen die

2 Im Folgenden zitiert als Wh, Kapitel, Vers(e).

3 Im Folgenden zitiert als HW, Seite der Druckfassung/Blattzählung der Handschrift.

Erzählerstimme und die Figurenrede, wobei hier unter ‚Stimme‘ nicht Genettes erzähltheoretische Kategorie (Genette 137-170, 221-223), sondern in Anlehnung an Zumthors Terminologie der Stimmlichkeit (*vocalité*) (Zumthor 13-14) „die medial als hörbar gedachte Stimme in der Textproduktion und -rezeption“ (Unzeitig et al. (2017) 1) zu verstehen ist. Sowohl die Erzählerstimme als auch die Figurenrede generieren Redeszenen, die in der aktuellen historischen Dialogforschung folgendermaßen definiert werden:

Eine Redeszene ist jeder Abschnitt in einem narrativen Text, in dem eine oder mehrere Figuren sprechend (ggf. auch verbal denkend) in Erscheinung tritt (treten), wobei ihre sprachlichen Handlungen sowohl durch Redebericht als auch durch direkte oder indirekte Rede wiedergegeben werden können. Non-verbale Begleitphänomene des Sprechens (wie etwa gestisches Handeln, auch als Reaktion nicht-sprechender Figuren) können in die Überlegungen ebenso einbezogen werden wie die Ebene der Kommunikation des Erzählers mit seinem fingierten extradiegetischen Publikum. (Unzeitig et al. (2011) 3-4)

Alle Formen der Rede sind nach Cerquiglinis (1982) begrifflicher Differenzierung der Textebene in ‚*récit*‘ (‚Erzählung‘/‚Erzählbericht‘) und ‚*discours*‘ (‚Rede‘) (Unzeitig, „Prosaroman und Figurenrede“ 115) erwartungsgemäß dem ‚*discours*‘ zuzuordnen. Aufgrund des begrenzten Umfangs des vorliegenden Beitrags kann eine detaillierte Analyse der beiden Werke nicht durchgeführt werden, die Untersuchung soll sich vielmehr auf exemplarische Textstellen und bestimmte Aspekte begrenzen. Während bei der Untersuchung der Erzählerstimme der vollständige Prosaroman berücksichtigt wird, soll zur Analyse der Figurenrede nur der auf Wolframs *Willehalm* basierende Abschnitt der *Hystoria* (HW 235/132^{rb}–255/148^{vb}) herangezogen werden. Es sollen vor allem die Formen und Funktionen der Erzählerstimme und der Figurenrede untersucht werden. Ferner befasst sich die Analyse mit der Integrierung der Figurenrede in den Erzählbericht, wobei den *inquit*-Formeln aufgrund des von Hundsnuerscher („Das literarisch-stilistische Potential“ 114) formulierten Forschungsdesiderats in Bezug auf Wolframs *Willehalm* besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird. Infolge des formalen Wandels von Vers zu Prosa und des damit einhergehenden Übergangs von dem performativen Rezeptionsakt zur Textlektüre (Unzeitig, „Prosaroman und Figurenrede“ 114-115) haben die Erzählerstimme und die Figurenreden – so die Hypothese – erhebliche Veränderungen erfahren.

VOM SPRECHEN ZUM SCHWEIGEN DER ERZÄHLERSTIMME

Auch in Wolframs *Willehalm*, der in der Forschung immer ein wenig „im Schatten seines ‚Parzival‘“ (Young 107) stand, setzt sich auf der Metaebene der Erzählung ein vielschillernder Erzähler in Szene, der vornehmlich als erzählerisches Ich in Erscheinung tritt. Doch schon im Prolog im Anschluss an das einleitende Gebet identifiziert sich das Sprecher-Ich als Wolfram von Eschenbach:

ich Wolfram von Eschenbach,
swaz ich von Parzival sprach,
des sin aventure mich wiste,
etslich man daz priste. (Wh 4,19–22)

Was ich, Wolfram von Eschenbach,
von Parzival erzählt habe,
so wie mir seine Geschichte bekannt war,
haben manche gelobt.⁴

Entgegen der in der modernen Literaturwissenschaft geforderten strikten Trennung von Autor und Erzähler, ergibt sich für die mittelalterlichen epischen Texte ein differenziertes Bild (Unzeitig, „Von der Schwierigkeit“ 59, Unzeitig, *Autornamen und Autorschaft* 17).

Der ‚Autor im Text‘ ist aber nicht als biographischer Verweis auf den ‚realen‘ Autor zu interpretieren[...], sondern Repräsentation des Autors und seiner Autorschaft. Gemeint ist damit die Vorstellung, die der ‚reale‘ Autor von sich und seiner Autorschaft im Text etabliert. (Unzeitig, „Von der Schwierigkeit“ 60)

Darüber hinaus wird durch die Autornennung eine scheinbare Simultaneität von Verfassen und Erzählen „in der Situation der fingierten Performanz konstruier[t]“ (ebd. 80). Im obigen *Willehalm*-Zitat nimmt der Autor Bezug zu seinem von ihm verfassten *Parzival* und der aufgrund seiner dichterischen Qualitäten wohlwollenden Rezeption durch ein tatsächliches Publikum. In der Fortsetzung seiner an potentielle Rezipienten adressierten Rede (Wh 4, 23–5, 15) preist er die Qualitäten seiner neuen Geschichte und bittet um deren freundliche Aufnahme (Unzeitig, *Autornamen und Autorschaft* 263).

Dass die Erzählerstimme bei Wolfram eine wichtige Rolle spielt, ist allgemein bekannt (Nellmann, Young, Plotke 199–222). Ihre Funktionen sind vielfältig, doch liegt hier im Zusammenhang mit der performativen Rezeptionssituation des Werkes der Schwerpunkt vor allem auf der publikumsbezogenen Rolle des Erzählers und seiner selbstreflektierenden Aussagen über seine narrativen Kompetenzen.

Der Erzähler redet das fingierte Publikum an oder stellt ihm eine rhetorische Frage, um dessen Aufmerksamkeit zu erlangen, um es zu einer kritischen

4 Die nhd. Textpassagen sind Übersetzungen von Dieter Kartschoke in Wolfram (2003).

Stellungnahme zur erzählten Welt zu provozieren und zum Mitdenken zu aktivieren, wie den folgenden Zitaten zu entnehmen ist:

seht ob in des mande Munschoy diu krie, oder twangs in amie?	Seht selber, ob ihn dazu der Kampf fruf Monschoy brachte. Oder zwang ihn seine Minneherrin dazu?
oder müet in Vivianses not?	Oder quälte ihn die Kampfesnot des Vivianz?
oder ob sin manheit gebot daz er pris hat bejaget? (Wh 42, 2–8)	Oder trieb ihn seine Tapferkeit, ruhmvoll zu kämpfen?
nu seht wie daz gezæme (Wh 82, 28)	Urteilt selbst, ob es richtig war
Nu merket wie der adelar versichert sinu kleinen kint. (Wh 189, 2f.)	Paßt auf, wie der Adler seine Jungen auf die Probe stellt:
nu hoeret waz Rennewart nu tuo. (Wh 365, 21)	hört, was Rennewart da tat:
wie er die heiden ligen sach? (Wh 16, 3)	Wie er die Heiden lagern sah?
wer der dritte scharherre si? (Wh 328, 17)	Wer Führer der dritten war?

Die Rezeptionslenkung durch den Erzähler erfolgt auch mittels eines explizit zum Ausdruck gebrachten Appells, z. B.:

Sinen jamer sult ir pris en. (Wh 52, 1)	Seinen Schmerz sollt ihr preisen.
so lats iu erbarmen doch durh got. (Wh 112, 2)	so habt dennoch um Gottes willen Mitleid mit ihr.
Nu sult ir Terramere danken [...] (Wh 374, 8f.)	Nun müßt ihr Terramer loben [...]

Durch die – wenn auch einseitige – Kommunikation von Erzähler und Publikum wird auf der Metaebene der Erzählung durch Verwendung der Verben ‚hören‘ und ‚sehen‘ und/oder durch Nennung in der Gegenwart oder naher Zukunft verankerter Temporaladverbien die Vorstellung von Mündlichkeit evoziert.⁵ Beim per-

5 Anders dagegen Schaefer (97).

formativen Akt des Erzählens, der im ‚Hier und Jetzt‘ situiert zu sein scheint, wird die körperliche Präsenz der Rezipienten als Augen- und Ohrenzeugen suggeriert:

als ir schiere sult gehöeren: (Wh 144, 11)	wie ihr sogleich hören sollt:
seht ob ir deheiner si versniten: der marcgrave ist in entriten. (Wh 57, 27f.)	Seht selber, ob einer verwundet wurde! Der Markgraf jedenfalls ist ihnen entkommen.
die wurben sus, nu hœret wie. (Wh 297, 3)	[Nun h]ört, wie sie sich verhielten.
den sehsten künec ich nenne hie (Wh 371, 14)	Den sechsten König nenne ich euch nun.

Auch wird an einer Stelle eine mögliche Reaktion der Zuhörerschaft auf das so- gleich Erzählte vom Erzähler in Erwägung gezogen:

ich dinge daz ir niht lachet, als ir nu vreischet wiez in erget alda si Rennewart bestet. (Wh 321, 28–30)	Ich hoffe, ihr lacht nicht, wenn ihr nun erfährt, wie es ihnen ergeht, da Rennewart ihnen gegenübertritt.
--	---

Stellenweise erweckt die Erzählerstimme geradezu den Eindruck, als ob der Erzähler die Geschichte *in statu nascendi* seiner Zuhörerschaft vorträge, die auf das Weitererzählen Einfluss nehmen könnte, wie z. B.:

[...] ob ir mirs geloubet, so wil ich zieren diz mære mit den vieren. (Wh 15, 4–6)	[...] Wenn ihr es mir erlaubt, will ich diese Geschichte mit den vier Helden schmücken.
ir namen und ir riche [...] Die lat iu nennen und sagen. (Wh 73, 3–6)	Ihre Namen und ihre Reiche, [...] laßt euch nennen und aufzählen.
Welt ir nu hœren wie ez geste umbe den zorn den ir hortet e [?] (Wh 162, 1f.)	Wollt ihr nun weiter hören, wie es um den Zorn steht, von dem ihr zuvor gehört habt [?]

Eine weitere Funktion der Erzählerstimme ist die subjektive Kommentierung der erzählten Welt, die zum Teil durch emphatisches Sprechen, durch Verwendung von Interjektionen und Gefühlsverben sehr emotional gefärbt ist. Der Erzähler rechtfertigt auf diese Weise das Verhalten der Figuren und nimmt so Einfluss auf die Meinungsbildung der Rezipienten und generiert deren Empathie, Mitleid und Sympathie für die intradiegetischen Figuren (Barthel 72-78), wie beispielsweise in folgenden Belegen:

ich wære immer mer ein gans
an wizenlichen triuwen,
ob mich der niht solde riuwen.
ouwe daz siniu jungen jar
ane mundes granhar
mit tode namen ende!

(Wh 13, 22–27)

mir ist lieb daz ers gedahte,
want im nie orses dürfter wart.

(Wh 42, 22f.)

er möht erbarmen die halt sint
des waren gelouben ane,
juden, heiden, publicane.
[M]ich müet ouch noch sin kumber.
dunk ich iemen desten tumber,
die smæhe lid ich gerne.
swenne ich nu rede gelerne,
so sol ich in bereden baz,
war umbe er siner zuht vergaz,
do diu küneginne so brogete,
daz er si drumbe zogete.
des twanc in minne und ander not

und mage und lieber manne tot.

(Wh 162, 28–163, 10)

Ich wäre ein für allemal ein Dummkopf,
der nicht weiß, was Treue ist,
wollte ich um den nicht trauern.
Ach, daß seine jungen Jahre,
noch ehe er einen Bart trug,
im Tod ihr Ende fanden!

Es freut mich, daß er es tat,
denn nie hatte jener ein Pferd nötiger
gehabt.

Er hätte das Mitleid selbst
der Ungläubigen erregen können,
der Juden, Heiden und Ketzer.
Mich schmerzt noch heute sein Leid.
Hält mich deshalb jemand für töricht,
so trage ich solche Schmach gern.
Wenn ich die richtigen Worte finde,
werde ich ihn noch besser erklären,
warum er unbeherrscht gewesen ist,
als die Königin sich so überhob,
daß er sie dafür an den Haaren zog.
Minneleid und Kampfesnot zwangen
ihn dazu
und der Tod von Verwandten und treu-
en Vasallen.

Eine expressive Vortragsweise des Erzählers, die seinen Enthusiasmus für die Geschichte zum Ausdruck bringt, intendiert stellenweise auch dazu, das Publikum für diese zu begeistern: „*hurta, wie da geburtet wart!*“ (Wh 54, 9) / „*Hei, wie sie da zum Angriff ritten!*“

Doch verfällt der Erzähler in keine monolithische Rede, die (s)einen Standpunkt propagiert, durch sein ‚zweistimmiges Wort‘ – um Bachtins Terminologie zu gebrauchen (Bachtin 213) – relativiert er vielmehr, spielerisch distanziert, seinen Diskurs. Die Erzählerstimme durchbricht bisweilen durch (Selbst-)Ironisierung oder Infragestellung des Erzählens selbst die Illusion der erzählten Welt. Dadurch entsteht eine Mehrstimmigkeit, die einer belehrenden Intention zuwiderläuft:

maneger richeit urhap
hete der künec von Griffane,
und guldine muntane
im dienden, stüende so min muot,
ich möht einen loubinen huot
wol gewinnen inme Spehtshart,
so der meie wære rehte bewart
mit touwe und mit süezem lufte:
wer jæhe mir des ze gufte?
(Wh 377, 20–28)

Viele Quellen des Reichtums
hatte der König von Griffane
und goldhaltige Gebirge
standen zu seiner Verfügung. Ich dagegen
könnte mir allenfalls einen Laubkranz
im Spessart holen,
wenn der Mai, wie sichs gehört,
mit Tau und linden Lüften gekommen ist,
wer wollte mir das als Prahlerei vorwerfen?

ich sag iu lobes von im genuoc,
genahet er baz dem prise
und bin ich dannoch so wise.
(Wh 271, 12–14)

Ich werde ihn euch noch oft preisen,
wenn er erst richtig Ruhm erwirbt
und ich mich dann noch darauf verstehe.

Bei der Kommentierung seiner Dichtkunst bedient sich der Erzähler des Öfteren der in der mittelalterlichen Literatur geläufigen Bescheidenheitstopoi (z. B.: Wh 76, 27), die, wie im obigen Beispiel (Wh 271, 14; vgl. u. a. auch Wh 15, 19; 126, 12; 200, 13–16; 319, 16–20; 365, 30; 387, 6–11; 419, 6–16, 446, 29f.) in der Variation der Unfähigkeitsbekundung artikuliert werden können und „Teil der Topik der *captatio benevolentiae*“ (Hagenbichler 1494) sind. Sie werden demnach publikumsorientiert eingesetzt, um bei der (fingierten) Zuhörerschaft Aufmerksamkeit und wohlwollende Aufnahme des Vortrags (ebd. 1492) zu bewirken.

Ein flüchtiger, noch zu überprüfender Blick auf Wolframs Text lässt den Eindruck erwecken, dass der Erzähler durch seine Kommentare vor allem in denjenigen Textpassagen präsent ist, in denen der Erzählbericht dominiert und Figurenreden nicht oder kaum vorhanden sind. Diese Vermutung bestätigt indirekt Greenfield (109), der am Beispiel der Kampfszenen des 8. Buches durch Streichung von Kampfreden eine „Aufwertung der Erzählerinstanz“ im Vergleich zur französischen Vorlage festgestellt hat. „*ich getarz als wol gesagen*“, verkündet die Erzählerstimme, „*so si den strit getorsten tuon*“ (Wh 379, 22f.).

6 „Ich traue mir zu, genauso gut zu erzählen, wie sie zu kämpfen wagten.“

Wie steht es nun mit der Erzählerstimme in der *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*? Ist sie überhaupt vorhanden? Während die Erzählerfigur bei Wolfram im Vergleich zur französischen Vorlage eine Aufwertung erfahren hat (Bauschke 99), kann man, zugespitzt formuliert, in der Prosabearbeitung eine Eliminierung des Sprecher-Ichs beobachten. Schon zu Beginn des Textes tritt nämlich an die Stelle der Erzählerstimme das ‚Buch‘, das ‚sagt‘: „*Do was der jungst sun geheisen Wilhelm, von dem dis bûch seit*“ (HW 217/116^{va}), und meldet sich dann noch einmal gegen Ende der *Hystoria* (HW 313/194^{vb}) zu Wort, indem es auf den Schluss der Geschichte verweist. Im vorliegenden Prosaroman entspricht das *bûch* metonymisch dem *récit* (Unzeitig, „Prosaroman und Figurenrede“ 126), der angesichts des medialen Wandels von dem performativen Rezeptionsakt zur textfixierten (Vor-) Lesekultur die Erzählerstimme nicht mehr benötigt. Die ‚Stimme‘ des Buches richtet sich nur dreimal direkt an den Adressaten, um dessen Aufmerksamkeit auf einen bestimmten Sachverhalt zu lenken: „*Besunder hörent eins: Es fügt sich, das [...]*“ (HW 251/146^{ra}), oder den Erzählbericht selbst zu strukturieren (HW 243/139^{rb}, 279/168^{va}). Als Wir-Sprecher kommentiert die Stimme des Buches vor allem seine Schreibstrategien, sie rechtfertigt seine Kürzungen gegenüber der Vorlage (z. B.: HW 251/145^{vb}, 258/151^{rv}) oder führt etwas unbeholfen verschiedene Handelsstränge ein (z. B.: HW 271/162^{ra}, 279/168^{ra}). Ansonsten spricht der Erzählbericht für sich oder die Figuren der erzählten Welt äußern in den Redeszenen ihre Meinungen, Ideen, Handlungsmotivationen oder berichten über vergangenes Geschehen.

Dass die Prosauflösung sowohl für das laute Vorlesen als auch für die stille Lektüre gedacht war, darauf deutet das Changieren des ‚Buches‘ beim Gebrauch der Verben ‚sagen‘ (HW 217/116^{va}, 251/146^{ra}, 258/151^{rb}, 271/161^{ra}, 280/169^{rb}, 289/176^{rb}, 301/185^{va}, 304/188^{ra}, 313/194^{vb}) und ‚hören‘ (HW 243, 139^{rb}, 251/146^{ra}, 279/168^{va}) einerseits und ‚schreiben‘ (HW 251/145^{vb}, 265/156^{rb}, 278/167^{ra}, 279/168^{ra}, 292/178^{rb}, 301/185^{va}) und ‚(geschrieben) stehen‘ (HW 278/167^{rb}, 289/176^{va}, 296/181^{vb}) andererseits. Das Verhältnis von hörender und lesender Rezeption beträgt nach den obigen Angaben im Text also 4 : 3, was als Indiz für eine Umbruchsphase von der ‚lauten‘ Vorlese- zur ‚stillen‘ Lesekultur bzw. als doppelte Gebrauchsfunktion des Textes, der individuell gelesen oder in einer Gemeinschaft durch einen Vorleser vermittelt wird, angesehen werden kann.

FIGURENREDEN IN WOLFRAMS WILLEHALM UND IN DER PROSAAUFLÖSUNG

Figurenreden, die nicht nur die Figuren charakterisieren, indem sie ihre Gedanken, Beweggründe und Anschauungen zum Ausdruck bringen, erzeugen aufgrund ihrer verschiedenen Perspektiven einen ‚polyphonen‘ Text (Cordes 49). Die

im vorliegenden Zusammenhang relevanten Formen der Figurenrede sind direkte Rede, indirekte Rede oder Redebericht, wobei vor allem die direkte Rede beim Rezipienten durch die Kongruenz von erzählter Zeit und Erzählzeit im Vergleich zum bloßen Erzählbericht den Eindruck einer unmittelbaren Teilhabe erweckt:

Der Zuhörer hat stets an der Figurenrede [...] als Ohrenzeuge teil und so können die nächstsprachlichen Effekte fingierter Mündlichkeit die Suggestion von Spontaneität und Simultanität von Rede erzeugen. (Unzeitig, „Prosaroman und Figurenrede“ 123)

Alle drei Formen der Figurenrede sind in beiden Werken präsent, doch ergibt sich hinsichtlich ihrer Anteile, die durch Auswertung der relevanten Textstellen ermittelt wurden, ein differenziertes Bild:

	Direkte Rede	Indirekte Rede	Redebericht
Wh	ca. 80%	ca. 11%	ca. 9%
HW (235/132 ^{rb} –255/148 ^{vb})	ca. 57%	ca. 24%	ca. 19%

Im *Willehalm* dominiert im Vergleich zu den beiden anderen Formen der Figurenrede bei weitem die direkte Rede. Dieses Größenverhältnis verschiebt sich zwar im Prosaroman zugunsten der indirekten Rede und dem Redebericht, wodurch die Unmittelbarkeit des Gesagten reduziert wird, dennoch ist der Anteil der direkten Rede noch immer sehr hoch.

In der Prosabearbeitung wurden viele direkte Reden der Vorlage gestrichen, wie z. B. Gyburgs ‚Toleranzrede‘ (Wh 306, 1–311,6), vor allem wenn sie, wie hier, mit den Intentionen des Bearbeiters, die christlichen Glaubenswahrheiten zu propagieren, nicht im Einklang standen, oder wurden auch um der *abbreviatio* willen stark gekürzt, wie Wilhelms Streitrede vor dem König (Wh 145, 1–146, 13 – HW 239/136^{ra}), oder in Redeberichte transformiert (z. B.: Wh 149, 4–151, 30 – HW 240/136^{va}; Wh 174, 30–175,4 – HW 241/137^{va}).

Im Anschluss an Hundsnurscher („*Sprechen* und *sagen* im Spätmittelalter“, „Das literarisch-stilistische Potential“) soll im Folgenden eine Analyse der *inquit*-Formeln von direkter Rede in Wolframs *Willehalm* und der *Hystoria* durchgeführt werden. Die *verba dicendi* der indirekten Rede werden nur in Sonderfällen bei Abweichung der Verwendungsnorm, wie sie für mhd. oder frnhd. Texte typisch ist (Hundsnurscher, „*Sprechen* und *sagen* im Spätmittelalter“), berücksichtigt.

Dem mhd. Usus entsprechend dominiert im *Willehalm* zur Markierung der wörtlichen Rede das Verb ‚sprechen‘, vereinzelt kommen auch andere

Sprechaktverben⁷ vor, einige Male wird sogar schon ‚sagen‘, das sich erst im Frühneuhochdeutschen durchsetzt, zur Einführung direkter Rede verwendet. Das Verhältnis von pronominalem und phrasalem Sprechersubjekt beträgt ungefähr 1 : 1.⁸ Der relativ hohe Anteil des phrasalen Sprechersubjekts könnte darauf zurückzuführen sein, dass viele Redepassagen relativ lang sind und beim Sprecherwechsel nur so die Referenzsicherung gewährleistet ist.

Sprechersubjekt und Verb stehen vornehmlich in initialer Position, allerdings konnten etliche Male auch in die Rede eingeschobene und vereinzelt auch die Rede abschließende *inquit*-Formeln festgestellt werden. Die Zwischenstellung von eingeschobenem Verb und Sprechersubjekt findet sich vor allem in Dialogszenen im Anschluss an eine erfolgte Rede, wie z. B.:

,[I]ch bedahtez wol e‘, sprach Heimrich.	„Ich habe schon daran gedacht“, antwortete Heimrich.
,die mine, nu tuot dem gelich!	„Dienstleute, folgt seinem Wunsch.
[...]‘	[...]“
,ja herre‘, sprach si ,vil gerne.	„Ja Herr, [...]“, sagte sie „von Herzen gern“.
[...]‘	[...]“
,[V]rouwe‘ sprach der grise man,	„Herrin“, antwortete der weißhaarige Mann,
,swar an ich mac oder kann,	wo immer ich es vermag und verstehe,
[...]‘ (Wh 262, 1-263, 6)	[...]“

Die Nachstellung der *inquit*-Formel mit Inversion des Verbs verleiht indes dem Wortlaut der vorangehenden Rede ein größeres Gewicht, vor allem in Verbindung mit dem hinweisenden Adverb *sus*, wie z. B.:

,des will ich mich beraten‘, sus antwurte Loys. (Wh 179, 2f.)	„Ich will mich darüber beraten“, so antwortete Ludwig.
,die bede sprach ich wol vernim‘, sus antwort im der knappe do. (Wh 192, 24f.)	„Diese beiden Sprachen verstehe ich gut“, antwortete ihm da der Knappe.

7 Z. B.: „ruofen“ (Wh 43, 1; 87, 9; 100, 26; 228, 5; 273, 21; 327, 24; 413, 14), „rat geben“ (Wh 52, 11), „vragen“ (Wh 65, 11; 93, 8; 110, 11; 123, 22; 314, 19), „denken“ (Wh 71, 14; 93, 2; 136, 21; 139, 1; 144, 15; 145, 1; 177, 15; 190, 4), „manen“ (Wh 91, 25), „nennen“ (Wh 92, 16), „sagen“ (118, 20; 123, 26; 150, 30; 203, 18; 224, 5; 235, 23), „antworten“ (142, 3; 179, 3; 192, 25; 300, 5), „jehen“ (Wh 158, 17), „schrien“ (Wh 333, 10; 388, 30).

8 In Hartmanns *Erec* und Gottfrieds *Tristan* ist das Verhältnis dagegen 3 : 1 (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 108, 110).

Die im *Willehalm* dominierende Anfangsposition von Sprecher und Verb wird auf verschiedene Weise abgewandelt. Hier sollen nur die häufiger auftretenden Varianten Erwähnung finden, weil sie dem Werk ein besonderes stilistisches Gepräge verleihen, oder es soll auf Varianten hingewiesen werden, die im Unterschied zur *Hystoria* kaum vertreten sind, weil die verschiedenen Typen der formelhaften Redeeinleitungen Hinweise auf den Grad der Einbindung der Rede in den Erzählbericht geben.

Eine Möglichkeit der Variation ist der Verweis auf den Adressaten mit *zuo*, *ze* in wechselnder Stellung:

zer vrouwen sprach der grave Ernalt: [...] (Wh 115, 25)	Graf Ernalt antwortete der Frau: [...]
diu künegin zem künege sprach: [...] (Wh 129, 18)	Die Königin sagte zum König: [...]
der marcrave sprach zer künegin: [...] (Wh 234, 13)	Der Markgraf sagte zur Königin: [...]

Festgestellt wurde auch die Hervorhebung der Rede durch *alsus*, *also*, *sus*:

vnd sprach alsus mit jamer gros: [...] (Wh 61, 30)	Und sprach in großem Schmerz: [...]
der marcgrave sprach also: [...] (Wh 131, 7)	Der Markgraf antwortete folgendermaßen: [...]
sus sprach von Paveie Irmschart: [...] (Wh 160, 23)	So sprach Irmschart von Pavia.

Auffallend war die recht häufige Akzentuierung des Situationsbezugs durch *do*:

do sprach der künec und des wip: [...] (Wh 129, 8)	Da sprachen der König und seine Frau: [...]
der marcgrave dahte do: : [...] (Wh 136, 21)	Der Markgraf dachte bei sich: [...]
do sprach von Paveie Irmenschart: [...] (Wh 152, 11)	Darauf sagte Irmschart von Pavia: [...]
do sprach diu küneginne: [...] (Wh 211, 23)	Die Königin fügte hinzu: [...]
Da sprach der von Tenabri: [...] (Wh 219, 1)	Der Herr von Tenabri aber erwiderte: [...]

Diese Hervorhebung wird auch mit dem Adressatenverweis kombiniert:

zem marcraven si do sprach: [...]
(Wh 90, 18)

Zum Markgrafen sagte sie: [...]

oder mit einer redequalifizierenden Angabe:

in sime zorne er do sprach: [...]
(Wh 58, 14)

Voll Zorn sprach er: [...]

mit nazzen ougen er do sprach: [...]
(Wh 60, 20)

Mit nassen Augen sprach er: [...]

do sprach er turecliche: [...]
(Wh 107, 13)

Traurig sprach er: [...]

Besonders auffällig sind überhaupt Angaben, die, auch ohne *do*, die Rede qualifizieren, meistens handelt es sich, wie oben, um Hinweise auf Emotionen:

mit unkreften Vivianz sprach: [...]
(Wh 65, 17f.)

Schwach antwortete Vivianz: [...]

der marcrave mit zorne sprach: [...]
(Wh 80, 16)

Zornig sprach darauf der Markgraf:
[...]

mit vreuden si in nante: [...]
(Wh 92, 16)

Glücklich rief sie ihn beim Namen:
[...]

al weinende si vragete mære: [...]
(Wh 93, 8)

Weinend fragte sie also: [...]

der koufman mit zühten sprach: [...]
(Wh 131, 22)

Der Kaufmann sagte ehrerbietig: [...]

Die Erwähnung von redebegleitenden oder redevorbereitenden Phänomenen „durch *und*-Anschluss“ (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 111) ist im Unterschied zur Prosaauflösung hier äußerst selten:

do lief her ab die grede
alt und junge bede,
manec wert man der mit vreude enpfienec
den marcraven, der gein in gienc

Da liefen die Treppe
alle herab,
viele edle Männer, die freudig
den Markgrafen begrüßten, der auf sie
zutrat

und alsus hin zallen sprach: [...]
(Wh 139, 21–25)

und sie alle mit folgenden Worten an-
sprach: [...]

Der marhgrave senfte im sinen muot,
als dicke ein vriunt dem anderen tuot,
und sprach: [...] (Wh 198, 29–199, 1)

Der Markgraf beruhigte ihn
wie ein Freund den andern
und sagte: [...]

Diese Variationen ermöglichen zum einen eine Durchbrechung der Strukturmonotonie, zum anderen eine Anpassung an die Vorgaben von Versmaß und Reimschema (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 107). Bei genauer Betrachtung muss man allerdings feststellen, dass ca. 40% der direkten Reden mit der Minimalform von Sprecher und Verb eingeführt werden. Knapp 10% der Reden werden überhaupt nicht eingeleitet. Nicht markiert ist u. a. der Redewechsel (z. B.: Wh 166, 30–167, 1; 174, 30), die Referenz wird durch Nennung des Adressaten in der direkten Rede gesichert (z. B.: Wh 218, 1; 219, 23), oder Rede und Gegenrede folgen unmittelbar aufeinander und die Angabe des Sprechers wird zwischen- (z. B.: Wh 168, 20) oder nachgestellt (Wh 201, 21–23). Durch die Weglassung der *inquit*-Formeln in Dialogen wird der Unmittelbarkeit des Gesprächs Nachdruck verliehen und der epische Text wird durch Weglassung des berichtenden Erzählers in einen dramatischen transferiert, in dem sich die Figuren mittels ihrer Stimmen selbst in „Szene setzen“.

Die formelhaften Redeeinleitungen werden ferner auch an den Stellen weggelassen, wo ein Redebericht in direkte Rede (z. B.: Wh 164, 6; 278, 6; 289, 18) oder indirekte in direkte Rede (Wh 231, 10; 325, 5) übergeht. Hier ist der Sprecher aus dem Kontext ersichtlich.

In der Prosaauflösung ist bei direkter Rede noch immer das eigentlich für das Mittelhochdeutsche übliche sprechakteinleitende Verb ‚sprechen‘ vorherrschend, ‚sagen‘ wird dagegen zur Einführung indirekter Rede, z. B.:

[...] vnd seit mir ouch, das ich dich noch solt gesehen, vnd dancken dir vnd Kiburg [...] (HW 236/133^{rb}),

oder im Redebericht, z. B.:

Do seit er jm, wer er was vnd alle ding, wie es umb in stünd.“ (HW239/135^{vb}),

gebraucht. Sprecher-Subjekt und Verb stehen ausnahmslos in Spitzenstellung, z. B.:

„Wilhelm sprach: [...]“ (HW 236/133^{ra});
Fiuianz sprach: [...]“ (HW 236/133^{rb}).

Nur selten finden statt der ‚vollen‘ Referenten, also statt Eigennamen und Nominalphrasen, Personalpronomina Verwendung. Das Verhältnis der beiden beträgt wider Erwarten (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 108) ca. 4 : 1 zugunsten der Eigennamen und Nominalphrasen. Ein Grund für diese Relation könnte darauf zurückzuführen sein, dass eine pronominale Verkettung aufgrund der Kürzungen der Vorlage die Kohärenz des Textes hätte beeinträchtigen können.

Die Monotonie der Spitzenstellung von Sprecher und Verb wird aufgelockert durch Erweiterung der *inquit*-Formel mit etwaiger Inversion des Verbs:

Auch hier findet man Adressatenverweise mit *zû*:

Der keiser zû sinen amptlûten sprach: [...] (HW 241/137^{rb}).

Festgestellt wurde ferner eine Hervorhebung der Rede durch *also*:

Also sprach er zû sinem vatter vnd zû sinen brüdern: [...] (HW 253/147^{va});

Also sprach Wilhelm zû dem kûng: [...] (HW 255/148^{vb}).

Recht häufig ist die hervorhebende Markierung des Situationsbezugs durch *do*:

Do sprach Wilhelm: [...] (HW 237/134^{ra}).

Diese tritt bisweilen in Verbindung mit dem Adressatenverweis auf:

Do sprach Wilhelm zû Renwart: [...] (HW 251/145^{vb}).

Besonders stilprägend ist die „Hervorhebung der Handlungsabfolge“ (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 113) durch die ‚doppelte‘ Konstruktion mit *do* oder durch *also* – *do*:

Vnd do er inn so groser not lag, do kam ein engel zû im vnd sprach: [...] (HW 236/132^{vb});

Vnd do si zu ir selber kam, do sprach si: [...] (HW 240/137^{ra});

Vnd do an dem morgen wart, do sprach er zû dem kofman: [...] (HW 239/135^{vb});

Do die red der keiser erhört, do sprach er: [...] (Wh 242/138^{ra});

Also kam die kaiserin vnd der keiser vnd lûgten ouch, wer der ritter were; vnd als bald in die kaiserin ersach, do sprach si: [...] (HW 239/135^{va}).

Sehr typisch für die *Hystoria* ist auch die „Erwähnung redebegleitender oder redevorbereitender Umstände“ (Hundsnurscher, „Das literarisch-stilistische Potential“ 109), „durch *und*-Anschluss“ (ebd. 111).

Do wolt in Kiburg nit in län, [...] wonn si wänd, daz er ein heiden wer vnd wölt si betrügen, vnd sprach: [...] (HW 237/133^{va}–134^{vb})

Do erschrack er vnd sprach zû Kiburgen: [...] (HW 237/134^{ra});

Also nam er den kûng vnd sprach: [...] (HW 254/147^{vb})

Also sach Kiburg dört fer vff dem feld ein grossen stob, daz si wol marckt, daz ein grosses herr kam, vnd erschrack gar úbel vnd sprach: [...] (HW 246/141^{va}).

Typisch für den Prosaroman ist des weiteren der Dialogbezug durch die Doppel-formel von ‚antworten‘ und ‚sprechen‘:

Vff die red antwurt jm *Rennuart* vnd sprach: [...] (HW 243/139^{ra}),

nur einmal wird ‚antworten‘ allein verwendet: „Do antwurt Rennwart: [...]“ (HW 250/145^{vb}). Diese Formel „antwortete und sprach“ begegnet laut Grimms deutschem Wörterbuch (Grimm 509) allgemein in der Bibel und deutet hier auf den religiösen Entstehungs- und Rezeptionskontext.

Nur äußerst selten verwendet der Prosabearbeiter keine *inquit*-Formel, beispielsweise beim Übergang von indirekter zu direkter Rede (HW 237/134^{va}), vom Redebericht zur direkten Rede (HW 241/137^{vb}) und im Dialog bei Sprecherwechsel (HW 244/139^{va}).

FAZIT

Die Untersuchung ergab folgenden Befund: Vor dem Hintergrund der performativen Rezeptionssituation von Vortragendem und Publikum spielt die Erzählerstimme in Wolframs *Willehalm* eine bedeutende Rolle. Durch die Autornennung und die Stimme des Erzählers, der mit den fingierten Zuhörern und Zuschauern kommuniziert, um deren Interesse zu wecken, sie zur kritischen Stellungnahme zu provozieren und zum aktiven Mitdenken zu animieren, konstruiert Wolfram eine imaginierte Gleichzeitigkeit von Verfassen, Erzählen und Rezipieren und reflektiert so auf der Metaebene des Textes die ‚reale‘ Performanz. Den Eindruck von unmittelbarer ‚Mündlichkeit‘ unterstützen der sehr hohe Anteil der Figurenreden, besonders der direkten Rede, wobei die *inquit*-Formeln, die Teil des Erzählberichtes sind, in mehr oder weniger reduzierter Form auftreten oder sogar ganz wegfallen. Die Gestaltung und die Stellung der *inquit*-Formeln ist ferner an die Vorgaben von Versmaß und Reimschema angepasst. An die Stelle der Erzählerstimme tritt in der *Hystoria* angesichts des Wandels von ‚lebendigem‘ Vortrag zum (Vor-)Lesen eines fixierten Textes das ‚Buch‘, das metonymisch dem *récit* entspricht. Der Anteil der direkten Figurenreden ist im Prosaroman zwar immer noch hoch, doch sind sie durch die ausführlich gestalteten *inquit*-Formeln, die ausnahmslos in der Anfangsposition zu finden sind, stärker in den Erzählbericht integriert.

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- Deifuß, Holger (Hrsg.). *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm. Kritische Edition und Untersuchung einer frühneuhochdeutschen Prosaauflösung*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2005, S. 215–322.
- Wolfram von Eschenbach. *Willehalm*. 3., durchgesehene Auflage. Text der Ausgabe von Werner Schröder. Übersetzung, Vorwort und Register von Dieter Kartschoke. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2003.

Sekundärliteratur

- Bachtin, Michail M. *Die Ästhetik des Wortes*. Hrsg. von Rainer Grübel. Aus dem Russischen übersetzt von Rainer Grübel und Sabine Reese. Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1979.
- Barthel, Verena. *Empathie, Mitleid, Sympathie. Rezeptionslenkende Strukturen mittelalterlicher Texte in Bearbeitungen des Willehalm-Stoffs*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2008.
- Bauschke, Ricarda. „*„stingender hunt, bosiz as“*. Die Redeszenen in Wolframs *Willehalm* und Herborts Liet von Troye im Spannungsfeld von Vorlagentransformation und Kriegsmodellierung.“ *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, hrsg. von Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnurscher, Berlin, Akademie Verlag, 2011, S. 85–104.
- Bumke, Joachim. „Wolfram von Eschenbach.“ *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 10: *Ulrich von Lilienfeld – ‚Das zwölfjährige Mönchlein‘*, hrsg. von Burghart Wachinger et al., Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010, Sp. 1376–1418.
- Cordes, Teresa. *Die Redeszenen in Chrétien Chevalier de la Charrrete, in Ulrichs Lanzelet und im Prosalancelot. Eine narratologische und pragmatische Untersuchung*. Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2016.
- Deifuß, Holger. *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm. Kritische Edition und Untersuchung einer frühneuhochdeutschen Prosaauflösung*. Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Peter Lang, 2005, S. 9–214.
- Deifuß, Holger. „*Willehalm*‘ (Prosaroman).“ *Die deutsche Literatur des Mittelalters. Verfasserlexikon*. Bd. 10: *Ulrich von Lilienfeld – ‚Das zwölfjährige Mönchlein‘*, hrsg. von Burghart Wachinger et al., Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010, Sp. 1151–1154.

- Genette, Gérard. *Die Erzählung*. 3., durchgesehene und korrigierte Auflage. Übersetzt von Andreas Knop, mit einem Nachwort von Jochen Vogt, überprüft und berichtigt von Isabel Kranz. München, Wilhelm Fink, 2010.
- Greenfield, John. „Die Dialogstruktur in *Aliscans* und in Wolframs *Willehalm*. Beobachtungen zur Aérofle / Arofel-Szene.“ *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, hrsg. von Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnurscher, Berlin, Akademie Verlag, 2011, S. 105-115.
- Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 1. München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1991. Erhältlich unter: <https://woerterbuch-netz.de/?sigle=DWB#3> (Zugriffsdatum: 1.9.2023).
- Hagenbichler (Paul), Elfriede. „Bescheidenheitstopos.“ *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*. Bd.1: *A–Bib*, hrsg. von Gert Ueding, Tübingen, May Niemeyer Verlag, 1991, Sp. 1491-1495.
- Hennings, Thordis. „F. ‚Willehalm‘. II: Der Stoff: Vorgaben und Fortschreibungen.“ *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch*. Band I: *Autor, Werk, Wirkung*, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2011, S. 544-590.
- Hundsnurscher, Franz. „*Sprechen und sagen* im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit. Zum Wechsel der Inquit-Formel *er sprach / er sagte*.“ *Literatur – Geschichte – Literaturgeschichte. Beiträge zur mediävistischen Literaturwissenschaft. Festschrift für Volker Honemann zum 60. Geburtstag*, hrsg. von Nine Miedema und Rudolf Suntrup, Frankfurt am Main/Berlin/Bern/Bruxelles/New York/Oxford/Wien, Lang, 2003, S. 31-52.
- Hundsnurscher, Franz. „Das literarisch-stilistische Potential der *inquit*-Formel.“ *Formen und Funktionen der Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik*, hrsg. von Nine Miedema und Franz Hundsnurscher, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2007, S. 103-115.
- Jauß, Hans Robert. „Alterität und Modernität in mittelalterlicher Literatur.“ *Alterität und Modernität in mittelalterlicher Literatur. Gesammelte Aufsätze 1956–1976*, hrsg. von Nine Miedema und Franz Hundsnurscher, München, Wilhelm Fink Verlag, 1977, S. 9-47.
- Kiening, Christian. *Reflexion – Narration: Wege zum „Willehalm“ Wolframs von Eschenbach*. Tübingen, Niemeyer, 1991.
- Nellmann, Eberhard. *Wolframs Erzähltechnik. Untersuchungen zur Funktion des Erzählers*. Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1973.
- Plotke, Seraina. *Die Stimme des Erzählens: mittelalterliche Buchkultur und moderne Narratologie*. Göttingen, V & R unipress, 2017.
- Schaefer, Ursula. „Die Funktion des Erzählers zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit.“ *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002*, hrsg. von Wolfgang Haubrichs,

- Eckhart Conrad Lutz und Klaus Ridder, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 83-97.
- Schirok, Bernd. „A: Wolfram und seine Werke im Mittelalter.“ *Wolfram von Eschenbach. Ein Handbuch*. Band I: *Autor, Werk, Wirkung*, hrsg. von Joachim Heinzle, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2011, S. 1-81.
- Schulz, Armin. *Erzähltheorie in mediävistischer Perspektive*. Studienausgabe. 2., durchgesehene Auflage. Berlin/München/Boston, Walter de Gruyter, 2015.
- Unzeitig, Monika. „Von der Schwierigkeit zwischen Autor und Erzähler zu unterscheiden. Eine historisch vergleichende Analyse zu Chrétien und Hartmann.“ *Erzähltechnik und Erzählstrategien in der deutschen Literatur des Mittelalters. Saarbrücker Kolloquium 2002*, hrsg. von Wolfgang Haubrichs, Eckhart Conrad Lutz und Klaus Ridder, Berlin, Erich Schmidt Verlag, 2004, S. 59-81.
- Unzeitig, Monika. *Autornamen und Autorschaft. Bezeichnung und Konstruktion in der deutschen und französischen Erzählliteratur des 12. und 13. Jahrhunderts*. Berlin/New York, Walter de Gruyter, 2010.
- Unzeitig, Monika. „Prosaroman und Figurenrede. Zu den Redeszenen in der *Mort le Roi Artu* und im *Tod des König Artus*.“ *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch*, Bd. 58, hrsg. von Klaus Ridder et al., Berlin, Duncker & Humblot, 2017, S. 113-136.
- Unzeitig, Monika et al. „Einleitung.“ *Redeszenen in der mittelalterlichen Großepik. Komparatistische Perspektiven*, hrsg. von Monika Unzeitig, Nine Miedema und Franz Hundsnißscher, Berlin, Akademie Verlag, 2011, S. 1-14.
- Unzeitig, Monika et al. „Einleitung.“ *Stimme und Performanz in der mittelalterlichen Literatur*, hrsg. von Monika Unzeitig, Angela Schrott und Nine Miedema, Berlin/Boston, Walter de Gruyter, 2017, S. 1-12.
- Worstbrock, Franz Josef. „Wiedererzählen und Übersetzen.“ *Mittelalter und frühe Neuzeit. Übergänge, Umbrüche und Neuansätze*, hrsg. von Walter Haug, Tübingen, Niemeyer, 1999, S. 128-142.
- Young, Christopher. *Narrativische Perspektiven in Wolframs „Willehalm“*. Figuren, Erzähler und Sinngebungsprozess. Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 2000.
- Zumthor, Paul. *Die Stimme und die Poesie in der mittelalterlichen Gesellschaft*. Aus dem Französischen von Klaus Thieme. München, Wilhelm Fink Verlag, 1994.

Marija Javor Briški
 Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
 marija.javorbriski@ff.uni-lj.si



Kdo govori? Glas pripovedovalca in govor likov v *Willehalmu* Wolframa von Eschenbacha in v *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*

Komparativna analiza *Willehalma* Wolframa von Eschenbacha in njegove priredbe *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm* se osredinja na oblike in funkcije glasu pripovedovalca in govora likov; pri tem avtorica večjo pozornost posveča spremnim stavkom. Glede na različne pogoje recepcije in prehoda z verza na prozo sta se pripovedovalčev glas in govor likov bistveno spremenila.

Ključne besede: Wolfram von Eschenbach, *Willehalm*, *Hystoria von dem wirdigen ritter sant Wilhelm*, glas pripovedovalca, govor likov, spremni stavek, roman v verzih, roman v prozi

Oscillating Utopias: Oscar Wilde and the Utopian Discourse of Metamodernism¹

Anamarija Šporčič

Abstract

The paper focuses on two literary periods located at opposite ends of the twentieth century and examines the relationship between utopian ideas of Victorian *fin de siècle* and the re-emergence of utopian desires within a metamodernist context. The two periods discussed, while separated by a century of what is typically understood as progress, are both permeated by impending change and in dire need of alternatives to their respective forms of capitalism, making the appearance of utopian discourse almost inevitable. While their understanding of utopia certainly differs in many aspects, I will argue that they both recognize its oscillatory potential and neither focuses on bare facilitation of escapism or provision of blueprints, instead consciously employing hope-based utopian impulses as a method and a process by means of which various alternatives can be continuously investigated.

Keywords: utopia, Oscar Wilde, aestheticism, metamodernism, oscillation

1 The author gratefully acknowledges financial support from the Slovenian Research Agency [BI-US/22-24-120].

INTRODUCTION

Throughout literary history, utopia has proved to be a resilient phenomenon that is continuously being rehabilitated and re-evaluated, stubbornly defying regular and numerous pronouncements of its demise (see Kumar). Literary utopias have taken on many shapes and forms and vary greatly in terms of focus, covering an impressive array of sometimes contradictory themes, beliefs and convictions across the political and social spectra (see Elliott, Levitas, Fortunati and Trousson, Jameson, Fitting, Tower Sargent, *Utopianism*, Vieira, Kloeg, Virant, Changizi). Utopian ideas have been developed and refined by legions of thinkers, writers and political theorists, each offering their own vision of what a(n) (im)perfect society might look like and using utopia to engage with important social and political questions of their respective periods. From exemplary to dystopian societies, socialist, anarchist, theocratic and feminist utopian worlds to technological, agricultural, environmental, global and futuristic ideals of existence, utopia's plasticity (as a literary genre and beyond) can be observed in its continuous resurgence and reexamination in spite of frequent negative criticism denouncing its relevance and branding it, among other things, "a self-indulgent surrender to fantasy, an act of political escapism, or at the very least unscientific" (Kloeg 208).

Continuities and discontinuities between different utopian traditions are many and diverse. The present paper aims to address one such unlikely relationship by focusing on two literary phenomena engirdling the twentieth century, namely Wildean aestheticism of the late nineteenth and metamodernism² of the early twenty-first century. In spite of the large temporal gap of over one hundred years between them, both periods are characterized by an anticipation of imminent change and a need to address the problems of their own particular forms of capitalism, thereby providing fruitful ground for utopian ideas. As will be argued, both exhibit utopian impulses that differ from utopias (or, more accurately, dystopias) typical of the twentieth century in that they are founded on hope, recognize the oscillatory potential of the utopian phenomenon, and do not solely facilitate escapism or suggest a goal to be reached, but rather use utopianism as a tool or strategy with which to repeatedly explore different possibilities in full awareness of the limitations of their endeavour.

2 In the context of this paper, metamodernism is understood as the relatively recent, still evolving and much debated cultural and literary movement as conceived by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker ("Notes on Metamodernism"). Metamodernism emerged as one of numerous responses to the assumed end of postmodernism and is characterised by a departure from its ironic, deconstructionist, and skeptical tendencies. With its oscillation between sincerity and irony, embracing of multiplicity and paradox, revisiting of grand narratives and explorations of authenticity, it appears to be one of the possible responses to the uncertainties and complexities of the present time, making it a subject worthy of closer inspection.

I propose that both Oscar Wilde's aestheticism and metamodernism as conceived by Vermeulen and van den Akker perceive utopia as a shifting and elusive concept that is constantly being redefined and reimagined, making oscillation its primary characteristic. If that is indeed the case, the contemporary understanding of utopia as an ongoing process, in fact, predates the failures of totalitarian political regimes of the twentieth century that are frequently seen as instigators of the end of the notion of utopia as a blueprint for the future. Or, as Oscar Wilde writes in his most palpably utopian work, the essay "The Soul of Man Under Socialism", utopia appears to be "the one country at which Humanity is always landing" (18) already during the late Victorian period. "And when Humanity lands there, it looks out, and, seeing a better country, sets sail" (*ibid.*), in full and conscious pursuit of the unattainable or, in metamodernist parlance, "the impossible possibility".

FROM NOWHERE TO EVERYWHERE: THE EVOLUTION OF UTOPIA

Reflecting the perennial human desire for an improved way of life in a substantially better world, the idea of utopia has long been a subject of ongoing debate in the fields of literature and philosophy, as well as political sciences. The origins of this search for an ideal society can be traced at least as far back as the ancient Greek philosopher Plato's *The Republic*, although the term utopia was notably only coined and introduced by Sir Thomas More in his eponymous work of 1516, which is considered one of the first texts of modern political philosophy. In More's *Utopia*, the reader encounters a fictional island community and its seemingly perfect existence that serves as a political and social critique of the shortcomings of contemporary European society. More's systematic and targeted representation of his ideal society made *Utopia* a foundational work of a new literary genre, although the latter only came to be known as utopia in the nineteenth century (Fitting 121).

Lyman Tower Sargent has repeatedly drawn attention to the fact that utopia is a "multi-dimensional phenomenon" ("Three Faces" 4) that requires its different aspects and uses (which Tower Sargent defines as the literary, the communitarian, and utopian social theory) to be studied systematically and individually, a task made difficult by the fact that these very aspects can frequently be intricately linked. The abundance of present-day definitions across disciplines (see Stillman 220, Moylan 77, Fitting 125) highlights what an inherently contradictory phenomenon utopia is, exhibiting its ambiguity not only in terms of its characteristics

but also through its very etymology.³ Utopia itself therefore displays a “perennial duality of meaning” (Vieira 5) in that it is simultaneously a place and a non-place, “constituted by a movement of affirmation and denial” (ibid. 4) or, in other words, oscillation between the two.

Defying the very nature of a neologism’s purpose, the term *utopia* is today also used to refer to texts that were written much before More’s own, or to simply “allude to a tradition of thought that is founded on the consideration, by means of fantasy, of alternative solutions to reality” (ibid. 5). More can therefore be credited with inventing the term and shaping the narrative approach associated with it in literature, as well as bringing forward the “tension between the affirmation of a possibility and the negation of its fulfillment” (ibid. 6) that was arguably lacking in the works of his predecessors. Yet he could not have invented utopianism itself, as the concept stems from the ever-present and enduring human desire for a better existence, particularly during times of societal discontent.

Many literary utopias follow in More’s footsteps by appropriating the genre of travel literature and offering descriptions of idealized and idyllic societies, and even though utopian fiction as a genre has evolved significantly since the sixteenth century and now takes on many different forms, the writers nevertheless continue to use it for the purpose of exploring ideas and visions of ideal societies and critically commenting on the society in which they live. Utopias have retained their inspirational, motivational and juxtapositional significance and are still used to critique the existing situation or the status quo. Some other characteristics of utopia that have persisted through the ages include equality and lack of social stratification or hierarchy, harmonious and peaceful existence, abundance or high standard of living, a just and fair system of laws and governance, and a sense of community and collective well-being.

The perception and definition of the term may have changed over time, but utopia ultimately continues to be largely understood as describing an ideal, better-than-existent society (Tower Sargent, “Necessity” 11), with the term *dystopia* duly introduced in the nineteenth century to describe its opposite – a non-existent, significantly worse society. While utopias flourished throughout the nineteenth century, the two world wars contributed significantly to the fact that dystopias and anti-utopias came to dominate the literary landscape of the twentieth century as, in addition to utopia’s totalitarian connections, fears of technological and scientific advancement being abused or turning against humanity fruitfully fed the dystopian narrative. This era was followed by a brief but vigorous resurgence

3 Tellingly, there is some confusion as to whether More’s coinage was intended to be a combination of the Greek words “ou” and “topos,” meaning “nowhere” or “no place”, or whether it was derived from the combination of “eu” and “topos,” meaning “a good place” or “healthy place”.

of engaged utopianism in Anglo-American fiction in the late 1960s and 1970s, likely originating from the sweeping social upheaval of the period and often taking the form of science fiction. The revival was also accompanied by considerable increase in scholarly activity and publication of some of the seminal works in utopian studies (most notably by Tower Sargent, Elliot and Suvin)⁴. Dystopias returned with a vengeance in the 1980s with the advent of cyberpunk, progressing to critical dystopias (see Moylan 188) and continuing as the dominant form well into the new millennium, when utopian impulses could once again be more clearly identified, including as part of the metamodernist project.

Given the scattered and ambiguous nature of utopia, as well as its closeness to and occasional overlapping with other literary genres (such as science fiction, with Suvin even classifying utopia as merely its “sociopolitical subgenre” (61)), it is not surprising that it has been impossible for scholars to reach a consensus on not only utopia’s definition, but its general influence and relevance, as well as its precise place in (literary) history. One can, however, nevertheless attempt the less gargantuan task of studying utopian impulses within specific contexts and have their incarnations juxtaposed in order to track their progression and address their similarities and differences, as well as their significance in individual periods.

‘WHAT IS TRUE ABOUT ART IS TRUE ABOUT LIFE’: THE WILDEAN UTOPIAN THOUGHT

A period of many contradictions, *fin de siècle* across Europe was widely perceived as a time of decadence and so-called social degeneration, but simultaneously also of hope for a new beginning (Schaffer 3). Enter British Aestheticism, a late nineteenth century phenomenon influenced by French symbolism and exhibiting blatant utopian tendencies in the form of striving for beauty (and therefore a better world, but one specifically devoid of all ugliness) that forms the very basis of Aesthetic philosophy. As a leading figure of what later came to be known as the Aesthetic Movement, Oscar Wilde sought to elevate art and beauty to the highest status in society and make them central to human existence. His understanding of utopia is consequently characterized by a strong focus on aesthetics and a belief that beauty and artistic creation are essential components of a perfect society integral to its social and cultural fabric.

4 Lyman Tower Sargent published the earliest version of “Three Faces of Utopianism” in 1967 and his *British and American Utopian Literature 1516–1975: An Annotated Bibliography* in 1979. Robert Elliott’s influential book *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre* was first published in 1970, while Darko Suvin’s essay “Estrangement and Cognition” appeared in 1972, followed by “Defining the Literary Genre of Utopia” in 1973.

It should be noted that while Wilde's works often touch upon utopian ideas, he only uses the term explicitly in two of his essays ("The Critic as Artist" and "The Soul of Man Under Socialism", both first published in 1891), leading Nunokawa to somewhat harshly accuse him of his "card-carrying involvement with the tradition of utopian prophecy [being] as brief as the length of a single essay" (95). Ironically, Wilde's statement made in this very essay about progress being the realization of utopias is repeatedly quoted as "a matter almost of convention" (Beaumont 13) in utopian scholarship and is perhaps one of the most famous proclamations on the subject.⁵ Wilde is certainly not an author of literary utopias as such, but his works undeniably do exhibit what Fitting refers to as a "utopian impulse" (126). In his writing he, for example, frequently alludes to the idea that utopian desires are individual and personal in nature, and created through one's own experiences and perspectives, such as in the protagonist's pursuit of pleasure in *The Picture of Dorian Gray*⁶ or Algernon's invention of 'bunburying' in *The Importance of Being Earnest*. While Geoghegan believes Wilde "recognized the centrality of utopia for human progress" (139), I would add that this utopia was not, as might be assumed, the pursuit of a perfect society, as much as a pursuit of personal fulfillment. For Wilde, utopia was not something that could be achieved through material wealth or societal structures, but was to be created through individual experience, growth and art.

Wilde's utopian beliefs, centred around the idea that individual freedom and creativity are essential to the creation of a just society, are most clearly articulated in "The Soul of Man Under Socialism". The essay is among his least read and analysed works (Kohl 123), for which Pollen blames "its assumed flippancy" and the seeming incompatibility of socialism with Wilde's "champagne life in high society". This contradiction is only one of many in his oeuvre, which is accordingly characterized by his use of aphorisms, epigrams and paradoxes. Wilde was well aware of the fact that utopia itself was a contradictory concept and embraced it as such, complementing it with his own mastery of paradoxical wit and irony by frequently presenting seemingly (or genuinely) conflicting ideas or perspectives and leaving the flummoxed reader to attempt to reconcile them. He, for example, opens his essay with the statement that "Socialism would relieve us from that sordid necessity of living for others" (1) and later informs us that "Socialism itself will be of value simply because it will lead to Individualism" (3) and may even be

5 See Beaumont for a detailed discussion on the suitability of quoting Wilde's thoughts on utopia out of context, as well as Wilde's presumed understanding of what constitutes progress.

6 See Fritz and Lesjak for more detailed analyses of utopian experimentation and pleasure in *The Picture of Dorian Gray*. Fritz discusses the idea that *The Picture of Dorian Gray* was a "concrete fictional experiment" (283) in which Wilde put into practice the "abstract utopianism" (ibid.) of his essays.

assisted in its development by Christianity (11). Other paradoxical notions include Wilde lamenting the fact that the existent technological progress appears to be enslaving, rather than liberating humanity (as he envisages machinery taking over menial jobs in allowing people to fulfill their artistic potential) and informing the reader that there “are as many perfections as there are imperfect men” (14), perhaps implying that there are also as many utopias.

Wildean socialism presupposes that everyone would be able to become an artist, i.e., the highest form of existence of man, and live life as if it were an art form. Many of Wilde’s statements may seem naïve and absurd to the reader familiar with the totalitarian horrors of the twentieth century, and his seemingly sincere beliefs (such as the one that socialism would help individuals realize their personality) read as bitterly ironic to a cynical postmodern audience, the passage of time only strengthening their contradictory nature. Yet Wilde himself warns strongly against an authoritarian system of government and state socialism⁷ that “would celebrate philistinism, and impeach humour, irony, and negative capability” (Pollen), making the text even more perplexing.

Wilde’s choice of title for his best-known essay also misleadingly implies that Wilde may have been a utopian socialist whose ideas coincided with those of Godwin, Owen, or the historical or dialectical materialism of Marx and Engels. An eclectic selection of them does certainly align with various socialist beliefs, yet Wilde’s understanding of socialism generally appears to have very little to do with rule of the proletariat, nor indeed with the significance of work in asserting one’s worth, for in his ideal society individuals should be relieved of the need to work and free to think, create and, most importantly, pursue beauty. The title, combined with the frequent misreading of utopias as necessarily political, creates the expectation of ideological (rather than aesthetic) content that does not fully manifest in the text, although it can certainly be argued that Wilde’s vision is based on a libertarian, anarcho-socialist model partly inspired by his links with (and objections to) the Fabian society and acquaintances with Russian revolutionaries in exile, such as Kravchinsky and Kropotkin (see Pollen, Kuch, Williams for further discussion of Wilde’s politics). Pollen perhaps describes Wilde’s utopia best (in yet another typically Wildean feast of contradictions) as a fusion of the artistic sensibility of the Romantics and the rebellious spirit of Russian anarcho-communism, with a pinch of Rousseau and the classics thrown in for good measure.

Wilde does agree with Marxists that, in order to initiate positive changes in society, the first adjustments to occur must be those to the existent economic

7 Wilde makes an assertion particularly amusing to the modern reader when he states: “I hardly think that any Socialist, nowadays, would seriously propose that an inspector should call every morning at each house to see that each citizen rose up and did manual labour for eight hours” (7).

situation (i.e., abolition of private property and dismantling of traditional power structures), yet there are also many aspects of his politics that oppose common socialist beliefs, not least his insistence on an individual rather than communal utopia once the conditions for it had been established. His biographer Richard Ellman has likely accurately described his politics as originating in a “general hatred of tyranny” (121), rather than ideological belief, which may account for his venturing closer to ethical socialist thought of his time. Socialist thinkers generally viewed utopia as a catalyst, as did Wilde, but felt morally obligated to devise concrete solutions that would lead to a better tomorrow, which is not a tendency particularly explicit in Wilde’s writing. Marxist thinkers, like utopian socialists (such as Owen, Fourier and Saint-Simon) before them, presented utopia as something that could be and should be accomplished, with the end goal clearly defined as the emergence of an ideal society, and many of Wilde’s contemporaries influenced by these ideas would perceive history and human progress in a similar way. Oscar Wilde, on the other hand, calls for the establishment of conditions that would lead to constant reinvention, effectively placing socialist utopia at the beginning and not the end of the process.

Wilde’s views on utopia perhaps appear to broadly coincide with those of his Victorian contemporaries such as G.B. Shaw or William Morris, whose *News from Nowhere* is often seen as the most representative utopia of the period and shares many similarities with Wilde’s essay.⁸ Yet careful reading of Wilde’s work reveals them to be much more complex, ambiguous and closely linked to the contradictory nature of utopia than appears at first sight, mostly due to the abundance of paradox in his writing. Beaumont (drawing heavily on Eagleton) continuously emphasizes how Wilde’s writing appears to exhibit contentment with “the bourgeois narrative of history” (20) and poses as nothing more than a product of its age, while on the other hand continuously challenging, upsetting and subverting this very narrative. Amusingly, Wilde somehow seems to be attempting to combine what Jameson believes Utopians are trying to achieve with what they are not, aiming simultaneously “at the alleviation and elimination of the sources of exploitation and suffering” and “the composition of blueprints for bourgeois comfort” (12).

Wilde’s works in general are famous for portraying Victorian society in satirical and ironic ways, exposing the absurdity, hypocrisy and inefficacy of its morality, values and conventions in ways that this same Victorian society found amusing. The profusion of paradox and contradiction in Wilde’s work (and “The Soul of Man” in particular) leads to the creation of an oscillating dynamism which obscures any

8 See Flaherty and Davis for comparisons of the two works. While the individuals of Morris’ utopia are artisans who continue to work because they find it a pleasurable activity, Wilde’s ideal society consists of artists that practice “cultivated leisure” (18).

potential final objectives, confirming that Wilde does not perceive utopia as a goal in itself, but already understands it as an ongoing process of transformation. His famous quotation about progress being the realization of Utopias has been much used and discussed, but little emphasis has been placed on the fact that Wilde does not speak of utopias in the singular, but in the plural. Wilde's idea of a utopian existence is one of enabling unrestricted artistic creation, an action that continues to construct new worlds, constantly redefining and reimagining. "Process, the energy in being, the refusal of finality, which is not the same thing as the refusal of completeness, sets art, all art, apart from the end-stop world" (Winterson in Wagner-Lawlor 234-235).

The value of Wilde's utopian contribution, as well as the political dimension of Wilde's work, are complex questions that cannot be discussed here in detail due to spatial constraints,⁹ so this section is necessarily limited to the aspects essential to understanding the arguments for Wilde's utopia as an oscillatory phenomenon and an ongoing transformative process, with beauty as the only (apparent, yet vague and subjective) constant. It is hopefully nevertheless evident from the above that the key elements of Wilde's utopia are not socialism or class struggle, nor indeed any other political conviction, but paradox, the ensuing oscillation and, most importantly, artistic creation. His perplexingly contradictory ideas, so facetiously presented and so evidently unfeasible, are such on purpose, acknowledging the dangers of prescriptivism and encouraging us to use our imagination to consider various alternatives. It is important to note that in "The Soul of Man", Wilde already "tap-dances between satire and sincerity, a dance Wilde perfected" (Pollen) and resorted to in many of his works, the "tap-dancing" being nothing more than constant oscillation informed by a sentiment not unlike what metamodernists will later come to term "informed naivety".

REIMAGINING UTOPIA: NAVIGATING THE METAMODERN LANDSCAPE

Fast-forward to a century later, after the failure of numerous political visions, regimes and revolutions had left in its wake a disgraced and diminished utopia inevitably associated with the totalitarian state and political agendas. The twentieth century did away with the optimistic expectations for the future that were typical of the previous centuries and resorted to dystopian discourse¹⁰ fuelled by

9 Consult Fritz (286-292) for an overview of criticism regarding the value of Wilde's utopian contribution.

10 An interesting parallel can be drawn here with the eighteenth (and, particularly in Britain, also part of the nineteenth) century, similarly characterised by discrediting of utopias. While the twentieth century sought to ridicule the constructive, hopeful and positive spirit of utopia (which it perceived as naïve and absurd) by resorting to dystopian writing, the eighteenth century did much the same through the prevailing use of its predecessors, satirical utopia (the most famous example of which are the works of Jonathan Swift) and anti-utopian writing.

general disappointment in humanity and its unwillingness to act as a force for good, with the notable exception of the hopeful works resulting from the counter-culture movements of the late 1960s and 1970s. This brief revival of the idealistic utopian ethos in the form of so-called critical utopias featured predominantly Anglo-American writings that were influenced by the optimism of the flower power generation and the emergence of the New Left, as well as feminist, gay and lesbian, civil rights and other movements that rebelled against various social injustices. Because these utopias nevertheless emerged after the ordeal of the two world wars, amidst dystopian discourses that preceded and followed them, they were also much more aware of the shortcomings and failures of utopian experimentation. Critical utopias consequently present us with worlds, societies and futures that may be better, but are by no means perfect or final.

In *The Principle of Hope*, Ernst Bloch famously identifies hope as the central notion of utopianism,¹¹ yet we can see from the history of literary utopias that the presence and focal role of hope varies dramatically and only develops gradually.¹² According to Vieira, it is only with the arrival of echronias (utopias placed in the future) in the last decades of the eighteenth century that we begin to see utopian hope replacing utopian wish (9). Marxist thought also built on the idea of looking at the future with hope by perceiving utopia as a projection of a realistic possibility, which is why its inability to deliver on this promise resulted in an entire century of dystopian writing that denounced utopian dreaming as flippant, incongruent and therefore irrelevant. Yet, according to Wagner-Lawlor (237), a utopian process that effectively performs Bloch's principle of Hope makes utopias a form of "transitive imagining, and not immobile ideologic constructions" (ibid.), with its plastic nature inviting us to express wonder, in Wagner-Lawlor's opinion "the most reliable and objective sign of hope" (ibid.).

Following decades of postmodern incredulity, cynicism, scepticism, deconstruction and general meaninglessness, it would appear that hope once again glimmers on the horizon and with it yet another reappraisal of utopia. Postmodernism has had a lasting impact on contemporary art and culture through various discursive and ideological approaches, but is now in decline and can no longer be perceived as the dominant cultural force (see, for instance, Kirby and Hutcherson). Its abating has led to the rise of a new and still evolving sensibility that has already acquired many names and definitions, among the more prominent

11 Fitting (126) complains about Bloch's influence making it possible to find the utopian impulse in just about any literary work, leading to designations of non-utopian works as utopias.

12 Utopias of the Renaissance period, for example, can be seen as "expressions of the utopist's wishes, not of his hope" (Vieira 9), in the sense that the individuals inhabiting utopian settings do not "envision their lives as a process of becoming" (ibid.) and consequently there is no further progress once the utopian society had been set up.

that of metamodernism as identified by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker. Metamodernism is a relatively recent cultural and intellectual trend that arose as a response to postmodernism and is characterized by a simultaneous embrace of both modern(ist) and postmodern(ist) ideas. It is among the more prominent among numerous attempts¹³ to map and analyse the elusive and volatile landscape of the presently still emerging post-postmodernist sensibility¹⁴ and perceived to be ontologically oscillating, most notably between modern sincerity and postmodern irony, consequently encouraging a form of deliberate pragmatic idealism within which utopias can once again be reimagined.

With metamodernist research still very much in its infancy, one of its few characteristics that most scholars seem to agree upon is the pronounced manifestation of utopian impulses. Signs of utopia's re-emergence have in recent years been observed in various cultural contexts, from art and architecture (see Vermeulen and van den Akker, "Notes" and "Utopia, Sort of", Turner) to visual media (see MacDowell, Šporčič) and written works (see Southward), confirming that humanity had not lost its ability to think of alternatives and utopia "as a trope, individual desire or collective fantasy [...] is once more, and increasingly, visible and noticeable across artistic practices" (Vermeulen and van den Akker, "Utopia, Sort of" 57). Utopian impulses, alongside a yearning for meaning, have a tendency to appear in times of uncertainty, be it due to political, financial or, as is the case for our generation, medical and ecological crises. While the late nineteenth century sought a "social alternative to industrial capitalism" (Beaumont 23), the twenty-first is preoccupied and "characterized by a deepening of the neoliberalization of the institutional constellations surrounding [...] capitalism" (Vermeulen and van den Akker, "Utopia, Sort of" 57) that appear to have elicited a renewed sense of empathy and hope.¹⁵

Metamodernism makes extensive use of paradox and irony in all art forms, yet unlike postmodernism it aims to re- rather than de-construct while searching for new forms of meaning and authenticity. It recognizes the importance of multiple perspectives and the interplay of different cultural and historical traditions,

13 We can find very similar ideas categorised under various labels such as altermodernism, hypermodernism, digimodernism, remodernism, automodernism, renewalism, performatism, and transmodernity, to name but a few. These "-isms" tend to focus on different aspects of art and popular culture, with metamodernism being the most appropriate for our purpose due to its focus on utopia and paradox.

14 "Post-postmodernism" is not a universally accepted or clearly defined term, as different thinkers and scholars use it in various ways, and it therefore remains a somewhat controversial subject of ongoing debate. In this paper the term is employed in its broadest sense of describing the cultural and intellectual phase beyond the peak of postmodernism, as well as the critical responses to its limitations and excesses.

15 For further elaboration on the re-emergence of utopia within metamodernism see Šporčič.

consequently embracing the hopefulness of utopia alongside its ambiguity and fluidity, the two enabling the balancing of postmodern skepticism towards grand narratives and ideologies with modernist optimism towards progress and the possibility of a better future. The metamodern discourse, therefore, ends up actively committing itself to an impossible possibility, since it does not acknowledge any objective of history that could be realized, yet nevertheless decides to pursue it.

The metamodernist concept of informed naivety (which Vermeulen and van den Akker also describe as “pragmatic idealism” (“Notes” 5) and Turner as “a moderate fanaticism”) is not dissimilar to that of contemporary utopia, as it also stands against postmodernist dystopian resignation and acceptance of all efforts as futile by providing the methodology for exploring different alternatives. And much like Wildean paradox, informed naivety represents a situation in which one seeks to occupy simultaneously “two opposing or alternative ideological positions [...] that in some way negate one another” (Southward 78). Yet in attempting to “turn the finite into the infinite, while recognizing that it can never be realized” (Vermeulen and van den Akker, “Notes” 8) metamodernism never ceases to try and “attain some sort of transcendent position, *as if* such a thing were within our grasp” (Turner).

Paradox is employed as a sophisticated narrative technique across literary periods and genres, but its use and objective tend to differ. According to Barbieri, “metamodern paradox is unique in the sense that it does not seek to resolve the paradox,” yet this could also be claimed of some (although certainly not all) instances in Wilde’s writing. Wilde obviously revels in the ambiguity and complexity of paradoxical statements and does not always use them as a way to reconcile and navigate the tension between different perspectives and ideas. Barbieri also points out that, in the case of metamodernism, the contradiction often manifests itself through the existential nature of the work itself being paradoxical (such as, for example, David Foster Wallace’s *Infinite Jest* (1996)), which could easily apply to Wilde’s “The Soul of Man” as well. Both Wilde and metamodernism also use paradox in more traditional ways, as a means of exploring the complexities and contradictions of society, challenging conventional ways of thinking and encouraging readers to question their assumptions and beliefs.¹⁶ Yet what enables us to really draw relevant parallels between them is their awareness of oscillatory

16 Note, for example, the simultaneous isolation and interconnectedness of David Mitchell’s narratives in *Cloud Atlas* (2004) or *Ghostwritten* (1999), the juxtaposition of humour and critique in the works of Zadie Smith, or the blurring of truth and subjective reality/fiction in Scarlett Thomas’ *The End of Mr. Y* (2006) or Mark Z. Danielewski’s *House of Leaves* (2000). While the works mentioned do exhibit characteristics associated with metamodernism, such as narrative complexity or oscillation between sincerity and irony, it is important to note that their classification as metamodernist is a subject of ongoing literary discussion.

potential as a means of perpetual (re)creation of perfection through art. It was with Wilde that utopia became “a strategy of creativity, clearing the way for the only path that man can possibly follow: the path of creation” (Vieira 23), and it is with metamodernism that it adapts itself to the demands of the present time, once again beating the odds and proving that it is alive and well.

CONCLUSION

Utopias reside between reality and fiction, oscillating between the two in order to extrapolate ideas that could potentially be adopted (or discarded). Although utopias have typically always been critical of the present, they did not necessarily always provide new avenues for exploration, and once they did begin to project their ideal societies into the future they frequently saw their establishment as the end goal, as opposed to a continuous process. Today they continue to provide speculative discourse within which alternative social organisations can be investigated, yet have ceased to be equated with achievable perfection and, as we have seen, this already occurred even before they fell victim to postmodern incredulity. Both the notion of social harmony that is not interpreted as sameness and the idea of utopia as a process and not the final solution therefore far predate Suvin’s *novum* that “does not close off the possibility of alterity, but introduces it continuously” (Wagner-Lawlor 234), as the continuously regenerating *novum* is present in Wilde’s utopia in the form of artistic creation and individuality.

Both Wilde and metamodernists object to the utopian tradition of establishing societies based on repressive, rigid rules and regulations designed to impose order, peace and/or equality. Instead of being suspicious of and sacrificing the mercurial individual for the good of the utopian society as a whole, they see individuality as an advantage, focusing much more on the anthropological, rather than ideological, capacity of utopia. Another parallel could be drawn between Wilde’s interest in the “soul” of man and the heightened attention paid by metamodernism to affect and emotion. Interestingly, both resort to irony and paradox as a delivery mechanism for profound sincerity, and in doing so explore the idea of utopia as a complex, fluid, and paradoxical concept that can never be fully realized, but that remains a source of inspiration and hope in direct opposition to the philosophies that followed (in the case of Wilde) and preceded (in the case of metamodernism) their own. Wilde and the metamodernists also both appear to be aware that a political pursuit of a definitive goal can only end in “dissolution of difference” (Wagner-Lawlor 233), with “exclusion rather than inclusion [...] the ideological motive” (*ibid.*), which is why they strive towards a process utopia instead, a utopia that allows for constant anticipation, deferral, possibility, and consequently, alterity and inclusion.

Oscar Wilde's assertions on this topic may, when encountered out of context, lead us to believe that his views on utopia were typically Victorian, casting the eye back on utopia's bourgeois origins and the simplistic understanding of it as an imagined ideal society of tomorrow, yet Wilde's ideas on the matter should really be perceived as much more complex, ambiguous and inextricably linked to utopia's inherently contradictory nature. The latter emerges as key in relation to both the paradoxical wit exhibited in Oscar Wilde's works *and* oscillation as a central concept of metamodernist thought.

BIBLIOGRAPHY

- Barbieri, Gina. "Metamodernism and Narrative." April 2020, www.plaguelily.com/metamodernism-and-narrative.html. Accessed 30 Jul. 2023.
- Beaumont, Matthew. "Reinterpreting Oscar Wilde's Concept of Utopia: 'The Soul of Man Under Socialism'." *Utopian Studies*, vol. 15, no. 1, 2004, pp. 13-29.
- Bloch, Ernst. *The Principle of Hope*. Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1995.
- Changizi, P. "'Permanent Revolution' to Effect an Ever-Evasive (Ecological) Utopia in Ursula K. Le Guin's *The Dispossessed: An Ambiguous Utopia*". *ELOPE: English Language Overseas Perspectives and Enquiries*, vol. 17, no. 2, Nov. 2020, pp. 117-36.
- Davis, Laurence. "Morris, Wilde, and Le Guin on Art, Work, and Utopia." *Utopian Studies*, vol. 20, no. 2, 2009, pp. 213-248, <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.20.2.0213>. Accessed 7 Jul. 2023.
- Elliot, Robert C. *The Shape of Utopia: Studies in a Literary Genre*. Chicago, University of Chicago Press, 1970.
- Ellmann, Richard. *Oscar Wilde*. New York, Knopf, 1987.
- Fitting, Peter. "A Short History of Utopian Studies." *Science Fiction Studies*, vol. 36, no. 1, 2009, pp. 121-131.
- Flaherty, Seamus. "Morris, Mill, and Baudelaire: Sources of Wildean Socialism." *History of European Ideas*, vol. 46, no. 6, 2020, pp. 827-843, <https://doi.org/10.1080/01916599.2020.1722726>. Accessed 6 Jul. 2023.
- Fortunati, Vita, and Raymond Trousson, eds. *Dictionary of Literary Utopias*. Paris, Honore Champion, 2000.
- Fritz, Morgan. "Utopian Experimentation and Oscar Wilde's *The Picture of Dorian Gray*." *Utopian Studies*, vol. 24, no. 2, 2013, pp. 283-311, <https://doi.org/10.5325/utopianstudies.24.2.0283>. Accessed 7 Jul. 2023.
- Geoghegan, Vincent. *Utopianism and Marxism*. London, Methuen, 1987.
- Hutcheon, Linda. *The Politics of Postmodernism*. London, Routledge, 2002.

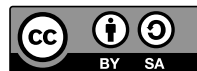
- Jameson, Fredric. *Archaeologies of the Future: The Desire Called Utopia and Other Science Fictions*. New York, Verso, 2005.
- Kirby, Alan. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure Our Culture*. London, Continuum Publishing Corporation, 2009.
- Kloeg, Julien. "Utopianism and Its Discontents: A Conceptual History." *Utopia* 1516–2016, 2017, pp. 207–224, <https://doi.org/10.1017/9789048532926.008>. Accessed 7 Jul. 2023.
- Kohl, Norbert. *Oscar Wilde: The Works of a Conformist Rebel*. Translated by David Henry Wilson. Cambridge, Cambridge University Press, 1989.
- Kuch, Peter. "Willean Politics—or Whatever One Wants to Call It." *Irish Studies Review*, vol. 13, no. 3, 2005, pp. 369–377, <https://doi.org/10.1080/09670880500172031>. Accessed 11 Jul. 2023.
- Kumar, Krishan. "The ends of utopia." *New Literary History*, vol. 41, no. 3, 2010, pp. 549–569.
- Lesjak, Carolyn. "Utopia, Use, and the Everyday: Oscar Wilde and a New Economy of Pleasure." *ELH*, vol. 67, no. 1, 2000, pp. 179–204, <https://doi.org/10.1353/elh.2000.0005>. Accessed 7 Jul. 2023.
- Levitas, Ruth. *The Concept of Utopia*. New York, Syracuse University Press, 1990.
- MacDowell, James. "The Metamodern, the Quirky and Film Criticism." *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, edited by Robin van den Akker et al., London, Rowman & Littlefield International, 2017, pp. 25–40.
- More, Thomas, et al. *More: Utopia*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- Morris, William. *News from Nowhere*. Paris, Ellipses, 2004.
- Moylan, Tom. *Scraps of the Untainted Sky: Science Fiction, Utopia, Dystopia*. Boulder, Westview Press Incorporated, 2000.
- Nunokawa, Jeff. *Tame Passions of Wilde: The Styles of Manageable Desire*. Princeton, Princeton University Press, 2003.
- Plato, and Robin Waterfield. *Republic*. Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Pollen, Jared Marcel. "Oscar Wilde's Utopia." *Quillette*, 4 Aug. 2022, quillette.com/2021/02/12/oscar-wildes-utopia/. Accessed 30 Jul. 2023.
- Schaffer, Talia. *Literature and Culture at the Fin de Siècle*. New York, Pearson Longman Publishers, 2007.
- Southward, Daniel. *The Metamodern Moment: Post-Postmodernism and its Effect on Contemporary, Gothic, and Metafictional Literatures*. PhD Thesis, University of Shieffield, 2018.
- Stillman, Peter G. "The Concept of Utopia by Ruth Levitas: A Review." *Utopian Studies*, vol. 2, no. 1–2, 1991, pp. 220–222.
- Suvin, Darko. *Metamorphoses of Science Fiction: On the Poetics and History of a Literary Genre*. Yale, Yale University Press, 1979.

- Šporčič, Anamarija. "A Metamodernist Utopia: The Neo-Romantic Sense and Sensibility of the *Bridgerton* Series." *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies*, vol. 22, no. 1, 2022, pp. 122-138, <https://doi.org/10.2478/aus-fm-2022-0015>. Accessed 10 Jul. 2023.
- Tower Sargent, Lyman. "The Three Faces of Utopianism Revisited." *Utopian Studies*, vol. 5, no. 1, 1994, pp. 1-37.
- Tower Sargent, Lyman. "The Necessity of Utopian Thinking: A Cross-National perspective." *Thinking Utopia: Steps Into Other Worlds*, edited by Jörn Rüsen, Michael Fehr, and Thomas W. Rieger, New York, Berghahn Books, 2005, pp. 1-16.
- Tower Sargent, Lyman. *Utopianism: A Very Short Introduction*. Oxford, Oxford University Press, 2010.
- Turner, Luke. "Metamodernism: A Brief Introduction." *Luke Turner*, 2015, luketurner.com/metamodernism-a-brief-introduction. Accessed 15 Feb. 2023.
- Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture*, vol. 2, no. 1, 2010, <https://doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>. Accessed 28 Jan. 2021.
- Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Utopia, Sort of: A Case Study in Metamodernism." *Studia Neophilologica*, vol. 87, no. sup1, 2015, pp. 55-67, <https://doi.org/10.1080/00393274.2014.981964>. Accessed 28 Jan. 2021.
- Vieira, Fátima. "The Concept of Utopia." *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, 2010, pp. 3-27, <https://doi.org/10.1017/ccol9780521886659.001>. Accessed 3 Jul. 2023.
- Virant, Špela. "'Tell Him Anyway': The Novel *Ikarien* by Uwe Timm". *Acta Neophilologica*, vol. 52, no. 1-2, Dec. 2019, pp. 153-66, doi:10.4312/an.52.1-2.153-166. Accessed 10 Sept. 2023.
- Wagner-Lawlor, Jennifer A. "Utopia." *Symptoms of the Planetary Condition. A Critical Vocabulary*, Lüneburg, Meson press, 2017, pp. 233-237, <https://doi.org/10.25969/mediarep/1861>. Accessed 31 Mar. 2023.
- Wilde, Oscar, et al. *In Praise of Disobedience: The Soul of Man under Socialism and Other Writings*. London, Verso, 2020.
- Williams, Kristian. *Resist Everything except Temptation: The Anarchist Philosophy of Oscar Wilde*. Chico, California, AK Press, 2020.

Anamarija Šporčič

University of Ljubljana, Faculty of Arts

anamarija.sporcic@ff.uni-lj.si



Nihajoče utopije: Oscar Wilde in utopični diskurz metamodernizma

Pričujoči prispevek se osredotoča na literarni obdobji neposredno pred 20. stoletjem in po njem ter proučuje povezave med utopičnimi idejami britanske dekadence in ponovnim vznikom utopičnih hrepenenj v metamodernističnem kontekstu. Dasiravno ti dve obdobji loči celo stoletje, ki velja za čas velikega napredka, pa obe prežemata negotovost zaradi neizogibnih sprememb in potreba po alternativah zadevnim kapitalističnim ureditvam, kar privede do ponovnega vznika utopičnega diskurza. Pojmovanje utopije v poznem 19. stoletju se v mnogih vidikih bistveno razlikuje od tistega z začetka 21. stoletja, vendar v prispevku zagovarjam tezo, da je v obeh obdobjih moč zaznati prepoznanje oscilacijskega potenciala utopične misli, hkrati pa tudi preseganje utopije kot zgolj eskapizma, saj lahko v obeh primerih govorimo o zavestni rabi utopije kot metode, s pomočjo katere je mogoče raziskovati in analizirati raznolike alternative obstoječemu stanju. Zunajkontekstualna obravnava odnosa Oscarja Wilda do utopije lahko daje vtis tipično viktorskega razumevanja tematike, z njenim buržoaznim izvorom vred, kot zgolj izmišljene popolne družbe prihodnosti, vendar je mogoče Wildove ideje razumeti tudi kot mnogo kompleksnejše in tesno vezane na prepoznavanje inherentno nasprotujoče si narave utopije same. Slednja se izkaže za ključno ne le za doseganje paradoksalne humornosti v Wildovih delih, temveč tudi v primeru oscilacije kot osrednjega koncepta metamodernistične misli. Metamodernizem, kot ga opisujeta Vermeulen in van den Akker, je eden izmed vidnejših poskusov analize trenutno še nedorečene krajine post-postmodernistične senzibilnosti, ki naj bi ontološko nenehno nihala, najbolj opazno med moderno odkritostjo in postmoderno ironijo, in posledično spodbujala nekakšen načrten pragmatičen idealizem, znotraj katerega je utopijo znova mogoče (os)misliti.

Ključne besede: utopija, Oscar Wilde, esteticizem, metamodernizem, oscilacija

Alles könnte auch anders gewesen sein. Adolf Muschgs Kurzprosa als Mittel zur Analyse gesellschaftlicher Verhältnisse¹

Vesna Kondrič Horvat

Abstract

Neben einer beträchtlichen Zahl an umfangreichen Romanen veröffentlichte der namhafte, mehrfach ausgezeichnete Schweizer Schriftsteller Adolf Muschg (1934) auch einige Bände mit Kurzprosa, welche, ebenso wie seine Romane und Erzählungen, sein reiches literarisches und psychologisches Wissen, seine wuchernde Phantasie und sprachliche Sensibilität bezeugen. Wenn die Kritiker anlässlich der sprachlichen und kompositorischen Brillanz seiner ersten Romane fast schon von einem *L'art pour l'art* sprachen, so bewies er mit seiner Kurzprosa, dass er ebenso meisterhaft die Komprimierung, den disziplinierten und zurückhaltenden Stil sowie eine klare Diktion beherrscht. Der Beitrag versucht zu zeigen, wie Muschg in seiner Kurzprosa, die mehrfach autobiographische Züge aufweist, viele Stile und Sprachen nicht nur geschickt imitiert, sondern oft auch karikiert und dem Leser somit in den Geschichten, die keinesfalls nur privat sind, viel Freiraum lässt.

Schlüsselwörter: Adolf Muschg, Kurzprosa, Stilisierung, Komprimierung, Liebe, Entfremdung, autobiografisch, privat und politisch

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

EINLEITUNG ODER MITSCHÖPFERISCHE TÄTIGKEIT DES LESERS

Ich kenne Schriftsteller, die sich lebenslänglich über die Wirkung ihrer Bücher täuschen. Sie trauen ihnen die Vertretung des Autors zu; als nähme sich der unbekannte Leser nicht erst recht aus dem Buch nur das, was er brauchen kann. (Muschg, *Liebe, Literatur & Leidenschaft* 61)

Adolf Muschg, der promovierte Literaturwissenschaftler und politisch, sozial sowie kulturpolitisch äußerst engagierte Zeitgenosse, der nach Max Frisch und Friedrich Dürrenmatt als der eminenteste Deutschschweizer Schriftsteller und zugleich als einer der angesehensten und einflussreichsten im deutschsprachigen Raum gilt, stellt im obigen Zitat etwas fest, was nicht zuletzt auch aus den oft widersprüchlichen Interpretationen seiner Werke hervorgeht. Wiewohl es auch stimmen mag, dass der Kritiker oder der Wissenschaftler nach den ästhetischen Konstanten in einem Werk suchen soll, dass er in diesem Falle objektiv vorgehen muss, so lässt es sich nicht bestreiten, dass er an erster Stelle den Text auf sich wirken lässt, und bei der kritischen Würdigung der Wirkung sich selbst als individuellen Leser nicht ausschalten kann. Beim Konkretisieren eines dargestellten Gegenstandes kommt nach Ingarden immer auch die eigene mitschöpferische Tätigkeit des Lesers hinzu und „aus eigener Initiative und Einbildungskraft ‚füllt‘ er verschiedene Unbestimmtheitsstellen mit Momenten ‚aus‘, die sozusagen aus vielen möglichen bzw. zulässigen gewählt werden, [...]“ (47). Auch Muschg hat diese Tatsache schon sehr früh angesprochen. In seinen Frankfurter Poetikvorlesungen mit dem Titel *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und Unheilbare* meint er in seiner schriftstellerischen Selbstbefragung, wie wir sie in seinen Werken fast ununterbrochen antreffen: „Ich nehme mir aus der Literatur anderer, was ich brauchen kann, ich freue mich, wenn Leser in meinen Büchern etwas für sich finden“ (19). Mit dem Satz „Ich nehme mir aus der Literatur anderer, was ich brauchen kann“, rekurriert er auf viele biblische, literarische und andere Andeutungen, von denen es in den Werken dieses Autors, der reichlich mit Wissen und Kenntnissen ausgestattet ist, zahlreiche gibt. Muschgs Vorliebe für bestimmte Bücher, bestimmte Autoren und Werke, auch sein Aufgreifen des Parzival-Stoffes für den Roman *Der Rote Ritter. Eine Geschichte von Parzival* (1995) gründet darin, dass dies Geschichten seien, von denen man das Gefühl habe, dass nicht wir es sind, die erzählen, sondern dass sie uns erzählen. Muschg weiß, dass die künstlerisch und ästhetisch wertvollen Qualitäten sich in einem literarischen Werk in einem eigentümlichen, potentiellen Zustand befinden und er weiß, dass sie eigentlich auch ganz anders hätten sein können und gibt zu:

Man gerät leicht dahin, seine Geschöpfe zu vergöttern und zu verraten. Gerade Text-Treue ist keine Tugend der Dichter. Sie wissen aus ihrer Arbeit: alles könnte auch anders gewesen sein. Es hätte ganz anders sein müssen! Auch fällt es findigen Lesern viel leichter als dem Autor, im Text Verdecktes aufzudecken [...] Der Dichter glaubt nicht ans Notwendige in einem Text, er konnte ihn nur nicht besser machen. (Muschg, *Liebe, Literatur & Leidenschaft* 61-62)

Muschg hat seine Texte immer sehr bewusst gestaltet – sein Perfektionismus trug ihm zunächst sogar negative Kritik ein, die ihn oft, wegen Überstrukturierung und Überstilisierung, noch immer begleitet² – und ständig so offen gemacht, dass sie dem Leser Weiterführung und Konkretisierung ermöglichen. Dabei macht man/frau die Erfahrung, dass es sich dabei um ganz private, oft auch intime Geschichten handelt – „[...] meine Bücher kommen mir dagegen wie die Entzifferungsversuche eines Menschen vor, der den Text, der ihm selbst eingeschrieben ist, noch weniger kennt als die japanische Schrift“ (Muschg, *Liebe, Literatur & Leidenschaft* 25) –, doch diese Geschichten bleiben nie nur privat. Der Beitrag versucht zu zeigen, wie Muschg in seiner Kurzprosa, die mehrfach autobiographische Züge aufweist, viele Stile und Sprachen nicht nur geschickt imitiert, sondern oft auch karikiert und dem Leser somit in den Erzählungen, die keinesfalls nur privat sind, viel Freiraum lässt. Ich stelle die These auf, dass auch Muschgs intimsten Geschichten nicht isoliert von der Gesellschaft betrachtet werden können. In diesem Sinne gehört er mit seinen auch bereits frühen Werken zu den aktuellsten Autoren der Zeit, der durch Privates viel Politisches aufdeckt.

Anschaulich kann man das am Beispiel seiner Kurzprosa demonstrieren, die er neben Romanen, Theaterstücken, Essays ... verfasst. Vor allem sprachlich, doch auch strukturell gelingt es ihm in seiner Kurzprosa immer viel mehr als nur die älteste Bedingung zu erfüllen, die bereits von Edgar Allen Poe an die Kurzgeschichte (*tale*) gestellt wurde, nämlich, dass sie „so kurz sei, dass sie ‚auf einen Sitz‘ (‘at one sitting’) gelesen werden kann und daß sie zweitens ‚Einheit der Wirkung oder des Eindrucks‘ (‘unity of effect or impression’) erzielt“ (Gelfert 15). Man muss beachten, dass in Muschgs Erzählungen dazu intellektuell differenzierte Spannung herrscht und das heißt, dass – mit Poe gesprochen – die Befriedigung beim Leser „nicht durch Auflösung der Spannung, sondern durch

2 Zum Beispiel auch beim Erscheinen eines seiner letzte Romane *Eikan, du bist spät* aus dem Jahre 2005. Vergleiche dazu Rezensionen von Roman Bucheli *Neuer Zürcher Zeitung* vom 9.3.2005, von Jochen Jung *Die Zeit* vom 17.3.2005, von Martin Krumbholz in *Süddeutscher Zeitung* vom 29.6.2005, von Martin Krumbholz in *Frankfurter Rundschau* vom 26.7.2005, von Maja Rettig in *Die Tageszeitung* vom 30.6.2005 und von Irmela Hijiya- Kirschner in *Frankfurter Allgemeine Zeitung* vom 24.1.2006.

Einsicht in eine gespannte Welt“ eintritt (ebd. 22). Dabei handelt es sich um Personen- und Situationszentrierung, vor allem aber um Erhellung und Vertiefung eines Charakterbildes, um soziale und individuelle Voraussetzungen einer Existenz, wobei sich die privaten Geschichten immer als Kristallisationspunkte der Zeitgeschichte entpuppen und die Geschichten äußerst autobiographisch gefärbt sind. Nicht selten autobiographisch anmutende Themen wie Kindheit, unerfüllte Erwartungen, zu hohe Ansprüche und schriftstellerische Selbstbespiegelung sind ein Kontinuum nicht nur in den hier behandelten Erzählungen, sondern auch in Muschgs umfangreichen Romanen, die davon zeugen, dass ihm auch der lange epische Atem nicht fehlt.

DAS SCHRIFTSTELLERISCHE WERDEN

Adolf Muschg wurde 1934 in Zollikon bei Zürich als Sohn einer Krankenschwester und eines 62 Jahre alten Primarlehrers geboren. Dieser starb, als der Sohn zwölf Jahre alt war. Die Mutter musste wegen Depressionen interniert werden und Muschg kam dreizehnjährig ins Internat in Schiers, wo er die drückende Situation nur schwer ertrug und immer öfter in eine Phantasiewelt flüchtete. Er studierte Germanistik, Anglistik und Psychologie. Nach seiner Promotion bei Emil Staiger mit einer Arbeit über Ernst Barlach war er von 1959–1962 Hauptlehrer für Deutsch an der kantonalen Oberschule Zürich, Redaktor einer literarischen Sonderreihe bei Radio Zürich, Dozent an der Volkshochschule Zürich, danach Lektor in Tokio, wissenschaftlicher Assistent in Ythaca, Assistenzprofessor in Genf und von 1970 bis zu seiner Emeritierung 1999 Ordinarius an der ETH in Zürich. Von prägender Bedeutung war aber seine Begegnung mit Japan:

Ja, das geistig-literarische Profil dieses weit über die Eidgenossenschaft hinaus als *public intellectual* wahrgenommenen Autors gewinnt erst dann Tiefenschärfe, Relief und Kontur, wenn seine fortgesetzte Beschäftigung mit „letzten“ Fragen menschlicher Existenz ins Blickfeld rückt, in der sich Asiatisches und Europäisches, Buddhistisches und Christliches zu einem einzigartigen west-östlichen Brückenschlag verbinden. (Gellner 21)

Christoph Gellner widmete das Buch mit dem Titel *Westöstlicher Brückenschlag. Literatur, Religion und Lebenskunst bei Adolf Muschg* „dieser schöpferischen Verschmelzung von östlich-asiatischer und westlich-abendländischer Geistigkeit“ (ebd.), die er auf breiter Textbasis erschlossen hat.

In einem langen Interview, das Meinhard Schmidt-Degenhard mit Muschg führte, verwies dieser mit Nachdruck auf einige sein Schreiben bestimmende Momente in seinem Leben. Die Mutter habe ihm „Erlöser-Erwartungen

einprogrammiert, zu denen das Schriftsteller sein sicher nicht gehörte“ (Muschg, *Liebe, Literatur & Leidenschaft* 17). Ersatz für die fehlende Geborgenheit in der Familie waren „Leseucht und Hypermotorik gewesen“ (ebd. 20). Dazu meinte er auch: „Die fehlenden Geschwister bleiben wahrscheinlich ein produktiver Grundmangel meiner Existenz. Es hat mich mal jemand darauf aufmerksam gemacht, daß ich vom ersten Buch an dauernd Geschwistersituationen simuliere“ (ebd. 21). Außerdem glaubt Muschg nicht, dass alles schon gesagt wurde, sondern meint: „Alles ist schon gesagt – das ist nur eine Seite der Wahrheit. Gar nichts ist gesagt, das Selbstverständliche am wenigsten – das ist die andere Seite, die frische“ (ebd. 48). Muschg hat daher schon früh begonnen eine eigene Schreibweise zu finden, was ihm manchmal auch Probleme verursachte.

AUSGEZEICHNETER STILIST

Bereits für Muschgs Erstling, den Roman *Im Sommer des Hasen* (1965), stellte man „sprachliche und kompositorische Aufwendigkeit“ fest sowie sein unglaubliches Talent viele Stile und Sprachen zu imitieren und zu karikieren, was alles der „intensiven literarischen Selbstbefragung“ diene (Schafroth, „Adolf Muschg“ 2). Und wenn über den Erstling noch Kritikerkonsens herrschte, so war die Einschätzung seiner in rascher Folge erschienenen Romane, Erzählungen, Kurzgeschichten, Theaterstücke, Hörspiele, Essays, Kampfschriften, Drehbücher indes nicht mehr so einheitlich, obwohl man dem wortgewaltigen, eloquenten, intelligenten und äußerst belesenen Autor von Anfang an höchste Perfektion und virtuose Formulierungsfähigkeit zuschrieb. Schon bei seinem zweiten Roman *Gegenzauber* (1967) äußerte man die Angst, dass Sprachen und Stile sich selbst genügen und bei dem dritten Roman *Mitgespielt* (1969) konstatierte man, dass Muschg sich vor der ersten Auseinandersetzung mit den Themen Homosexualität und Erziehung „durch Flucht in die ironisierende Überstilisierung“ rette, wobei „Sprache und Stil sozusagen Parodie ihrer Selbst“ seien (ebd. 3). Muschg war sich des Problems bewusst und sah selbst mit Klaus Marbach im Roman *Gegenzauber* ein, dass er bald einen zugelaufenen Stil schreibe, bald einen eigenen und nahm sich vor, „aus dem Winkel wegzukommen, wo meine Sprache die Sache blendet, statt sie zu zeigen“ (ebd. 4). Aus jenem Winkel zu kommen gelang es Muschg, der von Anfang an zum Kleinkünstler und Miniaturisten abgestempelt wurde, in seinen Erzählungen und Kurzgeschichten.³ Hier äußert sich sein Bedürfnis, dass „die Sprache und deren Strukturen die wahren Empfindungen und Erfahrungen nicht zudeckten“ (Ricker-Abderhalden, „Adolf Muschg und

3 Internationale Anerkennung wurde Muschg vor allem durch mehrmals ausgezeichnete und in viele Sprachen übersetzte Romane und Erzählungen zuteil.

die Kritik“ 315). Er weiß darin das Dokumentarische, die Phantasie und den Humor zu verbinden und die narratologische Distanz zu bewahren und kommt seinem in einem Interview geäußerten Wunsch, nüchterne einfache Sätze schreiben zu können, sehr nahe. Heinz Schaftroth sagt: „Im Allgemeinen ist die sprachliche Ökonomie, die Muschg in seinen Erzählungen walten läßt, erstaunlich“ (Schaftroth, „Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache“ 22).

KOMPRIMIERUNG ODER GROSSES IM KLEINEN ENTDECKEN

Schon seine ersten Erzählungen sagen nach Heinz Schaftroth, einem der besten Muschg-Kenner, mehr über seinen schriftstellerischen Weg aus als seine Romane. Darin finde man eine asketische, unspektakuläre Sprache, die die Bestandsaufnahme anstrebte, allerdings von den *Liebesgeschichten* an immer intensiver auch „ein appellatives Element“ spüren ließe (Schaftroth, „Adolf Muschg“ 7). Man findet in den Erzählungen und Theaterstücken jene einfachen und nüchternen Sätze, die zu schreiben sich Muschg gewünscht hatte, wie er oben sagte. Er selbst behauptete auch: „Für mich ist die Zeit großer Töne und Geräusche vorbei“ (Schaftroth, „Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache“ 28) und Schaftroth stellt fest, das ergebe „eine Sprache, die durch Verbaltheit und Reduktion geprägt ist“ (ebd.).

Thematisch sieht es nach Schaftroth aus, als befasse sich Muschg in seinen Romanen und Theaterstücken mit historischen Entwürfen und Entwicklungen oder mit aktuellen politischen Zusammenhängen, in seinen Erzählungen dagegen mit privaten Beziehungen, mit sozialer und psychologischer Thematik. Aber diese Unterscheidung lasse sich nur aufstellen, wenn sie zeige „wie sehr die große historische Problematik, wie Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen vor- und abgebildet sind in den zwar leichter überblickbaren, aber deshalb nicht weniger komplexen privaten, persönlichen Beziehungen und Veranlagungen“ (Schaftroth, „Adolf Muschg“ 7).

Spätestens seit dem zweiten Erzählungsband, *Liebesgeschichten*, war sich die Kritik ziemlich einig, dass Muschg seinen Sprachfluss kontrollieren konnte und seine reiche Sprachbegabung arbeiten ließ. Die Kritiker stimmten überein, dass „Beobachtungsgabe, Formulierungsfähigkeit, Phantasie, Witz sowie literarisches, psychologisches und gesellschaftliches Wissen sich hier vereint finden und sich gegenseitig balancieren. Form und Inhalt gelten als ausgewogen und übereinstimmend“ (Ricker-Abderhalden, „Adolf Muschg und die Kritik“ 316). Wenn die Kritik zunächst überzeugt war, dass sein Anfang „brillianten Formalismus“ (ebd. 315) bedeutete, so entdeckte man bereits bei der zweiten Sammlung, dass

Muschg sich von dem Sprachpathos distanzierte und sein Metier beherrscht. „Exemplarisch“, „beispiellos“, „allgemeingültig“ waren die Ausdrücke, mit denen man fortan seine Texte besprach. Man sah in ihm einen Miniaturisten, einen Kleinkünstler „im Sinne der raren Gabe, Großes im Kleinen zu entdecken, in einer winzigen Episode ein ganzes Menschenleben, ja die Züge einer ganzen sozialen Schicht zu versammeln“ (Blöcker 188).⁴

Obwohl der erste Erzählungsband *Fremdkörper* (1968) anlässlich des Erfolgs seiner Romane fast unbeachtet blieb, konnte die Kritik von dem nächsten Erzählungsband *Liebesgeschichten* (1972) an und in darauf folgenden, *Entfernte Bekannte* (1976), *Leib und Leben* (1982) sowie *Der Turmbahn und andere Liebesgeschichten* (1987) seinen schriftstellerischen Werdegang verfolgen. Die singulär knappe, komprimierte Erzählprosa sei in einer asketischen, unspektakulären, durch Reduktion geprägten Sprache verfasst und bezeuge Muschgs Verknappungswillen, einen zurückhaltenden Stil, „der zu aktivieren sucht ohne zu überreden“, meinte Heinz Schaftroth („Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache“ 22). Man preist auch Muschgs Gabe, die Existenzen in ihren kritischen Phasen zu erfassen und bloßzulegen, vor allem aber weiß Muschg das Private, das in den Erzählungen überwiegt, und das Gesellschaftliche aufeinander zu beziehen. All dies gilt auch für die bisher letzte Sammlung *Gehen kann ich allein und andere Liebesgeschichten* (2003) sowie für die in Buchform erschienenen längeren Erzählungen *Noch ein Wunsch* (1979), *Nur ausziehen wollte sie sich nicht. Ein erster Satz und seine Fortsetzung* (1995), *Das gefängene Lächeln* (2002) und *Der weiße Freitag. Erzählung vom Entgegenkommen* (2017). Bereits die Titel der Erzählungsbände verweisen oft auf sein allumfassendes Thema – die Liebe, die auch in den Romanen dominiert. So ist es auch kein Zufall, dass der Verlag Suhrkamp, dem Muschg 35 Jahre lang die Treue hielt,⁵ im Jahre 2008 unter dem Titel *Wenn es ein Glück ist. Liebesgeschichten aus vier Jahrzehnten*, die 23 schönsten Geschichten aus sieben früheren Sammlungen herausgab, die im Zeitraum von 1964–2002 entstanden sind.

Es handelt sich um mögliche Geschichten, in denen die Figuren einige Gemeinsamkeiten aufweisen: sie sind unglücklich, entfremdet, haben eigenartige

4 Vgl. dazu auch: „Nach dem Sammelband *Fremdkörper* (1968) werden jetzt die *Liebesgeschichten* (1972) geradezu ein Kontrasterfolg zu den Romanen, denen manche Rezensenten ja nicht ganz trauen: Sie seien *zu brilliant*. Die kurzen Erzählungen dagegen aber bleiben auf dem Boden, berichten aus der kleinen Welt des durchschnittlich Privaten, und das in einer klaren, unverspielten Sprache. Hier ist das Thema Gesellschaft noch reines, unkommentiertes Geschehen – erst in den Romanen und Essays wächst es sich aus zu Komplexion und Erörterung. Marcel Reich-Ranicki, der zu den Romanen kein Vertrauen hat (*Koketterie, Brillanz*), ist von den Liebesgeschichten in ihrer Bemessenheit äußerst angetan“ (Dierks, *Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasie* 131).

5 Da er sich im Verlag nicht mehr „zu Hause“ fühlte, wechselte er im Jahre 2009 zu C.H.Beck in München über.

Obsessionen, gebrochene Herzen, fühlen sich schuldig und leiden an einem Verlust. Manchmal wurden sie aus dem gewohnten Rhythmus geworfen und sind kommunikationsgestört. Gerade deswegen erweist sich die Liebe, die oft durch den Titel evoziert wird, nicht selten als Nicht-Liebe, als ein missglückter Versuch Kontakt aufzunehmen. In diesen Geschichten finden sich sowohl verliebte Romantiker als auch berechenbare Individuen. Von den problematischen Protagonisten zeugt manchmal schon die Wahl des Erzählers. Oft handelt es sich um einen fiktiven Ich-Erzähler, der einen Brief schreibt – wie in der Erzählung „Abschiedsbrief an einen Lebensretter“ (in: Muschg, *Gehen kann ich allein und andere Liebesgeschichten*) –, der einen Monolog hält, oder seine Worte auf ein Band aufnimmt wie in „Ende der Tierquälerei“ (in: Muschg, *Fremdkörper*), oder es ist ein Ich-Erzähler, der beschreibt und berichtet, manchmal ist das aber auch ein allwissender Erzähler, der kommentiert, den Leser anspricht oder der räsoniert. Es spielt keine Rolle ob die Geschichte sich in Japan abspielt, in einem Krankenzimmer, in einem Hotel oder sogar im Krematorium – Muschg demonstriert immer wieder die Unmenschlichkeit der gesellschaftlichen Verhältnisse und spricht über gebrochene Beziehungen. Sehr anschaulich demonstriert das die Erzählung „Ende der Tierquälerei“. Hier werden die letzten Stunden eines Siamesischen Zwillings versprochen, den man nicht von seinem Bruder trennen konnte und der in das Mikrofon sein leidvolles Leben spricht, während seine andere Hälfte im Koma liegt. Mit dieser lebt er in unausweichlicher Symbiose, doch mit dieser Hälfte kann er nur dann sprechen, wenn der Bruder ihm nicht antworten kann und ihn nicht hört. Ihm hört also nur das Band zu, dessen mechanisches Abwickeln das ablaufende Leben symbolisiert. Die Geschichte seines Halblebens kann der im Sterben Liegende nur dieser unschädlichen Öffentlichkeit anvertrauen. Nur dem Band kann er seine intimsten Gedanken mitteilen. Christiaan L. Hart Nibbrig sieht in solcher veröffentlichten Privatkommunikation eine Parallele zu einem psychoanalytischen Gespräch, wo es nach Lacan darum geht, dass „man Ohren hat, um nicht zu hören“ (in Hart Nibbrig 47).

Seit *Liebesgeschichten* haben die Erzählungen, atmosphärisch dichte und psychologisch subtile Schilderung der Situationen „immer intensiver auch ein appellatives Element“ (Schafroth, „Adolf Muschg“ 7) und zeigen am Beispiel des Bestehenden das Mögliche, das jedem Leser Möglichkeit für unterschiedliche Konkretisierung bietet. Die Sprache hat Muschg immer fasziniert, denn „unser Sprachgebrauch verbirgt, als fixierte Konvention, auf Schritt und Tritt ein Stück Ideologie, er unterliegt schon auf der einfachsten semantischen Ebene der *Steuerung*“ (Muschg, „Fiktion und Engagement“ 278). Das Prinzip der „Abweichung“ (ebd. 281) erweist sich daher für Muschg als das geeignetste, denn das Engagement des Schriftstellers beginnt damit, dass „er dem Zwang zum geschlossenen semantischen System – mit dem die Unfreiheit auf dem empfindlichen

Niveau, dem des Bewußtseins, sich verbreitet – entgegenwirkt“ (ebd. 278). Die dadurch entstehende „semantische Mutation“ (ebd. 280) korrespondiert mit seiner Theorie, wonach Literatur schreiben heißt, „Systeme erfinden, in denen die bekannten Systeme als variable erscheinen“ (ebd.). Heinz Schafroth konstatiert zurecht, dass Muschg in Erzählungen anders als im Roman und im Theaterstück „die Welt nur in Ausschnitten darstellt, nicht als umfassende Konzeption und in den gewichtigen Zusammenhängen“, doch das „sollte nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Komplexität in den Erzählungen am Ende nicht geringer ist“ („Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache“ 30).

PRIVAT IST NICHT NUR PRIVAT

Der oben angesprochene Werdegang Muschgs verlief in die Richtung, dass er sich in seinen Erzählungen nicht mehr dem perfekten Stil widmete, sondern der Sache selbst. Zumeist handelt es sich hier um ganz private Probleme, die aber nie nur privat bleiben, sondern sich eher als paradigmatisch erweisen. Wie schon Heinz Schafroth feststellte, habe Muschg in seinen Romanen eher die „aktuellen politischen Zusammenhänge“ dargestellt, die Erzählungen bewegen sich eher im Privaten (Schafroth, „Adolf Muschg“ 7). Die Möglichkeit einer Trennung negiert bereits Schafroth selbst. Beachtet man nämlich die gesamte deutschsprachige Schweizer Literatur jener Zeit, ist eine Kritik gesellschaftlicher Zustände bei Schweizer Autoren wenigstens implizit bereits in den sechziger Jahren stark bemerkbar. Noch deutlicher zeigt sie sich in den Werken der sogenannten Neuen Subjektivität in den siebziger Jahren, die in der Schweiz nicht nur nach innen gerichtet sind. Nach Elsbeth Pulver ist das Private als Brennpunkt des Sozialen, indem die Grenzen zwischen dem Privaten und Politischen (als Haltung, nicht als Tendenz oder Ideologie) durchbrochen und verneint werden, bezeichnend für die Literatur der siebziger Jahre in der deutschsprachigen Schweiz, wo auch Muschgs Erzählungsbände zu erscheinen begannen. Auch seine Geschichten befassen sich zwar mit dem Privaten, das jedoch oft höchst politisch wird. Als ein schönes Beispiel dafür sei Muschgs Geschichte „Der Zusenn oder das Heimat“ erwähnt (Pulver),⁶ die auch sonst von der Kritik als eine der gelungensten angesehen wird. Diese Geschichte ist ein

in hilfloser Sprache abgefaßte[s] Verteidigungsschreiben eines der doppelten Blutschande angeklagten Senners. Wie in *Albissers Grund* geht es darum, die näheren Umstände einer Tat, den Grund für ein Verbrechen aufzuspüren. Dieses

6 „Der Zusenn oder das Heimat“ erschien im Band *Liebesgeschichten*.

Verteidigungsschreiben wird bei Muschg zu einer bitteren Anklageschrift, und der Täter entpuppt sich als das Opfer – das Opfer der herrschenden gesellschaftlichen Zustände. Ausschlaggebend für die Tat war nämlich die totale gesellschaftliche Isolierung des Angeklagten und seiner Töchter durch eine herzlose, wenn nicht gar grausame Gesellschaft. (Ricker-Abderhalden, „Das Motiv des Fremdkörpers“ 75)

Dadurch kommt das dialektische Verhältnis zwischen Privatheit und Öffentlichkeit sehr offensichtlich zum Ausdruck. Muschg zeigt nämlich große „Aufmerksamkeit für soziale und individuelle Voraussetzungen einer Existenz“ (Schafroth, „Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache“ 16). Die Betonung des Zusammenschließens von Privatem und Gesellschaftlichem oder Privatem und Politischem ist, wie ich oben schon betont habe, für Muschgs Schreiben entscheidend. Doch schmälert die gesellschaftliche Bezogenheit nicht unbedingt den ästhetischen Wert seiner Werke, sondern spricht für die unausweichliche Verschränkung des Privaten mit dem Gesellschaftlichen.⁷ Darauf rekurriert das ganze Opus Muschgs, sehr deutlich kann man das aber am Beispiel der Kurzprosa demonstrieren. Muschg erweist sich damit als ein engagierter Zeitgenosse, der zeigt, dass der Blick eines privaten Menschen oft zur Gesellschaftskritik führt. Diese deckt die Kluft zwischen den Wünschen und den Tatsachen auf, zwischen den Wünschen und den Rollen, die der Einzelne im öffentlichen Leben oft zu spielen gezwungen ist. So sind Muschgs Texte, auch ältere, vor allem noch heute sehr aktuell. Die großen historischen Problematiken, Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen spiegeln sich nämlich in den zwar sehr überschaubaren, aber nicht weniger komplexen privaten Beziehungen. Muschgs Erzählungen sind somit Untersuchungen der gesellschaftlichen Verhältnisse, ihrer Möglichkeit und Unmöglichkeit, vor allem aber minutiöse Charakterstudien vor dem Hintergrund der Situationen, die die Geschichten strukturieren. Sie handeln von entfremdeten Beziehungen, von Annäherungs- und oft von misslungenen Kommunikationsversuchen. Sie sprechen von einer Thematik, der sich Muschg mit einem sachlichen, nüchternen Duktus und einem knappen, reduzierten Stil nähert.⁸ Die fehlende Kommunikation, immer größere Gefühlsarmut, Unverständnis, Lügen, die Muschg in den zwischenmenschlichen Beziehungen aufdeckt, wie auch viele psychosomatische Krankheiten, stehen in enger Beziehung mit der durch Angst

7 Hier muss man erneut auf Max Frisch verweisen, der einmal meinte, dass jedes Werk autobiographisch sei, denn in jedem werden unterschiedliche Erfahrungen des Autors bearbeitet, andererseits sei aber jede Fiktion auch viel wahrer als das, was sich tatsächlich zugetragen habe, denn gerade das sei zufällig. Die Fiktionen hatten für Muschg aber zunächst, wie er selbst oft beteuert, eine therapeutische Funktion.

8 Das ist wichtig, weil Muschg vor allem im Zusammenhang mit den ersten Romanen die sprachliche Brillanz zum Vorwurf gemacht wurde.

und Entfremdung gekennzeichneten Gesellschaft. Diese zwingt den Einzelnen in eine Lage, wo er sich nicht nur anpassen will. Muschgs Figuren sind oft Sonderlinge, „Fremdkörper“, die gegen den gesellschaftlichen Strom schwimmen, die fühlen, dass sie so nicht mehr leben können, die aber nicht wissen, wie sie die Sachen ändern sollten. Nur selten retten sie sich aus den Bindungen, manchmal führt das sogar zur Selbstzerstörung, wie in bereits erwähnter Erzählung „Der Zusenn oder das Heimat“. Den Mangel an Liebe erlebt auch der Junge in der Erzählung „Playmate“, in der sich Vater und Sohn nach der Trennung fast nicht mehr unterhalten. Der weiß seine Einsamkeit und seinen Mangel an Liebe nicht anders auszudrücken als, dass er aus Protest seinen Lieblingshasen tötet. Beide Geschichten erschienen in der Sammlung, die nicht zufällig *Liebesgeschichten* heißt. Eigentlich könnte man alle Erzählungen Muschgs unter dem Stichwort Liebesgeschichte subsummieren, denn wenn auch nicht immer explizit, behandeln alle das Thema Liebe, die sich als verhängnisvoll erweist. Sie ist nämlich nicht fähig eine Kommunikation herzustellen, sie ist etwas Versäumtes und Misslungenes. Das gilt auch für alle fünf Geschichten in der Sammlung *Der Turmbahn und andere Liebesgeschichten*, besonders drastisch für die Titelgeschichte.

ENTFREMDUNG

Wie ein roter Faden zieht sich durch Muschgs Werk das Motiv der zwischenmenschlichen Entfremdung, sowohl in der Mann-Frau Beziehung als auch in der Beziehung Eltern-Kinder, zwischen den Menschen aus verschiedenen sozialen Schichten wie auch zwischen Zufallsbekannten. „Lustig ist das Zigeunerleben (in: Muschg, *Leib und Leben*)“ handelt von einem Vater, der die Kinder bestechen will, weil er abends aus geht.⁹ In der Erzählung „Entfernte Bekannte“ (in: Muschg, *Entfernte Bekannte*) scheint für eine kurze Zeit die Möglichkeit auf, dass die Patienten, die sich am Anfang nur aus Höflichkeit füreinander interessieren, sich annähern, aber dazu kommt es nicht. Eine gestörte Kommunikation und Unfähigkeit Kontakte aufzunehmen spürt man auch in der Beziehung zwischen Heinz und Franziska in der Erzählung „Besuch in der Schweiz“ (in: Muschg, *Besuch in der Schweiz*). Franziska gehört nämlich mit ihrer Körperlichkeit und ihrer fröhlichen Natur nicht in die strenge sterile Welt des schweizerischen Medizinstudenten und seiner Mutter. Sobald die Unterschiede zwischen Franziskas bunter und Heinz' schwarz-weißer Welt auftreten, zieht er sich zurück und versucht nicht das andere zu verstehen. Franziska wird nach Hause geschickt. Muschgs

9 Die Sammlungen heißen: *Liebesgeschichten*, *Der Turmbahn und andere Liebesgeschichten*, *Gehen kann ich allein und andere Liebesgeschichten* – von einer Liebesgeschichte handelt auch die längere Erzählung *Noch ein Wunsch* und auch die Geschichte *Nur ausziehen wollte sie sich nicht*.

Geschichten demonstrieren oft, wohin das Beharren auf den korsettierten Rollen und das Unvermögen im Menschen vor allem Mitmenschen zu sehen führen. In der Erzählung „Herr Hartmann“ (in: Muschg, *Der Turmhahn und andere Liebesgeschichten*) führt das dazu, dass der Sohn erst nach dem Tod der Mutter einsieht, dass er sie überhaupt nicht gekannt hat. Brämis Erkenntnis in „Brämis Aussicht“ (in: Muschg, *Entfernte Bekannte*), dass er bis zur Mitte des Lebens gekommen ist, ohne auf etwas zurückblicken zu können, endet in der hoffnungslosen Selbstzerstörung als er sich und das Haus in die Luft jagt. Die Gesten der Ohnmacht, diese Ersatztaten, Metaphern für die Verdrängung, äußern die Not, die die Unmöglichkeit der Kommunikation hervorruft. Wenn es zu dieser käme, bräuchte sich der Professor, in „Der 13. Mai“¹⁰ (in: Muschg, *Leib und Leben*) bei der Verleihung der Ehrendoktorwürde nicht durch eine Ersatztat auszudrücken. Er schießt nämlich auf seinen Laudator, den Dekan der Fakultät. Die Erzählung ist ein Brief an den Staatsanwalt und hier erklärt er die Gründe seiner unverständlichen Tat. Ausdruck der Angst vor dem verspäteten Leben ist auch die Geschichte „Der blaue Mann“ (in: Muschg, *Liebesgeschichten*), in der ein Bankbeamter die Unmöglichkeit demonstriert, sich mit der Situation zu konfrontieren, wo ihm sein eingefahrener Lebensrhythmus zusammenbricht. Er hatte Angst vor Armut, doch hatte er es zu einigem gebracht. Er leistet sich eine verspätete Hochzeitsreise und erkennt in einem armen Musikanten den eigenen Schatten: Als Sublimationstat wollte er diesem sein ganzes Geld schenken, doch er suchte ihn umsonst. Es verwundert nicht, dass ihn darauf auch seine Frau verlässt.

Alle diese Figuren, die gesellschaftlich entfremdet sind, sind „Fremdkörper“. Ihre Rolle sollte sein, die Gesellschaft dazu zu bewegen, die allgemein anerkannten Wahrheiten und sich selbst neu zu überdenken, doch das misslingt. Fremdkörper sind diese Individuen auch deswegen, weil sie dem Leben entfremdet sind. Die nicht seltene Resignation dieser Figuren, die zu Muschgs Grundmotiven gehört, muss man als Antwort auf die gesellschaftlichen Verhältnisse verstehen und auf individuelle Erfahrungen darin. Muschgs Figuren treffen dabei auf eine weitere schmerzliche Wahrheit, dass gerade Resignation nicht die Folge von großen Widerständen ist, dass eigentlich keine ‚großen Zeiten‘ hinter ihnen liegen.

FAZIT

Muschgs Welt ist kein Abbild der Realität, sondern wird in Erzählungen immer aufs Neue konstruiert. Gerade deswegen tun sich Kritiker schwer, die ihn in ein traditionelles Modell einzuordnen trachten. Er versucht bewusst die Bedeutung

10 13. Mai ist Muschgs Geburtsdatum.

der Wörter neu zu entdecken, denn man darf die Sprache nicht als Spiegel benutzen. Wir werden nämlich „in eine Sprachwelt hineingeboren, die uns nicht nur zeitlich vorangeht, die uns auch psychologisch vor den Erfahrungen steht“ (Muschg, „Öffentlichkeit als Versteck“ 265).

Muschgs Erzählungen sind sprachlich geschliffene und inhaltlich meisterlich komponierte, scharf ziselierte Geschichten mit disziplinierten, mit der hohen Kunst der Verknappung ausgefeilten Sätzen. Es handelt sich um knappe, pointierte Szenen und scharf umrissene Bildausschnitte eines Lebens, es handelt sich um eine Vorstellungswelt, die die Wirklichkeit überwuchert, genauer gesagt: um das genau beobachtete Äußere, dass das Innere offenbart. Diese Erzählungen evozieren, wie Gedichte, mehr als sie darstellen oder wie Muschg selbst es formulierte: „Der Schriftsteller kann nur den Raum zwischen den Zeilen nutzen, um im Kopf des Lesers neue Wege zu bahnen“ („Abschied von frommem Glauben“). Und die neue Dimension der Freiheit zu entdecken: „Freiheit bedeutet für mich Befähigung zur Ambivalenz. Vielleicht ist das mein Versuch, Normen zu entkräften, Spielfreiheit zu gewinnen. Am glücklichsten bin ich mit meiner Geschichte, wenn jeder gute Leser, den ich mir wünsche, etwas ganz anderes in ihr finden kann.“ (Muschg, *Liebe, Literatur & Leidenschaft* 30).

LITERATURVERZEICHNIS

Primärliteratur

- Muschg, Adolf. *Im Sommer des Hasen*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1965.
 Muschg, Adolf. *Gegenzauber*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1967.
 Muschg, Adolf. *Fremdkörper*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1968.
 Muschg, Adolf. *Mitgespielt*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1969.
 Muschg, Adolf. *Liebesgeschichten*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1972.
 Muschg, Adolf. *Albissers Grund*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1974.
 Muschg, Adolf. *Entfernte Bekannte*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1976.
 Muschg, Adolf. *Noch ein Wunsch*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979.
 Muschg, Adolf. *Leib und Leben*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1982.
 Muschg, Adolf. *Der Turmbahn und andere Liebesgeschichten*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1987.
 Muschg, Adolf. *Besuch in der Schweiz*. Mit einem Nachwort von Heinz Schafroth. Stuttgart, Philipp Reclam jun., 1987.
 Muschg, Adolf. *Der Rote Ritter*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995.
 Muschg, Adolf. *Nur ausziehen wollte sie sich nicht. Ein erster Satz und seine Fortsetzung*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1995.

- Muschg, Adolf. *Das gefangene Lächeln*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2002.
- Muschg, Adolf. *Gehen kann ich allein und andere Liebesgeschichten*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2003.
- Muschg, Adolf. *Eikan, du bist spät*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2005.
- Muschg, Adolf. *Wenn es ein Glück ist. Liebesgeschichten aus vier Jahrzehnten*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 2008.
- Muschg, Adolf. *Der weiße Freitag. Erzählung vom Entgegenkommen*. München, C.H.Beck, 2017.
- Muschg, Adolf. „Fiktion und Engagement, oder: Kein letztes Wort auf einem sehr weiten Feld.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 274-290.
- Muschg, Adolf. *Literatur als Therapie? Ein Exkurs über das Heilsame und Unheilbare. Frankfurter Vorlesungen*. Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1981.
- Muschg, Adolf. „Öffentlichkeit als Versteck.“ *Adolf Muschg*, hrsg. von Manfred Dierks, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, S. 263-266.
- Muschg, Adolf. „Was mir fehlt – Plädoyer eines ‚Psychosomatikers‘ für die Heilkunst.“ *Adolf Muschg*, hrsg. von Manfred Dierks, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1989, S. 275-292.
- Muschg, Adolf. „Abschied von frommem Glauben.“ *Tagesanzeiger*, 18. Februar 1994.
- Muschg, Adolf. *Liebe, Literatur & Leidenschaft*, hrsg. von Meinhard Schmidt-De-genhard, Zürich, pendo-verlag, 1995.

Sekundärliteratur

- Blöcker, Günter. „Miniaturist von hohen Graden.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 188-191.
- Dierks, Manfred (Hrsg.). *Adolf Muschg*. Suhrkamp, Frankfurt/Main, 1989.
- Dierks, Manfred. *Adolf Muschg. Lebensrettende Phantasie. Ein biographisches Portrait*. München: C.H.Beck, 2014.
- Gelfert, Hans-Dieter. *Wie interpretiert man eine Novelle und eine Kurzgeschichte?* Stuttgart, Philipp Reclam jun, 1993.
- Gellner, Christoph. *Westöstlicher Brückenschlag. Literatur, Religion und Lebenskunst bei Adolf Muschg*. Zürich, Pano Verlag, 2010.
- Hart Nibbrig, Christiaan. „Die Schwierigkeit, aufrecht zu gehen: Zur Aufrichtigkeit des Erzählers Adolf Muschg.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 37-71.
- Ingarden, Roman. „Konkretisation und Rekonstruktion.“ *Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Rainer Warning, München, Wilhelm Fink Verlag [1975], 1988, S. 42-70.

- Pulver, Elsbeth. „Der Tradition verpflichtet. Autoren und Werke der deutschen Schweiz.“ *Neue Zürcher Zeitung*, 19/20. November 1977.
- Ricker-Abderhalden, Judith. „Das Motiv des Fremdkörpers im Werk Adolf Muschgs.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 72-97.
- Ricker-Abderhalden, Judith. „Adolf Muschg und die Kritik. Anstelle eines Nachwortes.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 309-330.
- Schafroth, Heinz. „Über das Zunehmen von Aufmerksamkeit in der Sprache. Zur schriftstellerischen Entwicklung Adolf Muschgs.“ *Über Adolf Muschg*, hrsg. von Judith Ricker-Abderhalden, Frankfurt/Main, Suhrkamp, 1979, S. 13-36.
- Schafroth, Heinz. „Adolf Muschg.“ *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München, edition text+kritik, 1978-.
- Schafroth, Heinz et al. „Adolf Muschg.“ *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, München: edition text+kritik, 1978-. Erhältlich unter: <http://www.munzinger.de/document/00000012960> (Zugriffsdatum: 15.2.2022).

Vesna Kondrič Horvat

Universität Maribor, Philosophische Fakultät
vesna.kondric@um.si



Vse bi se lahko zgodilo tudi drugače. O kratki prozi Adolfa Muschga

Poleg številnih romanov je priznani in večkrat nagrajeni švicarski pisatelj Adolf Muschg (1934) izdal tudi nekaj zbirke kratke proze, ki pričajo o njegovem izjemnem literarnem in psihološkem znanju, bujni domišljiji in jezikovni senzibilnosti. Po prvih romanih so kritiki zaradi jezikovne in zgradbene briljance govorili celo o larpulartizmu, toda s kratko prozo jim je dokazal, da je tudi mojster zgoščevanja, disciplinirano zadržanega sloga ter jasne dikcije. Prispevek poskuša pokazati, kako Muschgu v kratki prozi, ki ima veliko avtobiografskih potez, vedno znova uspeva spretno posnemati različne sloge in jezike, a jih pogosto tudi karikirati. Pri tem bralcu vseeno pušča veliko svobode, zgodbe pa nikakor ne ostajajo le privatne.

Ključne besede: Adolf Muschg, kratke zgodbe, stiliziranje, komprimiranje, ljubezen, od-tujenost, privatno in politično

Die Heinrich-Heine-Rezeption in der im slowenischen ethnischen Gebiet erschienenen Presse bis 1860¹

Mineja Krisper, Petra Kramberger

Abstract

Der deutsche Dichter Heinrich Heine (1797–1856) zählt zu den herausragendsten und gleichzeitig kontroversesten Persönlichkeiten seiner Zeit, welche später in den deutschen literarischen Kanon aufgenommen wurden. Die Rezeption Heines in der Vergangenheit zeichnet sich durch wiederholte Ablehnung aus, da sowohl die Gesellschaft als auch Kritiker seinen politischen und religiösen Ansichten eher negativ gegenüberstanden. Der vorliegende Beitrag konzentriert sich auf die Rezeption Heinrich Heines im slowenischen ethnischen Gebiet bis zum Jahr 1860 und gliedert sich in drei Kapitel. Das erste Kapitel untersucht Heines Rezeption vor dem Jahr 1856, das zweite Kapitel beleuchtet seine Rezeption im Todesjahr des Dichters 1856, während sich das dritte Kapitel der Rezeption zwischen den Jahren 1857 und 1860 widmet. Die Studie umfasst eine Analyse von Veröffentlichungen in insgesamt neun journalistischen Organen, die zu dieser Zeit auf dem slowenischen ethnischen Gebiet herausgegeben wurden. Die untersuchten Zeitungen sind die *Laibacher Zeitung* samt ihren Beilagen, dem *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, dem *Illyrischen Blatt* und den *Blättern aus Krain*, die *Carinthia*, die *Carniolia*, die *Kmetijske in rokodelske novice*, die *Zgodnja danica* sowie die literarische Zeitschrift *Slovenski glasnik*. Heines Präsenz ist bis zum Jahr 1860 in nahezu allen genannten Zeitungen mindestens einmal nachweisbar, mit Ausnahme der literarischen Zeitschrift *Slovenski glasnik*.

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsgesellschaft aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

Schlüsselwörter: Heinrich Heine, slowenisches ethnisches Gebiet, literarische Rezeption, von 1834 bis 1860, deutsche Literatur

„V Parizu je umerl malopridnež in zasmehljivec svetih reči, Henrik Heine, kateri je marsikterima vetrenjaku še bolj glavo zmešal.“² („Razgled“). Mit diesen Worten wird am 3. April 1856 die Meldung über den Tod Heinrich Heines (1797–1856) in der katholischen Zeitung *Zgodnja danica* eröffnet. Obwohl France Bernik (432) in seinem Beitrag *Heinrich Heine in slovenska literatura* [*Heinrich Heine und die slowenische Literatur*] mit diesem Zitat die ambivalente Heine-Rezeption im slowenischen Raum in den 1850er Jahren argumentiert, vermittelt es dennoch kein vollständiges Bild der Heine-Aufnahme in diesem Gebiet. Der vorliegende Beitrag widmet sich der Fragestellung, wie Heinrich Heine bis zum Jahr 1860 im slowenischen ethnischen Gebiet aufgenommen wurde, und basiert auf der Analyse von Zeitungsquellen, die innerhalb dieses Zeitraums im besagten Gebiet veröffentlicht wurden. Dazu zählen die *Laibacher Zeitung* (Ljubljana [Lai-bach], 1783–1918)³ samt ihren Beilagen,⁴ dem *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* (1814–1874), dem *Illyrischen Blatt* (1819–1849) und den *Blättern aus Krain* (1857–1865), die *Carinthia* (Klagenfurt, 1811–heute)⁵, die *Carniolia* (Ljubljana, 1838–1844), die *Kmetijske in rokodelske novice* (1843–1902), die *Zgodnja danica* (Ljubljana, 1848–1902) und die literarische Zeitschrift *Slovenski glasnik* (Klagenfurt, 1858–1868). Der Beitrag ist in drei Kapitel gegliedert: Das erste Kapitel fokussiert sich auf die Rezeption Heinrich Heines vor seinem Tod im Jahr 1856. Das zweite Kapitel beleuchtet seine Rezeption im Todesjahr 1856 und umfasst

2 „In Paris starb der Spötter und Verhöhnner heiliger Dinge, Heinrich Heine, der manch einem Windbeutel noch mehr den Kopf verdrehte“ (übersetzt von P. K.).

3 Die *Laibacher Zeitung* zeichnet sich durch die längste Tradition unter den Zeitungen auf slowenischem Gebiet aus und galt während ihres Erscheinens als eine der einflussreichsten (deutschen) Zeitungen. Die Zeitung verfügte über verschiedene Beilagen; zu den bedeutendsten literarisch-unterhaltenden Beilagen gehören das *Laibacher Wochenblatt zum Nutzen und Vergnügen* (1804–1810 und 1814–1818), das *Illyrische Blatt* (1819–1849) und die *Blätter aus Krain* (1857–1865). Die *Laibacher Zeitung* strebte eine objektive Berichterstattung an und vermied politischen Aktivismus (Žigon, „Laibacher Wochenblatt“ 69–70; vgl. auch Mezeg and Žigon 300–302).

4 Obwohl das *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, das *Illyrische Blatt* und die *Blätter aus Krain* Beilagen der *Laibacher Zeitung* waren, werden sie im vorliegenden Beitrag als eigenständige Publikationen betrachtet. Dieser Ansatz basiert darauf, dass alle drei Zeitungen sowohl Gedichte von deutschen als auch slowenischen Autoren veröffentlichten; zudem brachten sie Beiträge zur Kultur heraus und somit übernahmen sie eine bedeutende Rolle in der Heine-Rezeption im slowenischen Raum.

5 Die *Carinthia* (1811–heute) erschien zunächst als eine Beilage zur *Klagenfurter Zeitung* und entwickelte sich dann zu einer eigenständigen wöchentlichen Zeitschrift. Sie vertritt die Auffassung, dass jeder das Recht auf Ausdruck in seiner eigenen Sprache besitzt.

vor allem eine Analyse von Nachrufen. Das dritte Kapitel untersucht seine Rezeption in den Jahren 1857 bis 1860, also die unmittelbare Zeit nach Heines Tod. Durch diese Analyse erhalten wir einen Einblick in die Reaktion der Slowenen auf Heines Leben und Werk im genannten Zeitrahmen.

HEINE IM SLOWENISCHEN RAUM VOR 1856: DIE FRÜHE REZEPTION DES DEUTSCHEN DICHTERS

In der Presse des slowenischen ethnischen Gebiets erschienen die ersten Berichte über Heine in den 1830er Jahren. France Bernik (430) vermerkt, dass die erste Meldung über den Dichter am 13. Dezember 1834 im *Illyrischen Blatt* veröffentlicht wurde, während die zweite Erwähnung am 16. November 1839 in der Zeitschrift *Carinthia* erfolgte. Eine sorgfältige Analyse der Periodika dieser Zeit bestätigt die erste Aussage von Bernik, während die zweite nicht zutrifft. Tatsächlich war das *Illyrische Blatt* die erste Zeitung im slowenischen Gebiet, die Heine und seinen Zeitgenossen Ludwig Börne (1786–1837) 1834 in einem Artikel mit dem Titel *Die Wiener Theaterzeitung und der Schriftsteller Saphir* erwähnte. In dieser ersten Anführung bewertete ein anonymen Autor Heine negativ: „Börne und Haine sind vielbesprochene Schriftsteller, aber entweder entrüsten sie, oder sie sind giftig und verletzend.“ („Wiener Theaterzeitung“). Obendrein hatte der Autor Heines Nachnamen mit „Haine“ statt „Heine“ irrtümlicherweise falsch geschrieben. Die zweite Erwähnung Heines in der „slowenischen“ Presse erfolgte jedoch nicht am 16. November 1839 in der *Carinthia*, wie von Bernik behauptet,⁶ sondern Heine wurde bereits am 8. November 1839 in der vaterländischen *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und geselliges Leben Carniolia* (weitere Informationen zu dieser Zeitschrift vgl. Miladinović Zalaznik) erwähnt. Nur drei Tage danach, am 11. November 1839, erschien in der *Carniolia* eine weitere Heine-Referenz. Die erste *Carniolia*-Erwähnung zeigt eine negative Reaktion auf Heines Poesie, die zweite dagegen eine positive. So gibt der erste Artikel an, dass Heines Poesie den Leser mit verrückten, ungewöhnlichen Ideen erfülle: „[...] Nun da sieht man die Früchte der Lektüre; da heißt's bei unsern Fräuleins: Saphir, Rückert, Heine und weiß Gott, was noch alles lesen, um den Kopf mit tollen Ideen anzufüllen.“ (Kinou 222). Im Vergleich dazu beschreibt der zweite Artikel Heines Poesie und Schreibweise als „jene lebenswürdige Leichtigkeit, die gefühlvolle Sentimentalität, die man so vortrefflich bei Heine findet.“ (Prenner). Diese vier

6 Es ist anzumerken, dass in Berniks Beitrag ein Fehler bezüglich des Datums aufgetreten ist. Die besagte Veröffentlichung, in der ein gewisser Mansfon konstatiert, dass Heines Äußerungen über die dramatischen Werke von Ernst Raupach (1784–1852) zu kritisch waren (Mansfon), erschien nicht am 16. November, sondern eine Woche zuvor, nämlich am 9. November 1839.

Erwähnungen Heines bis zum Jahr 1839 deuten auf seine Bekanntheit schon zu Lebzeiten hin. Dies ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass Erwähnungen Heines nach seinem Tod deutlich zunahmen, wie bereits Bernik (431) in seinem wissenschaftlichen Artikel festgehalten hat.

Bereits zu Beginn der Heine-Rezeption zeichnen die erwähnten Artikel im slowenischen Raum ein geteiltes Bild von dem Dichter. Während das *Illyrische Blatt* und zu einem gewissen Grad auch die *Carinthia* ihn negativ bewerten, zeigt sich in der *Carniolia* eine ambivalente Deutung Heines, da er in einem Artikel negativ bewertet wird und im anderen eine positive Haltung ihm gegenüber zum Ausdruck kommt. Die Ambivalenz in der Rezeption Heines fand also bereits in den 1830er Jahren ihren Ursprung und seitdem entwickelten sich im slowenischen Raum zwei divergierende Auffassungen über den deutschen Dichter. Einerseits wurde Heines Poesie positiv bewertet, indem er neben Zeitgenossen wie Uhland, Lenau und Eichendorff genannt wurde, andererseits lehnten einige seine zu scharfe und beleidigende Wortwahl ab. Diese ambivalente Rezeption setzte sich auch nach der Märzrevolution 1848 fort und war besonders in den 1850er Jahren bei dem slowenischen Schriftsteller Janez Trdina (1830–1905) sowie den Dichtern Matija Valjavec (1830–1897) und Fran Jeriša (1829–1855) zu beobachten (Bernik 431). Einige Jahre später erfuhr Heines Dichtung eine positive Resonanz bei den Gymnasiasten, die sich im Rahmen der berühmten literarischen Schülerzeitschrift *Vaje* (1854–1855) über ihn äußerten. Zu den Mitgliedern des in handschriftlicher Form erscheinenden Blattes gehörte auch der Dichter Simon Jenko (1835–1869), der literaturhistorisch in Slowenien am häufigsten mit Heine in Verbindung gebracht wird, da Heines Werke einen starken ideologischen und stilistischen Einfluss auf Jenkos Schaffen hatten.⁷ Jenko begann Heines Gedichte in seinen Gymnasialjahren zwischen 1853 und 1854 zu lesen, als am humanistischen Gymnasium in Ljubljana – wie aus den Jahresberichten hervorgeht – Scholls Lehrbuch *Geschichte der Neudeutschen Literatur in Proben und Biographien* (Stuttgart 1852)⁸ verwendet wurde (Bernik 432–434). Darüber hinaus war Jenkos Deutschlehrer der gebildete

7 Wohl auch aufgrund seines konfliktreichen Lebens fühlte sich Jenko von Heines Lyrik außerordentlich angezogen und ließ sich zugleich von anderen namhaften Dichtern wie Preßeren, Goethe und Schiller beeinflussen. Somit lassen sich in mehreren Gedichten Jenkos sowohl stilistische als auch inhaltliche Spuren von Heines Einfluss feststellen (Bernik 432–433). Dragotin Kette schrieb in einem Brief an Josip Murn, dass Jenko Heines Diktion nachahme (Kette).

8 In diesem Lehrbuch wurden den Schülern unter anderem Vertreter des Jungen Deutschland vorgestellt. Die Schüler fanden darin biografische Informationen über Börne, Heine, Gutzkow und Laube sowie zehn Gedichte von Heine. Dieses Lehrbuch wurde ausschließlich unmittelbar nach der Gymnasialreform bis zum Jahr 1854 verwendet (Samide 176). In der Folgezeit wurden im slowenischen Raum aber vermehrt slowenische Lehr- und Lesebücher verwendet, da die slowenische Schulbuchproduktion nach der Gymnasialreform von 1848 rasch zunahm (Žigon, „Matej Cigale“ 168).

Sprachwissenschaftler Peter Petrucci (1799–1875), der höchstwahrscheinlich für seine intensive Heine-Lektüre verantwortlich war (Samide 93). Die Generation von *Vaje* gehörte jedoch zu den letzten, die Heines Poesie in Schulbüchern lasen, bevor die Lektüre von Heines Werken bis 1913 praktisch vollständig von den Lehrplänen verschwand (Samide 144); somit war Scholls Lehrbuch das letzte deutsche⁹ Lehrbuch auf slowenischem Gebiet, in dem Heines Poesie erschien.

Nach diesen ersten Veröffentlichungen in den Blättern *Illyrisches Blatt*, *Carinthia* und *Carniolia* in den Jahren 1834 und 1839 lassen sich bis zum Jahr 1856 vier weitere Artikel finden, die Heine erwähnen. Am 9. Juni 1842 wurde sein Gedicht *Frühlingsgruß* in der literarischen Beilage *Illyrisches Blatt* veröffentlicht (Heine, „Frühlingsgruß“). Dies stellte die erste Veröffentlichung eines seiner Gedichte in einer slowenischen Zeitung dar. Am 6. Januar 1843 zitierte die *Carniolia* Heines Worte „Glacéhandschuhe, nackte Schultern, Zuckerwasser!“ (Quiproquo) aus einem seiner Berichte, der in der Sammlung *Französische Zustände* (1831–1832) erschienen war. Dies ist das erste Beispiel einer politisch motivierten Erwähnung Heines. Bei der Sammlung *Französische Zustände* handelt es sich um politisch geprägte Reportagen über die damaligen Ereignisse in Frankreich, was darauf hinweist, dass im slowenischen Raum neben Heines lyrischen auch andere seiner Texte veröffentlicht wurden. Diese Schriften über das Geschehen in Frankreich waren zu Lebzeiten des Dichters eine publizistische Sensation, fesselten die Leser und riefen bei den Behörden Bestürzung hervor, weshalb sie einer strengen Zensur unterlagen (Hosfeld 266–268). Trotz dieser politisch gefärbten Erwähnung lässt sich aus den analysierten Zeitungsartikeln schließen, dass seine lyrischen Werke weitaus bekannter waren. Dennoch ist die Tatsache, dass das slowenische Publikum bereits zu dieser Zeit mit einem politisch geprägten Text von Heine in Berührung kam, nicht zu vernachlässigen. Zwischen 1857 und 1860 wird dann mehrmals auch auf das gesellschaftskritische Versepos *Atta Troll* Bezug genommen, was darauf hinweist, dass bereits in den 1850er Jahren erste Ansätze der Rezeption von Heines politischer Lyrik im slowenischen Gebiet erkennbar sind und diese Lyrik im Laufe der Zeit einen bedeutenden Platz in der Rezeption des Dichters einnimmt. Ungeachtet dessen lässt sich feststellen, dass Heine im slowenischen Raum in den Anfängen seiner Rezeption und bis zur ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts immer nur als Dichter oder Literat bezeichnet wurde und er nicht mit politischem Aktivismus in Verbindung gebracht wurde.

9 Im Rahmen unserer Studie wurden sämtliche relevanten slowenischen Lesebücher und Lesehefte von Heines Lebenszeit bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt durchgesehen. Dabei wurde festgestellt, dass Heines Name in einem solchen Kontext erstmals im *Slovenska slovstvena čitanka za učiteljska* [*Slowenisches literarisches Lesebuch für Lehrerbildungsanstalten*] auftaucht, welches von Jakob Sket im Jahr 1893 zusammengestellt worden war.

Vor dem Jahr 1856 erscheinen im *Illyrischen Blatt* neben den oben genannten Artikeln auch die dritte Strophe des Gedichts *Ein Jüngling liebt ein Mädchen* („Cabale und Liebe“), eines von Heines Gelegenheitsgedichten („Feuilleton“) sowie eine Veröffentlichung über die Honorare angesehener Journalisten, die in der renommierten französischen Literatur- und Kulturzeitschrift *Revue des Deux Mondes*, die seit 1829 in Paris erscheint, publizierten (Kordes). Leopold Kordes, der Autor des Artikels, gibt an, in welcher Höhe sich die Honorare dieser Journalisten bewegen und erwähnt dabei Heine: „Unter die bedeutendsten Honorare – gehören die, welche die Pariser *Revue* zahlen. Die *Revue des deux Mondes* zahlt für den Bogen 150–250 Frs. (die letztere Summe erhält z. B. Heine) [...]“ (Kordes). Aus dieser Veröffentlichung geht hervor, dass Heine bereits vor seinem Tod im slowenischen Raum auch als Feuilletonist bzw. angesehener Publizist bekannt war.

Die Zeit vor Heines Tod brachte auch die erste freie Nachdichtung seiner Lyrik mit sich; *Sveta gora* von Miroslav Vilhar (125) wurde nach Heines Gedicht *Die Wallfahrt nach Kevlaar* nachgedichtet und im Jahr 1851 im Blatt *Kmetijske in rokodelske novice*¹⁰ veröffentlicht.¹¹ Erst 1861 zeigte die Zeitung erneut Interesse an Heines Lyrik, als das berühmte Gedicht *Belsazar* (1819) von France Zakrajšek (7) übersetzt und veröffentlicht wurde. Dies war die erste offizielle Übersetzung von Heines Lyrik ins Slowenische.

DIE HEINE-REZEPTION IM JAHR SEINES TODES (1856)

Heinrich Heine verstarb am 17. Februar 1856 in Paris nach einer langwierigen Krankheit. Die Bekanntmachung seines Todes wurde am 26. Februar 1856 zunächst in der *Laibacher Zeitung* unter den allgemeinen Geschehnissen in Frankreich veröffentlicht, obgleich Heine deutscher Herkunft war. Aus dem Kontext lässt sich schließen, dass die Wahl der Rubrik mit der Tatsache in Verbindung steht, dass Heine einen Großteil seines Lebens in Paris verbrachte und dort auch verstarb. In diesem Bericht über Heines Erbe und seine Beerdigung wird in der Zeitung nur einmal seine deutsche Herkunft erwähnt, jedoch nicht seine jüdische Abstammung: „Der deutsche Dichter wird auf dem Friedhofe Montmartre

10 Damals war der Redakteur der *Kmetijske in rokodelske novice* Janez Bleiweis (Žigon, „Traduzioni di libri“ 398), der später eine Schlüsselrolle im slowenischen nationalen Erwachen spielte. Im Jahr 1857 veröffentlichte die Zeitung einen Artikel, in dem betont wurde, dass Volksbücher in slowenischer Sprache verfasst werden sollten (ebd. 399). Diese Tatsachen weisen darauf hin, dass das Hauptanliegen der *Kmetijske in rokodelske novice* nicht darin bestand, ausländische Autoren zu veröffentlichen.

11 Da Heine in dieser Veröffentlichung nicht erwähnt wurde, ist sie bei der statistischen Auswertung nicht berücksichtigt worden.

beigesetzt werden und der Leichenzug vom Sterbehaus Avenue Malignon ausgehen [...]“ („Frankreich“ 26. Februar 1856). Der Artikel ist in zwei Teile untergliedert, wobei der erste Teil darüber berichtet, dass Heine sein gesamtes Vermögen seiner Frau vermacht hat, während der zweite Teil von der Beerdigung am 20. Februar 1856 handelt. Der Tenor des Artikels über Heines Tod klingt im Stil der *Laibacher Zeitung* weitestgehend neutral, abgesehen von einer Passage, in der der Autor seine Verwunderung über die geringere Teilnahme an der Beerdigung im Vergleich zu den Erwartungen zum Ausdruck bringt:

Der Zufluß von Freunden und Verwandten war weniger groß, als man hätte erwarten dürfen, die Zahl derselben mag höchstens achtzig betragen haben. Von Notabilitäten waren zugegen: Mignet, Théophile Gautier, Alexandre Dumas, außerdem die meisten Journalredakteure und fast sämtliche hier lebende deutsche Journalisten. („Frankreich“ 26. Februar 1856)

Eine ähnliche Formulierung findet sich auch in der renommierten französischen Zeitung *Journal des Débats*, die den Nachruf auf Heine bereits am 22. Februar 1856, vier Tage vor der Veröffentlichung in der *Laibacher Zeitung*, drucken ließ:

Un Journal disait dernièrement, en donnant les détails d'une funèbre cérémonie: La foule qui assistait à ce triste spectacle n'était pas nombreuse. [...] Du moins, parmi ce peu de fidèles, on pouvait compter des hommes portant des noms distingués ou illustres dans les lettres et les arts. Nous avons reconnu M. Mignet, de l'Académie Française. Théophile Gautier, Alexandre Dumas, Paul de Saint-Victor, Alexandre Weill, Ernst, Escudier, etc. (Ratisbonne 431)

Im zitierten Nachruf erwähnt Louis-Gustave-Fortuné Ratisbonne, dass *eine Zeitung* kürzlich ausführlich über Heines Begräbnisfeierlichkeiten berichtet hat. Die Anwesenden bei dieser traurigen Szenerie waren zwar nicht zahlreich, doch befanden sich unter dieser Handvoll treuer Anhänger einige etablierte und angesehene Namen aus der Literatur- und Kunstwelt, wie beispielsweise François-Auguste Mignet (1796–1884), Mitglied der Französischen Akademie, der Schriftsteller Théophile Gautier (1811–1872), der Schriftsteller Alexandre Dumas (1802–1870), der Dichter Paul de Saint-Victor (1827–1881), der Journalist Alexandre Weill (1811–1899) usw. Anhand der Ähnlichkeiten zwischen diesen beiden Aufzeichnungen lässt sich vermuten, dass die *Laibacher Zeitung* ihren Artikel über Heines Tod entweder auf Basis des Ratisbonne-Nachrufs im *Journal des Débats* gestaltet oder aber den Originalbericht, auf den Ratisbonne in seinem Nachruf verweist, als Vorlage verwendet hatte.¹²

12 Dies stellt jedoch nicht das erstmalige Beispiel für eine Verbindung zwischen der *Laibacher Zeitung* und einer französischen Zeitung dar. Bereits während der Zeit der Illyrischen Provinzen stand die

Der Artikel in der *Laibacher Zeitung* berichtet auch darüber, dass Heine jegliche religiöse Zeremonie abgelehnt habe und die Familie den Sarg, in dem der Dichter ruhe, wahrscheinlich reklamieren werde, weil sie der Meinung seien, dass dieser Mängel aufweise. Gemäß Heines Wunsch fehlte nämlich das traditionelle weiße Kreuz auf dem Schleier, welcher den Sarg bedeckte.¹³ Aus diesem Grund wurde der Dichter zuerst in einem provisorischen Grab auf dem Montmartre-Friedhof beerdigt, anschließend wurde der Sarg dann in das eigentliche Grab überführt. In dieser Nachricht sind keine Bewertungen oder Kommentare zu Heines literarischem Schaffen zu finden, es wird jedoch erwähnt, dass Heine „noch vier Stunden vor seinem Tod [...] den Schluß seiner Memoiren [diktierte]“ („Frankreich“ 26. Februar 1856).

Die *Laibacher Zeitung* erinnerte sich am 17. April 1856 erneut an Heine, als sie berichtete, dass der Sarg des Dichters ausgetauscht worden und Heine nun in seinem eigentlichen Grab begraben sei. Auch diese Nachricht wurde – wie bereits die erste – in neutralem Ton verfasst („Frankreich“ 17. April 1856). Neben diesen beiden Nachrichten wurde Heines Name im Jahr 1856 auch am 29. Dezember im *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* in der Rubrik *Neujahrsgeschenke* erwähnt, in der ein Laibacher Verleger, Janez Giontini, Bücher vorschlägt, die eine ausgezeichnete Wahl für ein Geschenk wären. Unter ihnen befindet sich auch die vierte Ausgabe von Heines Sammelband *Neue Gedichte* (1844) (Giontini, „Neujahrsgeschenke“).

Der zweite Zeitungsartikel, der die Nachricht von Heines Tod veröffentlichte, stammt aus der zuvor zitierten katholischen Zeitung *Zgodnja danica*. France Bernik (432) führt diesen Artikel als Beleg dafür an, dass die Heine-Rezeption in den 1850er Jahren geteilt war und besonders in katholischen Zeitungen äußerst negativ ausfiel. Es ist jedoch anzumerken, dass es schwierig ist, von einer vorherrschenden negativen Rezeption Heines in katholischen Zeitungen in den 50er Jahren des 19. Jahrhunderts zu sprechen, da die *Zgodnja danica* die einzige katholische Zeitung war, die zu jener Zeit herausgegeben wurde und folglich die einzige war, die sich zu Heine äußerte. Ähnlich wie die *Laibacher Zeitung* berichtete auch die *Zgodnja danica*, dass die Beerdigung ohne religiöse Zeremonien

Laibacher Zeitung nämlich mit der Zeitung *Télégraphe Officiel des Provinces Illyriennes* in Verbindung (Holz 447). Ein weiteres belegbares Indiz für die Affinität zur französischen Kultur ergibt sich aus den 1850er Jahren, in denen die *Laibacher Zeitung* mehrfach über die Ansichten französischer Sozialisten berichtete (Vodopivec und Zupančič 309).

13 „Der Verstorbene habe sich jedes religiöse Zeremoniell verboten; es war kein Geistlicher bei der Beerdigung zugegen; ja auf dem Leichentuche, welches den Sarg bedeckte, fehlte das sonst übliche weiße Krenz. Ebenso hatte er auch gebeten, man möge keine Rede über seinem Sarge halten“ („Frankreich“ 26. Februar 1856).

stattgefunden habe. Allerdings betrachtete die katholische Zeitung dieses Faktum mit kritischem Blick. Die Nachricht in der wöchentlich erscheinenden *Zgodnja danica* wurde am 3. April 1856 veröffentlicht, zwei Monate nach dem Nachruf in der *Laibacher Zeitung*. Der Grund für diese zeitliche Verzögerung bleibt unklar und könnte entweder ein bloßer Zufall oder eine bewusste Entscheidung der Redaktion gewesen sein. In jedem Fall führte diese Verzögerung zu einer (auch emotionalen) Distanz zum tatsächlichen Ereignis, was es der Zeitung zwei Monate nach Heines Tod leichter machte, scharfe Kritik an Heine zu üben. Die Nachricht über Heines Tod wird in der *Zgodnja danica* auf beinahe theatralische Weise vermittelt, mit dem Ziel, ihre eigene Überzeugung von Heine als verlore-nem und verlassenem Individuum zu verbreiten:

V Parizu je umerl malopridnež in zasmehljivec svetih reči, Henrik Heine, kteri je marsikterima vetrenjaku še bolj glavo zmešal. Ne duhovna, ne petja, ne molitve, ne žalostnice ni bilo pri njegovim truplu. Bil je grozili, leden pogreb za ledenim nejevercam, stekleno merzlo ohnebje, huda sapa, v nemami ljudje so ga spremljevali, in eden za drugim so se umikali, de bi svojih opravič ne zamudili. – Nespremišljeni občudovavci puhlih, prevzetnih zaničevavcov svete vere, gerdi pisarij in nečistih reči, kdo zmed vas bi hotel zdaj na Heine-tovim mestu biti? („Razgled“)

Die Zeitung *Zgodnja danica* zeichnet ein düsteres Bild von der Beerdigung eines einsamen Mannes, von dem die Menschen sich nicht verabschieden wollten. Der Autor des Artikels vermittelt den Eindruck, dass Heine selbst die Schuld an seinem Schicksal trage, insbesondere weil er – so der Autor – „[ein] aufgeblasener, hochmütiger Verächter des heiligen Glaubens“ („Razgled“; übersetzt von P. K.) sei. Dies bestätigt zweifellos Berniks Aussage (432), dass Heine in katholischen Kreisen negativ bewertet wurde. Gleichzeitig ist zu erwähnen, dass konservative Christen im slowenischen Raum auch in späteren Rezeptionsphasen oftmals Gegner von Heines Poesie waren. Die Analyse zeigt, dass der Dichter zweifellos ein eher liberal denkendes Publikum ansprach, was jedoch nicht bedeutet, dass konservative Zeitungen nicht in der Lage waren, Heines Werk positiv zu beurteilen. Dies kommt insbesondere in den Rezeptionsphasen der Jahre 1897–1898 und 1906–1907 deutlicher zum Ausdruck. Aufgrund der Veröffentlichung in der *Zgodnja danica* sind somit in Heines Todesjahr Ansätze einer Ambivalenz in der Heine-Rezeption zu erkennen. Allerdings erschwert die begrenzte Anzahl von Zeitungsartikeln (nur 3), die in diesem Jahr über Heine berichten, einen vollständigen Einblick in den Stand der Rezeption. Der negative Artikel in der Zeitung *Zgodnja danica* aus dem Jahr 1856 ist nämlich der einzige seiner Art und präsentiert ein völlig gegensätzliches Bild der Rezeption im Vergleich zu anderen Zeitungen jener Zeit.

HEINES REZEPTION ZWISCHEN 1857 UND 1860

Im Folgenden wird eine statistische Auswertung der Erwähnungen von Heinrich Heine im Zeitraum zwischen 1857 und 1860 präsentiert. Die vorliegenden Daten deuten vornehmlich auf eine positive Rezeption Heines in der slowenischen Presse hin. Der Dichter wird innerhalb dieses Zeitrahmens in der *Laibacher Zeitung* und ihren Beilagen, im *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* und in den *Blättern aus Krain*, dreizehnmal erwähnt, während er in den Zeitungen *Kmetijske in rokodelske novice*, *Zgodnja danica* und *Carinthia* keinerlei Erwähnung findet. Es ist anzumerken, dass im betrachteten Zeitraum keine anderen Zeitungen im slowenischen Raum veröffentlicht wurden, mit Ausnahme der literarischen Zeitschrift *Slovenski glasnik*, die Heine entgegen unseren Erwartungen auch kein einziges Mal erwähnt.

Tabelle 1: Heines Präsenz in der periodischen Presse im Zeitraum von 1857 bis 1860

Jahr	Zeitung	Erwähnungen	Erwähnungen insgesamt
1857	<i>Laibacher Zeitung</i>	3	5
	<i>Blätter aus Krain</i>	2	
1858	<i>Laibacher Zeitung</i>	2	2
1859	<i>Laibacher Zeitung</i>	2	2
1860	<i>Laibacher Zeitung</i>	1	4
	<i>Blätter aus Krain</i>	1	
	<i>Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung</i>	2	

Wie bereits erwähnt und aus der Tabelle ersichtlich ist, konzentriert sich die Mehrheit der Erwähnungen Heines in den Jahren 1857 bis 1860 auf die *Laibacher Zeitung* mit insgesamt acht Nennungen. Drei weitere Erwähnungen sind in ihrer Beilage *Blätter aus Krain* und zwei im *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung* zu finden. Innerhalb des Zeitraums von 1857 bis 1860 wurde Heine mit fünf Veröffentlichungen am häufigsten im Jahr 1857 genannt, gefolgt von vier Nennungen im Jahr 1860. Die geringste Anzahl an Erwähnungen erfolgte in den Jahren 1858 und 1859, als in den Zeitungsarchiven nur jeweils zwei Aufzeichnungen über den Dichter vorzufinden waren, beide in der *Laibacher Zeitung*. Sowohl die *Laibacher Zeitung* als auch ihre Beilagen erwähnen Heine in einem vorwiegend

positiven oder neutralen Ton, wobei die Bewertung des Dichters tendenziell eher positiv als neutral ausfällt.

Tabelle 2: Die Anzahl der Erwähnungen Heines in den Zeitungen im Zeitraum von 1857 bis 1860 und ihre Bewertung

ZEITUNG	POSITIVE ERWÄHNUNGEN	NEGATIVE ERWÄHNUNGEN	NEUTRALE ERWÄHNUNGEN	ERWÄHNUNGEN INSGESAMT
<i>Blätter aus Krain</i>	2	0	1	3
<i>Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung</i>	3	0	0	3
<i>Laibacher Zeitung</i>	4	0	3	7

Die Erwähnungen von Heine in der Presse wurden im Rahmen dieser Untersuchung kontextuell eingeordnet. Acht lassen sich eindeutig einem engeren literarischen Kontext zuordnen, während die übrigen Erwähnungen mit Anekdoten über Heine (2) oder Berichten über Vertonungen seiner Lyrik (3) verbunden sind.

Sieben Artikel, die dem literarischen Kontext zugeordnet wurden, empfehlen entweder Heines Poesie als Lektüre (Giontini, „Schrift- und Neujahrs-geschenke“ 4. Dezember, 22. Dezember und 29. Dezember 1860), loben seinen Schreibstil (Dr. L. J. und „Kunst und Literatur“) oder setzen sich mit Übersetzungen seiner Poesie in andere Sprachen auseinander („Literatur“, „Vermischte“ 28. November 1859). Es lässt sich ein deutliches Interesse an Heines Poesie erkennen, was durch einen Bericht aus der *Laibacher Zeitung* von 1857 zusätzlich bestätigt wird. In diesem Bericht wird dem slowenischen Publikum mitgeteilt, dass Heines Witwe beschlossen habe, seine restliche Poesie posthum bei der Verlagsbuchhandlung Hoffmann und Campe zu veröffentlichen („Tagsneuigkeiten“). Einer der Artikel im literarischen Kontext, der am 28. November 1859 in der *Laibacher Zeitung* veröffentlicht wurde, beschäftigt sich mit Übersetzungen von Heines Poesie und kritisiert dabei die englische Ausgabe seines gesellschaftskritischen Versepos *Atta Troll. Ein Sommernachtstraum* aufgrund einer mangelhaften sprachlichen Umsetzung („Vermischte“ 28. November 1859). Interessanterweise wurde diese Übersetzung in England dennoch positiv aufgenommen. Der Autor des Beitrags zitiert Passagen aus Heines Originalgedicht und vergleicht sie mit der Übersetzung. Dieser Bericht zeigt erneut, dass das slowenische Publikum mit Heines politischer Lyrik vertraut war. Eine

Betrachtung der Artikel, die in einen engeren literarischen Kontext passen, legt nahe, dass sowohl Heines Werk als auch sein einzigartiger Schreibstil zu jener Zeit bereits recht bekannt waren. In den *Blättern aus Krain* werden die „salope[] Heine'sche[] Manier“ (Dr. L. J.) und „Heine'sche[] Strophen“¹⁴ (Seunig 190) erwähnt. Heine wird als herausragender Dichter mit charakteristischem Schreibstil präsentiert, den ein breiteres Publikum kennen sollte.

Drei Nachrichten berichten auch über Vertonungen von Heines Poesie. In zweien wird erwähnt, dass das Gedicht *Die beiden Grenadiere* vertont wurde („Großes Konzert“ und „Ein fahrender Sänger“), und einmal wird die Vertonung von *Die Loreley* („Lokales“) genannt. *Die beiden Grenadiere* war zu jener Zeit eines der beliebtesten Gedichte Heines aus der Gedichtsammlung *Buch der Lieder* (erschienen 1827). Interessanterweise wurde das Gedicht in den Zeitungen nur einmal weniger erwähnt als die Sammlung selbst (das *Buch der Lieder* wird – aber nur in den Literaturhinweisen – dreimal angeführt (Giontini, „Schrift- und Neujahrsgeschenke“ 4. Dezember, 22. Dezember und 29. Dezember 1860), *Die beiden Grenadiere* („Großes Konzert“ und „Ein fahrender Sänger“) und *Atta Troll* (B. und „Vermischte“ 28. November 1859) werden jeweils zweimal erwähnt, während *Die Loreley* („Lokales“) und die Sammlung *Neue Gedichte* (Giontini, „Neujahrsgeschenke“) jeweils nur einmal genannt werden). Die Zeitung *Blätter aus Krain* charakterisierte im August 1857 das Gedicht *Die beiden Grenadiere* als poetisch und betonte, dass die Vertonung dieses Gedichts tief in die Seele eindringe („Ein fahrender Sänger“).¹⁵

Während dieser Rezeptionsphase sind in den Zeitungen auch Anekdoten über Heine zu finden. Obwohl sie nicht unmittelbar mit seinem dichterischen Schaffen in Verbindung stehen, erlauben sie dennoch Rückschlüsse auf Heines gesellschaftlichen Status. Die Anekdoten zeigen deutlich, wie bekannt Heines Name war und gleichzeitig, wie die Zeitungen den Dichter dem Lesepublikum präsentieren wollten. Die erste Anekdote wurde am 21. Dezember 1858 in der *Laibacher Zeitung* veröffentlicht und war aus der deutschen Kulturzeitschrift *Westermanns Monatshefte* übernommen worden, wo sie im Zusammenhang mit Erinnerungen an Heine erschienen war. Ein anonymen Autor berichtet über Heines Promotion in Göttingen und erzählt vom geistreichen Wortwechsel zwischen dem Dichter und dem Dekan der juristischen Fakultät. Heine habe bereits vor der Verteidigung seine Prüfungsgebühr auf den Tisch gelegt, woraufhin der Dekan ihm

14 Die Veröffentlichung ist in der Statistik nicht berücksichtigt worden, da sie im Jahr 1862 publiziert wurde.

15 „Der poetische Geist dieser Dichtung, die tiefen Schatten der Nacht, oben das bleiche Licht des aus Nebeln steigenden Mondes, der Haufe der schweigenden, andächtig lauschenden Zuhörer, der feierliche Vortrag des fahrenden Sängers und der süße Ton seiner Leier brachten einen tiefen, die Seele ergreifenden Eindruck hervor.“ („Ein fahrender Sänger“).

Einhalt geboten und gesagt habe: „Wir müssen Sie ja erst prüfen“, worauf ihm Heine kurzweg geantwortet habe: „Prüfet und das Beste behaltet.“ („Vermischte“ 21. Dezember 1859).

In der zweiten Anekdote, die am 13. August 1859 auf der Titelseite der *Laibacher Zeitung* in der Rubrik „Unter dem Strich“ veröffentlicht wurde, schreibt ein verzweifelter Feuilletonist darüber, wie er in der unerträglichen Hitze des Sommers zu arbeiten habe, anstatt Urlaub machen zu können, und dabei an Heine denke, den er den Lesern als Autor des Gedichts *Atta Troll* vorstellt.

Heine hatte einmal großen Durst und wurde hierdurch zum Statistiker. Er berechnete, wie viel Eimer Wein jährlich auf der Erde wachsen, und welcher Anteil hiervon zur Konsumtion für jedes Individuum sämtlicher Rassen [...] entfällt. Dabei brachte er heraus, dass er viel zu kurz komme, und sehnte sich, die Kreatur kennen zu lernen, die ihm seinen Musteil Wein wegtrinkt, um ihr Etwas antun zu können. Nun habe ich zwar mit dem Dichter des *Atta Troll* nichts gemein, als das, was mir eben zu einem Heine abgeht; auch dürfte ich nicht, sondern ärgere mich über den bösen Gesellen, welcher mir meine Ferienzeit wegriß. [...] Also phantasiert Ihr zum umgekehrten Heine verzweifelter Feuilletonist, weil er bei 34 Grad Hitze an den Arbeitstisch geschmiedet ist. (B.)

Es ist evident, dass Heines Name zu jener Zeit in sämtlichen Gesellschaftsschichten weithin bekannt war und die Rezeption seiner Werke nicht allein auf literarische Kreise beschränkt blieb. Ein anschauliches Beispiel hierfür ist auch die Erwähnung seiner Person durch Feuilletonisten, um den Lesern seine Situation besser zu beschreiben, gerade weil sie Heines Lage ähnelte. Zudem wird Heine erneut als Verfasser des satirischen Gedichts *Atta Troll* hervorgehoben, was als weiterer Beleg für die Rezeption seiner politischen Lyrik dient. In den Zeitungen wird Heine generell als interessante und geistreiche Persönlichkeit präsentiert. In den genannten Anekdoten ist – in Anlehnung an das von Marijan Dović entwickelte analytische Modell der Kanonisierung europäischer Kulturschaffender (33) – eine kulturelle Aneignung von Heines Leben zu erkennen, da er – unabhängig davon, ob die Anekdote auf einer wahren Begebenheit beruht oder nicht – dem Zielpublikum nähergebracht wird. Der Leser empfindet Heine daher als ebenbürtig und erkennt gleichzeitig eine Gleichstellung zwischen ihm und dem Verfasser der Anekdote, da dieser sich mit Heine identifiziert.

Die Anekdoten in der *Laibacher Zeitung* lassen vermuten, dass damit bereits eine Kanonisierung des Autors im slowenischen ethnischen Raum begann. Andererseits ist in einigen Zeitungen ein vollkommenes Fehlen an Erwähnungen Heines zu verzeichnen. Es stellt sich hierbei die Frage, warum in der Klagenfurter Zeitschrift *Carinthia*, die den Untertitel *Zeitschrift für Vaterlandskunde, Belehrung und Unterhaltung* trägt und die auf Heimatkunde, Bildung und Unterhaltung

spezialisiert ist, nach Heines Tod keine Artikel über ihn veröffentlicht wurden, obwohl er – wie bereits eingangs erwähnt – schon 1839 in dieser Zeitschrift erwähnt worden war. Zwischen 1815 und 1862 (mit einigen Unterbrechungen) war Simon Martin Mayer (1788–1872) der Herausgeber der *Carinthia*. Da Mayer auch als Priester tätig war, könnte diese Doppelfunktion dazu geführt haben, dass die Zeitschrift nicht über Heine berichtete, da der Dichter öffentlich kirchliche und religiöse Autoritäten kritisierte. Aufgrund seiner konservativen Ansichten könnte Mayer auch ein Gegner der damals kontroversen Judenemanzipation gewesen sein. Heines jüdische Herkunft wäre somit ein weiterer Grund dafür, warum er in der Zeitschrift keinen Platz fand. Eine viel einfachere Erklärung wäre jedoch, dass sich die *Carinthia* zu jener Zeit auf Themen konzentrierte, die mehr mit ihren aktuellen Zielen übereinstimmten, wie zum Beispiel der Entwicklung von Kärnten (Nußbaumer). Es lässt sich auch erklären, warum Heine nicht in der literarisch-pädagogischen Zeitschrift *Slovenski glasnik*, die ebenfalls in Klagenfurt herausgegeben wurde und sich für die Entwicklung der slowenischen Sprache und Literatur einsetzte (Stabej 449), erwähnt wurde. Statt ausländischen Autoren den Vorzug zu geben, gab die Zeitschrift der einheimischen Literatur und Dichtung den Vorrang,¹⁶ was der Stärkung der nationalen Identität dienen sollte.

FAZIT

Basierend auf der Analyse von Zeitungsartikeln wurden die Anfänge der Zeitungsrezeption Heinrich Heines im slowenischen Kulturraum ermittelt und bewertet. Die gewonnenen Erkenntnisse vervollständigen und erweitern den bisherigen Wissensstand über die Heine-Rezeption in Slowenien. Es wurde festgestellt, dass man in Slowenien erstmals in den 1830er Jahren, genauer gesagt im Jahr 1834, durch das *Illyrische Blatt*, eine Beilage der *Laibacher Zeitung*, mit Heines Werken in Kontakt kam. Von da an bis zu Heines Tod im Jahr 1856 erschienen sowohl sein Name als auch seine Lyrik in den Zeitungen und seine Präsenz im slowenischen Raum nahm stetig zu. Die Analyse der Berichte über seinen Tod im Jahr 1856 bestätigt eine ambivalente Rezeption Heines im slowenischen Raum, da die katholische Zeitung *Zgodnja danica* in diesem Jahr einen äußerst negativen Artikel über den Tod des deutschen Dichters sowie die Umstände seiner Beerdigung veröffentlichte.

Die Rezeption von Heine zwischen 1857 und 1860 lässt sich hauptsächlich als Rezeption seiner Lyrik beschreiben. Dreimal wird seine Gedichtsammlung *Buch*

16 Ein gutes Beispiel dafür ist die Veröffentlichung der Erzählung Fran Levstiks (1831–1887) *Martin Krpan z Vrha*, die bereits im ersten Erscheinungsjahr der Zeitschrift (1858) erfolgte (Mazi-Leskovar 138).

der *Lieder* erwähnt, die die Slowenen ausschließlich auf Deutsch lasen, da die erste Übersetzung von Heines Lyrik ins Slowenische erst 1861 durch France Zakrajšek erfolgte, der das Gedicht *Belsazar* übersetzte. In dieser Zeit begann auch die Rezeption von Heines politischen Texten, da sein episches satirisches Gedicht *Atta Troll* in zwei Zeitungen erwähnt wurde. Auch durch Vertonungen seiner Gedichte und die Veröffentlichung von Anekdoten über sein Leben erlangte Heine bei den slowenischen Lesern Beliebtheit.

Die Analyse der *Laibacher Zeitung*, des *Intelligenzblattes zur Laibacher Zeitung* und der *Blätter aus Krain*, die Heine zwischen 1857 und 1860 als einzige erwähnen, zeigt, dass die Rezeption von Heine im slowenischen Raum in diesem Zeitraum positiv war, da sich neun positive und vier neutrale Berichte über den deutschen Dichter finden. Diese Periode kann als eine Zeit beschrieben werden, in der Heine als angesehener Dichter und literarische Persönlichkeit akzeptiert wurde. Bis zum Jahr 1860 hatte Heine im slowenischen literarischen Raum bereits einen festen Platz eingenommen. Die Rezeption des Dichters nahm im slowenischen Gebiet bis zum Ende des 19. Jahrhunderts stetig zu und erreichte vor dem Übergang ins 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt. Die Rezeption Heines am Ende des 19. Jahrhunderts ist von mehreren Ambivalenzen geprägt und zeigt eine klare Dichotomie zwischen der Ablehnung des Dichters durch katholische Zeitungen und seiner Akzeptanz durch liberale Zeitungen. Heines Lyrik hat den slowenischen literarischen Raum zweifellos geprägt und Spuren in den Texten und Gedanken slowenischer Literaten hinterlassen.

LITERATURVERZEICHNIS

Zeitungsquellen

- „Cabale und Liebe.“ *Illyrisches Blatt*, 4. November 1848, S. 354.
- „Die Wiener Theaterzeitung und der Schriftsteller Saphir.“ *Illyrisches Blatt*, 13. Dezember 1834, S. 184.
- „Ein fahrender Sänger (Verschiedenes).“ *Blätter aus Krain*, 22. August 1857, S. 135-136.
- „Feuilleton.“ *Illyrisches Blatt*, 15. Mai 1845, S. 80.
- „Frankreich (Richtamtlicher Teil).“ *Laibacher Zeitung*, 17. April 1856, S. 381.
- „Frankreich (Richtamtlicher Teil).“ *Laibacher Zeitung*, 26. Februar 1856, S. 203.
- „Großes Konzert.“ *Laibacher Zeitung*, 12. Juni 1857, S. 533.
- „Kunst und Literatur (Vermischte Nachrichten).“ *Laibacher Zeitung*, 12. Mai 1858, S. 429.
- „Literatur.“ *Blätter aus Krain*, 12. Mai 1860, S. 72.
- „Lokales.“ *Laibacher Zeitung*, 20. Juli 1857, S. 665.

- „Razgled po keršanskim svetu.“ *Zgodnja danica*, 3. April 1856, S. 64.
- „Tagsneuigkeiten.“ *Laibacher Zeitung*, 25. November 1857, S. 1089.
- „Vermischte Nachrichten.“ *Laibacher Zeitung*, 21. Dezember 1858, S. 1169.
- „Vermischte Nachrichten.“ *Laibacher Zeitung*, 28. November 1859, S. 1085.
- B. „Klagenfurter Briefe (Feuilleton).“ *Laibacher Zeitung*, 13. August 1859, S. 731.
- Dr. L. J. „Literarisches.“ *Blätter aus Krain*, 3. Oktober 1857, S. 160.
- Giontini, Janez. „Neujahrsgeschenke.“ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 29. Dezember 1856, S. 1007.
- Giontini, Janez. „Schrift- und Neujahrsgeschenke.“ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 22. Dezember 1860, S. 764.
- Giontini, Janez. „Schrift- und Neujahrsgeschenke.“ *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, 29. Dezember 1860, S. 774.
- Giontini, Janez. „Schrift- und Neujahrsgeschenke.“ *Laibacher Zeitung*, 4. Dezember 1860, S. 730.
- Heine, Heinrich. „Frühlingsgruß.“ *Illyrisches Blatt*, 9. Juni 1842, S. 93.
- Kinou, E. Arnold. „Ein Ausflug in die Provinz.“ *Carniolia*, 11. November 1839, S. 222-223.
- Kordes, Leopold. „Feuilleton.“ *Illyrisches Blatt*, 28. Juni 1847, S. 207-208.
- Mansfon. „Theaternotizen.“ *Carinthia*, 9. November 2023, S. 184.
- Prenner, Carl. „Das Schloß Wagensberg in Krain.“ *Carniolia*, 8. November 1839, S. 217-218.
- Quiproquo. „Briefe aus Klagenfurt.“ *Carniolia*, 6. Januar 1843, S. 288.
- Seunig, Joseph Friedrich. „Ein treuloses Gemüth.“ *Blätter aus Krain*, 22. November 1862, S. 189-190.
- Vilhar, Miroslav. „Sveta gora.“ *Kmetijske in rokodelske novice*, 25. Juni 1851, S. 125.
- Zakrajšek, France. „Belsazar.“ *Kmetijske in rokodelske novice*, 2. Januar 1861, S. 7.

Primärliteratur

- Heine, Heinrich. *Buch der Lieder*. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1827.
- Heine, Heinrich. *Heinrich Heine's sämtliche Werke*. Bd. 19-20. Hamburg, Hoffmann und Campe, 1863.
- Kette, Dragotin. „Pismo Josipu Murnu 27. jan. 1897.“ Erhältlich unter: <https://pisma-rch.ung.si/pismo/1359> (Zugriffsdatum: 14.7.2023).

Sekundärliteratur

- Bernik, France. „Heinrich Heine in slovenska literatura.“ *Slavistična revija*, Jg. 37, Nr. 4, 1989, S. 429-443.

- Dović, Marijan. „Kanonizacija kulturnih svetnikov: analitični model.“ *Kulturni svetniki in kanonizacija*, hrsg. von Marijan Dović, Ljubljana, Založba ZRC, 2016, S. 23–44.
- Holz, Eva. „Dogajanje v Srbiji v letih od 1809 do 1814, kot sta ga opisovala Laibacher Zeitung in Télégraphe Officiel des Provinces Illyriennes.“ *Annales. Series historia et sociologia*, Jg. 20, Nr. 2, 2010, S. 445–456.
- Hosfeld, Rolf. *Heinrich Heine. Die Erfindung des europäischen Intellektuellen*. München, Siedler Verlag, 2014.
- Mazi-Leskovar, Darja. „Names in literary translation.“ *Acta Neophilologica*, Jg. 50, Nr. 1–2, 2017, S. 137–152.
- Mezeg, Adriana und Tanja Žigon. „‘A Carniolan also Learns Latin and French at Grammar School’: France in the Light of the Articles of the Ljubljana German Weekly Newspaper for Benefit and Amusement.“ *Annales. Series historia et sociologia*, Jg. 33, Nr. 2, 2023, S. 299–314.
- Miladinović Zalaznik, Mira. „Das erste Laibacher belletristische Journal Carniolia (1838–1844) und die redaktionelle Tätigkeit seines Gründers Leopold Kordes.“ *Deutschsprachige Öffentlichkeit und Presse in Mittelost- und Südosteuropa: (1848–1948)*, hrsg. von Andrei Corbea-Hoisie, Ion Lihaciu und Alexander Rubel, Iași, Editura Universității „Al. Cuza“/Konstanz, Hartung-Gorre, 2008, S. 167–181.
- Nußbaumer, Herrmann. „Mayer, Simon Martin.“ *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815–1950 (ÖBL)*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1972, S. 448.
- Ratisbonne, Louis-Gustave-Fortuné. „Nekrolog. Notizen zu Tableaux de voyage. De l’Allemagne. Buch der Lieder. Intermezzo.“ *Die französische Heine-Kritik*, Bd. 3, hrsg. von Hans Hörling, Stuttgart, J. B. Metzler, 2002, S. 430–432.
- Samide, Irena. *Nemška književnost v gimnazijah na Slovenskem od 1848 do 1918*. Dissertation. Ljubljana, Univerza v Ljubljani, Filozofska fakulteta, 2012.
- Sket, Jakob. *Slovenska slovstvena čitanka za učiteljska*. Wien, C. kr. zaloga šolskih knjig, 1893. Erhältlich unter: <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HNJQRANF> (Zugriffsdatum: 13.10.2023).
- Stabej, Marko. „Slovenski glasnik.“ *Slovenska kronika XIX. stoletja*, Buch 1, Ljubljana, Nova revija, 2001, S. 449–450.
- Vodopivec, Peter und Metka Zupančič. „Les socialistes ,utopiques‘ français dans le Journal des österreichischen Lloyd (1841–1847) et le Laibacher Zeitung (1850).“ *Acta Histriae*, Jg. 28, Nr. 2, 2020, S. 297–310.
- Žigon, Tanja. „Laibacher Wochenblatt - ljubljanski tednik za korist in zabavo (1804–1810 in 1814–1818).“ *Zgodovinski časopis*, Jg. 55, Nr. 1, 2001, S. 67–91.
- Žigon, Tanja. „Matej Cigale (1819–1889) als Übersetzer von Schulbüchern.“ *Acta Neophilologica*, Jg. 53, Nr. 1–2, 2020, S. 167–182.

Žigon, Tanja. „Traduzioni di libri ,per il popolo‘ in sloveno: la leggenda di santa Genoveffa e il suo primo traduttore.“ *Acta Histriae*, Jg. 28, Nr. 3, 2020, S. 397-416.

Mineja Krisper

Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
mineja.grasic@gmail.com

Petra Kramberger

Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
petra.kramberger@ff.uni-lj.si



Recepcija Heinricha Heineja v časopisju na Slovenskem do leta 1860

Nemški pesnik Heinrich Heine (1797–1856) je bil že za časa svojega življenja ena najkontroverznejših osebnosti, ki so kasneje postale del nemškega literarnega kanona. Zgodovinsko recepcijo Heineja je večkrat zaznamovalo zavračanje pesnika, saj družba in kritiki niso bili naklonjeni njegovim različnim prepričanjem, predvsem njegovim političnim in verskim stališčem. Pričujoči prispevek se osredotoča na recepcijo Heineja na Slovenskem do leta 1860 in je razdeljen na tri poglavja. Prvo poglavje raziskuje recepcijo Heineja na Slovenskem pred letom 1856, ko se je Heine prvič pojavil v časopisju in je njegova prisotnost v slovenskem prostoru postopoma naraščala. Drugo poglavje se osredotoča na recepcijo v letu njegove smrti, 1856, pri čemer v središču raziskave stojita dva nekrologa. Prvi je bil objavljen v časopisu *Laibacher Zeitung*, medtem ko je drugi, edini izrazito negativni zapis o Heineju v tistem času, izšel v časopisu *Zgodnja danica*. Tretje poglavje obravnava recepcijo med letoma 1857 in 1860. Recepcija Heineja je bila v tem času pretežno pozitivna, z izrazitim poudarkom na pozitivnem vrednotenju Heinejeve poezije in sloga pisanja. Raziskava zajema analizo izdaj devetih publicističnih organov, ki so v tem obdobju izhajali na Slovenskem. Pregledali smo časopise *Laibacher Zeitung*, njegove priloge *Intelligenzblatt zur Laibacher Zeitung*, *Illyrisches Blatt* in *Blätter aus Krain, Carinthio, Carniolio*, *Kmetijske in rokodelske novice*, *Zgodnja danica* ter literarno revijo *Slovenski glasnik*. Heine se do leta 1860 vsaj enkrat pojavi v skoraj vseh navedenih časopisih, z izjemo literarne revije *Slovenski glasnik*.

Ključne besede: Heinrich Heine, slovenski prostor, literarna recepcija, od 1834 do 1860, nemška književnost

Kotzebues komische dramatische Formen auf der Ständischen Bühne in Laibach von 1830 bis 1840¹

Tone Smolej, Tanja Žigon

Abstract

Die dramatischen Werke des deutschen Dramatikers, Schriftstellers und Librettisten August von Kotzebue (1761–1819) gehörten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht nur zum festen Repertoire des Ständischen Theaters in Laibach (Ljubljana), sondern Kotzebue gehörte in den 1830er-Jahren, wie aus den Spielplänen ersichtlich, zu den meistgespielten Dramatikern auf der Laibacher Bühne. Es wurden sowohl seine ernstesten Schauspiele als auch Werke komischen Inhalts aufgeführt. Vor allem bei den Letzteren ist eine rege Vielfalt an komischen dramatischen Formen (z. B. Lustspiel, Schwank, Posse) zu verzeichnen, was bei den gespielten Werken anderer Autoren und Autorinnen zu dieser Zeit nicht der Fall war. Im vorliegenden Beitrag werden in Hinblick auf die in Laibach aufgeführten Stücke von Kotzebue die verschiedenen komischen dramatischen Formen dargestellt und erörtert.

Schlüsselwörter: August von Kotzebue, Ständisches Theater in Laibach, komische dramatische Formen, Theatergeschichte, Kulturgeschichte

1 Der Beitrag ist im Rahmen des Forschungsprogramms Interkulturelle literaturwissenschaftliche Studien (Nr. P6-0265) entstanden, das von der Slowenischen Forschungsagentur aus öffentlichen Mitteln finanziert wird.

EINLEITUNG

Eine übersichtliche Darstellung der Geschichte des deutschsprachigen Theaters und der Theaterproduktion im Ständischen Theater in Laibach (heute Ljubljana)² steht bis dato noch aus. Im 19. Jahrhundert und somit auch in der hier behandelten Zeit von 1830 bis 1840 war dies das einzige Theaterhaus in Laibach, der Krainer Hauptstadt, das sowohl von dem deutschen als auch dem slowenischen Publikum besucht wurde, denn von einer nationalen Differenzierung kann in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts noch nicht gesprochen werden.³ Wie es auf den Bühnen des 19. Jahrhunderts üblich war, wurden auf der ständischen Bühne in Laibach sowohl Werke mit Musik, vor allem Opern, aber auch Zauberspiele und Possen mit Gesang, als auch Werke ohne Musik, d. h. „reine Schauspiele“ bzw. Werke ohne Beteiligung eines Komponisten, inszeniert. Während Jože Sivec das Musiktheater in Laibach vom Ende des 18. Jahrhunderts bis 1861 bereits im Jahr 1971 ausführlich behandelte, beschränkt sich die Erforschung der dramatischen Produktion auf einzelne germanistische Recherchen (vgl. Ludvik, *Nemško gledališče* und „O Stanovskem gledališču“, Birk, „Die deutschsprachige Dramenproduktion“ und „Die deutsche Bühne“), die sich auf bestimmte Epochen, Autoren oder Gattungen beschränken.⁴ Die slowenische Literaturgeschichte widmete sich bisher viel mehr der Erforschung des slowenischen Theaters und behandelte die deutschsprachige Bühne eher stiefmütterlich, obwohl sich auch das ästhetische Empfinden der damaligen slowenischen Intelligenz bezüglich des Theaters in der deutschen Thalia stärker herausbildete.

Ein weiterer Grund für das Fehlen detaillierter Studien zur Theatergeschichte besteht darin, dass erst durch die jüngsten Forschungen einerseits viele Archivquellen neu entdeckt wurden, andererseits aber auch bis dato unberücksichtigte Quellen ans Licht kamen (Motnik, Žigon und Smolej). Zunächst einmal werden im Slowenischen Nationalmuseum die Theaterplakate aufbewahrt (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung), die die Theaterdirektoren in der Regel am Tag der Aufführung drucken ließen, um möglichst viele Leute zum Besuch der Theatervorstellung zu animieren. Zum Zweiten stellen die in der slowenischen

2 Für die heutige Hauptstadt Sloweniens wird hier und im Weiteren der historische Name Laibach benutzt, wie es zur behandelten Zeit üblich war.

3 In Laibach lebten in der Mitte des 19. Jahrhunderts etwa 5000 Deutsche, was ungefähr 40% der Gesamtbevölkerung entsprach (Brix 54-55). Die Umgangssprache in der Stadt war Deutsch, auch zu Hause sprach man untereinander gewöhnlich deutsch, man beherrschte aber auch Slowenisch (Vošnjak 15-16).

4 Interessanterweise haben sich die ersten slowenischen Germanisten kaum der Erforschung des deutschsprachigen Theaters in Laibach gewidmet, obwohl sich z. B. Jakob Kelemina (1881-1957) intensiv mit der Dramatik, darunter mit Shakespeare und seinen Dramen beschäftigt hat (Samide und Kramberger 316-320, Kramberger und Samide).

Theaterforschung bisher kaum beachteten Theaterjournale eine wichtige Quelle dar (vgl. z. B. Ulrich, „Eine statistische Untersuchung des Repertoires“, Žigon, Ulrich, *Deutschsprachige Theater-Journale*), welche das Theaterpersonal, zumeist Souffleure, entweder zu Neujahr oder am Ende jeder Theatersaison herausgaben und in denen neben einer Aufstellung der Theaterangestellten und Anekdoten aus dem Theaterleben auch der Spielplan der vergangenen Monate zu finden ist. Die Spielpläne können weiterhin anhand der im Archiv der Republik Slowenien erhaltenen Buchhaltungsbücher des Ständischen Theaters in Laibach (AS 13) überprüft und ergänzt werden. Ein besonderes Dokument stellt aber auch die umfassende Sammlung von mehr als 1800 Briefen dar, die in den Jahren von 1832 bis 1840 von dem sich im Ruhestand befindenden Hauptmann namens Franz Franz (1779–1840) verfasst und an den Baron Josef Kalasanz von Erberg (1771–1843) in Lusttal (heute Dol bei Ljubljana) adressiert waren, worin unter anderem auch von den Vorstellungen im Laibacher Theater berichtet wird (AS 730).⁵ Erst aufgrund einer Rekonstruktion des Spielplans⁶ ist es daher möglich, die Produktion der Ständischen Bühne in Laibach zu kommentieren und auf verschiedene Forschungsaspekte einzugehen.

Der vorliegende Beitrag befasst sich mit einem Segment aus der Theatergeschichte und konzentriert sich auf die komischen Werke des Dramatikers, Schriftstellers und Librettisten August von Kotzebue, die in den 1830er Jahren auf der Ständischen Bühne in Laibach aufgeführt wurden. Obwohl Kotzebue auch als Autor ernsterer Texte in die Literaturgeschichte eingegangen ist, richtet sich hier die Aufmerksamkeit auf seine komischen Genres, da kein anderer Dramatiker ein so vielfältiges und abwechslungsreiches komisches Repertoire auf der Laibacher Bühne der 1830er-Jahre vorzuweisen hatte. Die im Folgenden behandelten Stücke wurden in Laibach im Zeitraum vom Herbst 1829 (Spielsaison 1829/30) bis zum Ende des Jahres 1839, d. h. bis zum Ende der Herbstsaison 1839/40 aufgeführt. In diesem Zeitraum wurden in Laibach mehr als 40 Stücke Kotzebues inszeniert.⁷

5 Eine wissenschaftliche Auswertung der Briefsammlung, auf die bereits Walter Šmid 1909 aufmerksam wurde (Šmid) und von der auch der Historiker Peter Vodopivec berichtete (Vodopivec) blieb bisher aus. Erst seit Kurzem arbeitet ein Team von Wissenschaftlern und Wissenschaftlerinnen unter der Leitung von Dr. Miha Preinfalk (Forschungszentrum der Slowenischen Akademie der Wissenschaften und Künste/ZRC SAZU) an einer kritischen Edition und Auswertung der Briefe, die 2024 erscheinen soll.

6 Die Spielpläne von 1833/34 bis 1839/40 wurden vor Kurzem von Motnik und Žigon rekonstruiert und werden demnächst veröffentlicht (Motnik und Žigon).

7 Eine Auflistung aller auf der Laibacher Bühne aufgeführten Werke von Kotzebue im behandelten Zeitraum (Herbst 1829 bis 1840) ist im Anhang zu finden.

KOTZEBUE AUF DER LAIBACHER STÄNDISCHEN BÜHNE

Nach dem bisherigen Forschungsstand wurde Kotzebue in Laibach bereits im Sommer 1801 zum ersten Mal aufgeführt, als seine bis dahin unveröffentlichte römische Tragödie *Octavia* gespielt wurde, worüber das Theaterplakat (Nr. 3) vom 29. Juli 1801 Auskunft erteilt (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung). Am 19. August 1801 (Theaterplakat Nr. 17) wurde daraufhin noch das Lustspiel *Die beiden Klingsberg* (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung) aufgeführt, das auch in den 1830er-Jahren auf dem Spielplan stand und im Weiteren näher dargestellt wird. Den literarischen Kreis um den Kunstmäzenen, Unternehmer, Gelehrten und Schriftsteller Karl Sigismund Zois, Freiherr von Edelstein (1747–1819) (mehr zu seiner Person Prosenc 444–445) begeisterte danach noch das Versdrama *Der Hah-nenschlag*, das 1803 in Wien bei Wallishausser erschien. Hierin geht es um das traurige Schicksal eines Jungen namens Fritz, dessen Mutter bei einem Brand ihr gesamtes Hab und Gut, bis auf ihren schönen Hahn Hans, verloren hat. Um zu überleben, verkauft der Junge den Hahn an einen reichen Bauern, der die Hochzeit seiner Tochter vorbereitet. In kindlicher Naivität denkt der kleine Fritz, dass der schöne Hahn vom Bauern nur bewundert werden wird. Vor der Schlachtung wird das Tier vom Bräutigam Wilhelm gerettet, der kein anderer ist als der ältere Bruder von Fritz, der nach vielen Jahren aus der Armee zurückgekehrt ist und nun zusammen mit seiner Braut und seinem Schwiegervater seiner Stammfamilie helfen will. Das Werk wurde vom slowenischen Sprachwissenschaftler und Slawisten Bartholomäus (Jernej) Kopitar (1780–1844) in Prosa übersetzt, während die letzten Verse vom aufgeklärten Geistlichen, Dichter, Übersetzer und Redakteur sowie großen Bewunderer Napoleons, Valentin Vodnik (1758–1819), bearbeitet wurden (Kos 586, Vidmar 195–196).⁸

Kotzebues Werke gehörten mehr als ein halbes Jahrhundert lang zum festen Repertoire der Ständischen Bühne in Laibach. Interessanterweise behandelte Giesemann in seinem Buch über die slowenische Kotzebue-Rezeption nur die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts und ließ die Präsenz von Kotzebues Werken auf der Laibacher Bühne in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts völlig unbeachtet. Mithilfe der Spielpläne, deren Rekonstruktion anhand der oben erwähnten Quellen möglich war, wird im Weiteren die Kotzebue-Rezeption in Laibach in den 1830er-Jahren analysiert und erörtert.

8 Den Vers, in dem Wilhelm seinen Bruder nach der Mutter fragt: „Wo ist sie, Bruder? Eile! Eile!“, übersetzte Vodnik mit zwei Versen: „Ved me, bratec, hitro kmali, / Berž tecíva: Kje so mát?“, während die Antwort des Schwiegervaters („Gospodinjo k'nam pelali: / Bili ste vbógi – zdaj bogát.“) den Versen von Kotzebue relativ treu folgt: „Nun kommt! Wir holen in unsere Mitte / Die arme – nein die reiche Frau.“ (Kotzebue, *Der Hah-nenschlag* 34, Vodnik).

Die in Laibach aufgeführten Lustspiele

Unter allen komischen Werken von Kotzebue, die sich das Laibacher Publikum anschauen konnte, wurden in dem behandelten Zeitraum vorwiegend seine Lustspiele – und zwar 20 – aufgeführt.⁹ Schaut man sich die Titel an, stellt man sogleich fest, dass die bekanntesten Lustspiele aus Kotzebues Feder nicht immer auch die meist gespielten in Laibach waren. So wurde das Lustspiel *Die deutschen Kleinstädter* trotz seines großen Ruhms und seiner Bekanntheit nur einmal, am 10. November 1830, aufgeführt. Valentin Vodnik war ein Bewunderer des Stücks und wollte es ins Slowenische übersetzen (Omersa 79). Allerdings wurden auch französische Kritiker auf das Stück aufmerksam, denn Kotzebue ließ sich von Louis-Benoît Picards (1769–1828) Komödie *La petite ville* beeinflussen. Sogar Madame de Staël (120) verglich die beiden Komödien in ihrem Werk *D'Allemagne* wie folgt: „Picard représente les habitants de la province cherchant sans cesse à imiter Paris, et Kotzebue les bourgeois d'une petite ville, enchantés et fier du lieu qu'ils habitent, et qu'ils croient incomparable“.¹⁰ Interessanterweise wurden die beiden Stücke in Laibach bereits in der Spielsaison 1802/03, und zwar an zwei aufeinanderfolgenden Abenden aufgeführt (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung), also waren sie dem Publikum nicht unbekannt.

Kotzebues Stück *Die deutschen Kleinstädter* sollte des Weiteren von manchen Forschern auch als satirische Gesellschaftskritik interpretiert werden, was übertrieben ist, denn der Autor ist konservativ und sehr auf die Treue zur Herrschaftsschicht bedacht (Jung 66). Wie dem auch sein mag: Kotzebue macht sich in dem Stück über die Bewohner der Kleinstadt Krähwinkel lustig, die in der deutschen Literatur inzwischen zu einer Metonymie für einen etwas beschränkten, spießbürgerlichen Ort geworden ist. Im Lustspiel verbringt Sabine, die Tochter des Bürgermeisters, ein Jahr in der Hauptstadt, wo sie sich in einen Beamten namens Olmers verliebt und nun sehnlichst auf dessen Brief wartet. Ihrer Großmutter schwindelt sie vor, dass Olmers' Porträt in Wirklichkeit das des Königs sei. Andererseits empfiehlt „Frau Unter-Steuer-Einnehmerin“ Staar ihrer Enkelin den „Bau-, Berg- und Weg-Inspektors-Substituten“ Sperling, der auch Dichter ist. Die Situation wird komplizierter, als die Nachricht die Stadt erreicht, dass die Kutsche eines wichtigen Beamten mit ministeriellen Befugnissen beschädigt wurde und der Bürgermeister einen Empfang organisiert. Wie Klotz (18–21) hervorhebt, war Kotzebue einer der ersten, der die

9 Es handelt sich um das seit 1536 belegte, doch erst mit Gottsched durchgesetzte Ersatzwort für Komödie, die beiden Begriffe werden meist synonym verwendet (Wilpert 538–539).

10 Auf Deutsch wiedergegeben spricht sie davon, dass Picard die Bewohner der Provinz beschreibt, die ständig versuchen, Paris nachzuahmen, und Kotzebue die Bürger einer Kleinstadt, die von dem Ort, den sie bewohnen, verzaubert und stolz auf ihn sind und ihn für unvergleichlich halten.

„Komödienformel: Kollektiv und Störenfried“ einführte, die drei Jahrzehnte später von Nikolai Gogol (1809–1852) in seiner Komödie *Der Revisor* weiter verfeinert werden sollte. Die Großmutter Staar erkennt den Neuankömmling als den Herrscher selbst, der inkognito unterwegs ist. Bald stellt sich jedoch heraus, dass es sich nicht um den Monarchen, sondern um Olmers handelt, der sich schließlich entschieden hat sich zu seiner Liebe zu begeben. Die Stadtdamen, unter ihnen die „Ober-Floß- und Fischmeisterin“ Brendel, sind über die Tischmanieren des Fremden entsetzt, denn er lässt nicht nur das meiste Essen stehen und schenkt dem Kuchen keinerlei Lob, sondern macht sich außerdem über das Gebet lustig. Die Damen meinen, er verfüge offensichtlich weder über Moral noch einen Titel. Aus diesen Gründen lehnt die Familie Olmers als Sabines Brautwerber ab. Die Situation verändert sich, als eine berüchtigte Diebin aus dem Gefängnis ausbricht. Olmers beschwichtigt den Bürgermeister, der um den Ruf seiner Stadt fürchtet, und wird damit gleich zum perfekten Brautwerber. Als er gesteht den Titel „Geheimer-Kommissionsrath“ zu tragen, wird er schließlich auch von der Großmutter Staar akzeptiert.

In der Spielsaison 1833/34 wurde ein weiteres berühmtes Lustspiel von Kotzebue aufgeführt: *Die beiden Klingsberg*, das der Dramatiker während seiner Zeit als Direktor des Hofburgtheaters geschrieben hatte, wo es 1799 uraufgeführt wurde (Gebhardt 117). Wie aus den Plakaten in der Comedien-Zettel-Sammlung hervorgeht (NMS), wurde das Stück in Laibach, wie eingangs erwähnt, bereits im August 1801 gespielt, also noch bevor das Lustspiel bei Paul Gotthelf Kummer (1750–1835) in Leipzig in Buchform erschien. Die Entstehungsgeschichte des Lustspiels basiert auf der zur damaligen Zeit sehr bekannten, sogar berüchtigten „erotischen Kollision“ zwischen Vater Franz und Sohn Klemens von Metternich in der Wohnung der wohlhabenden Kauffrau Maria Anna Spöttl am Kohlmarkt (Gebhardt 116–117).¹¹ Im Übrigen weist das Lustspiel auch den Einfluss des englischen Restaurationskomikers George Farquhar (1677–1707) auf (Jenny 1443). Die Handlung dreht sich um die beiden Grafen Klingsberg, Vater und Sohn, zwei bekannte Wiener Frauenhelden, die sich gelegentlich auch ins Gehege kommen. Als Vater Klingsberg ein Auge auf die mittellose Amalie wirft, ist ihm sein Sohn Adolph bereits mit seinem Besuch bei ihr zuvorgekommen. Amalie lehnt die Annäherungsversuche des alten Grafen ab, während Adolph in der Zwischenzeit auch noch Henriette, ein niedliches Dienstmädchen, besucht, bei dem er eine neue Weste bestellt hat. Als

11 Fürst Metternich empörte sich offensichtlich nicht über das Lustspiel, denn nachdem Kotzebue 1819 von dem Theologiestudenten Karl Ludwig Sand (1795–1820) ermordet worden war, war das Attentat der Anlass dafür, dass Metternich die Karlsbader Beschlüsse einführte, wodurch die Autonomie der Universitäten stark eingeschränkt sowie die Burschenschaften verboten wurden (Gebhardt 11–12).

sie sich weigert, drei Dukaten Almosen von ihm anzunehmen, wirft Adolph das Geld durchs Fenster. Da er damit Henriettes Ehre beleidigt hat, fordert ihn ihr Bruder, der ebenso mittellose Leutnant Stein, zum Duell heraus. Dabei bittet er jedoch Adolph, sich im Falle seines Todes um seine Schwester und seine Frau zu kümmern. Letztlich stellt sich heraus, dass Stein ein Baron und seine Schwester Henriette eine Baronin ist. Nach dieser Erkenntnis ist Adolph sofort wie ausgewechselt und macht Henriette unverzüglich einen Heiratsantrag. Als Adolph daraufhin seinen Vater bei ihr erwischt, muss dieser der Heirat zustimmen. Für weitere Verwirrung wird gesorgt, als an den Tag kommt, dass Amalie eigentlich die verschwundene Ehefrau des Leutnants Stein ist. Der beschämte Graf, der erkennt, dass seine Zeit als Charmeur vorbei ist (Kraft 216), lädt danach beide Paare an seinen Hof ein.

Bei den beiden Lustspielen, *Die deutschen Kleinstädter* und *Die beiden Klingsberg*, handelt es sich um Sittenkomödien (*comédie de mœurs*), die mit der Kritik an bestimmten Klassen verbunden sind. Ferner weist Charles Rabany (325) auch darauf hin, dass Kotzebue außerdem ein Meister der Charakterkomödie (*comédie de caractère*) war, wobei er dabei besonders dessen Lustspiel *Der verbannte Amor oder die argwöhnischen Eheleute* hervorhebt, das in Laibach in der Spielsaison 1837/38 aufgeführt wurde. In diesem Stück steht eine imaginäre Parallelität der Charaktere (ebd.) im Vordergrund: Zwei Brüder, der Professor der Naturwissenschaften Heinrich und der Arzt Gustav, sind mit zwei Schwestern verheiratet. Adolfine ist in Bezug auf ihren Mann krankhaft eifersüchtig, Heinrich dagegen auf seine Frau Bertha. Adolfine gesteht ihrem Schwager folgendes:

Adolfine: Ich! Mein Gott, ich! Die Verlassene, Betrogene, Zermalmte.

Professor: Das belieben Sie sich einzubilden. Mein Bruder ist ein Mann.

Adolfine: Eben deswegen.

Professor: Und Männer sind nie treulos.

Adolfine: Wenn sie todt sind.

Professor: Männer wissen ihre Begierden zu zähmen.

Adolfine: Wenn sie satt sind.

Professor: Die Leidenschaften zu bekämpfen –

Adolfine: Wenn sie alt werden.

Professor: Sie studiren Philosophie –

Adolfine: Sind aber keine Philosophen.

Professor: Sie bauen der Weisheit Tempel –

Adolfine: Und opfern der Thorheit. (Kotzebue, „Der verbannte Amor“ 171)

Als Kontrast zu solchen Beziehungen schildert Kotzebue in seinem Lustspiel auch die Liebe zwischen Berthas Pflegemutter Gustchen und einem Studenten, der sich als verschollener Bruder der beiden Schwestern entpuppt. Ihre Liebe mildert die eher dramatische Eifersuchtskomödie und beeinflusst die endgültige Versöhnung.

Laut Rabany (408) nimmt unter Kotzebues Intrigenkomödien (auch Handlungskomödie oder Intrigenstück; *comédie d'intrigue*) *Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten* einen besonderen Platz ein. Das Lustspiel wurde in Laibach in den 1830er-Jahren fünfmal aufgeführt, während es in der Bearbeitung von Jacques Fromental Halévy (1799–1862) in Frankreich noch in den 1880er-Jahren des Öfteren gespielt wurde. Francisque Sarcey schrieb damals, dass es sich um ein „Meisterwerk der Missverständnisse, in dem ein Mann für eine Frau gehalten wird und umgekehrt“ („le chef d'œuvre des quiproquo où un homme est pris pour une femme et réciproquement“), handle (Rabany 408). Die Handlung beginnt, als der Pächter Grauschimmel in einem privaten Park einen Rehbock erschießt und daraufhin vom Grafen aus dem Dienst entlassen wird. Die Schuld daran trifft Grete, die junge Frau des Pächters, deren Wunsch nach einem besonderen Essen, ihr Mann erfüllen wollte. Nun möchte sie beim Grafen ein gutes Wort für ihren Ehemann einlegen, der jedoch Vorbehalte hat, da der Graf für seine Vorliebe für junge Mädchen bekannt ist. Zur gleichen Zeit erscheint Baronin Freyling in Männerkleidung bei ihm zu Hause. Die Baronin überredet den Pächter, der glaubt, einen jungen Mann vor sich zu haben, sie zum Grafen zu begleiten und sie dem Grafen als seine Frau Grete vorzustellen. Die Verwirrungen nehmen kein Ende: Sowohl der Graf als auch sein Stallbursche sind von der vermeintlichen Grete angetan; der Letztere bietet Grauschimmel sogar eine große Summe an, wenn er ihm seine Frau überlässt. Der Pächter kann seinen Augen nicht trauen und wundert sich, warum sich alles um den jungen Mann dreht, während die Baronin entsetzt über Grauschimmels Geschäfte ist und sich als Schwester des Grafen ausgibt. Dieser erwartet auch tatsächlich ihre Ankunft, da sie seit Kurzem Witwe ist. Weil die Geschwister seit ihrer Kindheit keinen Kontakt miteinander hatten, erkennt der Graf sie zunächst nicht, hält sie für Grete und versucht sie zu erobern. Auf der anderen Seite bemüht sich der Stallbursche schon vorher um die Zuneigung der Gräfin, die gerne französische Liebesromane liest und sich von ihrem Mann vernachlässigt fühlt. Am Ende entpuppt er sich als ihr leiblicher Bruder, Baron Wolkenstein, der aber wusste, dass es sich um seine Schwester handelt, was inzestuöse Fragen aufwirft. Schließlich erkennen die Geschwister, dass ihre Flirterei unschuldig gewesen ist, doch sie haben trotzdem ein wenig schlechtes Gewissen. Aus diesem Grund wurde das Stück von der zeitgenössischen Kritik der Unsittlichkeit bezichtigt (Gebhardt 128). Die Komödie endet mit der Nachricht, dass Grauschimmel in Wirklichkeit nicht den Rehbock des Grafen, sondern seinen eigenen Esel erlegt hat.

In der Spielsaison 1831/32 wurde auf der ständischen Bühne noch *Der Gefangene*, ein kurzes Lustspiel in einem Aufzug, aufgeführt, das jedoch mit einem Skandal verbunden war: Kotzebue wurde vorgeworfen, die Handlung aus Alexandre Duvals (1767–1842) Komödie *Le Prisonnier ou La Ressemblance* übernommen zu haben, ohne die entsprechende Quelle angegeben zu haben (Rabany 470). Das Stück spielt in einem einzigen Raum, einem Zimmer, in dem die Witwe Stern und ihre Tochter Louise wohnen. Ihrem Zuhause gegenüber befindet sich der Schlossturm, in dem ein gewisser Herr West, der sich aus der Ferne in Louise verliebt, für seine Untaten eingesperrt ist. Auf der anderen Seite wird Luises Mutter von Wests Onkel umworben. Die komischen Effekte werden durch einen Geheimgang ausgelöst, durch den West von seiner Zelle aus das Haus Stern betreten kann. Hier stellt er sich als sein Onkel vor und schockiert alle, da man einen älteren Herrn erwartet hat. Während der Onkel seinen Neffen, der wegen guter Führung entlassen werden soll, im Gefängnis besuchen will, gesteht West Louise seine Liebe. Der Onkel entdeckt zur gleichen Zeit den Geheimgang, durch den nun beide Paare zusammengebracht werden.

Einige Saisons später, im Januar und September 1837, wurde in Laibach der komische Einakter *Der gerade Weg der beste* aufgeführt, der sich durch seine moralische Botschaft deutlich von allen anderen Komödien Kotzebues unterscheidet. Der Kirchenpatron Major von Murten sucht einen neuen Seelenhirten und will gleichzeitig die Zukunft von Amalie, einer jungen Predigerwitwe, sichern. Der erste Heiratskandidat, Elias Krumm, versucht, sich beim Major einzuschmeicheln, indem er ihn zu einem der Helden erklärt, denen Deutschland seine Freiheit zu verdanken hat. Um ihn auf die Probe zu stellen, stellt von Murten dem Kandidaten statt Amalie seine alte Haushälterin Frau Krebs vor, die Krumm wegen ihrer beträchtlichen Mitgift gerne heiraten würde. Der zweite Kandidat namens Wahl ist ein hochgebildeter Theologe, der sich weigert, über die Zukunft der jungen Witwe zu verhandeln, denn er liebte in seiner Jugend ein Mädchen, das er nicht vergessen kann. Es stellt sich heraus, dass dies Amalie war, bevor sie ihren vorherigen Mann, den Prediger, heiratete. Der Major nimmt ihn in den Dienst auf und bemerkt: „Dieser Herr klopfte kurzweg an und trat herein; er sagte kurzweg was zu sagen war; er stand im Gefühl seines Werthes; er schlug die Witwe aus und wollte sie nicht einmal sehen. Das war der gerade Weg, und – merken Sie sich das – der gerade Weg der beste“ (Kotzebue, „Gerade Weg“ 242).

Kotzebues Possen auf der Laibacher Bühne

Die Posse, wie Bernard Poloni („Posse“ 751) hervorhebt, „organisiert sich meistens um eine lokale lustige Person, die durch Kleidung, Sprache, Benehmen bzw.

durch die Konfliktsituationen, in die sie gerät, zum Lachen anregt“ und ist eine „anspruchlose, volkstümliche Komödienform“ (Wilpert 701). Auch Kotzebue pflegte diese Gattung zu Beginn des 19. Jahrhunderts. Bereits in der Spielzeit 1830/31 wurde in Laibach seine Posse *Die Verkleidungen* aufgeführt, in der der Dramatiker indirekt die Folgen der Industriellen Revolution anspricht, da ein Tuchfabrikant durch die Engländer vom Bankrott bedroht ist. Um die Wollversorgung zu retten, muss seine Tochter Lenore Lorenz den Sohn von Frau Besenstiel, einer Wollhändlerin, heiraten. Aber auch Lorenz kommt nicht umhin, Lenore zu heiraten. Der Zufall will es, dass Frau Besenstiel die Tante von Lenores Verlobten Franz ist, der seit einiger Zeit in einem Wandertheater spielt und es kaum erwarten kann, sich an seiner unliebsamen Verwandtschaft zu rächen. Obwohl alle die Ankunft von Frau Besenstiel erwarten, die aus Bequemlichkeit in Männerkleidung reist, taucht unerwartet ihr Sohn Lorenz auf und wird mit seiner verkleideten Mutter verwechselt. Als nämlich Franz als Husarenoffizier verkleidet Lorenz rekrutieren will, greift Lorenz verzweifelt auf eine Lüge zurück und behauptet, er sei eine Frau, die Männerkleidung trage. Als daraufhin auch noch Frau Besenstiel auftaucht, erkennt Franzens Mutter in „ihr“ ihren schon lange abwesenden Mann, der ihr Zwilling ist. Um die wahre Identität festzustellen, tritt Franz als Polizeikommissar auf und verlangt von seiner Tante Beweise. Darunter befindet sich ein Brief aus Kalkutta, in dem Franzens Vater seine Zwillingsschwester bittet, seinem Sohn 20.000 Taler zu überweisen. Als Franz sich zu erkennen gibt, ist seine Tante empört und wirft ihm vor ein falsches Spiel mit ihr zu treiben. Franz jedoch entgegnet, dass dies nur eine kleine Posse sei. Als Gesellschafter bietet er Lenores Vater, seinem zukünftigen Schwiegervater, das Geld an, während er selbst nach Indien aufbricht, um seinen kranken Vater zu suchen.

In der Spielsaison 1833/34 wurde die Posse *Pagenstreiche* inszeniert: Obwohl ihnen gleich drei Leutnants zu Füßen liegen, werden sie von Annlieschen, Trudchen und Kätchen, den Töchtern des Barons, zurückgewiesen, weil ihnen ihr Vetter, der Page Paul, der schreckliche Streiche spielt, die Köpfe verdreht hat. Rabany (476) ist der Meinung, dass Kotzebue diese Figur dem Cherubino aus dem *Mariage de Figaro* nachempfunden hat. Der Baron beschließt daher, seine Töchter mit drei alten Junkern zu verheiraten. Der erste, Heldensinn, kündigt an, dass ihn seine „Rekrutin“ Annlieschen auf seinem Lebensmarsch begleiten wird, worauf Annlieschen erwidert, sie habe das Gefühl, dass er schon sehr lange marschiert (Kotzebue, „Pagenstreiche“ 93). Der Junker Kreuzquer verspricht seiner Auserwählten ihr jeden Tag mehrere Stunden lang von seiner Reise durch Pommern zu erzählen, was Traudchen als wirklich verlockendes Versprechen beschreibt (ebd. 95). Letztlich fragt Junker Brennessel seine Braut Kätchen, ob sie sich mit Futter auskenne, worauf sie entgegnet, sie habe bisher nur wenig mit Ochsen zu tun gehabt. Da der alte Bräutigam ihre Anspielung nicht versteht, fügt er noch hinzu, sie werde jeden Tag mit

kräftigen Ochsen zu tun haben. Kätchen bemerkt, sie hege nach dieser ersten Begegnung keine Zweifel mehr daran (ebd. 96-97). Nach alldem lassen die Mädchen dem Pagen mitteilen, sich lieber umzubringen als alte Männer zu heiraten. Als der verkleidete Page Paul die Bräutigame zum Schlafzimmer der Schwester des Barons führt, beschließt der Baron genug von den Streichen zu haben und jagt seinen Neffen davon. Um die Verlobung seiner Cousinen zu verhindern, wendet sich Paul nun an die Leutnants. Misstrauisch fragen sie ihn, ob er mit ihnen eine Komödie spielen wolle, worauf er erwidert, sie könnten gleich mit dem vierten Akt beginnen, der damit auch in Kotzebues Stück seinen Anfang nimmt. Der erste Leutnant stellt sich als Stellvertreter des Fürsten von Tschuktschukmutsch vor, der den „Herrn“ Brennessel als Experten für Viehfütterung einstellen möchte, der zweite überbringt als Kurier den Befehl des Königs, dass Heldensinn ein wichtiges Kommando übernehmen solle, und der dritte bietet Kreuzquer als Verleger an, seine Reiseerinnerungen zu veröffentlichen. Enttäuscht von den Junkern erlaubt der Baron seinen Töchtern, die Leutnants zu heiraten und gibt seinem Neffen 100 Dukaten, um ihn davon abzuhalten, weitere Streiche zu spielen.

Im Januar 1834 wie auch Anfang des Jahres 1835 wurde in Laibach die Posse *Der Wirrwarr oder Der Mutwillige* gespielt, ein Stück, in dem es ebenso um Manipulierungen geht. In der Vorgeschichte fälscht Frau von Langsalm das Testament ihres Bruders, indem sie in dessen letzten Willen die Klausel einbaut, dass sein Sohn Fritz ihre Tochter heiraten muss oder aber ein Drittel des Erbes verliert. Fritz liebt jedoch eine andere, und zwar Babet, die mittellose Nichte des Herrn von Langsalm. Als Babets Vater, der seine Tochter und seinen Bruder lange nicht mehr gesehen hat, wieder nach Hause kommt, stellt Fritz ihn der Familie als Babets Verehrer vor, denn er will die lästige Konkurrenz loswerden. Ferner schwindelt er seiner Tante mit dem Geist der Urgroßmutter etwas vor, was sie in den Wirren der Nacht so sehr erschreckt, dass sie die Testamentsfälschung gesteht. Letztlich wird das Chaos beendet, indem die Tante mit Fritz abrechnet: Er soll sein Erbe bekommen, Babet heiraten, aber nie wieder einen Fuß über ihre Türschwelle setzen.

In der Saison 1834/35 wurde ferner die Posse *Braut und Bräutigam in einer Person* mit einer zentralen Frauenfigur auf die Bühne gestellt. Bereits Rabany (353) hat konstatiert, dass sich die Hauptfigur in dieser Posse durch ihre Intelligenz von den anderen, meist naiven Figuren unterscheidet. Friederike sollte von einer reichen Verwandten einen Geldbetrag erben, doch der gierige Ehemann ihrer Cousine, der Haupterbin, änderte das Testament. Da ihre inzwischen verwitwete Cousine nicht auf ihre Briefe antwortete, verkleidete sich Friederike als Leutnant und eroberte ihr Herz. Nun hätte die Cousine den Grafen von Hottentott heiraten müssen, und wenn sie ihr Versprechen gehalten hätte, hätte sie ihm die Hälfte ihres Vermögens geben müssen. Deshalb trifft sich Friederike (als Schwester des Leutnants) zum Entsetzen ihres Verlobten Karl, der sich ebenfalls

an den Verkleidungen beteiligt, auch mit dem Grafen von Hottentott. Beim Notar, der eigentlich Karl ist, werden die Dokumente vorgelegt und Friederike gibt sich zu erkennen (Kotzebue, „Braut und Bräutigam“ 93-94). Der Graf und ihre Cousine erkennen, dass sie betrogen wurden, doch kann ihre Liebe aus diesen Erfahrungen wie ein Phönix aus der Asche neu aufsteigen.

Das Fastnachtsspiel bei Kotzebues Aufführungen in Laibach

Das Fastnachtsspiel hat seinen Ursprung im Nürnberg des 15. Jahrhunderts und verbreitete sich später im gesamten deutschsprachigen Raum, wobei die ursprünglichen einfachen Texte Witze mit sexuellem und fäkaem Inhalt enthielten (Michael 347, Wilpert 291). Bei Kotzebue ist nicht ganz klar, ob es sich um eine Genrebezeichnung handelt oder tatsächlich um Spiele, die während der Zeit des Karnevals aufgeführt werden sollten. Einige der Figuren bei Kotzebue verkleiden sich ständig, als ob es Karnevalszeit wäre, die anderen jedoch nicht.

Kotzebues Erfolgsstück *Pächter Feldkümmel von Tippelskirchen* wurde in drei Spielsaisons (1830/31, 1836/37, 1837/38) aufgeführt. Charles Rabany (419) hat dieses Werk zu Recht mit Molières Komödie *Monsieur de Pourceaugnac* in Verbindung gebracht, in der ein unbeholfener Mann aus Limoges versucht in Paris eine gewisse Julia zu heiraten, was jedoch von ihren Freunden durch verschiedene Intrigen vereitelt wird. Auch bei Kotzebue kommt der tölpelhafte Feldkümmel aus einem kleinen Dorf in die Wiener Hauptstadt, um die junge Henriette zu heiraten. Wilhelm, der das Mädchen innig liebt, versucht mit seinen Freunden die Heirat zu verhindern. Feldkümmels Besuch bei Madame Lafond, wo seine zukünftige Frau ausgebildet wird, verläuft vollkommen erfolglos, als sich ihre Mitschülerinnen gegen ihn verschwören und ihn beschuldigen, ihnen beim Tanz wehgetan zu haben, ihre Kleider beschmiert, ihre Röcke zerrissen und sogar den Papagei getötet zu haben, den der Pächter für einen grünen Raben hält. Danach findet sich Feldkümmel in einem Restaurant wieder, wo ihm *déjeuner à la fourchette* mit *jambon de Bayonne* oder *frommage de Brie* angeboten wird, doch er sehnt sich nur nach einem Schweinebraten und ein paar Würstchen. Als er letztlich einen brennenden Pudding serviert bekommt, den er nach dem Kellner wirft, will er das Restaurant so schnell wie möglich verlassen, wobei er die Gipsfiguren beschädigt, die Wilhelm absichtlich für ihn aufgestellt hat. Wegen seiner gesundheitlichen Probleme wird Feldkümmel schließlich an einen Psychiater (damals Narrenarzt genannt) überwiesen, der ihn in die Zelle 8 einweist und ihn mit einem seiner Patienten verwechselt; das Motiv des übereifrigen Arztes findet sich übrigens bereits bei Molière. Als Feldkümmel aus dem Irrenhaus entlassen wird, droht ihm Wilhelm, als Anwalt verkleidet, mit einem Prozess, da er vom Kellner,

dem Besitzer der Gipsfiguren, und anderen verklagt wird. Nun ist Feldkümmel bereit, Henriette und ihre Mitgift dem Anwalt zu überlassen, um Wien so schnell wie möglich zu verlassen.

Die Spielzeit 1833/34 endete im März mit Kotzebues Fastnachtsspiel *Landhaus an der Herrstraße*, in dem der Kammerdiener Balthasar und das Zimmermädchen Nettchen versuchen, ein Haus mit Anwesen zu kaufen, was die Familien ihrer Herren durch Heirat verbinden könnte. Da der jetzige Besitzer Herr von Lorch hartnäckig darauf besteht, das Haus nicht zu verkaufen, weil er vom Garten aus gerne die Leute beobachtet, hecken Nettchen und Balthasar einen Plan aus, um ihm den Besitz zu verleiden. Am Ende gibt Lorch nach und ist bereit, das Haus unter dem geforderten Preis zu verkaufen. Balthasar und Nettchen feiern den Erfolg des Streiches, allerdings, wie Gebhardt (15) konstatiert, verlagert sich in diesem Faschingsspiel die Sympathie des Publikums von den Dienstboten auf den Hausbesitzer Lorch.

Kotzebue und der Schwank

Im 19. Jahrhundert wurde die Bezeichnung Schwank in der Terminologie des Dramas zum festen Begriff. Sie dient dazu, einen Gegentypus zur Posse zu charakterisieren, die eine stark schematisierende Handlung zeigt, während der Schwank „alle komischen Elemente in eine spannungsreiche, in sich gerundete Handlung“ einordnet und „eine sehr domestizierte komische Person im Mittelpunkt“ hat (Straßner 103, Wilpert 837). Im Unterschied zur Posse wird in einem Schwank versucht, die dargestellte Torheit der Personen durch Klugheit zu schlagen, und man beabsichtigt dabei unter anderem, wenn nicht gar ausschließlich, die Belustigung der Zuschauer durch Situationskomik und Pointen ohne rührende Effekte, ohne Pathos, ohne tiefere Bedeutung (Poloni, „Schwank“ 845). Der Schwank ist auch eng mit dem bürgerlichen Milieu verbunden.

Gegen Ende der Spielsaison 1833/34 wurde in Laibach ein Schwank mit dem ungewöhnlichen Titel *u. A. w. g., oder Die Einladungskarte* auf die Bühne gebracht. Der Plot ist einfach: Ferdinand ist entsetzt, weil sein verwitweter Vater, der Arzt ist, Malchen heiraten möchte, die als Ferdinands Stiefmutter jünger wäre als er. Das Mädchen liebt jedoch Leutnant Schwan; so schmieden Ferdinand und Schwan einen Plan: Sie fälschen eine Einladung an Malchen und erzählen ihrem Vater Vierlingu, dass die Abkürzung u. A. w. g. für „und Abends wird getanzt“ steht. Sie veranstalten ein Fest, zu dem sie auch Ferdinands Vater, den Arzt, einladen, der den Schwindel bald durchschaut. Er erklärt Vierling, dass die Abkürzung u. A. w. g. etwas anderes bedeute, und zwar „um Antwort wird gebeten“, und dass er selbst nichts mit dem Tanz zu tun habe. Stolz verkündet Schwan, dass er Malchens Vater dazu überlistet habe, seine Tochter nachts im Nebel allein in seine

Wohnung zu bringen, nachdem er die Heirat bei der Polizei angemeldet hatte. Daraufhin bemerkt der wütende Arzt, dass die Abkürzung u. A. w. g. für ihn „und Alle werden gehangen“ bedeute, doch der Sohn rät seinem Vater, es eher als „und Amen wird gesagt“ zu verstehen (Kotzebue, „u. A. w. g.“ 167).

SCHLUSSBEMERKUNG

Obwohl Kotzebue auch andere Bezeichnungen für seine komischen Texte verwendete (z. B. Scherzspiel, Schnurre, Burleske), tauchen am häufigsten die komischen dramatischen Formen auf, die im Ständischen Theater in Laibach in den 1830er-Jahren auch am meisten aufgeführt wurden. In den meisten Fällen handelt es sich um Lustspiele, an zweiter Stelle steht die Posse. Interessanterweise wurden in den 1830er-Jahren in Laibach sogar ein Fünftel seiner Possen aufgeführt, wahrscheinlich hauptsächlich wegen ihrer Kürze, einer seiner vier Schwänke und beide Fastnachtsspiele aus seiner Feder, die auf den Plakaten aus der Comedien-Zettel-Sammlung flasch als Faschingsposse und Posse bezeichnet wurden.

Es soll abschließend nochmals betont werden, dass es sich bei Kotzebue um den einzigen in den 1830er-Jahren in Laibach gespielten Dramatiker handelt, bei dem eine bunte Palette verschiedenster komischen Formen zu finden ist. Es ist davon auszugehen, dass das Publikum von Kotzebues komischen Stücken begeistert war, was auch den zeitgenössischen Quellen, in unserem Falle den Briefen von Hauptmann Franz an Baron von Erberg, zu entnehmen ist. So wird z. B. am 9. Oktober 1833 aus Laibach nach Lusttal wie folgt berichtet: „Die Piece: ‚Die Unvermählte‘ ist gestern im Theater mit vielen [sic!] Beifall gegeben worden. Dell^c Elsner gab die Titelrolle gut, und Madame Rosenschön die Ziehtochter Leopoldine trefflich mit vielen [sic!] Beifall; beyde wurden mehrmal[s] rauschend gerufen“ (AS 730). Demnach war Kotzebue mit seinen verschiedensten komischen dramatischen Texten in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts – aus heutiger Sicht – der Publikumsliebbling im Ständischen Theater zu Laibach.

ANHANG: VERZEICHNIS DER AUFFÜHRUNGEN VON KOTZEBUE AUF DER LAIBACHER BÜHNE (1830–1839)

Lustspiele

Die Rosen des Herrn von Malesherbes, Lustspiel (1)¹²; 21.3.1830, 1.12.1832.
Der Rehbock, oder Die schuldlosen Schuldbewußten (3); 17.8.1830, 22.11.1832, 20.9.1834, 30.1.1838, 28.9.1839.

12 Die Zahl in Klammern bedeutet die Zahl der Aufzüge.

Verlegenheit und List (3); 20.10.1830, 12.10.1837.
Die deutschen Kleinstädter (4); 10.11.1830.
Die Verkleidungen, Lustspiel (2); 20.12.1830.
Sorgen ohne Noth und Noth ohne Sorgen, Lustspiel (5); 2.3.1831, 16.2.1839.
Die hübsche kleine Putzmacherin, Lustspiel (1); 17.3.1831.
Die eifersüchtige Frau, Lustspiel (2); 24.9.1831, 24.11.1831, 25.9.1838.
Der häusliche Zwist, Lustspiel (1); 12.1.1832.
Der Gefangene, Lustspiel (1); 1.3.1832.¹³
Die Verwandtschaften, Lustspiel (5); 12.9.1832.
Der Straßenräuber aus Kindesliebe, oder Das Kind der Liebe, Lustspiel (5); 5.11.1832, 13.11.1837.
Der schelmische Freier, Lustspiel (1); 27.11.1832, 26.12.1832, 18.9.1834.
Die beiden Klingsberg, Lustspiel (4); 12.11.1833, 1.10.1839.
Das Epigramm, Lustspiel (4); 16.9.1834, 7.1.1837.
Donna Diana, Lustspiel (2); 22.9.1836.¹⁴
Der gerade Weg der beste, Lustspiel (1); 25.1.1837, 9.9.1837.
Der verbannte Amor, oder Die argwöhnischen Eheleute, Lustspiel (4); 5.10.1837, 16.10.1837.
Der Wildfang, Lustspiel (3);¹⁵ 30.10.1838.
Intermezzo, Lustspiel (5); 28.11.1838.
Das Schreibpult, Schauspiel (4); 18.2.1839.

Fastnachtspiele

Pächter Feldkümmel von Tippelskirchen, Faschingsposse (sic!) (4); 23.1.1831, 29.1.1837, 25.2.1838.
Das Landhaus an der Heerstraße, Posse (sic!) (1); 5.3.1834.

-
- 13 Das Stück wird nur auf dem Theaterplakat (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung 1831/32) angeführt, im Theaterjournal (Weinpolter 5) wird die Vorstellung nicht erwähnt, was darauf hinweisen könnte, dass das Lustspiel nicht aufgeführt wurde.
- 14 Das Lustspiel wird nur in dem Brief von Franz Franz an den Baron, datiert auf den 20. September 1836, erwähnt. Man kann davon ausgehen, dass das Stück nicht aufgeführt wurde. Das Theaterplakat für den 22. September 1836 lädt nämlich zu zwei anderen Aufführungen ein, und zwar: *Des Mahlers Meisterstück*, ein Lustspiel in zwei Aufzügen von Johanna Franul von Weißenthurn, und *Der Weiberfeind in der Klemme*, ein Lustspiel von Theodor Hell in einem Aufzug (NMS, Comedien-Zettel-Sammlung 1836/37).
- 15 Weder Franz Franz noch der damalige Theaterdirektor in dem Einnahmenbuch (AS13, Einheit 10, Fasz. 15: Theater-Gagen. Stand für die Theater-Jahre 1837/38, 1838/39 und 1839/40) vermerken, ob es sich um ein Lustspiel oder eine Oper handelt. Auf Kotzebues Vorschlag hin wurde nämlich auch eine komische Oper in zwei Akten, *Der Wildfang*, komponiert; der Komponist war Franz Xaver Huber.

Possen

Der Lügner und sein Sohn, Posse (1); 26.9.1831.

Der Wirrwarr, oder Der Muthwillige, Posse (5); 23.1.1834, 15.1.1835.

Pagenstreiche, Posse (5); 15.2.1834.

Braut und Bräutigam in einer Person, Posse (2); 30.9.1834.

Schwänke

u. A. w. g., oder Die Einladungskarte, Schwank (1); 22.2.1834.

Schauspiele

Die Erbschaft, Schauspiel (1); 21.7.1829.

Johanna von Montfaucon, romantisches Schauspiel (5); 14.9.1830, 9.12.1832, 21.12.1834, 11.1.1835.

Graf Benjowsky, oder Die Verschwörung auf Kamtschatka, Schauspiel (5); 30.1.1831.

Stricknadeln, oder Der Weg zum Herzen, Schauspiel (4); 29.12.1832, 14.2.1837.

Die Unvermählte, Schauspiel (4); 8.10.1833.

Die Corsen, Schauspiel (4); 19.10.1833, 4.4.1838.

Die deutsche Hausfrau, Schauspiel (3); 4.11.1833.

Die Corsen in Ungarn, Schauspiel (4); 24.2.1835.

Bayard, Schauspiel (5); 26.11.1837.

Der Bruderzwist, Schauspiel (5); 5.12.1838, 16.1.1839.

Lohn der Wahrheit, Schauspiel (5); 13.12.1838.

Ritterschauspiel

Graf von Burgund, Ritterschauspiel (5); 9.10.1831.

Historisches Drama

Eduard in Schottland, oder Die Nacht eines Flüchtlings, historisches Drama (3), 15.12.1832.

Drama

Das Taschenbuch, Drama (3); 17.2.1835.

Dramatische Legende

Der Schutzgeist, dramatische Legende (6); 4.10.1834.

LITERATURVERZEICHNIS

Archivquellen

AS 730 (Arhiv Republike Slovenije/Archiv der Republik Slowenien), Schloss Lusttal, Fasz. 46-47, Briefe des Hauptmanns Franz Franz an den Baron Josef Kalasanz von Erberg.

AS 13, Theaterdirektion in Laibach, Einheit 10, Fasz. 12 und 15.

NMS (Narodni muzej Slovenije/Slowenisches Nationalmuseum), Comedien-Zettel-Sammlung, Theatersaisons von 1830/31 bis 1839/40.

Primärliteratur

Duval, Alexandre. *Le prisonnier ou La ressemblance*. Paris, Migneret, Ans VII de la République française, 1798.

Kotzebue, August von. *Der Hahnenschlag*. Wien, Wallihausser, 1803.

Kotzebue, August von. „Der Gefangene.“ *Theater 10*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1840.

Kotzebue, August von. „Die beiden Klingsberg.“ *Theater 12*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1840.

Kotzebue, August von. „Die deutschen Kleinstädter.“ *Theater 15*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Der Wirrwarr oder Der Mutwillige.“ *Theater 15*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Pagenstreiche.“ *Theater 17*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Landhaus an der Heerstraße.“ *Theater 23*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Der verbannte Amor oder die argwöhnischen Eheleute.“ *Theater 25*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Pächter Feldkümmel von Tippelskirchen.“ *Theater 27*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Braut und Bräutigam in einer Person.“ *Theater 30*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

Kotzebue, August von. „Der Rehbock oder Die schuldlosen Schuldbewußten.“ *Theater 34*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.

- Kotzebue, August von. „Der gerade Weg der beste.“ *Theater 35*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.
- Kotzebue, August von. „u. A. w. g. oder Die Einladungskarte.“ *Theater 36*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.
- Kotzebue, August von. „Die Verkleidungen.“ *Theater 37*. Leipzig, Kummer/Wien, Klang, 1841.
- Mme de Staël. *De l'Allemagne I*. Paris, Garnier-Flammarion, 1968.
- Molière. „Monsieur de Pourceaugnac.“ *Œuvres complètes II*. Paris, Gallimard, 2010, S. 203–251.
- Vodnik, Valentin. „Petelinček.“ *Zbrano delo*. Ljubljana, DZS, 1988, S. 45.
- Weinpolter, Fr. X. *Theaterjournal des Ständischen Theaters zu Laibach für das Jahr 1832. Einem hohen gnädigen Adel, und den verehrungswürdigen Schauspielgönnern zum Abschiede ehrfurchtsvoll gewidmet vom Inszipienten Fr. X. Weinpolter*. Laibach, Blasnik, 1832 (NUK, Sig. 57881).

Sekundärliteratur

- Birk, Matjaž. „Die deutschsprachige Dramenproduktion am Ständischen Theater Ljubljana (Laibach) im Vormärz.“ *Sprachkunst*, Jg. 30, Nr. 2, 1999, S. 213–226.
- Birk, Matjaž. „Die deutsche Bühne in Ljubljana (Laibach) im Spiegel der vormärzlichen Wiener Literaturpublizistik.“ *Sprachkunst*, Jg. 33, Nr. 1, 2002, S. 11–22.
- Brix, Emil. „Die zahlenmäßige Präsenz des Deutschtums in den südslawischen Kronländern Cisleithaniens 1848–1918.“ *Geschichte der Deutschen im Bereich des heutigen Slowenien 1848–1918*, hrsg. von Helmut Rumpler und Arnold Suppan, Wien, Verlag für Geschichte und Politik/München, R. Oldenbourg Verlag, 1988, S. 43–62.
- Gebhardt, Armin. *August von Kotzebue. Theatergenie zur Goethezeit*. Marburg, Tectum Verlag, 2003.
- Giesemann, Gerhard. *Zur Entwicklung des slovenischen Nationaltheaters, Versuch einer Darstellung typologischer Erscheinungen am Beispiel der Rezeption Kotzebues*. München, Trofenik, 1975.
- Jenny, Urs. „Die beiden Klingsberg.“ *Kindlers Literaturlexikon. Band I. Werke A–Cn*. Zürich, Kindler Verlag, 1965, S. 1443–1444.
- Jung, Sandro. „August von Kotzebue's Realism and Societal Satire in Die deutschen Kleinstädter.“ *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne*, hrsg. von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover, Wehrhahn, 2007, S. 65–80.
- Klotz, Volker. *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*. München, Rowohlt, 1980.
- Kos, Janko. „Opombe.“ *Vodnik, Valentin. Zbrano delo*. Ljubljana, DZS, 1988, S. 359–503.

- Kraft, Stephan. „Identifikatorisches Verlachen – distanziertes Mitlachen. Tendenzen in der populären Komödie um 1800.“ *Das Unterhaltungsstück um 1800. Literaturhistorische Konfigurationen – Signaturen der Moderne*, hrsg. von Johannes Birgfeld und Claude D. Conter, Hannover, Wehrhahn, 2007, S. 208–229.
- Kramberger, Petra und Irena Samide. „Jakob Kelemina 1882–1957, nestor slovenske germanistike = Jakob Kelemina 1882–1957, Doyen of Slovenian Germanic.“ *Solska kronika: zbornik za zgodovino šolstva in vzgoje*, Jg. 31, Nr. 1, 2022, S. 33–64.
- Ludvik, Dušan. *Nemško gledališče v Ljubljani do leta 1790*. Dissertation. Ljubljana, Filozofska fakulteta, 1957.
- Ludvik, Dušan. „O Stanovskem gledališču v Ljubljani.“ *Jezik in slovstvo*, Jg. 3, Nr. 3, 1957, S. 139–140.
- Michael, Wolfgang F. „Fastnachtsspiel.“ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, S. 347–348.
- Motnik, Marko. „Eine Stadtchronik oder ein Ego-Dokument? Die Schilderungen des Musiklebens im Ljubljana der 1830er Jahre in den Berichten von Franz Franz.“ *Studien zur Musikwissenschaft. Beihefte der Denkmäler der Tonkunst in Österreich*, Jg. 62, 2023, S. 17–35.
- Motnik, Marko und Tanja Žigon. „Pregled repertoarja Stanovskega gledališča v Ljubljani od sezone 1833/34 do sezone 1839/40.“ *Ljubljana v pismih Franca Franza baronu Erbergu* (Arbeitstitel), hrsg. von Miha Preinfalk, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU (im Druck).
- Omersa, Nikolaj. „Pseudonim B. E. v Pisanicah.“ *Časopis za zgodovino in narodopisje*, Jg. 22, 1927, S. 77–81.
- Poloni, Bernard. „Posse.“ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, S. 751–752.
- Poloni, Bernard. „Schwank.“ *Theaterlexikon. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, hrsg. von Manfred Brauneck und Gérard Schneilin, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, 1986, S. 845–846.
- Prosenc, Irena. „Stiki med Albertom Fortisom in slovanskim svetom ob vzhodnem Jadranu.“ *Acta Histriae*, Jg. 28, Nr. 3, 2020, S. 437–458.
- Rabany, Charles. *Kotzebue. Sa vie et son temps. Ses œuvres dramatiques*. Paris, Nancy, Berger–Levrault, 1893.
- Samide, Irena und Petra Kramberger. „The Beginnings of Slovene Germanic Philology: The First Professors and the Social Profile of the First Students from the Littoral.“ *Annales. Series Historia et Sociologia*, Jg. 33, Nr. 2, 2023, S. 315–330.
- Sivec, Jože. *Opera na ljubljanskih odrih od klasicizma do 20. stoletja. Izbrana poglavja*, hrsg. von Metoda Kokole und Klemen Grabnar, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU, 2010.

- Sivec, Jože. *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 od 1861*. Ljubljana, Slovenska matica, 1971.
- Straßner, Erich. *Schwank*. Stuttgart, Metzler, 1978.
- Šmid, Walter. „Aus Alt Laibach.“ *Carniola: Mitteilungen des Musealvereins für Krain*, Jg. 2, Nr. 3-4, 1909, S. 143-153.
- Vidmar, Luka. „Od prevajanja Molièra in Metastasia do uprizarjanja Micke in Matička: dolgo porajanje slovenske posvetne dramatike in gledališča.“ *Jezik in slovnstvo*, Jg. 65, Nr. 3-4, 2020, S. 183-200.
- Ulrich, Paul S. „Eine statistische Untersuchung des Repertoires deutschsprachiger Theater im Vormärz in Agram, Arad, Fünfkirchen, Hermannstadt, Laibach, Ödenburg und Temesvár.“ *Deutsche Sprache und Kultur im Banat: Studien zur Geschichte, Presse, Literatur und Theater, sprachlichen Verhältnissen, Wissenschafts-, Kultur- und Buchgeschichte, Kulturkontakten und Identitäten*, hrsg. von Wynfrid Kriegleder, Andrea Seidler und Josef Tancer, Bremen, edition lumiere, 2015, S. 105-133.
- Ulrich, Paul S. *Deutschsprachige Theater-Journale/German-Language Theater Journals (1772-1918). Bibliographie/Bibliography*. Wien, Hollitzer Verlag, 2022.
- Vodopivec, Peter. „Prispevek k zgodovini mentalitete na Slovenskem v času biedermaierja.“ *A polgári világ a pannon térségben 1830 és 1867 között/Die bürgerliche Welt im pannonischen Raum zwischen 1830 und 1867/Meščanski svet na panonskem območju med 1830 in 1867. Nemzetközi Kultúrtörténeti Szimpozion Mogerdorf 1990: Köszeg, Szombathely, Zsámboki Árpád Titkarsávezető*, 1994, str. 79-89.
- Vošnjak, Josip. *Spomini*, hrsg. von Vasilij Melik. Ljubljana, Slovenska matica, 1982.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörterbuch der Literatur*. Stuttgart, Alfred Kröner Verlag, 1989.
- Žigon, Tanja. „Souffleure sind die große Feder in [jeglicher] Theateruhr: wie sich Souffleure, Zettelträger, Requisiteure und Billeteure in der Laibacher Theaterlandschaft ihren Platz sicherten und das Publikum eroberten.“ *Provinz als Denk- und Lebensform: der Donau-Karpatenraum im langen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Harald Heppner und Mira Miladinović Zalaznik, Frankfurt am Main etc., P. Lang, 2015, S. 229-247.
- Žigon, Tanja und Tone Smolej. „Gledališke predstave na ljubljanskem stanovskem odru v tridesetih letih 19. stoletja.“ *Ljubljana v pismih Franca Franza baronu Erbergu* (Arbeitstitel), hrsg. von Miha Preinfalk, Ljubljana, Založba ZRC, ZRC SAZU (im Druck).

*Tone Smolej*Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
tone.smolej@ff.uni-lj.si*Tanja Žigon*Universität Ljubljana, Philosophische Fakultät
tanja.zigon@ff.uni-lj.si

Kotzebuejeve komične zvrsti na ljubljanskem stanovskem odru od 1830 do 1840

Dramska dela nemškega dramatika, pisatelja in libretista Augusta von Kotzebueja (1761–1819) so bila v prvi polovici 19. stoletja del stalnega repertoarja nemškega Stanovskega gledališča v Ljubljani. Na podlagi arhivskih virov, med katerimi so doslej velikokrat spregledani korespondenca med Jožefom Kalasancem baronom Erbergom (1771–1843) in stotnikom Francem Franzem (1779–1840), zbirka plakatov Stanovskega gledališča (t. i. Comedien-Zettel-Sammlung) in dokumenti iz Arhiva Republike Slovenije (fond Gledališke direkcije v Ljubljani), ter na podlagi ohranjenih gledaliških žurnalov (t. i. Theaterjournale), smo najprej rekonstruirali repertoar ljubljanskega gledališča v 30. letih 19. stoletja. Kot kažejo statistični podatki, je bil Kotzebue v 30. letih 19. stoletja eden najpogostejše uprizarjanih dramatikov na ljubljanskem odru. Na sporedu so bile tako njegove resnejše igre kot tudi dramska dela s komično vsebino. Predvsem pri slednjih je mogoče opaziti živahno raznolikost komičnih zvrsti (npr. veseloigra, farsa, burka), kar ne velja za druge avtorje, katerih dela so v tem času uprizarjali. V članku so predstavljene in obravnavane različne Kotzebuejeve komične dramske zvrsti, ki si jih je v Stanovskem gledališču lahko ogledalo ljubljansko občinstvo.

Ključne besede: August von Kotzebue, Stanovsko gledališče v Ljubljani, komične dramske zvrsti, gledališka zgodovina, kulturna zgodovina

