

ACTA NEOPHILOLOGICA

JANEZ STANONIK

FREDERICK M. RENER 3

•

TINE KURENT

THE MELANCHOLY ACCORDING TO THE MAGIC
SQUARE IN DÜRER'S MELANCHOLIA I 5

•

PATRICK MICHAEL THOMAS

THE VOWEL MOSAIC IN THE CANSOS OF
BERNART DE VENTADORN 9

•

MARTINA OŽBOT

CHAUCER - A MEDIEVAL POET? 17

•

STANISLAV ZIMIC

EL SUICIDIO DE GRISOSTOMO 29

•

VESNA KONDRIČ-HORVAT

"DAS UNAUSGESPROCHENE GEFÜHL DER UNZU-
GEHÖRIGKEIT". AMERIKA ALS ZUFLUCHTS-
MÖGLICHKEIT VOR DEM SELBST IN MAX
FRISCHS ROMANEN STILLER UND HOMO FABER 45

•

ANTON JANKO

MIRKO UND FRANCA: EIN MÄRCHEN. ZU EINER
ERZÄHLUNG VON HILDE SPIEL 55

•

ARMIN A. WALLAS

SPIEGELVÖLKER. EIN BILD DER JUDEN, INDI-
ANER UND SLOWENEN ALS UTOPISCHE CHIFFRE
IM WERK PETER HANDKES 63

•

NEVA ŠLIBAR

PETER HANDKE IM SLOWENISCHEN RAUM: EINE
BIBLIOGRAPHIE 79

XXVI

1993

LJUBLJANA



ACTA NEOPHILOLOGICA

JANEZ STANONIK	
FREDERICK M. RENER	3
•	
TINE KURENT	
THE MELANCHOLY ACCORDING TO THE MAGIC SQUARE IN DÜRER'S MELANCHOLIA I	5
•	
PATRICK MICHAEL THOMAS	
THE VOWEL MOSAIC IN THE CANSOS OF BERNART DE VENTADORN	9
•	
MARTINA OŽBOT	
CHAUCER - A MEDIEVAL POET?	17
•	
STANISLAV ZIMIC	
EL SUICIDIO DE GRISOSTOMO	29
•	
VESNA KONDRIČ-HORVAT	
"DAS UNAUSGESPROCHENE GEFÜHL DER UNZU- GEHÖRIGKEIT". AMERIKA ALS ZUFLUCHTS- MÖGLICHKEIT VOR DEM SELBST IN MAX FRISCHS ROMANEN STILLER UND HOMO FABER	45
•	
ANTON JANKO	
MIRKO UND FRANCA: EIN MÄRCHEN. ZU EINER ERZÄHLUNG VON HILDE SPIEL	55
•	
ARMIN A. WALLAS	
SPIEGELVÖLKER. EIN BILD DER JUDEN, INDI- ANER UND SLOWENEN ALS UTOPISCHE CHIFFRE IM WERK PETER HANDKES	63
•	
NEVA ŠLIBAR	
PETER HANDKE IM SLOWENISCHEN RAUM: EINE BIBLIOGRAPHIE	79

XXVI

1993

LJUBLJANA

Uredniški odbor - Editorial Board:

Kajetan Gantar, Karl Heinz Göller, Meta Grosman, Anton Janko, Mirko Jurak, Dušan Ludvik, Igor Maver, Jerneja Petrič, Atilij Rakar, Neva Šlibar

Odgovorni urednik - Acting Editor:

Janez Stanonik

SLO ISSN 0567.784X

Revija Acta Neophilologica izdaja Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani. Naročila sprejema Oddelek za germanske jezike in književnosti, Filozofska fakulteta, 61000 Ljubljana, Aškerčeva 12, Slovenija. Predloge za zamenjavo sprejema isti oddelek.

Tisk Planprint d.o.o., Ljubljana

The review Acta Neophilologica is published by the Faculty of Philosophy of Ljubljana University. Orders should be sent to the Department of Germanic Languages and Literatures, Faculty of Philosophy, 61000 Ljubljana, Slovenia. Suggestions for the exchange of the review are accepted by the same Department.

Printed by the Planprint d.o.o., Ljubljana



FREDERICK M. RENER

Janez Stanonik

The editors of *Acta Neophilologica* announce deeply grieved the demise of one of their major coworkers, Professor Frederick M. Rener. He was one of those intellectuals who after the Second World War emigrated from Slovenia to America where they made distinguished scholarly careers at the universities of Canada and United States.

Frederick M. Rener was born on 5. November 1919 at Štjak, a small village in the hilly region northeast of Sežana in Slovene Littoral. In the period between the two world wars this area was occupied by Italy. After the elementary education in his native village and the secondary school at Gorica / Gorizia he emigrated in 1949 to America where he stayed during the first year in Buffalo, N.Y. From 1950 to 1952 he studied German and English philology at the University of Toronto (BA 1952, MA 1954) where he obtained his PhD in 1957 with a dissertation on the prose work of the modern German author Elisabeth Langgässer (born in 1899). From 1959 to 1960 he taught German at the University of Alberta in Edmonton, Canada, 1960-1962 at Marietta College in Ohio and then for the rest of his university career, from 1962 till 1986, at the University of North Carolina in Greensboro. In 1986 he retired and lived together with his family at Marburg / Lahn in Western Germany. Here he died on 27. January 1993.

At the beginning, his scholarly interest was concentrated primarily on German poetry in the period of baroque (Friedrich Spee, Martin Opitz). The importance of his studies is proved by the fact that they were all published in the leading American and European philological reviews (*PMLA*, *Comparative Literature*, *The German Quarterly*). In 1974, however, appeared in *Acta Neophilologica* a longer study by him on the theory of translation in the XVII. century. This study marks the beginning of F. Rener's new interest in the history of the theory of translation to which he paid his main attention for the rest of his life. As a result of these researches he published in 1989 in Amsterdam his book *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler* in which he investigated the history of the theory of translation from the classical Antiquity till the end of the XVIII. century. This is the work on which Frederick Rener's fame as a scholar will primarily rest.

So far the scholarly world was convinced that the theory of translation was first formulated by the European Renaissance, and that before the Renaissance no such theories were known. In opposition to such views F. Rener proved that in reality the fundamentals for the theory of translation were defined by the classical antiquity and

they remained basically unchanged till the end of the XVIII. century. Their foundations were laid by ancient grammarians and rhetoricians, and fully developed by the classical translators. They formulated strict rules both with regard to the selection of words (*verba singula*) as well as their connections (*verba coniuncta*, the syntax) taking into consideration also the style of the original. The ancient translator saw himself above all as an interpreter of the original, his task was primarily to make the original accessible and comprehensible to the reader. The ancient theoretical principles followed by the translators remained valid throughout the Middle Ages; and even the Renaissance, according to the findings of F. Renier, created no significant new principles in this field. New views on the role of translator emerged first at the beginning of the XIX century: crucial in this respect is the study by Wilhelm von Humboldt in the introduction to his translation of *Agamemnon* by Aeschylus (1813). These new views developed parallel to the development of linguistics which from its earlier ahistorical view of the language passed now to the historical views of the comparative philology. Instead of the ancient opinion that the word is simply a deliberate name of a thing (*signum rei*), with the romanticism the word becomes the bearer of thought.

This book by F. Renier was evaluated by the scholarly criticism with the most flattering words: "un grand livre" (*Palimpsestes*, 1993, p. 35), "a splendid empirical account" (*The Times Literary Supplement*, N.Y., Jan. 12-18, 1990), "une imposante étude" (*TTR - Traduction, Terminologie, Rédaction* IV, 1991, p. 220). It certainly opens completely new aspects of the history of translation.

The work of Frederick M. Renier is an expression of a deeply cultured person, grown up in the humanistic traditions of Slavic, Romance and Germanic nations. All his life he maintained close contacts with his native Gorica region, and for many years also with Ljubljana and its University to which he paid repeated visits.

FREDERICK M. RENIER: SELECTED BIBLIOGRAPHY

1. Spee, Herder, and Literary Criticism, *The German Quarterly* XLIV, No. 4, (Nov. 1971), p. 525-533.
2. Friedrich Spee and Virgil's Fourth Georgic, *Comparative Literature* XXIV, No. 2 (Spring 1972), 118-135.
3. Opitz' Sonett an die Bienen, *Europäische Tradition und deutscher Literaturbarock*. Internationale Beiträge zum Problem der Ueberlieferung und Umgestaltung, Bern, München (Francke Verlag) 1973, p. 67-84.
4. Friedrich Spee's "Arcadia" Revisited, *PMLA* LXXXIX (Oct. 1974), 967-979.
5. Zur Uebersetzungskunst im 17. Jahrhundert, *Acta Neophilologica* VII (1974), 3-23.
6. Martin Opitz, the Translator. A Second Look, *Daphnis* III (1980), 477-502.
7. *Interpretatio: Language and Translation from Cicero to Tytler*, Approaches to translation studies, volume 8, Amsterdam, Atlanta (Editions Rodopi B.V.) 1989, 367 pp.
8. In principio erat verbum: Traditional Principles Concerning Words and Their Order in Translating, "L'Ordre des Mots", *Palimpsestes* No. 7, Paris (Presses de la Sorbonne nouvelle), 1993, pp. 15-35.

THE MELANCHOLY ACCORDING TO ARISTOTLE IN THE MAGIC SQUARE
ON DUERER'S MELENCOLIA I

Tine Kurent

In the numbers of Duerer's *MELENCOLIA* magic square is hidden the Aristotle's wonder: "How come, that all the people, excelling in philosophy or in politics or in poetry or in arts, are evidently melancholical..."¹

The numbers on the diagonal starting on the upper right corner of the magic square are 13, 11 and 67.² Their product is number 9581:

$$13 \times 11 \times 67 = 9581.$$

16	3	2	13
5	10	11	8
9	6	7	12
4	15	14	1

		13
	11	
67		

= 9581

The number 9581 equals to the sum of the number 9401, which is the gematrical equivalent to the Aristotle's question in Greek, and of the number 180, which is gematricaly equal to signatures of ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ, C. AGRIPPA and ALBRECHT D.³

1 Aristotle, *Problemata* 30,1.

2 The adjacent numbers 6 and 7 combine in the same way as the numbers 15 and 14 make the year 1514. See my article Die Gematrie von Duerers "MELENCOLIA I". - *Acta neophilologica*, 1992.

3 In the deciphering of the Aristotle's Greek name zeros do not count, in the same way as in the case of ΜΕΛΕΓΧΟΑΙΑ I. See my article Die Gematrie von Duerers "MELENCOLIA I".

Heinrich Cornelius Agrippa von Nettesheim, the most famous magus in his time, is obviously the spiritual co-author of Duerer's MELENCOLIA I.

Διὰ τί πάντες ὅσοι περιττοὶ
γεγόνασιν ἄνδρες, ἢ κατὰ
φιλοσοφίαν, ἢ πολιτικὴν, ἢ
ποίησιν, ἢ τέχνας, φαίνονται
μελαγχολικοὶ ὄντες . . .

The quotation in Greek is gematrically equal to 9401:

15+310+636+350+875	=2186
392+360+8+322	=1082
1441+8+578+8	=2035
428+8+1156+992	=2584
889+625	<u>=1514</u>
	9401

The question is signed by the three wise men:

ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ	36
C. AGRIPPA	73
ALBRECHT D.	<u>71</u>
	180

(The detailed translation of the quotation and of the three signatures into numbers see in the TABLE I and TABLE II.)

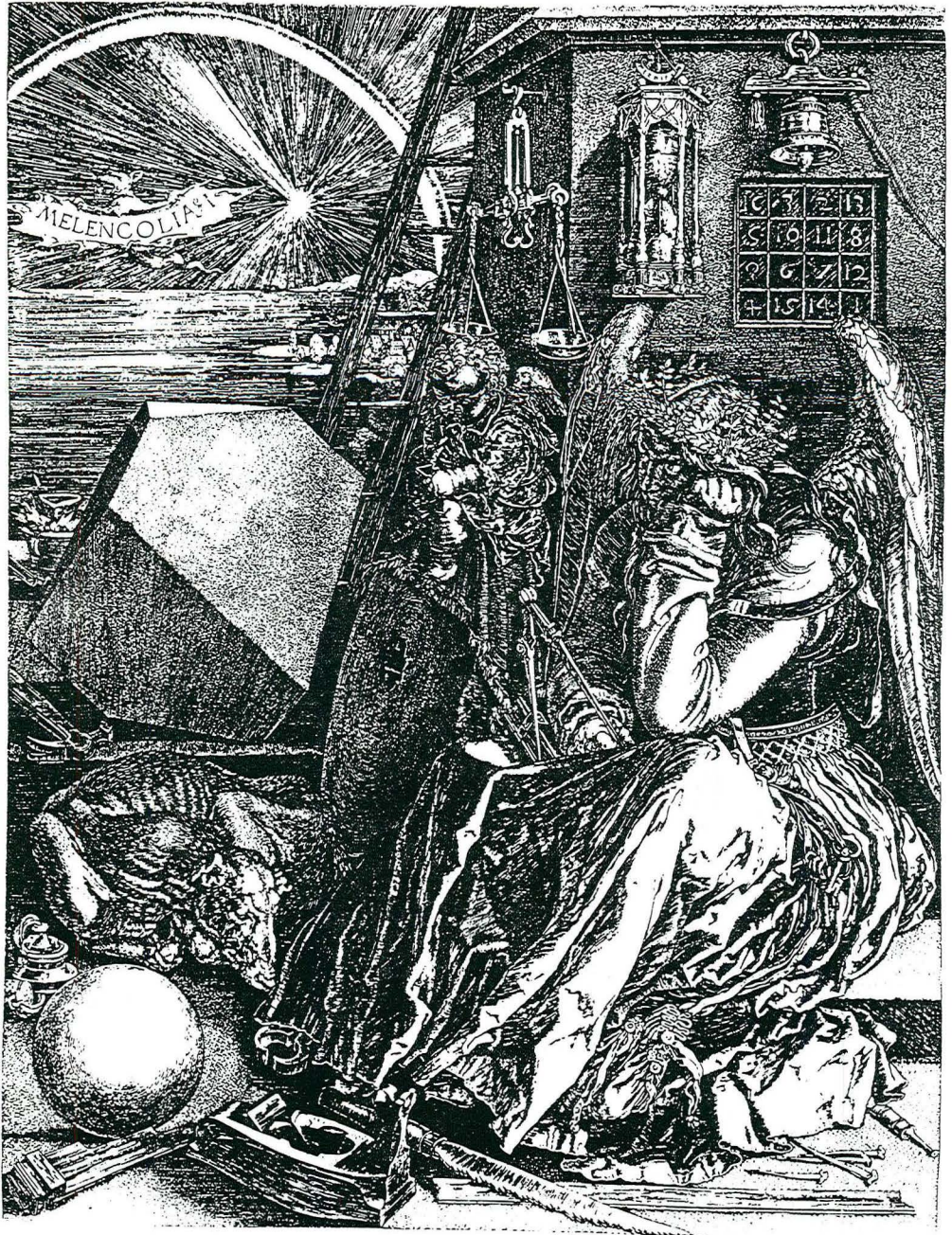
"... it was only Humanists, and most likely even only some of them and with great difficulty, who were able to fathom the many layers of meaning, allusions and associations in works like *MELENCOLIA I.*"⁴

4 Bialostocki J., Myth and Allegory on Duerer's Etchings and Engravings. - *The Messages in Images*. IRSA, Vienna, 1988.

___ Δ	4	Γ	3	Φ	500	Π	80	Μ	40
___ Ι	10	Ε	5	Ι	10	Ο	70	Ε	5
___ Α	1	Γ	3	Λ	30	Ι	10	Λ	30
___ Τ	300	Ο	70	Ο	70	Η	8	Α	1
___ Ι	10	Ν	50	Σ	200	Σ	200	Γ	3
___ Π	80	Α	1	Ο	70	Ι	10	Χ	600
___ Α	1	Σ	200	Φ	500	Ν	50	Ο	70
___ Ν	50	Ι	10	Ι	10	Η	8	Λ	30
___ Τ	300	Ν	50	Α	1	Τ	300	Ι	10
___ Ε	5	Α	1	Ν	50	Ε	5	Κ	20
___ Σ	200	Ν	50	Η	8	Χ	600	Ο	70
___ Ο	70	Δ	4	Π	80	Ν	50	Ι	10
___ Σ	200	Ρ	100	Ο	70	Α	1	Ο	70
___ Ο	70	Ε	5	Λ	30	Σ	200	Ν	50
___ Ι	10	Σ	200	Ι	10	Φ	500	Τ	300
___ Π	80	Η	8	Τ	300	Α	1	Ε	5
___ Ε	5	Κ	20	Ι	10	Ι	10	Σ	200
___ Ρ	100	Α	1	Κ	20	Ν	50		
___ Ι	10	Τ	300	Η	8	Ο	70		9401
___ Τ	300	Α	1	Ν	50	Ν	50		
___ Τ	300			Η	8	Τ	300		
___ Ο	70					Α	1		
___ Ι	10					Ι	10		

TABELA I

___ ΑΡΙΣΤΟΤΕΛΗΣ	= 36	
___ C. AGRIPPA	= 73	9401
___ ALBRECHT D.	= 71	180
___ TABELA II	180	9581



THE VOWEL MOSAIC IN THE CANSOS OF BERNART DE VENTADORN

Patrick Michael Thomas

A true poet, Bernart de Ventadorn claims to derive inspiration from the Muse of Love in order to explain the excellence of his verse:

Non es meravelha s'eu chan
melhs de nul autre chantador,
que plus me tra'l cors vas amor
e melhs sui faihz a so coman. (I.1-4)¹

A true *πολιτικός*, this Fra Angelico of medieval lyricism (Billet 173) shows himself to be a superlative craftsman of verse. If, for example, we study the vowels in "Non es meravelha s'eu chan", certain definite patterns emerge, patterns that strongly suggest the hand of a self-conscious, albeit inspired, artist. Insofar as our study of the intraversicular stressed vowels has shown that the vowels naturally fall into groups of 2,² we have utilized the same division here and found that such a grouping turns out to be equally revelatory.

Strophe I:

Non es meravelha s'eu ³ chan	oe / ea / ea / ea
melhs de nul autre chantador,	ee / ya / ea / ao
que plus me tra'l cors vas amor	ey / ea / oa / ao
e melhs sui faihz a so coman.	ee / ya / ao / oa
Cor e cors e saber e sen	oe / oe / ae / ee
e fors' e poder i ai mes.	eo / eo / ei / ae
Si•m tira vas amor lo fres	ii / aa / ao / oe
que vas outra part no•m aten.	ea / aa / ao / ae

(I.1-8)

In addition to the end rhymes, there appear to be interior "rimes plates": *aa* - vv. 7-8; *ee* - vv. 2,4,5; *ii* - v. 7. Perhaps even more interesting is the repetition of

1 All citations are from the critical edition of Moshé Lazar.

2 This study will soon appear in *Neuphilologische Mitteilungen* under the title "La Voyelle en miroir: La Tapisserie Vocalique de 'Can vei la lauzeta mover.'" One recalls the "principe binaire" Imre Szabics refers to in his study on Bernart's "Can l'erba fresch' e-lh folha par" (p. 247).

3 When it comes to diphthongs, we have used the stressed element to illustrate more clearly our point. Thus, in the case of "eu," "e" has been retained and "u" has been ignored.

certain vowel configurations which become reversed as in a mirror.⁴ For example, *ao* is found in vv. 2, 3, 4, 7, 8 and its mirror image, *oa*, shows up in v. 34. In like manner, we see *ea* in vv. 1, 2, 3, 8 and its mirror image, *ae*, in vv. 5, 6, 8; *oe* in vv. 1, 5, 7 and its mirror image, *eo*, in v. 6; the triple repetition of *ea* in v. 1 and its mirror image, *ae*, as the 4th vowel group⁵ in vv. 6 and 8. Sometimes we find a recurring vocalic pattern without a mirror image, i.e., *ya* - vv. 2, 4. As to *ei* in v. 6 and *ey* in v. 3, one may wonder if this does not border on a recurring vocalic pattern. Although /i/ and /y/ are different vowels, nonetheless it is true that /y/ is a doubly articulated vowel which includes the fronted tongue position for /i/. Nor is this an isolated case where vowel pairs are tantalizingly close. These "imperfect twins" occur in other *versos*⁶ as will be pointed out later on in this study. Other observations may be made concerning the recurring vocalic patterns in this strophe: *ao* as the 4th VG in vv. 2-3; *oe/oe* in v. 5 immediately followed in v. 6 by its mirror image *eo:eo*; *aa/ao* in vv. 7-8.

Similar patterns of sound can be found in the second strophe.

Ben es mortz qui d'amor no sen	ee / oi / ao / oe
al cor cal que dousa sabor;	ao / ae / oa / ao
e que val viure ses amor	ee / ai / ee / ao
mas per enoi far a la gen?	ae / eo / aa / ae
Ja Domnedeus no'm azir tan	ao / ee / oa / ia
qu'eu ja pois viva jorn ni mes.	ea / oi / ao / ie
pois que d'anoi serai mespres	oe / eo / ea / ee
ni d'amor non aurai talan.	ia / oo / aa / aa

(II.9-16)

Interior "rimes plates": *aa* - vv. 12, 16; *ee* - vv. 9, 11, 13, 15; *oo* - v. 16.

Mirror Images:

1. a. *ao* - vv. 9, 10, 11, 13, 14
b. *oa* - vv. 10, 13
2. a. *oe* - vv. 9, 15
b. *eo* - vv. 12, 15
3. a. *ae* - vv. 10, 12
b. *ea* - vv. 14, 15
4. a. *ai* - v. 11
b. *ia* - vv. 13, 16

There is also a phenomenon that may be summarized by the formula $x + H/L$, where H is a high vowel /i, e, y/, and L is a low vowel /a, o, u/. Not infrequently, the

4 In her provocative study, Sarah Kay shows how in "Can vei la lauzeta mover" the repetition of verbs in various forms demonstrates verbal reflection (pp. 277-278). Matthew C. Steel devotes an entire article to show how this *trobar* gives evidence of musical mirroring: "A Case for the Predominance of Melody over Text in Troubadour Lyric: Bernart de Ventadorn's 'Can vei la lauzeta mover.'" Along more linguistic lines, one might refer to Erich Köhler's study: "Can vei la lauzeta mover: Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur."

5 Henceforth "vowel group" will be abbreviated as VG.

6 It would seem that prior to the thirteenth century the terms *canso* and *verso* are used interchangeably. During the first decades of the thirteenth century a generic distinction begins to emerge (Bossy 280).

study of vowel groups seems to indicate an alternation of high and low vowels. In this strophe the phenomenon is complicated by the reversal of a mirror image. In vv. 9 and 14, we find *oi*, in v. 14 *ie*. What these vowel groups have in common, represented by x, is *i*. Rewritten according to formula, *oi* > L + x, *ie* > x + H with mirror image.

Other recurring patterns: the 3rd VG of vv. 9-10, i.e., *ao ... oa*, are repeated in the same position in vv. 13-14 in mirror reversal, *oa ... ao*; as in I.2-3, the 4th VG of II.10-11, *ao* being in the second and third verse of each strophe.

Strophe III:

Per bona fe e ses enjan	eo / ae / ee / ea
am la plus bel' e la melhor.	aa / ye / ea / eo
Del cor sospir e dels olhs plor,	eo / oi / ee / oo
car tan l'am eu, per que i ai dan	aa / ae / ee / aa
Eu que'n posc mais, s'Amors me pren,	ee / oa / ao / ee
e las charcers en que m'a mes,	ea / ae / ee / ae
no pot claus obrir mas merces,	oo / ao / ia / ee
e de merce no•i trop nien?	ee / ee / oo / ie

(III.17-24)

Interior "rimes plates": *aa* - vv. 18, 20; *ee* - vv. 17, 19, 20, 21, 22, 23, 24; *oo* - vv. 19, 23, 24.

Mirror images:

1. a. *ae* - vv. 17, 20, 22
b. *ea* - vv. 17, 18, 22
2. a. *oa* - v. 21
b. *ao* - vv. 21, 23

Imperfect twins: *ye* (v. 18) and *ie* (v. 24)

Other recurring patterns: *eo* - vv. 17, 18, 19; the first vowel group of vv. 17-20: *eo ... aa ... eo ... aa*.

Strophe IV:

Aquest' amors me fer tan gen	ae / ao / ee / ae
al cor d'una dousa sabor:	ao / ya / oa / ao
cen vetz mor lo jorn de dolor	ee / oo / oe / oo
e reuiu de joi autras cen.	ee / ie / oa / ae
Ben es mos mals de bel semblan,	ee / oa / ee / ea
que mais val mos mals qu'autre bes;	ea / ao / aa / ee
e pois mos mals aitan bos m'es,	eo / oa / aa / oe
bos er lo bes apres l'afan.	oe / oe / ae / aa

(IV. 25-32)

Interior "rimes plates": *aa* - vv. 30, 31, 32; *ee* - vv. 25, 27, 28, 29, 30; *oo* - v. 27.

Mirror images:

1. a. ae - vv. 25, 28, 32
b. ea - vv. 29, 30
2. a. ao - vv. 25, 26, 30
b. oa - vv. 26, 28, 29, 31
3. a. oe - vv. 27, 31, 32
b. eo - v. 31

Other recurring patterns: the third VG in vv. 25-26, i.e., *ee ... oa*, is repeated in the same position in vv. 28-29 with mirror reversal: *aa ... ee*; the first VG of vv. 27-29 is identical: *ee*; the *oe/oe* repetition in v. 32.

Strophe V;

Ai Deus! car se fosson trian	ae / ae / oo / ia
d'entrels faus li fin amador,	ee / ai / ia / ao
e•lh lauzenger e•lh trichador	ea / ee / ei / ao
portesson corns el fron denan!	oe / oo / eo / ea
Tot l'aur del mon e tot l'argen	oa / eo / eo / ae
i volgr'aver dat, s'eu l'agues,	io / ae / ae / ae
sol que ma domna conogues	oe / ao / ao / oe
aissi com eu l'am finamen.	ai / oe / ai / ae

(V.33-40)

Interior "rimes plates": *ee* - vv. 34, 35; *oo* - vv. 33, 36.

Mirror images:

1. a. ae - vv. 33, 37, 38, 40
b. ea - vv. 35, 36
2. a. ai - vv. 34, 40
b. ia - vv. 33, 34
3. a. ao - vv. 34, 35, 39
b. oa - v. 37
4. a. oe - vv. 36, 39, 40
b. eo - vv. 36, 37

H/L + x: a. ei - v. 35 (H + x)
b. io - v. 38 (x + L with mirror image)

Other recurring patterns: *eo/eo* (v. 37), *ae/ae* (v. 38), *ao/ao* (v. 39); the *ae* ending in vv. 37-38 and 40; as in the first 2 strophes, the second and third verses of this stanza end in *ao*.

Strophe VI:

Cant eu la vei, be m'es parven	ae / ae / ee / ae
als olhs, al vis, a la color,	ao / ai / aa / oo
car aissi tremble de paor	aa / ie / ee / ao
com fa la folha contra•l ven.	oa / ao / ao / ae
Non ai de sen per un efan,	oa / ee / ey / ea
aissi sui d'amor entrepres;	ai / ya / oe / ee
e d'ome qu'es aissi conques	eo / ee / ai / oe

pot donn' aver almorna gran.

oo / ae / ao / aa

(VI. 41-48)

Interior "rimes plates": *ee* - vv. 41, 43, 45, 46, 47; *aa* - vv. 42, 43, 48; *oo* - vv. 42, 48.

Mirror images:

1. a. *ae* - vv. 41, 44, 48
b. *ea* - v. 45
2. a. *oa* - vv. 44, 45
b. *ao* - vv. 42, 43, 44, 48
3. a. *oe* - vv. 46, 47
b. *eo* - v. 47

H/L + x: a. *ey* - v. 45 (H + x)

b. *ya* - v. 46 (x + L with mirror image)

Other recurring patterns: *ai* - vv. 42, 46, 47; *ae/ea* - v. 41; *ao/oa* - v. 44; the first VG of vv. 44-45: *oa*.

Strophe VII:

Bona domna, re no•us deman	oa / oa / eo / ea
mas que•m prendatz per servidor,	ae / ea / ee / io
qu'e•us servirai com bo senhor,	ee / ia / oo / eo
cossi que del gazardo m'an.	oi / ee / aa / oa
Ve•us m'al vostre comandamen,	ea / oe / oa / ae
francs cors umils, gais e cortes!	ao / yi / ae / oe
Ors ni leos non etz vos ges,	oi / eo / oe / oe
que•m auciatz, s'a vos me ren.	ea / ia / ao / ee

(VII. 49-56)

Interior "rimes plates": *aa* - v. 52; *ee* - vv. 50, 51, 52, 56; *oo* - v. 51.

Mirror images:

1. a. *oa* - vv. 49, 52, 53
b. *ao* - vv. 54, 56
2. a. *eo* - vv. 49, 51, 55
b. *oe* - vv. 53, 54, 55
3. a. *io* - v. 50
b. *oi* - vv. 52, 55
4. a. *ea* - vv. 49, 50, 53, 56
b. *ae* - vv. 50, 53, 54

x + H/L: a. *ia* - vv. 51, 56 (x + L)

b. *yi* - v. 54 (H + x with mirror image)

Other recurring patterns: *oa/oa* in v. 49; *oe* in the 4th VG of vv. 54-55; *oe/oe* in v. 55; the first VG of vv. 52-53, i.e., *oi ... ea*, repeated in vv. 55-56.

Strophe VIII⁷:

A Mo Cortes, lai on ilh es,
tramet lo vers, e ja no•lh pes
car n'ai estat tan lonjamen.

ao / oe / ao / ie
ae / oe / ea / oe
aa / ea / ao / ae

(VIII. 57-59)

Interior "rimes plates": aa - v. 59.

Mirror images:

1. a. ae - vv. 58, 59
- b. ea - vv. 58, 59

Other recurring patterns: ao - vv. 57, 59; oe - vv. 57, 58.

With Bernart de Ventadorn, poem is incantation,⁸ the repetition of certain sound patterns lulling and entrancing the hearer. As with Marie de France, the poet's power is his seductive charm (Guidot 433). Beneath the poetic enchantment lies the subtle craft of the troubadour *fabricator*. In the *canso* analyzed, we investigated beneath the poetry's polished surface to discover: interior "rimes plates", several cases of mirror images, as well as recurring VG without a mirror image, the H/L + x pattern, and possibly a case of "imperfect twins". It should be noted that quite a large number of VG fall into the mirror image category. In "Non es meravelha...", out of a total of 236 VG, 108 are mirror image (MI). It is also perhaps not irrelevant that in this poem the *ea/ae* MI predominate, although the *eo/oe* and *ao/oa* MI are also numerically significant: "Non es meravelha..." *ea/ae* - 43, *ao/oa* - 39, *eo/oe* - 26. Reminding us somewhat of the H/L + x pattern, most of the 3 major MI, i.e., *ea/ae* and *eo/oe*, follow a H/L // L/H pattern. The wonderful thing about a poet like Bernart de Ventadorn is that his work has so much depth that, despite the surface simplicity,⁹ there is always something more to discover.

Works Cited

- Billet, Léon. *Bernard de Ventadorn, Troubadour du XII^e siècle*. Orfeuil: Tulle, 1974.
- Bossy, Michel-André "Cyclical Composition in Giraut Riquier's Book of Poems." *Speculum* 66, ii (April 1991), 277-293.
- Guidot, Bernard. "Pouvoirs et Séductions, Pouvoir de Séduction dans les *Lais* de Marie de France." *Romanische Forschungen* 102, iv (1990), 425-433.
- Hitti, Philip K. *History of the Arabs*. New York: Macmillan, 1951.
- Kay, Sarah. "Love In a Mirror: An Aspect of the Imagery of Bernart de Ventadorn." *Medium Aevum* L11 (1983), 272-285.

⁷ Of course, in the *tornada* there is nothing essentially new. As the name itself indicates it is a "return" as to structure of the rhymes, probably of melody, a recall of the poet and the Lady, more rarely a repetition of the poem's themes (Phan 57).

⁸ There are various etymologies given to the word *troubadour*, one tracing its origin to the Arabic root *TRB* (= music, song) (Hitti 562), another more recently going back to the Latin *tropator* or composer of tropes, optional accretions to the liturgy (Robertson 250). Whatever its source, music seems to be intimately associated with these poets of *fin' amors*.

⁹ The recent study by Roy Rosenstein, "Latent Dialogue and Manifest Role-Playing in Bernart de Ventadorn", only enhances our contention that this poet's *canços* are less than simple.

Köhler, Eric. "Can vei la lauzeta mover: Überlegungen zum Verhältnis von phonischer Struktur und semantischer Struktur." Ed. Peter V. Zima. *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe*. Amsterdam: Benjamins, 1981. 445-468.

Lazar, Moshé, ed. *Bernard de Ventadour, Troubadour du XII^e siècle*, Chansons d'amour. Paris: Klincksieck, 1966.

Phan, Chantal. "La tornada et l'envoi: fonctions structurelles et poétiques." *Cahiers de civilisation médiévale* XXXIV, 1 (janvier-mars 1991), 57-61.

Robertson, Alec and Denis Stevens, eds. *The Pelican History of Music*. I: Ancient Forms to Polyphony. Baltimore: Penguin, 1960.

Rosenstein, Roy. "Latent Dialogue and Manifest Role-Playing in Bernart de Ventadorn." *Neuphilologische Mitteilungen* XCI, 3 (1990), 357-368.

Steel, Matthew C. "A Case for the Predominance of Melody over Text in Troubadour Lyric: Bernart de Ventadorn's 'Can vei la lauzeta mover.'" *Michigan Academician* XIV (Winter 1982), 259-271.

Szabics, Imre. "Structure et sens poétique dans les anciennes chansons d'amour occitanes." *Acta litteraria Academiae Scientiarum Hungaricae* 25 (1983), 237-247.

CHAUCER - A MEDIEVAL WRITER?¹

Martina Ožbot

For literary historians with only few exceptions (e.g. J.W. Mackail, W.P. Ker, A.C. Spearing) Geoffrey Chaucer is unquestionably and exclusively a medieval poet. The belief that his literary production undoubtedly makes part of medieval English literature seems firmly established and any doubt about it futile. In spite of this aprioristic attitude towards the problem of the relationship between Chaucer and the Middle Ages there are at least two major elements which may make one doubt how correct it is to take Chaucer's medievalism for granted. The first one, which would demand a careful consideration of some Italian literary works of the time and will not be dealt with in this essay, is Chaucer's familiarity with the contemporary Italian texts. They represent instances of the early Renaissance in European literature, whereas the literary production of English writers of Chaucer's age taken as a whole seems to make part of the literary Middle Ages. The importance of this fact cannot be neglected even if we agree with C.S. Lewis that it was just a "process of medievalization" that Chaucer applied to the Italian literary material which he studied and partly re-wrote. The second element is the fact that there is a gap between *The Canterbury Tales* and the rest of his work. The Chaucer of *The Canterbury Tales* is no longer a writer of dream visions and courtly poems, but a man of letters who descends into the real world and presents himself as a writer interested in the world of solid empirical reality, which seems to deserve that man observe it and describe it such as it appears. Before going on to examine Chaucer's text itself² and to try to determine his relationship to the Middle Ages and the Renaissance, let us first see what is meant by the two terms.

Trying to establish the criteria which would help us classify literary works of art according to literary periods, we are certain to face serious difficulties. Whatever these criteria might be, they are always to some extent arbitrary and that is why "any periodisation, while sufficiently 'objective' or 'real', is partial" and the relative degree of its objectivity consists in "the coherence between the criteria initially picked and the facts to which they are supposed to apply".³ The literary historian Jean Rousset, for example, believes that notions of literary periods are no more than "un moyen d'investigation" or "hypothèses de travail".⁴

1 The article represents a shortened version of a B.A. dissertation carried out under the supervision of Prof. Meta Grosman.

2 We have decided to limit our discussion to the *General Prologue*, and only occasionally, when it seems relevant to what is being discussed, some other parts of *The Canterbury Tales* will be mentioned as well.

3 Guillén: *Second thoughts on currents and periods*, p. 486.

4 *ibid.*, p. 482.

These facts must especially be taken into account when we deal with the artistic production of the Middle Ages and the Renaissance for the simple reason that the borderline between the two is particularly hazy. A good illustration of the problem is Huizinga's well-known belief that medieval culture runs into or beneath the Reformation of the 16th century as well as his proposal to consider the Middle Ages and the Renaissance not only as separated by a vertical line but rather as flowing horizontally together.⁵ In short, the two periods cannot be treated as segments of time occupying a precisely delimited space on the time axis, but as something much more complex, which refuses to be described and temporally located with exactness.⁶ Some historians, like Jacques Le Goff, have gone as far as to affirm there is no need to seek differences between the Middle Ages and the Renaissance because they do not exist.⁷

Although it seems necessary to give up the idea of static periodisation and of literary periods as homogeneous segments of time, the concept of literary periods as dynamic units⁸, not rigorously separated from one another, is not only useful, but also appears to correspond to the reality of the historical development of European literature.

Speaking about the Middle Ages and the Renaissance, is essential to bear in mind that Renaissance man differs from medieval man in his attitude towards himself, the world around him and transcendence, which are elements of major importance when one wants to determine the essence of any literary period or a historical period in general. In the Middle Ages, the basic characteristic of man's existence was believed to be its misery, therefore the emphasis was laid not on *this* life, but on the *next* one. The earthly life of a human being, who is burdened by original sin, is anything but perfect; it is subject to time and cannot last forever,

5 The eminent medievalist Paul Zumthor is also of a similar opinion when he asserts: "Comme d'autres termes créés par les historiens dans leurs premiers défrichements, pour mettre en perspective le passé, MOYEN ÂGE et MÉDIÉVAL n'ont qu'une valeur opératoire sommairement quantitative, et ne comportent aucune dénotation qualitative" (Zumthor: *Essai de poétique médiévale*, p. 7). And, in the following passage, Johan Huizinga himself goes even farther: "Periodisierung der Geschichte ist, wenn auch unentbehrlich, so doch von untergeordneter Bedeutung, immer ungenau und schwankend, immer in gewissem Grade willkürlich. Farblose Benennungen der Zeitalter, die man äusserlichen und zufälligen Zäsuren entnimmt, sind die wünschenswertesten" (Huizinga's quotation taken from: Garin: *Introduzione*, p. XXIII).

6 Huizinga: *Autunno del Medioevo*, p. 391.

7 "The long period relevant to our history [...] seems to me to be the long stretch of the Middle Ages beginning in the second or third century and perishing slowly under the blows of the Industrial Revolution - Revolutions - from the nineteenth century to the present day. The history of this period is the history of pre-industrial society. Prior to these extended Middle Ages, we face a different kind of history; subsequent to them, we confront history - contemporary history - which is yet to be written, whose methods have yet to be invented. For me, this lengthy medieval period is the opposite of the hiatus it was taken to be by the Renaissance humanists and, but for rare exceptions, by the men of the Enlightenment. It was the moment when modern society was created out of a civilization whose traditional peasant forms were moribund but which continued to live by virtue of what it had created, which was to become the essential substance of our social and mental structures. Its creations include the city, the nation, the state, the university, the mill and the machine, the hour and the watch, the book, the fork, the underclothing, the individual, the conscience, and finally, revolution. It was a period which, for western societies, at least, was neither a trough in the wave nor a bridge between the neolithic era and the industrial and political revolutions of the last two centuries, but was, rather, a time of great creative growth, punctuated by crises, and differentiated according to the region, social category, or sector of activity in its evolutionary chronology and processes". (Le Goff's quotation taken from: *Medieval literature*. Part Two: The European Inheritance. The New Pelican Guide to English literature, pp. 80-81)

8 Guillé: *Second thoughts on currents and periods*, p. 480 ff.

whereas the other life, which one is to live when one has "shuffled off this mortal coil" knows no such limits, is eternal and therefore worth our constant attention. So, all man's forces should be directed to the pious contemplation of what is beyond him and which can only guarantee his everlasting happiness which is to come when he leaves this world. This does not imply that medieval man was ignorant of the reality around him or that he did not care about the material world in which he lived. What seems to have continually accompanied him is the presence of the transcendence that is beyond him and upon which he is absolutely dependent. Everything that belongs to empirical reality has the function of standing for something that transcends it, the physical serves as the reminder of the meta-physical and what makes part of our earthly experience is merely a reflection of something that goes beyond it. Therefore the distinctions such as that between the near and the far-away or the real and the imaginary have no value at all, the only antinomy that really matters is the one between the human and the divine. The latter is deemed omnipresent and there is no element in the material world which would not reflect the divine. Everything we can perceive in the empirical reality with which we are surrounded is only a more or less enigmatic reflection of something dominant beyond us. The phenomena of this world are nothing but symbols which are sent to us by the divine will and which we can interpret with only relative certainty.⁹

In the Renaissance the situation becomes different. Metaphysical symbolism gradually disappears and this world does not have only the function of representing something that stands beyond it, but is looked upon as a place by which an experience that is in itself worth living is conditioned. That is why the reality of this world becomes more and more important and starts to be looked upon as something harmonious *per se* and therefore worth man's observation.¹⁰ The artist's interest becomes more and more limited to the representation of the "sensible" world, in which man has a central position. That is why he no longer observes nature and the world in order to see in it a reflection of the metaphysical, but in order to describe it such as it appears.¹¹ Human society and the complexity of human relations become a crucially important object of observation.¹² His interest in this world, however, does not at all deny the transcendent. It would be wrong to think that the Renaissance was an irreligious or even atheistic period, as some scholars are inclined to believe.¹³ The fact is, however, that the ideas about man's salvation, redemption, his eternal life, original sin, etc. lost their central significance.

In short, the new importance that man attributes to himself, the shift of his interest from the metaphysical to the physical and the diminished role of

9 Cfr. Eco: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*, pp. 67-68.

10 This new interest in nature may be seen as leading to an increase in detailed studies of its different elements; a very representative example to mention here is Leonardo da Vinci's study of human anatomy.

11 The new importance and harmony attributed to the sensible world in the Renaissance makes Arnold Hauser (*Storia sociale dell'arte* (II), p. 11 ff.) affirm that Renaissance works of art, which try to imitate such harmonious reality, always look homogeneous and complete wholes, whereas, for example, Gothic art is typically characterized by addition, which means that a Gothic work of art consists of relatively independent parts; the detail seems to be more important than the whole and coordination more than subordination. This point should probably provide extremely fertile ground for the discussion about where Chaucer's *Canterbury Tales* belong.

12 Hauser: *Storia sociale dell'arte* (II), p. 5 ff.

13 This can be said not only of Burckhardt, but also, for example, of Bayle and Voltaire before him.

transcendence can be considered the crucial differences between the Renaissance and the Middle Ages.

Underlining the significance of this world is an element present throughout the *General Prologue*, which is set in a specific, locally and temporally determined reality rich with allusions to the concrete world in which Chaucer lived. This empirical reality, however, is continually juxtaposed with the transcendent as represented by the Church as the institution through which man as an earthly creature is connected with what is beyond him. This continuous contrast between empirical reality and the reality beyond it can be understood as the opposition between two worlds, one of which plays a crucial role in the Middle Ages and the other in the Renaissance. Chaucer as the author of *The Canterbury Tales* is chiefly concerned with the observation and the description of the concrete reality that surrounds him, and not with allegorical dream visions or re-writings of chivalric romances; nevertheless, the text is densely populated with elements that draw our attention to the intangible world of the transcendent (e.g. the idea of pilgrimage, a great number of the pilgrims are in some way or other professionally connected with the Church, the contents of some stories is of a religious nature, etc.). But in the end it is our empirical reality that is given the main stress and that appears as the object of close observation or study. The transcendent does exist and Chaucer continually reminds us of this fact, but the centre is now somewhere else, i.e. in the reality of this world. The existence and the importance of the transcendent are recognized, but man consciously dedicates himself to the active life, in which the transcendent is known to be present, but not lived for. For Chaucer empirical reality does not have only a subsidiary function and does not stand as a symbol of something that goes beyond it, but has a value *in itself*.

It is important to bear in mind that this new interest appeared at a time when in England the Church influenced every aspect of life. To factually illustrate the significance of this institution, enormous in terms of the number of its members, it might be useful to present the following data, although historians do not agree about the number of ordained people in England in Chaucer's time: "In the thirteenth century, according to one historian, there were about 40,000 ordained members of the church (male) out of a population of about three million. On the other hand, a historian of the fourteenth century assesses the number of ordained members of the Church altogether as one-fifth of the population. This would amount to as many as 600,000, a number difficult to accept immediately. [...] It is fairly certain that at the time of the Reformation the Church owned one-fifth of the country's land and employed about one-tenth of the labour force."¹⁴ In view of such a significance ascribed to the Church in that period, Chaucer's stress on some most profane aspects of earthly reality should have a meaning of its own.

Chaucer continually speaks about this world, but there are constant allusions to the one which is beyond it. This can well be observed at the very beginning of the *Prologue* to *The Canterbury Tales*. It opens with a paean to spring which is the time of year in which every living cell in nature may be affected by the process of reproduction and when life starts to germinate:

Whan that Aprill with his shoures soote
The droghte of March hath perced to the roote,

¹⁴ Hussey: Chaucer's England, p. 56.

And bathed every veyne in swich licour
 Of which vertu engendred is the flour;
 Whan Zephirus eek with his sweete breeth
 Inspired hath in every holt and heeth
 The tendre croppes, and the yonge sonne
 Hath in the Ram his halve cours yronne,[...] ¹⁵
 (ll. 1-8).

Zephyrus, a west wind that helps plants grow, is explicitly mentioned,¹⁶ but the reader can here also notice reference to other forces which are generally associated with reproduction and the conception of new life. As Cook's suggestion indicates, an allusion is hidden in the name of April, which was regarded as Aphrodite's month "both by traditional association and by one of the two ancient etymologies."¹⁷ In such a period when new life appears everywhere

Thanne longen folk to goon on pilgrimages,
 And palmers for to seken straunge strondes,
 To ferne halwes, kowthe in sondry londes;[...]
 (ll. 12-14).

The people who present themselves as pilgrims, appear eager to participate in the process of procreation in one way or another. It should not be overlooked that Chaucer's very first description of reborn nature appeals to the senses, and not to the spirit (e.g. "shoures soote" (1.1), "sweete breeth" (1.5) "and smale foweles maken melodye" (1.9)), but it must be noted that the sensual and the spiritual spheres are continually being juxtaposed. For example, the writer uses the noun "corage" in reference to the birds rejoicing in spring as well as to himself as a Canterbury pilgrim:

And smale foweles maken melodye,
 That slepen al the nyght with open ye
 (So priketh hem nature in hir corages) [...]
 (ll. 9-11);
 In Southwerk at the Tabard as I lay
 Redy to wenden on my pilgrymage
 To Caunterbury with ful devout corage, [...]
 (ll. 20-22).

Helen Cooper is right in her observing that "the pilgrimage has a potential for spiritual renewal to match the physical regeneration of the sick",¹⁸ but the fact is that the spiritual renewal seems here of only secondary importance. The principal idea of the pilgrimage is to participate in the process of procreation and enjoy it. The idea of religious regeneration is presented as a rather faint echo of regeneration in the physical sense, but it must not be neglected. "The *Canterbury Tales*, most of the time, is much more a secular work than a religious one. The claims of the spirit are not entirely disregarded, however".¹⁹

¹⁵ All the quotations from *The Canterbury Tales* are taken from F.N. Robinson's edition.

¹⁶ Cfr. Chaucer's *Book of the Duches*: For both Flora and Zephirus/They two that make floures growe,... (l. 402-403).

¹⁷ Hoffmann: Chaucer's Prologue to Pilgrimage, p. 32.

¹⁸ Cooper: *The Structure of The Canterbury Tales*, p. 74.

To make the whole journey more pleasurable, Harry Bailly, the Host at the Tabard Inn of Southwark, where the group of pilgrims pass the night, and a member of the riding company, suggests that every pilgrim should tell two tales on the journey towards Canterbury and two on the way back. The important thing is that the purpose of the story-telling is "to shorte with oure weye" (l. 791). The pilgrim who will tell the best stories, which means the most instructive and entertaining ones, or, as Chaucer phrases it, "Tales of best sentence and of moost solaas" (l. 798), will be rewarded with a free supper when the company of pilgrims returns from Canterbury to the Tabard. There is no religion, no piety, no holiness that would make a story win the prize. It appears clear that one of the two principal reasons why the pilgrims will be telling stories,²⁰ an activity which was sharply criticized by moralists of the time, is that of sheer amusement, the other being that of instruction. No act of worship, which one would imagine as befitting a pilgrimage, takes up any moment during the journey.

The fact that the pilgrimage is to end with a supper at the Tabard, in a very secular and down-to-earth way indeed, adds a new element to the wordliness of the situation, which is expected to be pervaded with religious feeling. What is puzzling here is that the book of Chaucer's tales ends in fact with *The Parson's Tale*. Is this merely a sign that Chaucer did not manage to carry out what he had planned (if he really had)? Does he want to show his fondness of Lollardism and its ideals, of which the Parson may well be considered an example? Does he want, after all, to remind the reader of the crucial role of transcendence? Or, is he again only being ironic?

Concerning the Parson, about whom Chaucer writes:

To drawn folk to hevene by fairnesse,
By good ensample, this was his bisynesse.
(ll. 519-520)

and adds:

A bettre preest I trowe that nowher noon ys.
(l. 524),

and who, like the Plowman, represents the ideal Christian, it must be said that he is held in high regard by Chaucer, who severely criticizes the corruption of the contemporary Church and defends true Christianity. This might serve as a starting point for a discussion about Chaucer's relationship to Lollardism, which can be regarded as the precursor of the Reformation. The latter is considered to represent the religious aspect of the beginning of the Modern Era, whereas the secular one is thought to be represented by the Renaissance. What links the two is probably the fact that both believe in a *novus ordo*, the Reformation in the renewal of *christianitas*, and the Renaissance in the renewal of *humanitas*.²¹ It is true that

¹⁹ *ibid.*

²⁰ This fact should provide a suitable starting point for the application of Hauser's idea, mentioned in the first chapter that in a medieval work of art the emphasis is placed on the detail, whereas the whole is neglected. On the contrary, in the Renaissance the stress is shifted to the structure as a whole. To establish the position of the Chaucer of *The Canterbury Tales* a detailed analysis would be necessary; however, the fact that his collection of tales seems to be based on expansion might make Chaucer in this respect more of a medieval writer. It may be of use to bear in mind also the idea put forward by an eminent Chaucerian scholar that Chaucer actually never intended to finish his *Canterbury Tales*.

Chaucer had close relations with some "influential patrons of the Lollards"²² and was most likely a keen sympathizer of the movement, but from *The Canterbury Tales* it is impossible to state his exact attitude towards it. However, one thing is certain: he was a most severe critic of the corruption of the Church, which can, for example, well be seen in his introductory descriptions of the Pardoner and the Summoner, the latter of which is quoted below:

A SOMONOUR was ther with us in that place,
That hadde a fyr-reed cherubynnes face,
For saucefleem he was, with eyen narwe.
As hoot he was and lecherous as a sparwe,
With scalled browes blake and piled berd.
Of his visage children were aferd.
(ll. 623-627)

On the other hand, Chaucer treats in a totally different way those characters who are far from being corrupt, but merely fail to live up to the supposed moral standards for the simple reason that the human spirit in them is trying to liberate itself from the chains of the transcendence-oriented world. An ideal example which might help us illustrate this point is his portrait of the Prioress. The writer, who describes her with considerable fondness, stresses primarily those characteristics of hers that are of sensual appeal; at the very beginning of her description Chaucer tells us that her smile "was ful symple and coy" (l. 119); then we learn that she was "madame Eglentyne", which is the name of a heroine of popular French romances and therefore has profane connotations. Ironically, it rhymes with the adjective "dyvyne":

And she was cleped madame Eglentyne.
Ful weel she soong the service dyvyne."
(ll. 121-122)

After telling us something about her nose, lips, breast and her manners, Chaucer states:

"Ful semyly hir wymful pynched was,
Hir nose tretys, hir eyen greye as glas,
Hir mouth ful smal, and therto softe and reed;
But sikerly she hadde a fair forheed;"
(ll. 151-154)

To make her portrait complete, Chaucer does not forget to mention her brooch with the following concise and expressive inscription: "Amor vincit omnia." One may, of course, argue that it might be the divine love which is intended. This possibility can certainly not be denied, although, considering the rest of what is said about the Prioress, such an implication should probably be thought of as nothing else but ironic.

Chaucer's continuous emphasizing of the characteristics of this world instead of that of transcendence can also be seen when we look at the figure of Harry Bailly, the inn-keeper and the guide of the riding pilgrims. For example, in *The House of*

21 Chabod: Il Rinascimento, p. 78.

22 Robinson's Notes to *The Complete Works of Geoffrey Chaucer*, p. 663-664.

Fame, it is an eagle that guides the poet Chaucer on a celestial lecture tour, whereas in *The Canterbury Tales* the function of the leader of the company of pilgrims is, significantly enough, given to the Host. It should not be very difficult to notice the enormous difference between the inhabitant of celestial heights and the owner of the Southwark inn, who is described in most material and earthly terms:

A semely man OURE HOOSTE was withalle
For to been a marchal in an halle.
A large man he was with eyen stepe-
A fairer burgeys is ther noon in Chepe-
Boold of his speche, and wys, and wel ytaught,
And of manhod hym lakkede right naught.
(ll. 751-754)

Coming down to earth in a denotative as well as connotative sense could hardly be better illustrated. Harry Bailly has no characteristic of the eagle and neither those of, let us say, Vergil, whom Dante, predominantly a medieval poet, chooses as his guide through the three reigns of the other world. When Chaucer introduces Harry Bailly as the pilgrims' guide, he comes down to the "world of fact" and "solid material reality"²³ in a most decisive way.

Keeping in mind this fact, one may find Chaucer's idea of the "profane pilgrimage" to be an ironic equivalent to the largely diffused medieval idea of man's life as a pilgrimage at the end of which one meets transcendence in the form of God. World literature saw a full development of this concept in Dante's *Divine Comedy*, which is separated from Chaucer's idea of pilgrimage in *The Canterbury Tales* by an enormous gap. If one wants to compare the idea of pilgrimage as it is developed in Chaucer's work and its medieval version present in Dante's major work, such a comparison can only be drawn *per negationem*.

A pilgrim diametrically opposed to Harry Bailly is the Knight, who is the first character to be portrayed as well as the first one to tell his story. He seems to be a perfect example of a medieval nobleman. There has been much debate among Chaucerian scholars about why he is the first of the pilgrims to be described. One opinion is that this is because he has a conspicuous social position, which should be stressed by placing him in front of anyone else in the travelling company. Another explanation does not take into account chiefly "his superior social position", but rather the "beauty of his virtues".²⁴ One may, however, explain his position in *The Canterbury Tales* by the fact that he differs from the rest of the pilgrims in one important point, which seems to be his *differentia specifica*: It is not a high social position, which the Prioress, for instance, also has, or the beauty of virtues, which can be attributed, for example, to his son as well, that would greatly distinguish him from other pilgrims; it is the fact that he belongs to a different world than the rest of the company. His world is rather that of the past than the present.²⁵ A list of his heroic deeds, which include his fights in the King's service, against pagans and the like, is presented, and the reader can immediately see that all his heroic actions took place in distant lands and at apparently distant times. It is said about him:

²³ Winny: Chaucer Himself, p. 16.

²⁴ Bowden: Geoffrey Chaucer, p. 20.

²⁵ Strojan: Spremnna beseda, p. 94.

This ilke worthy knyght hadde been also
Somtyme with the lord of Palatye
Agayn another hethen in Turkye; [...]
(ll. 64-66)

The knight lacks the realistic detail that other pilgrims have. He is said to be "a verray, parfit gentil knyght" (l. 72), but the few words about his outward appearance present him in a different light:

Of fustian he wered a gypon
Al bismotered with his habergeon, [...]
(ll. 75-76).

He is more of a figure that escaped from a museum than a man with whom the wandering company share their time. In his tale appear the following lines, which reflect a typically medieval mentality pervaded by the conviction that our earthly life is anything but perfect and that true happiness may be experienced only when we leave this world for good:

This world nys but a thurghfare ful of wo,
And we been pilgrymes, passyng to and fro.
Deeth is an ende of every worldly soore.
(ll. 2847-2849)

Chaucer, for whom the Knight's mentality is equally distant as his heroic deeds, can only revive his figure as an ideal or even an aesthetic fiction.

This essay must not be brought to an end if we do not stop for a moment at the figure of the pilgrim who has Chaucer's name and to whom Chaucer may have also yielded his identity. He is very different from the rest of the pilgrims ambling towards Canterbury in that his main concern is neither the pilgrimage in the sense of a religious journey nor the pilgrimage as an opportunity to enjoy all the pleasures offered by this world, but, quite literally, close observation and detailed description of the empirical reality dominated by the riding pilgrims. He presents himself as a detached observer able to notice all details of the pilgrimage towards Canterbury. Given the fact that his main interest is the observation of human relations, his words that his intention was to go to Canterbury "with ful devout corage" (l. 22) can only be heard as an ironic echo to the rest of what he says about himself and about the pilgrimage.

Harry Bailly looks upon him with mild scorn, encourages him to "look up murily" (l. 698) and asks him, "Telle us a tale of myrthe" (l. 706). Chaucer then decides to tell the *Tale of Sir Thopas*, which is a literary as well as a social satire. In it he burlesques the popular metrical romance written in tail-rhyme and satirizes the contemporary Flemish knighthood. Sir Thopas, the hero, is presented in much detail and can be understood as a *reductio ad absurdum* of popular chivalry. He is extremely different from the ideal pilgrim Knight introduced in the *Prologue* and discussed above. The nonsense of his actions and the absurdity of his behaviour cannot represent an aesthetic ideal, but can only be mocked. Ridicule is exactly what Chaucer as the narrator of *Sir Thopas* wants to achieve, but he is

misunderstood by the rest of the company and especially by the Host, who is totally unable to catch the point and interrupts the teller:

Nameore of this, for Goddes dignitee, [...]
(l. 919)

asking him to choose another tale:

Lat se wher thou kanst tellen aught in geeste,
Or telle in prose somewhat, at the leeste,
In which ther be som murthe or som doctryne.
(ll. 933-935)

What Chaucer decides to narrate is *The Tale of Melibee* which is a direct translation of the French *Livre de Melibée et de Dame Prudence* of essentially religious contents. It is a dull text which, judging from the Host's reaction, seems to have suited the listeners' taste, but not the teller's. We may say together with D.S. Brewer that it "is the voice of the age rather than of Chaucer".²⁶ The voice and taste of Chaucer are so radically different from those of the age that he can only provide a close translation of a medieval text if he wants to satisfy the expectations.

Let us remember that *The Canterbury Tales* for centuries did not become famous, whereas Chaucer's other works, in which he distances himself from the Renaissance mental structure much more than in the *Tales*, immediately brought him considerable fame. Chaucer as the writer of *The Canterbury Tales* cannot be identified with the society he lived in, as he surpassed the principles on which it was based. Therefore reading his *Canterbury Tales*, we realize he is "a writer who speaks to society rather than for it."²⁷ It seems probable that the difference between the Chaucer of the *General Prologue* and the contemporary England should mainly be perceived as that between the Middle Ages and the Renaissance.

²⁶ Brewer: Chaucer, p. 177.

²⁷ Palomo: Chaucer, Cervantes and the Birth of the Novel, p. 65.

BIBLIOGRAPHY

- The Complete Works of Geoffrey Chaucer*. Ed. by F.N. Robinson. London, Oxford: Oxford University Press, ²1974
- AUERBACH, Erich: *Mimesis. Il Realismo nella letteratura occidentale*. Transl. by A. Romagnoli and H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi, 1956
- BOWDEN, Muriel: *Geoffrey Chaucer*. New York: The Noonday Press, 1964
- BREWER, D.S.: *Chaucer*. London: Longmans, ²1960
- BREWER, Derek: Medieval European Literature. In: *Medieval Literature*. Part Two: The European Inheritance. The New Pelican Guide to English Literature. Ed. B. Ford. Harmondsworth: Penguin, 1984, pp. 41-81
- BURCKHARDT, Jakob: *Renesančna kultura v Italiji*. Transl. by B. Fatur. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1981
- CHABOD, Federico: Il Rinascimento. In: *Interpretazioni del Rinascimento*. Ed. by A. Prandi. Bologna: Il Mulino, 1971, pp. 45-83
- CHABOD, Federico: Il Rinascimento nelle recenti interpretazioni. In: *Interpretazioni del Rinascimento*. Ed. by A. Prandi. Bologna: Il Mulino, 1971, pp. 25-44
- COOPER, Helen: *The Structure of the Canterbury Tales*. Athens: University of Georgia Press, 1983
- CURTIUS, Ernst Robert: *Evropska književnost i latinsko srednjevjekovlje*. Transl. by Stjepan Markuš. Zagreb: Matica hrvatska, 1971
- ECO, Umberto: *Arte e bellezza nell'estetica medievale*. Milano: Bompiani, 1987
- ECO, Umberto: Sviluppo dell'estetica medievale. In: *Momenti e problemi di storia dell'estetica*. Milano: Marzorati editore, 1959, pp. 115-229
- GARIN, Eugenio: *Civiltà medioevale al tramonto*. Bari: Laterza, 1971
- GARIN, Eugenio: Introduzione. In: HUIZINGA, Johan: *Autunno del Medioevo*. Sansoni: Firenze, ⁸1989
- GARIN, Eugenio: *Medioevo e Rinascimento*. Bari: Laterza, 1961
- GUILLEN, Claudio: Second Thoughts on Currents and Periods. In: *The disciplines of Criticism. Essays in Literary Theory, Interpretation and History*. Ed. by P. Demetz, T. Greene, and L. Nelson, Jr. New Haven and London: Yale University Press, 1968, pp. 477-511
- HAUSER, Arnold. *Storia sociale dell'arte*. Transl. by A. Bovero. Torino: Einaudi, 1987
- HOFFMANN, Arthur W.: Chaucer's Prologue to Pilgrimage: The Two Voices. In: *Chaucer, Modern Essays in Criticism*. Ed. by E. Wagenknecht. New York: Oxford University Press, 1959, pp. 30-45
- HOWARD, Edwin J.: *Geoffrey Chaucer*. London and Basingstoke: The Macmillan Press, Ltd, 1976
- HUIZINGA, Johan: *Autunno del Medioevo*. Transl. by B. Jasink. Firenze: Sansoni, ⁸1989
- HULBERT, J.R.: Chaucer's pilgrims. In: *Chaucer. Modern Essays in Criticism*. Ed. by E. Wagenknecht. New York: Oxford University Press, 1959, pp. 23-29
- HUSSEY, Maurice: Chaucer's England. In: HUSSEY, Maurice/ SPEARING, A.C./ WINNY, James: *An Introduction to Chaucer*. Cambridge: Cambridge University Press, 1965, pp. 28-57
- HUSSEY, James: The Church. In: HUSSEY, Maurice/ SPEARING, A.C./ WINNY, James: *An Introduction to Chaucer*. Cambridge: Cambridge University press, 1965, pp. 56-88
- JACOB, Ernest F.: La periodizzazione dell'età del Rinascimento nella storia d'Italia e in quella d'Europa. In: *Interpretazioni del Rinascimento*. Ed. by A. Prandi. Bologna: Il Mulino, 1971, pp. 127-151
- KER, W.P.: *Medieval English Literature*. London: Oxford University Press, 1945

- KNAPP, Peggy: *Chaucer and the Social Contest*. New York and London: Routledge, 1990
- KOS, Janko: *Evropska književnost med srednjim vekom in razsvetljenstvom*. 1987/88 lecture notes.
- LE GOFF, Jacques: *Za drugačen srednji vek*. Transl. by B. Rotar. Ljubljana: ŠKUC Filozofska fakulteta, 1985
- LEWIS, C.S.: *Studies in Medieval and Renaissance Literature*. Cambridge: Cambridge University Press, 1966
- The Literature of Renaissance England*. Ed. by J. Hollander and F. Kermode: New York, London, Toronto: Oxford University Press, 1973
- Medieval English Literature*. Ed. by J.B. Trapp. New York, London, Toronto: Oxford University Press, 1973
- PALOMO, Dolores: Chaucer, Cervantes and the Birth of the Novel. *Mosaic*, VIII/4 Summer 1975, pp. 61-72
- RUBINSTEIN, Nicolai: Il Medio Evo nella storiografia italiana del Rinascimento. In: *Concetto, storia, miti e immagini del Medio Evo*. Firenze: Sansoni, 1973, pp. 429-448
- SPEIRS, John: *Chaucer the Maker*. London: Faber and Faber, 1964
- STONE, Brian: *Chaucer. A Critical Study*. Harmondsworth: Penguin Books, 1987
- STROJAN, Marjan: Spremna beseda. In: Chaucer, Geoffrey: *Iz Canterburyjskih zgodb.* Transl. by Marjan Strojjan. Ljubljana: Mladinska knjiga, 1974, pp. 73-108
- ULLMANN, Walter: Origini medievali del Rinascimento. In: Boas et al.: *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*. Roma-Bari: Laterza, 1979, pp. 43-103
- VON SCHLOSSER, Julius: *L'arte del Medioevo*. Transl. by Carlo Sgorlon. Torino: Einaudi, 1989
- WINNY, James: Chaucer Himself. In: HUSSEY, Maurice/ SPEARING, A.C./ WINNY, James: *An Introduction to Chaucer*. Cambridge: Cambridge University press, 1965, pp. 1-27
- ZUMTHOR, Paul: *Essai de poétique médiévale*. Paris: Éditions du Seuil, 1972

EL SUICIDIO DE GRISÓSTOMO

Stanislav Zimic

El episodio amoroso de Grisóstomo y Marcela del *Quijote* (1ª Parte, capítulos XII-XIV)¹ ha inspirado ya muchas interpretaciones, algunas muy interesantes, otras desvariadas,² a veces tan acaloradamente opuestas que han herido vanidades académicas y provocado insultos, humillaciones personales y hasta pundonorosos alardes de nobleza de linaje y de ortodoxia católica.³ Indudablemente, en el episodio hay problemas controversiales, delicados y formulados de modo muy sutil, lo que se traduce en un texto muy complejo aun para el lector mejor preparado.

Encendió la polémica la sugerencia de A. Castro de que Grisóstomo se suicida por desesperación amorosa, pero que Cervantes no revela esto en las referencias narrativas, "en prosa", sino en la *Canción desesperada*, pues, "sabía que la casi totalidad de los lectores se saltan los versos de las novelas". Con tal proceder, "Cervantes satisfizo en los versos su afán de introspección de buscar en lo más hondo de lo irreductible – angustia de quien se va de esta vida por su propia decisión – más a la vez tenía que satisfacer a su público y a su tiempo... [de acuerdo con] el espíritu postridentino..., a los que no quiere ni puede escandalizar, y entonces pasa sobre el suicidio como sobre ascuas".⁴

Además de indignarse "como poeta" – con el argumento muy compelerente de que de haber Cervantes querido ocultar el suicidio, no lo habría tratado en los versos, que, precisamente, aun antes que la prosa, llamarían la atención de los lectores sobre ello, pues "las novelas pastoriles no son libros en prosa con poemas intercalados como sabor de taracea, sino libros de versos con prosa intercalada. Este era el gusto del público por aquellas calendas" –, L. Rosales rechaza la implicación de Castro de "la heroica hipocresía" de Cervantes, destacando que éste, buen "cristiano católico", trata "el ejemplar suicidio" en los "versos" sólo de modo figurativo, de acuerdo con cierta tradición poética amorosa, por lo cual, precisamente, nadie menciona el suicidio en "la prosa" – hecho que también

1 Para todas las obras cervantinas citamos por *Cervantes: Obras completas*, ed. de A. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1965, indicando la página en paréntesis tras la cita. Cuando es necesario indicamos también el título.

2 Amplia reseña de los estudios sobre este episodio en J. Fernández, "Episodio de Grisóstomo y Marcela. Estudio y bibliografía", *Bulletin of the Faculty of Foreign Studies*, 25, (Sophia), University of Tokyo, 1990, 133-158.

3 Ver: J.B. Avalor-Arce, "Grisóstomo y Marcela", *Nuevos deslindes cervantinos*, Barcelona, Ariel, 1975, 115-6; H. Iventosh, "Cervantes and Courtly Love: The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quijote*", *P.M.L.A.*, Jan. 1974, 64-76; J.B. Avalor-Arce, "Cervantes, Grisóstomo, Marcela and Suicide", *P.M.L.A.*, Oct. 1974, 1115-6; H. Iventosh, "The Grisóstomo-Marcela Episode of *Don Quijote*", *P.M.L.A.*, Oct. 1975, 295.

4 A. Castro, *Hacia Cervantes*, Madrid, 1957, 239.

advierde Castro -, pues no ocurrió en absoluto. Proclama Rosales: "Mientras existan hombres sobre la tierra, continuarán diciendo: *estoy muerto por ti*. Pero nosotros no enterraremos a estos muertos".⁵ Sin embargo, ¡a Grisóstomo lo entierran de veras, por haberse "Muerto de amores"! J.B. Avalor-Arce opina que la interpretación de Rosales del suicidio "metafórico" en la *Canción desesperada*, sería aceptable, si se considerase ésta como composición independiente del contexto episódico en que aparece en el *Quijote*. Sin embargo, añade este crítico, además de advertirse ciertas modificaciones en la *Canción desesperada* respecto a su primera versión manuscrita, con las cuales se precisa el suicidio, hay ciertas referencias "en prosa" que asimismo apuntan a la realidad nada "metafórica" del funesto acto: "Me parece inescapable la conclusión de que prosa y verso han sido manipulados aposta para presentarlos en sus aspectos de oposición conceptual más aguda, con fines de realzar y ahondar el misterio de la muerte de Grisóstomo ... ¿suicidio o muerte natural?... la totalidad del episodio es una majestuosa orquestación del acuciante tema cervantino de la realidad ambivalente."⁶ H. Iventosh critica el método crítico de Avalor-Arce, opinando, en base a un detenido análisis de la *Canción desesperada*, que Grisóstomo se suicida y que con ello, como con todo el episodio, Cervantes parodia el amor cortesano.⁷ Especificando los argumentos de Iventosh y aduciendo algunos nuevos, J. Herrero también piensa que se trata de un suicidio con el que Cervantes cuestiona el mito de la felicidad arcádica.⁸ En estas interpretaciones no figura como impedimento el "espíritu postridentino".

En vista de todas estas opiniones tan diferentes sobre un hecho crucial para el sentido del episodio en sí y en el contexto del *Quijote*, nos parece necesario reconsiderar atentamente las supuestas "divergencias notorias" entre lo que "dicen los versos" de la *Canción desesperada* ("suicidio") y lo que "dice la prosa" ("muerte natural"), según la interpretación de Castro y muchos que "han leído el Quijote".⁹

Comentando la noticia que un "mozo" trae de la aldea a los cabreros: "murió esta mañana aquel famoso pastor estudiante llamado Grisóstomo, y se murmura que ha muerto de amores de aquella endiablada moza de Marcela" (1069), Rosales dice que "morir no es suicidarse".¹⁰ De pronto, observaríamos que "morir" tampoco excluye tal implicación; abarca, de hecho, cualquier posibilidad, según lo sugiere también la información sólo indirecta, de segunda mano, que el "mozo" tiene de la muerte de Grisóstomo: "según es fama...; y él dicen que lo dijo...; a lo que se dice", etc. (1069). En ese momento, sólo Ambrosio y otros amigos íntimos de Grisóstomo sabrían de qué modo murió éste, lo que se confirma también por la concesión del cabrero Pedro de que todo lo que él sabe no constituye ni "la mitad de los casos sucedidos a los amantes de Marcela" (1071). Sin embargo, al decir el "mozo" que "se murmura", quizás no se refiera sólo a la "incertidumbre", como piensa Castro,¹¹ ni a una "incriminación contra Marcela", como opina Rosales,¹² sino, ante todo, a la sospecha incipiente entre la gente de que Grisóstomo haya cometido algo muy grave, censurable, indecible.¹³ ¿No sería por esta razón, principalmente que la gente

5 L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, Madrid, 1985 (dos volúmenes), vol. II, 1052.

6 J.B. Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 98, 112, 115.

7 H. Iventosh, "Cervantes and Courtly Love", 64-76.

8 J. Herrero, "Arcadia's Inferno: Cervantes' attack on Pastoral", *B.H.S.*, 1978, 289-299.

9 A. Castro, *Hacia Cervantes*, 239.

10 L. Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. II, 1036.

11 A. Castro, *Hacia Cervantes*, 239.

12 Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. II, 1035.

está diciendo que "ha muerto de amores", recurriendo instintivamente a un eufemismo con que suavizar tan desagradable hecho para la sensibilidad católica de la comunidad? El refrán "No se ha de mentar la sogá en casa del ahorcado" – en este caso "la casa" de todos ellos – tendría así aquí una aplicación muy literal, además de la figurativa. Significativamente, "sobre esto", es decir, las circunstancias de la muerte y del entierro de Grisóstomo, "anda todo el pueblo alborotado" (1069).¹⁴

Pedro también observa: "Por ser todo lo que he contado tan averiguada verdad, me doy a entender que también lo es lo que nuestro zagal dijo que se decía de la causa de la muerte de Grisóstomo" (1071). Lo que Pedro ha contado a D. Quijote, extensamente, es "el desdén y desengaño" con que Marcela "conduce a términos de desesperarse" a todos esos "ricos mancebos, hidalgos y labradores" que "la andan requebrando por esos campos, uno de los cuales ... fue nuestro difunto, del cual decían que la dejaba de querer y la adoraba" (1071, 1069-70). Por saber ya muy bien que la pasión por Marcela "lo conducía" a Grisóstomo – a él, evidentemente, mucho más que a los otros "enamorados" – a tales extremos, a Pedro, en realidad, no le sorprende la trágica noticia. Considerando que en cuanto a la correspondencia amorosa por parte de Marcela ya están por completo "desesperados" todos los pastores: "a ninguno le ha dado" ella ni la "más pequeña esperanza de alcanzar su deseo" (1071), como destaca Pedro mismo, resulta razonable concluir que al decir que aquellos están "a términos de desesperarse", sugiere como posible un desenlace desastroso, un acto extremo, como el que ahora, por fin, realizaría Grisóstomo.¹⁵ Al pensar de las muchas "extrañezas" (1072) con que Grisóstomo "andaba requebrando" a Marcela "por esos campos", ¿cómo podría Pedro imaginar, verosímilmente, que la repentina muerte de aquél fuese "natural", por mera "melancolía"? Es oportuno también observar al respecto que aunque tienen varias acepciones, las palabras "desesperación", "desesperado", "desesperarse...", se utilizan para describir la disposición suicida o el intento suicida en todos los casos que recordamos de las obras cervantinas.¹⁶

13 *Diccionario de Autoridades*; "Murmurar: conversar secretamente en perjuicio de algún ausente descubriendo sus faltas...; por no suceder una cosa como se deseaba".

14 Ver también la interpretación interesante del pueblo o "vulgo" respecto a Marcela y el suicidio en H. Iventosh, "Cervantes and Courtly Love", 67-8.

15 El suicidio de Grisóstomo les parecería tanto más extremo, insensato, incomprensible a los cabreros por la visión mucho más sencilla de la vida que tienen, de acuerdo con la cual un contratiempo en amores tiene soluciones más prácticas, *compensativas*, como lo revelan las "amenazas" del cabrero Antonio, en caso de que Olalla no lo acepte: "Donde no, desde aquí juro /.../ de no salir desta sierra / sino para capuchino" (1068). Nos parece muy dudoso que Cervantes destaque "la sabiduría cristiana del beneficiado, del cabrero-eclesiástico", autor del romance, al hacerle aconsejar a Antonio, su sobrino, que se haga "capuchino", si Olalla no le corresponde (J. Herrero, "La Edad de Oro" y la amorosa pestilencia", *Crítica Hispánica*, vol. II, 1989, 34-5). Con tales motivaciones para la profesión religiosa no se puede "dar gloria a Dios" (Ibid.), sino que se pervierte su sentido más fundamental. La amenaza es tan cómica o grotesca como todos los versos del romance que la preceden. Ver nuestras consideraciones sobre *El rufián dichoso*, en *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992; y sobre la *Egloga de Cristino y Febea* en la "Introducción" a *J. del Encina: Teatro y poesía*, Madrid, Taurus, 1986. Valiosas consideraciones sobre la "realidad" y la ficción pastoril, en M. González-Gerth, "Pastores y cabreros en el *Quijote*", *La Torre*, 1961, 115-123; F. Ayala, *Experiencia e invención*, Madrid, Taurus, 1960, 46 y sigs.; R. Reyes Cano, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, 1973, 26-31; F. Martínez-Bonati, "Cervantes y las regiones de la imaginación", *Dispositio*, vol. II, 1977, 33 y sigs.; J.J. Allen, "Style and Genre in *D. Quijote: The Pastoral*", *Cervantes*, 6, 1986, 51-6. Estas consideraciones son dignas de un diálogo particular, que quizás emprendamos en alguna apropiada ocasión futura.

16 *Desesperarse*: "... matarse de cualquier manera por despecho"; "matarse a sí mismo por despecho y rabia" (Covarrubias, *Tesoro*; *Diccionario de Autoridades*). Ver, por ejemplo, los episodios de Rosaura y de Grisaldo en *La Galatea*, 685 y sigs., 707 y sigs., 761, 763, etc., además de los ejemplos citados por J.

Lo repentino y violento de la muerte de Grisóstomo se sugiere fuertemente también en la revelación de Ambrosio, "su gran amigo" (1063), de que "allí [el lugar del entierro] fue la última vez donde Marcela le acabó de desengañar y desdeñar [a Grisóstomo], de suerte que puso fin a la tragedia de su miserable vida" (1075).¹⁷ Resultan muy claras, inequívocas tanto la consecuencia ("de suerte que...") como su causa inmediata (el "desengaño" y el "desdén" de Marcela) que Grisóstomo por fin acepta como irrevocables. Al abandonar toda "esperanza de alcanzar su deseo", Grisóstomo "pone fin a la tragedia de su miserable vida", expresión que, como la ya mencionada, suele utilizarse en los intentos suicidas en las obras cervantinas.¹⁸ Así, al preguntar Ambrosio a Marcela durante el entierro de Grisóstomo: "Vienes a ver, por ventura..., si con tu presencia vierten sangre las heridas de este miserable, a quien tu crueldad quitó la vida..." (1078), es posible que, indignado, se refiera literalmente a las heridas corporales del suicida, aunque quizás, a la vez, engañe con la verdad, consciente de que a los oídos indiscretos o demasiado sensitivos tal declaración podría justificarse por su sentido sólo figurativo.¹⁹ ¿Y no es quizás muy sugestiva de un acto impulsivo, violento, también la contestación de Marcela: "a Grisóstomo mató su impaciencia y arrojado deseo" (1019)? Obsérvese también el hecho quizás significativo de que el cadáver no revela los estragos típicos de una prolongada agonía física y mental: "aunque muerto, mostraba que vivo había sido de rostro hermoso y de disposición gallarda" (1075).

Para algunos críticos una de las pruebas más compelentes, en efecto, casi definitiva, de que la muerte de Grisóstomo fue "natural", es el hecho de que "los abades del pueblo dicen que no se ha de cumplir ni es bien que se cumpla, porque parece de gentiles", el deseo del difunto, expresado en el "testamento", de que le entierren "en el campo, como si fuera moro, y que sea al pie de la peña donde está la fuente del alcorchoque..., adonde la vió [a Marcela] la vez primera" (1069). Pregunta Rosales: "¿Cómo podrían disputar [los abades] tal cosa si se tratara de un suicida? Entonces no habría opción. *Den al campo sus huesos* – hubieran dicho piadosamente – y punto en boca".²⁰ Concuerta Avalor-Arce, citando del *Tesoro de Covarrubias*: "... Matarse de cualquier manera por despecho [es] pecado contra el Espíritu Santo. No se les da a los tales sepultura; queda su memoria infamada y sus bienes confiscados, y lo peor de todo es que van a hacer compañía a Judas". Así, "de haber sido suicida Grisóstomo, el único lugar donde lo podrían haber enterrado hubiera sido, precisamente, en el campo" y no "en sagrado".²¹ Con una excepción muy importante, advertiríamos. La cita del *Tesoro de Covarrubias* continua: "Esto no se entiende de los que, estando fuera de juicio, lo hicieron [el suicidio], como los locos o frenéticos". Los "abades", como todo el mundo, han oído mucho de las continuas obsesivas "extrañezas" de Grisóstomo, que, a la postre, les habrían parecido como auténticas locuras. ¿Por qué negarle sepultura "en sagrado" a ese desdichado que ha perdido el juicio – para los "abades" esto se confirma de modo

Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 106-7.

17 Avalor-Arce lo destaca bien, pero es la única evidencia inequívoca del suicidio que encuentra en todo lo que "dice la prosa" (*Nuevos deslindes cervantinos*, 109).

18 Ver los ejemplos de *La Galatea* mencionados en la nota 16.

19 Según "la *lex feretri*. de la Edad Media, el acusado de homicidio podía ser llevado a la presencia de se víctima para ver si las heridas volvían a verter sangre, probando en tal caso su culpa" (Cervantes; *El ingenioso hidalgo D. Quijote de la Mancha* Madrid, Castalia, ed. L.A. Murillo, 1978, vol. I, 185).

20 Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. II, 1036.

21 Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 106, 111.

incontrovertible precisamente por ese deseo de un entierro pagano – cuando, de hecho, por la provisión oficial de la Iglesia católica, en esas circunstancias, no sólo no debe negársela, sino que debiera prevenirse como cosa "de gentiles"²² La pasión de Grisóstomo como "locura", al menos en una faceta fundamental, se demostrará crucial también desde la perspectiva literaria de Cervantes, según se dirá.

Así, pues, de acuerdo con nuestra lectura, todo lo que "dice la prosa" apunta al suicidio de Grisóstomo. Cuando menos, nada, ni el menor detalle, lo contradice. Es posible que algunos personajes se expresen con cierto eufemismo intencionado al referirse a tan delicado asunto, y es cierto que no todos enjuician el trágico suceso y la responsabilidad por él del mismo modo: "dió fin [a su vida] una pastora a quien él procuraba eternizar"; "a Grisóstomo mató su impaciencia", etc. (1075, 1079). Claro está, esto no se constituye en "divergencias notorias" respecto a los "versos de la *Canción desesperada*", sino en perspectivas personales distintamente matizadas frente al mismo hecho. Sin embargo, consideremos atentamente la perspectiva de Grisóstomo mismo, que debiera ser la más reveladora para este problema, según nos la sugiere todo el episodio, y, claro está, su *Canción desesperada*.

Grisóstomo "había sido estudiante muchos años en Salamanca, al cabo de los cuales había vuelto a su lugar, con opinión de muy sabio y muy leído" (1069). Se nos hace imaginar una vida seria, asidua de estudios, investigaciones, lecturas en Salamanca. También debía de haber ocasionales diversiones estudiantiles, pero al volver a su "lugar", ya en las postrimerías de su juventud, Grisóstomo aparentemente no había experimentado todavía el inequívoco latido amoroso del corazón. En el "lugar", se aplica de inmediato a practicar su "astología", con la que beneficia mucho a los campesinos y también a sí mismo y a su familia y amigos, de seguro gratificándole mucho la admiración y el aprecio de la gente: "Principalmente decían que sabía la ciencia de las estrellas y de lo que pasan allá en el cielo el sol y la luna ... con esta ciencia se hicieron él y su padre y sus amigos muy ricos, porque hacían lo que él les aconsejaba diciéndoles "*sembrad este año cebada, no trigo...*", etc. (1069). Todo parece de perlas en la vida de Grisóstomo: salud, prosperidad, gratificación profesional y personal, pero pasan los días, los meses, y esas tareas diarias empiezan a parecerle a veces algo repetitivas y, a la postre, aburridas. Trata de suavizar el siempre más opresivo prosaísmo de su vida cotidiana de cualquier modo: así, siempre responde con el mayor entusiasmo a los pedidos de los feligreses de "componer ... villancicos para la noche del Nacimiento del Señor..., autos para el día de Dios, que los representaban los mozos de nuestro pueblo", que "todos decían que eran por el cabo" (1070). Obviamente, Grisóstomo es "grande hombre de componer coplas" (1069), tiene apreciable don poético y dramático, desde siempre cultiva con gran amor la literatura de todo tipo: "es muy leído" (1069). Ahora en el "lugar", lee o relee con aun mayor deleite, intensidad y compenetración los muchos libros que ha traído de Salamanca, entre los cuales de seguro se encuentran todas las famosas obras de tema pastoril: Las *Eglogas* de Encina y Garcilaso, las *Dianas* de Montemayor y Gil Polo, *La Galatea* de Cervantes... Sus lecturas, cada día más prolongadas e intensas, de seguro compartidas a menudo con su "gran amigo" Ambrosio, asimismo aficionado a la literatura pastoril, no sólo hacen su vida más

22 También Iventosh se refiere, en una nota, al suicidio como consecuencia de la locura, lo que "would exempt the suicide from the usual condemnation of the Church", pero sin poner de relieve debidamente este hecho crucial para la interpretación del episodio (Cervantes and Courtly Love", 75). Opinión diferente en Herrero, "Arcadia's Inferno", 291.

llevadera sino mucho más placentera, interesante, hasta excitante. Por virtud de ellas, quizás, las "estrellas", que antes escudriñaba desapasionadamente sólo para poder predecir el clima cíclico, ahora, al contemplarlas en su centelleo frenéticamente anheloso de un amoroso alcance a través del inmenso firmamento, se le llena el corazón de inexpressables emociones...; "el sol y la luna", que antes observaba por su promesa de lluvias o sequías, ahora lo fascinan por su eterna mutua persecución por el cielo...; los campos, los bosques, los ríos, por los cuales antes solía andar en búsqueda rutinaria de información agrícola, ahora a menudo le tientan a detenerse con ellos en conversaciones cordiales, amistosas, confidenciales... Efectos benéficos, mágicos de la literatura, pero ésta se convierte, a la postre, en muleta adictiva de evasión de la realidad. La imaginación de Grisóstomo se compenetra cada vez más con el mundo ficticio bucólico, participando vicariamente en las excitantes experiencias sentimentales de los "enamorados" pastores, soñando con ser como ellos, y, a ratos, pensando que ya es uno de ellos. En tales momentos, como "pastor enamorado", ya tiene en su mente también a "la amada", "cortada" perfectamente "a su medida",²³ claro está. Grisóstomo está así "enamorado" de una "pastora" ideal, nacida de sus sueños literarios, aun antes de ver a Marcela. El hacerse ésta "pastora" representa para él la improvisa anhelada realización concreta del bello sueño cultivado ya tanto tiempo, la magnánima respuesta del Destino a todas sus fervorosas plegarias por tan mágico acontecer. Marcela viene a ofrecérselo como blanco fervorosamente deseoso de su flecha ya tanto tiempo intensamente dispuesta a dispararse. Así, al "mudarse de traje", vistiéndose "de pastor" y saliéndose de la aldea "en pos de Marcela", Grisóstomo no lo hace, en realidad, por una desición improvisa, espontánea, sino por anhelos persistentes, latentes ya mucho tiempo en su imaginación, en espera de cualquier incitamiento pertinente para activarse.²⁴ Sin embargo, Grisóstomo va en pos de una Marcela que no existe en absoluto, a quién sólo él – y "los otros pastores" que lo imitan – dan esa determinada realidad.

Huérfana de madre desde el nacimiento y recién de padre, con "riquezas propias" (1078) que le aseguran una completa independencia económica y personal – Cervantes lo destaca por obvias razones de verosimilitud –²⁵, Marcela, mocita de "catorce a quince años" (1070), de improviso sale de casa, yéndose "al campo con las demás zagalas del lugar", dedicándose a "guardar su mismo ganado" (1071). Su tío, el "buen sacerdote", en cuyo "poder" quedó Marcela, quería casarla cuanto antes con alguno del los muchos "enamorados" – entre los "mejores" hombres de los "pueblos... de muchas leguas a la redonda" – sin duda para darle una vida segura, estable. Marcela siempre le respondía que "por entonces no quería casarse, y que, por ser tan muchacha, no se sentía hábil para poder llevar la carga del matrimonio" (1070). Por el momento, Marcela prefiere ocuparse en el "cuidado" de "mis [¡!] queridas cabras", en las "conversaciones" casuales, amenas con otras "zagalas", sus coetáneas, todo lo cual la "entretiene" mucho, según afirma ella misma (1079). "No huye ni se esquivá" tampoco "de la compañía y conversación de los pastores", a

23 Garcilaso, *Soneto*: "Escrito está en mi alma vuestro gesto..."

24 Grisóstomo "vió la primera vez" a Marcela al "pie de la montaña" (1075). ¿Antes o después de haberse hecho pastor? Resulta concebible y, en efecto, muy probable y sugestivo, de acuerdo con nuestra interpretación, que se haya enamorado "de oídas", así como lo admite la convención literaria pastoril.

25 Iventosh: "Cervantes makes it an additional prosaic detail justifying her right to freedom" ("Cervantes and Courtly Love", 72).

quienes, de hecho, "trata cortés y amigablemente", excepto si le hablan de "matrimonio", en el cual caso "los arroja de sí como con un trábucos" (1071). Marcela no quiere casarse, porque se inclina a ocupaciones y diversiones más propias, naturales de su adolescencia, lo cual por fin acepta con comprensión también su tío: "con estas que daba, al parecer, justas excusas, dejaba el tío de importunarla" (1070-71). Nos parece una razón innegable, pero no la única y ni siquiera la más importante. A los muchos "enamorados y perdidos" que la persiguen de continuo con sus molestas atenciones amorosas Marcela advierte, con profunda convicción, que es por voluntad del "Cielo" que ella no "ame por destino", agregando, con manifiesta altivez, que, por eso, tampoco puede amar "por elección" (1079). Marcela habla en el tono indignado y repudiante de una mujer que ya tiene novio de inigualable bondad y hermosura, a quien quiere del modo más entrañable y quien es insustituible en su corazón. Es que Marcela de veras tiene tal Novio o, más bien, desea con el más intenso fervor tenerlo, por lo cual todos esos pretendientes que ya "la andan requebrando por los campos", como también todos los aun más extraordinarios que pudiese imaginar, siempre le parecerían, como amantes, nimios, desdeñables y ¡tan ridículos en su presuntuosa, aunque inconciente, rivalidad amorosa con ese Novio! Aparentemente, Marcela tiene hondas preocupaciones íntimas, excitantes ansias espirituales, germinadas en el hogar solitario sin madre, y cultivadas cada día con más intensa y fervorosa entrega. Demasiado preocupado por otras cosas, según lo sugieren ya sus "muchas y grandes riquezas", y su continua angustia por la muerte de la esposa (1070), el padre no puede prestarle a Marcela las atenciones debidas, aunque de seguro la "guarda" con el mismo "recato" y "encerramiento", como después el tío, para proteger su "honestidad" de cualquier peligro (1071).²⁶ Al irse de improviso de la casa del tío – sin ya tener que desobedecer la autoridad paterna –, "saliendo en público..., poniéndose en aquella libertad y vida tan suelta y de tan poco o de ningún recogimiento", Marcela demuestra cuán injustificados fueron los "recatos" y "encerramientos" con que antes la "guardaban", pues ella misma, con gran "vigilancia", sabe "mirar por su honra" (1071). A los muchos pretendientes, "ninguno" de los cuales puede "alabarse" que ella "le haya dado alguna pequeña esperanza de alcanzar su deseo" (1071), explica: "La honra y las virtudes son adornos del alma, sin las cuales el cuerpo, aunque lo sea, no debe de parecer hermoso. Pues si la honestidad es una de las virtudes que al cuerpo y alma más adornan y hermocean, ¿por qué la ha de perder la que es amada por hermosa, por corresponder a la intención de aquél que, por solo su gusto, con todas sus fuerzas e industrias procura que la pierda?" (1078). Sin embargo, Marcela no se va de casa para demostrarles a todos que sabe "guardarse" a sí misma ("Madre, la mi madre, /guardas me ponéis, / que si yo no me guardo / no me guardaréis", *El celoso extremeño*, 914) ni tampoco por reacción directa al "mucho encerramiento" ("Avivome el deseo [de la libertad], la privación de lo que no tenía", *El laberinto de amor*, 430); por lo menos no principalmente por estas razones. "Yo nací libre y para poder vivir libre escogí la soledad de los campos, los árboles de estas montañas son mi compañía, las claras aguas de estos arroyos, mis espejos; con los árboles y con las aguas comunico mis pensamientos y hermosuras" (1078). la fervorosa búsqueda de esa "libertad" responde a un glorioso sueño a que aparentemente a menudo se

²⁶ También Herrero pone de relieve el hecho de que Marcela "had no mother" ("Arcadia's Inferno", 294); por sus aspiraciones espirituales, Marcela nos hace recordar a Zoraida más que a Leandra (Ver nuestro estudio sobre "Los amores de Vicente y Leandra", en A.C., 1992).

entregaba con toda su alma en su hogar, durante lecturas extasiadas de textos religiosos, místicos: "Buscando mis amores, / iré por esos montes y riberas / ... / ¡oh bosques y espesuras, / plantadas por la mano del amado! / ... / ¡oh cristalina fuente, / ¡Mi amado, las montañas, / los valles solitarios nemorosos, / ... / la música callada / la soledad sonora / ... / diréis que me he perdido; / que andando enamorada, me hice perdidiza... / Gocémonos, amado, / y vámonos a ver en tu hermosura / al monte o al collado / do mana el agua pura; / entremos más adentro en la espesura / ... / Allí me mostrarías / aquello que mi alma pretendía..."²⁷ Marcela se va de casa para "comunicar" sus "pensamientos y hermosuras" – adviértase esta reveladora expresión – con la "hermosura" de toda la naturaleza, en que "busca sus amores", a su "amado escondido".²⁸ "Tienen mis deseos por término estas montañas, y si de aquí salen, es a contemplar la hermosura del cielo, pasos con que camina el alma a su morada primera" (1079), dice más tarde, a la "morada del cielo", al "alma región luciente, / prado de bienandanza..." / , donde "está el Amor Sagrado, / de glorias y deleites rodeado".²⁹ Sin ser explícita, pues los grandes amores son íntimos, secretos, Marcela, en efecto, revela con bastante claridad que sus amores no son de esta tierra, a la cual sólo le pertenece el cuerpo: "dije que la mía [intención] era vivir en perpetua soledad, y de que sola la tierra gozase el fruto de mi recogimiento y los despojos de mi hermosura" (1079). Marcela busca esa sublime, armoniosa unión en que los amores son iguales, en su "hermosura", en que los amantes están por completo fundidos, "amada en el amado transformada"³⁰ Estos anhelos espirituales, cultivados ya tanto tiempo, también explican, tan verosímilmente, los sutiles, compelentes razonamientos del parlamento de Marcela: "no todas las hermosuras enamoran, que algunas alegran la vista, y no rinden la voluntad..." (1078). No sólo de sus lecturas, sino también de su tío, quien de seguro sabía su algo de Platón, como otros "cregos" de aldea, aprendería Marcela sobre la "hermosura" y la "libertad" del alma y sobre el ideal de las voluntades armonizadas: "y según yo he oído decir, el verdadero amor no se divide y ha de ser voluntario..." (1078). La perfecta argumentación, que a veces parece más propia de un experto orador,³¹ es producto, asimismo por completo verosímil, de las innumerables veces que Marcela ya se ha defendido, mentalmente, de las insidiosas, injustas acusaciones de los

²⁷ S. Juan de la Cruz, *Cántico espiritual*.

²⁸ También los busca en "las claras aguas de estos arroyos, mis espejos" (1078), claro está, (S. Juan: "¡Oh cristalina fuente, / si en esos tus semblantes plateados / formases de repente / los ojos deseados, / que tengo en mis entrañas dibujados!), lo cual la exime de la condena de ser narcisista (A. Forcione, "Marcela and Grisóstomo and the Consummation of *La Galatea*", *On Cervantes: Essays for L.A. Murillo*, Newark, Juan de la Cuesta, 1987, 56: "Marcela's ideal ... is itself subjected to critical qualification through her narcissism... she contemplates herself in the mirror of the streams...").

²⁹ Fray Luis de León: *Noche serena*.

³⁰ S. Juan de la Cruz, *Canción II*. Los críticos y entre ellos R. Poggioli, prestigioso conocedor de la literatura bucólica, se desentienden de las posibles aspiraciones místicas de Marcela, aparentemente, por ver en ella una perpetuación de estereotípicas pastoras literarias. Con tales prejuicios hasta se nos aconseja que no tomemos "too seriously the claim Marcela makes at the end of her speech, when she says that one of her life's tasks will be that heavenly contemplation which initiates a mortal's soul into its immortal bliss". ¿Por qué "tomarlo en serio", cuando Poggioli sugiere que se trata más bien de "self-love", "misanthropy", etc.? (T.R. Hart, S. Rendall, "Marcella's Address to the Shepherds", *H.R.*, 1978, 297). La gran originalidad de Marcela consiste precisamente en no ser ya una típica pastora literaria, o una abstracción filosófica, como piensan muchos críticos, (Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, 159), sino la representación de un extraordinario pero genuino ser humano, de fervorosa vida interior.

³¹ J. Sánchez Rojas: "habla como una bachillera...: (*Las mujeres de Cervantes*, Barcelona, 1916, 122). Piensan así muchos otros críticos.

pretendientes de ser "cruel", "desdeñosa", "desagradecida"... (1078). El parlamento de Marcela no es nada improvisado.³²

Por anhelar la sublime unión con el "Buen Pastor", quien "a dulces pastos mueve",³³ no podría Marcela corresponder jamás a las demandas de todos esos ridículos pastores fingidos: "Aquí suspira un pastor; allí se queja otro; acullá se oyen amorosas canciones; acá, desesperadas endechas. Cual hay ... embebecido y transportado en sus pensamientos..., cual hay... tendido sobre la ardiente arena...", etc. (1071). "Pestilencia amorosa", perfectamente caracterizada (1071), melodramática, cómica – pese a algunos posibles sentimientos genuinos – por su mecánica, literal imitación de convencionales posturas pastoriles, literarias y, sobre todo, por su grave, equivocada identificación de Marcela como imitadora de pastoras ficticias, literarias.³⁴ Esto se manifiesta, de modo muy sugerente, también

32 En su interesante estudio, "Rhetoric and Characterization in *D. Quijote*", (*H.R.*, 1974), M. Mackey revela que en el discurso de D. Quijote sobre la "Edad Dorada" todo es retórica mientras en el de Marcela todo se dirige a poner de relieve los hechos, la verdad. A este respecto nos parece particularmente significativa la relación que establece con los "sermones" religiosos (59 y sigs.), lo cual refuerza nuestra sugerencia sobre el probable influjo didáctico del sacerdote, tío de Marcela. T.R. Hart y S. Rendall critican la tesis de Mackey, destacando que el discurso de Marcela "fails to persuade her accusers.... because, though it respects the demands of reason (logos), it fails completely to take into account the situational demands of pathos and ethos: It is, then, difficult to see Marcela's speech as model of rhetorical skill" ("*Marcela's Address to the Shepherds*", 293). Cervantes nos dice que Marcela deja "admirados, tanto de su discreción como de su hermosura, a todos los que allí estaban", y hasta D. Quijote declara que la doncella "ha mostrado con claras y suficientes razones la poca o ninguna culpa que ha tenido en la muerte de Grisóstomo, y cuan ajena vive de condescender con los deseos de ninguno de sus amantes" (1079). Todos entienden muy bien las buenas razones de Marcela y si algunos siguen acusándola de "esquiva", "ingrata", esto sólo refleja "their characters", precisamente así como especulan bien, por un momento. Hart y Rendall (288). La persistente obsesión de Ambrosio, aun después de los razonables argumentos de Marcela, es lo que Cervantes destaca como hecho alarmante, y no como evidencia del fracaso oratorio de Marcela, quien, independientemente de su cultura personal, no vino a ostentarse con sus "rhetorical skill" frente a esos pastores, sino a tratar de convencerlos, con la mayor sinceridad, de que no tiene ninguna culpa de lo ocurrido y para pedirles que dejen de ser tontos y de molestarla a ella de continuo.

33 Fray Luís de Leon, *Morada del Cielo*. Es sorprendente cuántos lectores manifiestan perplejidad respecto a la razón o motivación de Marcela: "Why does she shun men? Why does she persist in roaming the countryside dressed as a shepherdess?" (E. Williamson, "Romance and Realism in the *Quijote*", *Cervantes*, 2, 1982, 48); "No conocemos los motivos, si las razones que la mueven a ello", dice Rosales, explicando que por amor a "la libertad absoluta" Marcela "no vive propiamente..., considera cualquier delectación como impureza, cualquier vinculación como atadura..., no ama los árboles, las fuentes y los ganados... No ama su retiro..., no ama a nadie" (*Cervantes y la libertad*, vol. I, 147-150 y sigs). De acuerdo con nuestra lectura, todo lo contrario: Marcela busca esa libertad que se encuentra sólo en los más sublimes "amores", y se deleita en todo lo que le hace evocar estos "amores". Por esto, comprensiblemente, no puede "amar" a los pastores: su corazón y su alma ya están prometidos. Nos parece muy hábil la exégesis feminista de Y. Jehenson, "The Pastoral Episode in Cervantes' *D. Quijote*: Marcela Once Again" (*Cervantes*, 10, 1990, 15-31), pero creemos que la motivación feminista sería siempre secundaria y más bien accidental respecto a la aspiración espiritual de Marcela.

34 También algunos críticos se equivocan en esto: Marcela y Grisóstomo "son personas cultas que... juegan a los pastores" (J.A. Tamayo, "Las pastores de Cervantes", *R.F.E.*, 1958, 401). Marcela de seguro no, pues se hace "pastora", para seguir un ideal íntimo que nada tiene que ver con la literatura pastoril, según ya se ha dicho. Observa bien E. Williamson que son los pastores enamorados quienes la consideran como pastora literaria pero que ella "has not consented to play such a role in the first place" ("Romance and Realism in the *Quijote*", 48). De hecho, tampoco Grisóstomo "juega a los pastores"; aunque se entienda su imitación como "juego", esto sólo sería así al principio, pues, pronto el "juego" se convierte en cosa seria, algo así como esto ocurre en los *Pagliacci*: ¡La commedia è finita! "Juego" desde el principio hasta el fin es la imitación de la literatura pastoril en el episodio de "la fingida Arcadia" (*Quijote*, vol. II, cap. 58), como lo señala bien M.V. de la Quadra-Salcedo ("Algunos aspectos de lo pastoril en el *Quijote*", *A.C.*, 1986, 217).

en las preguntas condenatorias de Ambrosio: "¿Vienes a ver, por ventura, ¡oh fiero basilisco de estas montañas!, si con tu presencia vierten sangre las heridas de este miserable, a quien tu crueldad quitó la vida, o vienes a ufanarte en las crueles hazañas de tu condición, o a ver desde esa altura, como otro despiadado Nero, el incendio de su abrasada Roma, o a pisar arrogante este desdichado cadáver, como la ingrata...? ... Dinos...", etc. (1078). Como si Ambrosio y sus "enamorado y perdidos" compañeros hablasen a la "cruel..., desamorada, desconocida...", dura pastora Gelasia, "en quien ... jamás cupo señal de compasión alguna", y quien de improviso aparece "encima de una pendiente roca" – como Marcela (1078) – "mirando con risueño semblante todo lo que los pastores hacían" con el "atónito y embelesado" Galercio (después del intentado suicidio de éste), y después hasta "sacando un pequeño rabel de su zurrón..., comenzando a cantar..., sin hacer cuenta de toda la compañía" ni del desesperado amante. Imprecu a pastora indignada: "Alzad los ojos, pastores, y veréis quien es la ocasión que al desgraciado de mi hermano en tan extraños y desesperados puntos ha puesto..., enemiga mortal de este desventurado" quien "la ama, la quiere y la adora..." (*La Galatea*, 761-2, 734).³⁵ Estos fingidos pastores condenan a Marcela, atribuyéndole la condición y la conducta de un personaje ficticio evocado, por causa de unas semejanzas meramente externas entre la situación real y la literaria.

De seguro que por ser el más obsesionado entre todos esos "enamorado y perdidos" pastores (de Grisóstomo "decían que la dejaba de querer, y la adoraba", 1071), es decir, para aliviarle, por compasión, un poco las penas, Marcela trata de disuadirle de su persecución amorosa, asegurándole que aprecia "la bondad de su intención", pero que ella ya está dedicada a "vivir en perpetua soledad", así que "sola la tierra" gozará "el fruto de [su] recogimiento, y los despojos de [su] hermosura" (1079). De nada vale su generosa intención; Grisóstomo persiste en su persecución obsesionada, reiterándole a Marcela, en cada encuentro, sus "pensamientos" apasionados (1075), implorando su piedad, prometiéndole el paraíso, llorando, reprochando, amenazando, a veces quizás, como Galercio en situación parecida, "hincado de hinojos" ante ella, "con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano..., rogando...: *Oh ingrata y desconocida... vuelve, y acaba la tragedia de mi miserable vida...*" (*La Galatea*, 707). Por fin, Marcela lo rechaza con la mayor severidad ("por última vez... le acabó de desengañar y desdeñar", 1075), y Grisóstomo se retira más desesperado que nunca, convencido de que ella no quiere ni verle, así como Gelasia "le mandó" al desdeñado Galercio "que de su presencia se partiese, y que ahora ni nunca jamás a ella tornase" (*La Galatea*, 761). Y como Galercio, también Grisóstomo, "pastor enamorado" puntual en todas las convenciones amorosas, "quiso tan de veras... obedecerla, que procura quitarse la vida, por excusar la ocasión de nunca traspasar su mandamiento" (*Ibid.*). Antes, sin embargo, decide alejarse de ese lugar, "por ver si usaba con él la ausencia de sus ordinarios fueros", pero en el "exilio" se siente aun peor, no habiendo "cosa que no le fatigue ni temor que no le de alcance",

³⁵ El elogio que Ambrosio hace del difunto amigo es parecido al que se hace del difunto Meliso en *La Galatea*; asimismo son, en parte, parecidas las exequias funebres (*La Galatea*, 738 y sigs.), todo lo cual es prueba adicional de la imitación sistemática de la literatura pastoril que emprende Grisóstomo y sus compañeros. Las semejanzas entre el episodio de Galercio y Gelasia de *La Galatea* y el de Grisóstomo y Marcela fueron notadas, desde Clemencín cuando más tarde, a menudo sin una clara comprensión de las redicales diferencias. Interesantes consideraciones sobre este problema en A. Forcione, "Marcela and Grisóstomo and the Consummation of *La Galatea*".

torturándole hasta "los celos imaginados y las sospechas tenidas como si fueran verdaderas", según lo revela más tarde su amigo Ambrosio (1077). Al abandonar toda "esperanza de alcanzar su deseo" o de poder resignarse a ello, Grisóstomo "pone fin a la tragedia de su miserable vida", después de una noche interminable ("murió esta mañana") de angustiosas evocaciones sentimentales, indignadas recriminaciones, amargas autoconmiseraciones, deseos frustrantes de venganza, videntes y desesperados impulsos destructores, delirios apocalípticos, irrefrenable locura, según lo deja comprender, anticipadamente, la patética *Canción desesperada*, escrita durante esa separación momentánea de Marcela.³⁶

Aunque considerado como un poema independiente, la *Canción desesperada* contiene afirmaciones que, de acuerdo con nuestra lectura, no pueden comprenderse como referencias a una muerte sólo "metafórica": "¡Celos, ponédme un hierro en estas manos. / Dadme, desdén, una torcida sogá / ... / yo muero, en fin... / ... / y con esta opinión y un duro lazo, acelerando el miserable plazo / a que me han conducido sus desdenes, / ofreceré a los vientos cuerpo y alma, / sin lauro o palma de futuros bienes. / Tu que con tantas sinrazones muestras / la razón que me fuerza a que la haga [fuerza] / a la cansada vida que aborrezco / ... / Antes, con risa en la ocasión funesta / descubre que el fin mío fue tu fiesta / ... / pues sé que está tu gloria conocida / en que mi vida llegue al fin tan presto. / Venga, que es tiempo ya, del hondo abismo / Tántalo..., Sisifo..., Ticio..., Egión... / ...las hermanas que trabajan tanto, / y todos juntos su mortal quebranto / trasladen en mi pecho, y en voz baja / si ya a un desesperado son debidas / canten obsequias tristes, doloridas, / al cuerpo, a quien se niegue aun la mortaja / y el portero infernal de los tres rostros, / lleven el

36 La opinión tradicional ya muy enraizada de Marcela como persona "cruel" es todavía preponderante: "She makes herself analogous to the devil and her beauty to the spirit of evil" (H. Sieber, "Society and the Pastoral Vision in the Marcela – Grisóstomo Episode of *D. Quijote*", *Estudios literarios de Hispanistas Norteamericanos dedicados a H. Hatzfeld*, Barcelona, 1974, 191); "y éste sí es pecado mayor de Marcela: ha rechazado al hombre que le correspondía aceptar" (E. Macht de Vera, "Indagación en los personajes de Cervantes", *Explicación de textos literarios*, Sacramento, 1984, 10); "Su fría y calculada decisión de continuar ese tipo de vida, junto con esa arrogancia y altivez..., cegüera...; la dolorosa tragedia... que ha causado... no hace en ella el menor efecto ni siquiera le invita a la más mínima reflexión" (J. Fernández, "Grisóstomo y Marcela: Tragedia y esterilidad del individualismo", *A.C.*, 1987-8, 154); "there is no evidence that Marcela feels any charitable impulses at all" (T.R. Hart, S. Rendall, "Marcela's Address to the Shepherds", 292), etc. etc. ¡Quién sabe qué sintió Marcela en su corazón al saber la trágica muerte de Grisóstomo! Ya se ha sugerido que quiso aconsejarle, por comprensión y probablemente también por compasión, que renunciase a la persecución amorosa. A.E. Wiltrott, por excepción, coincide: "Ella intentó hacer una noble acción a la que no estaba obligada: abandonarlo para su propio bien" ("Las mujeres del *Quijote*", *A.C.*, 1973, 169). Es probable que esté muy entristecida también contemplando los preparativos del entierro, quizás escondida detrás de algún árbol, lo que se sugiere por su repentina aparición, provocada probablemente por todas las acusaciones injustas de Ambrosio y de la *Canción desesperada* contra ella, que acaba de oír, ¡de nuevo! En ese momento, a Marcela le preocupa, sobre todo, aclarar que no tiene culpa de la tragedia, lo cual, precisamente, prueba que no es indiferente a ella, pese al aparente "frío" razonamiento con que trata de convencer a aquellos tercios "pastores". El hecho de que se dirige a unos injustos acusadores que amancillan su dignidad y bondad personal y que no respetan sus deseos expresos determina el tono objetivo, racional, reprensivo, indignado de su contestación: "No vengo, ¡Oh Ambrosio!, a ninguna cosa de las que has dicho... sino a volver por mi misma, y a dar a entender cuán fuera de razón van todos aquellos que de sus penas y de la muerte de Grisóstomo me culpan; y así, ruego a todos los que aquí estáis me estéis atentos: que no será menester mucho tiempo, ni gastar muchas palabras, para persuadir una verdad a los discretos..." (1078). Precisamente por sus aspiraciones espirituales, a Marcela preocupa mucho no ser injusta, cruel con su próximo. ¿Por qué es tan difícil entender esto? Después de su contestación Marcela se entra "por lo más cerrado de un monte" (1079), pues no tiene más qué decir ni hacer allí, pero D.L. Finello deriva de ello unas conclusiones extrañas sobre la "incapacidad artística" de Cervantes "para la literatura pastoril" ("Cervantes y lo pastoril a nueva luz", *A.C.*, 1976, 213).

doloroso contrapunto; / que otra pompa mejor no me parece / que la merece un amador difunto / canción desesperada, no te quejes / cuando mi triste compañía dejes / ... / aun en la sepultura no estés triste" (1077). Otros lectores ya han puesto bien de relieve todas estas y otras referencias inequívocas al suicidio.³⁷ Como evidencia adicional, destaquemos la significativa relación sintáctica y psicológica entre las muchas emociones sombrías, con que la desesperación se hace siempre más aguda, y la fatal decisión – a que antes alude repetidamente: "¡Venga, que es tiempo ya...!", relación que sugiere un terrible acontecer inmediato, brusco, terminante, como le es el suicidio. De que de tan funesto desenlace se trata lo revela también la certidumbre del desesperado sobre la única posible "pompa" con que se obsequiará su alma y su cuerpo: la infernal. De que estas penas no son "metafóricas" para él, de que son distintas de las que ya está sufriendo como amante ya definitivamente desengañado – aunque cree que éstas lo han preparado bien para aquéllas – se hace evidente por esa exhortación a lo todavía no sufrido, por la clara conciencia de un *tránsito* funesto a un lúgubre reino de tormentos jamás antes experimentados. Con este respecto cabe también recordar la revelación de Ambrosio de que Grisóstomo "quiso que le depositasen en las entrañas del eterno olvido" (1075), con que se manifiesta, de modo incontrovertible, la plena conciencia que tiene el desesperado – y su amigo – de que a su alma le será negada la Redención, la Eterna Gloria.³⁸ Esta y tantas otras evidencias en lo que "dice la prosa", desparramadas en el episodio entero, examinadas arriba, respaldan – de modo particularmente convincente al ser consideradas con retrospectiva – la probabilidad del suicidio que ya la *Canción desesperada*, en sí, sugiere de modo tan competente. No debilita tal conclusión tampoco el hecho de que este poema existía en forma manuscrita antes de aparecer, algo modificado, en el *Quijote*. Difiere Rosales: hay una "divergencia entre el sentido de la canción y el sentido de la novela", pues "la conducta de Marcela no se armoniza con la de la amada de la canción", en que el amante se queja de "celos", "sospechas", "ausencias", todo lo cual es "en perjuicio del buen crédito de Marcela", que no es culpable de ninguna de estas cosas, y por lo cual, precisamente, Cervantes hace que Ambrosio explique la obvia "discrepancia": "... cuando este desdichado escribió esta canción estaba ausente de Marcela... y como al enamorado no hay cosa que no le fatigue ni temor que no le de alcance, así le fatigaban a Grisóstomo lo celos imaginados y las sospechas temidas, como si fueran verdaderas" (1077). Concluye el ilustre poeta: el sentido de la canción y el de la novela "no habían nacido el uno para el otro..., su unión fue episódica, casual y a beneficio de inventario".³⁹ Avalle-Arce contesta bien que Cervantes "sabía muy bien

37 Castro, Avalle-Arce, Iventosh, Herrero, entre otros.

38 En *La Galatea*, "Thelesio celebra las obsequias de Maliso con ritos de vaga imprecisión, deliberadamente inconcretos e idealistas", sin "evocaciones de la paganía, ni tampoco ... ceremonias del culto cristiano" (J.A. Tamayo, "Los pastores de Cervantes", 396). Se trata de una muerte natural, no controversial, por lo cual no es necesario especificar la ceremonia religiosa. En *Persiles*, Manuel de Sosa Coutiño también muere "por amores", pero se trata de una muerte "natural", en presencia de mucha gente, por lo cual la descripción del entierro incluye una referencia a la "cruz... que le hallaron en el pecho en un escapulario que era la de Cristo" (1552). El hecho de que en el entierro de Grisóstomo no hay ningún detalle de exequias cristianas, confirma de nuevo el suicidio, claro está. Manuel también "va y viene con la imaginación en [el] extraño suceso" de sus amores y "casi pierde el juicio", al dedicarse Leonora, su amada, a la vida religiosa, como Marcela (1550-2). En cuanto Grisóstomo es consciente de los "amores sublimes" de Marcela, su *Canción desesperada* representa también un sacrilego rencor contra Dios, por haberle quitado el alma que quería para sí. Su venganza consistiría en negarle su propia alma, dándosela al Demonio: "Venga... del hondo abismo...".

39 Rosales, *Carvantes y la libertad*, vol. I, 1044-5.

lo que hacía", ejemplificándolo con ciertos cambios significativos que éste efectuó en la *Canción* de Grisóstomo, respecto al manuscrito, para reforzar la impresión del suicidio, pero, por otra parte, nada dice para aclarar la "discrepancia" particular que indica Rosales.⁴⁰ Ahora bien, al proponerse incorporar la *Canción desesperada* en el *Quijote* y percatándose de que esas quejas acerca de los "celos", "sospechas", "ausencias", constituirían una "discrepancia" respecto a "la conducta de Marcela", lo más práctico y fácilísimo para Cervantes ("yo soy aquél que en la invención excede a muchos", *Viaje del Parnaso*, 81) sería eliminarla, retocando ligeramente algunos versos, y así salvándose de toda contradicción y de la necesidad de ofrecer explicaciones. Así, pues, ¿por qué no creer que para Cervantes esas quejas de la *Canción* se armonizaban por completo también con la situación de Grisóstomo? Ambrosio – crucial es observarlo – no está rectificando un error textual, sino explicando una tendencia psicológica absolutamente verosímil en un amante tan obsesionado y desengañado como Grisóstomo: ¡Sufrir por "sospechas" y "celos", "como si fueran verdaderos"! Es que a Grisóstomo a menudo debe de resultarle inconcebible que Marcela lo haya rechazado sin una razón más concreta, inmediata o comprensible que esas alusiones vagas, extrañas a la "perpetua soledad", sin tener interés en algún otro pastor más guapo y, de seguro, más joven que él, ya hombre "de treinta años". Es probable que Cervantes se proponga, simultáneamente, poner de relieve también la apropiación más bien irreflexiva de la *Canción* por parte de Grisóstomo, por el mero hecho de que a éste le parece ver en la situación y disposición de ese "desesperado amante" una correspondencia con las suyas propias. En tal caso, la sugerencia de que "este suicidio ya andaba en coplas y tenía historia cuando ya el muerto [Grisóstomo] no había nacido", resulta muy acertada.⁴¹ Es lo que ocurrió también con las otras obras pastoriles, en que, evidentemente, Grisóstomo se inspiró para su obstinada persecución amorosa, tan discrepante respecto a las circunstancias de la vida y de la voluntad de Marcela. A este respecto es particularmente revelador el amor del "desesperado pastor" Galercio por Gelasia, narrado en *La Galatea* de Cervantes, que parece un auténtico guión para la actuación de Grisóstomo, incluso para su suicidio, como lo han sugerido ya varios lectores.⁴² En efecto, Galercio intenta suicidarse varias veces: "Mas el desesperado mozo a ninguna cosa respondía, de que no poco Maurisa se fatigaba, creyendo que, dejándole solo, había de poner en ejecución su mal pensamiento [¡de nuevo!] (761, 763). Es probable que Cervantes reservase tan trágico fin a "los sucesos de Galercio" para la *Segunda Parte* de *La Galatea*, pues lo deja en una situación "desesperada", convencido de que "para el mal que él padecía, cualesquiera consejos y consuelos [eran] vanos y excusados" (709). No habiendo escrito todavía esa Segunda Parte, Cervantes decidiría representar en Grisóstomo del *Quijote* una análoga "tragedia de [una] miserable vida" de un "pastor lastimado" (*La Galatea*, 707), pero, claro está, con significativas diferencias episódicas y con propósitos literarios radicalmente distintos. Galercio es un típico personaje de literatura pastoril, mientras Grisóstomo es un personaje que lo imita. La diferencia más significativa entre ellos es la misma que media entre Amadís y otros caballeros

40 Avalle-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 96-7.

41 Rosales, *Cervantes y la libertad*, vol. I, 1044; aunque la observación se hace con otra implicación. Se evoca el propósito de D. Quijote de imitar a Amadís, aunque sin tener motivo particular para ello (1136).

42 Ver nota 35.

andantes literarios y D. Quijote, su émulo.⁴³ Como éste, Grisóstomo cultiva e imita impropriamente la ficción literaria, lo que lo convierte de "muy sabio" y lector discreto en creyente obsesionado de un mundo inexistente que, eventualmente, lo arrastra al desastre. Siendo en el mundo literario pastoril el suicidio una alternativa viable, natural, y hasta obligatoria y admirable, al definitivo desengaño amoroso,⁴⁴ lo que a Grisóstomo parece aplicable por completo a su situación, resulta inevitable que él, "auténtico pastor desengañado y desesperado", decida resolverla de ese modo.

"La muerte de Grisóstomo... no es para Cervantes *de las cosas cuya averiguación se ha de llevar hasta el cabo*", dice Avalor-Arce.⁴⁵ ¿Por qué no lo sería? Nunca se contempla, ni en "lo que dice la prosa" ni en "lo que dicen los versos", como una realidad "baciométrica", en el sentido sugerido por este crítico, sino tan sólo desde ciertas perspectivas determinadas por la información objetiva y parcial que los respectivos personajes poseen, por lo cual, precisamente, no hay desacuerdo interpretativo alguno entre ellos. En suma, para ellos no se trata de una realidad enigmática en sí, desde un punto de vista filosófico, psicológico, empírico, etc. – aunque de seguro moralmente perturbadora –, por lo cual nadie manifiesta perplejidad intelectual frente a ella. Ni se trata de una realidad indescifrable desde el punto de vista novelístico, artístico, de la omnisciencia autorial, como en el caso de "la cueva de Montesinos" del *Quijote*, que Avalor-Arce recuerda, a nuestro juicio, inoportunamente.

En 1585 (*La Galatea*), cuando "el espíritu postridentino" era de seguro más actual e intenso que en 1605 (*Quijote*), Cervantes evidentemente no se preocupaba en absoluto de "pasar sobre el suicidio como sobre ascuas",⁴⁶ de evitar la novelización de "la angustia" del suicida, según lo demuestran muy gráficamente varias situaciones de esa novela pastoril (707, 761, 763, etc.). Aunque todos los intentos de suicidio quedan frustrados – algunos por probables razones novelísticas – es significativo que esto se deba siempre a la intervención ajena, a la mera casualidad, y nunca a la reconsideración del contemplado suicidio por parte del "desesperado". Además, todas las intenciones suicidas se sugieren sólo como momentáneamente frustradas, como posibilidades realizables en el futuro, a la vez que no se descarta tampoco una posible reconsideración arrepentida, claro está. Muy graves son tales actitudes e intenciones "desesperadas" desde la perspectiva del "espíritu postridentino" y, sin embargo, Cervantes las trata abiertamente, sin ninguna evidente vacilación, sin miedo alguno de "escandalizar" a su "público". Es que no había razón alguna para que ese "público" se escandalizase, pues Cervantes no representa esos intentos de suicidio como admirables actos estoicos, nobles sacrificios, o heroicas abnegaciones en nombre del amor,⁴⁷ sino, a todas luces, como extravíos espirituales, moral y racionalmente condenables, en cuanto concientes, según a veces se declara hasta explícitamente por boca de algún testigo del intentado suicidio: "... estaban los pastores reprendiendo a Galercio su mal propósito, afeándole el dañado intento...; su mal pensamiento" (761, 763); o como

43 Rosales: "La situación de Grisóstomo es idéntica a la de D. Quijote" (*Cervantes y la libertad*, vol. II, 1066), entre varios otros críticos.

44 Iventosh, "Cervantes and Courtly Love", 73-6.

45 Avalor-Arce, *Nuevos deslindes cervantinos*, 115.

46 Ver nota 4.

47 Contrariamente a Castro y Avalor-Arce, tampoco en Encina se idealiza siempre el suicidio. Ver la "Introducción" a nuestro libro *Encina: Teatro y Poesía*.

lamentables y risibles locuras, según lo sugiere el cómico melodramatismo de ciertas situaciones: "estaba ante ella de rodillas, con un cordel echado a la garganta y un cuchillo desenvainado en la derecha mano... Mostraba la pastora estar disgustada... procuraba desasirse de la mano del lastimado pastor..." (707).⁴⁸ Tales reprobaciones del suicidio, implícitas y explícitas, coinciden con las que se expresan también en otras obras cervantinas: "La mayor ofensa haces / a Dios, que puedes hacer; / que en no esperar y temer / parece que le deshaces / ... / pecado el más insolente, más sin razón y más bruto / En dos pecados se ha visto / que Judas quiso extremarse, / y fue mayor el ahorcarse / que el haber vendido a Cristo" (*El rufián dichoso*, 352).⁴⁹ Estas reprobaciones que coinciden – es razonable suponerlo – con las del propio autor, y, por completo, con las del "espíritu postridentino", hacen comprender por qué Cervantes no habría podido "escandalizar" al "público" al tratar el suicidio en sus obras. No es diferente en absoluto su actitud frente al suicidio de Grisóstomo, quien por una imitación impropia de los amores literarios pastoriles cae víctima de una terrible obsesión, de una auténtica locura patológica ("extrañezas"), que, a su vez, lo lleva al inexorable, fatal desastre.⁵⁰ He aquí porque esos concienzudos, discretos "abades" no quieren prohibirle la sepultura "en sagrado"; he aquí porque Cervantes no tenía razón alguna para ocultar ese triste desenlace, sino, todo lo contrario, dramatizarlo en toda su penosa realidad. Entendidas bien las causas, resulta muy clara la ejemplaridad moral,⁵¹ intelectual y literaria del trágico episodio como también su justificación e importancia entre las imitaciones caballerescas de D. Quijote.⁵²

48 ¡Cuán próximas son tales escenas a las paródicas del *Quijote*! (Ver, por ejemplo, Parte II, cap. 10).

49 En *La gran sultana*, el "padre" hace una declaración semejante, pero Cervantes lo muestra como "teología", sin caridad cristiana (Ver nuestro estudio en *El teatro de Cervantes*).

50 Nos parece aplicable este juicio sobre D. Quijote: "En este nuevo ejercicio como lector, la locura aparece claramente como obsesión textual, como morbo literario" (J.R. Resina, "Medusa en el laberinto: Locura y textualidad en el *Quijote*", *M.L.N.*, 1990, 294). Grisóstomo es un individuo "muy sabio y muy leído", respetado por todos, simpático (1072, 1075), y su pasión amorosa, que no es siempre sólo locura, hace evocar, a momentos, a Leriano y a otros amantes trágicos de las novelas sentimentales del siglo XV como también a los de la época romántica. Identifica e intensifica su pasión por las pastoriles literarias, así como Werther lo hace con Ossian o Francesca da Rimini con la leyenda arturiana ("Galeoto fu ilibro e chi lo scrisse"), pero a diferencia de estos amantes que comparten emocional o sexualmente la experiencia literaria con sus amados (Lotte, Gianciotto), Grisóstomo cultiva un mundo literario que no tiene interés alguno para Marcela, dedicada a la vida mística. Conflicto irreconciliable de códigos literarios, entre otras cosas, que tiene una causa fundamental en una impropia lectura, aplicada irrelevantemente a la realidad. Pese a tantas evidencias textuales que apuntan al suicidio, no nos resulta contradictorio conceder que, como sugiere Avalle-Arce, aunque con distinta lógica (*Nuevos destindes cervantinos*, 111), a la postre, no importa si se trata de un "suicidio" o de una "muerte natural", pero entendámonos, ésta tampoco sería, en realidad, "natural", sino prematura, innecesaria, insensata, ¡violenta!, por los fatales estragos de la obsesión. Esto es lo que Cervantes quiere destacar, esencialmente, por esta oxymorónica "muerte natural", que es, en efecto, un suicidio. Con el acto suicida, "soga" o "cuchillo", tan sólo se dramatiza la misma consecuencia.

51 Nos parece que la interpretación de Rosales sobre el suicidio de Grisóstomo traiciona la preocupación de que no haya tal ejemplaridad moral, católica, en el episodio.

52 La íntima relación entre la obsesión literaria de Grisóstomo y D. Quijote se pone de relieve también con un detalle muy explícito: "todo lo más de la noche [después de oír la historia de Grisóstomo] se le pasó [a D. Quijote] en memorias de su señora Dulcinea, a imitación de los amantes de Marcela" (1071). Y después querrá "hacerse pastor", (vol. II, cap. 67).

"DAS UNAUSGESPROCHENE GEFÜHL DER UNZUGEHÖRIGKEIT"

Amerika als Zufluchtsmöglichkeit vor dem Selbst in Max Frischs Romanen Stiller und Homo faber

Vesna Kondrič Horvat

Warum reisen wir?

Auch dies, damit wir Menschen begegnen, die nicht meinen, daß sie uns kennen ein für allemal; damit wir noch einmal erfahren, was uns in diesem Leben möglich sei -
(Frisch, Tagebuch 1946-1949, JA, II, 369)

I

In seiner Rede *Emigranten*, die er 1958 anlässlich der Georg-Büchner-Preis-Verleihung hielt und woraus das Titelzitat des vorliegenden Beitrags stammt,¹ äußerte Max Frisch die Meinung, jeder frei gewählte Wohnsitz solle dem Schriftsteller das unausgesprochene Gefühl der Unzugehörigkeit gestatten.²

Mit dem Satz: "Ich bin nicht Stiller!" (St 9) beginnt Frisch seinen 1954 veröffentlichten Roman *Stiller*³. Ein Mann - ein Bildhauer -, der viele Versuche unternommen hat, seiner 'eigentlichen'⁴, seelisch-existentiellen Identität zu entgehen, flieht schließlich, als alle anderen Versuche (sich im Spanischen Bürgerkrieg als ein mutiger Mann, sich in der Ehe als ein idealer Mann, sich in der Kunst als erfolgreicher Bildhauer zu bewähren) scheitern, nach Amerika und läßt seine lungenkranke Frau Julika im Sanatorium in Davos zurück. Nach mehr als sechsjährigem Fernbleiben kehrt er unter anderem Namen in die Heimat zurück und wird an der Schweizer Grenze - wegen vermeintlicher Verwicklung in eine Spionage-Affäre - verhaftet.

An diesem Punkt beginnt der Roman. Stiller reist mit einem amerikanischen Paß, der auf den Namen James Larkin White lautet. In der Untersuchungshaft leugnet er seine juristische Identität und wird von der Autorität aufgefordert in ein

1 In dem Beitrag werden einige Aspekte der Untersuchung vorgestellt, die der Autorin als Grundlage für ihre Magisterarbeit dient.

2 Max Frisch, *Emigranten*. Rede zur Verleihung des Georg-Büchner Preises 1958. In: Ders., *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Jubiläumsausgabe in sieben Bänden, hrsg. v. Hans Mayer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1986, Bd. IV, S. 229-243, S. 239. (Die Jubiläumsausgabe wird im folgenden mit der Sigle 'JA' zitiert.)

3 Der Roman wird nach der Taschenbuchausgabe (suhrkamp taschenbuch 105), Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1) 1973 und mit der Sigle 'St' zitiert.

4 Unter der 'eigentlichen' Identität oder dem 'wirklichen Leben' - wie Frisch es formuliert - ist das Identischwerden mit sich selbst zu verstehen.

Heft die "Wahrheit" (St 9) über sein Leben zu schreiben. Nach sechswöchigem Gefängnisaufenthalt wird ihm seine juristische Identität nachgewiesen und er ist dazu verurteilt, Stiller zu sein. So endet der erste Teil des in Tagebuchform angelegten Romans. Den zweiten Teil bildet das Nachwort des Staatsanwaltes - des Ehemannes von Stillers früherer Geliebten Sibylle, der während Stillers Untersuchungshaft sein enger Freund wurde -, in dem er von Stillers zweijährigem Dahinleben nach der Entlassung bis zu Julikas Tod berichtet.

Während seiner Untersuchungshaft füllt Stiller sieben Hefte mit der "Wahrheit" (St 9) über sich selbst. Da er jedoch vorgibt, kein Leben hinter sich zu haben, schreibt er ein Tagebuch und gibt vor, darin nur zu protokollieren was die anderen, seine Freunde, seine Verwandten und andere ihm über Stiller erzählen. Es wird dadurch deutlich, daß er schon lange vor seiner Flucht nach Amerika in Zwiespalt mit sich selbst lebte, da er seine 'eigentliche' Identität nicht als gegeben empfand, sondern sich ständig dagegen wehrte, er selbst zu sein, und versuchte, sich auch der Gesellschaft anders zu zeigen, als er war.

In Spanien wollte er sich als mutiger Kämpfer erweisen, wollte etwas anderes als sein 'wirkliches Leben' führen, was durch die Erklärung seiner freiwilligen Beteiligung am Spanischen Bürgerkrieg, die er in den Gefängnisaufzeichnungen abgibt, deutlich wird: "vielleicht war es auch, wenigstens zum Teil, eine Flucht vor sich selbst" (St 139), d.h. Flucht vor der eigenen Unzulänglichkeit. Er versagte aber in dem Moment, wo er eine ihm auferlegte Aufgabe hätte erledigen müssen. Er hätte eine Fähre über den Fluß Tajo zu überwachen, ließ sich jedoch selbst von den Faschisten gefangennehmen. Zunächst gab er vor, sein russisches Gewehr habe versagt und er habe nicht auf Menschen schießen können. Aber später, nach der gescheiterten Ehe mit Julika, bezeichnet er dieses Ereignis als seine "Niederlage in Spanien" (St 139).

Auch seine zweite Bewährungsprobe - die Ehe mit Julika - bestand er nicht, da er Julika, "eine Schonungsbedürftige" (St 146), offensichtlich nur deshalb heiratete, weil er glaubte, einer gesunden Frau nicht genügen zu können, was Stiller Julika bevor er für sechs Jahre untertaucht, folgendermaßen erklärt: "Unsere verhältnismäßige Treue war die Angst vor der Niederlage mit jedem anderen Partner, ..." (St 150). Und schließlich mußte er erkennen, daß seine Kunstwerke nur durchschnittlich waren und "er wurde begrüßt als ihr (Julikas) Gatte" (St 91), als Mann einer Balletteuse in deren Schatten er lebte.

Da er schließlich keinen anderen Ausweg mehr sieht, flieht er nach Amerika, wo er entdeckt, daß es keine Flucht vor sich selbst gibt, und deswegen in die Heimat zurückkehrt. Denn mit der Flucht ist nicht nur die "Flucht in den Raum"⁵ gemeint. Es scheint nur so, als ob Stiller vor äußeren Gefahren fliehe, wobei er eigentlich vor sich selbst flieht, in der Hoffnung, die räumliche Distanz werde ihm eine andere, bessere Identität zu schaffen helfen. Er hofft, dadurch auch seine Eheprobleme hinter sich lassen zu können, die ihn am meisten zu bedrängen scheinen:

Stillers Aufbruch nach Amerika erscheint als Flucht aus einer ausweglosen Lage, in der er sich, wie immer er auch handle, als der (innerliche) Mörder seiner Frau verkommt. Nach dem ersten Wiedersehen mit Julika nach seiner

5 Hans Mayer, Anmerkung zu 'Stiller'. In: *Materialien zu Max Frisch 'Stiller'*, hrsg. von Walter Schmitz. Frankfurt a. M.: Suhrkamp (1) 1978 (suhrkamp taschenbuch 419), Bd. 1, S. 238-255, S. 253. (Das zweibändige Materialienbuch wird im folgenden mit der Sigle 'Mat' zitiert.)

Rückkehr tritt diese Ausweglosigkeit, deren Wiederholung er fürchtet, ganz deutlich vor sein Bewußtsein.⁶

Sigrid Mayer bespricht in ihrem Aufsatz *Zur Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs* die Konstatierung Wilfried Malschs, daß Frischs Romane, Tagebücher und Stellungnahmen die bis 1975 wohl komplexeste Amerikaerfahrung eines zeitgenössischen Schriftstellers in deutscher Sprache enthalten. Dieses Komplexes entstehe ihrer Meinung nach nicht aus der Sache selbst, sondern aus der Vermischung und Kreuzung der Amerikaperspektiven. Im Bezug auf Stiller, meint sie, wäre es "allzu einseitig, diese in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur einzigartige Integrierung von Gesellschafts- und Landschaftsaspekten ausschließlich mit Bezug auf ihren Gehalt an Stillerschen Selbsterfahrung zu würdigen".⁷ Wie wohl dies zutrifft, können wir im Rahmen dieses Aufsatzes die Rolle Amerikas doch nur unter diesem Aspekt berücksichtigen.

Obwohl er sich von Amerika eine geistige Erneuerung versprach, war Stiller in Amerika nicht glücklich und bezeichnet die Zeit dort als "eine gräßliche Zeit" (St 185).

Von großer Wichtigkeit erscheint uns die Frage, warum Stiller gerade Amerika, als Ziel seiner "Flucht in den Raum" gewählt hat, da dieses Land als Wahlort Walter Fabers auch in Frischs nächstem, 1957 erschienenem, Roman *Homo faber* eine Rolle spielt. Wenn man einige Aussagen Max Frischs zu Amerika kennt, so wird es schon deutlicher, warum er gerade dieses Land gewählt hat⁸. Gefragt, was ihm zum Begriff 'The American Way of Life' einfällt, sagte Frisch, Amerika sei "der Teil in der Welt, wo die größte vitale Bewegung stattfindet"⁹. In dem Land, wo die größte vitale Bewegung stattfindet, spürte wahrscheinlich auch Stiller viele Möglichkeiten, der Rolle zu entgehen, die er zu Hause spielen mußte.

Im Jahre 1951 schrieb Frisch in dem Aufsatz *Amerikanisches Picknick*: "... was New York betrifft, gehöre ich durchaus zu den Begeisterten"¹⁰ und später: "Unterdessen verglimmt die Sonne über einem Land, das, ich muß es wiederholen, unsäglich schön ist; ..."¹¹ In diesem Aufsatz versucht er der Frage nachzugehen, warum die Menschen auch am Wochenende zusammenbleiben, drei Stunden lang auf dem Highway ins Grüne rollen, wo sie immer schön gesammelt auf dem 'Campingplace', bzw. 'Fireplace' bleiben. Auch wo es erlaubt ist, in Seitenwege abzubiegen und anzuhalten, tun es nur ein "paar Verwegene, Individualisten." Auch die Liebespaare bleiben immer bei der Menge. Aber es ist auch nicht leicht für sie, in den Wald zu gehen, weil es keine Fußwege gibt: "ein Paradies, das sich nicht betreten läßt. Die Frage ist jetzt nur: gehen die Menschen nicht, weil es keine Pfade gibt, oder gibt es keine Pfade, weil niemand gehen will?" Und gleich findet er auch die Antwort, warum niemand gehen will:

6 Helmut Naumann, *Der Fall Stiller*, Rheinfelden: Schäuble 1978, S. 133.

7 Sigrid Mayer, *Die Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs*. In: Gerhard P. Knapp (Hrsg.), *Max Frisch. Aspekte des Prosawerks*, Bern: Lang, 1978, S. 205-236, S. 215.

8 Vgl. dazu Max Frisch, *Unsere Arroganz gegenüber Amerika*. In: *JA*, Bd. III, S. 222-229 und Max Frisch, *Amerikanisches Picknick*. In: *Mat.*, S. 282-286.

9 Werner Koch, *Gespräch mit Max Frisch*, In: Ders., *Kant vor der Kamera. Referenzen und Pamphlete von Hase und Koehler*, 1980, S. 115-128, S. 123.

10 Max Frisch, *Amerikanisches Picknick*. In: *Mat.*, S. 282-286, S. 282.

11 Ebenda, S. 285.

Später saßen wir an einem Ufer, so schön wie es unsere Seen kaum noch haben, mutterseelenallein; nur ein einzelner Mann stand dort, der fischte - als er uns erblickt, kommt er herüber: ohne etwas zu wollen, nicht einmal Feuer für die Zigarette.

Das, könnte ich mir denken, ist der Punkt: Angst vor dem Alleinsein, Angst vor sich selbst - ...¹²

Und das ist auch der Punkt an dem man die Suche nach der Antwort auf die Frage, warum Stiller gerade nach Amerika flog, beginnen kann, denn der Text wurde, zwar ein wenig verändert, auch in den Roman *Stiller* aufgenommen. Von dem Fischer heißt es hier: "Kaum hat er uns erblickt, kommt er, plaudert und setzt sich sofort neben uns, um weiterzufischen, *um ja nicht allein zu sein.* (von der Verf. hervorgehoben)" (St 181) Ein Gefühl, nicht dazuzugehören und doch nicht allein zu sein, das scheint Stiller nach Amerika getrieben zu haben. In Amerika fühlte er sich unter Seinesgleichen. Auch Stiller fühlte "als Fremder hier zu leben, sogar mit sehr wenig Geld, ist etwas Aufregend-Lebendiges,..."¹³. Stiller konnte sich in Amerika vor sich selbst verstecken, Amerika sollte ihm "das unausgesprochene Gefühl der Unzughörigkeit gestatten"¹⁴, wie es nach Frisch jeder freigewählte Wohnsitz dem Schriftsteller gestatten soll. Stiller ist ein freiwilliger Emigrant vor sich selbst und Emigrant aus dem Vaterland. Und was Frisch unter "emigrantisch" versteht, ist "ein Gefühl der Fremde schlechthin"¹⁵. In Amerika hofft Stiller auf die dauerhaften "Ferien von sich selber" und auf den endgültigen und nicht nur "vorübergehenden Selbstmord"¹⁶.

Was trieb Stiller zur Rückkehr aus Amerika? Wohl nicht Feigheit und Mangel an Kraft zur Trennung und zu einem neuen Leben, wie er es selbst begründet. Es läßt sich vermuten, daß er auch in Amerika nicht seinem Selbstbildnis, seinen zu hohen Anforderungen an sich selbst genügen konnte, so wie er nirgends zur Ruhe kommen kann, solange er sich selbst nicht annimmt¹⁷, sondern sich nach fremden Maßstäben beurteilt. Stiller will einfach nicht einsehen, daß der Mensch kein abstraktes Wesen ist, sondern immer ein einmaliges, obwohl nicht einzigartiges, das jedoch nicht fehlerlos ist. Es gelingt ihm auch am Ende nicht dies einzusehen.

Warum wählte Stiller also gerade Amerika? Amerika stellt im Gegensatz zu Europa eine andere Daseinsmöglichkeit dar, "das Zivilisatorische gegenüber dem Bildungs- und Kulturfetischismus"¹⁸, d.h. für Stiller ein "Gefühl der Fremde"¹⁹ und zweitens, das geht schon aus dem Aufsatz Amerikanisches Picknick hervor: "Angst

¹² Ebenda, S. 284.

¹³ Ebenda, S. 282.

¹⁴ Vgl. Anmerkung 2.

¹⁵ Max Frisch, *Emigranten*, a.a.O., S. 240.

¹⁶ Vgl. dazu. Max Frisch, *Wir bauen eine Straße*. In: *JA*, Bd I, S. 22-26. 1931 schrieb Frisch in einem seiner frühesten Artikel über seine freiwillige Beteiligung bei dem Bau der Straße in einem armen Dorf im Turmanntal. Er spricht auch von dem Gründen seiner Beteiligung: "Ich bin nicht hergekommen, um der armen Bevölkerung zu helfen, sondern um mir zu helfen. Gerade um dieses Leerseins willen. Um einmal das tun zu dürfen, wonach man sich in mancher Zweifelsenge sehnt, sein ganzes Ich abschütteln zu können. Ein Sich-selber-Loswerden, ein Ausruhen von seinem Ich." (S. 24) Er erhofft sich davon "Ferien von sich selber" (S. 23) und einen "vorübergehenden Selbstmord" (S. 26).

¹⁷ Die Selbstannahme schließt unbedingt auch die Anerkennung der Vergangenheit mit ein, die Stiller jedoch nicht akzeptieren will, daher ist sie auch nicht möglich.

¹⁸ Walter Hinderer, *Ein Gefühl der Fremde. Amerikaperspektiven in Max Frischs 'Stiller'*. I: *Mat*, S. 297-304, S. 297.

¹⁹ Vgl. Anmerkung 15.

vor dem Alleinsein, Angst vor sich selbst - ..."²⁰ Denn Stiller muß - und darin liegt ein Paradox - unter Menschen sein, um sich selbst vergessen zu können. Auch am Ende des Romans kann er nicht sagen: Ich bin wieder ich selbst. Er kann nicht die Worte des unbekanntenen Freundes in Kierkegaards *Die Wiederholung* nachsprechen:

Ich bin wieder ich selbst. Dies 'Selbst', das ein anderer nicht von der Straße aufheben würde, ist wieder mein eigen. Der Zwiespalt, der in meinem Wesen gewesen ist, er ist behoben; ich schließe mich wieder in mich zusammen. Die Ängste der Sympathie, welche in meinem Stolze Rückhalt und Nahrung gefunden hatten, drängen sich nicht mehr ein, um zu spalten und zu trennen.²¹

II

Walter Faber ist ein für die Unesco tätiger Schweizer Ingenieur, der sich mit "Nutzbarmachung unterentwickelter Gebiete" (Hf 14/15)²² beschäftigt. Er bezeichnet sich selbst als einen Mann, der mit beiden Füßen fest auf der Erde steht und glaubt daran, daß sich alles errechnen lasse. Amerika - das Land der Technik - hat er zu seiner Wahlheimat gemacht. Er verharrt dort nur so lange, bis sein Leben sich der kalten Kalkulation entzieht, bis er schließlich von lauter Zufällen heimgesucht wird und sich letztendlich während einer Schifffahrt von Amerika nach Europa in die eigene Tochter verliebt (ohne zu wissen, daß er Vater ist). Zu spät - nach dem Inzest -, ahnt er, daß Sabeth seine Tochter ist, will jedoch die Tatsache nicht wahrhaben. Bereits in Griechenland, wohin er von Paris aus mit Sabeth zu ihrer Mutter reist, wird sie von einer Schlange gebissen, stürzt und stirbt infolge des Sturzes. In Athen trifft Faber seine Jugendgeliebte Hanna und diese bestätigt seine Befürchtungen. Sabeth war seine Tochter.

Er verfaßt einen Bericht - so auch die Genrebezeichnung Frischs - für Hanna und sich, um die Frage "Was ist denn meine Schuld?" (Hf 123) zu beantworten. Den ersten Teil (Erste Station) des Berichts schreibt Faber in Caracas - wo ihn eine Krankheit (Magenkrebs) zwingt, seine Dienstreise für zwei Wochen zu unterbrechen - den zweiten (Zweite Station) im Athener Krankenhaus, wo er auf eine Operation wartet.

Er berichtet zunächst davon, wie er nach mehr als 20 Jahren überhaupt wieder von seiner Jugendgeliebten Hanna hörte und davon, wie es zu der verhängnisvollen Schifffahrt gekommen ist. Dabei versucht er auch zu rechtfertigen, warum er Hanna vor 20 Jahren nicht geheiratet habe, obwohl sie ein Kind erwartete.²³ Er bedient sich einer technischen, sogar wissenschaftlichen Sprache, um alles zu erklären und die Schuld von sich zu weisen.

Faber lebt nach Frischs eigenen Worten an sich vorbei, spielt eine Rolle und verfällt seinem Selbstbildnis.²⁴ Tatsächlich ist er am Anfang des Berichts sehr bemüht, sich selbst ständig als den sachlich und exakt denkenden technischen Menschen zu interpretieren und gibt vor, als solcher nur die Ratio anzuerkennen:

20 Max Frisch, *Amerikanisches Picknick*, a.a.O., S. 284/285.

21 Sören Kierkegaard: *Die Wiederholung*. In: *Gesammelte Werke*, (übers. von Emanuel Hirsch) Gütersloher Verlagshaus Mohn 1980, Abt 5/6, S. 1-91, S. 89.

22 Der Roman wird nach der Taschenbuchausgabe (suhrkamp taschenbuch 354), Frankfurt a.M. (13) 1982 und mit der Sigle "Hf" zitiert.

23 Hanna war damals schwanger, ein Schwangerschaftsabbruch war vereinbart und später hörte Faber nach seiner eigenen Behauptung "nie wieder(?) von ihr" (Hf 57).

24 Vgl. dazu Frischs Gespräch mit Werner Koch, a.a.O., S. 116.

Ich habe mich schon oft gefragt, was die Leute eigentlich meinen, wenn sie von Erlebnis reden. Ich bin Techniker und gewohnt, die Dinge zu sehen, wie sie sind. Ich sehe alles, wovon sie reden, sehr genau; ich bin ja nicht blind. (Hf 24)

Seine Emotionen will er nicht wahrhaben, und wundert sich immer, wenn er davon überrumpelt wird. Wenn seine derzeitige Geliebte Ivy, von der er sich trennen will und mit der er ein oberflächliches Verhältnis hat, ihn in einer Nacht, in der er ihr bereits bekanntgab, daß er sie verlassen will, dreimal "verführt", kann Faber das nicht "fassen": "Es kam genau, wie ich's nicht wollte. ... Ich haßte mich selbst -" (Hf 62) oder: "Ich weiß nicht, wie es wieder kam -" (Hf 66) Er kann es auch nicht wissen, weil er diesen Teil des menschlichen Lebens wöllig ausklammern will, ihn nicht wahrhaben will, denn für ihn zählen nur Arbeit, Rationalität, Technik, Errechenbarkeit. Auf dem Schiff wird er nervös:

Eigentlich hätte ich arbeiten sollen -
So eine Schiffsreise ist ein komischer Zustand. Fünf Tage ohne Wagen! Ich bin gewohnt zu arbeiten oder meinen Wagen zu steuern, es ist keine Erholung für mich, wenn nichts läuft, und alles Ungewohnte macht mich sowieso nervös. (Hf 75/76)

Auch mit Museen, mit der Oper und überhaupt mit der Kunst kann Faber nichts anfangen, aber nur solange er an seinem Selbstbildnis als Techniker festhält. Nach der Begegnung mit Sabeth tritt eine Wandlung ein. Seine anfängliche Apotheose der technisierten Welt endet in der Reverenz für die unergründlichen Gesetzmäßigkeiten der Natur. Infolge dessen kehrt er auch aus Amerika nach Europa zurück. Er beginnt nun die Welt zu 'erleben'.²⁵

Homo faber ist ein monologischer, diarischer Bericht eines Menschen, der sich zunächst als nüchterner Techniker, der nichts von Romanen hält, ausgibt. Nach einigen Kritikern sei es daher unglauwürdig, daß solch ein Mensch Tagebuch führt. Den Zweifel verwarf Walter Henze 1961 mit der Feststellung, daß Faber erst nach dem Tode Sabeths, daß heißt nach seiner Wandlung, zu schreiben beginnt. Warum er Faber einen Bericht - eine Ich-Erzählung schreiben ließ, erklärt Frisch in einem Gespräch selbst. Er bezeichnet *Homo faber* als "Tagebuch eines Moribunden"²⁶. Die Ich-Form entsprach seiner Intention, denn ihn interessierte

die Diskrepanz zwischen seiner (Fabers) Sprache und dem, was er wirklich erfährt und erlebt... Die Sprache ist also hier der eigentliche Tatort. Ich - wir sehen, wie er sich interpretiert. Wir sehen im Vergleich zu seinen Handlungen, daß er sich falsch interpretiert. Wäre das in Er-Form, so wäre ich als Autor der herablassende Richter, so richtet er sich selbst.²⁷

²⁵ Er war noch nie in der Oper, lädt Sabeth ein. Er war noch nie im Louvre, geht gleich an seinem ersten Tag in Paris hin. Er macht sich nichts aus Museen, langweilt sich dort, aber plötzlich entdeckt er den Kopf einer schlafenden Erinnye und findet sie "großartig, ganz großartig, beeindruckend, famos, tief beeindruckend" (Hf 111).

²⁶ Horst Bienek, *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser 1976, S. 23-37, S. 26.

²⁷ Werner Koch, Gespräch mit Max Frisch, a.a.O., S. 116/117.

Wie Frisch als Schriftsteller nach eigenen Worten keine Wahl der Themen hatte²⁸, so hatte er also auch keine Wahl der Formen²⁹.

Die Tagebuchform wird eigentlich schon nach Frischs *Tagebuch mit Marion*, 1947, strukturbestimmend für das epische Werk. Das Tagebuch bedeutet subjektiv gesehene Gegenwart oder auch unmittelbare Vergangenheit, es ermöglicht die permanente Konfrontation zwischen Fiktion und Faktum. Erzählung und Tagebuchaufzeichnungen, Fiktion und Biographie vermischen sich hier. Aus diesem Grund ist es auch für Faber sehr wichtig, denn er hegt ständig der Wunsch, das Geschehene wäre nur eine Fiktion. Die Struktur des Romans beruht auch auf der andersartigen Selbsterfahrung Fabers in Amerika und Europa. Er muß die neue Welt verlassen, um mit dem Erleben beginnen zu können. Mittels wechselnder Schauplätze werden somit nach Sigrid Mayer nicht nur gesellschaftliche, sondern auch innerpersönliche Gegensätze ausgedrückt.

Die Schauplätze des Faberschen Berichtes wechseln von Amerika nach Europa. Und wie kommt der Schweizer Ingenieur nach Amerika? Etwas Ähnliches wie Stiller, treibt auch Faber dazu, Amerika zu seiner Wahlheimat zu machen. Der erstere will seiner Rolle entgehen, der andere will seine Rolle bestätigt wissen. Beide wollen in Amerika allein sein, aber dieser Vorsatz will keinem gelingen. Auch für Faber, der das Alleinsein als den einzigmöglichen Zustand betrachtet, bleibt dies nur ein Wunschtraum. Schon während seines ersten berichteten Abfluges aus New York will er allein sein, weil Menschen "anstrengend" (Hf 8) seien, weil der Mann im Nebensitz ihm auf die Nerven gehe. (Nach der Notlandung in der Wüste erfährt er, daß jener Herbert Hencke, der Bruder seines Jugendfreundes Joachim ist.) Sogar rasieren geht er sich nur "um eine Viertelstunde allein zu sein" (Hf 10). Doch kurz danach, bevor es zur Notlandung in der Wüste Tamaulipas kommt, kann er nicht mehr allein sein, wird sogar aufdringlich:

Er nickte, ohne zu hören. Ich hielt ganze Vorträge, scheint es, über Amöben, beziehungsweise über Hotels in Tampico. Sobald ich merkte, daß er gar nicht zuhörte, mein Düsseldorfer, griff ich ihn am Ärmel, was sonst nicht meine Art ist, im Gegenteil, ich hasse diese Manie, einander am Ärmel zu greifen. Aber anders hörte er einfach nicht zu. (Hf 17)³⁰

Wie in *Stiller* versucht Frisch auch in *Homo faber* durch Amerika das Problem der Flucht vor dem Selbst durchschimmern zu lassen. Amerika übernimmt im Roman zwei Funktionen. Zum einen möchte Frisch als Mahner wirken. Wie Günther Bicknese feststellt, möchte er auf die Gefahren und Schwächen hinweisen, welche aus dem 'American Way of Life' hervorgehen. Er klagt Amerika und die ganze

28 In dem Gespräch mit Werner Koch sprach Frisch darüber, daß er zu den Schriftstellern gehöre, die nur ein Grundthema haben. Er wiederholte oft die Meinung, daß der Schriftsteller wohl Wahl der Mittel habe, die Wahl der Themen aber kaum.

29 Er selbst veranschaulichte das Problem im Gespräch mit Horst Bienek, a.a.O.: "Stellen Sie sich vor, ein Mann hat eine spitze Nase, und Sie fragen ihn zuhanden der Leser: woher kommt Ihre Vorliebe für eine spitze Nase? Kurz geantwortet: ich habe keine Vorliebe für meine Nase, ich habe keine Wahl - ich habe meine Nase." (S. 26/27)

30 Auch wenn er sich in Sabeth verliebt, will er nicht wahrhaben, daß er sich nach der Gesellschaft sehnt und verfaßt sogar ein Plädoyer für das Alleinsein: "Ihre Vermutung, ich sei traurig, weil allein, verstimmte mich. Ich bin gewohnt, allein zu reisen. Ich lebe, wie jeder wirkliche Mann, in meiner Arbeit. Im Gegenteil, ich will es nicht anders und schätze mich glücklich, allein zu wohnen, meines Erachtens der einzigmögliche Zustand für Männer, ich genieße es, allein zu erwachen, kein Wort sprechen zu müssen. Wo ist die Frau, die das begreift?" (Hf 90/91).

westliche Welt an, "die sich anschicken, die seelische Dimension zu verleugnen"³¹ und warnt dadurch vor der "krisenhaften Bedrohung des europäischen Menschen durch die Mächte der Zivilisation"³². Zum anderen werden durch Amerika auch Fabers persönliche Probleme transparent. Wenn dieser Kontinent für Stiller noch eine Möglichkeit darstellt, anonym zu bleiben, keine Rolle spielen zu müssen, und zunächst auch Faber in diese "neutral-mechanische Anonymität"³³ zu fliehen sucht, so tritt bereits nach seinem Erlebnis in der Wüste ein deutlicher Meinungswandel ein. Er ahnt die Entmenschlichung der amerikanischen Gesellschaft, wagt jedoch seine Meinung nur in betrunkenem Zustand zu äußern:

In eurer Gesellschaft könnte man sterben, sagte ich, man könnte sterben, ohne daß ihr es merkt, von Freundschaft keine Spur, sterben könnte man in eurer Gesellschaft! schrie ich, und wozu wir überhaupt miteinander reden, schrie ich, wozu denn (ich hörte mich selber schreien), wozu diese ganze Gesellschaft, wenn einer sterben könnte, ohne daß ihr es merkt - (HF 67)

Die Hoffnung auf Anonymität schlug in einen Hilfeschrei um. Dieser kündigt bereits vor Fabers Schiffsreise dessen Wandlung an.

In derselben Weise, wie er zur Erkenntnis kommt, daß sein Vorhaben, die Welt nur mit den Augen des Technikers ohne Gefühle zu sehen, ihn im Stich gelassen hat, öffnet ihm das Erlebnis mit Sabeth auch die Augen für Amerika. Er sieht ein, daß auch das zivilisatorische Amerika an Echtheit verloren hat, daß die Menschen stets etwas anderes als ihre Eigentümlichkeit wollen:

Marcel hat recht: ihre falsche Gesundheit, ihre falsche Jugendlichkeit, ihre Weiber, die nicht zugeben können, daß sie älter werden, ihre Kosmetik noch an der Leiche, überhaupt ihr pornographisches Verhältnis zum Tod,... (Hf 177)³⁴

Diesen Amerikanern stehen die Farbigen mit ihrer Aufrichtigkeit und ihrem echten Lebensgefühl gegenüber. Sie sind die einzigen, die nichts anderes wollen, als sie sagen. So erlebt Faber auch die Farbigen in Cuba, wo er sich nach Sabeths Tod kurz aufhält. In den Cubanern sieht er "die ursprüngliche Lebenskraft eines Naturvolkes gepaart mit der Fähigkeit, sich die zivilisatorischen und kulturellen Leistungen der abendländischen Völker zu eigen zu machen, ohne damit den eigenen Fortbestand aufs Spiel zu setzen."³⁵ Seine Bewunderung für diese Menschen stammt auch aus Fabers Erkenntnis, daß er ständig etwas anderes wollte, als er sagte, und sich dadurch ruinierte.

Das Erzählen von den Farbigen dient sowohl Stiller als auch Faber dazu, "um das Gefühl eigenen Ungenügens gegenüber der natürlichen Grazie der Schwarzen zu

31 Günther Bicknese, Zur Rolle Amerikas in Max Frischs *Homo faber*. In: Alexander Ritter (Hrsg.), *Deutschlands Literarisches Amerikabild. Neuere Forschungen zur Amerikarezeption der deutschen Literatur*, Hildesheim, New York: Olms, 1977, S. 525-537, S. 536.

32 Ebenda, S. 527.

33 Sigrid Mayer, Die Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs, a.a.O., S. 219.

34 Marcel ist ein amerikanischer Ruinen-Freund, den Faber kennelernte, als er zusammen mit Herbert im Dschungel Joachim suchte. Damals konnte er Marcells Faszination für die indianischen Ruinen noch nicht verstehen und auch dessen Schmähungen auf Kosten Amerikas nicht: "Ich sagte: Künstlerquatsch! und wir ließen ihm seine Theorie über Amerika, das keine Zukunft habe, *The American Way of Life*: Ein Versuch, das Leben zu kosmetisieren, aber das Leben lasse sich nicht kosmetisieren -" (Hf 50)

35 Günther Bicknese, Zur Rolle Amerikas in Max Frischs *Homo faber*, a.a.O., S. 533.

schildern, die wie die Kleistschen Marionetten noch in einem paradiesisch-unbewußten Zustand erscheinen:..."³⁶

Darin spiegelt sich auch Fabers Einsamkeit. Gleich den Amerikanern wollte auch er die Welt mit seiner technischen Schere zurechtstutzen. Er glaubte, sie dadurch steuern zu können, glaubte gegen seine Natur, gegen seine Gefühle wirken zu können, sie beherrschen zu können, sie außer Acht lassen zu können. So wie die Amerikaner ist auch er darin gescheitert, denn auch er wollte das Leben kosmetisieren: "*The American Way of Life*: Ein Versuch, das Leben zu kosmetisieren, aber das Leben lasse sich nicht kosmetisieren -" (HF 50).

Amerika dient in *Homo faber* als Metapher für ein hochtechnisiertes Land, das Faber zunächst sehr anzieht und aus dieser Faszination zu seiner Wahlheimat wird. Wahrscheinlich aus demselben Grund wie für Stiller. Dort kann er anonym bleiben, keiner kümmert sich um ihn, die Freiheit wird ihm gelassen, er wird in keine Rolle gezwungen, sondern kann seine eigene aufrechterhalten. Seine Faszination währt nur solange er glaubt, er mache sich nichts aus Gefühlen. Je bewußter ihm seine Erlebnisfähigkeit wird, desto kritischer sieht er Amerika, bzw. die zivilisierte Welt, bis schließlich in Cuba sein "Zorn auf Amerika" ausbricht und damit auch sein "Entschluß, anders zu leben-" (Hf 175).

Stiller und Faber kehren beide enttäuscht aus Amerika zurück. Stiller, weil er seiner Rolle auch in der Weite des Raumes nicht entgehen konnte, Faber, weil er auch in der "neutral-mechanischen Anonymität"³⁷ sein Selbstbildnis nicht aufrechterhalten konnte.

Frisch war ein gesellschaftlich engagierten Dichter und ihm lag viel daran, brennende Gesellschaftsprobleme zu erörtern. Dies war insofern möglich, weil es ihm ständig um den einzelnen ging, um den einzelnen, der nie ohne die Gesellschaft leben kann. Daher spiegelt sich auch sein ganzes Innenleben in den Mitmenschen wider.

Da sich Europa nach Frischs eigenen Worten jedoch in fast allen gesellschaftlichen Räumen schon genug, meisterhaft genug, mehr als genug, geschildert habe, wandte er sich Amerika zu, bzw. konfrontierte die Alte Welt mit der Neuen.

³⁶ Sigrid Mayer, Die Funktion der Amerikakomponente im Erzählwerk Max Frischs, S. 215/216.

³⁷ Siehe Anmerkung 33.

MIRKO UND FRANCA: EIN MÄRCHEN

Zu einer Erzählung von Hilde Spiel

Anton Janko

Anlässlich der Ueberreichung des Peter-Rosegger-Preises im März 1986 beteuert Hilde Spiel in ihrer Dankrede, daß sie nicht mit allen Gedanken, Ansichten und Ausführungen dieses "größten Schriftstellers"¹ übereinstimmen könne. Doch gebe es auch Uebereinstimmungen zwischen den beiden: "... ich darf die Themen nennen, mit denen er, ein eminent engagierter, politischer Schriftsteller, sich zu jener Zeit herumgeschlagen hat. ... Themen, die auch mir zu denken gegeben haben, wie Krieg, Nationalismus, Rassenhaß".²

Im Menschen Rosegger entdeckt sie Züge, mit denen sie sich identifizieren kann. Es sei der Rosegger, schreibt sie, "der die 'rohen und gewissenlosen Entartungen der Parteien' brandmarkt, der "kein Stengel an einer Parteiblume" sein und nur zu dem stehen will, was er selbst für gut und recht hält. Er ist der Rosegger, der 'die unendlichen, schreienden und stummen Klagen der gepeinigten Kreatur' vernimmt und die 'furchtbaren Sünden' anklagt, die an Tieren begangen werden. Er ist der Rosegger, der die Lehrer zur Achtung vor der Persönlichkeit des Kindes mahnt, ein ökonomisches Christentum predigt, Flüsse und Wälder vor den Exzessen einer rücksichtslosen Industrie bewahren will. Mein Rosegger ist ein Mensch, der es aus den kleinsten und ärmlichsten Verhältnissen zur Bildung und Vernunft und offener Gesinnung gebracht hat, zur fleißigen Pflege seines großen Talents und leidenschaftlichen Teilnahme am öffentlichen Geschehen".³

Hat mit diesen Sätzen, zum Teil wenigstens, sich Hilde Spiel auch selbst charakterisiert? Krieg, Nationalismus, Rassenhaß und - um es mit einem modernen Wort zu benennen - Oekologie sind ihre Themen in der Tat. Diese Problematik behandelt sie immerwieder in verschiedenen literarischen Verkleidungen, sei es in ihren Tagebuchaufzeichnungen *Rückkehr nach Wien* (1947), sei es in ihren kritischen, essayistischen und feuilletonistischen Aufsätzen oder aber in längeren belletristischen Werken, wie etwa in den Romanen *Lisas Zimmer* (1965) und *Früchte des Wohlstandes* (1981). Auch in ihrer kleinen Erzählung *Mirko und Franca*⁴ greift sie auf diese Thematik zurück.

1 "Die erste Regung, wenn einem die Ehrung eines Landes im Namen seines größten Schriftstellers zudedacht wird, ist Freude und Stolz." "In Roseggers Namen? Rede über die Ambivalenz eines Schriftstellers", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 5.3.1986.

2 Ebenda. Rosegger wird bezeichnet als ein "wenn nicht ausschließlich ländlicher, so doch volkshafter und naturverbundener Dichter, der Wien und dessen Literaten nicht leiden konnte und ihnen immer wieder rasch entfloh...".

3 Ebenda

Der Spielort dieser Erzählung, Triest, ist eine Stadt, aus welcher wenigstens seit der Ereignisse um Oberdan, dem im Jahre 1882 ein Mordschlag auf Kaiser Franz Joseph mißglückt ist, viel von Rassenhaß, Nationalismus und Krieg zu berichten ist. Auch hat Hilde Spiel in *Mirko und Franca* einen, ihrem Rosegger (oder auch sich selbst) ähnlich beschaffenen Menschen in der Gestalt des Commendatore Ettore Bauer-Bonfante porträtiert. Dieser lebt in Villa Opicina, hoch über der Stadt Triest, vergeblich darum bemüht, den alten Geist dieser Stadt am Leben zu erhalten und den Einbruch des modernen Barbarismus in diesen Ort zu vereiteln.

Hilde Spiel glaubt zwar nicht, daß die oben genannte Problematik eine typisch österreichische ist, wohl aber, daß ihre Behandlung durch eine in Oesterreich entstandene Literatur ein spezifisches Gepräge erhalten hat. Seit langem ist sie eine Verfechterin der Anschauung, die österreichische Literatur sei der Sprache nach zwar deutsch, ihrem Gedankengut und Problemstellungen sowie auch ihrer differenzierter Ausdrucksweise nach aber eine eigenständige, von der binnendeutschen Literatur sich doch ziemlich deutlich abgrenzende Erscheinung.⁵ "Man bedenke doch, daß Literatur nicht aus dem Boden gestampft wird, sondern aus ihm herauswächst; daß Einflüsterungen der Vergangenheit, im frühesten Kindesalter rezipiert, verborgen weiterwirken; daß Wesenshaltung und Lebensgefühl von dem bestimmt werden, was von überlieferten Inhalten, real oder unausgesprochen, in der Umwelt und im eigenen Bewußtsein noch vorhanden ist."⁶ Diese Worte sind ein deutliches Bekenntnis zu einer lebensbezogenen Literatur.

In einem anderen Essay stellt sie die These auf, daß das Verhältnis der österreichischen zu der binnendeutschen Literatur jenem der amerikanischen zur englischen gleichzusetzen sei, denn "was hier zögernd und allmählich an österreichischer Dichtung entstand", wäre "auf detusche geschrieben, doch in einer Sprache, die sich so zu der deutschen verhielt wie Englisch zu Amerikanisch"⁷. Sie bezieht sich zwar auf die Sprache, doch ist man berechtigt anzunehmen, daß diese Worte auch für die österreichische Literatur Gültigkeit haben. Ähnlich und mit Einbeziehung des gesamten alten österreichischen Kulturraumes drückt sie sich in den folgenden Sätzen aus, in welchen sie erneut die schon in *Widerkehr nach Wien* erwähnte *concordia discors* nennt⁸ und dabei auch die politische Dimension dieses Kulturraumes betont:

Deutsch-Oesterreich nannte sich die erste Republik, als sie, herausgeschnitten aus dem multiethischen, multinationalen Habsburgerreich, kleinlaut und

4 Nymphenburger Verlagshandlung: München 1980.

5 Genauer darüber in ihrer Einführung zu Kindlers Literaturgeschichte: *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren, Werke, Themen, Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Oesterreichs*, Hrsg. Hilde Spiel, Kindler: Zürich und München 1976.

6 Hilde Spiel, "Wie österreichisch ist Oesterreichs Literatur?", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.1.1977.

7 Hilde Spiel, "Fibel einer Literatur", in *Welt im Widerschein. Essays*, C.H. Beck: München 1960, 229-254, S. 229.

8 "Es war ein langsamer Niedergang - wer weiß, ob er wirklich erst 1934 begonnen hat? Vielleicht waren jene Weltoffenheit und Urbanität, die wir in den späten Zwanzigerjahren in uns spürten, nur Überreste des alten Imperiums, in dem die Winde von Polen bis Spanien bliesen, von Brüssel bis Triest? Wir waren in gewissem Sinne die letzten Erben Karls des Fünften. Wenn der kosmopolitische Geist und das Bewußtsein einer *concordia discors* in uns erlosch, dann war, was nach uns kam, zu parochialer Bedeutungslosigkeit bestimmt." In Hilde Spiel, *Rückkehr nach Wien. Ein Tagebuch*, Deutscher Taschenbuch Verlag: München 1971, S. 99.

frierend, einsam und anschlußbedürftig dasaß. Die zweite Republik ist nach *sieben Jahren Fremdherrschaft* (Doderer) zu einem neuen Selbstbewußtsein und Selbstverständnis gelangt. Sie knüpft an Ueberlieferungen an, die sich auf eine andere Idee als die römisch-deutsche Reichsidee oder deren Travestie in dunkleren Zeiten gründen: Auf die Idee einer *concordia discors* (vom Verfasser hervorgehoben), die ohne realen Bestand und über alle eisernen Vorhänge hinweg im geistigen Raum dieses Teiles von Europa verborgen weiterwirkt. Angesichts solch weitreichender, tief im kollektiven Gedächtnis der Oesterreicher verankerter Zusammenhänge bleibt die ausschließliche Verkettung Deutsch-Oesterreich, so fruchtbar sie sich in dieser oder jener Hinsicht erwiesen hat, als Dauergebilde eine Fiktion.⁹

Auf jeden Fall ist die Autorin bestrebt, das Besondere des österreichischen Lebensgefühls auch in ihren eigenen belletristischen Werken zu schildern und zu verfechten, und es scheint manchmal, als ob ihr das alte Oesterreich (und in gewisser Weise auch der nach 1918 entstandene Staat) ein zeitloses Symbol wäre, ein geheimnisvoller Kriegssplatz zwischen Gut und Böse, Toleranz und Haß, liebevoller Hingebung und Indifferenz, Verständnis für Probleme anderer und zwischen Egoismus, zwischen einem positiven Utopismus und Apokalypse. Es ist zu erwarten, daß die Landschaften und die geistigen Räume einer so definierten Literatur sich erheblich weiter ausdehnen als die politischen Grenzen der modernen Republik.

Es ist auch nicht verwunderlich, wenn sie für den Schauplatz ihrer Erzählung *Mirko und Franca* sich eine einst zu Oesterreich gehörende Stadt, Triest, aussucht, eine Stadt, in deren Geschichte nicht nur Nationalismus und Rassenhaß, sondern auch ehrliche Bemühungen, sie zu überwinden, einen bedeutenden Teil ihres politischen und geistigen Lebens und auch des Lebensgefühls ausmachen. Hier hat sie ihre Behauptung, "daß es über zwei Weltkriege hinaus eine Verbundenheit zwischen den Gebieten und Nationen des ehemaligen Habsburgerreiches gibt" bestätigt gefunden. Denn dort und auch vielerorts sonst "wirkt ... Oesterreichsausstrahlung als einstiger Mittelpunkt eines multinationalen, multiethischen, multilingualen Staatsgebildes in längst abgetretenen oder abgefallenen Bereichen fort".¹⁰

Hilde Spiel ist sich der Vielseitigkeit sowie der problembeladenen Natur dieser Ausstrahlung bewußt. Ihr schwebt ein nie verwirklichtes utopisches Gesellschaftsmodell vor, worin unter dem Dach des *Erzhauses* politisch, kulturell und sprachlich gleichberechtigte ethnische Einheiten ohne Rassenhaß und Chauvinismus nebeneinander wohnen und leben, sich wirtschaftlich und kulturell autonom entwickeln können.

Im Zusammenhang mit obigen Ausführungen lohnt es sich, die kleine Erzählung *Mirko und Franca* einer genaueren Lesung zu unterziehen. Die Erzählung ist als literarisches Kunstwerk ein eher dürftiges Erzeugnis, ein beinahe triviales Geschichtlein mit Randbemerkungen und Exkursen in Geschichte, Geographie, bildende Kunst und Psychiatrie; es ist aber auch eine Erörterung der modernen politischen Zustände an der italienisch-slowenischen Grenze. Aus dieser Sicht ist es

9 Hilde Spiel, "Eine Fiktion", in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 16.11.1978.

10 Hilde Spiel, "Wie österreichisch ist Oesterreichs Literatur?" in *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 4.1.1977.

aufschlußreich, diese Schilderung der *Hochzeit der Feinde*¹¹ eingehender zu untersuchen. Hier wird die Versöhnung von Slowenen und Italienern in Triest dargestellt, versinnbildlicht in der Eheschließung der beiden Protagonisten, Mirko (Slowene) und Franca (Italienerin).

Wir sind der Meinung, daß es am ergiebigsten ist, wenn man den Text als modernes Märchen liest. So gesehen, ist die Autorin in die Reihe jener Schriftsteller einzureihen, die sich bemühen, *Triest* in das Reich des Sagen- und Märchenhaften, wenn schon nicht des Mythischen zu verlegen. Es scheint uns angebracht, den Inhalt kurz aufzuzeichnen.

Eines Tages fährt Mirko, ein Steinmetz aus Koper/Capodistria, nach Triest, um eine Lederjacke zu kaufen. Dort lernt er durch Zufall (was aber eigentlich eine verhüllte höhere Fügung ist) Franca kennen. Sie ist ein Mädchen aus Tarvisio, das aus einer Klinik für Geisteskranke in die private Obhut des Commendatore Bauer-Bonfante entlassen worden ist.¹² Die beiden gewinnen einander lieb; Bauer-Bonfante ist anfangs gegen diese internationale Liebesbeziehung, später willigt er in sie ein. Inzwischen entdeckt Giuseppina, eine Cousine des Commendatore, in Mirko einen naiven Künstler¹³, der für seine Statue *Icaro Cadente* ("Ikarus im Sturz") auf einer Ausstellung in Venedig den ersten Preis gewinnt und in ganz Italien gefeiert wird. Alles scheint jetzt einem glücklichen Ende entgegenzueilen zu wollen. Doch wird die Liebe noch einmal auf die Probe gestellt: Franca ist unfreiwillige Zeugin (Fügung!), wie Graziella, eine junge Italienerin, die Mirko verführt hatte, ihn auf der Straße "gierig küsst". Die schon geheilt geglaubte Franca verfällt in ihre Krankheit zurück. Doch wird auch diese Schwierigkeit überwunden, und die beiden genießen nachher ihr Glück in einem Häuschen auf dem Karst, in enger Verbundenheit mit der unverdorbenen Natur.

Die Erzählung ist in der Tat ein in moderne Gewänder gehülltes Märchen. Das hat die Verfasserin durch die stark ausgeprägte Typisierung der auftretenden Personen deutlich hervorgehoben. Bei eingehender Betrachtung der Protagonisten zeigt sich unsere Behauptung als eine nicht besonders schwierig zu beweisende, und wir glauben, es im Folgenden auch begründen zu können. In jedem Fall gewinnt dadurch die Fabel der Erzählung an Bedeutung und Tiefe und erlangt überregional-zeitlose Geltung.

Es ist ein Leichtes, die Auftretenden in zwei auf moralische Wertung bezogene Reihen einzuordnen und es ist auch klar, daß diese Werte *Gut* und *Böse* heißen. Darin nimmt der Commendatore Bauer-Bonfante eine zentrale, wenn auch nicht entscheidende Position ein. Er stellt eine Instanz dar, die im Schnittpunkt des Vergangenen und Zukünftigen steht und zwischen beiden vermittelt, oder besser: zu vermitteln bestellt ist. Bauer-Bonfante ist nämlich mit der ihm zugewiesenen Rolle nicht einverstanden, geschweige denn zufrieden, und nur unwillig ergibt er sich in die Lage, in die er durch Kräfte außerhalb seines Machtbereiches versetzt worden ist. Da wir bei unserem Märchenbild bleiben wollen, weisen wir ihm die Rolle des

¹¹ So der Titel eines Romans von Stefan Andres, worin eine deutsch-französische Eheverbindung zustande kommt.

¹² Hier bezieht sich Spiel auf die psychiatrischen Behandlungen die im Triester Raum der Psychiater Basaglia eingeführt hatte. Er wird im Text erwähnt. Siehe auch: "Wilde Jahre. Eine wiederentdeckte Therapie für psychisch Kranke: Pflege in Familien ersetzt die geschlossene Anstalt", in *Der Spiegel*, 40 (1986), Nr. 15, 7.4.1986, 110-114.

¹³ Hilde Spiel, *Mirko und Franca* (s. Anm. 4): "Schöner Bursch. Einer von diesen slawischen Naiven." (S. 50). In Hinkunft mit Seitenzahl im Text nach dieser Ausgabe zitiert.

alten (nicht unbedingt sehr weisen) guten Königs zu, der eine, durch gewisse Mängel gekennzeichnete Tochter zu vergeben hat. Trotz seiner Schwäche, die durch diese Mängel, durch seine Liebe zu ihr und auch durch seinen Wunsch, das geerbte Reich in würdige Hände weiterzugeben, bedingt ist, verfügt er über große Macht, die ihn auch dazu befähigt, dem jungen Anwärter schwer zu lösende Aufgaben aufzuerlegen.

Mirko tritt - legen wir auch ihm ein Märchengewand an - in der typischen Märchengestalt des dritten (in verschiedenen Volksmärchen meist als dumm und unerfahren dargestellten) Sohnes aus einer niedrigeren Gesellschaftsschicht auf. Wie zu erwarten, verfügt er über eine gute Portion gesunden Menschenverstandes. Die Ursachen seiner Fehlritte sind in seiner Unerfahrenheit, d.h. in den nicht vorhandenen (Er-)Kenntnissen zu suchen. Er ist durch seine Vergangenheit belastet: er glaubt nämlich für den Tod seiner Schwester mitverantwortlich zu sein; auch in seiner Beziehung zu Franca tappt er im Dunkeln: "... es geht mir bei ihr wie bei meiner Schwester. Ich möchte sie *retten* (Hervorhebung des Autors), aber ich weiß nicht wovor. Niemand will mir sagen wovor." (S. 86) Es bedarf einer, in die Nähe der Katastrophe vorgerückten Situation, daß eine gute Fee (die auch sonst über ihn wacht), nämlich Giuseppina, ihm die Wahrheit über Franca, und wie sie zu retten sei, enthüllt.

Sein guter führender Stern aber ist ein anderer, eine starke und geheimnisvolle innere Kraft, deren Ursprung zu enthüllen die Autorin nicht gewillt ist. Religion ist es nicht, denn "er ist schon als Schulkind der Religion entfremdet worden und entwachsen" (S. 123). Vielmehr vertraut er einem inneren Trieb, dem er zu folgen bereit ist. Immer "wenn die Dinge sich ändern in seinem Leben, wenn ein neuer Weg eingeschlagen werden soll, überläßt Mirko sich einer ihm wohlvertrauten Kraft, die ihn schiebt, in diese oder jene Richtung" (S. 57). Und nicht "für Schwäche hält er, sondern für Stärke, für Hellhörigkeit, für ein williges Einverständnis mit seinem *Schicksal* (Hervorhebung des Autors), wenn er dem nicht widersteht, was seine Zukunft besser kennt, als er selbst sie zu ahnen vermag" (S. 58).

Es werden Mirko sogar Weisheit und Reife, Selbstbeherrschung in einem Maße zugesprochen, die mit seinem Alter im Widerspruch sind. Er kann, so steht es im Buch, so "hitzig sein, wie er (es) selbst sich erlaubt", er kann also diese Hitzigkeit beherrschen. Hierin, in dieser Eigenschaft, ist ein bedeutender Verbindungs- und Berührungspunkt mit Bauer-Bonfante zu sehen, der z.B. nicht nur ein Herr alter Schule ist, sondern er diesen Herrn auch in jeder Lage "zu spielen weiß", zwar ein "relikt aus dem alten Oesterreich" (S. 15), aber auch sicher, "daß man ihm folgt, wenn er führt" (S. 17).

Beherrschung der eigenen Person, seiner selbst, als Mittel zur Beherrschung anderer, wird hier als positive Eigenschaft postuliert und auch als ein wichtiges Zeichen des Erwähltheits gesehen. Andererseits kann man darin auch ein von Natur gegebenes Geschenk sehen, das Mirko zum Retter, zum Künstler (und zum König) prädestiniert.

Zweierlei bestätigt Mirko in seiner neuen Rolle, die er jetzt zu übernehmen hat und auch zu übernehmen befähigt ist: eine Legitimation von oben, die hier als Natur bzw. Schicksal, der innere Antrieb, identifiziert wird. Mit dieser objektiven Legitimation zusammen erhält er aber auch die subjektiven Fähigkeiten, die es ihm ermöglichen, dieses Amt auszuüben: als ein in der Kunst beschlagener junger Mann besitzt er die Einsicht und Weisheit, die die Situation von ihm erfordert. Er ist würdig, die Rolle des Bauer-Bonfante zu übernehmen und die ihm zugewiesene

Position in der Gesellschaft anzutreten, ja mehr, er erreicht in der Hierarchie der Menschenvervollkommnung eine höhere Entwicklungsstufe: wo Bauer-Bonfante die Kunst nur bewundert, fördert und liebt, ist Mirko der aktive Künstler, der Schaffende.

Es ist noch einmal zu betonen, daß hierin die Natur bzw. das von der Natur Gegebene eine äußerst bedeutende Rolle einnimmt. Daß Hilde Spiel die Natur, in der Erzählung ein nicht näher erörterter Begriff, als die rettende Kraft für die Menschheit in einer beinahe ausgeweglosen Entwicklungsphase sieht, könnte man mit vielen Textstellen belegen. So formuliert z.B. Giuseppina als Schlüssel zu Mirkos Existenz und Wesen den Spruch "von der Natur zur Kunst und von Kunst zur Natur" (S. 85). Auch Mirkos Statuette *Ikarus im Sturz* paßt, so Giuseppina, gut zu diesem Motto: "Ein Mann mit erhobenen Händen und gesenktem Kopf - ein Mann, der fällt, weil die Kunst versagt hat und er zurück muß zur Natur." (S. 87)

Die Behauptung mutet etwas romantikbezogen an, und doch muß man zur Schlußfolgerung kommen: Hilde Spiel sieht die Kunst als Retterin der Menschheit, wenn auch nur unter der Bedingung, daß sie *zurück zur Natur* findet. Mirko, der solche Kunst schafft, besitzt dadurch auch die Kraft, zu retten und zu heilen. Sogar Nationalismus und Rassenhaß können durch diese natürliche Urkraft überwunden werden.

Der dritte im Bunde auf Seiten des Guten ist Franca, die verzauberte Prinzessin, die durch eine böse Hexerei (die Stiefmutter, der Vater) in eine gefährliche und gefährdete Lage gebracht worden ist ungesund geküßt werden muß. Sie ist noch ganz Natur (anders als Mirko, der sich von der Natur nur leiten läßt, ihr auch sein volles Vertrauen schenkt), trotz ihrer tragischen Erfahrungen. Sie hat noch "leere Augen" (S. 59) (im Schillerschen Sinne *naiv*) wie die alten Statuen. "Keinen Blick nach innen"¹⁴ (S.36) haben sowohl sie wie auch Franca. Selbst das kleine Bildnis von Mirkos Schwester, das jetzt in Francas Zimmer steht, ist so beschaffen. Es wacht über sie und Mirko, "es blickt sie an aus leeren Augen. Und Franca sieht sie schwesterlich an" (S. 59). Franca stellt die noch nicht bewußt gewordene Natur dar, die erst durch den Retter Mirko in das bewußte Leben Eintritt erlangt. Das *Naturalent* Mirko kann durch seine Kunst der amorphen Natur Leben einhauchen und ihr Gestalt verleihen.

Der Künstler wird hier ganz als *deus creator* gesehen, vielleicht auch als *salvator*: "Seine Schwester hat er noch im Stein schlafen lassen und auch die kleinen Gebilde, die er früher geschaffen hat, nicht aus einem Zustand des bloß Gedachten, noch nicht leiblich Gewordenen, *erlöst*." (Hervorhebung des Autors) "Jetzt will er Franca bloßlegen, Schicht um Schicht, will ihr auf den Grund kommen und lebendig machen, was er an ihr noch nicht kennt" (S. 81), denn "sie ist wie ein Stein, der noch unbehauen ist. Man weiß, was daraus werden soll. Es lebt schon, aber man spürt es nur, man sieht es noch nicht" (S. 86).

Auf der feindlichen Seite stehen eigentlich nur wenige - mindestens im Ansatz böse - Gestalten. Vor allem ist das die junge (Wasser)Nixe Graziella, samt ihrer wilden Schar untüchtiger, verwöhnter junger Leute: Die elegante Jugend von Triest, das Gros der Menschheit, die in einer oberflächlichen Berührung mit der Kunst nur vergessen will, wie es im Buche heißt, "daß man am Rande Italiens lebt, will sich

¹⁴ "Es ist ein Mädchenkopf, sehr vereinfacht, die Augen leer wie die der alten Statuen, aber kein Blick nach innen, ein ganz und gar entrückter Blick." (S. 36)

nach venezianischem Vorbild modisch, elegant und weltmännisch geben, will teilhaben an den neuen Strömungen des Kunstbetriebes" (S. 49).

Graziella verkörpert eine gefährliche Macht, durch welche Mirko seines Naturverbundenseins verlustig werden könnte. Er ist von ihr "so angezogen wie abgestossen, weiß sich nicht zu retten, nicht auszudrücken, nicht einmal zu bewegen" (S. 14). Doch von seinem Schicksal bewacht, bleibt Mirko das traurige Los des Goetheschen Fischers erspart. "Du machst dir nichts aus mir, sagt Graziella, und ich mach mir nichts aus dir." (S. 92) Das Böse ist banal und beinahe belanglos, aber nur an der Oberfläche: es ist gefährlich, weil es die Kunst als solche gefährdet. Für Mirko ist sie uninteressant: "Graziella, sagt er, ist fertig modelliert. Es ist alles schon da, jeder Zug. Sie ist zu Ende gedacht. Man kann nichts mehr dazu tun, nichts mehr ändern" (S. 86). Ihr ist nicht mehr zu helfen, sie kann - auf die Erzählhaltung bezogen - nicht mehr erlöst werden.

In Mirko dagegen kann man den Stellvertreter der schaffenden Natur sehen. Die Natur erzeugt, um sich als Ordnung offenbaren zu können, bewußte stellvertretende Gestalten (*Naturtalent!*), die *ihr* die Form und *dem Leben* das Bewußtsein einflößen. Weil die schon vorher zum Bewußtsein gelangten Formen (Graziella) versagt haben, muß der Schöpfungsakt erneut stattfinden, wiederholt werden, und zwar durch einen, der mit ihr (Natur) in engster Verbundenheit lebt und ihrer Führung gehorcht und vertraut. Franca, Vertreterin des unbewußten Natürlichen ist nur insofern in der Rolle einer Muse, als sie Mirko an Triest bindet. Es läßt sich nämlich denken, daß er sogar jenseits der Grenze - zu Hause in Koper, also in den slawischen Ödnissen -, es zu etwas gebracht hätte. Seine Übersiedlung nach Triest muß demzufolge noch eine andere Funktion haben und annehmen: es geht um nichts weniger als um eine Wiedergeburt des Alten mit Hilfe frischen, gesunden, primitiven Blutes. Durch seine jugendliche, noch nicht verbrauchte primitive (hier slawische) Kraft, wird Mirko die dem Wahnsinn verfallene westliche Kunst zu neuem Leben erwecken. Franca hat demzufolge eine doppelte Funktion, sie ist die Muse und die kranke Kunst zugleich.

Auch Triest, die Stadt, spielt in der Erzählung eine äußerst bedeutsame Rolle. Seine Geschichte wird breit ausgemalt, diese Stadt am Meer nimmt darin genau so viel Platz ein wie die Leibgeschichte selbst. Triest rückt stellenweise in den ersten Plan, es ist nicht nur als malerische Kulisse für die Erzählung gedacht, sondern die Fabel wird in den Hintergrund geschoben, sie selbst wird zur Kulisse für die Zeitgeschichte der Stadt. Die Stadt erhält so einen symbolischen Wert, indem sie, in einer geographischen und kulturellen Grenzsituation schwebend, durch Schaffung der von der Natur nicht entfremdeten Kunst eine neue Überlebenschance gewinnt. "Denn Triest," sagt Bauer-Bonfante, "ist eine sterbende Stadt. Wissen sie denn, was Triest einmal war? fragt er Mirko. Welche Schönheit, welcher Wohlstand, welcher Geist, welche Kunst?" (S. 24) Triest nimmt Züge eines österreichischen Vineta an, wird zu einer Stadt, die trotz glorreicher Vergangenheit einem traurigen Ende entgeheilt.¹⁵

15 Vgl.: "Höre, wenn du ein Sonntagskind bist, so kannst du heute, am Ostermorgen, die Stadt Vineta aus dem Meer steigen sehen, die hier vor vielen Jahren untergegangen ist." "Oh, ich hab sie gesehen!" rief der Junge und berichtete dem alten Mann, was er erlebt hatte und daß die Stadt dann gleich wieder verschwunden war. Der Fischer nickte bedächtig und begann zu erzählen, was ihm von Vineta bekannt geworden war: "Siehst du, hättest du auch nur einen Pfennig gehabt und damit bezahlen können, so wäre Vineta *erlöst* (Hervorhebung des Autors) und die ganze Stadt mit allem, was darin ist, an der Oberfläche geblieben." In: *Vineta. Sagen und Märchen vom Ostseestrand*, Hrsg. Albert Burkhardt, Hinostroff: Rostock 1969, S. 6-7. Mirko kommt nach Triest mit seinem Pfennig, seiner Kunst, und kann die Stadt erlösen.

Eine pessimistische Prophezeiung? Nicht ganz. Auch dafür ist Mirko, seine frische Kunst da: "Aber," ruft er, "was nicht ganz tot ist, kann man zum Leben erwecken" (S. 46).

In einem Essay, das merkwürdigerweise *Totengräber* heißt und im Untertitel als "Einleitung zum Schreiben eines Romans" näher bestimmt wird¹⁶, gibt Hilde Spiel Anweisungen, wie man ein fiktives Werk abschließen sollte: "Ein lakonischer Schlußbild, ohne Symbolik." Aus diesem Essay weht eine traurige, fast würde man sagen dürfen, eine Weltuntergangsstimmung. In *Mirko und Franca* dagegen ist die Lage nicht aussichtslos. Noch nicht. Für die am Ende glücklich vereinten Franca, Mirko und Bauer-Bonfante, heißt es:

Es wird besser für sie sein, über all das nicht nachzudenken, sich dem Lauf der Dinge zu überlassen, wie Mirko es zu tun gewohnt ist, einfach wollen, und dadurch herbeizuführen, daß es gut werde, so lange es eben geht. Noch lebt Commendatore (= Triest, An. des Autors). Noch kann er Franca, es sei denn im hoffnungslosen Falle, durch seine tröstliche Umarmung zum Verstummen bringen, wenn sie wieder einmal schreit. (S. 136)

So einfach ist das, und ganz ohne Symbolik ist es nicht. Was von Bedeutung ist, ist der gegenwärtige Moment, das Jetzt. Und jetzt ist noch alles in Ordnung: "Alles, im Augenblick, ist gut." (S. 137) Die heile Welt steht am Ende wiederhergestellt da: *Mirko und Franca* ist ja eine *Märchenhafte* Erzählung.

¹⁶ Hilde Spiel, "Die Totengräber. Anleitung zum Schreiben eines Romans", in *Die Presse*, (Spectrum), 4./5.1.1986.

SPIEGEL-VÖLKER
Das Bild der Juden, Indianer und Slowenen als utopische Chiffre im
Werk Peter Handkes

Armin A. Wallas

"Es gibt das andere Volk, der anderen
Geschichte."

Peter Handke: *Kindergeschichte* (56)

Im Prozeß der Sprach-Arbeit, die Peter Handke in seinen Texten beschreibbar zu machen versucht, indem die Aufmerksamkeit des Lesers auf Verborgenes, Unscheinbares, Übersehenes gelenkt und gleichsam ein Zeichen-System der aus ihrer Banalität entrückten Alltagsgegenstände konstruiert wird, unternimmt der Erzähler immer wieder neue Anläufe zu einer Umgrenzung seines historischen Standortes.* Die Ich-Erzähler bzw. Personen in Handkes Erzählungen wie der Geologe Sorger, der Archäologe Loser oder der Grenz-Gänger Filip Kobal sind Suchende, Überschreiter von Grenzbereichen, geographisch und existentiell Heimatlose; die Tätigkeit des Geologen wie jene des Archäologen verweist symbolisch auf das Freilegen und Vermessen des Verborgenen bzw. Verschütteten, das gerade in Grenz-Bereichen, an der Peripherie, in den Schwellen-Zonen, erkundet wird. Im Kontext dieses ständig in Frage gestellten, letztlich ausgeweglosen Prozesses der Identitätsfindung bzw. -suche sehen sich die Protagonisten, ausgesetzt der existentiell bedrängenden Erfahrung eines drohenden Subjekt- und Sprach-Verlusts, auch vor die Notwendigkeit zu einer Reflexion über die Begriffe

* Im folgenden Text werden folgende Siglen der zitierten Werke Peter Handkes verwendet:

CS = *Der Chinese des Schmerzes*. Frankfurt am Main 1986 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1339)

GB = *Die Geschichte des Bleistifts*. Frankfurt am Main 1985 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1149)

K = *Kindergeschichte*. Frankfurt am Main 1984 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1071)

KB = *Der kurze Brief zum langen Abschied*. Frankfurt am Main ⁷1979 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 172)

LH = *Langsame Heimkehr. Erzählung*. Frankfurt am Main 1984 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1069)

LSV = *Die Lehre der Sainte-Victoire*. Frankfurt am Main 1984 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1070)

PW = *Phantasien der Wiederholung*. Frankfurt am Main 1983 (= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 168)

ÜD = *Über die Dörfer. Dramatisches Gedicht*. Frankfurt am Main 1984 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 1072)

VÜJ = *Versuch über die Jukebox. Erzählung*. Frankfurt am Main ³1990

VÜM = *Versuch über die Müdigkeit*. Frankfurt am Main 1992 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 2146)

Weitere Siglen vgl. in Anm 17.

'Volk' und 'Geschichte' gestellt, die sich in der Spannung zwischen dem Bewußtwerden von Schuld und der Konstruktion von Utopien vollzieht.

Im folgenden soll versucht werden, eine Annäherung an Handkes Begriff des 'Volkes' zu finden, der in der Ambivalenz zwischen Bewältigungsversuchen seiner eigenen Herkunft aus einem 'Volk der Täter' und dem Wunsch nach der Konstruktion und zumindest imaginativen Identifikation mit Gegen-Völkern (Juden, Indianern, Slowenen), die ihm gleichbedeutend mit einer Überwindung der Herrschafts- und Gewalt-Geschichte erscheint, steht. In einem zweiten Teil wird am Beispiel der Stellungnahmen Handkes zur slowenischen Staatsgründung im Jahre 1991 die Interdependenz von Fiktionalisierungsstrategien und politischer Argumentation untersucht.

Das 'Unvolk' und die 'erträumten Völker'

Die Herkunft aus Österreich erlebt Handke als traumatisch erfahrene Zugehörigkeit zur Geschichte des nationalsozialistischen Völkermordes.¹ Die Deutschen und Österreicher sind behaftet mit dem Stigma der Täterschaft, einer historischen Verantwortung, die nicht aufgearbeitet, sondern überdeckt und verdrängt wurde, so daß unter der Oberfläche der Anpassung an die westliche Konsumgesellschaft ein explosives Gemisch von Gewalttätigkeit und Haß virulent bleibt. Der Ich-Erzähler der *Kindergeschichte* fühlt sich als "der Abkömmling eines Unvolks, als der würdelose Ohne-Volk" (K 62), für den es keine Tradition gibt; Valentin Sorger interpretiert sich in der *Langsamen Heimkehr* als "Nachkomme von Tätern" und "sah sich selber als Täter; und die Völkermörder seines Jahrhunderts als Ahnherren" (LH 103); im *Versuch über die Müdigkeit* werden die Österreicher als "das erste unabänderlich verkommene, das erste unverbesserliche, das erste für alle Zukunft zur Sühne unfähige, umkehrunfähige Volk der Geschichte" bezeichnet (VÜM 32), als das Volk der Un-Müden, als "Haufen fortgesetzter Gewalttäter und Handlanger [...], von alt, doch nicht müde gewordenen Massenmord-Buben und -Dirndeln" (VÜM 31); im Roman *Die Wiederholung* fühlt sich Filip Kobal unter seinen Landsleuten als Ausgestoßener, der ihnen gegenüber 'Haß' und 'Ekel' empfindet: "In dem Zwanzigjährigen lebte auf, wie in dieser Menge nicht wenige ihre Kreise zogen, die gefoltert und gemordet oder dazu wenigstens beifällig gelacht hatten, und deren Abkömmlinge das Althergebrachte so treu wie bedenkenlos fortführen würden" (W 325).² In einem Interview teilt Peter Handke mit, daß er auf

1 Vgl. hierzu PETER HANDKE: *Aber ich lebe nur von den Zwischenrdumen*. Ein Gespräch, geführt von Herbert Gamber. Zürich 1987, S. 116: "Ich wüte und bin zornig über die Nachwehen des Dritten Reiches, die vor allem in Österreich noch fast ungehemmt weitergehen; aber zugleich bestimmt es eigentlich ganz wenig, ziemlich wenig - es bestimmt schon mit - von meinem täglichen Blick aus dem Fenster, also ich müßte dann übertreiben. Man übertreibt zwar immer, aber in diesem Fall macht einem die Übertreibung keine Freude [...]. Ich hab in meinem Leben außer dem, was ich über den Nationalsozialismus gelauscht, gesehen und gelesen habe, im Grund kein historisches, mich bestimmendes Ereignis gehabt - es sei denn [...] die Zweisprachigkeit in dem Süd-Kärnten, wo ich aufgewachsen bin". - Zu Handkes Auseinandersetzung mit dem Nationalsozialismus vgl. URSULA R. MAHLENDORF: *Confronting the Fascist Past and Coming to Terms With It: Peter Handke's 'Der Chinese des Schmerzes'*. In: *Austrian Writers and the Anschluss: Understanding the Past - Overcoming the Past*. Edited and introduced by DONALD G. DAVIAU. Riverside 1991, S. 286-297; THOMAS F. BARRY: *Nazi Signs: Peter Handke's Reception of Austrian Fascism*. In: ebd., S. 298-312; vgl. auch NORBERT GABRIEL: *Peter Handke und Österreich*. Bonn 1983.

2 Vgl. auch die Aussage der 'Alten Frau' in *Über die Dörfer*: "Du bist in einem Land, das so klein ist wie bössartig; voll von Gefangenen, die in ihren Zellen vergessen werden, und noch voller von den vergeblichen Kerkermeistern, die nach jeder Schandtat dicker im Amt sind" (ÜD 83f.); der Ich-Erzähler in *Der kurze Brief zum langen Abschied* denkt als Kind, daß es in Österreich "nicht die üblichen Zeichensysteme" gäbe (KB 70).

seinen Wanderungen durch Österreich versucht habe, sich "ein anderes Österreich vorzustellen", daß ihm dies aber "eigentlich nicht gelungen" sei.³ In *Eine andere Rede über Österreich* heißt es: "Tatsache ist: An der Stelle von Staatsmännern haben wir Staatsmännlein, und folglich sind wir kein Volk, sondern bloße Bevölkerung."⁴

Die Assoziierung der Österreicher mit der Gewalt-Geschichte des Nationalsozialismus beinhaltet eine Schuldzuweisung, die ihnen den Status als 'Volk' aberkennt und anstelle der Vorstellung eines 'Volkes' die Vision eines sprachlosen 'Haufens' von in ihrer Vereinzelnung voneinander abgekapselten wirklichen und potentiellen Tätern evoziert. Der Begriff 'Volk', wie ihn Handke versteht, entspricht nicht der herkömmlichen Definition einer ethnisch umgrenzten Bevölkerungsgruppe, sondern beinhaltet die utopische Dimension im Sinne einer 'idealen Gemeinschaft'. Das 'Volk' ist demnach als eine in die Imaginarität der fiktional konstruierten Utopie entrückte Kategorie eines als ideal empfundenen menschlichen Zusammenlebens zu verstehen. Im Œuvre Peter Handkes finden sich zahlreiche Stellen, in denen der Begriff 'Volk' - als existentielle Kategorie - im Sinne einer Chiffre für Zusammengehörigkeit verwendet wird: so etwa unterscheidet der Erzähler bei der Erinnerung an seine Kindheits-Landschaft zwischen dem Un-Volk, wie er die Mehrheitsbevölkerung Österreichs nennt, und dem "Volk der Müdigkeit" (VÜM 32f.), dem seine aus der ländlichen Unterschicht stammenden Vorfahren angehörten; im entbehrungsreichen Leben der Knechte und Keuschler wie auch des 'Volkes der Zimmerleute' (ÜD 43) findet er Ansatzpunkte zu einer Identifikation; eine solche nicht ethnisch, sondern sozial definierte Verwendung des Wortes 'Volk' wird ergänzt durch Ausdrücke, in denen das Wort eine psychische oder mentale Übereinstimmung signalisiert, wie jene über das "fremdartige Volk" der Kinder (K 94)⁵, das verstreute und vereinzelt "Volk der Täter" (CS 108), das "Volk der Henker", dem ein Hund zugeordnet wird (SV 46), oder das "Volk der Schöpfer" (ÜD 120), das im Dramatischen Gedicht *Novas*, in dem der "Geist des neuen Zeitalters" (ÜD 109) verkündet wird, als utopische Kategorie perspektiviert ist.⁶

Der heimatlos gewordene Erzähler ist sich sowohl der Unmöglichkeit von 'Heimat' und 'Heimkehr' als auch seiner Nichtzugehörigkeit zu einem außerhalb seiner Imagination existierenden 'Volk' bewußt, dennoch unternimmt er immer wieder hinausgeschobene, auf Umwege geleitete und erneut verzögerte Versuche zur 'Heimkehr' (vgl. etwa LH 40f., 146f.). Der Wunsch nach Zugehörigkeit decouviert sich jedoch - wie sich der Ich-Erzähler der *Kindergeschichte* anlässlich einer Reise in seine Kindheits-Landschaft eingesteht - als Phantasmagorie: "Das vielbeschworene

3 Vgl. HANDKE: *Aber ich lebe...* (vgl. Anm. 1), S. 153; in diesem Zusammenhang weist Handke darauf hin, daß die *Langsame Heimkehr* ursprünglich den Titel "Ins tiefe Österreich" tragen sollte.

4 PETER HANDKE: *Eine andere Rede über Österreich*. In: PETER HANDKE: *Langsam im Schatten. Gesammelte Vorträge 1980-1992*. Frankfurt am Main 1992, S. 64-73, hier S. 71; zuerst in: *Profil* (25. März 1985).

5 In der *Kindergeschichte* hat Handke den Versuch unternommen, "die Geschichte eines einzelnen Menschen so [zu] schreiben, wie man sonst die Geschichte eines ganzen Volkes beschreibt [...]. Und ich hab' gedacht, ich möchte einmal von einem Menschen so erzählen, wie man von einem ganzen Volk erzählt - wozu es aufblühen kann, wozu es sich entfalten kann, was für Möglichkeiten ein Mensch hat, als ob er ein ganzes Volk wäre - und er ist ja ein ganzes Volk", vgl. PETER HANDKE: *Ein Gespräch über das Schreiben und die "Kindergeschichte"*. In: *Die Rampe* (1981), II. 2, S. 7-15, hier S. 9 (das Gespräch führte Krista Fleischmann).

6 Vgl. auch folgende Stelle im 'Dramatischen Gedicht' *Novas*: "die Künstler sind die Lebensfähigen - sie bilden das Volk" (ÜD 112); vgl. auch HANDKE: *Aber ich lebe...* (vgl. Anm. 1), S. 200, worin Handke auf den doppelten Aspekt des Wortes 'bilden' (erziehen und ergeben) hinweist.

(auch von ihm erträumte) Volk gab es da - das war inzwischen Gewißheit - seit langem nicht mehr" (K 97). Im Bewußtsein von der Unmöglichkeit der 'Heimkehr' gestaltet sich der Erzähler Identifikations-Räume in der Sprache: Sprach-Bilder erweitern sich zu Zeichen-Systemen, die die Konturen des 'erträumten Volkes' denk-möglich machen. Handke imaginiert die Vorstellung eines "nie bestimmbar, verborgenen Volkes" (SV 57f.), das seine Konturen durch Sprache gewinnt. In den *Phantasien der Wiederholung* heißt es: "Man möchte einmal wieder von einem edlen Volk hören" (PW 49). Eine Möglichkeit zur Identifikation mit solchen - nur noch in der Fiktion möglichen - 'edlen Völkern' eröffnet sich Handke in der Beschreibung von 'Spiegel-Völkern', die er in Form einer zwischen Realitäts-fragmenten und mythisierenden Erzählstrategien oszillierenden Montage literarisch konstruiert. Die Sprach-Bilder, die er mit den Begriffen 'Juden', 'Indianer' und 'Slowenen' assoziiert, umgeben diese Begriffe mit der Aura einer Gegen-Wirklichkeit. Zur Verdeutlichung der mehrfach gebrochenen, im real-irrealen Grenzbereich der Imagination sich vollziehenden Identifikation mit den 'erträumten Völkern' wählt nun Handke die Spiegel-Metapher: im Roman *Die Wiederholung* erfährt Filip Kobal seine Zugehörigkeit zum Volk der Slowenen bei der Betrachtung der Passanten "durch ein in den Glaswänden gespiegeltes Gesicht, das mein eigenes war" (W 17); auf einer Zugfahrt durch Slowenien erkennt er seine Ähnlichkeit mit den Mitreisenden, "wie kein Spiegel sonst sie mir hätte zeigen können" (W 131). Filip Kobals Reise nach Slowenien wird so zur Beschreibung einer Identitätsfindung, die mit dem Erlebnis der Zugehörigkeit zum Spiegel-Volk ihren Anfang nimmt: "und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk" (W 18).

Das Volk der Juden bezeichnet Handke in der *Kindergeschichte* als das "einzige Volk". Anlässlich des Besuchs seines Kindes in einer Pariser jüdischen Schule reflektiert der Ich-Erzähler ('der Mann', 'der Erwachsene') über das Verhältnis zwischen Tätern und Opfern sowie über seine Interpretation des Judentums: "Denn eigentlich war sie [die Schule, A. d. V.] nur den Kindern jenes einzigen Volkes bestimmt, das auch so genannt werden konnte, und von dem schon lange vor seiner Zerstreuung in alle Länder der Erde gesagt worden ist, daß es auch 'ohne Propheten', 'ohne Könige', 'ohne Prinzen', 'ohne Opfer', 'ohne Idole' - und sogar 'ohne Namen' - ein 'Volk' bleiben werde; und an das man sich, nach dem Wort eines späteren Schriftgelehrten, wenden müsse, um 'die Tradition' zu wissen: das 'älteste und strengste Gesetz der Welt'. Es war das einzige tatsächliche Volk, dem der Erwachsene je anzugehören gewünscht hatte" (K 59). In der *Langsamen Heimkehr* klagt Sorger darüber, aufgrund der Täter-Rolle seiner Vorfahren "nicht mit den Opfern dieses Jahrhunderts sich zur Großen Klage zusammenfinden" zu können (LH 103); die Figur der Tilia Levis in *Der Chinese des Schmerzes*, die als imaginäre Idealfigur des Weiblichen gezeichnet ist, könnte - zusätzlich zur Anspielung an die antike Literatur - möglicherweise auch als Assoziation an das Judentum gedacht sein⁷ (CS 206, 214ff.); in der *Wiederholung* finden sich eine beschwörende

7 Vgl. hierzu folgende Stelle, die ebenfalls eine Verbindung zwischen Antike und Judentum herstellt: "'Pogromartig' mußte Mandelstam den Lindenflaum in der Mailuft nennen: es war ihm nicht erlaubt, so zu leben, daß er die Dinge beim Namen nennen konnte wie Vergil, der einfach sagen konnte: 'tilia levis', die leichte Linde" (PW 98). Das Assoziationsgeflecht, das mit der Nennung des Namens 'Tilia Levis' aufgebaut wird, stellt imaginäre Verbindungslinien zwischen den Bereichen der Antike (unter dem besonderen Aspekt der von Handke intensiv rezipierten Landschaftsdarstellungen antiker Schriftsteller), des Judentums (Assoziation an den jüdischen Familiennamen 'Levi', der auf die Herkunft aus dem Priestergeschlecht der Leviten verweist) und Sloweniens (Verweis auf die Linde als Symbol für Slowenien) her.

Nennung der biblischen 'Bundeslade' (W 298) und mehrfache Hinweise auf das Singen der Psalmen (W 216, 302); im Gespräch mit Herbert Gamper ließ Handke auch die Interpretationsmöglichkeit offen, daß die Nennung der Kärntner Ortschaft Gallizien, die in der *Kindergeschichte* als der "dritte Ortsname in der Geschichte des Kindes" (K 99) genannt wird, einen symbolischen Bezug zum polnischen Galizien und somit zum Ostjudentum enthält.⁸ Das Judentum assoziiert somit in Handkes Texten die Vorstellungsbereiche 'Volk', 'Tradition' und 'Opfer', die auf die utopische Dimension einer nicht-entfremdeten, außerhalb der Staats- und Herrschaftsgeschichte, im Bereich des Geistigen - in Wort und Schrift - sich verwirklichenden Gemeinschaft verweist.

Bei seiner Spurensuche im slowenischen Karst stellt Filip Kobal ein imaginatives Bezugssystem zwischen den Landschaftsformen in Slowenien und jenen auf der Halbinsel Yucatán, wie auch ein solches zwischen den Karstbewohnern und den Indianern her: während die Karst-Trichter als 'Umkehrformen' der Pyramiden der Maya erscheinen⁹, werden die Karstbewohner als das 'Umkehrvolk' zu den Maya interpretiert (W 268f.). Die Maya repräsentieren in der *Wiederholung* den Prototyp eines 'verschwundenen Volkes', das "es nie zu einem Staat gebracht" hat (W 212f.) und dessen kulturelle Tradition Kobal über das Medium der Sprache (die Erzählungen seines Geschichtslehrers) vermittelt werden. Innerhalb des dichten, durch symbolische Vergleiche bzw. Identifikationen (z.B. zwischen den leeren Viehsteigen im Karst und der Pyramidentreppe der Maya)¹⁰ strukturierten Interpretationsgeflechts des Romans assoziiert die Nennung der Maya die utopische Dimension einer Gegen-Wirklichkeit (im Lauf des Erzählvorgangs werden die Konstruktionsmechanismen der Utopiebildung zwar offengelegt, die Integration historischer Informationen in den Prozeß der Mythenbildung bildet jedoch nur Teil einer letztlich auf Ahistorizität zielenden Erzählintention). Das staaten-lose Volk der Maya symbolisiert in der *Wiederholung* weniger ein Volk der Geschichte, als vielmehr ein Volk des Mythos, dem im Rahmen der Privatmythologie des Erzählers die Identifikationsbereiche des 'Verschwundenen', der 'Freiheit' und der 'Schrift' zugeordnet sind.¹¹

⁸ Vgl. HANDKE: *Aber ich lebe...* (vgl. Anm. 1), S. 86f. - Im *Versuch über die Müdigkeit* teilt Handke die Erzählung eines französischen jüdischen Freundes mit, der während der deutschen Besatzung versteckt gelebt hat und sich daran erinnert, wie nach der Befreiung "wochenlang ein Strahlen durch das ganze Land gegangen" sei (VÜM 30); aus dieser Erzählung leitet Handke sein Bild vom 'Volk der Müdigkeit' ab; in der *Kindergeschichte* beschreibt er die Konfrontation des Ich-Erzählers mit einem Juden, der gegen den Besuch des Kindes in der jüdischen Schule mit einer Todesdrohung protestiert; diese Begegnung wird zum Anlaß zu einer Reflexion über Geschichte: "hier verwünscht er auch die Geschichte selber und schwört ihr für seine Person ab; hier erschaut er erstmals sich allein mit dem Kind in der Nacht des Jahrhunderts und in der leeren Grufthalle des Kontinents - und zugleich gibt das alles für später die Energie einer neuartigen Freiheit" (K 73). Im Schauspiel *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (Frankfurt am Main 1992) integriert Handke eine Reihe biblischer bzw. jüdischer Figuren (Abraham, Isaak, die 'Jüdin aus Herzliya') in das (wortlose) dramatische Geschehen.

⁹ In *Der Chinese des Schmerzes* wird auch der Salzburger Untersbergkarst als "Pyramiden-Umkehrform" (CS 46) bezeichnet.

¹⁰ Verweise auf die Pyramidenform und indianische Tempel in Zentralamerika finden sich auch an mehreren Stellen der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* (CS 107f., 192); im *Versuch über die Jukebox* beschreibt Handke, daß er im Prozeß des Schreibens "einen Salzburger Viehsteig nach Jugoslawien" (VÜJ 73) versetzt hat.

¹¹ Besonders deutlich wird dieser Zusammenhang an der folgenden Stelle: "Im Jahr 900 nach unserer Rechnung", sagte er [der Lehrer, A.d.V.], 'wurde in eine Säule unweit der Grasfläche, welche bei den Spaniern dann *Die Savanne der Freiheit* hieß, die letzte Inschrift gemeißelt [...]' Besonders sinnfällig werde das Ende des Volks an einer Pyramidentreppe [...]. Diese Treppe erschien mir an dem leeren Viehsteighang [...]" (W 214).

Während in der *Wiederholung* die Maya als das 'Umkehrvolk' zu den Slowenen interpretiert und durch ihre 'heilige Zahl' Neun (W 332) mit der slowenischen Sage vom 'Neunten Land' (W 317) in einen geheimen (für den Erzähler entschlüsselbaren) Zusammenhang gebracht werden, stellen die nordamerikanischen Indianer in der *Langsamen Heimkehr* den Inbegriff einer friedlichen, in Zusammenhang mit der Natur und der dörflichen Gemeinschaft lebenden Kultur dar, die der in Alaska arbeitende Geologe Sorger insgeheim als das 'Große indianische Volk' (LH 56) anredet. Sorger lernt es, die Indianer "als Zusammengehörige in einem Dorfverband" zu begreifen¹² und erkennt während des Beobachtens der Passanten "das Bild einer unverwüstlichen, lebhaften, oft sogar heiter ausgelassenen Gemeinde" (LH 55f.), der er sich soweit zugehörig fühlt, daß er die Sprache der Indianer mit jener seines Herkunftslandes identifiziert: "Es waren indianische Laute, die aus der menschenleeren Stromrinne widerhallten, und doch glaubte Sorger (ohne daß er ein einziges Wort verstand), seine eigene Sprache zu hören, ja die besondere Mundart der Gegend, die die Heimat seiner Vorfahren gewesen war" (LH 70). Die Befassung mit den Lebensformen der Indianer sowie die Beobachtung und zeichnerische Erfassung der geologischen Formationen ihres Lebensbereichs macht ihm den Ort eines "möglichen ewigen Frieden[s]" erkenn- und beschreibbar "wo diese verheißungsvolle Weltgeschichte, in der nichts Gewalttames oder auch nur Jähes mehr vorkam" (LH 54f.), sichtbar wird.¹³

Die Spiegel-Völker im Werk Peter Handkes gewinnen Modellcharakter als Beschreibungen nicht-entfremdeter Lebensformen. Die von Handke ausgewählten Identifikations-Völker - Juden, Indianer und Slowenen - sind allesamt 'kleine' Völker, die - scheinbar - unbelastet von Macht- und Staatsgeschichte, sozialer Unterdrückung, Krieg und Ausbeutung ihre Verwirklichung im 'Kleinen', Unscheinbaren - im Alltäglichen, in der Natur, in der Religion, in Erzählung und Schrift - finden. Das verbindende Element, das die 'erträumten' Völker in einen Kommunikationszusammenhang stellt, liegt in ihrer Fixierung auf Sprache und Schrift¹⁴: die Staaten- und Herrschafts-losen finden ihre Selbstverwirklichung in der Konzentration auf geistige bzw. seelische Erfahrungsbereiche (Verflechtung von Immanenz und Transzendenz, Einordnung in den Kosmos, Utopie einer friedlichen Integration in den Lebensbereich der Natur), die mittels Sprache zum Ausdruck gebracht und über Schriftzeichen (bzw. schriftähnliche Zeichensysteme) entschlüsselbar gemacht werden. Das Volk der Juden findet sein geistiges Zentrum in der 'Schrift', die seine religiöse und philosophische Überlieferung bewahrt; in den Reifenspuren im Wegschlamm identifiziert Sorger "Ornamente einer geheimen indianischen Bilderschrift" (LH 67); die Inschriften der Maya tradieren ihr

¹² Während des Aufenthalts in der Indianersiedlung erhält Sorger eine Vorstellung von der "Idee, was ein Dorf sein kann" (LH 60), die er in seinem Herkunftsland nicht erfahren hat; auch in der Erzählung *Der kurze Brief zum langen Abschied* wird der Besuch des Ich-Erzählers in einer Indianerreservation zum auslösenden Erlebnis seiner Selbsterkenntnis (vgl. KB 161-169).

¹³ Die in der *Langsamen Heimkehr* beschriebene Episode der Beziehung Sorgers zu einer Indianerin hat eine Parallele im *Versuch über die Jukebox* (VÜJ 92f.); Andreas Loser, der Ich-Erzähler in *Der Chinese des Schmerzes*, wird desöfteren als 'Indianer' bezeichnet (CS 48f.); die Bezeichnung 'indianisch' verwendet Handke auch im Zusammenhang mit 'Leiden' (vgl. PW 59); das Wort 'Indianer' trägt, wie er im Gespräch mit Herbert Gamper (vgl. Anm. 1), S. 242, ausführt, einen "mythischen Zug".

¹⁴ Zu Handkes mystischer Schriftkonzeption vgl. MARTINA WAGNER-EGELHAAF: *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart 1989, S. 172-207; AXEL GELLHAUS: *Das allmähliche Verblässen der Schrift. Zur Prosa von Peter Handke und Christoph Ransmayr*. In: *Poetica* 22 (1990), S. 106-142.

religiöses Weltsystem, während der grenzenüberschreitende Spuren-Sucher in den Landschaftsformen Sloweniens Schrift-Zeichen, die ihn an die Maya erinnern, zu entziffern versucht; das Volk der Slowenen wird in der *Wiederholung* aus Wörtern rekonstruiert.

Die Identifikations-Völker gewinnen für den Erzähler auch durch die zentrale Rolle, die die Namensgebung in ihrer Kultur spielt, an Bedeutung: die Namensgebung stellt sich als Akt der ursprünglichen (adamitischen) Sprachschöpfung, der Welterkenntnis durch Sprache, dar; ausgesetzt der Erfahrung seiner Herkunft aus dem Bereich einer 'belasteten', durch die Gewalt-Geschichte des 20. Jahrhunderts kompromittierten, schuldhaft gewordenen Sprache, bedroht vom ständig wiederkehrenden Trauma des Sprachverlusts, findet er in der archaischen Form der Namensgebung die Möglichkeit zur Neu-Konstruktion des über Sprache hergestellten Zusammenhangs zwischen Ich und Welt (vgl. etwa LH 75, CS 101). Eine weitere Gemeinsamkeit der Spiegel-Völker findet sich in ihrer Opfer-Rolle: die Juden sind Opfer der Shoah, die Maya werden als 'verschwundenes' Volk bezeichnet, die Indianer Nordamerikas sind Opfer der Kolonisation und die Slowenen Opfer nationaler Kämpfe, sozialer Diskriminierung und deutschnationaler Assimilationsbestrebungen.

Als zusätzliche Identifikations-Metapher, die noch stärker auf die mythische Assoziationskraft des Wortes reduziert ist, verwendet Handke das Bild des Chinesen¹⁵, das in der Erzählung *Der Chinese des Schmerzes* zur Beschreibung der existentiellen Grenzsituation der Fremdheit und des Leidens verwendet wird. Handke stellt die Elemente seines Gegenbild-Entwurfs in ein subtil konstruiertes Verhältnis der gegenseitigen Interpretation und Verknüpfung: so etwa weist Tilia Levis' Erzählung über den 'Chinesen des Schmerzes' (CS 217f.) auf eine Verbindung zwischen dem antiken, jüdischen und chinesischen Bereich hin, die Aufschrift einer Tankstelle in Slowenien wiederum assoziiert der Ich-Erzähler der *Wiederholung* mit der Erinnerung "an ein, nur im Traum erlebtes, China", im Giebelfeld einer Villa liest er das "altgriechische *Chaire*, Sei begrüßt!", und hinter den Hochhäusern öffnet sich in seiner Imagination "eine gleichermaßen fremdartige Sinaiwüste", während ihm beim Vorbeifahren eines Fernbusses "das Fragment einer hebräischen Schriftrolle [...] in die Augen sprang" (W 135) - mittels Symbolen und literarischen Bildern wird so ein integratives, eine Vielfalt möglicher Konnotationen und Bedeutungsvarianten auslösendes Interpretationsgeflecht errichtet. Juden und Indianer sind für Handke imaginäre, literarisch rezipierte Objekte einer (gewünschten) Identifikation, während er sich den Slowenen durch seine Herkunft (seine slowenische Mutter und die Kindheit im zweisprachigen Gebiet Kärntens) auch biographisch zugehörig fühlt.

Die Besonderheit der literarischen Verfahrensweise, die Handke wählt, um seinen Gegenwelt-Entwurf zu formulieren, liegt nun darin, daß sie sich in Form einer metasprachlichen Reflexion vollzieht. Handkes Utopie gestaltet sich als Sprach-Konstruktion - Sprache (in ihrer Gesamtheit als kommunikatives System, aber auch in ihren Einzelementen) wird zugleich Medium, Darstellungsmittel und Zielpunkt der Gestaltung von Utopien. Wie Handke im *Versuch über die Müdigkeit* schreibt, kommt es ihm beim Erzählen weniger auf den Inhalt, als vielmehr auf des

¹⁵ Vgl. hierzu insbesondere HUGO CAVIOLA: 'Ding-Bild-Schrift': Peter Handke's *Slow Homecoming to a "Chinese" Austria*. In: *Modern fiction studies* 36 (1990), S. 381-394.

"reine Bild" an (VÜM 29). Wendet man dieses poetologische Konzept auf eine Interpretation der Handkeschen Texte an, so erscheinen ihre inhaltlichen Aussagen als Elemente eines Sprach-Spiels (im Sinne Martin Bubers verstanden als Sprach-Ernst), das von konkreten politischen und historischen Verhältnissen abstrahiert und seine Funktion im Rahmen einer die Ambiguität und Undurchschaubarkeit des (post-)modernen Daseins beschreibbar machenden Fiktionalisierungsstrategie erhält. Eine solche Interpretation wäre jedoch eindimensional, wenn sie über der Beschreibung der Konstruktion eines letztlich arbiträren Zeichensystems die politische (in einem umfassenden Sinn zu verstehende) Intention der Texte übersieht: Sprachreflexion gestaltet sich - auch - als Akt historischer und politischer Sinnstiftung.

Bei der Beschreibung der Rekonstruktion des slowenischen Volkes aus einem deutsch-slowenischen Wörterbuch erlebt Filip Kobal, wie sich "Wort für Wort [...] ein Volk zusammensetzte" (W 199); diese imaginativ - über Sprache (konkret: die Assoziationsvielfalt von Einzelwörtern) - sich vollziehende Konstruktion eines Spiegel-Volkes ermöglicht dem Erzähler die Identifikation mit seinem Wunsch-Bild der Slowenen: "Wie nicht sich jenem unbekanntem Volk zuzählen wollen, das für Krieg, Obrigkeit und Triumphzüge sozusagen nur Lehnwörter hat, aber einen Namen schafft für das Unscheinbarste" (W 202). Diese Stelle legt die Konstruktionsmechanismen der Utopie - ihren Ursprung als Sprach-Schöpfung - offen, macht somit die Voraussetzungen des fiktionalen Gegenwelt-Entwurfs transparent, ohne jedoch auf die politische Funktion des so entstandenen Sprach-Bildes zu verzichten. Ganz im Gegenteil, die Offenlegung des Prozesses der Umsetzung der Utopie in Sprache und Schrift verweist auf die Polyvalenz der im Kontext der fiktionalen Erzählung getroffenen Aussage. Wiewohl Handke sich von der Eindimensionalität der politischen Aussage distanziert¹⁶ und über die Beschreibung von Einzelheiten - Dingen, Landschaften, Pflanzen und alltäglichen Begebenheiten - Chiffren für die Suche nach Identitäten zu entwerfen versucht, verweisen jene Textelemente, die sich auf die Spiegel-Völker beziehen, auf die Ebene gesellschaftstheoretischer Reflexion.

Peter Handkes Texte der 80er und frühen 90er Jahre stehen in einem engen gegenseitigen Interpretationszusammenhang, der durch die Einfügung autobiographischer Elemente noch zusätzlich verdichtet wird. Diese Texte stellen im Grunde genommen einen zusammengehörigen, auf dialogischem Prinzip aufgebauten und von unterschiedlichen Betrachtungs- und Zugangsweisen aus unternommenen Versuch zu einer Standortbestimmung des Subjekts dar, die sich der Vorläufigkeit und Fragmentarität eines solches Versuchs bewußt ist. Im Rahmen des textimmanenten Verweissystems, das Ding-Symbole (wie die Jukebox oder die Hinweise auf Hakenkreuz-Schmierereien) ebenso umfaßt wie metaphorische Assoziationen (wie das Motiv der Schwelle, das Bild des Gartens oder Anspielungen auf den Orpheus- und Odysseus-Mythos), kommt den Hinweisen auf die Spiegel-Völker die Funktion zu, Möglichkeiten zu einer Überwindung der bedrängenden, als schuldhaft erfahrenen Realität, Angehöriger und Nachkomme eines 'Volkes der Täter' zu sein, zu eröffnen. Die Sprach-Bilder, die die Umriss

¹⁶ Vgl. folgende Stelle: "Warum wird mir, sowie ich selber auch nur einen einzigen mich beklagenden, mich oder andere beschuldigenden oder bloßstellenden Satz hinschreibe - es sei denn, es ist der Heilige Zorn dabei! -, buchstäblich schwarz vor den Augen?" (LSV 18).

Spiegel-Völker zur Darstellung bringen, beinhalten zwar eine utopische Dimension, sind jedoch nicht als Flucht-Projektionen gedacht, sondern als Visionen des Möglichen, die die Potentialität einer Überwindung von Entfremdung und Verdinglichung zum Ausdruck bringen.

Sloweniens Emanzipation vom Mythos

Slowenien, vornehmlich die Landschaft des slowenischen Karsts, stellt im fiktionalen Werk Peter Handkes ein Land der Imagination dar, dessen Konstituenten im Erzählvorgang, der einen Prozeß der Mythisierung in Gang setzt, entworfen werden. Das Bild Sloweniens, das Handke im Roman *Die Wiederholung* gestaltet hat, ist ausgestattet mit Attributen des Märchenhaft-Utopischen; das zu einem möglichen Überlebens-Ort stilisierte Land der Sehnsucht, dem im Rahmen der Handkeschen Privatmythologie die Funktion einer Gegen-Welt zugeordnet ist, erscheint entrückt in den Bereich einer außerzeitlichen, enthistorisierten, mithin mythischen Gegenwärtigkeit. Die politischen Ereignisse des Jahres 1991, die Erklärung der staatlichen Unabhängigkeit durch Slowenien, die Loslösung aus dem jugoslawischen Staatsverband und die kriegerische Auseinandersetzung mit der jugoslawischen Bundesarmee, schienen sich mit Handkes Slowenien-Bild nicht vereinbaren zu lassen. Sein 'Absage-Brief' an Slowenien, der unter dem Titel *Abschied des Träumers vom Neunten Land* in der *Süddeutschen Zeitung* und später als selbständige Publikation erschienen ist, sowie Stellungnahmen in Zeitungsinterviews, in denen er recht drastisch seine ablehnende Haltung zur politischen Entwicklung in Jugoslawien ausdrückt,¹⁷ lösten unter slowenischen Intellektuellen - wie eine Studie von Neva Šlibar dokumentiert - eine Flut von Reaktionen aus¹⁸; Ulrich Weinzierl erklärte Handkes Position in pauschalisierender Weise als "charakteristisch für die im Westen verbreitete Mischung aus Arroganz und Ahnungslosigkeit den Problemen Sloweniens gegenüber."¹⁹

¹⁷ PETER HANDKE: *Abschied des Träumers vom Neunten Land. Eine Wirklichkeit, die vergangen ist: Erinnerung an Slowenien*. In: *Süddeutsche Zeitung* (27./28. Juli 1991), Beilage, S. I; eine erweiterte, um Abbildungen aus Handkes Notizbüchern (zu seinen Wanderungen in Slowenien im Jahre 1980) ergänzte Fassung dieses Essays erschien im Oktober 1991 im Suhrkamp-Verlag (Frankfurt am Main) (im folgenden zit. mit der Sigle A); auch in HANDKE: *Langsam im Schatten* (vgl. Anm. 4), S. 182-197; vgl. desweiteren die Interviews "Wirklich nur aus Anschauung reden". In: *Der Standard* (11. Oktober 1991), Beilage, S. A4f. (das Interview führte Christian Ankwowitsch) (Sigle St), und "Treu bleiben den Dingen". In: *Kärntner Kirchenzeitung* (22. Dezember 1991), S. 8-11 (geführt von Michael Maier und Janko Ferik) (Sigle KK). Für die Erlaubnis, in die Druckfahnen des Interviews *Noch einmal vom Neunten Land* (geführt im November 1992) Einsicht zu nehmen, danke ich dem Wieser-Verlag (Klagenfurt); der Text erscheint in: *Noch einmal vom Neunten Land*. Peter Handke in Gespräch mit Jože Horvat. Klagenfurt-Salzburg 1993, S. 73-103 (Sigle Horvat).

¹⁸ Vgl. NEVA ŠLIBAR: *Auf das neunte Land ist kein Verlaß. Zur Kontroverse um Peter Handkes Slowenienbuch*. In: *Literatur und Kritik* 27 (1992), H. 261/262, S. 35-40; die am stärksten differenzierte Reaktion auf Handkes Essay stammt vom slowenischen Schriftsteller und Essayisten Drago Jančar. Aufschluß darüber, wie Handkes Text als Stichwortgeber zu einer pauschalisierend vorgetragenen politischen Argumentation verwendet wurde, die die poetologischen Reflexionen wie auch den Kontext des fiktionalen Werkes Handkes mehr oder weniger negiert, geben die beiden folgenden Beiträge, die mit divergierender Intention (Pluch: Pro-Slowenien, Anti-Handke; Zwitter: Pro-Jugoslawien, Pro-Handke) am kritisierten bzw. befürworteten Text vorbeischieben: THOMAS PLUCH: FRANCI ZWITTER: *Das neunte Land zwischen Traum und Wirklichkeit. Reaktionen zu Peter Handkes Slowenien-Essay*. In: *Aufrisse* 13 (1992), H. 4, S. 43-47.

¹⁹ ULRICH WEINZIERL: *Die neue Zeit bricht an. Alltag zwischen Hoffen und Bangen: eine slowenische Szene*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (9. Dezember 1991), S. 33.

Ohne ein solch vorschnelles Urteil fällen zu wollen, soll hier versucht werden, Handkes Stellungnahme im Vergleich zur fiktionalen Konstruktion des Slowenien-Mythos im Roman *Die Wiederholung* und im Kontext seiner Reflexionen zu Staat und Geschichte zu untersuchen. In der *Wiederholung* erwähnt Handke die Sage vom 'Neunten Land' als "das Ziel der gemeinsamen Sehnsüchte" des slowenischen Volkes, als dessen "irdische Erfüllung" der Ich-Erzähler des Romans, Filip Kobal, die "Schrift" identifiziert (W 317).²⁰ Filip Kobal, der Grenz-Überschreiter, der sich schreibend seiner Identität zu vergewissern sucht und zugleich einen Mythos der Slowenen schafft, erkennt im Mit-Gehen mit den Passanten von Jesenice seine "Ähnlichkeit" (W 131) mit ihnen; mit seinem fiktionalen *alter ego* Filip Kobal verbindet Handke nicht nur die Herkunft aus Kärnten und die slowenische Ahnenreihe, sondern auch die Imagination der Verbundenheit mit Slowenien als Akt des Mit-Gehens. Slowenien bedeutet für Handke "etwas Drittes, oder 'Neuntes', Unbenennbares, dafür aber Märchenwirkliches" - dieses in die Imaginarität des Außer-Sprachlichen entrückte Land stilisiert er zu seiner "Geh-Heimat" (A 28f.): "Im 'Gehen-dort' bin ich zu Hause" (KK 9). Die Märchen-Wirklichkeit seines Wunschbildes - Seiner "Illusion" (Horvat 83f.) - von Slowenien bewahrt Handke auch angesichts eines politischen Umbruchs, dessen vielschichtige Ursachen er nicht anzuerkennen bereit ist; auf das mögliche Argument: "Der ist ein Österreicher, der einen Traum hatte", antwortet er: "Aber ein Traum ist immer das Wirklichste und bringt die wirklichsten Bilder hervor" (St A4).

In der *Wiederholung* rekonstruiert Filip Kobal das slowenische Volk aus "Bedeutungspfeile[n]" (W 193), die von einzelnen Wörtern eines deutsch-slowenischen Wörterbuchs aus dem Jahre 1895 ausgesandt werden; das Volk, das sich für Filip Wort für Wort "zusammensetzte" (W 199), stellt sich als "ein unbestimmtes, zeitloses, außergeschichtliches - oder, besser, eins, das in einer immerwährenden, nur von den Jahreszeiten geregelten Gegenwart lebte [...] und zugleich jenseits oder vor oder nach oder abseits jeder Historie" (W 201f.) dar; als Menschen, "die durch die Jahrhunderte Königlose, Staatenlose, Handlanger, Knechte gewesen waren" (W 1320), repräsentieren die Slowenen einen Bereich abseits von Herrschafts-Geschichte. Diese im Roman fiktional entworfene Argumentationslinie durchzieht auch Handkes politische Stellungnahme zu den Bestrebungen Sloweniens, die staatliche Selbständigkeit zu erringen: Handke behauptet, daß das slowenische Volk "niemals [...] so etwas wie einen Staatentraum" gehabt und "nichts, gar nichts [...], bis dahin in der Geschichte des slowenischen Lands zu einem Staat-Werden" gedrängt habe (A 39).

Die Kritik an der Staat-Werdung Sloweniens gründet sich auf Handkes grundsätzlichem Mißtrauen gegen den Staat als Institutionalisierung der Gewalt. Als Volk, das nicht im 'Großen', in Staat und Krieg, sondern im 'Kleinen' seine Verwirklichung sucht, erschienen ihm die Slowenen als utopische Gemeinschaft, die er mit Attributen einer gleichsam mythischen ländlich-bäuerlichen Gegenwart

²⁰ Zu Handkes Slowenienbild vgl. NEVA ŠLIBAR: "...wie etwas vertraut Fernes und verloren Heimisches...". *Zu Funktion und Verfahren der Mythisierung eines kleinen Nachbarlandes in der neueren österreichischen Literatur*. In: *Komparatistik als Dialog. Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz*. Hrsg. v. JOHANN STRUTZ u. PETER V. ZIMA. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1991 (= Europäische Hochschulschriften, Reihe 18, Bd. 56), S. 73-83; ARMIN A. WALLAS: "und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk". *Peter Handke als Schöpfer eines slowenischen Mythos*. Zu Handkes Roman 'Die Wiederholung'. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 33 (1989), S. 332-338; DERS.: *Das Bild Sloweniens in der österreichischen Literatur*. Anmerkungen zum Werk von Joseph Roth, Ingeborg Bachmann und Peter Handke. In: *Acta Neophilologica* 24 (1991), S. 55-76.

umschrieben hat.²¹ Den Prozeß der Staatswerdung Sloweniens erlebte Handke als Verlust seiner imaginären Heimat, die er mit den Begriffen 'Volk' und 'Landschaft' assoziiert hat (vgl. Horvat 77). Die Ablehnung der Staatlichkeit ist kombiniert mit dem Mißtrauen "gegen das, was man Geschichte nennt oder Historie" (KK 8); in der Pose eines "Hasser[s] dieses Molochs Geschichte" betont Handke, daß er sich "am liebsten in einem Land, wo man nur Gegenwart und Wirklichkeit und Greifbarkeit spürt", aufhält, und daß er ein solches Land in Slowenien gefunden zu haben geglaubt hat: "Aber in Slowenien war die Geschichtslosigkeit, die Gegenwärtigkeit so wirklich, da das Leben nicht leicht, da der Tag schwer war. [...] In Slowenien mußte man sein eigener Pionier werden" (St A4). Die Stilisierung Sloweniens zu einem Refugium der Geschichtslosigkeit enthüllt sich als intellektuelles Konstrukt,²² das von den konkreten Problemen des beschriebenen Landes abstrahiert und seine Funktion im Rahmen des Handkeschen Gegenwelt-Entwurfs erfüllt; die Aussagen betreffen nur peripher die tatsächliche Situation in Slowenien, aufschlußreicher sind sie hingegen für Handkes Selbst-Interpretation und für sein Geschichtsbild, so stellt der Autor relativierend fest, daß er zwar nicht daran geglaubt hat, daß die Geschichtslosigkeit, die er in Slowenien gefunden hat, "von Dauer" hätte sein können, daß er aber an dieser Vorstellung festgehalten hat, weil sie ihm die Flucht aus der bedrängenden Wirklichkeit einer Staats- und Gewalt-Geschichte - jener seines Herkunftslandes - ermöglicht hat: "Aber ich war in Slowenien erst einmal der österreichischen Geschichte entkommen" (St A4).

Die im Essay und den Interviews geäußerten Aussagen Handkes über 'Geschichte' und 'Geschichtslosigkeit' stehen im Kontext des in seinem fiktionalen Œuvre entworfenen Geschichtsbildes²³: Der für Handkes Poetologie zentrale Begriff der 'Wiederholung' beinhaltet in seinem Doppelaspekt von 'Ursprünglichkeit' und 'Erneuerung' auch die Fiktion eines 'Freiseins von Geschichte'.²⁴ Eine solche utopische Konzeption perspektiviert die Flucht aus der bedrängenden Wirklichkeit einer von Gewalt beherrschten Menschheitsgeschichte in die poetische Konstruktion einer im Kleinen, Wort für Wort, im Prozeß der Sprach-Arbeit, neugefundenen 'Geschichte der Formen'. Die Neuinterpretation der Geschichte als einer im Alltäglichen auffindbaren 'friedensstiftende[n] Form' vermag den Fluch der Formlosigkeit zu überwinden: "Die Nacht dieses Jahrhunderts, wo ich zwanghaft in meinem Gesicht nach den Zügen der Despoten und Weltherrscher forschte, hat für mich damit ein Ende genommen", heißt es in der *Langsamen Heimkehr* (LH 177). Auf ähnliche Weise wie Valentin Sorger im Erlebnis der Form die Möglichkeit eines Ausstiegs aus der Gewalt-Geschichte erfährt²⁵, beschreibt

21 Vgl. WALLAS: "und ich gehörte..." (vgl. Anm. 20), S. 334f.

22 Zu Handkes Verständnis von Geschichte vgl. etwa KARL WAGNER: *Peter Handkes Rückzug in den geschichtslosen Augenblick*. In: *Literatur und Kritik* 14 (1979), S. 227-240; DORIS RUNZHEIMER: *Peter Handkes Wendung zur Geschichte. Eine komponentialanalytische Untersuchung*. Frankfurt am Main-Bern-New York-Paris 1987 (= Beiträge zur neuen Epochenforschung, Bd. 8).

23 Vgl. hierzu auch PETER STRASSER: *Handkes Vision der Wirklichkeit. Ein Essay*. In: *Die Bühne* (Mai 1992), S. 18-21.

24 Vgl. HANDKE: *Aber ich lebe...* (vgl. Anm. 1), S. 112; Handke weist in diesem Zusammenhang auf das slowenische Wort für 'Wiederholen': 'ponovitev' hin, in dessen Stamm das lateinische Wort 'novus', 'das Neue', enthalten ist.

25 Vgl. hierzu Handkes Interpretation in der *Geschichte des Bleistifts*: "Sorgers Geschichte soll ganz abseits von der öffentlichen Geschichte vor sich gehen, ähnlich wie die des ins Abseits verschlagenen Odysseus" (GB 85), und: "Das furchtbare Problem beim Schreiben von Sorgers Geschichte: da diese vom Fähigwerden, vom Volkommenen, Reinen handeln soll, muß sie in Konflikt kommen mit der Historie, besonders der des Dritten Reichs, wo diese Dinge wie für immer verschandelt wurden (Macht, Ehe, Liebe, Natur)" (GB 193).

Andreas Loser seinen "Zugang zu einer ganz anderen Geschichte - die in der Regel mit einem bloßer Beiwort erzählt wird" (CS 44f.)²⁶ - gleichsam eine Geschichts-Poetologie, die von Dingen des Alltagslebens und von Naturerscheinungen ihren Ausgang nimmt. In den Prosaskizzen, die Handke unter dem Titel *Noch einmal für Thukydides* veröffentlicht hat, bemüht er sich, ausgehend von der genauen Beschreibung des Kleinen in örtlich und zeitlich fixierbaren Wirklichkeitsausschnitten (Landschaften und Orten in Jugoslawien, Japan und Frankreich), die Denkmöglichkeit einer alternativen Geschichtsschau und Geschichtsdeutung zu perspektivieren, die die Gewalttätigkeit der Geschichte - besonders in Form der stets präsenten Erinnerung an die Geschehnisse der Shoah - nicht verleugnet, sondern gerade durch und in den Brüchen des ständig in Frage gestellten Erzählvorgangs deutlicher sichtbar macht.²⁷ Die scheinbar ahistorische Geschichtskonzeption Peter Handkes²⁸ interpretiert die "sich selbst erzählende Welt als sich selbst erzählende Menschengeschichte, so, wie sie sein könnte" (VÜM 57). Die Karstlandschaft als "Modell für eine mögliche Zukunft" (W 285) enthüllt sich somit als Chiffre, hinter der sich die Konturen eines alternativen Geschichtsbildes, das sich den Stereotypen der historiographischen Kanonbildung verweigert, abzeichnen.

Im Sinne dieses geschichtsphilosophischen Denkmodells interpretiert nun Handke die slowenische Unabhängigkeit als Beginn einer Geschichte der Macht-Ausübung und Gewalt-Anwendung. Als "poetischer Mensch" distanziert er sich vom "politischen Denken" aus einem grundsätzlichen Mißtrauen gegen Macht; wie er 1973 in seiner Rede anlässlich der Verleihung des Büchner-Preises ausgedrückt hat, ekelt er sich vor der Macht und fühlt sich von Politik erst betroffen, wenn sie blutig wird: "Und von jeher fühlte ich mit den Opfern: Beim Anblick von Opfern erschien mir meine frühere Parteinahme für eine Ideologie nur mehr als sportliches Daumenhalten. Auch das sei Ideologie, sagt man. Ein dialektischer Sprung wäre nötig, dann würde ich zwischen Opfern und Opfern unterscheiden können. Ich sehe, daß dieser Sprung vernünftig ist [...], aber sobald die Opfer leibhaftig werden, mache ich ihn rückgängig."²⁹ Als 'leibhaftiges' Opfer betrachtete er im Krieg um Sloweniens Unabhängigkeit etwa einen 18jährigen Makedonier, der von einem slowenischen Soldaten erschossen wurde; im "Verhalten der slowenischen Grenzschützer" glaubte er - im Gegensatz zu ihren "kriegsspielenmüssenden Altersgenossen" - die Bereitschaft zum Töten zu erkennen (A 48f.). Handkes Interpretation gemäß wandeln sich die Slowenen aus Opfern zu Tätern, ein Prozeß, den er (im Kontext seines Spiegel-Völker-Konzepts) in einen vagen Konnex zur jüdischen Geschichte stellt: "Ich habe gedacht: Ihr habt die Slowenen immer

26 Vgl. auch folgende Stelle: "So wurde es ihm allmählich zur Gewißheit, daß für seinesgleichen seit je jene andere Weltgeschichte galt, die ihm damals an den Linien des schlafenden Kindes erschien" (K 21).

27 Vgl. PETER HANDKE: *Noch einmal für Thukydides*. Salzburg-Wien 1990. Besonders deutlich wird diese Vorgangsweise im Text: *Versuch des Exorzismus der einen Geschichte durch eine andere*, ebd., S. 25f., der das Lyoner 'Hotel Terminus', das "Folterhaus des Klaus Barbie", als Schauplatz hat, und mit dem Satz: "und die Kinder von Izieux schrien zum Himmel, fast ein halbes Jahrhundert nach ihrem Abtransport, jetzt erst recht", endet.

28 Im *Versuch über die Jukebox* bezeichnet Handke das Jahr 1991 mit den politischen Umbrüchen in Mittel- und Osteuropa als das "Jahr der Geschichte", in dem sich der Ich-Erzähler "fernweg", in eine "von Steppen und Felswüsten umgebene, geschichtstaube Stadt" (VÜJ 26f.) im kastilischen Hochland, einen Ort "fast außerhalb der Geschichte" (VÜJ 10) zurückzieht, um über die Jukebox, eine "Sache 'für Weltflüchtlinge'" (VÜJ 27), zu schreiben.

29 PETER HANDKE: *Die Geborgenheit unter der Schädeldecke*. In: *Büchner-Preis-Reden 1972-1983*. Mit einem Vorwort v. HERBERT HECKMANN. Stuttgart 1984, S. 42-48, hier S. 44.

verachtet, wie ihr die Juden immer verachtet habt, weil sie sich willenlos haben abschlagen lassen. Und jetzt schießen sie, so wie die Juden dann angefangen haben, und auf einmal steigen sie in der Achtung. Das ist ein scheußliches Phänomen" (St A4).

Abgesehen von der mangelnden Differenzierung zwischen dem Geschehen der Shoah und der Unterdrückung der Slowenen auf der einen, und der Geschichte der Entstehung eines wehrhaften jüdischen Selbstbewußtseins ('Selbstwehr', Galuthnationalismus, Zionismus) und der Bestrebung zur Herauslösung Sloweniens aus dem jugoslawischen Staatsverband auf der anderen Seite, argumentiert Handke simplifizierend, wenn er die Opfer-Rolle vornehmlich den Soldaten der jugoslawischen Bundesarmee zuerkennt, vor allem wenn man an die Ereignisse während der folgenden, ungleich blutiger geführten Kämpfe in Kroatien und Bosnien denkt, die eine solche vereinfachende Täter-Opfer-Relation nicht mehr aufrechterhalten lassen. Bei seiner Argumentation begeht Handke den Fehler, sein Plädoyer für den Bestand des Vielvölkerstaates Jugoslawien nicht nur in Widerspruch zur Faktizität des Geschehenen, sondern auch in Widerspruch zu seinem eigenen Konzept der Solidarität mit den Opfern zu formulieren. Die Diffamierung der "sogenannten 'Emigranten'" als "alte Revanchisten" (St A4) decouvriert sich ebenso als Element einer Mythologisierung wie das von Handke zu Recht zurückgewiesene Schlagwort vom 'Panzerkommunismus'. Bei seinem Versuch, den Opfern unter der Bundesarmee Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wählt Handke den unangemessenen Weg der Negierung der slowenischen Opfer.³⁰

Handkes Hinweis, daß Jugoslawien "mit dem Zweiten Weltkrieg dem entkommen zu sein schien, was man 'Fluch der Geschichte' nennt" (A 49), verschleiert, wie auch die Aussage vom "gemeinschaftliche[n] Kampf der Völker Jugoslawiens [...] gegen das Großdeutschland" (A 22), die tiefgreifenden, gewaltsam ausgetragenen nationalen und ideologischen Konflikte im Partisanenkampf; Handkes retrospektiv konstruiertes Panorama von der internen Konfliktlosigkeit des jugoslawischen Widerstands gegen Hitler-Deutschland enthüllt sich als Teil eines Jugoslawien-Mythos, den er als Paradigma für - über Sprache vermittelte - Interkulturalität ausgestaltet: "Ich empfand Jugoslawien immer als das Gegenteil von einem Turmbau von Babel, wo die verschiedenen Sprachen den Turmbau zum Stoppen gebracht haben. Im Gegensatz dazu fand ich diese Sprachenvielfalt von slawischer, albanischer, ungarischer, oder auch rumänischer Sprache in Jugoslawien fruchtbar, als ob das eher ein Turm himmelwärts gewesen wäre" (KK 8).³¹ Im Gegensatz zum Jugoslawien-Mythos denunziert Handke den von slowenischen Intellektuellen rezipierten Mitteleuropa-Mythos, der ebenfalls auf Vielfalt der Sprachen und Kulturen hin ausgerichtet ist, als reaktionäres "Gespenstergerede" (A 29). Während er die Nationalitätenpolitik der Habsburgermonarchie als restriktiv kritisiert, verharmlost er das Dominanzstreben Serbiens Slowenien gegenüber als

³⁰ Im Interview mit Jože Horvat gesteht Handke "kleine Fehler", die kritisierbar sind, ein, betont aber, daß er diese "extra drin gelassen" habe, um "sich preis[z]ugeben" und im Leser Vertrauen zu erwecken: "Und ein Idealist, der zugleich aber einen guten Blick hat auf dieses und jenes an Realität, der wird sicher nicht als Feind angesehen" (Horvat 102).

³¹ Vgl. auch folgende Stelle: "Das Lied, das an diesem Abend, gedrückt von einem der Schüler nach dem andern, immer wieder durch die Säle geht, wird gesungen als ein selbstbewußtes, dabei kindlich-heiteres und sogar, in der Vorstellung von einem Volk, tanzbares Unisono und hat als Refrain ein einziges Wort: 'Jugoslavija!'" (VÜJ 114f.). Zu Handkes Jugoslawien-Mythos vgl. auch PETER HANDKE: *Noch einmal für Jugoslawien*. In: HANDKE: *Langsam im Schatten* (vgl. Anm. 4), S. 198f.; zuerst in: *taz* (14. August 1992).

gelegentliche 'Schikanierung' und 'Übervorteilung' (A 35, 38). Ohne sich mit den multikausalen - sozialen, politischen, wirtschaftlichen und kulturellen - Voraussetzungen für das Unabhängigkeitsstreben Sloweniens im Kontext des Zerfalls der sozialistischen Gesellschaftsordnung in Jugoslawien auseinanderzusetzen,³² erklärt es Handke rundweg zu einem "Nachgeplapper" (A 34), das sich die Slowenen "von außen [haben] einreden lassen" (A 31).

Im Zuge dieser Polemik verliert Handke sein berechtigtes Anliegen, vor den Gefahren des Nationalismus zu warnen, zunehmend aus den Augen, und führt, anstatt zu argumentieren, eine wilde verbale Attacke gegen die slowenischen Intellektuellen: den Teilnehmern am Schriftstellertreffen von Vilenica etwa wirft er vor, eine "Gespensterwelt mit Mitteleuropa" errichtet zu haben, die "für die westlichen Medien inszeniert" wurde (St A4);³³ die Feststellung, das slowenische Volk hätte "niemals" einen "Staatentraum" gehabt (A 39), bleibt bloßes Postulat;³⁴ vollends den Blick für die reale Situation verliert er, wenn er sagt: "Wenn man nachschaut, was die Slowenen an Weltliteratur übersetzt haben, ist das einfach eine Schande. Die sind völlig in ihrer eigenen Folklore aufgegangen und haben sie hochgehalten, bis die Folklore, wie das mit ihr immer ist, ranzig wurde" (St A4); gerade angesichts der reichhaltigen Übersetzungstätigkeit durch slowenische Autoren disqualifiziert sich diese Aussage von selbst.³⁵ Bei der Verteidigung seines Wunsch-Bildes von Jugoslawien konstruiert Handke eine die Komplexität der politischen Realität auf ein vereinfachendes Freund-Feind-Schema reduzierende Agententheorie und läßt sich in der Hitze der Diskussion zu Unterstellungen und Verdächtigungen verleiten.

Wenngleich er behauptet, "ein großer Teil" seiner Stellungnahme "kommt aus der Erfahrung, der Anschauung, denn ich war oft in Jugoslawien" (St A4), stellen seine Äußerungen weniger einen Beitrag zur Erhellung der politischen Situation in Slowenien dar, als vielmehr ein Dokument für Handkes persönliche Weltanschauung. Für den Autor gewinnt ein Mythos, der Mythos der Staats- und Geschichtslosigkeit, 'Wirklichkeit'. Einer im Gespräch mit Herbert Gamber geäußerten Aussage zufolge bedeutet für Handke 'Wirklichkeit' "nicht mehr das, was man sieht, sondern es sind verborgene komplexe Strukturen, Funktionszusam-

³² Vgl. hierzu FRANE ADAM: *Die politische Modernisierung in postsozialistischen Gesellschaften - am Beispiel Sloweniens*. In: *Beiträge zur historischen Sozialkunde* 21 (1991), S. 112-118.

³³ Zu einer Handke vergleichbaren Einschätzung der Situation kommt die Lyrikerin MARUŠA KRESE in ihrem Essay: *Abschied von Slowenien*. In: *Die Zeit* (6. September 1991), S. 66: "ich erinnere mich an das Schriftstellertreffen in Vilenica im vorigen Jahr, an das Treffen von Schriftstellern aus Mitteleuropa. Drei Tage lang war ich Zeugin des slowenischen Nationalismus, der slowenischen Folklore, des slowenischen Jammers, drei Tage lang war ich Zeugin des slowenischen Chauvinismus, der slowenischen Nichtsolidarität mit den Literaten im Kosovo, die in diesen drei Tagen inhaftiert wurden. Darüber verloren die slowenischen Dichter kein Wort"; Krese entwirft ein düsteres Bild der slowenischen Zukunft im Zeichen des Nationalismus: "Ich habe Angst vor den kommenden Jahren der slowenischen Demokratie, ich fürchte mich vor der Herrschaft der kleinen Männchen [...], die in meinem Namen und im Namen des slowenischen Volkes nach neuen Königen suchen."

³⁴ Zu den politischen Vorstellungen der slowenischen Parteien zwischen der bürgerlichen Revolution des Jahres 1848 und dem Ersten Weltkrieg vgl. JANKO PLETERSKI: *Die Slowenen*. In: *Die Habsburgermonarchie 1848-1918, Bd. 3: Die Völker des Reiches*. Hrsg. v. ADAM WANDRUSZKA u. PETER URBANITSCH. 2 Bde. Wien 1980, S. 801-838.

³⁵ Vgl. etwa NEVA ŠLIBAR: *Zur Rezeption der österreichischen Literatur in Slowenien nach 1945, ausgehend von der Aufnahme der Werke Ilse Aichingers, Ingeborg Bachmanns und Paul Celans*. In: *Jugoslawien - Österreich. Literarische Nachbarschaft*. Hrsg. v. JOHANN HOLZNER u. WOLFGANG WIESMÜLLER. Innsbruck 1986 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft, Germanistische Reihe, Bd. 28), S. 129-137.

menhänge..."; mit seinem Tun, d.h. seiner Sprach-Arbeit, stellt der Schriftsteller eine 'Gegenwelt' auf, "die vorhanden ist, nicht erfunden ist".³⁶ Angesichts der Vernetztheit moderner Wirklichkeit(en) beschränkt sich die Tätigkeit des Schriftstellers darauf, "Zwischenräume sichtbar werden" zu lassen;³⁷ im Verlauf der Umsetzung der Erzählung in Schrift konstituiert sich ein stets erneut in Gang gesetzter Prozeß der Selbstbefragung, verstanden als (letztlich ausweglose) Suche nach Sinn und Identität. Im Rahmen dieses poetischen Entwurfs kommt nun der Konstruktion von Mythen Modell-Funktion zu, geben doch Mythen "Paradigmata oder Vorschläge zu einer allgemeinen und systematischen Weltdeutung an die Hand".³⁸

Slowenien kam sowohl in der Poetik als auch im Weltbild Handkes die Rolle einer Gegenwelt, die mit den Eigenschaften der Ahistorizität und der Herrschaftslosigkeit ausgestattet war, zu, seine emotionale Prägnanz erhielt dieser Entwurf durch die Identifikation des Autors mit seiner slowenischen Ahnenreihe und seinem Engagement für die Rechte der slowenischen Minderheit in Kärnten. Ausgelöst durch einen Prozeß der Identitätssuche fand Handke in Slowenien einen - über Sprache vermittelten und in Sprache (bzw. Schrift) umgesetzten - Ort der Flucht und, wie er es im Roman *Die Wiederholung* dargestellt hat, einen Ort, an dem Erneuerung im Ursprünglichen (denk- und sprech-)möglich wird. Die politischen Ereignisse des Jahres 1991, die Handke als Eintritt Sloweniens in die von ihm befahdete Herrschafts-Geschichte interpretiert, zerstörten seinen Mythos. Anstatt nun sein poetisch entworfenes Bild zu modifizieren und nach der möglichen Rolle Sloweniens im Rahmen der neugestalteten politischen Konstellation in Europa zu fragen, machte er, bildlich gesprochen, den Slowenen die Emanzipation von einem Mythos, auf den hin sie von ihm fest-geschrieben wurden, zum Vorwurf. Jener Vorgang, der aus einem Volk des Mythos ein Volk der Geschichte macht, impliziert Handkes Auffassung zufolge einen Akt des Schuldig-Werdens: aus Opfern werden Täter, aus Machtlosen werden Machthaber, aus Poeten werden Politiker.

Der Abschied Handkes vom 'Neunten Land' erweist sich als Abschied des Dichters von einem selbstgeschaffenen Mythos. Gemäß seinem Weltverständnis, demzufolge Träume und Mythen 'Wirklichkeit' repräsentieren, wird die Destruktion des Slowenien-Mythos durch die Schaffung eines neuen Mythos, jenes Wunsch-Bildes vom Vielvölkerstaat Jugoslawien, abgelöst. In Verbindung mit dem Mythos eines - gelungenen - Turmbaus von Babel wird zwar der Aspekt der ständigen Gefahr des Scheiterns angesprochen, dennoch verkörpert sich für Handke

36 HANDKE: *Aber ich lebe...* (vgl. Anm. 1), S. 41, 119; vgl. auch folgende Selbstaussage: "Ich mein, sowie es mir gelänge [...], die Geschichte für den Entwurf - für die Gegenwart natürlich - fruchtbar zu machen, dann bin ich jederzeit bereit, mich in jeden Vorfall der Geschichte zu vertiefen. [...] Also so viele Leute, viel zu viele, die mich - was an sich schon eine Zumutung ist - beschreiben wollen, machen das auch noch mit Hilfe der Geschichte und verdoppeln dann das Ungehörige. Ich fühl mich nicht beschreibbar, ich möcht mich auch nicht beschreibbar fühlen. Insofern bin ich wahrscheinlich wirklich geschichtslos und sogar antgeschichtlich, daß ich halt mich mehr wiedererkenne in der Beschreibung einer Wolke [...] als in der Beschreibung von mir selber [...]". ebd., S. 132.

37 Vgl. ebd., S. 129.

38 MANFRED FRANK: *Der kommende Gott. Vorlesungen über die Neue Mythologie. 1. Teil.* Frankfurt am Main 1982 (= edition suhrkamp, Neue Folge, Bd. 142), S. 110. Vgl. auch folgende Definition des Mythos, die Handke formuliert hat: "Der Mythos besteht aus Wiederholungen: vergleichbare Geschehnisse mit verschiedenen Personen an verschiedenen Orten zu verschiedenen Zeiten" (PW 83). Zu Handkes Mythen-Suche vgl. auch JÜRGEN EGYPTIEN: *Die Heilkraft der Sprache.* Peter Handkes "Die Wiederholung" im Kontext seiner Erzähltheorie. In: Peter Handke. Hrsg. v. HEINZ LUDWIG ARNOLD. München 1989 (Neufassung) (= Text + Kritik, Bd. 24), S. 42-58.

in jenem "großen Jugoslawien" zwischen Karawanken, Ohridsee und makedonischen Ebenen (A 20) das gelungene Modell multiethnischer Kommunikation. Handke schafft eine rückwärtsgewandte Utopie vom konfliktfreien Zusammenleben der südslawischen Völker und ein selektives, auf die Perspektive der nationalen Freiheitsbestrebungen des 19. Jahrhunderts und die Heroik des Partisanenkampfes zurechtgeschnittenes Panorama vom Entstehen Jugoslawiens. Angesichts des unaufhaltsamen Zerfalls Jugoslawiens und unter dem Eindruck des Bürgerkrieges in Bosnien ist sich Handke jedoch der illusionären Dimension seines Konzepts bewußt und muß sich die Ohnmacht und Ausweglosigkeit einer Reaktion auf die blutigen Ereignisse eingestehen: "Diese Dinge zwingen uns. Aber wir wissen da nicht weiter. Wir wissen nicht weiter" (Horvat 74).

Als warnende Stimme vor den Gefahren des Nationalismus, den er als "die schrecklichste Kellerassel der Menschheit" (St A4) bezeichnet, und als Dokument einer Enttäuschung über Ab-grenzungen, Grenz-ziehungen, wird man Handkes Stellungnahme ihren Korrektiv-Wert gerade angesichts euphorischer Akklamationen eines 'neuen Nationalismus' zuerkennen, dennoch war der Zeitpunkt hierfür gerade angesichts der Heuchelei und des auch unter 'westlichen' Intellektuellen feststellbaren zynischen Verhaltens der internationalen 'Völkergemeinschaft' den Problemen Sloweniens und den Kriegen in Kroatien und Bosnien gegenüber - falsch gewählt. Eine differenzierter argumentierende und sensibler formulierte Stellungnahme hätte Handkes zentralem Anliegen, der Warnung vor Nationalismus und Staatsmacht, mehr genützt; in der vorliegenden Form jedoch provozierten seine Aussagen entrüstete oder polemische Abwehr-Reaktionen, als Grundlage zu einer notwendigen Selbst-befragung des 'slowenischen Weges' eigneten sie sich aber nur in beschränktem Maß. Anders als mit seinen fiktionalen Texten, deren poetische 'Konstruktionen' sich jeder Eindeutigkeit entziehen und die Widersprüchlichkeit der Einzelperscheinung ausloten, verfiel Handke bei seinem 'Seitensprung' als politischer Essayist in das Dilemma der Linearität und der "Totalitätsansprüche"³⁹ der mit Begriffen operierenden, von der Einzelperscheinung abstrahierenden politischen Aussage.

39 HANDKE: *Die Geborgenheit...* (vgl. Anm. 29), S. 46.

PETER HANDKE IM SLOWENISCHEN RAUM: EINE BIBLIOGRAPHIE

Neva Šlibar

Die vorliegende Bibliographie, die die Rezeption Handkes im slowenischen Raum sowie die Beziehung Handke–Slowenien innerhalb der in Slowenien und/oder von slowenischen Autoren veröffentlichten Publizistik umfaßt (und nur in Ausnahmefällen Aufsätze bzw. Artikel mit Slowenien–Bezug im deutschsprachigen Raum berücksichtigt), reagiert auf den mancherorts beklagten Mangel übersichtlicher Darstellungen und fundierterer Auseinandersetzungen mit diesem literarischen, fachlichen und öffentlichen Teilbereich. Wohl ist daraus auf den ersten Blick ersichtlich, daß Handke bereits sehr früh im slowenischen Kulturraum gelesen wurde. Im Laufe der Jahre hat sich eine beachtliche Anzahl von verschiedenartigen Artikeln zu ihm und seinem Werk angesammelt, worunter sich jedoch nur vereinzelte fachlich relevante und unter die oberflächliche Präsentation gehende Studien befinden. Eine eingehende Rezeptionsanalyse dieses Teilbereichs der Handke-Forschung ist seit langem geplant und wird in Kürze an der Germanistik der Philosophischen Fakultät in Ljubljana verfaßt werden.

Gegliedert ist die Bibliographie in vier Abschnitte. Der erste umfaßt die in Zeitschriften oder in Buchform veröffentlichten übersetzten Texte Peter Handkes, wobei die Besprechungen der Bücher oder der auf slowenischen Bühnen aufgeführten Theaterstücke daran angeschlossen werden. Der zweite Abschnitt "Erwähnungen, Kürzestinformation" ist zeitlich auf die Frühzeit der Handke-Rezeption (bis 1970) begrenzt. Der dritte Abschnitt führt Portraits und Interviews an, der vierte hingegen längere Artikel, Studien etc. Eine klare Grenzziehung zwischen den beiden Abschnitten läßt sich schwer durchführen. Zur Orientierung des deutschsprachigen, des Slowenischen nicht mächtigen Lesers wird in Klammern die Übersetzung der Titel in den Abschnitten 1, 3 und 4 angeführt.

Die Basis für die angeführten Daten bildeten die Karteien der National- und Universitätsbibliothek Sloweniens sowie die von dieser Institution betreute Slowenische Nationalbibliographie. Da jedoch die Angaben für die Frühzeit der Rezeption Handkes nicht komplett vorliegen, hat Frau Sabina Cilenšek die in Frage kommenden Zeitschriften durchgesehen und das entsprechende Material gesammelt. Obwohl diese Bibliographie den eifrigsten Handke-Übersetzern, Rezensenten und Publizisten zur Durchsicht vorgelegt wurde – an dieser Stelle sei ihnen für ihre Hinweise gedankt – ist es illusorisch, Vollständigkeit zu beanspruchen. Infolgedessen sei jedem Leser/jeder Leserin, der/die zusätzliche Informationen oder Hinweise vermitteln kann, bereits im voraus gedankt (an die Adresse der Verfasserin am Institut für Germanistik, Philosophische Fakultät, Aškerčeva 2, 61000 – Ljubljana, SLO). Diese sollen in der slowenischen Bibliographie-Ausgabe sowie im nächsten Heft der *Acta Neophilologica* publiziert werden.

I. ÜBERSETZTE TEXTE:

- * Handke, Peter, Poplava. /Überschwemmung./, übersetzt von Jože Stabej, *Dialogi* 2/1966 Nr. 12, S.702-704.
- * Handke, Peter, Zmerjanje občinstva. /Publikumsbeschimpfung./, *Tribuna* 16/1967-68 (4.3.) Nr. 15, S.20.
- * Handke, Peter, Nasveti za besnilo. /Ratschläge für einen Amoklauf./, in: **V temnem svetu.** Sodobna nemška proza. Izbor, Mladinska knjiga: Ljubljana 1969, S. 118/119.
 - Horvat, Jože, *Knjiga XVIII* (1970) Nr. 3, S. 87/88.
- * Handke, Peter, Proza. (Sršeni; Povodenj; Izpitno vprašanje 1.), /Prosa. Aus den **Hornissen**; Überschwemmung; Prüfungsfrage 1./, übersetzt von Lučka Jenčič, *Prostor in čas* 2/1970 Nr. 7/8, S.476-481.
- * Handke, Peter, Slušna igra. /Hörspiel./, übersetzt von Janez Gradišnik, RTV-Hörspielredaktion: Ljubljana 1970.
- * Handke, Peter, Kaspar, übersetzt von Lado Kralj und aufgeführt im Theater *Glej* 1970.
 - *Dnevnik*, 20/1970 (26. 6.) Nr. 171, S. 3.
 - Snoj, Jože, *Delo*, 1970 (1.7.) Nr. 176, S. 5.
 - Smasek, Lojze, *Večer* 26/11970 (1. 7.) Nr. 151, S. 8.
 - Taufer, Veno, *Naši razgledi*, 19/1970 (17.7.) Nr. 14, S. 427.
 - Trupej, Andrej, ("Glej" se je predstavil), *Mladina* 1970 Nr. 28, S. 8.
 - *Dnevnik* 20/1970 (3. 4.) Nr. 90, S. 5.
- * Handke, Peter, Slušna igra st. 2. /Hörspiel 2./, übersetzt von Janez Gradišnik, RTV-Hörspielredaktion: Ljubljana 1971.
 - Danes na programu, *Dnevnik* 20/1970 (22. 5.), S. 17.
- * Handke, Peter, Prerokba. /Weissagung./, übersetzt von Borut Trekman, RTV-Hörspielredaktion: Ljubljana 1972.
- * Handke, Peter, Varovanec hoče biti varuh. /Das Mündel will Vormund sein./, Theater *Glej* 1972.
 - Šlamberger, Snežna, *Dnevnik*, 22/1972 (20. 5.) Nr. 135, S. 5.
 - Trekman, Borut, *Dnevnik*, 22/1972 (30. 5.) Nr. 145, S. 5.
 - Taufer, Veno, *Naši razgledi*, 1972, (7. 7.) Nr. 13, S. 392.
 - Inkret, Andrej, *Delo*, 1972 (6. 7.) Nr.152, S. 6.
 - Trupej, Andrej, *Mladina* 1972, Nr. 29, S. 9.
- * Handke, Peter, **Kratko pismo, dolgo slovo.** /Der kurze Brief zum langen Abschied./, übersetzt von Vital Klabus, Državna založba Slovenije: Ljubljana 1973:
 - Hofman, Branko (B.H.), *Knjiga* 1973 Nr. 11/12, S.577.
 - Ratej, Olga, *Tedenska tribuna* 1973 (31.10.) Nr. 44, S.18.
 - Rupel, Dimitrij, *Večer* 1973 (20.11.) Nr. 270, S.7.
 - Rupel, Slavko (Sl.R.), *Primorski dnevnik* 1973 (20.12) Nr. 297, S.4.
 - Šlibar, Neva, *Prostor in čas* 1974 Nr. 5/6, S. 341-344.
- * Handke, Peter, O resničnih silah v Avstriji. /Über die wahren Kräfte in Österreich./, *Delo* 1975 (4.10.) Nr. 232, S.30.
- * Handke, Peter, **Žalost onkraj sanj.** /Wunschloses Unglück./, übersetzt von Stanka Rendla, Cankarjeva založba: Ljubljana 1977, mit einem Nachwort von Drago Druškovič.
 - Novak, Jernej, *Dnevnik* 1977 (21.5.) Nr. 136, S.6.
 - *Naša žena*, 1977 Nr.6, S.18/19.
- * Handke, Peter, **Žalost onkraj sanj.** /Wunschloses Unglück./, übersetzt von Stanka Rendl, aufgeführt am 28.9.1978 in **Mala drama** (dramatisiert von Žarko Petan):
 - A.I., *Delo* 1978 (28.9.), S.7.

- Berger, Aleš, *Dnevnik* 1978 (3.10.), S.5.
- Javoršek, Jože, *Delo* 1978 (3.10.), S.9.
- Smasek, Lojze, *Večer* 1978 (3.10.), S.5.
- Rupel, Dimitrij, *Teleks* 1978 (6.10.), S.9.
- Gobec, Edi, und Zupančič, Anton /Edward Gobetz und Anthony Zupancic/, Slovenian Austrian playwright Peter Handke. From Carinthia with sorrow beyond dreams, *Slovenian heritage* 1/1980, S.308-319.
- * Handke, Peter, *Beseda čas.* /Das Wort Zeit./, übersetzt von Majda Novak, *Obzornik* 1980 Nr. 11, S.827.
- * Handke, Peter, *Pozdrav nadzornemu svetu.* /Begrüßung des Aufsichtsrats./, übersetzt von Emira Antončič, *Torišče* 1981 Nr. 4, S.95-99.
- * Handke, Peter, *Nauk gore* (odlomek). /Ausschnitt aus **Die Lehre der Sainte-Victoire.**./, übersetzt von Franc Šrmpf, *Dialogi* 1981 Nr. 5, S. 334-339.
- * Handke, Peter, *Zgodovinske laži.* Uvod in prevod: Dorica Nadoh. /Historische Lügen. Einleitung und Übersetzung von Dorica Nadoh. /, *Naši razgledi* 31/1982 (29.1.) Nr.2, S.61.
- * Handke, Peter, *Anthologia alpina.* (Gedichte: An den Morgen/Jutru, An die Henker/Rabljem, An den Winter/Zimi), übersetzt von Vladimir Gajšek, *Dialogi* 19/1983 Nr. 9, S.41-42.
- * Handke, Peter, **Napačna kretnja. Levičnica.** /Falsche Bewegung. Die linkshändige Frau./, übersetzt von Gitica Jakopin, Prešernova družba: Ljubljana 1983, mit einer Notiz über den Autor und sein Werk von Gitica Jakopin:
 - Ferk, Janko, *Celovski zvon* 1984 Nr. 4, S.82-85.
 - Horvat, Jože, *Delo* 1983 (28.7.) Nr. 172, S.8.
 - Lukan, Blaž, *Primorske novice* 1983 (19.8.) Nr. 67, S.5.
 - Novak, Mirjam, *Dnevnik* 1983 (20.8.) Nr. 225, S.12.
 - Šrmpf, Franc, *Večer* 1983 (25.8.) Nr. 196, S.5.
- * Handke Peter, *Na Koroškem neki narod izumira.* /In Kärnten stirbt ein Volk aus./, übersetzt von Mirjana Križman, *Dnevnik* 1983 (19.11.) Nr. 3315, S.9-11.
- * Handke, Peter, *Kitajec bolečine.* /Der Chinese des Schmerzes./, Übersetzung und Einleitung von Senta Šetinc, *Večer* 1984 (12.3.) Nr. 59, S.4.
- * Handke, Peter, *Gegenreden und Rühmen. Rede anlässlich des Petrarca- Preises an Gustav Januš.* /In deutscher Sprache/, *Slovenski vestnik* 39/1984 (29.4.) Nr. 26, S.6.
- * Handke, Peter, *Ugovarjanje in slavljenje.* Govor na podelitvi Petrarkove nagrade Gustavu Janušu. *Naši razgledi* 33/1984 (10. 8) Nr. 15, S.448/449.
- * Handke, Peter, *Kitajec bolečine.* /Der Chinese des Schmerzes./, ausgewählt und übersetzt von Samo Krušič, *Problemi* 24/1986 Nr. 7/8, S. 73-80.
- * Handke, Peter, *Laternen na trgu Vendôme.* /Laternen auf der Place Vendôme./, übersetzt von Lučka Jenčič, *Dnevnik* 1986 (13.11.) Nr. 308, S.14.
- * und in: Janko Ferk, Peter Kresche (Hg.), **Letzte Möglichkeit Österreich kennenzulernen**, Mohorjeva/Hermagoras: Celovec/ Klagenfurt 1987, S. 74-77.
- * Handke, Peter, *Doživljanje krasa.* Odlomki iz knjige **Die Wiederholung.** /Den Karst erleben. Ausschnitte aus dem Buch **Die Wiederholung.**./, übersetzt von Jože Horvat, *Naši razgledi* 35/1986 (10.10.) Nr. 19, S. 568;
- * und *Slovenski vestnik* 41/1986 (19.12.) Nr. 51, S.10.
- * Handke, Peter, "V mojem spominu so vsi postali procesija Indijancev." Odlomki iz še neprevedene Handkejeve knjige **Ponovitev.** /"In meiner Erinnerung wurden sie alle zu einer Prozession von Indianern." Ausschnitte aus dem noch nicht übersetzten Buch **Die Wiederholung** von Peter Handke./, übersetzt von Vito Kogoj, *Primorske novice* 40/1986 (14.11) Nr. 89, S.5.

* Handke, Peter, Pesem trajanju. Odlomek iz pesniške knjige **Gedicht an die Dauer**. /Gedicht an die Dauer. Ausschnitt aus dem gleichnamigen dichterischen Buch./, übersetzt von Andrej Kokot, *Naši razgledi* 36/1987 (11.9.) Nr. 17, S. 505.

* Handke, Peter, Pisatelji so figure polsence, ki stopijo na sonce in potem spet izginejo. /Die Schriftsteller sind Figuren des Halbschattens, die in die Sonne treten und daraufhin wieder verschwinden./, übersetzt von Vitko Kogoj, adaptiert von Cveta Guzej-Sabatin und Majda Susa, *Primorske novice* 41/1987 (18.9.) Nr. 73, S.5.

* Handke, Peter, Pesem trajanju. (Odlomki) Spominu Renéja Koliskega, mimo čigar zapuščenega stanovanja sem šel pred nedavnim. /Gedicht an die Dauer. Ausschnitte. Zur Erinnerung an René Koliski, an dessen verlassener Wohnung ich neulich vorbeiging./, übersetzt von Silvija Borovnik und Fabjan Hafner, *Nova revija* 6/1987 Nr. 65/66, S. 1329 – 1334.

* Handke, Peter, Ponovitev. (Odlomek) /Aus der **Wiederholung**/, übersetzt von Silvija Borovnik und Klaus Detlev Olof, ebda., S.1335- 1337.

* Handke Peter, Wiederholung/Ponovitev. Das blinde Fenster. Zwei Fragmente/Slepo okno. Odlomek iz romana, übersetzt von Silvija Borovnik und Klaus-Detlev Olof, in: Zbornik Vilenica 87 /Sammelband des Vilenica-Preises 1987/, Društvo slovenskih pisateljev: Ljubljana 1987, S. 34-45, 46-55.

* Handke, Peter, Zgodba o otroku. (Odlomek)/Aus der **Kindergeschichte**./, übersetzt von Silvija Borovnik und Klaus Detlev Olof, ebda. S.1338-1341.

* Handke, Peter, Sem prebivalec slonokoščene stolpa. /Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms./, übersetzt von Silvija Borovnik, ebda. S. 1342-346.

* Handke, Peter, Duras, Marguerite, **Bolezen smrti**. Po priredbi Petra Handkeja prevedla Lučka Jenčič. /Marguerite Duras' **Krankheit Tod** nach einer Bearbeitung von Peter Handke übersetzt von Lučka Jenčič./ RTV: Ljubljana 1987.

* Handke, Peter, **Pesem trajanju**. /Gedicht an die Dauer./, übersetzt von Andrej Kokot, Drava: Klagenfurt/Celovec 1987:

- Zoran, Ivan, *Dolenjski list* 1988 (15. 2.) Nr. 8, S. 15.
- Povše, Janez, *Primorski dnevnik* 1988 (19.5.) Nr. 111 XII/1, S. 11.
- Benhart, František, *Sodobnost* 1989 Nr. 5, S. 550-552.

* Handke, Peter, Pesem trajanju. Odlomek (aus dem **Gedicht an die Dauer**), übersetzt von Andrej Kokot, *Obzornik* 1988 Nr. 6, S.427-429.

* Handke, Peter, **Ponovitev**. /Die Wiederholung./, übersetzt von Silvija Borovnik und Klaus-Detlev Olof, Wieser: Klagenfurt/ Celovec 1988:

- Jančar, Drago, *Naši razgledi* 1988 (26.8.), S.490/491.
- Borovnik, Silvija und Olof, Klaus-Detlev, IX/1, *Delo* 1988 (29.9.) Nr. 227, S. 5.
- Virk, Jani, *Dnevnik* 1988 (4.10.) Nr. 271, S.14.
- Horvat, Franc, *Delo* 1988 (3.11.) Nr. 256, S.7.
- Čuk, Marij, *Primorski dnevnik*, 1988 (23.12.) Nr. 287, S.9.
- Benhart, František, *Sodobnost* 1989 Nr. 5, S.550-552.
- Skamperle, Igor, *Literatura* 1989 Nr. 3, S.174-176.
- Janko, Anton, *Delo* 1990 (1.3.) Nr. 50, S.14/15.

* Kolšek, Peter, O Handkeju in Pleteršniku pa še o Dravi in Cankarju. /Über Handke und Pleteršnik und noch über Drava und Cankar./ *Delo* 1988 (29.9.), S.5.

* Handke, Peter, **Pisatelj popoldan**. /Nachmittag eines Schriftstellers./, übersetzt von Borut Trekman, Drava:Klagenfurt /Celovec 1989:

- Povše, Janez, *Primorski dnevnik* 1990 (8.4.) Nr. 81, S.5.

* Handke, Peter, und Wenders, Wim, Nebo nad Berlinom. /Der Himmel über Berlin./, übersetzt von Ivo Štandekar, *Problemi* 27/1989 Nr. 2/3, S. 136-149.

* Handke, Peter, Esejček o tretjem: ali: Kdo govori v pesmih Alfreda Kolleritscha? /Kleiner Essay über den Dritten:oder: Wer spricht in den Gedichten Alfred Kolleritschs?/, übersetzt von Leo Petrovič, *Nova revija* 1989 Nr. 91, S. 1468/1469.

* Handke, Peter, **Poskus o utrujenosti**. /Versuch über die Müdigkeit./, übersetzt von Silvija Borovnik und Klaus-Detlev Olof, Wieser: Klagenfurt/ Celovec, Salzburg, 1990:

- Virk, Jani, Mistično oko utrujenosti. /Das mystische Auge der Müdigkeit./ *Dnevnik* 1990 (30.10.), S.7 (Podmornica).

* Handke, Peter, **Sanjačevo slovo od devete dežele: resničnost, ki je minila: Spomin na Slovenijo**. /Der Abschied des Träumers vom Neunten Land. Erinnerung an Slowenien/, übersetzt von Vitomir Smolej und Slavko Fras, Wieser: Klagenfurt/Celovec 1991.

Davor erschienen in: *Naši razgledi* 1991 (30.8.) Nr. 16, S. 471/472.

Ausschnitte in: *Delo* 1991 (21.8.), S.9.

Vgl. dazu Reaktionen, nicht Rezensionen:

- *Delo* 1991 (21.8.), S.9

- Božič, Peter, *Delo* 1991 (22.8.), S.6.

- Medved, Drago, *Delo* 1991 (24.8.), S.5.

- Jelinčič, Dušan, *Primorski dnevnik* 1991 (25.8.), S.3.

- Zajc, Srečo, *Delo* 1991 (27.8.), S.8.

- Benhart, Frantiček, *Delo* 1991 (29.8.), S.5.

- Mevlja, Dušan, *Delo* 1991 (31.8.), S.15.

- Peter Kolšek, *Delo* 1991 (7.9.), S.7.

- Kavčič, Vladimir, *Naši razgledi* 1991 (13.9.), S.481.

- Rebula, Alojz, *Družina* 1991 (15.9.), S.11.

- Pahor, Boris, *Delo*, 1991 (26.9.), S.14.

* Pristen ponaredek. Handkejev **Poskus o posrečenem dnevu**. Prevod recenzije iz *Die Zeit*. /Übersetzung der Besprechung von Handkes **Versuch über den geglückten Tag** aus der *Zeit*/, *Delo* 1991 (7.9.), S.28.

- Pollack, Ilse, Sanjavec je lažnivec. /Der Träumer ist ein Lügner./, Übersetzung der Replik auf das *Standard*-Interview vom 11.10.1991, *Delo*, 1991 (21.11.), S.15.

* Handke, Peter, **Otroška zgodba**. /Kindergeschichte./, übersetzt von Borut Trekman, Drava:Klagenfurt/Celovec 1991.

* Handke, Peter, Krošnjar. /Der Hausierer./, übersetzt von Silvija Borovnik, in: **Prekoračiti obzorje. Iz sodobne avstrijske proze**. /Den Horizont überschreiten. Zeitgenössische österreichische Prosa./ Ausgewählt und übersetzt von Silvija Borovnik, Mladinska knjiga 1991, S. 49.

(* geplant für 1994; Handke, Peter, **Poskus o džuboksu**. /Versuch über die Jukebox./, übersetzt von Ljubica Černivec und Klaus Detlev Olof, Wieser: Klagenfurt/Celovec, Salzburg.)

II. ERWÄHNUNGEN, KÜRZESTINFORMATION (1964-1970):

* Šlamberger, Snežna, Graški kulturniki vračajo obisk, *Ljubljanski dnevnik*, 14/1964 (14. 4.) Nr. 103, S.3.

* Šlamberger, Snežna, Vaše priznanje in vaša kritika bosta za nas obogatitev, *Ljubljanski dnevnik*, 14/1964 (16. 4.) Nr. 105, S.2.

* Pogačnik, Bogdan, Teksti iz Avstrije, *Delo*, 1964 (17. 4.) Nr. 106, S.7.

* Kolleritsch, Alfred, Hedwig, "Manuskripte" – eksperiment z jezikom, *Dialogi* II(1966) Nr. 12, S.704-707.

* Gerstinger, Heinz, "Hrepenenje po poetičnem". Avstrijska dramatika po letu 1945, *Dialogi* II(1966) Nr. 12, S.675-678.

- * Horvat, Jože, *Tribuna* 17/1966/1967 (22. 2.) Nr. 12, S.10.
- * Smasek, Lojze, Iskanja in juriši, *Večer* 23/1967 (21. 9.) Nr. 220, S.8.
- * Kulturna panorama, *Večer*, 23/1967 (23. 12.) Nr. 297, S.9.
- * Gledališki festival v Benetkah, *Primorski dnevnik* 24/1968 Nr. 199, S.2.
- * Kulturna panorama, *Večer*, 24/1968 (15. 9.) Nr. 219, S.8.
- * Domej, Kristijan, "Literarna situacija", *Dialogi* V(1969) Nr. 3, S. 169/170.
- * Smasek, Lojze (Is), Od "Tollerja" do "Kasparja", *Večer*, 25/1969 (14. 5.) Nr. 111, S.8.
- * Tretji BITEF, *Večer*, 25/1969 (27. 8.) Nr. 199, S.8.
- * Odrska dela, zrcala naših dni, *Večer*, 25/1969 (28. 8.) Nr. 200, S. 8.
- * Bizovičar, Ivica, Gledališče – del študentskega gibanja, *Dnevnik*, 19/1969 (11. 9.) Nr. 247, S.10.
- * Smasek, Lojze, Pregled živega gledališča, *Večer* 25/1969 (3. 10.) Nr. 231, S.8.
- * Kulturna panorama, *Večer* 25/1969 (13. 11.) Nr. 265, S.15.
- * Kulturna panorama, *Večer* 25/1969 (16. 12.) Nr. 293, S.15.
- * Smasek, Lojze, Kolikokrat igrano in kako gledano, *Večer* 26/1970 (13. 2.) Nr. 36, S.8.
- * Smasek, Lojze, Zob za zob, *Večer* 26/1970 (5. 3.) Nr. 53, S.15/16.
- * Veliko zanimanje za Sterijino pozorje, *Večer* 26/1970 (13. 3.) Nr. 60, S.8.
- * Predan, Vasja, Velik uspeh Male drame, 1970 (31. 3.).
- * Šlamberger, Snežna, Neodvisno odrsko iskanje, *Dnevnik* 20/1970 (29.4.) Nr. 115, S.7.
- * Žganjer, Branimir, Zvoki in barve, *Večer*, 26/1970 (30. 4.) Nr. 100, S.10.
- * Milanovič, M., "Glej" se predstavlja, *Dnevnik* 20/1970 (25. 6.) Nr. 170, S.5.
- * Kulturna panorama, *Večer* 26/1970 (8. 7.) Nr. 156, S.8.
- * Modernizirana klasika, *Večer* 26/1970 (27. 8.) Nr. 198, S.15.
- * Forstnerič, France, Hamlet v kopalkah, *Večer*, 26/1970 (3. 9.) Nr. 204, S.15.
- * Eksperimentalno gledališče Glej, *Dnevnik*, 20/1970 (18. 11.) Nr. 354, S.5.
- * pk, V smeri konkretne poezije, *Prostor in čas*, 1970 Nr. 9/10, S. 589-592.
- * Geissner, Hellmut, Igra s poslušalcem, übersetzt von Darko Dolinar, *Problemi*, VIII (1970) Nr. 86, S.59-64.
- * Knjiga o sodobnem gledališču, *Naši razgledi*, VIII(1970) Nr. 6, S. 179.

III. PORTRAITS, INTERVIEWS etc.

- * F.S. (Šrimpff, Franc), Kdo je Peter Handke? Pred nedeljskim gostovanjem dunajskega Burgtheatra v Mariboru. /Wer ist Peter Handke? Vor dem Gastspiel des Wiener Burgtheaters in Maribor./, *Večer* 1979 (16.11.) Nr. 268, S.6.
- * Gajšek, Vladimir, Znani NN – Peter Handke. Pogovor s književnikom. /Der bekannte NN – Peter Handke. Gespräch mit dem Literaten./, *Večer* 1983 (10.11.) Nr. 261, S.5.
- * Wieser, Peter und Lojze, "Saj človek ni vesel, če je hudoben..." /"Der Mensch ist doch nicht froh, wenn er böse ist..."/, *Slovenski vestnik* 38/1983 (18.11.) Nr. 46, S.6/7.
- * Pogačnik Bogdan, Peter Handke, "Jaz koroški Slovenec..." /"Ich, ein Kärntner Slowene..."/, *Delo* 1986 (21.8.) Nr. 194, S.8.
- * Goldschmidt, Didier und Salino, Brigitte, "Nisem še našel prave nacionalne identitete." /"Ich habe meine nationale Identität noch nicht gefunden."/, *Naši razgledi* 32/1983 (18.11.) Nr. 22, S.662-664.
- * (Kratki portret.) /Kurzportrait./, *Večer* 1984 (12.3), S.4.

* Ezine, Jean Louis, Arheolog besed. Pogovor z avstrijskim pisateljem. /Der Wörterarchäologe. Gespräch mit dem österreichischen Schriftsteller Peter Handke./, *Naši razgledi* 35/1986 (12.9.) Nr. 17, S.502/503.

* Horvat, Jože, (J.H.), Peter Handke za torinski dnevnik. /Peter Handke für eine Turiner Tageszeitung./, *Delo* 1987 (15.1.), S.5.

* Zelo odmeven intervju Petra Handkeja v La stampa. /Ein echoreiches Interview Peter Handkes in La stampa./, *Naš tednik* 1987 (15.1.), S.11.

* Horvat, Jože, Pravzaprav je sijajno, da je bog nekoč ljudem zmešal jezike. /Eigentlich ist es herrlich, daß Gott irgendwann einmal den Menschen die Sprachen verwirrt hat./, *Delo* 1987 (29.1.) Nr. 23, S.3.

- Nachdruck und deutsche Übersetzung in: Peter Handke/Jože Horvat, **Noch einmal vom Neunten Land**. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat. Wieser: Klagenfurt/Salzburg 1993. S.9-17, 41-51.

* Kranjc, Jože, Sam sem in to mi daje moč. Dobitnik letošnje literarne nagrade Vilenica. /Ich bin allein und das gibt mir Kraft. Der heutige Preisträger des Vilenica-Literaturpreises./, *Večer* 1987 (16.9.) Nr. 215, S.14.

* Horvat, Jože, "Nekaj najlepšega je zame človek, ki pripoveduje." /Ein Mensch, der erzählt, gehört für mich zum Schönsten./, *Delo* 1987 (17.9.) Nr. 216, S.7.

* Kante, Lojze (L.K.), "Vsem, ki sem jih spoznaval, sem dolžan postaviti spomenik"/"Allen, die ich kennengelernt habe, bin ich verpflichtet, ein Denkmal zu setzen"/, *Delo* 1987 (17.9.) Nr.216, S.7.

* Horvat, Jože, Trajanje, najvišji občutek. /Dauer, höchstes Gefühl./, *Naši razgledi* 1988 (23.9.), S.561/562.

- Nachdruck und deutsche Übersetzung in: Handke/Horvat, a.a.O. S.53- 69.

* Štandekar, Ivo, Handkejev strah pred slovensko državo. /Handkes Angst vor dem slowenischen Staat./, *Mladina* 1991 (8.10.) Nr. 41, S. 17-20.

* "Jaz, Peter Handke, proti Mitteleuropi – pošasti". /Ich, Peter Handke, gegen Mitteleuropa – die Monster./, Übersetzung von Ausschnitten des Interviews aus dem *Standard* (11.10.1991), *Delo* 35/1992 (13. 2.) Nr. 35, S.17.

- Trček, Stane, Kdo je proti mednarodnemu pravu? /Wer ist gegen das Internationale Recht?/ *Delo* 1992 (20. 2.), S.14.

- Antić, Ivo, Mistična Srednja Evropa in njen nevarni "polbrat" Balkan. /Das mystische Mitteleuropa und sein gefährlicher "Halbbruder" der Balkan./ *Delo* 1992 (12. 3.), S.15/16.

* Pisateljska igra vprašanj. Prevedel iz revije *Basta* Vid Snoj. /Das Fragespiel des Schriftstellers. Übersetzt aus der Zeitschrift *Basta* von Vid Snoj./, *Slovenec* 1992 (29.10.), S.23.

* Peter Handke/Jože Horvat, **Noch einmal vom Neunten Land**. Peter Handke im Gespräch mit Jože Horvat. Wieser: Klagenfurt/Salzburg 1993: außer der beiden angeführten Interviews noch S.71-101: Noch einmal vom Neunten Land, Paris 14. 11. 1992 (Erstveröffentlichung).

IV. BERICHTE, ARTIKEL, STUDIEN ÜBER HANDKE:

* P.A., O vsakdanjem dogajanju..., *Večer* 25/1969 (5. 3.), S.8.

* I.G., Mala kulturna panorama, *Naši razgledi* 1969 (5. 4.), S.208.

* I.G., Mala kulturna panorama, *Naši razgledi* 1969 (19. 9.), S.544.

* Smasek, Lojze, Zgovorni molk Petra Handkeja, *Večer* 25/1969 (25.9.) Nr.224.

* Detela, Lev, Nепреvedene knjige. (Peter Handke, Hornissen) /Nicht übersetzte Bücher./, *Most* VI, 1969 Nr. 23/24, S.203/204.

* I.G., Mala kulturna panorama, *Naši razgledi* 1970 (20.3.) Nr. 6, S.179.

* Bogataj, Katarina, Peter Handke in dvakrat Kaspar. /Peter Handke und zwei Mal Kaspar./, *Prostor in čas* 1970 Nr. 7/8, S.481-486.

* Held, Wolfgang, Kaspar Hauser in kritika jezika. /Kaspar Hauser und die Kritik der Sprache./, *Prostor in čas* 1970 Nr. 7/8, S.486-488.

* Predan, Vasja, Dvakrat zagrebški ITD, *Delo* 1970 (2. 4.), S.5.

* Smasek, Lojze, Neznosni svet "pametnih". /Die unerträgliche Welt der "Klugen"./, *Večer* 30/1974 (21. 10.) Nr. 245, S.5.

* Petan, Žarko, Zmerjanje Handkeja. /Handke-Beschimpfung/, *Gledališki list Drama* 1978/79 Nr. 1; und *Naši razgledi* 27/1978 (21.4.) Nr. 8, S.235.

* Šrmpf, Franc (F.Š.) Peter Handke – prevajalec iz slovenščine. Evropsko znani književnik je slovenskega rodu. /Peter Handke – Übersetzer aus dem Slowenischen. Der europaweit berühmte Literat ist slowenischer Abstammung. /, *Večer* 35/1980 (8.9.) Nr. 260, S.8.

* Fras, Slavko, Peter Handke "izginil v Istri". /Peter Handke in Istrien "verschwunden"./, *Delo* 1981 (22. 10.), S.16.

* Kumar, Željko, Lingvizem Petra Handkeja. /Peter Handkes Linguismus./, *Primorsko srečanje* 6/1982, Nr. 36, S.387-389.

* Ferk, Janko, Prelistal sem 4381 strani. /Ich habe 4381 Seiten durchgeblättert./, *Družina in dom* 33/1982 Nr. 2, S.8/9.

* Ferk, Janko, Prebral sem 4381 strani. Avstrijski pisatelj Peter Handke in slovenstvo v njegovih spisih. /Ich habe 4381 Seiten gelesen. Der österreichische Schriftsteller Peter Handke und das Slowenentum in seinen Schriften./, *Delo* 1982 (16.7.) Nr.164, S.5.

* S.F., Hölderlin našega časa, *Delo*, 1982 (10. 12.), S.16.

* Prevod. /Übersetzung./, *Delo* 1983 (27.1.), S.16.

* Kristen, Samo, Potret neke melanholije. /Portrait einer Melancholie./, *Delo* 1983 (24.11.) Nr. 273, S.9.

* Gajšek, Vladimir, Peter Handke v *Dialogih*. /Peter Handke in der Zeitschrift *Dialoge*./ (mit Kurzinterview), *Dialogi* 19/1983 Nr. 12, S.31- 34.

* Horvat, Jože, Slovenci v Handkejevi viziji. Nova knjiga Petra Handkeja **Ponovitev** pripoveduje o slovenskem jeziku, slovenskem krasu, slovenski preteklosti. /Die Slowenen in der Sicht Handkes. Das neue Buch Peter Handkes **Die Wiederholung** erzählt von der slowenischen Sprache, vom slowenischen Karst und von der slowenischen Vergangenheit./, *Naši razgledi* 35/1986 (26.9.), S.533/534.

* i.š., Peter Handke: Die Wiederholung (Povrnitev), *Novi list* 1986 (13.11), S.4.

* Peter Handke postal dopisni član SAZU. /Peter Handke wurde zum korrespondierenden Akademiemitglied ernannt./, *Slovenski vestnik* 1987 (8. 5.), S.3.

* Horvat, Jože, Popotovanje na rob mesta. Ob "potopisni" pripovedi Petra Handkeja **Pisateljstvo popoldne**. /Reise zum Rand der Stadt. Zur "Reise"erzählung Peter Handkes **Nachmittag eines Schriftstellers**./, *Naši razgledi* 36/1987 (11.9.), S.504.

* Kante, Lojze, Nagrajenec literarnega srečanja Vilenica '87 je Peter Handke. /Der Preisträger des literarischen Treffens Vilenica '87 ist Peter Handke./, *Delo* 1987 (12. 9.), S.1.

* Kante, Lojze, Pričakovanja organizatorjev Vilenice 87 izpolnjena. /Erwartungen der Vilenica-Organisatoren erfüllt./, *Delo* 1987 (14. 9.), S.3.

* Vilenica '87 Petra Handkeja. /Peter Handkes Vilenica '87/, *Primorske novice* 41/1987 (15.9.) Nr. 72, S.5.

* Goričar, Barbara, Pisatelj Handke pozval Waldheima, naj odstopi. /Der Schriftsteller Handke fordert Waldheim zum Rücktritt auf./, *Delo* 1987.

* Odprtost in toleranca Petra Handkeja. Utemeljitev mednarodne nagrade Vilenica '87. /Peter Handkes Offenheit und Tolleranz. Begründung des internationalen Vilenica-Preises '87./, *Delo* 29/1987 (15.9.) Nr.214, S.6.

- * Goričar, Barbara, Handke, cockta, nostalgija. /Handke, Cockta, Nostalgie./ *Delo* 1987 (31.12), S.26.
- * Benhart, František, Hvalnica Trajanju in Ponovitvi ali pripoved o pripovedi: (na rob knjigama Petra Handkeja). /Ein Loblied an die Dauer und die Wiederholung oder die Erzählung von der Erzählung: Marginalien zu den beiden Büchern Handkes./, *Sodobnost* 37/1989 Nr. 5, S.550-552.
- * Arnim A. Wallas, "und ich gehörte mit meinem Spiegelbild zu diesem Volk". Peter Handke als Schöpfer eines slovenischen Mythos. Zu Handkes Roman **Die Wiederholung**. In: *Österreich in Geschichte und Literatur* 33 (1989), S.332-338.
- * Švigelj-Merat, Brina, Vsi Francozi bi morali v Kobarid, Kobarid je večji od Pariza...: Peter Handke hodi po Sloveniji. /Alle Franzosen müßten nach Kobarid, Kobarid ist größer als Paris...: Peter Handke wandert durch Slowenien./, *Delo* 1990 (11.1.) Nr. 8, S.13.
- * Horvat, Jože, Avstrijec, lovec brez duha. /Der Österreicher, ein geistloser Jäger. Über Peter Handkes **Das Spiel vom Fragen** und die Uraufführung im Burgtheater./, *Delo* 1990 (20.1.), S.28.
- * Janko, Anton, Jasno določljiva vez s slovenskim kulturnim izročilom. /Eine klar umrissene Bindung an die slowenische Kulturtradition./, *Delo* 1990 (1.3.), S.14/15.
- * Šerc, Slavko, "Utrujenost" kot temelj navdiha: Handkejev pogled na ustvarjanje. /"Müdigkeit" als Basis der Inspiration: Handkes Auffassung vom Schaffen. Über den **Versuch über die Müdigkeit**./, *Delo* 1990 (15.3.) Nr. 62, S.15.
- * Snoj, Jože, Na poti za izgubljeno bitjo: (Handkejev paradoks). /Auf dem Weg zum verlorenen Sein: Handkes Paradoxon./, *Nova revija* 9/1990 Nr. 96/99, S.712-733.
- * Strutz, Janez, Casarsa, Mat(ter)ada, Vogrče/Rinkenberg ali medregionalnost in literatura – koncept regionalnega težišča celovške komparativistike. /Casarsa, Matterada, Vogrče/Rinkenberg oder Interregionalität und Literatur – das Konzept regionaler Schwerpunkte der Klagenfurter Komparatistik./, *Primerjalna književnost* 13(1990) Nr. 1, S.1-14.
- * Drumbl, Johann, Pragovi in meje. /Schwellen und Grenzen./, übersetzt von Jaša Zlobec, *Sodobnost* 38/1990 Nr. 12, S.1195-1199.
- * Peršolja, Aleksander, Pisatelj Handkeju in Vilenici '91. /Dem Schriftsteller Handke und Vilenica '91./, *Delo* 1991 (15.8.), S.6.
- * Stariha, Karmen, Igra jezika v dramatici Petra Handkeja in Milana Jesiha. /Das Spiel der Sprache in der Dramatik Peter Handkes und Milan Jesihs./, *Sodobnost* 39/1991 Nr. 12, S.1174-1189.
- * Jančar, Drago, Poročilo iz devete dežele – privid in resničnost., *Delo* 1991 (10.10.) S. 13/14.
- * Erschienen auch in deutscher Sprache zur Frankfurter Buchmesse 1991 unter dem Titel:
Bericht aus dem Neunten Land – Trugbild und Wirklichkeit, *Delo* Literarische Blätter, 9.-14.10.1991, S.3.
- * Borovnik, Silvija, Sanjačeva zmeta. O dialogu med novejšo slovensko in nemško književnostjo in seveda o Handkejevem Spominu na Slovenijo. /Der Irrtum des Träumers. Über den Dialog zwischen der slowenischen und deutschen Literatur und Handkes Erinnerung an Slowenien./, *Naši razgledi* 1991 (25.10), S.580.
- * Snoj, Jože, **Handkejev paradoks: Peter Handke in mit slovenstva v njegovem pripovednem pesništvu**. /Handkes Paradoxon: Peter Handke und der Mythos des Slowenentums in seiner Erzähldichtung./, Drava: Klagenfurt/Celovec 1991:
- Poniž, Denis, *Naši razgledi* 1991 (6.12.), S.676.
- * Šlibar, Neva, "...wie etwas vertraut Fernes und verloren Heimisches..." Zu Funktion und Verfahren der Mythisierung eines kleinen Nachbarlandes in der neueren österreichischen Literatur (bei Joseph Roth, Ingeborg Bachmann und Peter Handke). In:

Johann Strutz und Peter V. Zima (Hg.), **Komparatistik als Dialog: Literatur und interkulturelle Beziehungen in der Alpen-Adria-Region und in der Schweiz.** Lang Verlag: Frankfurt/Main;Bern;New York; Paris 1991, S.73-84.

* Wallas, Arnim, A., Das Bild Sloweniens in der österreichischen Literatur. Anmerkungen zum Werk von Joseph Roth, Ingeborg Bachmann und Peter Handke. *Acta neophilologica* (Ljubljana) 24/1991, S.55-76.

* Janko, Anton, Das neunte Land Peter Handkes. *Znanstvena revija* (Maribor) 3/1991 Nr. 1, S. 135-142.

* Strastno sladke odtujitve. /Leidenschaftlich süße Entfremdung./, *Slovenske novice* 1991 (16.11), S.15.

* Borovnik, Silvija, Novo romanje za Marušo. *Prepih* 1992/1 (21.1), S. 17.

* Hollywood kot domovina. Peter Handke in film. /Hollywood als Heimat. Peter Handke und der Film./ *Dnevnik* 1992 (10.4.), S.14.

* Gajšek, Vladimir, Oseba in osebe Petra Handkeja. O slovenstvu in avstrijskosti v pisateljevi predstavitvi. /Die Person und die Personen Peter Handkes. Über das Slowenentum und die Austrizität in der Präsentation des Schriftstellers./, *Slovenec* 1992 (28.5.), S.23.

* Šlibar, Neva, Auf das neunte Land ist kein Verlaß oder: Von der Schwierigkeit, in der Märchenwirklichkeit zu leben. *Deutschlandfunk* 1991 (14.10.,19.15 Uhr);

* dies., Auf das neunte Land ist kein Verlaß. Zur Kontroverse um Peter Handkes Slowenienbuch. (Gekürzte und modifizierte Fassung), *Literatur und Kritik*, 1992 (Februar) Heft 261/262, S.35-40;

* dies., Handkes endgültige Abschaffung der Realitäten. Slowenien als mythisches oder sozial lebbares Projektionsland hat ausgedient. *Die neue Gesellschaft. Frankfurter Hefte*, Mai 1992/5, S.430-438.

* Friedl, Ignacija, Handkejevih petdeset let. /Handkes fünfzig Jahre./, *Slovenec* 1992 (21.5.), S.23.

* Franci Zwitter, Das neunte Land zwischen Traum und Wirklichkeit. Reaktionen zu Peter Handkes Slowenien-Essay. In: *Aufrisse* 13 (1992), H. 4, S.43-47.

* Janko, Anton, Peter Handkes Parzifal. *Acta neophilologica* 25 (1992), S.81-86.

* Zlobec, Marijan, Vrnitev skesanega grešnika. /Die Rückkehr des reuigen Sünders./, *Slovenske novice* 1992 (18.9.), S.18.

* Kordiš, Aleš, Tukidides. *Republika* 1992 (6.12), S.3.

* Milohnič, Aldo, Kaspar Handke. Ebd.

* Pelko, Stojan, Iskanje zlate zakovice. /Die Suche nach der goldenen Niete./, ebd.

* Virk, Tomo, Pišem, torej sem. Pisateljski fenomen Handke. /Ich schreibe, also bin ich. Das schriftstellerische Phänomen Handke./, ebd.

* Šerc, Slavo, O postmodernizmu v nemški literaturi. (V poglavju III o Petru Handkeju.) /Zur Postmoderne in der deutschen Literatur. Kapitel III zu Peter Handkes Werk./ *Sodobnost XL* (1992), Heft 12, S.1195-1206.

* Mercina, Alenka, Kaj pa je treba Slovenije? /Warum hat man ein Slowenien nötig?/ *Delo* 1993 (16. 1.).

- Kos, Leon, /Leserbrief/ *Delo* 1993 (7. 3.).

* Švigelj-Mérat, Brina, Finkielkraut, Handke in nemoč francoskega tiska. /Finkielkraut, Handke und die Ohnmacht der französischen Presse./ *Delo* 1993 (6.2.), S.5.

* vgl. auch Wallas-Aufsatz im vorliegenden Heft.

SUMMARIES IN SLOVENE

Janez Stanonik

FREDERICK M. RENER

Prispevek je nekrolog za slovenskim rojakom Frederickom Mirkotom Renerjem, dolgoletnim profesorjem germanistike na University of North Carolina v Greensboroju, ZDA, ki je umrl 27. januarja 1993 v Marburgu na Lahni. Študija prinaša pregled njegove življenjske poti, zlasti pa prikaz njegovega najpomembnejšega dela, knjige *Interpretatio*, zgodovine teorije prevajanja od klasične antike pa do konca XVIII. stoletja. Profesor Rener je dolga leta vzdrževal dobre stike z Ljubljansko univerzo ter s svojim znanstvenim delom sodeloval pri reviji *Acta Neophilologica*.

Tine Kurent

ARISTOTELIJANSKA MELANHOLIJA V MAGIČNEM KVADRATU DÜRERJEVE MELENCOLIA I

Študija prinaša gematrično razlago števil v magičnem kvadratu Dürerjeve slike Melencolia I. Skupni znesek števil v magičnem kvadratu je 9581, kar je seštevek številke 9401, ki gematrično predstavlja Aristotelov grški stavek (*Problemata* 30,1): "kako to, da so vsi ljudje, ki se odlikujejo v filozofiji, ali politiki, ali poeziji ali umetnostih očitno melanholični" in številke 180, ki zaobjame imena Aristoteles, C. Agrippa in A. Dürer. C. Agrippa, Dürerjev sodobnik, je bil duhovni soavtor Dürerjeve Melanholije.

Patrick Michael Thomas

VOKALNI MOZAIK V CANSOS BERNARTA DE VENTADORSA

Študija poda analitični prikaz vokalne gradnje v pesmi *Non es maravilha s'eu chan francoskega trubadurja XII. stoletja Bernarta de Ventadorsa*. Vsak verz se sestoji iz štirih vokalnih parov, ki so skrbno izbrani, da tako dosežejo vokalno harmonijo. Skoro polovica je vokalnih parov, katerim odgovarjajo pari z obrnjenim zaporedjem istih vokalov. Izrazito prevladujejo vokali a, o, e, znatno manj je vokalov i in Y, najmanj pa vokala u.

Martina Ožbot

CHAUCER – SREDNJEVEŠKI PESNIK?

Literarne periodizacije imajo le relativno veljavnost. Zlasti nejasna je meja med srednjim vekom in renesanco. Mesto statičnih periodizacij kot časovnih segmentov se zdi, da bi bilo bolj prav, če bi gledali na nje kot dinamične enote, ki niso striktno časovno odmejene ena od druge. Srednjeveški človek je bil usmerjen k transcendentalnim vrednotam, za renesanso pa je značilen povdarek na realnosti tega sveta. V Predgovoru k *Kanterburijskim zgodbam* se realnost tega sveta javlja v nasprotju s transcendentalnimi vrednotami. To je storil Chaucer prav v delu ki prikazuje romarje na poti v romarski kraj Canterbury, v dobi, ko je bila angleška družba izrazito cerkveno orientirana. Povdarek pri Chaucerju je na radostih življenja, šele v drugi vrsti na verski obnovi, čeprav se tudi tega elementa ne sme ignorirati. Chaucer se v tem pogledu javlja kot oster kritik korupcije v cerkvi in s tem napoveduje bližajočo se reformacijo. Pomembna za razumevanje *Kanterburijskih zgodb* je vloga gostilničarja gostilne Tabard Inn kot vodje romarjev. Romarji v *Kanterburijskih zgodbah* niso več srednjeveške alegorične figure na poti skozi življenje. Vitez je postavljen kot prvi pripovedovalec ker se globoko razlikuje od ostalih romarjev, njegov je svet preteklosti. V zgodbah je Chaucer prikazal tudi samega sebe v pripovedi Sir Thopas, kjer se javlja kot kritik sodobne flamanske družbe.

Stanislav Zimic

SAMOMOR GRISÓSTOMA

Zgodbo o ljubezni Grisóstoma do Marcele (*Don Quijote*, I. del, pogl. 12-14) prinaša Cervantes v dveh verzijah. V pesmi Canción desperada govori o samomoru, v proznem tekstu pa ne. Zaradi tega kritiki tekst različno razlagajo, eni govore o samomoru, drugi menijo, da gre za naravno smrt. – Po šolanju v Salamanki se je Grisóstomo vrnil v rojstni kraj, kjer se uspešno posveti astrologiji, s katero pomaga sosedom. Je zdrav in uspešen. Vendar ga to življenje začne dolgočasiti. Posveti se literaturi, zlasti ga prevzame bukolična poezija. Ustvari si sliko idealne pastoralne ljubezni. Misli, da je našel njeno utelešenje v Marceli. Tej pa ni za poroko, občuduje naravo in samoto, nima smisla za ljubezen fiktivnih pastirjev. V obupu napiše Grisóstomo Canción desperada, v kateri nedvoumno nakazuje na samomor. V proznem tekstu takih namigov na samomor ni, toda tudi ni namigov, ki bi samomor zanikali. To potrjuje tudi Cervantesova povest o Galerciji v *La Galateji*, ki pa ni končana. Cervantes gleda na samomor kot na obžalovanja vredno krizo v življenju človeka, a ga ne glorificira.

Vesna Kondrič Horvat

"SKRITI OBCUTEK NEPRIPADNOSTI": AMERIKA KOT ZATOČIŠČE PRED LASTNIM JAZOM V ROMANIH *STILLER* IN *HOMO FABER* MAXA FRISCHA

Max Frisch se v svojih dveh romanih *Stiller* in *Homo faber* loteva problematike bega pred samim seboj. Ta se konstituira s pomočjo motivov, ki prikazujejo različne

možnosti zatočišča pred jazom. Enega izmed zatočišč predstavlja glavnima osebama obeh romanov – Švicarjema Stillerju in Fabru – Amerika. Medtem ko prvemu pomeni upanje, da bo tam ubežal podobi, ki so si jo drugi ustvarili o njem – pri čemer se ujame v lastno podobo -, pa pomeni drugemu upanje, da bo v deželi tehlike lahko živel po svojem racionalističnem konceptu, ki izključuje čustva. Ker ugotovita, da samemu sebi ne moreta uiti, se razočarana vrmeta v Evropo.

Anton Janko

MIRKO UND FRANCA: EIN MÄRCHEN

Hilde Spiel je leta 1980 izdala krajše pripovedno delo (Erzählung) z naslovom *Mirko und Franca*. To literarno delo s stališča umetniškega vrednotenja ni pomemben dosežek, vendar pa je zanimivo zaradi svoje tematike, posebej še, ker obravnavana problematika zadeva tudi slovenski prostor. Dogajanje pripovedi je postavljeno v Koper in Trst, vendar že zaradi tega teme ne moremo omejiti v okvir manjšinske problematike (čeprav ta sicer ni izključena), temveč prej v razglabljanje o položaju umetnosti v modernem svetu. Hilde Spiel izhaja iz ugotovitve, da je moderna umetnost (konkretno gre v zgodbi za likovno ustvarjanje) v veliki meri neizvirna in brez stika z viri nepotvorjene originalne ustvarjalnosti. Potrebno jo je prenoviti in sicer z neobremenjenim novim, naivnim pristopom. V našem primeru je zahodna umetnost prikazana kot dekadentna, ki pa se jo da prenoviti s pomočjo mlade in organsko se razvijajoče vzhodne (slovenske) umetnosti. Takšno gledanje je konkretizirano v ljubezenski zgodbi Mirka (Slovenca iz Kopra) in duševno motene France (Italijanka), ki v svoji pozitivni razrešitvi prihaja do optimističnega zaključka tako v pogledu v zgodbi problematiziranega umetniškega ustvarjanja kakor tudi možnega sožitja med predstavniki različnih narodov. Tudi samo mesto Trst v takem načinu prikazovanja zadobi simbolno vrednost kraja, ki ga je mogoče moralno spremeniti oz. prenoviti. Celotno problematiko, ki je v zgodbi postulirana, Spiel rešuje na ozadju arhetipskega pravljničnega pripovednega modela, ki pa je po zaslugi tega – in to kljub vsej svoji realističnosti – predstavljena v sfero idealnih in s tem tudi poenostavljenih rešitev.

Armin A. Walas

ZRCALNI NARODI

SLIKA ŽIDOV, INDIJANCEV IN SLOVENCEV KOT SIMBOLOV V DELU PETRA HANDKEJA

Pri Handkeju so nosilci zgodovine, s tem pa tudi ustvarjalci vsega zla, narodi. Sem pa ne spadajo ne-narodi, med katere šteje Peter Handke Slovence, Indijance in Žide, narode-žrtve, s katerimi se Handke identificira. Handke gleda na svoj avstrijski izvor travmatično, s kritičnim pogledom na obdobje nacionalsocializma. Zaveda se nemožnosti pojma domovina, vendar vedno znova išče poti do nje. Zgradi si utopično sliko ne-naroda, v katerem vidi možnost za premagovanje odtujenosti. V romanu *Die Wiederholung* je Slovenija idealizirana kot dežela po kateri hrepeni, kjer obstoji možnost preživetja, kjer je mogoče premagati občutek odtujenosti. V času borbe za slovensko osamosvojitve je Handke spoznal da se mu njegov pogled na nezgodovinskost Slovenije ruši in zato je zavzel do osamosvojitve kritičen odnos. S tem je ostal zvest svojemu pogledu na državo kot elementu prisile. Handkejev

pogled na Jugoslavijo je v protislovju z njegovimi pogledi na zgodovino, v svojem pogledu na Jugoslavijo izgubi Handke smisel za zgodovinsko resničnost.

Neva Šlibar

PETER HANDKE V SLOVENSKEM PROSTORU: BIBLIOGRAFIJA.

Študija prinaša bibliografijo del Petra Handkeja, avstrijskega pisatelja, po materi slovenskega porekla, ki so bila doslej objavljena v Sloveniji. Bibliografija se deli v štiri dele: bibliografija Handkejevih tekstov v slovenskih prevodih, bibliografija kratkih omemb Handkeja v slovenščini, bibliografija prikazov in intervjujev s Handkejem v slovenščini, ter bibliografija poročil, člankov in študij o Handkeju v slovenščini.

CONTENTS OF VOLUMES I-XXV

VOLUME I (1968):

JANEZ STANONIK: Lonfellow and Smolnikar

RONALD GOTTESMANN: Louis Adamic and Upton Sinclair: The Record of a Friendship

MIRKO JURAK: English Poetical Verse Drama of the Thirties: Revision and Alteration

BREDA CIGOJ-LEBEN: Aperçu critique sur la critique littéraire française au XIX siècle

VOLUME II (1969):

MIRKO JURAK: The Group Theatre: Its Development and Significance for the Modern English Theatre

META GROSMAN: Scrutiny's Review of I.A. Richard's Works

KAJETAN GANTAR: Colomoni Segen als ein später Nachklang der solomonischen exorzistischen Tradition

BREDA POŽAR: Anastasius Grüns unveröffentlichte Übersetzungen slowenischer Volkslieder

VOLUME III (1970):

JANEZ STANONIK: Ruskin's Theory of Literature as Communication

DARKO DOLINAR: Die Erzähltechnik in drei Werken Uwe Johnsons

STANISLAV ZIMIC: El Persiles como critica de la novela bizantina

DUŠAN LUDVIK: Die Eggenbergischen Hofkomödianten

VOLUME IV (1971):

DUŠAN LUDVIK: Die Chronographie und Topographie der Innsbrucker Komödianten (1632-1676)

MILOŠ DJORDJEVIĆ: Grillparzers Begegnungen mit den Südslawen

JANEZ STANONIK: The Sermon to the Sharks in Moby-Dick

TOMAŽ LOŽAR: E.E. Cummings: The Poem as Improvisation

VOLUME V (1972):

MARJETA VASIČ: Les Vues esthétiques d'Albert Camus

BERNARD JERMAN: The Death of Tennyson

DRAGO GRAH: Bänkelsängerische Elemente in Döblins »Berlin Alexanderplatz«

DUŠAN LUDVIK: Edlinge, Edlinge, Edlinger

VOLUME VI (1973):

- JANEZ STANONIK: Althochdeutsche Glossen aus Ljubljanaer Handschriften
DUŠAN LUDVIK: Mhd. Schiffband
BREDA POŽAR: Frederick Baraga and His Book on the Manners of American Indians
ALOJZ JAVORNIK: John Boynton Priestley in Slovenia

VOLUME VII (1974):

- FREDERICK M. RENER: Zur Übersetzungskunst im XVI. Jahrhundert
WOLFGANG HELD: Die Wünsche des Esels: Wahrheit und Moral in G. C. Pfeffels Fabeln
DUŠAN LUDVIK: Zur Mhd. Laut- und Wortgeschichte der Steiermark
STANISLAV ZIMIC: El tema del Rey Rodrigo en un poema esloveno
MIRKO JURAK: Louis MasNeice and Stephen Spender: Development and Alternation of Their Plays Written for the Group Theatre

VOLUME VIII (1975):

- STANISLAV ZIMIC: El libro de Caballerias de Cervantes
DUŠAN LUDVIK: Zur Chronologie und Topographie der »alten« und »späten« englischen Komödianten in Deutschland
BERNARD J. JERMAN: The Victorian Way of Death
MARIJA ŽAGAR: L'Evolution des personnages retouchés pendant 56 ans par Paul Claudel dans La Jeune fille Violaine et L'Annonce faite à Marie

VOLUME IX (1976):

- ERIC P. HAMP: On the Celtic Names of Ig
LJILJANA BABIĆ: Walt Whitman in Yugoslavia
VELIMIR GJURIN: Semantic Inaccuracies in Three Slovene Translations of King Lear

VOLUME X (1977):

- META GROSMAN: T.S. Eliot on the Reader and Poetry
BERNARD J. JERMAN: The Death of Robert Browning
STANISLAV ZIMIC: El gran teatro del mundo y el gran mundo del teatro in Pedro de Urdemalas de Cervantes

VOLUME XI (1978):

- LENA PETRIČ: Carl Snoilsky och SLOvenien
DRAGO GRAH: Das Zeitgerüst in Döblins Roman Berlin Alexanderplatz
JERNEJA PETRIČ: Louis Adamic as Interpreter of Yugoslav Literature
TOMAŽ LOŽAR: The Little Journal of Kenneth Patchen
ERIC P. HAMP: Further Remarks on the Celtic Names of Ig

VOLUME XII (1979):

- STANISLAV ZIMIC: El Juez de los divorcios de Cervantes
RADOJKA VREČKO: Time, Place, and Existence in the Plays of Samuel Beckett
MARIJA BOLTA: Some Problem Areas for Slovene Students of English
ERIC P. HAMP: On Ljubljana OHG Glosses

VOLUME XIII (1980):

- TINE KURENT: The Modular Composition of King Arthur's Table Round
LUDOVIC OSTERC: La guerra y la paz según Cervantes
STANISLAV ZIMIC: El labirinto y el lucero redentor
KENNETH RICHARDS: Satire and Values in James Shirley's The Lady of Pleasure
LENA PETRIČ: Alfred Jensen och Slovenien I.

VOLUME XIV (1981):

- In memoriam Drago Grah
DRAGO GRAH: Das Menschenbild im Werk Friedrich von Gagerns
KARL J. R. ARNDT: Smolnikars Beziehungen zu Georg Rapps Harmoniegesellschaft
WALTER MOSCHEK: Schillers Frühwerk Kabale und Liebe: Ästhetische Auseinandersetzung des Dichters mit seiner Umwelt
MIRKO JURAK: Cultural Interrelation between Slovenia and America in Vatroslav Grill's Med dvema svetovima (Between the Two Worlds)
STANISLAV ZIMIC: Sobre la Clasificación de las comedias de Cervantes
ATILIJ RAKAR: Quattro poesie omonime: Un tema e le sue implicazioni (per una lettura di Saba)
T. L. MARKEY: Semantic Space, Heuristic Procedures and Naturalness
VARJA CVETKO: Al. Sara and Jadhu

VOLUME XV (1982):

- ANTON JANKO: Zwei Wigalois-Fragmente aus Ljubljana
KLAUS SCHUMANN: Begegnung im Zenit: Iwan Goll und Ljubomir Micić im Spiegel einer »vergessenen« Zeitschrift
NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Ilse Aichingers Hörspiele der Spätphase
META GROSMAN: The Literary Criticism of Denys Wyatt Harding
ATILIJ RAKAR: I concetti di malattia e di salute nei romanzi di Italo Svevo
METKA ZUPANČIČ: Les Générateurs picturaux dans l'écriture simonienne
LENA HOLMQUIST: Alfred Jensen och Slovenien II.
STOJAN BRAČIČ: Zum Wesen der Modalität in der deutschen Gegenwartssprache

VOLUME XVI (1983):

- STANISLAV ZIMIC: El sentido satirico del Auto de las Gitanas
STANISLAV ZIMIC: La farsa dos Almocreves: Relevancia dramática y moral del título
ATILIJ RAKAR: La stagione Sabiana di Figure e Canti
LEA CAHARIJA-LIPAR: Pasolini: Vittoria dei miti personali sul programma
KATICA IVANIŠEVIČ: Classical Bohemia and the Beat Generation: A Comparison of Their Attitudes Towards Life and Society
JASNA MAKOVEC: Zu Entwicklungstendenzen im Satzbau der deutschen Sprache der Gegenwart unter besonderer Berücksichtigung der Ausrahmung

VOLUME XVII (1984):

- SONDERBAND INGEBORG BACHMANN
ROBERT PICHL: Zum literarischen Nachlass Ingeborg Bachmanns: Ergebnisse einer ersten Übersicht

- MIRKO KRIŽMAN: Ingeborg Bachmann in einem Vergleich mit der österreichischen dichterischen Tradition
- SIGRID SCHMID-KORTENSCHLÄGER: Die Österreichisch-ungarische Monarchie als utopisches Modell im Prosawerk von Ingeborg Bachmann
- NEVA ŠLIBAR-HOJKER: Entgrenzung, Mythos, Utopie: Die Bedeutung der slowenischen Elemente in ihrem Werk
- ANTON JANKO: Anmerkungen zu slowenischen Übersetzungen einiger Gedichte Ingeborg Bachmanns
- HANS HOLLER: Krieg und Frieden in den poetologischen Überlegungen von Ingeborg Bachmann
- KURT BARTSCH: »Es war Mord«: Anmerkungen zu Mann-Frau Beziehung in Bachmanns Roman Malina
- JAN-PETER DOMSCHKE: Die Träume des Herrn Laurenz

VOLUME XVIII (1985):

- LUDOVIK OSTERC: Justicia y honradez del gobierno de Sancho Pansa
- STANISLAV ZIMIC: Estudios sobre el teatro de Gil Vicente: Obras de critica social y religiosa: Quem tu farelos? - O juiz de Beira
- ATILIJ RAKAR: L'ultima parte del Canzoniero Sabiano
- META GROSMAN: Denys Wyatt Harding on Entertainment and on Reading

VOLUME XIX (1986):

- TINE KURENT: La Signature géométrique de Rabelais par les nombres 66 et 99
- MARCO ANTONIO LOERA DE LA LLAVE: Intencionalidad y fantasia meontológicas en Sor Juana Inés de la Cruz
- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America I.
- RADO L. LENČEK: Kapitar's »Letter to the Editor« in the American Journal The Biblical Repository
- KARL J. R. ARNDT: George Rapp's Harmony Society and Its Influence on Friedrich Engels (John Finch's Report on Rapp's Harmony Society)
- ANTON JANKO: Die Rezeption Rilkes in Slowenien

VOLUM XX (1987):

- TINE KURENT: Die Darstellung des Sephiroth in Goethes Faust I und bei Dürer
- JANEZ STANONIK: Die deutsche Literatur im mittelalterlichen Slowenien
- ATILIJ RAKAR: La voce di Trubar e la sua eco alle parte d'Italia
- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America II.
- LUDOVIC OSTERC: Dulcinea y su papel
- KARL J. R. ARNDT: A Letter of Andreas Bernardus Smolnikar to Wilhelm Rapp
- META GROSMAN: The Pluralistic World of Huckleberry Finn
- HENRY A CHRISTIAN: An Afterword to Louis Adamic's Lucas, King of Balucas
- ROBERT GRIFFIN: Jung's Science in Answer to Job and the Hindu Matrix of Form

VOLUME XXI (1988):

- JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America III.
- MARIJA PIRJEVEC: La situazione politica e culturale nella Slovenia napoleonica e Charles Nodier

BRUCE MCIVER: Hemingway in the Soča Valley
MIRKO JURAK: An Interview with Stephen Spender
IGOR MAVER: The Possibilities of Verse Translation: The Reception of American Poetry Between the Two World Wars
METKA ZUPANČIČ: La réception du nouveau roman français en Slovénie
HENRY A. CHRISTIAN: William Styron's Set This House on Fire: A Fulcrum and Forces
RADO L. LENČEK: On Literatures in Diasporas and the Life Span of Their Media
STOJAN BRAČIČ: Zu den Determinanten des Kommunikationsereignisses im Text

VOLUME XXII (1989):

TINE KURENT: The Om mani padme hum, the Platonic Soul, the Tao, and the Greek Cross are an Architectural Tool
LUDOVIC OSTERC: La cultura de Cervantes
STANISLAV ZIMIC: Las dos doncellas: Padres y Hijos
JANEZ STANONIK: Letters of Marcus Antonius Kappus from Colonial America IV.
IGOR MAVER: From Albion's Shore: Lord Byron's Poetry in Slovene Translations Until 1945
META GROSMAN: The Original and Its Translation from The Reader's Perspective
JANJA ŽITNIK: The Editing of Louis Adamic's Book The Eagle and the Roots
BRANKO GORJUP: Michael Ondaatje's Reinvention of Social and Cultural Myths: In the Skin of a Lion

VOLUME XXIII (1990):

PATRICK A. THOMAS: »Aissi co'l peis«: The Delicate Erotic of Bernart de Ventadorn
STANISLAV ZIMIC: Demonios y martires en la Fuerza de la Sangre de Cervantes
JANEZ STANONIK: Letter of Marcus Antonius Kappus from Colonial America V.
ATILIJ RAKAR: Il Tema del diverso in una letteratura di frontiera
IGOR MAVER: The Old Man and Slovenia: Hemingway Studies in the Slovenian Cultural Context
KLAUS SCHUMANN: Blickwechsel: Christa Wolf und Ingeborg Bachmann - drei Begegnungen
DUŠAN GORŠE: Einige Aspekte der Metaphorik im Roman Die Letzte Welt von Christoph Ransmayr

VOLUME XXIV (1991):

TINE KURENT: The Islamic connotation in the Gematric Pen-names of François Rabelais
LUDOVIC OSTERC: La Tendenciosidad de la critica Cervantina conservadora en torno al capitulo de Los Galeotes
STANISLAV ZIMIC: La tragedia de Carrizales, »El Celoso Extremeño«
RICARDO SZMETAN: El personaje del escritor en dos novelas de Antonio Azorin: »El Escritor« y »Doña Inés«
ARMIN A. WALLAS: Bas Bild Sloweniens in der österreichischen Literatur
NEVA ŠLIBAR, ROSANDA VOLK: Ein geistesgegenwärtiger Zeitgenosse am Ende der Zeiten: Sichtverengung und Blickstreuung in Christoph Heins längeren Prosatexten

MIRA MILADINOVIĆ: Zum Prosawerk Ingrid Pukanigg
MARIA PIRJEVEC: Il Mondo Sloveno nell'opera di Ippolito Nievo
FRANCO JURI: Il postmoderno nell narrativa Italiana degli anni ottanta

VOLUME XXV (1992):

TINE KURENT: Die gemetrie in Dürers »Melancholie«
ERIC P. HAMP: Gothic iup, Welsch uch, Old Irish uabar
FRANČIŠKA TROBEVŠEK-DROBNAK: The syntax of the Old English preverbal ge-
in the light of the theory of language changes as strengthenings and weakenings
STANISLAV ZIMIC: Rinconete y cortadillo en busca de la Picaresca
EVALD KOREN: L'Antigone dans la littérature Slovène: Situation ou Héroïne?
ANTON JANKO: Peter Handkes Parzival

Natisk pričujoče publikacije sta omogočila Ministrstvo za znanost in tehnologijo Republike Slovenije in Znanstveni inštitut Filozofske fakultete univerze v Ljubljani. Uredniški odbor se obema naslovoma iskreno zahvaljuje.

The printing of the present publication has been made possible with the financial support of the Ministry of Science and Technology of the Republic of Slovenia and the Research Institute of the Faculty of Philosophy, University of Ljubljana. The Editorial Board expresses in this place its thanks to both institutions.

