Inhaltsverzeichnis

Sally Filippini (Bologna)
Doña Perfecta: el traje de la autoridad y de la maternidad, la moda y el género en la novela naturalista española S. 1-16

Annette Simonis (Gießen)
Dantes *Divina Commedia* im Manga — transnationale und transkulturelle Aspekte S. 17-29

Stefanie Jäger (Innsbruck)
Tolstoi und Beethoven
Musiktheoretische Überlegungen und intermediale Bezüge in Крейцерова соната (*Kreutzersonate*) S. 30-59

Dennis Friedrichsen (Gießen/ Aalborg) & Niels Rubæk Nielsen (Aalborg)
J.R.R. Tolkien's *Silmarillion* – a seminal mythological work and inspirational source for the author's conception of Middle Earth S. 60-92

Buchbesprechung

Katarzyna Lukas. *Fremdheit – Gedächtnis – Translation. Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*. (= Danziger Beiträge zur Germanistik, Band 56). Berlin: Peter Lang 2018. 464 S.

(von Bruno Arich-Gerz, Aachen) S. 93-105

Sally Filippini (Bologna)

Doña Perfecta: el traje de la autoridad y de la maternidad, la moda y el género en la novela naturalista española

Tema de la comunicación: la influencia de la industria de la moda en las novelas naturalistas del siglo XIX, es decir, como el vestuario, o la ausencia de este, puede servir como instrumento de investigación social y literario.

Introducción

Después de las revoluciones populares del fin del siglo XVIII, los gobiernos europeos del siglo XIX albergan grandes esperanzas respecto al establecimiento de un nuevo orden absoluto. Sin embargo, la revolución francesa, así como la industrial de Inglaterra, marcaron el inicio de un profundo cambiamiento en las relaciones sociales y en el establecimiento de la sociedad, así como en la percepción de los individuos que la componían.

La caída de diversas monarquías y sus restablecimientos tuvieron un impacto incisivo en la población: paralelamente a la lucha por la libertad, la revolución industrial había dado paso al nacimiento de la burguesía, lo que a su vez había creado la impresión de poder construir nuevas sociedades más democráticas y inclusivas – pero esto era una ilusión de las clases más privilegiadas[1]. La idea de este tipo de sociedad se reflejaba también en el vestuario: "gracias a la confección en serie, a la copia de patrones de los diseñadores estrella […] y a su adopción progresiva desde las élites a la masa […] se difuminan las barreras sociales en lo que respecta a la apariencia[2]". Como consecuencia, la moda se convierte en un fenómeno social mucho más difuso que en épocas anteriores.

En España, este fermento por la moda y la industria era visto como una alienación extranjera. La monarquía seguía perpetrando las tradiciones y evocando a menudo el Siglo de Oro que había marcado una época muy florida para la producción artística, literaria y teatral. Por lo tanto, el *progreso*, es decir, los descubrimientos científicos, tecnológicos y sociológicos

[1] Para obtener mas información sobre este concepto en sociología y literatura, se refieren al ensayo de Nelly Wolf: *Le roman de la démocratie*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 2003.
[2] Ana Maria Velasco Molpeceres: *Moda y prensa femenina en la España del siglo XIX*, Ediciones 19. Madrid 2016, p. 67.

que eran difundidos en toda Europa central, eran tratados de manera diferente por los españoles y la comparación con otros países ponían en claro "el atraso y la precariedad de la sociedad española[3]."

La gente que vivía en la provincia, donde gobernaban los caciques, percibía el progreso como algo peligroso, que podía destruir todos los valores y el estilo de vida al que estaban acostumbrados. Además, los reyes españoles que se sucedieron en el siglo XIX estaban asustados por "el riesgo de proletarización de las clases medias[4]", por lo tanto, el gobierno, apalancándose además en los preceptos de la religión católica, se comprometió a mantener la situación sin cambios para que los españoles fueran más fáciles de manejar.

La provincia española era mucho más apegada a la religión cristiana que los españoles madrileños o los habitantes de otros grandes centros urbanos. Mientras que en la provincia la vida seguía inmóvil y lejos de intercambios interculturales y interdisciplinarios, en la capital se encontraban los últimos descubrimientos científicos, por ejemplo, las teorías de Darwin sobre la evolución de los ser humanos, gracias a la correspondencia de los escritores y periodistas españoles con literatos y científicos de otros países, como Francia. Estas noticias y teorías tenían que ser leídas en el idioma original, porque la traducción española a menudo cambiaba algunos conceptos que consideraba heréticos y, como consecuencia, cambiaba también la recepción de las ideas en las personas.

De todas maneras, estos intercambios no fueron suficientes para involucrar al país en el nuevo desarrollo técnico y científico que se estaba llevando a cabo en las grandes metrópolis de Londres y Paris. Entonces, mientras que Europa central hacia frente al cambiamiento y al desarrollo del capitalismo, gracias a la masiva producción industrial que permitía bajar los costos de producción, al tiempo que aumentaba la demanda de artículos que eran siempre menos de lujo, España no pudo seguir el ritmo de los tiempos.

Esta ralentización y periodo de estancamiento es muy visible en lo que respecta a la moda. Esta ultima es una manera simple - pero efectiva y ejemplar - que permite analizar los cambios y los ritmos de las diferentes sociedades europeas. Considerada como frívola, variable y superficial, la moda en realidad constituye uno de los indicios más interesantes para estudiar una sociedad.

Empezamos por definir el concepto de moda y como eso afecta la sociedad: la moda es el reflejo de lo que somos y de lo que queremos aparentar a los ojos de los otros. Vestir no es

[3] Ibid., p. 106.
[4] Ibid., p. 105.

un simple ensamblaje de ropa para taparnos, sino sobre todo para mostrar nuestra pertenencia a una clase social y a veces a una nacionalidad, a determinadas ideologías, para dar una idea de la persona que somos y de donde venimos. La moda es también el resultado de la constante homologación y copia de modelos específicos establecidos por ciertos individuos que, una vez imitados, permiten que una comunidad se reconozca a través de los atuendos y, en consecuencia, se sienta parte de un cierto segmento de la sociedad.

Como afirma Georg Simmel, estudioso y filosofo de la moda, "la imitación corresponde a una de las orientaciones fundamentales de nuestro ser, aquella que encuentra su plenitud en la fusión de los individuos en la comunidad y que afirma lo que permanece estable en el cambio[5]". Por lo tanto, "la moda es la imitación de un modelo dado, y al hacerlo responde a la necesidad del individuo de ser apoyado por la sociedad, lo pone en el camino que todos siguen, hace de cada comportamiento individual un simple ejemplo de lo universal que impone.[6]"

Antes de la revolución industrial de finales del siglo XVIII, la moda siempre había sido *dictada* por los nobles y por la realeza. Ellos eran los únicos que podían establecer un gusto común que la población – mejor, los nobles que podían permitirse los vestidos - tenia que seguir no solo como tendencia, sino también como identidad comunitaria de ese país, de esa nación. La moda del siglo XVIII, como presentimiento de la decadencia de las grandes monarquías europeas, se concentraba en un estilo definido como *rococó*, extremo y caprichoso en todo: en las combinaciones de colores, la elección de los tejidos y las decoraciones exageradas que también eran reflejadas en la arquitectura.

Sin embargo, a principios del siglo XIX, las cosas cambiaron profundamente. Tras las revoluciones populares, la moda cambió siguiendo los ideales románticos de principios de siglo, abandonando la pompa del rococó para preferir vestidos sencillos, casi etéreos, sobre todo para la figura femenina. Esta ultima en particular se liberó de las ataduras de los corsés y los vestidos sueltos, de las pesadas pelucas y crinolinas que caracterizaban a la dama del siglo XVIII. Esta liberación de los adornos de la ropa rococó también tuvo un gran impacto psicológico en las mujeres, ya que "la presión física del corsé era también un símbolo de la represión psicológica

[5] « L'imitation correspond à l'une des orientations fondamentales de notre être, celle-là qui trouve son accomplissement dans la fusion des individus dans la communauté et qui affirme ce qui reste stable dans le changement. » Georg Simmel: *Philosophie de la mode* (French Edition). Éditions Allia. Édition Kindle. Esta y toda la demás traducción al español de este texto son propias.

[6] « La mode est l'imitation d'un modèle donné, et ce faisant elle répond au besoin qu'a l'individu d'être soutenu par la société, elle le met sur la voie que tous suivent, elle fait de chaque comportement individuel un simple exemple de l'universel qu'elle impose. » Georg Simmel: *Philosophie de la mode* (French Edition). Éditions Allia. Édition Kindle.

a la que eran sometidas las mujeres[7]". El estilo masculino también se simplificó en gran medida, por ejemplo, al eliminar el tacón, un sello distintivo de la monarquía de Luis XIV de Francia o a través de la elección de colores más sobrios y obscuros.

A pesar del éxito popular de las revoluciones, especialmente la francesa, los grandes reinos europeos se unieron en un proceso llamado Restauración, cuyo objetivo era restaurar el orden establecido en el Antiguo Régimen. Sin embargo, este proyecto solo tuvo un éxito parcial, ya que estallaron sucesivos levantamientos populares en Europa con el objetivo de lograr gobiernos más democráticos. En este período, sobre todo, surgió una nueva clase social, llamada burguesía, que influyó profundamente en el estilo y la moda de todo el siglo XIX.

Los hombres barrocos amaban los indumentos ricos y lujosos, los colores brillantes, los trajes refinados y casi femeninos. Por el contrario, los hombres postrevolucionarios, sobre todo burgueses, en un intento por establecer una democracia de nombre y de hecho en el continente europeo, uniformaron sus ropas con trajes oscuros y sencillos. En efecto, la burguesía europea quiso basar su autoridad y su poder en la sociedad a través de valores que construyeron su forma de ser, expresados también en el vestuario. El modelo de moda masculino por excelencia fue inventado por los británicos, "los responsables de definir la apariencia masculina […] en todo el mundo[8]".

Esto produce un efecto llamado "la Gran Renuncia Masculina[9]", porque los hombres renuncian en apariencia a interesarse a la moda adoptando "el traje de tres piezas de inspiración inglés[10]" con el que comunican la conquista de la vida publica y de su dedicación al trabajo. Esta forma de vestimenta tan típica de los hombres es un nuevo símbolo que garantiza el papel y la importancia de los hombres en la sociedad. De hecho, su renuncia al *fashion* a través de un traje oscuro que prometía la expresión de dedicación al trabajo era en realidad una moda en sí misma, ya que "el objetivo simbólico fundamental del vestido es el de la representación del poder[11]".

De hecho, a lo largo del siglo XIX, la moda masculina sufrió pocos y leves cambios en comparación con la moda femenina. Esto se debe a que el hombre tenía un rol y tareas muy específicos y su ropa tenía que reflejar el símbolo que usaba en la sociedad. Los colores oscuros

[7] María Aboal López : "Reflejo y construcción de la mujer decimonónica en la ilustración española y americana", *Comunicación y Género*, vol. 2, núm 1, 2019, pp. 65-86, p. 67.
[8] Ana Maria Velasco Molpeceres: *Moda y prensa femenina en la España del siglo XIX,* p. 97.
[9] Ibid., p. 53.
[10] Idem.
[11] Ibid., p. 67.

recordaban la humildad que siguió a la exuberancia del barroco, la dedicación al trabajo, a la familia y al espíritu empresarial.

Ciertamente, si bien se trataba de una idea que tenía como finalidad dar una apariencia de igualdad social, en realidad las diferencias eran visibles sobre todo desde otros elementos, por ejemplo, la calidad de las características de las prendas o tejidos, por no hablar de los tintes. El siglo XIX fue de hecho un período floreciente para la combinación de la química y la moda: se inventaron varias formas y pigmentos nuevos para las telas, así como el maquillaje para el rostro de las mujeres y los tintes para el cabello en sus ultimas décadas.

Por el contrario, la ropa de mujer sufrió muchos cambios en Europa, aunque, de hecho, en España fueron menos visibles y llegaron con cierto retraso en comparación con otros países europeos. En esos años, los principales modelos de moda fueron Inglaterra, especialmente para el hombre y para la confección de ropa, sinónimo de gran calidad y que permitió a las industrias inglesas acumular una enorme riqueza a mediados del siglo XIX; y Francia, que desde el siglo anterior era ya modelo de tendencias, especialmente para las mujeres nobles.

Por ejemplo, la década de 1830 se caracterizó por vestidos exagerados y muy holgados, con corsés que dejaban sin aliento y mangas amplias que se desarrolla de forma cada vez más exagerada en las siguientes décadas. En efecto, "el remilgamiento del XIX crea un ideal para la mujer de virtud doméstica y de completa ociosidad [...] su vestido es completamente restrictivo: para hacer cualquier cosa, necesita una corte de sirvientes[12]".

El vestido de la mujer no debe considerarse un emblema en sí mismo, sino un símbolo de pertenencia a su marido y de su papel de futura madre. "La falda ancha, símbolo de la fertilidad y la inaccesibilidad femenina" representa un modelo de cuerpo al que se quiere homologar a todas las mujeres. Además, esto es sobre todo del gusto de los hombres en cuanto a las mujeres de esa época y a su idea de deseo. De hecho, la elección de una cintura estrecha y mangas y faldas anchas estuvo dictada por sastres y modas establecidas mayoritariamente por hombres, que idealizaban a la mujer en una determinada figura, en un determinado tipo de cuerpo.

Aunque se consideraba una actividad femenina y una frivolidad mundana, solo los hombres se ocupaban de la *haute-couture* y el *design* y la moda era "dirigida y controlada por hombres[13]" solamente.

[12] Ibid., p. 57.
[13] Ibid., p. 28.

En la década de 1840, la cintura de los vestidos se hizo más y más ajustada, especialmente debido al uso masivo de crinolina, y las faldas se hicieron cada vez más anchas, lo que dificultaba el movimiento. La cabeza tenía que estar parcialmente ocultada por unos gorros que representaban la modestia de la mujer y la ropa debía ser usada para enfatizar la devoción de la mujer a su función de madre y cuidadora. La restauración del vestuario extravagante y voluminoso, combinado con el nuevo modelo de belleza y la homogeneización de la figura femenina "contribuye a una pérdida de poder de la mujer casi inaudita[14]", ya que no tiene una representación en la sociedad.

Por tanto, tras un breve interludio de libertad debido al período postrevolucionario francés, durante el cual la ropa de mujer se inspiró en el estilo militar inglés (el más famoso es la *redingote*), y en un mayor pragmatismo, a mediados del siglo XIX, con el progreso de la industria, la explotación de las colonias para telas y mano de obra de bajo costo, y el desarrollo tecnológico que hizo posible ofrecer a las mujeres de casi todas las clases sociales crinolinas y vestidos relevantes para la sociedad, la figura de la mujer vuelve a ser adornada con elementos y ornamentos que, en vez de reflejar su silueta, creaban líneas artificiales dictadas por lo que se lleva debajo del vestido, dando la idea una falsa uniformidad de los cuerpos.

Por esta razón, como lo define Nelly Wolf[15], se puede hablar de una falsa honestidad democrática, ya que la moda del siglo XIX, en lugar de igualar a los seres humanos, alteró sus formas y creó nuevas escalas sociales dictadas principalmente por el poder adquisitivo, que reemplaza el valor noble, y la sumisión de la mujer al patriarcado. Si bien esta no es una faceta nueva de la sociedad y al mismo tiempo las luchas feministas, incitadas entre otras cosas por libros como los de Mary Wollstonecraft en 1792, intentaron hacer oír sus voces, la literatura de la época ayudó a restaurar, también a través de la moda, imágenes precisas y perfiladas de mujeres.

España, inmersa en los asuntos internos del país, siguió la moda francesa e inglesa con retraso, aunque manteniendo un entusiasmo moderado. De hecho, la moda femenina se difundió a través de revistas en las que parecían inspirarse los bocetos de moda, como el *Correo*

[14] Ibid., p. 51.

[15] « Ce n'est pas que la crise du roman dise ou « reflète » la crise de la démocratie. C'est que l'identité narrative de la démocratie est en crise et que la démocratie se donne à elle-même, à travers ces récits en crise et ces récits de crise, le récit de sa propre défaillance, sinon de sa propre faillite. La crise du roman est aussi une crise de la démocratie interne au roman. » Nelly Wolf : *Le roman de la démocratie*, Presses Universitaires de Vincennes. Saint-Denis, 2003, p. 107.

de las Damas (1833-1835). Sin embargo, estas revistas nunca trataron solo de moda, sino también de literatura y en general de "transmitir un ideal de mujer[16]".

La relación entre moda y literatura

Paralelamente a la moda y la industria, las ideas y estilos literarios evolucionaron hacia nuevos horizontes y se adaptaron a la clase social dominante del siglo XIX, la burguesía. Del romanticismo, en efecto, nació la corriente del realismo, que realizó una reflexión sobre la realidad histórica y cotidiana de esos años y que abordó la nueva clase social, tanto en sus inquietudes, como en sus aciertos. El ascenso social se convierte así en un elemento muy presente en la literatura, que los autores estudian de forma cada vez más profunda, incluyendo elementos psicológicos en sus narraciones. De esta manera, en consonancia con la época, la literatura hace uso de las cualidades científicas y el escritor asume un nuevo papel en la sociedad. Esto se lleva a los extremos en la corriente del naturalismo, pues esta corriente propone analizar, estudiar y pronosticar el comportamiento del ser humano a través de experimentos sociales. De hecho,

> el novelista es, a la vez, observador y experimentador. En él, el observador ofrece los hechos tal como los ha observado, […] Después, aparece el experimentador e instituye la experiencia, quiero decir, hacer mover a los personajes en una historia particular para mostrar en ella que la sucesión de hechos será la que exige el determinismo de los fenómenos a estudiar. […] El novelista sale a la búsqueda de una verdad[17].

Teniendo como base un método de observación y experimentación científica, el naturalismo se encuentra a medio camino entre un género literario y un principio de psicoanálisis de los personajes, ya que cada detalle es analizado y expuesto al lector para que pueda seguir la investigación del autor, sin por ello participar en la investigación personalmente:

> Hacemos, en cierta manera, psicología científica para completar la fisiología científica; y sólo debemos, para acabar la evolución, llevar a nuestros estudios de la naturaleza y del hombre la herramienta decisiva del método experimental. En una palabra, debemos operar sobre los caracteres, sobre las pasiones, sobre, los hechos humanos y sociales, como el químico y el físico operan sobre la materia inerte, como el fisiólogo opera sobre los cuerpos vivos[18].

[16] Ana Maria Velasco Molpeceres: *Moda y prensa femenina en la España del siglo XIX,* p. 115.
[17] Émile Zola: *La novela experimental*, en *El naturalismo*, selección, introducción y notas de Laureano Bonet, traducción Jaume Fuster, edición digital, 2017 (1988).
[18] Idem.

La mirada y la voz del narrador siempre intentan ser imparciales y objetivos con sus personajes y las situaciones que los envuelven. Por lo general, estas novelas tratan sobre crímenes pasionales o situaciones espinosas desde un punto de vista social, pero sobre todo tratan de involucrar a todos los estratos de la sociedad. De hecho, no es infrecuente que las novelas naturalistas presenten personajes de múltiples orígenes sociales, por ejemplo, sirvientes, trabajadores, o mujeres infieles que, sin embargo, padecen diversos problemas físicos y psicológicos, como malformaciones o alcoholismo.

El movimiento literario naturalista nació y se estableció en Francia bajo la voz y la pluma de Émile Zola y los hermanos Goncourt alrededor de 1865, pero pronto se estableció también en España. A diferencia del naturalismo francés, el realismo y el naturalismo español reclaman una personalidad y un procedimiento de análisis diferentes al modelo francés, especialmente en lo que respecta al papel de la providencia en el destino de los personajes. De hecho, se criticaba al naturalismo francés sobre todo el determinismo, "la negación del libre albedrio[19]" que todavía era muy importante para los escritores españoles. Además, estos últimos, además, defendían "unas especificas estructuras de carácter socio-histórico cultural" al fin de hacer "una novela auténticamente nacional, insuflando ingredientes «espirituales» en el naturalismo[20]". A pesar del rezago tecnológico y científico acumulado a lo largo del siglo debido a guerras civiles internas y tradiciones anticuadas, el empuje literario europeo llegó a España y fue recibido con gran fervor. Esto no impidió que algunos escritores se indignaran y consideraran el naturalismo una "literatura pútrida[21]" como en Francia.

Sin embargo, esta corriente literaria experimentó un período muy floreciente. Los escritores más prometedores que analizaron en profundidad el tema en España fueron Emilia Pardo Bazán, quien durante muchos años fue corresponsal de Zola, y Benito Pérez Galdós.

Si bien las obras literarias fueron muy críticas y cuidadosas en enfatizar los aspectos más complejos de la sociedad, resaltando sobre todo aquellos que consideraban debían ser mejorados, también incluyeron el espiritismo como un elemento importante en la ficción realista y naturalista de la época. El propósito del realismo y el naturalismo era, por tanto, afinar la novela y afirmar "la soberana ley de ajustar las ficciones del arte a la realidad de la naturaleza y del alma, representado cosas y personas, caracteres y lugares como Dios los ha hecho[22]".

---

[19] Yvan Lissorgues (dir.): *Realismo y naturalismo en Espana en la segunda mitad del siglo XIX*, Anthropos. Barcelona, 1988, p. 62.
[20] Ibid., p. 68.
[21] Esta referencia es fundamental ya que rige una de las primeras definiciones de naturalismo por la crítica de las letras francesas.
[22] Leopoldo Alas, Clarín: *La Regenta, Prólogo*. Madrid: Cátedra, 1984 (éd. or. 1884), p. 4.

En efecto, a diferencia de la *Novela Experimental* (1880) de Zola, *La madre naturaleza* (1887), el manifiesto del naturalismo español de Pardo Bazán es más una novela donde la autora sitúa a sus personajes en medio de la naturaleza, creada por Dios, donde se sienten juzgados: "Porque la naturaleza es el seno materno de donde han salido, la providencia que vela todos sus pasos, y el fin donde todo retorna[23]". Salvo la obra subversiva y escandalosa de Pardo Bazán, que en su momento fue censurada y condenada por varios de sus contemporáneos en España, los demás escritores realistas desarrollaron características naturalistas, sin llegar a formar parte de un movimiento de tipo zoliano. La propia Pardo Bazán se había inspirado en algunas de las ideas del naturalismo francés, pero no las aprobaba en su integridad, afirmando que no solo había un naturalismo francés, sino también un naturalismo español, que se distingue principalmente por principios ideológicos y religiosos. Los escritores españoles encontraron inmoral el laicismo de los autores franceses, al reivindicar un naturalismo espiritual. Como afirma Marta Manrique Gómez, "Con la variante espiritualista, la novela española tal vez iba a ser capaz de superar finalmente los demonios del positivismo, y armonizar las tendencias materialistas de la época con las sempiternas elucubraciones idealistas de corte neocatólico o krausista[24]".

En 1876 Pérez Galdós publicó la novela *Doña Perfecta*. En cuanto a los temas y la espiritualidad que distingue al naturalismo español, el autor exacerbó deliberadamente un conflicto ya existente al escribir una novela centrada en la lucha entre la secularización de las ciudades y la excesiva religiosidad de la provincia española. En esa época, estos problemas fueron fuente de numerosas guerras civiles y conflictos ideológicos que crearon verdaderas divisiones dentro del país. Madrid, sede de gobierno y del reino, se vio sacudida por fuertes disputas entre los herederos al trono, ya que la burguesía buscaba reinventar las costumbres y la ciencia importadas del exterior a través de manifestaciones de progreso, imprescindibles para que España pudiera salvar la brecha económica, social y cultural con el resto de Europa. Por otro lado, la provincia se mantuvo rural y extremadamente arraigada en una cultura religiosa católica que permaneció perpetuamente a la defensiva, impidiendo que cualquier atisbo de modernidad se acercara a los pueblos y especialmente a las ideas de la gente. Estos territorios estaban gobernados con mayor frecuencia por caciques, personas que asumían un poder de liderazgo, influencia y mando en un pueblo. Estos últimos, por intereses económicos

[23] Mariano López: «A propósito de *La madre naturaleza* de Pardo Bazán», *Bulletin Hispanique*, 1981, pp. 79-108, p. 89.
[24] Marta Manrique Gómez: «Doña Perfecta de Galdós: la representación del conflicto identitario de la sociedad española», *Espéculo*, Universidad Complutense de Madrid 2009, vol. 41, https://webs.ucm.es/info/especulo/numero41/galperfe.html.

y de poder, tenían muchas razones para enfrentarse al gobierno, por lo que insistieron especialmente en difundir ideas engañosas sobre el progreso y los nuevos descubrimientos científicos.

Los habitantes de los pueblos se aferraban a la religión como su única salvación mientras intentaban sobrevivir a las crisis que se avecinaban, como el hambre o las epidemias, o simplemente la pobreza. Precisamente en alineación con la cultura católica, se fomentó y predicó mucho la caridad a los pobres, en lugar de implementar planes de trabajo que permitieran a las personas adquirir autonomía frente al cacique, al que le debían todo. De hecho, el cacique daba órdenes muy concretas y su opinión influía en la de todas las personas que habitaban en el pueblo donde gobernaba y sus campos aledaños.

La historia de *Doña Perfecta* se refiere a la de un pueblo que el escritor llama "el corazón de España", llamado Orbajosa. Pepe Rey, ingeniero y europeísta, hijo de un importante burgués madrileño, llega al pueblo para visitar a su tía Perfecta, hermana de su padre, y casarse con Rosario, la hija de Perfecta. Esta última está muy en deuda con su hermano, ya que él la salvó de un matrimonio equivocado en su juventud. Perfecta, de hecho, se había casado con un hombre que lo había perdido todo en el juego, mientras ella apreciaba y aprovechaba la vida mundana y los vicios de las grandes ciudades. Para remediar la situación, el padre de Pepe Rey la envió a administrar unas tierras en la provincia, precisamente en Orbajosa, lo cual le permitió saldar la enorme deuda de su marido y redimirse del desenfrenado estilo de vida madrileño. La llegada de Pepe Rey trae una extraña reacción al pueblo: aunque la tía es cordial y cálida, desde el primer momento el lector percibe el malestar y desorientación de Pepe Rey ante la hostilidad generalizada hacía él por parte de todas las personas de Orbajosa, en particular la del párroco, Don Inocencio. Durante las primeras comidas en familia, los comensales se apresuran a expresar su disconformidad y su consternación ante las ideas liberales y laicas de Pepe Rey, por ejemplo: las teorías de Darwin sobre la especie, que en esos años habían causado un gran revuelo. A los pocos días, Pepe Rey se da cuenta de que vive en una trampa: Perfecta y los demás habitantes fingen apreciar su presencia, mientras planifican en secreto su regreso a Madrid. Perfecta, una mujer cacique de Orbajosa, encuentra peligrosa la presencia de una persona como su sobrino en el pueblo, ya que podría desencadenar disturbios o simplemente dudas en los devotos habitantes del pueblo.

Además, Rosario y Pepe Rey, a pesar de no haberse conocido nunca, se enamoran locamente a los pocos días, por lo que Perfecta se apresura a ocultar su desdén y disgusto hacia el chico para enviarlo de regreso a Madrid. Sus repetidos engaños y subterfugios convencen a Pepe Rey de quedarse por el amor de Rosario y entablar una batalla ideológica con su tía, que

lo echa de la casa. Pepe Rey es el símbolo de todo lo que Perfecta teme: el progreso, la modernidad, el hombre que le quitará a su hija después de que ella misma haya sido manipulada durante toda su vida por otros hombres.

Por esta razón, emplea toda su fuerza y autoridad para derrotar a su sobrino y finalmente matarlo. El asesinato de Pepe Rey luego se ocultará y se hará pasar por un accidente.

En esta novela, la aparición de los personajes es tan fundamental como los diálogos brillantes e ingeniosos que permiten al lector seguir de cerca la batalla ideológica entre Perfecta y Pepe Rey, que no es más que un reflejo de la realidad social española de la segunda mitad del siglo XIX.

Uno de los elementos más interesantes de este conflicto se refiere precisamente a la moda: Pepe Rey viste de manera diferente a los habitantes de Orbajosa, que visten ropa tradicional y común, subrayando de inmediato, solo con su presencia, las diversas distinciones sociales e ideológicas.

Sin embargo, el personaje más interesante desde este punto de vista es precisamente el de Perfecta: es una mujer cacique, por lo tanto, líder, pero también una madre ejemplar y una encarnación de la figura de la Virgen.

Perfecta, como su nombre lo indica, es una mujer ejemplar desde todos los puntos de vista. Sin embargo, es cacique, tiene un rol de importancia política y económica sin estar acompañada de una figura masculina, ya que llegó sola a Orbajosa. Es una mujer que ha establecido un rigor y unas tradiciones en un asentamiento remoto, a través de lo cual ha adquirido una inmensa autoridad y una devoción casi religiosa por parte de los habitantes del pueblo. Perfecta, por tanto, podría interpretarse como una alegoría matrioska de la madre de Rosario, pero también madre del pueblo de Orbajosa, a quien pretende vigilar y proteger, y finalmente como la imagen misma de España, anclada a antiguas tradiciones y costumbres religiosas, rechazando el advenimiento de la modernidad.

Precisamente por eso, los colores y la ropa que viste son fundamentales para entender su papel y el de la moda en la representación naturalista de este entorno y estos temas.

En el siglo XIX, a pesar de su atraso cultural a causa de la Guerra de Independencia, España había visto florecer una serie de revistas de moda, especialmente para mujeres, en su mayoría dedicadas a las mujeres burguesas ricas. Estas revistas, por ejemplo: *El Buen Tono* (1839), *La moda elegante* (1842-1870), *El correo de la moda* (1851-1861), copiaban y se inspiraban en la moda parisina, considerada con mucho la más elegante y refinada, pero también la más atrevida. Además, el *Diario de avisos de Madrid*, un periódico que proporcionaba

datos interesantes y actualizados sobre la sociedad, el comercio y la economía, era una fuente muy empleada por Pérez Galdós al fin de estudiar meticulosamente la sociedad que pretendía analizar y presentar en sus novelas.

Perfecta, que conoció este universo antes de llegar a Orbajosa, hace alarde de exactamente lo contrario de las imágenes propuestas en estas revistas. En lugar de realzar su figura femenina, Perfecta intenta romper las barreras de género utilizando colores y ropas sobrias, más características del traje masculino. En general, la indumentaria popular se identificaba por el utilizo de trajes de uso diario y de uso festivo. En particular, la mujer del pueblo siempre tenía que portar una grande falda, acompañada de un corpiño y al final un pañuelo o un mantón para cubrir las espaldas. Además, las mujeres debían portar una mantilla en la iglesia como forma de respeto por Dios y su casa.

Antes de conocer personalmente a Perfecta, este personaje es presentado por su hermano, Juan Rey, quien la describe de la siguiente manera a su hijo: "tú y yo tenemos noticias de su virtud, de su discreción, de su modestia y noble sencillez[25]". A partir de esta simple frase se anuncian las cualidades que distinguen, al menos en apariencia, al personaje de Perfecta, y que por tanto deben reflejarse también en su indumentaria. La descripción del hermano coincide con la idea de Perfecta como una personificación de la Virgen, pero también con el modelo de mujer como ángel del hogar que fue particularmente popular en el siglo XIX.

Al igual que la figura sagrada de la Virgen, Perfecta es siempre descrita a través de sus cualidades y sensaciones. Esto puede resultar confuso, dado que su personaje es analizado a través de la moda. Sin embargo, en realidad, son precisamente estas características las que la diferencian del resto de personajes femeninos de la época. Piénsese, por ejemplo, a Madame Bovary, o a Ana Ozores, considerada por muchos como su versión española. Estas mujeres son analizadas de cerca físicamente y su ropa se describe minuciosamente. La ropa es el emblema de su feminidad y su fatalidad, que es también lo que distingue su poder. En cambio, Perfecta sabe ser poderosa y autoritaria incluso sin una apariencia brillante y seductora, sino a través de una imagen piadosa y caritativa y un tono de voz casi militar. De hecho, todos se refieren a ella como "ejemplar señora[26]", "muy bondadosa, muy amable[27]", y la gente exclama: "¡qué excelente señora es doña Perfecta![28]", "es una persona excelente, y la única de quien no he oído

[25] Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*. Barcelona: Catedra, 2017, p. 174.
[26] Benito Pérez Galdós: *Doña Perfecta*, p. 241.
[27] Ibid., p. 300.
[28] Ibid., p. 257.

hablar mal a los *ajeros*. Cuando estuve aquí la otra vez, en todas partes oía ponderar su bondad, su caridad, sus virtudes[29]".

Perfecta misma se define de esta manera: "yo soy una mujer piadosa, ¿entiendes? ¿Yo tengo mi conciencia tranquila, entiendes? ¿Yo sé lo que hago y porqué lo hago, entiendes?[30]"

Pero, al contrario de su imagen tan pía, Perfecta tiene una actitud casi militar cuando se trata de dar ordenes para mantener el control sobre los hechos de Orbajosa: "Doña Perfecta los miró como mira un general a sus queridos cuerpos de ejercito[31]". No obstante, como no deja de ser una mujer, y para conservar su similitud con la Virgen, siempre tiene que controlarse y mantener un tono cordial, por lo que siempre procura "recobrar su habitual dulzura[32]". La madre, una mujer, la aparición de la Virgen, a pesar de ser combativa y orgullosa como una leona ("¡Soy madre! ... ¡y puesto que nadie mira por mi hijo, miraré yo, yo misma! – rugió la improvisada leona"), debido a la imagen y reputación que ha creado para sí misma, debe mantener siempre su autocontrol, como lo haría un hombre.

Por ello la figura de Perfecta, a la vez compleja y complicada ella misma por el papel secundario relegado al sexo femenino, se construye sobre la autoridad que le otorga la maternidad, por el hecho de que fue capaz de generar una vida ("de algo sirve la autoridad de una madre[33]"), pero que a pesar de todo no puede competir con la autoridad y la importancia del sexo masculino: "¡Desdichada de mí, ver estas cosas y no ser hombre![34]"

Casi siempre, los personajes femeninos de las novelas naturalistas son personas en dificultad, que intentan afirmar su lugar en el mundo a pesar de ser mujeres, e intentan apropiarse de un espacio propio, se les acusa de histeria o nerviosismo o enfermedades. La misma Perfecta, a pesar de haber logrado estar en el poder, se queja de esta debilidad de sus nervios: "Doña Perfecta cayó de nuevo en el sofá; pero no lloraba, y una convulsión nerviosa agitaba sus miembros[35]".

La frustración de ver la autoridad materna, que en este caso también es política, eclipsada a pesar de todo ("¿y mi autoridad, mi voluntad, yo…yo no soy nada?[36]") destroza la conciencia de Perfecta y, en consecuencia, saca a relucir lo peligroso de la conciencia de ser madre – "el sentimiento materno es el único que por lo muy santo y noble, admite la

[29] Ibid., p. 300.
[30] Ibid., p. 307.
[31] Ibid., p. 274.
[32] Ibid. p. 303.
[33] Ibid., p. 353.
[34] Idem.
[35] Ibid., p. 309.
[36] Idem.

exageración[37]". Este concepto es muy actual y la distingue fuertemente de las heroínas mencionadas anteriormente: la madre es un sujeto extremadamente humilde y desinteresado, solo se preocupa por el bien de sus hijos, no tiene tiempo para preocuparse por las apariencias y la belleza, y se construye entonces en contraposición a mujeres como Ana Ozores, lascivas y sin un fuerte sentido maternal aparente.

Pérez Galdós describe a su protagonista solamente al final de la novela, cuando el lector ya se ha hecho una idea de su personaje, aunque no la conozca físicamente:

> Doña Perfecta era hermosa, mejor dicho, era todavía hermosa, conservando en su semblante rasgos de acabada belleza. La vida del campo, la falta absoluta de presunción, el no vestirse, el no acicalarse, el odio a las modas, el desprecio de las vanidades cortesanas era causa de que su nativa hermosura no brillase o brillase muy poco. También la desmejoraba la intensa amarillez de su rostro, indicando una fuerte constitución biliosa. Negra y rasgados los ojos, fina y delicada la nariz, ancha y despeada la frente, todo observador la consideraba como acabado tipo de la humana figura; pero había en aquellas facciones cierta expresión de dureza y soberbia que era causa de antipatía. Así como otras personas, aun siendo feas, llaman, doña Perfecta despedía. Su mirar, aun acompañado de bondadosas palabras, ponía entre ella y las personas extrañas la infranqueable distancia de un respeto receloso; mas para las de casa, es decir, para sus deudos, parciales y allegados, tenía una singular atracción. Era maestra en dominar, y nadie la igualó en el arte de hablar el lenguaje que mejor cuadraba a casa oreja. Su hechura biliosa, y el comercio excesivo con personas y cosas devotas, que exaltaban sin fruto ni objeto su imaginación, habíanla envejecido prematuramente, y siendo joven, no lo parecía. Podría decirse de ella que con sus hábitos y su sistema de vida se había labrado una corteza, un forro pétreo, insensible, encerrándose centro como el caracol en su casa portátil. Doña Perfecta salía pocas veces de su concha.
> Sus costumbres intachables, y aquella bondad pública que hemos observado en ella desde el momento de su aparición en nuestro relato, eran causa de su gran prestigio en Orbajosa[38].

La afirmación "el odio a las modas", que pretende remarcar que Perfecta se aleja de todo lo que es considerado como fútil y superficial, en realidad contradice su esencia misma, porque Perfecta sigue las modas, solo no las de Madrid. Perfecta no persigue el progreso, ni el cambiamiento, sino que busca la cristalización, como una madre que no quiere ver crecer a su hijo. De hecho, apenas Pepe Rey llega a Orbajosa, sus palabras de bienvenido son "las modas del campo no te gustarán[39]". Esta afirmación ya implica elegir una moda, que es en sí misma la esencia de las relaciones sociales. La del campo es una moda exclusiva que solo los lugareños pueden entender, al igual que la moda de la burguesía madrileña encaja solo en ese preciso

[37] Ibid., p. 361.
[38] Ibid., pp. 389-390.
[39] Ibid., p. 184.

contexto. Por lo tanto, la moda es un conjunto de factores sociales y de vestuario que van mucho más allá del simple concepto de "elegancia y *design*". La moda establece los distintos niveles de pertenencia social a cualquier grupo o comunidad bien definida. Perfecta, exiliada de Madrid a Orbajosa, está muy interesada en consagrar su identidad a estos ideales, desligándose totalmente de las costumbres de la capital, pero sin ocultar su verdadera naturaleza. De hecho, no es puramente buena y piadosa como su hija Rosario, fruto de una crianza intensiva y estrictamente religiosa, sino más bien una máscara que pretende proteger y al mismo tiempo afirmar su poder y autoridad, a través de una estrecha imitación de la Virgen María.

> Aborreciendo, tenía la inflamada vehemencia de un ángel tutelar de la discordia entre los hombres. Tal es el resultado producido en un carácter duro y sin bondad nativa por la exaltación religiosa, cuando esta, en vez de nutrirse de la conciencia de la verdad revelada en principios tan sencillos como hermosos, busca su savia en fórmulas estrechas que solo obedecen a intereses eclesiásticos[40].

Por supuesto, el respeto a la moral católica es fundamental, ya que Perfecta es una mujer observadora y decidida, y se esfuerza de mantener un perfil bajo y humilde. La imagen de la Virgen, su alegoría, tiene que ser modesta también. Este es uno de los elementos más emblemáticos de la novela por lo que concierne a la moda: cuando Pepe Rey visita la catedral de Nuestra Señora del Socorro, se echa a reír frente a la estatua y representación de María. Lo encuentra divertido y extraño, "tan extraña forma supera a las modas más extravagantes del día[41]". Lo que el joven en realidad no esperaba era la reacción de su tía y prima, ambas ofendidas por este comentario y defendidas por Don Inocencio: "ha de saber usted también que su señora tía doña Perfecta, es camarera de la Santísima Virgen del Socorro, y que ese vestido que a usted le parece tan grotesco…pues…digo ese vestido, tan grotesco a los impíos ojos de usted, salió de esta casa[42]".

Una vez más, por tanto, la distinción de sensibilidad y valores se reafirma a través de la moda y la indumentaria, en este caso de un icono religioso, pero que simboliza la profunda división sociológica en la España de finales del siglo XIX.

Conclusión

Este corto recorrido de análisis textual y literario de la novela de Pérez Galdós, en particular del personaje de Perfecta, buscaba enfatizar el papel central de la moda, y sobre todo del

[40] Ibid., p. 391.
[41] Ibid., p. 224.
[42] Ibid., p. 225.

nacimiento de la moda y las tendencias gracias al capitalismo, en la literatura naturalista. Muy a menudo, de hecho, esto se pone en un segundo plano, principalmente rastreando los personajes patológicos y la psicología de los personajes, en detrimento de su apariencia. Sin embargo, la apariencia exterior refleja el interior, especialmente en la Europa del siglo XIX. El intento de modernizar las viejas costumbres ligadas a la monarquía, de hacer colaborar la ciencia y la tecnología para producir resultados económicos nunca imaginados, forman parte importante de la moda, que en ese período evolucionó de manera radical y tan rápida que siempre estaba produciendo nuevas ideas, una mujer y un modelo muy específico para parecerse. Sabemos que las modas van y vienen, ya que es un tema que podemos observar todos los días, sin embargo, en su momento fue un fenómeno excepcional. Por primera vez, a lo largo del siglo XIX, se creó una verdadera elección de vestimenta, de cómo mostrarse, no solo para la aristocracia, sino para toda la población, al menos, a esto aspiran las ideas liberales y democráticas. A pesar de las numerosas batallas y conquistas de las mujeres feministas de la época, ellas mismas se vieron obligadas a respetar una imagen precisa que claramente les fue encomendada por las instituciones patriarcales. La ropa de mujer se diseñó para crear muñecos vivos, para lucirse en ocasiones sociales y, sobre todo, para burlarse (existen numerosos ejemplos de sátira contra las enormes crinolinas que estaban de moda y que impedían que las mujeres se acercaran a otras personas o para tomar el carruaje para moverse). Solo hacia fines de siglo, con la llegada del polisón y un mayor gusto masculino por la indumentaria femenina para eventos deportivos o de excursión, la apariencia femenina comenzó a cambiar. Sin embargo, esto concierne a las grandes ciudades y los grandes centros urbanos internacionales: pueblos como Orbajosa, por el contrario, opusieron resistencia en nombre de su propia moda, una moda de tradición y devoción cristiana. Perfecta es un personaje y un símbolo a la vez contradictorio y ejemplar de la moda de la época: ropa oscura y humilde para recordar la autoridad y el poder masculino, reivindicando un papel que habría pertenecido a un hombre; pero también una desviación de las típicas heroínas naturalistas. Perfecta es mujer y madre, toda su apariencia pretende ser un recordatorio de la imagen que se ha construido y en la que quiere creer, aunque su esencia demuestre lo contrario. Por eso, aunque escondida entre miradas y veladas indirectas, la moda está siempre presente y es signo de las condiciones e ideales sociales que caracterizan una época y un ámbito geográfico.

Annette Simonis (Gießen)

Dantes *Divina Commedia* im Manga — transnationale und transkulturelle Aspekte [1]

Wer die Wirkungsgeschichte von Dantes *Divina Commedia* zu überblicken versucht, die inzwischen mehr als sieben Jahrhunderte umfasst, begegnet einer erstaunlichen Vielfalt und transkulturellen Verbreitung, wie man sie einem in der Volkssprache verfassten, mittelalterlichen Werk zunächst sicherlich kaum zugetraut hätte. Dantes Hauptwerk ist nicht allein ein zentraler, seit langem kanonischer Bestandteil der italienischen Literatur- und Kulturtradition, sondern erfreut sich inzwischen weit über den europäischen Raum hinaus einer großen Beliebtheit und hat eine breit gefächerte Rezeptionsgeschichte initiiert, die nationale, kulturelle und mediale Grenzen überschreitet. [2]

Neben den frühen Übersetzungen der *Commedia* ins Lateinische, Spanische und Französische haben vor allem die eindrucksvollen Illustrationen, von denen einige schon in den frühesten Handschriften des Werks zu finden sind, [3] als fortwährende Inspirationsquelle und Motor der Dante-Adaptionen fungiert. Sie weisen teilweise eine

---

1 Der vorliegende Beitrag beruht auf meinem Vortrag in der Vorlesungsreihe *Dante im Rückspiegel der Kunst- und Literaturgeschichte*, die von Frau Professorin Kirsten Dickhaut am Italienzentrum der Universität Stuttgart in Kooperation mit dem Italienischen Kulturinstitut im Sommersemester 2021 organisiert wurde.

2 Zum komplexen Prozess der Institutionalisierung der Divina Commedia siehe den interessanten Beitrag von Matías Martínez: Dante und der Ursprung des Kanons. In: Maria Moog-Grünewald (Hg.): *Kanon und Theorie.* Heidelberg: Winter 1997, S. 139-152.
Dantes Werk könne zweifellos als grenzüberschreitend und interkulturell eingestuft werden, erläutert die Direktorin des Frankfurter Museums für Moderne Kunst, Susanne Gaensheimer, in einem Gespräch mit der Zeitschrift *Zeitkunst* vom April 2014. Siehe: https://www.uni-wuerzburg.de/aktuelles/einblick/single/news/studientag-zur-goettlichen-komoedie/ (18.10.2021).

3 Vgl. auch die aufschlussreichen Überlegungen von Irmgard Scharold: „In ihrer langen Wirkungsgeschichte hat Dantes Dichtung schon früh sprachliche und mediale Grenzen überschritten. […] Auf die ersten Übertragungen ins Lateinische und Spanische folgten noch im 15. Jahrhundert erste Illustrationen (ebd.). Siehe auch Irmgard Scharold (Hg.): *Dante intermedial: Die ‚Divina Commedia'. Literatur und Medien* (erscheint im Dezember 2021). Zur erstaunlichen Beliebtheit von Dantes Werk seit der frühen Wirkungsgeschichte vgl. die vielfältigen Beiträge des Themenhefts *Dante und die Populärkultur,* Deutsches Dante-Jahrbuch, Band 94 (1919).

immanente narrative Struktur auf, die den Comics und Graphic Novels nicht unähnlich ist, insbesondere wenn sie dynamische Bewegungsabläufe oder Spannungsverhältnisse zwischen den handelnden Personen aufzeigen. Darüber hinaus finden sich auf den frühen Illustrationen oftmals auch auffallende grafische Zeichen und Beschriftungen, die den Betrachtern die Aufgabe erleichtern, die dargestellten Figuren zu identifizieren. Darüber hinaus tragen sie zur ästhetischen Gestaltung bei, zumal die sorgfältige Ausführung der Schriftzüge meist kalligrafisch und reizvoll ist (vgl. Abb. 1).

Abbildung 1. Dante und Vergil auf dem Rücken des Ungeheuers Geryon, Bodleian Library MS. Holkham misc. 48. © Bodleian Libraries, University of Oxford, CC-BY-NC 4.0. [4]

Dantes Weltengedicht, das die Jenseitsreise des menschlichen Protagonisten Dante durch die drei Reiche Inferno, Purgatorium und Paradies schildert, verfügt offenbar über eine gewaltige visionäre Faszination und Ausstrahlung, die insbesondere dazu tendiert, bildkünstlerische Arbeiten sowie Aneignungen in vielfältigen visuellen Medien zu stimulieren. Nicht zufällig partizipieren zahlreiche berühmte europäische Maler, Zeichner und Bildhauer an der unabschließbaren Aufgabe, die Stationen jener Jenseitsreise der Danteschen Projektionsfigur zu illustrieren oder im Medium der bildenden Kunst zu interpretieren, darunter Boticelli, Gustave Doré, Dante Gabriel Rossetti, Auguste Rodin

[4] https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/ab35e336-a471-4cf0-a9a7-592dbb8695d8/surfaces/ 45dbdf77-09fa-4ad3-a823- 25961e7884e8/

und viele andere. Vor diesem Hintergrund verwundert es außerdem kaum, dass auch die Zeichner und Autoren von Comics, Mangas und Graphic Novels im ausgehenden 20. und 21. Jahrhundert Dantes Werke und besonders die *Commedia* als geeignetes Sujet für sich entdeckt und sie in teils komplexen Text-Bild-Gestaltungen adaptiert haben.[5]

Während in Antike und Mittelalter die Gattung des epischen Gedichts ein bevorzugtes Ausdrucksmittel für die Darstellung mythologischer und religiöser Vorstellungswelten bereitstellte, erfüllt im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert das Medium des Comics eine durchaus vergleichbare Funktion. Obwohl es vordergründig zu den profanen Unterhaltungsmedien gehört, eignet es sich offenbar hervorragend dazu, religiöse und mythologische Denkformen zu transportieren. Als wirkungsvolle intermediale Gestaltungen bilden Comics nicht allein elaborierte Text-Bild-Kombinationen bzw. Medienkombinationen im Sinne Irina Rajewskys, sondern sie sind längst ein „fester Bestandteil spätmoderner Text- und Zeichenwelten“[6] geworden. Mehr noch: Sie haben die Gegenwartskultur nicht nur durch „Storys und Sagenkränze“ [7] bereichert; vielmehr liefern sie ihren Rezipienten auch „Mythen, Ikonen und Helden.“ [8]

Die Wiederentdeckung der *Göttlichen Komödie* im Genre des Comics erfreut sich nicht nur bei jüngeren Generationen großer Beliebtheit, sondern erreicht inzwischen recht unterschiedliche Altersgruppen, was sich auch hinsichtlich der Comic-Gattung im allgemeinen beobachten lässt und Rückschlüsse auf deren wachsende kulturelle Akzeptanz erlaubt.[9] Ferner sprengt sie durch die mit ihr verbundene Hervorkehrung des Bildes und der visuellen Wahrnehmung auch mit einer erstaunlichen Leichtigkeit nationalsprachliche Begrenzungen und überschreitet spielerisch sowie scheinbar mühelos Kulturgrenzen. Diese Beobachtung lässt sich auch dann nicht von der Hand weisen, wenn sich bei dem Transfer solcher polysemiotischer Kommunikate über Sprach-

---

5 Vgl. Annette Simonis: „Dantes *Divina Commedia* und *Vita Nuova* in Graphic Novels des 21. Jahrhunderts“. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Band 94 (2019), S. 57-88.

6 Jörn Ahrens, Frank T. Brinkmann, Nathanael Riemer: Comicwelten – Religionskulturen. Zur Einführung. In: Jörn Ahrens, Frank T. Brinkmann, Nathanael Riemer (Hg.): *Comics – Bilder, Stories und Sequenzen in religiösen Deutungskulturen*. Wiesbaden: Springer 2015, S. 7-12, S. 10.

7 Ebd.

8 Ebd.

9 Vgl. Sabine Fiedler: *Sprachspiele im Comic. Das Profil der deutschen Comic-Zeitschrift Mosaik.* Leipzig: Universitätsverlag 2003, S. 16.

und Kulturgrenzen hinweg notwendigerweise Bedeutungsverschiebungen bzw. neue Sinnkonstruktionen ergeben.[10]

Anhand einer neueren, fernöstlichen Adaption der *Göttlichen Komödie* im Genre des Comics möchte ich im Folgenden jenes Phänomen einer äußerst produktiven, grenzüberschreitenden Rezeption beispielhaft nachvollziehen. Gemeint ist das Werk des japanischen Künstlers Gō Nagai, der neben dem Grafikkünstler Seymour Chwast[11] wie kein zweiter die transmediale Danterezeption um die Jahrtausendwende und darüber hinaus geprägt hat. Den genannten Comic-Autor/innen ist gemeinsam, dass sie in ihren Adaptionen zum einen eine enge Orientierung am literarischen Vorbild kultivieren; zum anderen knüpfen sie, wie wir sehen werden, an berühmte europäischen Vorbilder der Danterezeption in der bildkünstlerischen Tradition des 19. Jahrhunderts produktiv an.

Der japanische Künstler Gō Nagai, dessen bürgerlicher Name eigentlich Kiyoshi Nagai ist, hat sich von Dantes Werk schon in den 1970er Jahren zu einer eigenen Serie von dantesken Mangaerzählungen inspirieren lassen, zu Maō Dante (jap.: 魔王ダンテ), einer Manga-Serie, die im angloamerikanischen Raum auch als *Demon Lord Dante* oder *Devil King Dante* bekannt wurde und 1971 erstmals veröffentlicht wurde.[12] Ihr großer Erfolg und ihre nachhaltige Wirkung zeigten sich nicht zuletzt darin, dass sie mehr als dreißig Jahre später, im Jahr 2002, als Anime-Serie adaptiert wurde. Dieses Werk ist zwar nur vage durch Dantes literarischen Text inspiriert, lässt allerdings schon erkennen, warum die *Divina Commedia* Gō Nagai fasziniert. Die Begegnung mit dem Dämonischen und Abgründigen, die in der Konfrontation mit der Gestalt Satans kulminiert, bildet das Kernstück von *Maō Dante*. In der Akzentuierung der dämonischen Geister, an der Gō Nagai auch in seiner nächsten Manga-Serie *Devilman* (jap. デビルマン, *Debiruman*, 1972–1973) festhält, lehnt sich der Comic-Künstler deutlich an die Inferno-Vorstellungen des Florentiners an, während er zugleich den individuellen, zuweilen exzentrischen und obsessiven Phantasievorstellungen folgt: „At any rate , there are periodic references to

---

[10] Vgl. den einschlägigen Beitrag von Bernd Spillner:: Semiotische Aspekte der Übersetzung von Comics-Texten. In: Wolfram Wilss (Hg.): *Semiotik und Übersetzen*. Tübingen: Narr 1980, S. 73-85, bes. S. 76.

[11] Zu den Aneignungen von Seymour Chwast und Stephanie Astrid Lucchesi vgl. ausführlich: Annette Simonis: „Dantes *Divina Commedia* und *Vita Nuova* in Graphic Novels des 21. Jahrhunderts“. In: *Deutsches Dante-Jahrbuch*, Band 94 (2019), S. 57-88.

[12] Vgl. die erhellende Darstellung von Marco Pellitteri: *The Dragon and the Dazzle. Models, Strategies, and Identities of Japanese Imagination: a European Perspective*. Bloomington 2010, S. 141-161.

Dante's *Inferno* . Actually , *Devilman* owes more to the creative talents of its creator , Go Nagai , than to any religious or cultural source.“ [13]

Ich möchte mich im Folgenden allerdings mit einem jüngeren Werk Gō Nagais beschäftigen, mit einer neueren Adaption der *Divina Commedia*, die den Titel *Dante Shinkyoku* trägt, einer dreibändigen Mangaserie, die ursprünglich in den Jahren 1994–1995 publiziert wurde. Das Werk ist dem Danteschen Vorbild insofern treu, als es den einzelnen Stationen von Dantes Jenseitsreise folgt und sie mit einer beeindruckenden Fülle von schwarz-weiß Zeichnungen im Mangastil illustriert.

Was genau versteht man unter einem ‚Manga'? Zunächst handelt es sich dabei nur um die japanische Bezeichnung für die Gattung des Comics im allgemeinen, in ihrer besonderen seriellen Form und spezifischen Bildersprache. [14] Ob die japanischen Mangas darüber hinaus besondere, kulturspezifische Eigenheiten, wie sie für den ostasiatischen Raum typisch sind, aufweisen, ist eine Frage, die von den Experten kontrovers verhandelt wird und in unserem Zusammenhang nicht systematisch geklärt werden kann. Allerdings lässt sich mit Andreas Platthaus davon ausgehen, dass Mangas Komponenten einer fernöstlichen Ästhetik enthalten ebenso wie neue Erzählweisen und aus europäischer Perspektive ungewohnte Themen ansprechen, so dass sie sich mehr oder weniger deutlich „von den Geschichten , die westliche Leser bislang gekannt hatten“ unterscheiden. [15]

Bei der Aneignung von Dante's Werken im Mangaformat ist daher von einer vielschichtigen Überlagerung von westlichen und östlichen Darstellungsformen bzw. semiotischen Aspekten auszugehen. In unserem Zusammenhang sind die Aussagen des Autors Gō Nagai von besonderem Interesse, in denen er den großen französischen

---

[13] Antonia Levi: *Samurai from Outer Space: Understanding Japanese Animation*. Illinois: Open Court Publishing, 1996, S. 50.

[14] Siehe diesbezüglich auch die differenzierte Darstellung von Paul L. Thomas: Challenging Genres: Comics and Graphic Novels, Rotterdam 210, S. xxvii. Thomas geht in Hinblick auf den Manga von einem eigenständigen interessanten Subgenre des Comics aus. Siehe ferner die lesenswerte Studie von Ramona Kahl: *Manga – Wirkungsvolle Bildergeschichten. Tiefenhermeneutische Interpretationen zu „Death Note“ und „Grimms Manga“ sowie zu adoleszenten Rezeptionsweisen.* Marburg: Tectum 2017

[15] Vgl. Andreas Platthaus: Die 101 wichtigsten Fragen – Comics und Manga. München: Beck, 2008, S. 99. Siehe ferner den anregenden Beitrag von Monika Schmitz-Emans: „Gezeichnete Romane, gezeichnete Schauspiele, gezeichnete Gedichte. Der Comic und die literarischen Gattungen“. In: Oliver Kohns, Claudia Liebrand (Hg.): Gattung und Geschichte. Literatur- und medienwissenschaftliche Ansätze zu einer neuen Gattungstheorie. Bielefeld: transcript 2012, S. 79-102, bes. S. 82. Vgl. auch Catharine Abel: Comics and Genre. In: Aaron Meskin and Roy T. Cook (eds.): *The Art of Comics: A Philosophical Approach*. Oxford: Wiley-Blackwell, 2012, S. 68-84.l

Illustrator des 19. Jahrhunderts, Gustave Doré als wahlverwandten Künstler und großes Vorbild feiert.[16] Und in der Tat lässt sich überall in *Dante Shinkyoku* die Präsenz Dorés entdecken — fortwährend finden sich auf der visuellen Ebene Bildzitate der Doréschen Illustrationen.[17]

Gustave Doré, der Dantes *Divina Commedia* in der französischen Übersetzung von Pier Angel Fiorentino gelesen hatte, hat nicht weniger als 136 Holzstiche zur *Divina Commedia* geschaffen,[18] die im kulturellen Imaginären des 19. und 20. Jahrhunderts in Europa fest verankert sind. Nicht von ungefähr gilt er als Meister der Buchillustration, dessen eindrucksvolle Bilder in schwarz-weiß den poetischen Schilderungen Dantes kongenial sind: „These […] fantastic scenes depict the passion and grandeur of Dante's masterpiece — from the depths of hell onto the mountain of purgatory and up to the empyrean realms of paradise."[19]

Beide Künstler Nagai und Doré entdecken im Medium der kontrastreichen schwarz-weiß Illustration eine ideale Gestaltungsmöglichkeit des Unheimlichen und Bedrohlichen. Die Evokation nächtlicher Szenarien und ominöser Atmosphären in ihren Hell-Dunkel-Kontrasten trägt zur spannungsvollen Darstellung der Episoden maßgeblich bei. Es ist vor diesem Hintergrund interessant zu beobachten, wie ein ostasiatischer Künstler sich diese Bildelemente zusammen mit dem Danteschen Epos aneignet, um sie in der neuen Gestalt des Mangas zu präsentieren und einem gegenwärtigen japanischen Rezipientenkreis nahezubringen. Zweifellos hat die so entstehende west-östliche Synthese die globale Wirkung von Gō Nagais *Dante Shinkyoku* in hohem Maße begünstigt und zu einer globalen Berühmtheit des Künstlers geführt.[20]

---

[16] Vgl. Alberto Casadei: *Dante. Storia avventurosa della Divina commedia dalla selva oscura alla realtà aumentata*. Rom: Il Saggiatore 2020 (eBook): „Ecco quindi il Dante in versione manga (1993–1994) del giapponese Gō Nagai, nato nel 1945, il quale ha poi dichiarato che pure alcuni dei suoi personaggi più celebri, come Goldrake, dipendono da un'attenta lettura giovanile di una Divina commedia illustrata da Doré." Siehe auch Go Nagai: Unappologetic Interview. By D373: https://doanimation.wordpress.com/2007/07/06/go-nagai-unappologetic-interview/ [18.10.2021].

[17] Vgl. Maximilian Gröne: „Die Jenseitsreise als Medientransfer: Dantes ‚Divina Commedia' in Comic. und Videogame". In: : Nathalie Mälzer (Hg.): *Comics – Übersetzungen und Adaptionen.* Berlin: Frank & Timme 2015, S. 127-140, S. 130.

[18] Vgl. Gustave Doré*: The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*. Dover Publications 2012.

[19] Gustave Doré*: The Doré Illustrations for Dante's Divine Comedy*. Dover Publications 2012, publisher's note.

[20] Siehe auch: https://research.bowdoin.edu/dante-today/visual-art-architecture/go-nagais-dante-shinkyoku/ [18.10.2021]. Vgl. ferner Raul Ciannella: "Manga-fying" la *Commedia*: dialogismo testuale e visivo in *Dante Shinkyoku* di Go Nagai. *Dante e l'arte* 5 (2018), S. 135-176.

Die enge Anlehnung Gō Nagais an die Bildkompositionen Dorés, lässt sich bereits anhand des Titelbildes des Inferno-Bandes erkennen. Dante und Vergil werden auf ihrer Barke mit den Seelen der Verdammten konfrontiert.

Abb. 2. Gō Nagai *Dante Shinkyoku*. Coverbild zum Inferno (links) und die ikonische Vorlage von Gustave Doré (rechts). Sämtliche Abbildungen von Doré zu Dantes *Göttlicher Komödie* sind online in den Wikimedia Commons zu finden: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gustave_Doré_-_Inferno

Auch die ikonische Darstellung des zu Beginn der Erzählung hilflos im Wald umher irrenden Dante darf in Gō Nagais Adaption nicht fehlen. Am selben Schauplatz begegnet Dantes Projektionsfigur den wilden Raubtieren, die den einsamen Wanderer bedrohen.

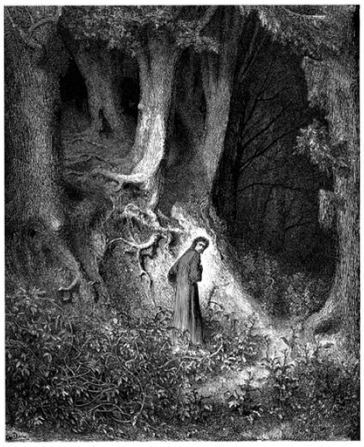

Abb. 3. Gustav Doré, Das ikonische Bild von Dante im Wald zu Beginn der Divina Commedia https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Gustave_Doré_-_Inferno

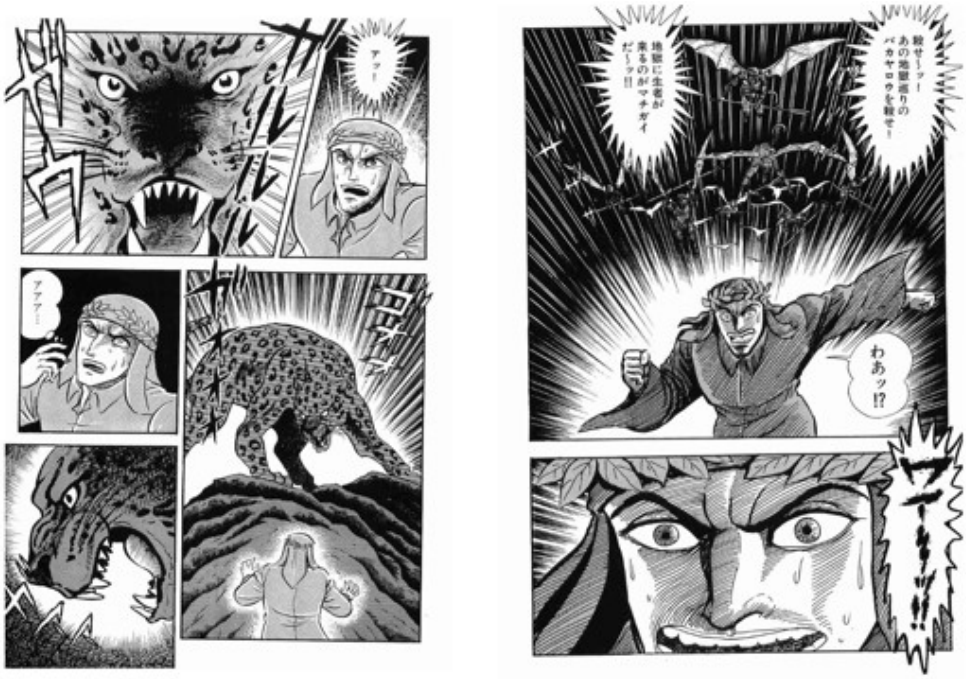

Abb. 4. Gō Nagai: *Dante Shinkyoku*. Dante begegnet den Raubtieren im Wald.

Gō Nagai überträgt Dantes Vorstellungswelten in handlungsreiche Bilderfolgen, die durch Bilddiagonalen und Vertikale eine zusätzliche Dynamik erhalten.[21] Man achte auch auf die Wiedergabe von Dantes erschrockener Mimik, die Ausschnitte seines Kopfes und seines Gesichts, insbesondere die weit aufgerissenen Augen, in denen sich Schrecken und panische Angst spiegeln, und die Tropfen von Angstschweiß (siehe v.a. Abb. 4, rechts unten).

Der Comic arbeitet hier mit Darstellungstechniken, die an filmische Mittel wie Nahaufnahmen bzw. Close ups erinnern, an den *film noir* und den Horrorfilm.

Die Begegnung mit dämonischen Gestalten in Dantes Inferno hat Gō Nagai besonders fasziniert, nicht zuletzt insofern Dämonen und böse Geister auch in der japanischen Tradition eine zentrale Rolle spielen.

So verwundert es nicht, dass er die Höllenszenarien Dantes sorgfältig konturiert und die Begegnungen mit dämonischen Wesen fokussiert, die zugleich auch Selbstbegegnungen mit den eigenen unbewussten Traumata und Begehrensstrukturen erfassen. Darüber hinaus markieren die Begegnungen mit den monströsen Bewohnern des Inferno oft Schwellenerfahrungen beim Übergang in eine andere Sphäre oder Erfahrungsstufe. Zum Beispiel, wenn Dante und Vergil an dem dreiköpfigen Höllenhund Zerberus vorbeiziehen müssen. Wiederum gelingt es Gō Nagai die Szene im Vergleich zur Doréschen Vorlage durch die geschickte Kombination von Ausschnitten und

[21] Vgl. Maximilian Gröne: Die Jenseitsreise als Medientransfer, S. 131-132.

unterschiedlich großen Panels sowie diagonalen Linien zu dynamisieren und in ihrer emotionalen Wirkung zu intensivieren.

Abb. 5. Dante und Vergil sehen sich mit Höllenhund Zerberus konfrontiert. Rechts Doré und links Gō Nagai: *Dante Shinkyoku*.

Besonders deutlich wird die Potenzierung des Monströsen und seiner gewaltsamen Aktionen am Beispiel des Unterweltgottes Pluto, den Doré als gezähmtes Ungeheuer darstellt, das sich dem göttlichen Willen und dem Machtwort Vergils hat fügen müssen.

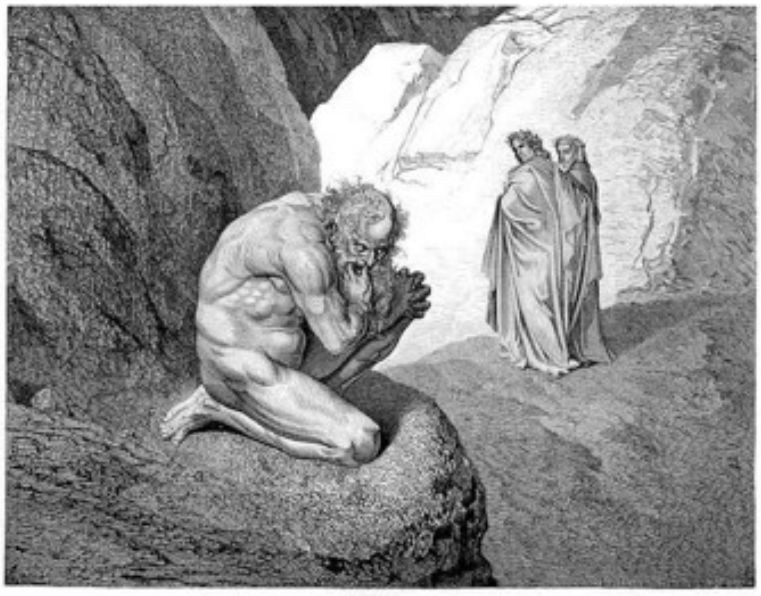

Abb. 6. Gustave Doré: Dante und Vergil ziehen an Pluto vorbei, Holzstich.

Gō Nagai erweitert das bildlich gezeigte Geschehen zu einer dramatischen Sequenz, indem er die Bedrohung durch den übermächtigen Pluto ebenso visualisiert wie die

zweimalige nachdrückliche Rede Vergils, die wie ein mächtiger Abwehrzauber wirkt und das Monster schließlich zum Einlenken zwingt.

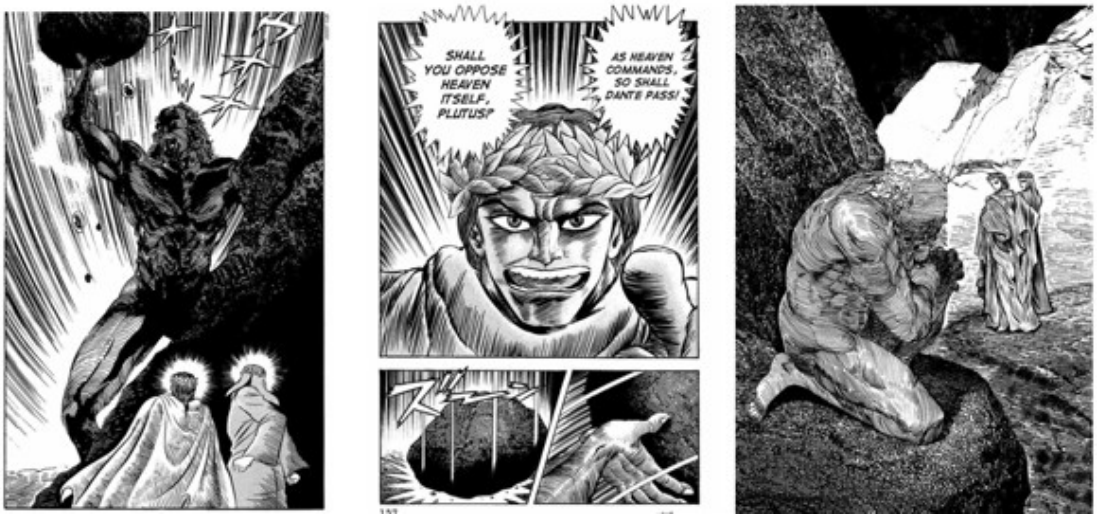

Abb. 7. Gō Nagai: *Dante Shinkyoku*, Bd. 1, S. 156-158. Dante und Vergil (rechts) als kleine Rückenfiguren vor dem riesenhaften Pluto, dessen monströse dunkle Gestalt die Bildkomposition dominiert. Im mittleren Panel eine ‚Nahaufnahme' Vergils, der Pluto mit der rhetorischen Frage „Shall you oppose Heaven itself?" souverän in die Schranken verweist.

Ein weiterer Höhepunkt von Gō Nagais bildkünstlerischer Umsetzung bildet die Paolo und Francesca-Episode, [22] die Darstellung des unglücklichen tragischen Liebespaars, das mit anderen berühmten Ehebrechern der europäischen Literaturgeschichte wie z.B. Kleopatra, Helena, Paris und Dido in den zweiten Höllenkreis verbannt ist. [23]

In der *Divina Commedia* ist die genannte Episode insbesondere dadurch hervorgehoben, dass Dante Mitleid gegenüber dem Liebespaar empfindet, auch wenn er ihre Bestrafung gemäß dem göttlichen Willen letztlich anerkennen muss. Gō Nagai nimmt die dantesche Mitleidsbekundung mit den Verdammten vorweg, indem er die Tränen Dantes in einem Manga-Panel bereits an den Anfang der Sequenz stellt.[24]

Darüberhinaus wird ein vergleichsweise großer Anteil an Sprache, an Satz-und Wort-Zitaten aus dem Text der Danteschen Schilderung integriert. Dantes fragende Haltung, seine direkte Ansprache an das im Wind umhergewirbelte Paar, die Antwortenden und die rückblickende Schilderung, was zu dem Ehebruch geführt hat. Natürlich übernimmt

---

22 Vgl. *Dante Shinkyoku,* Bd. 1, S.102–112.

23 Vgl. dazu ausführlich Annette Simonis und Michael Schwarte: Paolo e Francesca. Un episodio dell'Inferno nella pittura e nella musica tra Otto- e Novecento. In: *La ricezione di Dante Alighieri: Impulsi e tensioni. Atti del convegno internazionale all'Università di Urbino, 26 e 27 maggio 2010.* Hg. Rita Unfer Lukoschik und Michael Dallapiazza. München: Meidenbauer 2011. S. 49-70.

24 Vgl. *Dante Shinkyoku,* Bd. 1, S. 102.

Nagai die poetische Form der Terzinen nicht wörtlich, sondern wählt meist sinngemäße prosaische Satzstücke und kurze Paraphrasen aus. Wiederum wird dabei ein vertrautes Bildzitat aus den Illustrationen von Doré, das in einer engen Umarmung schwebende Liebespaar in einem großformatigen Panel integriert.

Die detaillierte Gestaltung der Paolo und Francesca-Episode in ihren brutalen Einzelheiten gibt Nagais Vorliebe für erotische und gewaltsame Szenen zu erkennen, die seine Kritiker ihm gelegentlich vorwerfen. Andererseits wird der grausame Tod, die Ermordung von Paolo und Francesca durch den eigenen Bruder bzw. Ehemann, bei Dante ebenfalls berichtet. Die Visualisierung in den Bildsequenzen des Comics zeigt daher im Vergleich zur literarischen Vorlage nicht grundsätzlich Verschiedenes bzw. irgendeine erfundene Zutat, sondern wirkt lediglich brutaler durch die unmittelbare Anschaulichkeit des Bildmediums. Von Dantes Text und von Doré übernimmt Nagai auch die unmittelbare gefühlsmäßige Reaktion des Protagonisten: Dante fällt, von Mitleid überwältigt, in Ohnmacht und liegt als horizontale Figur ausgestreckt in der unteren Hälfte des Bilds bzw. Panels.

Insgesamt lässt sich bei Nagai eine Tendenz erkennen, den affektiven Ausdruck in der Mimik und Gebärdensprache der handelnden Figuren im Vergleich zu Doré und Dantes Original zu intensivieren und hervorzuheben. Darin liegt ein offenkundiger Schwerpunkt seiner expressiven Bildsprache. Der europäische Betrachter fühlt sich unweigerlich an jene „Pathosformeln" erinnert, wie sie der Kunsthistoriker Aby Warburg zu Beginn des 20. Jahrhunderts in der abendländischen Malerei entdeckt und ausführlich beschrieben hat. Warburg verstand unter diesem Begriff in der griechischen Antike entstandene, formelhafte Ausdrucksweisen, die von den Künstlern verwendet wurden, um Momente äußerster Erregung darzustellen.[25]

Jenen Darstellungsformeln potenzierten Gefühlsausdrucks oder exaltierter Affekte in Gestik und Mimik kommt Warburg zufolge eine nicht zu unterschätzende epochenübergreifende und transkulturelle Bedeutung zu: „[…] als 1488 eine kleine Nachbildung der Laokoongruppe bei nächtlichen Ausgrabungen in Rom gefunden wurde, da bewunderten die Entdecker, ohne vom mythologischen Inhalt Notiz zu nehmen, in heller künstlerischer Begeisterung den packenden Ausdruck der leidenden Gestalten und ‚gewisse wunderbare Gesten' (*certi gesti mirabili*); es war das Volkslatein der

[25] Vgl. Bernd Villhauer: Aby Warburgs Theorie der Kultur. Detail und Sinnhorizont. Berlin: de Gruyter 2015, S. 98. Siehe auch Aby Warburg: Der Bilderatlas Mnemosyne. In: Aby Warburg: Gesammelte Schriften. Hg. von Horst Bredekamp, Band 1, Teil 2, Berlin: Akademie-Verlag 2000.

pathetischen Gebärdensprache, das man international und überall da mit dem Herzen verstand, wo es galt, mittelalterliche Ausdrucksfesseln zu sprengen.“ [26] Derartige „Superlative der Gebärdensprache“ [27] wurden, wie Warburg anhand von zahlreichen Zeichnungen und Gemälden nachweisen konnte, von den Künstlern der italienische Renaissance aus antiken Vorbildern übernommen.

Auch Nagai scheint, sei es bewusst oder unbewusst, an die ältere Tradition der Pathosformeln anzuknüpfen, indem er sie in der Zeichensprache seiner Figuren im Medium des Comics adaptiert. Auch seine stilisierten Zeichnungen der handelnden Figuren verwenden wiederkehrende ausdrucksstarke Darstellungsmuster von Bewegungen, Mimik und Gestik, um die psychischen Extremsituationen der Charaktere zu erfassen. Diese pikturalen Ausdrucksformeln potenzierter Gefühlsintensität erzielen offenbar auch im Medium des Comics einen hohen Verbreitungsgrad, um nicht zu sagen eine globale Reichweite, wobei sie zugleich von Nagais individuellem künstlerischen Stil überformt und geprägt werden. Somit setzt der japanische Comiczeichner jene von Warburg entdeckte „Geschichte der *eloquentia corporis*“, produktiv fort, „der Rhetoriken, Semantiken und Topiken körperbezogener Ausdrücke und Habitus, also die zu Bildern und Figuren geronnenen Interferenzen zwischen Affektenergien und kulturellen Verarbeitungsmustern.“ [28] In den Panels von *Dante Shinkyoku* entfaltet Nagai schrittweise einen dem Mangaformat affinen, neuartigen Fundus von Pathosformeln, in den über Gustave Doré ikonographische Muster und alteuropäische Bilderinnerungen einfließen.

Wie bereits angedeutet, kultivieren die neueren Adaptionen von Dantes Werken als Mangas und Graphic Novels nicht allein die je eigenen Stilvorlieben, sondern suchen darüber hinaus mehr oder weniger gezielt an die bildkünstlerische Tradition der europäischen Neuzeit anzuknüpfen und bevorzugt solche Bildkompositionen zu adaptieren, die eine jahrhundertealte Dante-Rezeption im Medium der bildenden Kunst geprägt haben. So ist es kaum verwunderlich, dass die Bilder des berühmten Illustrators Gustave Doré auch auf die neuere Comic-Kultur prägend gewirkt haben. Dessen 136 großformatige Holzstiche zu den drei Hauptteilen ›Hölle‹, ›Fegefeuer‹ und ›Paradies‹

---

[26] Aby Warburg: Dürer und die italienische Antike. In: *Verhandlungen der 48. Versammlung deutscher Philologen und Schulmänner in Hamburg ... 1905*. Leipzig 1906, S. 55-60, S. 59-60.

[27] Ebd., S. 60.

[28] Hartmut Böhme: Aby M. Warburg (1866–1929). In: Axel Michaels (Hg.): *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*. München 1997, S. 133–157, S. 139.

gelten nicht zu Unrecht bis heute als Meilensteine in der Geschichte der modernen Buchillustration.[29]

Insgesamt ist es nicht ungewöhnlich, dass die neuen populärkulturellen Aneignungen von Dantes Werken im Manga auch auf eine epochenübergreifende kunstgeschichtliche Tradition der Danterezeption bzw. eine reiche pikturale Wirkungsgeschichte zurückblicken, auf die sie teils im Sinne einer Hommage, teils im Sinne einer erweiternden Überbietung Bezug nehmen. Auch Comic-Künstler wie Gō Nagai verstehen ihre Werke offenbar als integralen Bestandteil eines wirkmächtigen globalen Imaginären und als produktive Verlängerung einer bis heute andauernden Erinnerungskultur, die einmal mehr die Intensität der von Dantes Werken ausgehenden visuellen Imagination bezeugt.

[29] So resümiert es prägnant der Klappentext zur illustrierten Neuauflage: *Die göttliche Komödie: Illustriert von Gustave Doré*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 2021.

Stefanie Jäger (Innsbruck)

Tolstoi und Beethoven
Musiktheoretische Überlegungen und intermediale Bezüge in *Крейцерова соната (Kreutzersonate)*

1. Das Phänomen *Kreutzersonate*

> In unserer Gesellschaft ist die Kunst so verdorben, daß man jetzt nicht nur schlechte Kunst als gut bezeichnet, sondern auch keine Vorstellung davon hat, was Kunst eigentlich ist; und so muß man, will man von der Kunst unserer Gesellschaft sprechen, zuallererst echte Kunst von imitierter scheiden.[1]

Solche und ähnliche Einschätzungen Lew Tolstois von Kunst, insbesondere von Literatur und Musik, faszinieren und veranlassen dazu, sich näher mit seinen kunsttheoretischen Überlegungen und literarischen Texten auseinanderzusetzen und diese kritisch zu hinterfragen. Tolstois Vielseitigkeit in seinem eigenen künstlerischen Schaffen erstaunt immer wieder aufs Neue. Sein breites Interesse und Verständnis für diverse Künste führten vermutlich dazu, dass verschiedene Medien seine Texte beeinflussten und sein Werk bis heute intermediale Wirkung und Einfluss hat.

Ludwig van Beethoven, Lew Nikolajewitsch Tolstoi, Leoš Janáček, Margriet de Moor – ein deutscher Pianist und Komponist, ein russischer Schriftsteller und Pädagoge, ein tschechischer Komponist und eine niederländische Autorin und Musikerin – gemeinsam ist ihnen ein jeweils gleichnamiges Werk mit dem Titel *Kreutzersonate (Крейцерова соната, Kreutzersonate: een liefdesverhaal)*. Während Beethoven unter diesem Titel 1803 eine Sonate für Klavier und Violine komponierte, verfasste Tolstoi 1887/1889 eine davon angeregte gesellschaftskritische Novelle. Janáček, inspiriert von Tolstois Erzählung, schrieb 1923 ein Streichquartett. Orientiert an Janáček, schuf Margriet de Moor beinahe 90 Jahre später, nämlich 2011, eine Liebesgeschichte, die zudem mehrmals verfilmt wurde. Der intermediale Entwicklungsweg der *Kreutzersonate* ist ein spannender und

[1] Leo Tolstoi: *Tagebücher. Zweiter Band 1885-1901*. Hg. Eberhard Dieckmann/Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening, 1978. S. 183.

facettenreicher und doch, quantitativ betrachtet, ein überschaubarer. Ulrich Zwiener spricht beim Thema der *Kreutzersonate* von einem, „das zwischen Künsten und Nationen bewegt wurde."[2] Dementsprechend lohnend scheint eine Auseinandersetzung mit diesem Thema. Das Hauptaugenmerk der folgenden Analyse liegt jedoch auf Tolstois Erzählung *Kreutzersonate (Крейцерова соната* 1887/89*)* und den dieser inhärenten intermedialen Bezügen. Tolstoi, bei vielen vor allem als Schriftsteller bekannt, der mit seinen Hauptwerken *Anna Karenina (Анна Каренина* 1876*)* und *Krieg und Frieden (Война и миръ* 1869*)* weit über die Grenzen Russlands Berühmtheit erlangte, verfasste außerdem religions- und kunstkritische Schriften und hatte ein besonderes Interesse an Musik. Seine musiktheoretischen Überlegungen und seine Leidenschaft für Musik werden in zahlreichen Texten von und über ihn thematisiert. In seinem Traktat *Was ist Kunst?* weist er beispielsweise, nachdem er sich zu einer Sonate Beethovens äußerte, auf sein Interesse an und Verständnis für Musik hin:

> Für diejenigen die mein Urteil über diese Beethovensonate auf Unverständnis zurückführen könnten, halte ich es für nötig zu bemerken, daß auch ich, der ich für Musik sehr empfänglich bin, diese Sonate und die anderen Werke Beethovens aus seiner letzten Schaffensperiode ganz ebenso verstanden habe, wie sie andere verstehen.[3]

Aus den vorangehenden Überlegungen ergeben sich folgende zentrale Fragen: Welche Bedeutung hatten Musik und Beethoven für den Literaten Tolstoi und welche intermedialen Bezüge gibt es in Tolstois Novelle *Крейцерова соната (Kreutzersonate)*?

Um darauf Antworten zu finden, werden im Folgenden einige von Tolstois wichtigsten musiktheoretischen Überlegungen aufgegriffen, bevor auf eine Erläuterung der für die Analyse relevanter Intermedialitätstheorien, insbesondere der Konzepte von Werner Wolf und Irina O. Rajewsky, eingegangen wird. Darauf folgen eine intermediale Analyse der *Kreutzersonate* und die Interpretation und Diskussion sämtlicher Ergebnisse.

2. Musiktheoretische Überlegungen bei Tolstoi

[2] Ulrich Zwiener: „Wirkungen zwischen den Künsten und über die Grenzen – Eine Einführung". *Europäisches Ereignis Kreutzersonate. Beethoven – Tolstoj – Janácek*. Hg. Ulrich Seltner/Ulrich Zwiener/Rainer Kleinertz/Michael Berg. Jena: Collegium Europaeum Jenense, 2004. S. 8-13, hier S. 9.
[3] Lew Tolstoi: *Ästhetische Schriften*. Hg. Eberhard Dieckmann/Gerhard Dudek. Berlin: Rütten & Loening, 1968. S. 178.

Mit der Frage, was Kunst ist oder sein kann, setzte sich Tolstoi Zeit seines Lebens auseinander. Sein besonderes Interesse für Literatur, Musik, Malerei und andere Künste führte dazu, dass er sich auch eingehend mit Fragen zu ästhetischen Theorien beschäftigte und dazu Texte verfasste, unter anderem sein polarisierendes Traktat *Was ist Kunst?*, in dem er seine zentralsten Gedanken zu Kunst formulierte.

In der Vorstellung von Kunst hebt er sich von anderen Intellektuellen seiner Zeit ab. Er sieht in der Kunst die Möglichkeit, Menschen zu vereinen. Sie ist unabdingbar dafür, dass jedes Individuum Fortschritte machen und sich zum Guten entwickeln kann. Tolstoi strebt nach einer Kunst, die für alle Menschen gedacht und zugänglich ist und sich nicht auf bestimmte gesellschaftliche Kreise beschränkt. Kunst darf nicht nur der Unterhaltung gesellschaftlich höherstehender Menschen dienen und sollte keine besondere Bildung voraussetzen.

Tolstoi schlägt vor, eine Kunsttheorie zu erschaffen, die Allgemeingültigkeit für eine bestimmte Auswahl an Kunstwerken und Gruppen von Menschen hat. Erstmals erwähnt er an dieser Stelle Beethoven, dessen Werke er jenem Kunstkanon zuordnet, der Werke als Kunst in höheren Schichten anerkennt. Zudem werden im folgenden Textausschnitt ästhetische Urteile thematisiert, die für die Kunst und vor allem deren Einordung, Zuordnung und Bewertung unabdingbar sind:

> Die gesamte gegenwärtige Ästhetik besteht […] darin, nachdem einmal eine bestimmte Art von Werken als gut anerkannt worden ist, weil sie uns gefallen, eine Kunsttheorie aufzustellen, nach der alle Werke, die einem bestimmten Kreis von Menschen gefallen, zu dieser Theorie passen. Es existiert ein Kunstkanon, nach dem in unseren Kreisen beliebte Werke als Kunst anerkannt werden (Phidias, Sophokles, Homer, Tizian, Raffael, Bach, Beethoven, Dante, Shakespeare, Goethe und andere), und die ästhetischen Urteile müssen so beschaffen sein, daß sie alle diese Werke erfassen.[4]

In Bezug auf Musik schreibt Tolstoi in seinem Aufsatz, dass von Kunst gesprochen werden kann, wenn Musik die Zuhörenden erreicht, eine Wirkung auf sie hat, indem sie die Menschen emotional berührt:

> Und ganz genauso ist es Kunst, wenn ein Mensch das Gefühl der Heiterkeit, der Freude, der Trauer, der Verzweiflung, des Mutes, der Verzagtheit und die Übergänge dieser Gefühle ineinander erlebt oder sich vorgestellt und diese

[4] Ebd. S. 79.

> Gefühle durch Töne so dargestellt hat, daß die Zuhörer damit angesteckt werden und sie ebenso erleben, wie er sie erlebte.[5]

Demnach könnte Beethovens *Kreutzersonate* als Kunstwerk bezeichnet werden, weil das Spielen dieser Sonate auf Klavier und Violine in Tolstois *Kreutzersonate* den Protagonisten, seine Frau und den Musiker dermaßen berührt und beeinflusst, dass es am Ende zu einem Eifersuchtsmord kommt. Tolstoi betont, dass von guter Musik oder Kunst generell gesprochen werden kann, wenn die oben beschriebenen Gefühle auf Rezipient*innen übertragen werden, unabhängig davon, ob diese Emotionen schwach oder stark, positiv oder negativ sind.[6] Ähnlich wie der Protagonist in Tolstois *Kreutzersonate*, beschreibt Tolstoi in *Was ist Kunst?*, dass die Person, welche beispielsweise eine Sonate schreibt, im Gegensatz zu ihren Zuhörer*innen weiß, warum sie sich in einer bestimmten Stimmung befindet und bestimmte Gefühle empfindet.[7] Wenn Zuhörer*innen jedoch nicht nur in denselben Seelenzustand wie die Künstler*innen versetzt werden, sondern diese Gefühle in ihr Gedächtnis aufnehmen und wieder abrufen können, dann wird das Wirken der wahren Kunst deutlich:

> Sobald die Zuschauer oder die Zuhörer mit dem gleichen Gefühl angesteckt werden, das der Darstellende empfunden hat, haben wir es mit Kunst zu tun. *Ein einmal empfundenes Gefühl erneut in sich hervorzurufen und, hat man es in sich hervorgerufen, es vermittels Bewegungen, Linien, Farben, Tönen oder in Worten ausgedrückter Bilder so wiederzugeben, daß andere ganz das gleiche Gefühl empfinden – hierin besteht das Wirken der Kunst.*[8]

Etwas widersprüchlich dazu schreibt Tolstoi in der *Kreutzersonate*, dass Musik nur erregend sei, aber nie zu einem Ergebnis führen könne.[9]

Der Schriftsteller greift in seinem Traktat außerdem die inhaltliche Verarmung der Kunst auf. Er erklärt sich den Qualitätsverlust, vor allem in der Kunst der höchsten Klassen, damit, dass Kunst nicht mehr religiös sei und dadurch auch das Volk den Bezug zu ihr verloren habe.[10] Damit einher geht eine deutliche Abnahme des Gefühlsspektrums, denn sobald Kunst vermehrt nur mehr jenen vorbehalten bleibt, die kaum für ihren Lebensunterhalt arbeiten, wird die Gefühlsvielfalt kleiner und bedeutungsloser. Als

[5] Ebd. S. 86.
[6] Vgl. ebd.
[7] Vgl. ebd. S. 96.
[8] Ebd. S. 87.
[9] Vgl. Lew Tolstoi. *Die Kreutzersonate*. Köln: Anaconda, 2006. S. 96.
[10] Vgl. Tolstoi. Ästhetische Schriften (wie Anm. 3). S. 112.

weiteres Problemfeld aller Kunst gilt Ende des 19. Jahrhunderts laut Tolstoi die Unverständlichkeit.[11] Obwohl die Musik eigentlich jene Kunst wäre, die den Menschen am leichtesten verständlich sein sollte, kommt es auch hier häufig vor, dass bekannte Musiker etwas Neues vorspielen, aber die Zuhörer*innen damit nicht erreichen. Tolstoi zufolge spielt sich dies in „allen Konzerten mit Werken von Liszt, Wagner, Berlioz, Brahms, dem neuen Richard Strauß und […] anderer ab, die pausenlos eine Oper […], eine Symphonie […] und ein Stück nach dem anderen komponieren."[12] Die Klänge, die sie hervorbringen, können von vielen Menschen nicht zugeordnet, verstanden und vor allem nicht gefühlt werden.

Die ständigen Loblieder auf Beethovens Werke kann Tolstoi nicht nachvollziehen:

> Unter [Beethovens] zahllosen, häufig auf Bestellung eilig niedergeschriebenen Werken gibt es, trotz ihrer gekünstelten Form, auch künstlerische Werke; aber er wird taub, kann nicht mehr hören und schreibt von nun an völlig konstruierte, unfertige und daher oft sinnlose, musikalisch unverständliche Werke. Ich weiß, daß sich Musiker Klänge ziemlich genau vorstellen und das, was sie lesen, beinahe hören können; […] Beethoven jedoch konnte nicht hören, er konnte seine Werke nicht überarbeiten und hat daher Werke veröffentlicht, die ein künstlerisches Delirium darstellen. Die Kritik aber, die ihn nun mal als einen großen Komponisten anerkannt hat, stürzt sich mit besonderer Freude gerade auf diese verdorbenen Werke und sucht darin außergewöhnliche Schönheit. Um diese Verherrlichung aber zu rechtfertigen, deuten sie den eigentlich Begriff Musik falsch und schreiben der Musik die Eigenschaft zu, etwas darzustellen, was sie gar nicht darzustellen vermag, und schon erscheinen die Nachahmer […]. Und so tritt Wagner auf, der […] den Beethoven der letzten Schaffensperiode, zunächst in seinen kritischen Aufsätzen lobt und diese Musik mit der mystischen Theorie Schopenhauers in Verbindung bringt, die genauso ungereimt ist wie Beethovens Musik und die besagt, Musik sei Ausdruck des Willens […].[13]

Tolstoi kritisiert in erster Linie jene Werke Beethovens, die ab 1797 – dem Beginn seiner Schwerhörigkeit – und vor allem in den letzten Jahren seines Lebens entstanden. Ob Tolstois Kritik an den Spätwerken Beethovens berechtigt war, sei dahingestellt. Einige seiner berühmtesten Werke, wie die *9. Sinfonie*, entstanden im letzten Jahrzehnt seines Lebens. Der russische Schriftsteller kritisiert folglich auch Musiker und Komponisten, die als Nachahmer und Fortführer der Musik Beethovens gelten, wozu unter anderem

[11] Vgl. ebd. S. 130.
[12] Ebd. S. 131.
[13] Ebd. S. 155.

Richard Wagner zählt. Dessen Idee, sämtliche Künste zu vereinen, ist für Tolstoi absurd. Der Kritik am Schaffen Wagners widmet Tolstoi mehrere Seiten seines Traktats.[14]

Auf Beethoven kommt Tolstoi in *Was ist Kunst?* noch des Öfteren zu sprechen. So beschreibt er zum Beispiel den Heimweg eines Spaziergangs in gedrückter Stimmung. Aus seinem Haus hörte er dermaßen fröhlichen Frauengesang, dass er unbemerkt davon angesteckt wurde und in guter Stimmung zu Hause ankam. Am selben Abend spielte auch ein hervorragender Musiker die *Sonate op. 101* von Beethoven. Zwar applaudierten sämtliche Gäste am Ende und lobten den Musiker, doch die Langeweile war ihnen anzusehen.[15] Aus seiner Erzählung geht hervor, welche Wirkung Musik auf Tolstoi hatte und wie sie seine Gefühle beeinflusste. Er bezeichnet sich selbst als für die Musik empfänglich und urteilt über die Sonate:

> Lange Zeit gefielen mir die formlosen Improvisationen, die den Inhalt der Spätwerke Beethovens ausmachen, kaum aber hatte ich einen ernsthaften Standpunkt zu Kunst bezogen und das von Beethovens Spätwerken vermittelte Erlebnis mit dem angenehmen, klaren und starken musikalischen Erlebnis verglichen, wie es beispielsweise die Melodien Bachs (seine Arien), Haydns, Mozarts oder Chopins – dort, wo ihre Melodien nicht mit komplizierenden Abwandlungen und Verzierungen belastet sind – oder auch die Werke Beethovens aus seiner ersten Schaffensperiode vermitteln, vor allem aber mit dem Erlebnis, das von einem Volkslied ausgeht, […] da verschwand augenblicklich die von mir künstlich hervorgerufene, unklare und fast krankhafte Erregung, die ich bei Beethovens Spätwerken empfunden hatte.[16]

Tolstoi vermittelt den Eindruck, dass er ein Kenner der Musik Beethovens sei. Auch seine Entwicklung in der Auffassung von Kunst geht aus dem Textausschnitt hervor. Für Tolstoi waren an jenem Abend der Gesang der Frauen die echte Kunst, denn dieser hatte eine Wirkung auf ihn.

Tolstoi unterstellt neueren Musikern inhaltsarme Melodien und geht davon aus, dass sie diese mit komplexen Modulationen überdecken, die nur für einen bestimmten Kreis an Zuhörer*innen verständlich sind.[17] Daraus ergibt sich das Problem, dass dürftige Melodien abgewandelt und dadurch noch unverständlicher werden und so niemals einem

[14] Vgl. ebd. S. 159-173.
[15] Vgl. ebd. S. 177f.
[16] Ebd. S. 178.
[17] Vgl. ebd. S. 200f.

ganzen Volk zugänglich gemacht werden können, sondern maximal einzelnen Nationen oder kleineren Gruppen.

In Abgrenzung zu den von Tolstoi formulierten Fragen, was Kunst sei, was gute Kunst sei oder was als „schön" gelte, beschreibt Tolstoi zudem, was er im Bereich der Musik als schlechte Kunst einordnet:

> Dazu gehört fast die ganze Kammer- und Opernmusik unserer Zeit seit Beethoven – Schumann, Berlioz, Liszt und Wagner –, die ihrem Gehalt nach Gefühle zum Ausdruck bringt, die nur Menschen verständlich sind, die eine krankhafte, nervöse Reizbarkeit in sich entwickelt haben, die diese künstliche und exklusive komplizierte Musik anspricht. […] Alles was ich geschrieben habe, habe ich nur geschrieben, um ein klares, vernünftiges Kriterium zu finden, das es ermöglicht, über den Wert von Kunstwerken zu urteilen. Und dieses Kriterium, das mit dem schlichten Menschenverstand übereinstimmt, zeigt mir zweifellos, daß Beethovens [Neunte] Symphonie kein gutes Kunstwerk ist.[18]

Tolstoi behauptet, dass Beethovens *9. Sinfonie* kein gutes Kunstwerk sei. Um diese Annahme zu begründen und zu belegen, stellt er zwei Fragen. Er fragt zuerst danach, ob das Werk das höchste religiöse Gefühl vermittle, was seines Erachtens nicht zutrifft, weil Musik allein dazu nicht im Stande ist. Seine zweite Frage lautet, ob es zur christlichen, weltlichen Kunst von Weltgeltung gehört, was er ebenfalls verneint, weil er keine Möglichkeit sieht, dass die durch das Werk vermittelten Gefühle menschenverbindend wirken könnten.[19] Am Ende der *9. Sinfonie* steht das Gedicht Schillers, in dem Freude, Vereinigung und Liebe im Mittelpunkt stehen. Für Tolstoi entspricht die Musik dazu jedoch nicht dem Inhalt des Gedichts, „weil diese Musik exklusiv ist und nicht alle Menschen, sondern nur einige vereint, indem sie sie von den anderen absondert."[20]

Aus Lew Tolstois eigenen Tagebüchern und jenen seiner Frau Sofja können weitere musiktheoretische Überlegungen abgeleitet werden. Außerdem finden sich in diesen Texten zahlreiche Erwähnungen seiner *Kreutzersonate*. Auch autobiographische Parallelen zwischen Tolstoi und seiner Familie und der Erzählung werden an einigen Stellen deutlich. Am 24. Juli 1889 vermerkte er im Tagebuch: „[…] Habe die ‚Kreutzersonate' angefangen. Gedanken: I. Ich schreibe die ‚Kreutzersonate' und sogar ‚Über die Kunst', und beides ist negativ und böse, dabei möchte ich gern Gutes

[18] Ebd. S. 204.
[19] Vgl. ebd. S. 204f.
[20] Ebd. S. 205.

schreiben."[21] In der Folge beschreibt er mehrmals die Fortschritte und Herausforderungen und berichtet davon, dass er immer wieder daraus vorgelesen hat, um neue Anregungen zu erhalten und einzuarbeiten.[22] Immer wieder äußert er sich zudem in dieser Phase seines Lebens zu Kunst und Sexualität, neben der Musik zwei weitere zentrale Motive seiner Kreutzersonate. Seine Überlegungen zu Kunst und insbesondere zu Musik beschränken sich jedoch nicht auf jene Monate, in denen er seine Novelle verfasst hat. So schrieb er bereits am 20. Oktober 1896: „[…] In der Musik hingegen ist man völlig zurückgeblieben. Das Ideal einer jeden Kunst, das sie erstreben muß, ist Allgemeinverständlichkeit, sie aber, heute besonders die Musik, ist auf Überfeinerung aus."[23] Er weist an dieser Stelle einmal mehr darauf hin, dass alle Menschen, unabhängig von ihrer gesellschaftlichen Stellung, Zugriff auf Musik und Kunst allgemein haben sollten und diese auch ohne besondere Bildung verstehen können sollten. Der Musik unterstellt er hier, dass sie das Kriterium der Allgemeinverständlichkeit nicht erfülle, sondern zu sehr auf Feinheiten und Komplexitäten konzentriert sei. Am 20. Dezember 1896 notierte Tolstoi 19 verschiedene Überlegungen zu Kunst.[24] Darin thematisiert er unter anderem die starke Wirkung der Musik, deren Wert und die Unterschiede in der Kunstauffassung und dem Kunstverständnis in verschiedenen gesellschaftlichen Schichten. In diesem Zusammenhang erwähnt Tolstoi auch Beethoven an zwei Stellen. So heißt es beispielsweise im ersten Punkt:

> Zum Beweis dafür, daß Kunst etwas Gutes ist, wird angeführt, sie übe auf dich eine starke Wirkung aus. Von wem ist hier die Rede? Auf die Dekadenten üben die Werke von Dekadenten eine starke Wirkung aus. Du sagst, sie seien verderbt. Beethoven aber, der auf den arbeitenden Menschen keinerlei Wirkung ausübt, beeindruckt dich nur deswegen, weil du verderbt bist. Wer hat nun recht?[25]

Der Wert der Musik polarisiert. Für Tolstoi ist jedoch klar, dass jene Musik am wertvollsten ist, die auf alle Menschen gleichermaßen wirkt und das ist seiner Meinung nach die schlichte Musik des Volkes. Werke von Beethoven oder anderen berühmten Musikern und Komponisten zählt er nicht dazu. Die Volksmusik wie die Volkspoesie sind

[21] Leo Tolstoi: *Tagebücher. Zweiter Band 1885-1901*. Berlin: Rütten & Loening, 1978. S. 60.
[22] Vgl. ebd. S. 69.
[23] Ebd. S. 291.
[24] Vgl. ebd. S. 301-304.
[25] Ebd. S. 301f.

laut Tolstoi bereits untergegangen.[26] Neben dem Buchdruck und dem Frondienst macht er die höheren Stände dafür verantwortlich: „Die Poesie des Volkes, seine Musik, überhaupt die Kunst ist versiegt, denn alles, was Begabung besitzt, hat sich korrumpieren lassen und ist zum Spaßmacher der Reichen und Prominenten geworden: die Kammermusik, Opern, Oden…“[27]

Aus einer etwas anderen Perspektive können Tolstois Gedanken zu Musik und mögliche autobiographische Verbindungen betrachtet werden, wenn sich Leser*innen auf Spurensuche bei seiner Frau Sofja begeben. Sie unterstützte ihren Mann in all seinem literarischen und künstlerischen Schaffen. Über die Abschrift der *Kreutzersonate* schrieb sie am 8. Juni 1895 in ihrem Tagebuch: „Saß an den Korrekturfahnen der ‚Kreutzersonate‘, und wieder das gleiche niederdrückende Gefühl – wieviel Zynismus und nackte Entlarvung übler menschlicher Eigenschaften!“[28] Dieser Eintrag zeigt, wie sehr der Inhalt der Kreutzersonate, nicht nur in der Öffentlichkeit polarisierte und auf viel Kritik stieß, sondern auch Sofja kränkte. Tolstois Einstellung zur Ehe und vor allem zu Liebe entsetzte sie so sehr, dass sie sogar eine Antwort auf die Novelle verfasste. Auch sie interessierte sich für Musik und war selbst begeisterte Musikerin. Ein Eintrag vom 11. November 1987 lautet: „Abends sah ich […] Beethoven-Sonaten durch und spielte ein wenig. Lese immer noch hingerissen in der Biographie Beethovens, dieses gewaltigen Genius der Musik.“[29] Hier wird deutlich, dass auch sie sich intensiv mit Beethoven auseinandersetzte, anders als ihr Mann an vielen Stellen, verehrte sie dessen Musik jedoch. Aus einem ihrer Einträge geht hervor, dass sie gemeinsam mit Lew am Klavier ein Stück Beethovens spielte, was einmal mehr auf den speziellen Bezug Tolstois zur Musik Beethovens hinweist: „Abends forderte Ljowotschka mich auf […] Federball zu spielen, und ich bat ihn, sich mit mir ans Klavier zu setzen, und wir spielten ganz passabel Beethovens Siebte.“[30] In *Sofja Andrejewna Tolstaja. Ein Leben an der Seite Tolstojs* (2009)[31] wird außerdem darauf hingewiesen, dass auch Beethovens Kreutzersonate in Tolstois Familie keine Unbekannte war:

[26] Vgl. ebd. S. 304.
[27] Ebd. S. 303f.
[28] Sofja Andrejewna Tolstaja: *Tagebücher 1862-1897*. Frankfurt a. Main: Fischer Taschenbuch, 1986. S. 296.
[29] Ebd. S. 382.
[30] Ebd. S. 367.
[31] Ursula Keller/Natalja Sharandak: *Sofja Andrejewna Tolstaja. Ein Leben an der Seite Tolstojs*. Frankfurt a. Main/Leipzig: Insel, 2009.

> Im Sommer und Herbst des Jahres 1887 ist das Haus der Tolstojs häufig von den Klängen der dem seinerzeit berühmten Geiger Rodolphe Kreutzer gewidmeten Sonate Beethovens erfüllt. Serjosha und Julij Ljassota, ein junger Student des Moskauer Konservatoriums, […] probieren das Musikstück für ein Hauskonzert.[32]

Wenig später begann Tolstoi mit der Arbeit an der ersten Fassung seiner *Kreutzersonate*.[33] Dass der Schriftsteller, obwohl er seiner Novelle den Titel *Kreutzersonate* verpasste und sich inhaltlich mit Beethoven auseinandersetzte, dessen Werke nicht immer und vor allem nicht alle davon lobte, kann anhand eines Eintrags seiner Frau vom 5. Juli 1887 erneut belegt werden: „Lew Nikolajewitsch ließ sich […] über die Kunst aus, lehnte Wagner, die neue Musik, Beethovens letzte Werke u.a. ab. Seine Dispute und Beweisführungen sind stets von einer solchen Gereiztheit begleitet […]."[34]

Parallelen zu Tolstois *Kreutzersonate* lassen sich in seinem Familienleben finden. Wie bereits beschrieben, spielte seine Frau, ähnlich wie die Ehefrau des Protagonisten Posdnyschow, gerne am Klavier. Auch in Sofjas Leben gab es mit Tanejew[35] einen Musiker, der sie des Öfteren am Klavier begleitete und für den sie schwärmte.[36] Lew war, wie Posdnyschow in der *Kreutzersonate*, aufgrund der musikbedingten Nähe zwischen den beiden eifersüchtig, was beispielsweise aus einem Eintrag Sofjas vom 3.Juli 1987 hervorgeht: „Erhielt einen kurzen, kühlen Brief von Sergei Iwanowitsch, er kommt am Sonntag. Habe es Lew Nikolajewitsch noch nicht gesagt, fürchte, ihn zu verstimmen. Ob er wohl wieder eifersüchtig wird?"[37]

3. Intermedialität

Grundsätzlich wird unter Intermedialität das Zusammenspiel verschiedener Medien verstanden, wobei den Medien die Aufgabe zukommt, zwischen Sender und Empfänger zu vermitteln, beziehungsweise den Zwischenraum zu überbrücken.[38] Intermediale Grenzüberschreitungen werden von Literatur-, Medien- und

[32] Ebd. S. 185.
[33] Vgl. ebd. S. 185-187.
[34] Sofja Tolstaja: *Tagebücher* (wie Anm. 28). S. 316.
[35] Sergei Iwanowitsch Tanejew (1956-1915): russischer Komponist.
[36] Vgl. Sofja Tolstaja. *Tagebücher* (wie Anm. 28). S- 315-318.
[37] Ebd. S. 315f.
[38] Vgl. Uwe Wirth: „Intermedialität". *Handbuch Literaturwissenschaft*. Hg. Thomas Anz. Stuttgart u. Weimar: J. B. Metzler, 2007. S. 254-264, hier S. 254.

Kulturwissenschaftler*innen unterschiedlich definiert, eingegrenzt und eingeteilt. Intermedialität schließt sowohl traditionelle als auch neuere Künste und Medien ein.[39]

Werner Wolf versteht unter einem Medium ein „im Sinn eines kognitiven *frame of reference* als distinkt angesehenes Kommunikationsdispositiv […], das die traditionellen Künste mit ihren Vermittlungsformen ebenso wie neue Kommunikationsformen"[40] umfasst. Bei der Definition des Intermedialitätsbegriffs lehnt er sich an Thomas Eicher an: „Intermedialität bedeutet das Überschreiten von Grenzen zwischen konventionell als distinkt angesehenen Kommunikationsmedien, wobei solches Überschreiten sowohl *innerhalb* von einzelnen Werken oder Zeichenkomplexen als auch *zwischen* solchen vorkommen kann."[41] Wolf teilt Intermedialität im weitesten Sinn in zwei große Bereiche ein. Er unterscheidet zwischen der werkübergreifenden und der werkinternen Variante.[42] Die werkübergreifende Intermedialität besagt, dass das „Überschreiten von Mediengrenzen bzw. Herstellen von Bezügen zwischen unterschiedlichen Medien nicht *innerhalb* eines Zeichenkomplexes erkennbar [ist], sondern […] nur aus dem Vergleich *zwischen* Werken oder Zeichenkomplexen erschlossen werden [kann]."[43] Der Bereich der werkübergreifenden Intermedialität wird in die Unterformen Transmedialität und intermediale Transposition unterteilt. Für die Analyse intermedialer Bezüge ist vor allem die werkinterne Intermedialitätsvariante relevant. Hier unterscheidet Wolf zwischen Plurimedialität und intermedialer Referenz, wobei klar ist, dass ein mediales Produkt im Zentrum stehen muss und mehrere Medien innerhalb eines Werkes zum Sinn des Textes oder Zeichenkomplexes beitragen.[44] Zur Plurimedialität gehören die Medienmischung und die Medienkombination, bei der intermedialen Referenz wird zwischen implizit und explizit unterschieden.[45] Das Hauptaugenmerk der folgenden intermedialen Analyse liegt auf dem Bereich der Referenzen. Bei der expliziten Referenz handelt es sich um eine Referenz auf ein anderes Medium oder zumindest um eine Thematisierung dessen. Dabei wird „auf ein Fremdmedium oder auf ein fremdmedial vermitteltes Werk mit den

[39] Vgl. Werner Wolf: „Intermedialität: Konzept, literaturwissenschaftliche Relevanz, Typologie, intermediale Formen". *Intertextualität, Intermedialität, Transmedialität. Zur Beziehung zwischen Literatur und anderen Medien.* Hg. Volker Dörr/Tobias Kurwinkel. Würzburg: Königshausen u. Neumann, 2014. S. 11-45, hier S. 11.
[40] Werner Wolf. „Ein weites Feld und eine Herausforderung für die Literaturwissenschaft". *Literaturwissenschaft: intermedial – interdisziplinär.* Hg. Herbert Foltinek/Christoph Leitgeb. Wien: Verlag der ÖAW, 2002. S. 163-192, hier S. 165.
[41] Ebd. S. 167.
[42] Vgl. ebd. S. 169.
[43] Ebd. S. 170.
[44] Vgl. ebd. S. 174f.
[45] Vgl. ebd. S. 178.

üblichen Referenz- bzw. Denotationsmitteln des eigenen Mediums“[46] verwiesen. Die implizite Referenz, auch Imitation genannt, geht davon aus, dass das Medium des untersuchten Textes oder Werkes ein oder mehrere Merkmale eines fremden Mediums mit eigenen Mitteln imitiert. Auf das Fremdmedium wird durch Ähnlichkeiten ikonisch verwiesen.[47]

Irina O. Rajewsky spricht von Intermedialität, wenn „Mediengrenzen überschreitende Phänomene [vorhanden sind], die mindestens zwei konventionell als distinkt wahrgenommene Medien involvieren.“[48] Sie differenziert drei unterschiedliche intermediale Phänomenbereiche, nämlich die Medienkombination, den Bereich des Medienwechsels und das Phänomen intermedialer Bezüge. Die Kombination mehrerer unterschiedlicher Medien (Medienkombination) kann zu einer neuen und eigenständigen Gattung im Bereich der Kunst und der Medien führen. Die plurimedialen Grundstrukturen, die hierbei entstehen, sind Kennzeichen des neuen Mediums. Laut Rajewsky betrifft die

> Qualität des Intermedialen […] [bei] der Medienkombination die Konstellation des medialen Produkts, d.h. die Kombination bzw. das Resultat der Kombination mindestens zweier, konventionell als distinkt wahrgenommener Medien, die in ihrer Materialität präsent sind und jeweils auf ihre eigene, medienspezifische Weise zur (Bedeutungs-)Konstitution des Gesamtprodukts beitragen.[49]

Im Gegensatz zur Medienkombination betrifft beim Medienwechsel die Qualität des Intermedialen den Transformationsprozess eines Prätextes, der als medienspezifisch fixiert gilt. Ein Medienwechsel kann von sämtlichen Medien aus zu diversen anderen Medien hin geschehen.

Dem Phänomen der intermedialen Bezüge können zum Beispiel die filmische Schreibweise, die Musikalisierung literarischer Texte oder die Narrativisierung der Musik zugeordnet werden. Unter intermedialen Bezügen versteht Rajewsky unter anderem den

> Bezug eines literarischen Textes, eines Films oder Gemäldes auf ein bestimmtes Produkt eines anderen Mediums oder auf das andere Medium *qua* semiotischen System bzw. auf bestimmte Systeme derselben, also bestimmte

[46] Ebd. S. 175.
[47] Vgl. ebd.
[48] Irina O. Rajewsky. *Intermedialität*. Tübingen u. Basel: A Francke, 2002. S. 13.
[49] Ebd. S. 15.

> Genres oder Diskurstypen, die konventionell dem fraglichen Medium zugeordnet werden.[50]

Im engeren Sinn ist Intermedialität, angelehnt an den Bereich der Intertextualität, ein „kommunikativ-semiotischer“[51] Begriff, der für die Analyse von Texten und die Bedeutungskonstitution eine wichtige Rolle spielt. Im Mittelpunkt steht die Frage danach, wie es dem kontaktnehmenden Medium nur mit eigenen Mitteln gelingt, Bezüge zu weiteren Medien herzustellen.[52]

Der Bereich der intermedialen Bezüge ist jener, der für die Textanalyse von Tolstois *Kreutzersonate* Relevanz hat. Rajewsky unterscheidet bei den intermedialen Systemreferenzen zwischen der Systemerwähnung und der Systemkontamination. Als erster Grundtypus der Systemerwähnung gilt die explizite Systemerwähnung, hierbei wird das Bezugssystem thematisiert, indem darüber gesprochen oder dieses reflektiert wird. Wichtigste Voraussetzung dafür ist die klare Thematisierung des Bezugsystems. Bei der Textanalyse muss darauf geachtet werden, ob Textaussagen nur für die *histoire* eines Textes oder für den *discours* relevant sind. Häufig dienen explizite Systemerwähnungen als Markierungen für Bezüge, die ansonsten nicht klar erkennbar wären.[53] Laut Rajewsky steht fest, dass bei dieser Form der Systemerwähnung „das jeweilige Referenzsystem oder bestimmte seiner Komponenten explizit, d.h. ausdrücklich benannt, sowohl das Referenzsystem als auch die intermediale Bezugnahme somit eindeutig als solche ausgewiesen werden.“[54] Das bedeutet, dass die Thematisierung des Bezugssystems das entscheidende Kriterium für die explizite Systemerwähnung darstellt.

Der zweite Grundtypus der Systemerwähnung ist die Systemerwähnung *qua* Transposition, die wiederum von drei unterschiedlichen Realisationsformen ausgeht: „Evokation, Imitation und (Teil-)Reproduktion.“[55] Eine reine Thematisierung des Bezugssystems reicht hier nicht mehr aus, vielmehr muss eine Illusion, sei es deutlich hervorgehoben oder verschleiert, erzeugt werden. Die Illusionsbildung geschieht entweder durch Evokation oder durch Simulation. Während bei der Evokation Leser*innen eigentlich Literarisches als beispielsweise Filmisches wahrnehmen sollten, geht es bei der Simulation darum, dass Ähnlichkeiten zwischen „bestimmten Elementen

[50] Ebd. S. 16f.
[51] Ebd. S. 25.
[52] Vgl. ebd.
[53] Vgl. ebd. S. 79-82.
[54] Ebd. S. 82.
[55] Ebd. S. 83.

und/oder Strukturen des Textes einerseits und des filmischen [oder auch musikalischen] Systems andererseits […] imitativ hergestellt [werden], indem der narrative Diskurs in Richtung auf das filmische [oder musische] Medium modifiziert wird."[56] Bei der (Teil-)Reproduktion kommt die Illusion zustande, indem reproduzierte Elemente mit ihren „medienspezifischen Korrelaten"[57] verknüpft werden.[58]

4. Tolstois *Kreutzersonate* und Analyse der intermedialen Bezüge

Auf einer Zugfahrt entsteht ein Streitgespräch zwischen mehreren Reisenden über die Moralität der bürgerlichen Ehe. Der Erzähler und ein weiterer Mitreisender bleiben schließlich im Abteil zurück. Dieser Mitreisende namens Posdnyschow erzählt seinem Gegenüber, dass er seine Frau ermordet hat und wie es dazu kam. Schuld daran seien seine Eifersucht und die verkommenen Sitten der Gesellschaft. Die Ehe hält er für eine reine Legitimation des Geschlechtsverkehrs, die Liebe dient der Beschönigung des Sexualtriebs. Nach zügellosen Jahren als Unverheirateter hat Posdnyschow überstürzt geheiratet. Zwischen den Eheleuten entstehen bald Entfremdung und Hass. Auch aufgrund dessen, dass sie keine Kinder mehr bekommen kann, stürzt sich seine Frau in die Musik. Sie bekommt immer öfter Besuch vom Geigenvirtuosen Truchatschewskij, was Posdnyschow zunehmend unangenehm wird. Seine aufkommende Eifersucht wird so stark, dass er seine Frau des Ehebruchs verdächtigt. Posdnyschow ist der Meinung, dass Beethovens *Kreutzersonate*, die seine Frau gemeinsam mit Truchatschewskij spielt, aphrodisierend wirke. Als er eines Nachts von einer Reise zurückkehrt, überrascht er den Geiger tatsächlich bei seiner Frau. Außer sich vor Eifersucht, aber in vollem Bewusstsein seiner Tat, ersticht Posdnyschow seine Frau.[59]

Die Rahmenhandlung bildet die oben beschriebene Zugfahrt, nämlich das Streitgespräch zwischen den Reisenden und die Beschreibung, wie der Protagonist seinem Gegenüber vom Mord an seiner Frau erzählt. Die Erzählung der Binnenhandlung geht streng chronologisch vonstatten, wobei zahlreiche gesellschaftliche und moralische Betrachtungen und Urteile die Handlung prägen. Die Binnenhandlung weist außerdem die typische Struktur einer Novelle auf, die sich am Aufbau des klassischen Dramas

[56] Ebd. S. 115.
[57] Ebd. S. 116.
[58] Vgl. ebd.
[59] Vgl. Lew Tolstoi: *Kreizerowa sonata.* Moskau: Prospekt, 2011. S. 3-74.

orientiert. Als Exposition kann die Vorgeschichte des Protagonisten angesehen werden, als Steigerung das gemeinsame Leben der Eheleute, den Höhepunkt der Erzählung bildet das Auftauchen Truchatschewskijs. Das sogenannte retardierende Moment zeigt sich während des arrangierten Konzerts im Haus der Eheleute, als Posdnyschow zufrieden und ruhig wirkt. Der Mord an der Ehefrau entspricht der Katastrophe.[60] Wird bei Beethovens *Kreutzersonate* der erste Satz, das Adagio sostenuto - Presto, welches Posdnyschow als besonders ergreifend beschreibt, analysiert, fallen strukturelle Parallelen zu Tolstois *Kreutzersonate* auf. Der erste Satz besteht nämlich aus einer Einleitung, einer Exposition, der Durchführung und der Reprise. Tolstoi scheint sich mit der Erzählung der Binnenhandlung am Aufbau des ersten Satzes orientiert zu haben und seine Erzählung analog dazu aufgebaut zu haben. Nach Rajewsky handelt es sich hierbei um eine (Teil-)Reproduktion, Steven Paul Scher spricht von Strukturparallelen. Dieser Vermutung nachzugehen und sie genauer zu belegen und zu diskutieren, um so weitere Ebenen und Formen der Intermedialität zu eröffnen, würde nach einer eigenen Analyse verlangen.

Musik tritt in Tolstois *Kreutzersonate* in unterschiedlichen Formen in Erscheinung. Weil ihre vielfältigen Thematisierungen in der Erzählung teilweise in engem Zusammenhang mit dem Handlungsverlauf von Tolstois *Kreutzersonate* stehen, wird in der folgenden Analyse dem Inhalt entsprechend chronologisch vorgegangen. Die verschiedenen Formen intermedialer Bezüge, wie sie bereits näher erläutert wurden, werden so herausgearbeitet, dass der nicht unbedeutende Aufbau der Novelle ersichtlich bleibt.

4.1 Intermediale Referenzen zu Musik in der Rahmenerzählung, explizite Systemerwähnungen und erste Hinweise auf die Wirkung von Musik in den Kapiteln XIX und XXI

Bis Kapitel XIX spielt Musik in Tolstois *Kreutzersonate* eine untergeordnete Rolle, denn es gibt nur zwei Erwähnungen durch den Protagonisten Posdnyschow, der die Musik in seiner Erzählung thematisiert, indem der die Sitten der Gesellschaft kritisiert:

[60] Vgl. ebd.

> Но посмотрите на тех, на несчастных презираемых, и на самых высших светских барынь: […] то же оголение рук, плеч, грудей и обтягивание выставленного зада, та же страсть к камушкам, к дорогим, блестящим вещам, те же увеселения, танцы и музыка, пенье. Как те заманивают всеми средствами, так и эти. Никакой разницы. Строго определяя, надо только сказать, что проститутки на короткие сроки – обыкновенно презираемы, проститутки на долгие – уважаемы.[61]

Posdnyschow berichtet außerdem von seinem eigenen Verhalten als junger Mann, das er als gesellschaftstypisch bezeichnet und verurteilt dies. Die Heuchelei der Männer und ihre Unehrlichkeit führen zu sexuellen Ausschweifungen, die allerdings von Ärzten gutgeheißen und empfohlen werden. Der Protagonist erwähnt an dieser Stelle ein Beispiel seines eigenen früheren Verhaltens einer jungen Frau gegenüber. Er spielt hier ein weiteres Mal auf Musik an und erstmals auch auf ihre mögliche Wirkung, die sie auf Menschen haben kann: „Ах, Лиза очень интересуется живописью! А вы будете на выставке? Как поучительно! А на тройках, а спектакль, а симфония? Ах, как замечательно! Моя Лиза без ума от музыки.“[62] Beide genannten Beispiele aus Tolstois *Kreutzersonate*, in denen Musik thematisiert wird, fallen in theoretischer Hinsicht unter Rajewskys explizite Systemerwähnung oder Wolfs explizite Referenz, da Musik jeweils nur kurz erwähnt, aber nicht näher ausgeführt wird oder ihre Folgen vertiefend behandelt werden.

Ab Kapitel XIX häufen sich die intermedialen Bezüge. Der Protagonist beschreibt die Veränderungen im Verhalten seiner Frau, die sich zunehmend mit sich selbst auseinandersetzte und unter anderem das Klavierspiel wieder aufnahm, was laut Posdnyschow das ganze Unglück einleitete:

> Она занималась детьми меньше, не с таким отчаянием, как прежде, но больше и больше занималась собой, своей наружностью […] и своими удовольствиями, и даже усовершенствованием себя. Она опять с увлечением взялась за фортепиано, которое прежде было совершенно брошено. С этого все и началось.[63]

Posdnyschow deutet hier bereits auf die Gefahr hin, die von der Musik ausgehen kann. Die explizite Systemerwähnung oder Referenz bewirkt an dieser Stelle, dass Rezipient*innen

[61] Tolstoi: *Kreizerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 19.
[62] Ebd. S. 21.
[63] Ebd. S. 44.

in eine Spannung versetzt und darauf aufmerksam gemacht werden, dass die Musik, insbesondere das Klavierspiel, im Folgenden noch eine wichtige Rolle spielen wird.

Nachdem der Protagonist den Bezug seiner Frau zu Musik erklärt hat, erzählt er seinem Gegenüber im Zug, welches Verhältnis sein vermeintlicher Nebenbuhler zu Musik hatte. Posdnyschow weist allerdings auch indirekt daraufhin, dass er und seine Gattin Eheprobleme hatten und ein Seitensprung nur noch eine Frage der Zeit gewesen sei:

> Не он, так другой, это должно было быть. – Он опять замолчал. – Да-с, это был музыкант, скрипач; не профессиональный музыкант, а полупрофессиональный, полуобщественный человек. Отец его – помещик, сосед моего отца. Он – отец – разорился, и дети – три было мальчика – все устроились; один только, меньшей этот, отдан был к своей крестной матери в Париж. Там его отдали в консерваторию, потому что был талант к музыке, и он вышел оттуда скрипачом и играл в концертах.[64]

Aus dem Zitat geht deutlich hervor, dass der Mann ein talentierter Musiker ist. Die intermedialen Bezüge zeigen sich erneut als explizite Systemerwähnungen oder Referenzen, welche die Bedeutung der Musik unterstreichen. Doch Posdnyschow geht in seiner Beschreibung noch weiter. Er macht direkt die Musik und den Musiker für seine Tat, den Mord an seiner Frau, verantwortlich. Außerdem misst er der Beziehung zwischen seiner Frau und dem Musiker hier noch wenig Bedeutung bei und unterstreicht noch einmal, dass das schlechte Eheverhältnis ohnehin zwangsläufig zu seinem oder dem Tod seiner Frau geführt hätte. Um die besondere Bedeutung der Musik und des Musikers hervorzuheben, werden wieder explizite Systemerwähnungen oder Referenzen eingesetzt, das Bezugssystem Musik wird erneut klar thematisiert:

> Вот он-то с своей музыкой был причиной всего. Ведь на суде было представлено дело так, что все случилось из ревности. […] На суде так и решено было, что я обманутый муж и что я убил, защищая свою поруганную честь (так ведь это называется по-ихнему). И от этого меня оправдали. […] Отношения ее с этим музыкантом, какие бы они ни были, для меня это не имеет смысла, да и для нее тоже. […] Все произошло оттого, что между нами была та страшная пучина, о которой я вам говорил, то страшное напряжение взаимной ненависти друг к другу, при которой первого повода было достаточно для произведения кризиса.

[64] Ebd. S. 44f.

> Ссоры между нами становились в последнее время чем-то страшным и были особенно поразительны, сменяясь тоже напряженной животной страстностью.[65]

Posdnyschow nennt bei seinen Erzählungen den bereits mehrfach erwähnten Musiker erstmals beim Namen und erzählt von dessen Besuch, als ihn Posdnyschow darauf hinwies, dass seine Frau ebenfalls sehr musikalisch sei und sie ihm vorstellte. Truchatschewskij, so der Name des Musikers, bietet der Ehefrau des Protagonisten an, zusammen zu spielen, was diese freut. Posdnyschow lädt ihn daraufhin für den Abend ein. Das Bezugssystem Musik kommt erneut mehrfach zur Geltung. Im Unterschied zu vorangehenden Textausschnitten zeigt sich im Folgenden jedoch, wie das gemeinsame Musizieren, selbst wenn nur davon gesprochen wird, auf Posdnyschows Gattin wirkt und welche freudigen Gefühle bei ihr ausgelöst werden. Der Protagonist stellt zudem indirekt einen Zusammenhang zwischen ihrer Schönheit und der Musik und der Wirkung auf Truchatschewskij her:

> Приехал в Москву этот человек – фамилия его Трухачевский – и явился ко мне. […] Но нет, я, как нарочно, заговорил об его игре, сказал, что мне говорили, что он бросил скрипку. Он сказал, что, напротив, он играет теперь больше прежнего. Он стал вспоминать о том, что я играл прежде. Я сказал, что не играю больше, но что жена моя хорошо играет. […] Я представил его жене. Тотчас же зашел разговор о музыке, и он предложил свои услуги играть с ней. Жена, как и всегда это последнее время, была очень элегантна и заманчива, беспокояще красива. Он, видимо, понравился ей с первого взгляда. Кроме того, она обрадовалась тому, что будет иметь удовольствие играть со скрипкой, что она очень любила […]. Она краснела – и он краснел, она улыбалась – он улыбался. Поговорили о музыке, о Париже, о всяких пустяках. […] и пригласил его привозить как-нибудь вечером скрипку, чтобы играть с женой.[66]

4.2 Das erste gemeinsame Musizieren – Formale Imitation, implizite und explizite Referenzen und Erwähnung musiktheoretischer Termini

Als Posdnyschow seinem Gegenüber im Zug von jenem Abend erzählt, an dem Truchatschewskij zum ersten Mal zu Besuch kommt, um mit seiner Ehefrau zu spielen,

[65] Ebd. S. 45.
[66] Ebd. S. 48-50.

fallen erneut explizite Systemerwähnungen oder Referenzen auf. Die oberflächlichen Thematisierungen des Bezugssystems Musik weichen jedoch zunehmend musiktheoretischen Fachbegriffen, genaueren Erklärungen eines musikalischen Zusammenspiels und Anforderungen, die Musik an Musiker*innen stellt. Zudem wird die Qualität des Gespielten beurteilt und mit Mozart wird erstmals auch ein berühmter Musiker und Komponist erwähnt. Dies verursacht bei Leser*innen zwangsläufig bestimmte Assoziationen und individuelle Vorstellungen der beschriebenen Situation. Posdnyschow gesteht an dieser Stelle außerdem die quälende Eifersucht, die er verspürt. Die Wirkung, die die Musik und das Zusammenspiel seiner Frau mit dem Musiker auf den Protagonisten hat, geht aus folgender Textstelle deutlich hervor:

> Вечером он приехал со скрипкой, и они играли. Но игра долго не ладилась, не было тех нот, которые им были нужны, […]. Я очень любил музыку и сочувствовал их игре, устраивал ему пюпитр, переворачивал страницы. И кое-что они сыграли, какие-то песни без слов и сонатку Моцарта. […] Он был, разумеется, гораздо сильнее жены и помогал ей и вместе с тем учтиво хвалил ее игру. Он держал себя очень хорошо. Жена казалась заинтересованной только одной музыкой и была очень проста и естественна. Я же, хотя и притворялся заинтересованным музыкой, весь вечер не переставая мучался ревностью.[67]

Sobald die Wirkung der Musik deutlich wird, kann laut Wolf von einer impliziten intermedialen Referenz gesprochen werden, Rajewsky bezeichnet derartige Thematisierungen und Wirkungen eines Fremdmediums als formale Imitation. Weil die Wirkung der Musik auf die einzelnen Figuren im Verlauf der *Kreutzersonate* zunehmend mehr zur Geltung kommt, gibt es in der vorangehenden und vor allem in den folgenden Textauszügen neben den expliziten Referenzen oder Systemerwähnungen eben auch implizite Referenzen und formale Imitationen.

Seine Eifersucht erklärt und rechtfertigt der Protagonist noch genauer. Ausgelöst wird sie ihm zufolge nicht nur aufgrund des eleganten Äußeren des Musikers, sondern vor allem aufgrund dessen großen musikalischen Talents und des Zusammenspiels zwischen ihm und seiner Ehefrau. Posdnyschow hebt den Einfluss, den Musik auf einen Menschen haben kann, hervor und ist der Meinung, dass gut Musizierende in der Lage

[67] Ebd. S. 50.

seien, andere durch ihr Spiel gefügig zu machen. Auch hier zeigen sich die Wirkung, welche die Musik auf den Protagonisten hat:

> Мучался я особенно тем, […] а что этот человек, и по своей внешней элегантности и новизне, и, главное, по несомненному большому таланту к музыке, по сближению, возникающему из совместной игры, по влиянию, производимому на впечатлительные натуры музыкой, особенно скрипкой, что этот человек должен был не то что нравиться, а несомненно без малейшего колебания должен был победить, смять, перекрутить ее, свить из нее веревку, сделать из нее все, что захочет. Я этого не мог не видеть, и я страдал ужасно.[68]

Trotz aller Qualen, die der Protagonist aufgrund seiner Eifersucht erleidet, scheint ihn die Musik Truchatschewskijs ebenfalls in dessen Bann gezogen zu haben, denn Posdnyschow betont, dass er von seinem Spiel entzückt sei und lädt ihn für Sonntag erneut zum Musizieren mit seiner Frau ein und möchte zusätzlich Musikfreunde und Bekannte als Zuhörer*innen dazu holen.[69] Auch in dieser Beschreibung wird das Referenzsystem Musik explizit benannt: „[…] и позвал его в следующее воскресенье обедать и еще играть с женою. Я сказал, что позову кое-кого из моих знакомых, любителей музыки, послушать его.“[70] Nachdem Posdnyschow den Musiker eingeladen hat, hält sich der Protagonist zwei oder drei Tage auf einer Aufstellung auf.[71] Als er nach Hause kommt, erwartet ihn eine unangenehme Überraschung. Er erzählt seinem Gegenüber im Zug davon:

> Дверь в залу затворена, и слышу оттуда равномерное arpeggio и голос его и ее. […] Очевидно, звуки на фортепиано нарочно для того, чтобы заглушить их слова, поцелуи, может быть. Боже мой! […] «Да нельзя не войти», – сказал я себе и быстро отворил дверь. Он сидел за фортепиано, делал эти arpeggio своими изогнутыми кверху большими белыми пальцами. Она стояла в углу рояля над раскрытыми нотами.[72]

Noch bevor Posdnyschow das Zimmer öffnet, steigert er sich in Wahnvorstellungen um einen Ehebruch seiner Frau hinein. Er deutet das Spielen am Klavier lediglich als Zweck des Übertonens von verbotenen Handlungen. Erst als er den Raum betritt, muss er

[68] Ebd. S. 51.
[69] Vgl. ebd.
[70] Ebd.
[71] Vgl. ebd.
[72] Ebd.

feststellen, dass sich die beiden in keiner verfänglichen Situation befinden. In diesem Textausschnitt wird mit Arpeggio und Arpeggien zweimal ein musikalischer Fachbegriff verwendet, der in der Musik für einen Akkord steht, bei dem die Intervalle oder Töne nicht gleichzeitig, sondern in einer gewissen Folge nacheinander, meist in kurzen Abständen, erklingen.[73] Dass Truchatschewskij in diesen Minuten ausgerechnet Arpeggien spielt, ist vermutlich kein Zufall. Sie symbolisieren eine gewisse Geschwindigkeit und Steigerung und dies kann auch beim Protagonisten beobachtet werden, dessen negative Gefühle und Eifersucht bis zu jenem Moment, in dem sich die ungeklärte Situation auflöst, immer mehr zunehmen. Die gespielte Musik widerspiegelt die Gefühlslage Posdnyschows. Intermedial betrachtet, handelt es sich hierbei in erster Linie wieder um eine explizite Referenz oder Systemerwähnung. Bei genauerer Betrachtung und bei der beschriebenen Interpretation der Arpeggien kann hier allerdings in Zusammenhang mit „verbal music" auch auf zwei von Steven Paul Schers Techniken verwiesen werden, die eine Grenzüberschreitung des literarischen Mediums ermöglichen. Scher erwähnt als erstes sprachliches Mittel die Annäherung an Effekte der Musik in der Sprache.[74] Die Arpeggien, die im Text erwähnt werden, können in diesem Textausschnitt zum Teil auch an der Sprache erkannt werden, denn kurze Sätze folgen mit Ausrufezeichen unmittelbar aufeinander: „Прислушиваюсь, но не могу разобрать. […] поцелуи, может быть. Боже мой! что тут поднялось во мне!"[75] Als zweites Mittel definiert Scher die Projektion von Musik auf die Sprache, wobei Fachvokabular herangezogen wird, um musikalische Strukturen beschreiben zu können.[76] Auch diese Grenzüberschreitung ist am obigen Textausschnitt erkennbar. Weil in der vorangehenden Textpassage auch die Wirkung der Musik auf den Protagonisten eine Rolle spielt, kann zusätzlich von impliziten Referenzen und formalen Imitationen gesprochen werden.

4.3 Thematisierung Beethovens und der *Kreutzersonate*

Nachdem sich die vermeintlich ungünstige Lage aufgeklärt hat, begrüßen sich alle drei untereinander. Posdnyschow beschreibt die Situation folgendermaßen:

---

[73] Vgl. Ulrich Michels: *Systematischer Teil. Musikgeschichte von den Anfängen bis zur Renaissance.* Bd. 1. 18. Aufl. München: dtv, 1998. S. 71.
[74] Vgl. Hannes Fricke: „Problematische ‚verbal music'. Über die sprachliche Darstellung von Musik im Text und deren Umsetzung im Film am Beispiel von Thomas Manns Doktor Faustus und Robert Schneiders Schlafes Bruder". Hg. Vorstand der DGAVL. Heidelberg: Synchron, 2002. S. 38-54, hier S. 39.
[75] Tolstoim *Kreizerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 52.
[76] Vgl. Fricke: Probleamtische ‚verbal music' (wie Anm. 74). S. 39.

> Он пожал мне руку и тотчас же с улыбкой, которая мне прямо казалась несмешливой, начал объяснять мне, что он принес ноты для приготовления к воскресенью и что вот между ними несогласие, что играть: более трудное и классическое, именно Бетховенскую сонату со скрипкой, или маленькие вещицы?[77]

Wie aus dem Zitat hervorgeht, wird zum ersten Mal Beethoven erwähnt. Gleichzeitig wird eine seiner nicht näher beschriebenen Sonaten thematisiert. Bei beidem handelt es sich um eine explizite Referenz oder Systemerwähnung. Das Aufrufen des Fremdmediums in dieser Form führt wieder dazu, dass Leser*innen aufgrund persönlicher Vorerfahrungen einen Medienbezug herstellen können.

Tolstoi verarbeitet in der *Kreutzersonate* – davon schreibt er auch im Nachwort – neben der Kritik an den Sitten der Gesellschaft zusätzlich eigene kunsttheoretische und insbesondere musiktheoretische Überlegungen. Die Musik wird in der *Kreutzersonate* als edelste Kunst bezeichnet. Posdnyschow ist durchaus bewusst, dass eine Annäherung gemeinsam spielender Musiker*innen notwendig ist, um gute Musik zu machen. Zugleich weist er jedoch daraufhin, dass dies zu Ehebrüchen führen kann. Es wird erneut thematisiert, was Musik bewirken kann, beziehungsweise wie mächtig sie sein kann:

> Надо сделаться посмешищем людей, если препятствовать […] близости при занятиях искусством, живописью, а главное – музыкой. Люди занимаются вдвоем самым благородным искусством, музыкой; для этого нужна известная близость, и близость эта не имеет ничего предосудительного, и только глупый, ревнивый муж может видеть тут что-либо нежелательное. А между тем все знают, что именно посредством этих самых занятий, в особенности музыкой, и происходит большая доля прелюбодеяний в нашем обществе.[78]

Posdnyschows Eifersucht führt zu einem Ehestreit mit seiner Frau. Erst als sich die Eheleute versöhnen, gesteht er, dass er auf Truchatschewskij eifersüchtig gewesen sei, woraufhin sie lediglich lacht, jedoch nicht verlegen wirkt.[79] Für seine Gattin ist es nicht vorstellbar, sich für den Musiker zu begeistern: „– Разве к такому человеку возможно в порядочной женщине что-нибудь, кроме убовольствия, доставляемого

[77] Tolstoi: *Kreizerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 52.
[78] Ebd. S. 52f.
[79] Vgl. ebd. S. 54f.

музыкой?“[80] Posdnyschow lässt sich von den Aussagen seiner Frau kaum besänftigen: „Все было направлено против нее, в особенности эта проклятая музыка. Так все и кончилось, и в воскресенье собрались гости, и они опять играли.“[81] Er bezeichnet Musik als etwas Negatives, lässt das gemeinsame Spielen jedoch erneut zu. Wieder regen explizite Referenzen oder Systemerwähnungen die Leser*innen an, sich in die Situation zu versetzen.

Posdnyschow ist mit seiner Erzählung an jenem Abend angelangt, an dem das gemeinsame Musizieren seiner Frau mit Truchatschewskij vor geladenen Gästen stattfindet. Der Protagonist beschreibt den Abend sehr detailliert, wobei musikalische Fachbegriffe, wie Pizzicato oder Akkorde, genauso verwendet werden, wie einfache explizite Systemerwähnungen, die sich beispielsweise durch Begriffe, wie musizieren, Geige, Flügel oder Klavier, zeigen. Beschrieben wird außerdem die Stimmungslage der beteiligten Musiker*innen. Die Frau scheint aufgrund ihres eingeschränkten Könnens scheu zu sein, während Truchatschewskij ernst und dennoch sympathisch wirkt, als er zu spielen beginnt. Das gemeinsame Spielen bekommt dank der zuhörenden Gäste erstmals Konzertcharakter:

> Довольно рано началась музыка. […] как он принес скрипку, отпер ящик, снял вышитую ему дамой покрышку, достал и стал строить. Помню, как жена села с притворно равнодушным видом, под которым я видел, что она скрывала большую робость – робость преимущественно перед своим умением, – с притворным видом села за рояль, и начались обычные la на фортепиано, пиччикато скрипки, установка нот. Помню потом, как они взглянули друг на друга, оглянулись на усаживавшихся и потом сказали что-то друг другу, и началось. Он взял первый аккорд. У него сделалось серьезное, строгое, симпатичное лицо, и, прислушиваясь к своим звукам, он осторожными пальцами дернул по струнам, и рояль ответил ему. И началось…[82]

Im folgenden Textausschnitt wird erstmals der Titel der Erzählung auch für die Geschichte relevant. Posdnyschow erzählt, dass die beiden Musizierenden die *Kreutzersonate* von Beethoven spielen. Tolstoi setzt bei seinen Leser*innen an dieser Stelle musikalisches Vorwissen voraus, denn das erste Presto der Violinsonate nimmt

[80] Ebd. S. 55.
[81] Ebd. S. 56.
[82] Ebd. S. 56f.

inhaltlich und erzähltechnisch eine wichtige Rolle ein. Zum ersten Mal wird zudem deutlich, wie emotional jener Abend für Posdnyschow auch einige Zeit später, als er die Geschichte im Zug erzählt, noch immer ist. An dieser Stelle wird wiederum die enorme Wirkung der Musik auf ihn thematisiert, selbst wenn er sich selbst nicht erklären kann, was sie mit Menschen macht. Dass er die *Kreutzersonate* als „Страшная вещь“[83] bezeichnet, weist bereits daraufhin, in welchen psychischen Zustand er versetzt wird. Auffallend ist, dass der Protagonist die *Kreutzersonate* Beethovens immer nach seinem eigenen Eindruck und seinem Empfinden und seinen Gefühlen beurteilt, aber nie objektiv beschreibt:

> – Они играли Крейцерову сонату Бетховена. Знаете ли вы первое престо? Знаете?! – вскрикнул он. – У!.. Страшная вещь эта соната. Именно эта часть. И вообще страшная вещь музыка. Что это такое? Я не понимаю. Что такое музыка? Что это делает? И зачем она не делает то, что она делает? Говорят, музыка действует возвышающим душу образом, – вздор, неправда! Она действует, страшно действует, я говорю про себя, но вовсе не возвышающим душу образом. Она действует ни возвышающим, ли принижающим душу образом, а раздражающим душу образом. Как вам сказать? Музыка заставляет меня забывать себя, мое истинное положение, она переносит меня в какое-то другое, не свое положение: мне под влиянием музыки кажется, что я чувствую то, чего я, собственно, не чувствую, что я понимаю то, чего не понимаю, что могу то, чего не могу. Я объясняю это тем, что музыка действует, как зевота, как смех: мне спать не хочется, но я зеваю, глядя на зевающего, смеяться не о чем, но я смеюсь, слыша смеющегося.[84]

Im vorangehenden Absatz zeigen sich, bereits mehrfach erklärt, explizite und implizite Referenzen, auch die beiden stilistischen Mittel nach Steven Paul Scher, die eine Grenzüberschreitung des literarischen Mediums ermöglichen, kommen zur Anwendung. Zusätzlich wird mit Beethoven der zentrale Komponist und Musiker zusammen mit dem für die Erzählung wichtigsten Musikstück, der *Kreutzersonate*, thematisiert. Erst ab diesem Moment wird deren spezielle Bedeutung für die Erzählung ersichtlich. Mit dem Presto wird zudem ein musikalischer Fachbegriff erwähnt. Damit kann zum einen das Tempo des Stücks und zum anderen auch der Charakter desselben beschrieben werden.

[83] Ebd. S. 57.
[84] Ebd.

Presto meint nicht nur schnell, sondern auch aufgeregt, unruhig oder rastlos.[85] An dieser Stelle der *Kreutzersonate* passt der Begriff auch inhaltlich in den Text und verdeutlicht zugleich die Lage, in der sich der Protagonist, aber auch seine Frau und Truchatschewskij befinden. Eine formale Imitation kommt vor allem aufgrund der genauen Beschreibung der Wirkung der Musik zustande. Die formale Imitation setzt sich weiter fort, da Posdnyschow detailliert erläutert, welche Wirkung die Musik auf die Musizierenden, Zuhörenden und vor allem auf ihn selbst hat:

> Она, музыка, сразу, непосредственно переносит меня в то душевное состояние, в котором находился тот, кто писал музыку. Я сливаюсь с ним душою и вместе с ним переношусь из одного состояния в другое, но зачем я это делаю, я не знаю. Ведь тот, кто писал хоть бы Крейцерову сонату, – Бетховен, ведь он знал, почему он находился в таком состоянии, – это состояние привело его к известным поступкам, и потому для него это состояние имело смысл, для меня же никакого. И потому музыка только раздражает, не кончает.[86]

Posdnyschow spricht der Musik ab, dass sie zu einem Ergebnis führe, vielmehr errege sie und versetze in eine unerklärliche Stimmung. Er beschreibt, dass er sich durch das Hören der Musik mit dem Komponisten vereint fühlt. Demgegenüber erwähnt er als Beispiele den Kriegsmarsch und die Kirchmesse, denn dadurch, dass die Soldaten nach dem Marsch marschieren oder das Abendmahl in der Kirche genommen wird, hat Musik ein Ergebnis.[87] Posdnyschow bezeichnet außerdem die Tatsache, dass in China Musik Staatsangelegenheit ist, als richtig.[88] Seine Erzählung gipfelt darin, dass er der Musik eine hypnotisierende oder aphrodisierende Wirkung zuschreibt:

> Разве можно допустить, чтобы всякий, кто хочет, гипнотизировал бы один другого или многих и потом бы делал с ними что хочет. […] Например, хоть бы эту Крейцерову сонату, первое престо. Разве можно играть в гостиной среди декольтированных дам это престо? Сыграть и потом похлопать, а потом есть мороженое и говорить о последней сплетне. Эти вещи можно играть только при известных, важных, значительных обстоятельствах, и тогда, когда требуется совершить известные, соответствующие этой музыке важные поступки. Сыграть и

[85] Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 77.
[86] Tolstoi: *Kreizerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 57.
[87] Vgl. ebd. S. 57.
[88] Vgl. ebd.

> сделать то, на что настроила эта музыка. А то несоответственное ни месту, ни времени вызывание энергии, чувства, ничем не проявляющегося, не может не действовать губительно. На меня, по крайней мере, вещь эта подействовала ужасно; мне как будто открылись совсем новые, казалось мне, чувства, новые возможности, о которых я не знал до сих пор.[89]

Die besondere Bedeutung und Wirkung von Beethovens *Kreutzersonate*, insbesondere des ersten Prestos, wird in dieser Textstelle erneut ersichtlich. Wird der Auszug als Ganzes betrachtet, kann wieder von einer formalen Imitation gesprochen werden. Die Wirkung der *Kreutzersonate* auf Posdnyschow wird an dieser Stelle besonders deutlich, ebenso seine wertende und beurteilende Haltung. Laut Posdnyschow sollte gewisse Musik nur zu bestimmten Anlässen gespielt werden, da sie zu viel Einfluss auf die Gefühle, das Verhalten und das Handeln der Zuhörenden und Musizierenden hat. Nach dem besagten Presto spielen Posdnyschows Frau und Truchatschewskij das Andante mit schwachem Finale, eine Elegie von Ernst und andere kleinere Stücke. Ein weiteres Mal weist der Protagonist auf den starken Eindruck hin, welchen das Presto auf ihn machte, alles andere Gespielte kann in seiner Wirkung nicht damit konkurrieren. Mit Ernst wird nach Mozart und Beethoven ein dritter bedeutender Komponist in der *Kreutzersonate* erwähnt. Musikalische Fachbegriffe, nämlich Presto, Andante und Elegie, prägen auch das folgende Zitat und sorgen, wie die Nennung von Ernst, für eine explizite Referenz oder Systemerwähnung:

> После этого престо они доиграли прекрасное, но обыкновенное, не новое andante с пошлыми варьяциями и совсем слабый финал. Потом еще играли по просьбе гостей то «Элегию» Эрнста, то еще разные вещицы. Все это было хорошо, но все это не произвело на меня и 0,01 того впечатления, которое произвело первое.[90]

Der Begriff Andante wird in der Musik verwendet, um eine gemäßigte Tempobewegung und etwas Ruhiges, Gehendes oder Langsames auszudrücken.[91] Mit Andante kann außerdem der Charakter des Stücks beschreiben werden. In dieser Textstelle weist

[89] Ebd. S. 57f.
[90] Ebd. S. 58.
[91] Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 71.

Andante darauf hin, dass sich der Protagonist und die Spannung und Anspannung der Zuhörer*innen und Musizierenden nach der Aufregung um das Presto langsam wieder etwas beruhigt und durch diese Musik weniger erregt und aufgewühlt wird.

Das gemeinsame Musizieren und das Spielen der *Kreutzersonate* geht auch an Posdnyschows Frau nicht spurlos vorüber, wie er bemerkt:

> Жену же я никогда не видал такою, какою она была в этот вечер. Эти блестящие глаза, эта строгость, значительность выражения, пока она играла, и эта совершенная растаянность какая-то, слабая, жалкая и блаженная улыбка после того, как они кончили.[92]

Der Textausschnitt zeigt, dass die Wirkung der Musik, insbesondere der *Kreutzersonate*, bei der Ehefrau ungeahnte Gefühle und Empfindungen hervorruft. Hier wird verdeutlicht, dass eben nicht nur Zuhörer*innen, sondern auch die Musiker*innen selbst in den Bann der Musik gezogen werden und deren aphrodisierende Wirkung auch vor ihnen nicht Halt macht.

Zwei Tage nach dem musikalischen Gesellschaftsabend begibt sich der Protagonist auf eine Geschäftsreise. Er erhält einen Brief von seiner Frau, die ihm über alltägliche Sachen berichtet und nebenbei erwähnt, dass Truchatschewskij Noten vorbeigebracht hat und sie zu einem weiteren gemeinsamen Spiel aufgefordert hätte, was sie allerdings ablehnte. Posdnyschow fühlt sich aufgrund des Besuchs des Musikers und der vermeintlichen Gezwungenheit des Briefes unangenehm berührt, die Eifersucht kocht wieder hoch. Er denkt an das gemeinsame Spiel der beiden zurück und erinnert sich daran, wie kräftig, gewandt und genusssüchtig der alleinstehende Truchatschewskij ist.[93] Ein letztes Mal beschreibt er die verbindende Wirkung der Musik:

> И между ними связь музыки, самой утонченной похоти чувств. Что же может удержать его? Ничто. Все, напротив, привлекает его. Она? Да кто она? […] Только теперь я вспомнил их лица в тот вечер, когда они после Крейцеровой сонаты сыграли какую-то страстную вещицу, не помню кого, какую-то до похабности чувственную пьесу. […] Помню, как она слабо, жалобно и блаженно улыбалась, утирая пот с раскрасневшегося лица, когда я подошел к фортепиано.[94]

[92] Tolstoi: *Kreizerowa sonata* (wie Anm. 59). S. 58.
[93] Vgl. ebd. S. 59f.
[94] Ebd. S. 60.

Er steigert sich dermaßen in dieses Gefühl hinein, dass er sich immer sicherer wird, die beiden hätten aufgrund des gemeinsamen Spiels Leidenschaft und Gefühle füreinander entwickelt. Ohne Beweise dafür zu haben, bezichtigt er seine Frau in seinem Inneren sogar des Ehebruchs.

4.4 Die Bedeutung der Musik für den Schluss der Novelle

Als Posdnyschow von seiner Reise zurückkehrt, stellt er fest, dass seine Frau Besuch von Truchatschewskij hat. Voller Wut und sich das Schlimmste ausmalend öffnet der Protagonist mit einem versteckten Dolch die Tür zum Zimmer. In den Gesichtern der beiden erkennt er verzweifeltes Entsetzen. Nachdem er sich gefangen hat, sagt der Musiker lächelnd: „А мы вот музицировали..."[95] Posdnyschow kann durch diese Worte nicht beruhigt werden, er stürzt auf den Musiker zu, der sich unter das Klavier hindurch zum Ausgang retten kann. Die Ehefrau bleibt im Zimmer zurück, in ihrem Blick liegen nur noch Angst und Hass gegen ihren Mann. Sie fordert ihn auf, wieder zu sich zu kommen und sich zu beruhigen. Ihre Worte „Ничего нет, ничего, ничего... Клянусь!"[96] bewirken allerdings das Gegenteil, denn daraus schließt er für sich, dass es sich um ein verstecktes Eingeständnis handelt:

> Я бы и еще помедлил, но эти последние слова ее, по которым я заключил обратное, то есть, что все было, вызывали ответ. И ответ должен был быть соответствен тому настроению, в которое я привел себя, которое все шло *crescendo* и должно было продолжать так же возвышаться. У бешенства есть тоже свои законы.[97]

Tolstoi verwendet an dieser Stelle den musikalischen Fachbegriff *crescendo*, um die Entwicklung der Gefühlslage Posdnyschows zu erklären. Mit dem Begriff wird in der Musiktheorie eine zunehmende Ton- oder Lautstärke beschrieben.[98] Der intermediale Bezug wird durch die Verwendung von *crescendo* deutlich, ein musikalischer Fachbegriff

[95] Ebd. S. 68.
[96] Ebd. S. 69.
[97] Ebd.
[98] Vgl. Michels: *Musikgeschichte* (wie Anm. 73). S. 73.

wird einem Gefühlsausbruch gleichgesetzt. Dieser endet damit, dass Posdnyschow seiner Frau den Dolch unterhalb der Rippen in ihren Rumpf stößt und sie damit tötet.

5. Resümee

Tolstoi schuf mit seiner *Kreutzersonate* eine Erzählung, mit der ein über die Grenzen Russlands hinweg geltendes, gesellschaftliches Tabu gebrochen wurde. Erstmals wagte ein Schriftsteller mithilfe der Literatur Sexualität öffentlich zu thematisieren. Bereits im Titel wird deutlich, dass auch Musik, insbesondere Beethovens *Kreutzersonate*, als Motiv der Kunst im Fokus steht. Die Wechselwirkung der beiden Medien, Literatur und Musik, anhand der Erzählung zu analysieren, bietet sich dementsprechend an.

Die herausgearbeiteten intermedialen Bezüge verdeutlichen, dass die Dreiecksbeziehung zwischen Posdnyschow, seiner Frau und Truchatschewskij durch die Musik entsteht und diese auch für die Eifersucht Posdnyschows verantwortlich ist. Dem unharmonischen, gemeinsamen Leben der beiden Eheleute steht ein harmonisches, gemeinsames Musizieren der Frau und Truchatschewskijs gegenüber. Die Verweise auf Musik beginnen in der *Kreutzersonate* mit zwei Ausnahmen erst in der zweiten Hälfte der Erzählung. Bei der Analyse stellte sich heraus, dass zwischen verschiedenen Formen von intermedialen Bezügen unterschieden werden muss. Zum einen finden sich Textstellen, in denen nur der Begriff Musik oder bekannte musikalische Bezeichnungen, wie Klavier oder Geige, enthalten sind, zum anderen musikalische Fachtermini, wie Andante, Presto, Arpeggio oder crescendo. Diese Begriffe werden teilweise nur beiläufig erwähnt, spielen jedoch, wie aus der Analyse hervorgeht, häufig eine wichtige Rolle für die Interpretation einiger Textstellen und für den Charakter des Textes. Damit in engem Zusammenhang steht die Thematisierung der Wirkung von Musik, die an manchen Stellen detailreich beschrieben wird, an anderen durch Fachbegriffe verdeutlicht wird. Den Leser*innen wird, je nach musiktheoretischem Vorwissen, ermöglicht, sich in die Lage Posdnyschows zu versetzen. Eine Identifikation mit dem Protagonisten wird erleichtert. Um die *Kreutzersonate* im Ganzen verstehen und interpretieren zu können, nicht nur in Bezug auf Musik, setzt Tolstoi bei seinen Leser*innen einiges an Vorwissen voraus. Weitere wichtige intermediale Bezüge treten durch die Erwähnung der *Kreutzersonate* und von Beethoven in Erscheinung. Auffallend ist, dass diese in die für die Erzählung und den Verlauf der Geschichte entscheidenden Textstellen Eingang finden. Damit lässt sich die Wahl des

Titels erklären. Neben diesen Aspekten werden auch andere bekannte Musiker, wie Ernst oder Mozart und weitere Musikstücke beschrieben. Die Analyse verdeutlicht, dass die intermedialen Bezüge in Tolstois *Kreutzersonate* von zentraler Bedeutung sind. Dabei dominieren explizite Referenzen, wie sie von Werner Wolf definiert werden und explizite Systemerwähnungen nach Irina O. Rajewsky. Implizite Referenzen, formale Imitationen oder Steven Paul Schers Techniken der Grenzüberschreitung des literarischen Mediums kommen speziell dann zum Tragen, wenn die Wirkung der Musik beschrieben wird.

Die große Bedeutung der Musik für Tolstoi und seine musiktheoretischen Überlegungen wurden vor allem durch Einblicke in sein Traktat *Was ist Kunst?*, in seine und die Tagebücher seiner Frau verdeutlicht. Auch wenn seine Gedanken zu Musik und anderen Künsten nur auf die beiden letzten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts begrenzt erörtert wurden, reichen diese aus, um den Stellenwert, den Musik für den Schriftsteller hatte, untermauern zu können. Tolstoi war nicht nur selbst musikalisch, auch seine Frau und seine Kinder waren begabt. Seine Grundgedanken zu Musik und Kunst sind an vielen Stellen erkennbar: Kunst soll allen Menschen, unabhängig vom gesellschaftlichen Rang, Gefühle vermitteln, die vereinen und den Menschen zum Fortschritt und zum Guten verhelfen.

Einige musikspezifische Erwähnungen in den Tagebüchern Lews Tolstois und seiner Frau lassen bezüglich der Bedeutung von Kunst, insbesondere der Musik und Beethoven, außerdem auf autobiographische Züge in der *Kreutzersonate* schließen. Es tauchen mehrere Parallelen zwischen dem Eheleben des Ehepaars in der Erzählung und der Familie von Tolstoi auf, auch der jeweilige Bezug zu Musik deutet auf Überschneidungen hin.

Die Analyse intermedialer Bezüge in Tolstois *Kreutzersonate* und die Untersuchung seiner musiktheoretischen Überlegungen brachten vielseitige Erkenntnisse hervor. Auf jeden Fall war Musik für Tolstoi persönlich viel mehr als nur Unterhaltung, er sah in ihr die Chance, Menschen zu verbinden, wobei er sich ihrer Macht, die auch ins Negative wirken kann, stets bewusst war.

Dennis Friedrichsen and Niels Rubæk Nielsen (Aalborg)

J.R.R. Tolkien's *The Silmarillion* – a seminal mythological work and inspirational source for the author's conception of Middle-earth

J.R.R. Tolkien's "enigmatic and unfinished"[1] book *The Silmarillion* – posthumously published by Christopher Tolkien in 1977 – is often referred to as being a mythic work, or a collection of mythopoeic tales, but what exactly does that description entail? Logically, Tolkien's writings, by virtue of being labeled 'mythic' alongside of mythologies such as *The Iliad, Metamorphoses*, and *The Odyssey*, must possess qualities which warrant the description. While Tolkien's mythology is in a different category since his mythology specifically for Middle-earth, there are still important overlaps through which inspiration and influences may be traced. Concerning Tolkien's fascination with mythology we may look to Dmitra Fimi's *Tolkien Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits* in which she comments on the following statement by Tolkien:

> I was from early days grieved by the poverty of my own beloved country: it had no stories of its own […], not of the quality that I sought, and found (as an ingredient) in legends of other lands. There was Greek, and Celtic, and Romance, and Germanic, Scandinavian, and Finnish (which greatly affected me); but nothing English […][2]

We may note how Tolkien felt that something distinctive was missing from English culture. Tolkien lamented the fact that England had no mythology to call its own, unlike countries such as Finland, Wales, and the Scandinavian countries, and it was an early (albeit unrealistic) goal for Tolkien to create something for England which it could call its own. While he did not create a mythology for England, Tolkien did manage to create a complex and engaging mythological backbone for Middle-earth which would influence every story set in his storyworld. The most well-known examples include *The Hobbit*, *The Lord of the Rings*, and *The Children of Húrin*. Interestingly, according to Humphrey Carpenter's biography, Tolkien regarded himself as a "discoverer of legend" rather than an "inventor of stories"[3] which fits well with the overall narratological style of more or less all his writings. *The Hobbit* is an account of a hobbits' tale by a hobbit himself; *The Lord of the Rings* or

[1] Joseph Pearce: True Myth. The Catholicism of the Lord of the Rings. In: John G. West (ed.): *Celebrating Middle-Earth: The Lord of the Rings as a Defense of Western Civilization*. Seattle, Wash.: Inklings Books, 2002, p. 83-94, p. 89.
[2] Dmitra Fimi. *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits.* Londonm Palgrave Macmillan, 2009, p. 50.
[3] Humphrey Carpenter. *J. R. R. Tolkien: a biography*. Boston (Mass.): Houghton Mifflin, 2000, p. 75.

the "Red book of Westmarch" is also written as an account of events by prominent figures who were actually present; and *The Silmarillion* is suggested to be a compilation of tales and legends often passed through the ages by the inhabitants of Middle-Earth and not simply invented by Tolkien. While *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* exist as intradiegetic entities, *The Silmarillion* functions somewhat differently since it includes both plot driven narratives as well as extradiegetic narration that presents factual overviews of the history and mythopoeic construction of Middle-earth. Several stories in *The Silmarillion* make use of *viva voce* accounts as well as translations from Elvish to the common tongue. *The Silmarillion* is a particularly valuable addition to the worldbuilding of Middle-earth because there is no overarching plot and the book consists of several independent sections. While *The Silmarillion* is now often thought of as containing relevant paratextual material pertaining to the "main" text *The Lord of the Rings*, it was meant as a separate and important foundational text. One can imagine both how and why this project became increasing complex and why Tolkien himself never finished it. Even though *The Silmarillion* never turned into a mythology for England itself, Tolkien would eventually content himself with creating a mythology for Middle-earth which served its purpose despite its unfinished state. One major issue concerned the impossibility of mimicking what the Finnish Elias Lönnrot did when he compiled what is now the *Kalevala*. Lönnrot spent years gathering folktales and legends, and they eventually evolved into what we now recognize as Finnish mythology. The fact that Tolkien created a working mythology for Middle-earth is precisely one of the major reasons why his worldbuilding significantly informed both the fantasy genre as a whole and particularly the subset of texts now recognized as high fantasy. For example, the quest fantasy[4] now often includes a protagonist without much worldly knowledge who must venture out into the unknown. Common tropes have at this stage been well-defined but most of what we recognize as generic fantasy started with Tolkien's conceptualization of the genre. The use of magic, the reliance on a group of adventurers, the focus on travel, and the existence of some evil that must be overcome or defeated – all these are aspects that Tolkien popularized.

While much post-Tolkien fantasy made deliberate use of past histories and mythologies to create a sense of depth in their storyworlds, extremely few of these may be found and read elsewhere. Notable examples include George R. R. Martin's *A Song of Ice and Fire* (1996-present), Ursula K. Le Guin's *Earthsea* (1946-2001),

[4] See chapter 1 in: Farah Mendlesohn. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008.

David Edding's *The Belgariad* (1982), and Robert Jordan's *The Wheel of Time* (1990-2013).

Tolkien lamented England's lack of mythology and looked to Scandinavia and especially Finland and its Lönnrot's *Kalevala*. The *Kalevala* is a collection of Finnish folktales, songs, and poems which Lönnrot edited together and added his own passages in order to provide coherence while staying true to the original elements. As pointed out by Fimi, Tolkien's fiction can be seen in a tradition of collecting and production, but Tolkien's results were different as he was producing almost everything himself. All he had was the name "Ëarendel" (which would become Ëarendil, a notable character in *The Silmarillion*) and the fairies[5]. This tradition of collecting and production is central in the context of understanding the role *The Silmarillion* plays. Fimi highlights James MacPherson, who published what appeared to be translations of old Gaelic manuscripts, and Iolo Morganwg who fabricated manuscripts. Both have been heavily criticized and discredited[6]. Other cases of collecting and production are viewed as works carrying national identity such as the tales of the brothers Grimm[7]. Tolkien, then, is easily distanced from both these categories as he neither collected old English tales by adding his own material to bind it together, nor did he make a disingenuous fabrication for anything but his fictional world. He is, however, writing his own material with the original inspiration or starting point being the name Ëarendel. Tolkien did ponder using a frame narrative where the texts are presented to us as his translations of Bilbo's book which would then consist of ancient sources. This would lend the texts some authenticity, but there is an important difference between fabrication (as done by MacPherson and Morganwg) and Tolkien's quite overt intention to use a narrative frame for his works. *The Silmarillion* as a frame became tremendously effective for later stories set in Middle-earth because it provides a strong common element that unites all the texts in Tolkien's oeuvre. It is an ingenious worldbuilding tool to have a detailed mythology at hand although Tolkien's struggles with regards to its management became somewhat of an issue. This is evidenced, in part, by the very fact that *The Silmarillion* was only published posthumously after extensive work by Christopher Tolkien. He compiled the legends and myths and tried to create a functioning whole that illustrates the depth and detail of Middle-earth's mythology.

So what exactly is the function of myths? Gergely Nagy offers insight in "The Great Chain of Reading":

---

[5] Dmitra Fimi. *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits.* London: Palgrave Macmillan. 2009, p. 53-55.
[6] Ibid., p. 52.
[7] Ibid.

> We suppose that behind our mythological texts there are *mythologies*, religious-historical systems of belief, and the ability to *invoke* these background systems is one of the qualities of these texts: they can function as the remnant of these disappeared cultural phenomena, offering an insight into practices and beliefs that could hardly be gleaned in any other way.[8]

The basic function of mythologies is to define a culture and offer insight into a culture's history. What is meant by 'religious-historical' is important: mythologies always offer an aspect of creationism, unlike folklore or similar tales with smaller scope. This is extremely important to any mythology because it serves to answer the question of origin, creation, and higher powers. As we shall see, Judeo-Christian thought permeates Middle-earth and the inherent ideas and power structures in that religious camp are reproduced in Tolkien's conceptualization of Middle-earth. What a mythology offers now, however, is also the knowledge from the now-distant past and insight into cultural practices which are now no longer employed. Why this is important when considering Tolkien is simple: offering a history, or mythology, for a secondary world gives depth to the world. *The Lord of the Rings* is merely one part of Tolkien's legendarium; the fact that there is such a meaningful history of the Ages before the events in *The Lord of the Rings* is a potent literary device that solidifies the numerous references and allusions in Tolkien's work. All obscure references in *The Lord of the Rings* are meaningful because they are not simply loosely created but have a profoundness to them that is only fully understood by being knowledgeable about *The Silmarillion*. While understanding and knowledge of the information in *The Simlarillion* is not required in order to enjoy *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*, it does provide context and additional information that undoubtedly serves to enhance the reading experience. The effects this has on immersion are significant too. In *The Road to Middle-earth*, Shippey comments that this depth gives:

> […] a sense that the author knew more than he was telling, that behind his immediate story there was a coherent, consistent, deeply fascinating world about which he had no time (then) to speak.[9]

This is closely connected to how information is conveyed in Middle-earth, and it is an interesting – and useful – literary device to have characters and the narrator know more than the reader. One merely gets an impression that Middle-earth holds more than what is shown when reading *The Lord of the Rings*, but to fully appreciate Tolkien's

---

[8] Gergely Nagy. "The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis in the Túrin Story". In: *Tolkien the Medievalist*. Ed. Jane Chance. New York: Routledge, 2002, pp. 239–258, p. 239.
[9] Tom Shippey. *The Road to Middle-earth*. Boston (Mass.): Houghton Mifflin Co. 2003, p. 259.

craftsmanship it is rewarding to read the tales from the First and Second Ages[10]. It is not uncommon for an author of fantasy literature to refer to a distant past, but for there to be an actual written-out past in form of a mythic compendium is remarkable. The literary concept of Chekhov's gun is relevant in this context. Chekhov's gun stipulates that details mentioned in a narrative will eventually contribute to said narrative – such as a gun being shown early in a play being fired later in the play. Chekhov's intention therefore is to eliminate anything that does not add to the story. In his view, everything mentioned should provide meaning, and the mention of a gun on a wall with no follow-up would serve to distract the reader. While Chekhov wants to rid the story of irrelevant observations, Tolkien very much desires to provide them; Mark J. P. Wolf expands on this idea in *Building Fictional Worlds* where he argues that worldbuilding consists of information that does not directly serve to advance the plot[11]. However, sometimes Tolkien does in fact "let the gun go off", so to speak, in his posthumous texts in which there are numerous events and characters referenced in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. Authors do not have to stay in Chekhov's or Tolkien's camp. They can do both, but Tolkien very often deliberately violates Chekhov's principle. At the same time, Tolkien time and again sought to provide that depth we have discussed above. In this sense, Chekhov's principle is violated in order to achieve that depth. He chooses to let the gun remain unfired which provides the sense that the narrator is withholding information because, as Shippey argued, he 'has no time'. While Tolkien did not invent this technique as he was inspired by older texts, his work showcases the influence these strategies may have on the completeness of a fictional world. Nagy refers to *Beowulf* in which there are several references to seemingly unimportant matters that remain unresolved:

> *Beowulf* [may be a] paradigmatic model for the "techniques of depth" we see in Tolkien. In *Beowulf* we find digressions and episodes inserted into the main story, many of which (by recounting other stories) hardly advance the plot in any apparent way, and there are also ongoing allusions to seemingly equally unrelated matters. […] [B]y links to the main theme, [they] provide contrasts and parallels that continually comment on and clarify the main points.[12]

[10] *The Silmarillion* takes place in the First and Second Ages, while *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* are set exclusively in the Third Age.
[11] Mark J. P. Wolf. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2013
[12] Gergely Nagy. "The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis in the Túrin Story", pp. 240.

Beowulf is a classic example and Tolkien's familiarity with the epic poem is well-documented[13]. It is no surprise, then, that Tolkien was inspired by the form and function of the poem and in certain areas sought to mimic the parts he felt worked particularly well. As we shall see, in the story of Túrin Turambar, Tolkien again drew his inspiration from a specific story (in this case the tale of Kullervo from the Finnish *Kalevala*) and though the overall construction of Tolkien's own tragic story is different, in certain aspects there is a one-to-one relationship between the story that inspired Tolkien and Tolkien's own writings. Returning to *Beowulf*, it is representative of all the mythological stories Tolkien came to appreciate and their intricate details contributed to his inner need of creating a *full* body of literature; a comprehensive legendarium in which there are no meaningless allusions or references; a work where the past is significant, realized, and completed in a book that complements the *magnum opus* itself. No doubt Tolkien's envisioned *The Silmarillion* as his greatest creation but the quality and popularity of *The Lord of the Rings* has no equal – despite the intradiegetic and extradiegetic importance of *The Silmarillion*. The only fault of *The Silmarillion* was its unfinished state and the difficulties Tolkien faced in completing the work without any inconsistencies or unsatisfactory elements.

Familiarity with the First and Second Ages is required in order to fully understand the popular Third Age and, as Nagy asserts and which refers back to the *Beowulf* situation, "Tolkien 'assumes' acquaintance with other stories in the same way as *Beowulf* does[14]". This means that knowledge of *The Silmarillion* is "assumed" but not a prerequisite for reading *The Lord of the Rings*; it remains an independent narrative. Furthermore, Nagy presents an interesting argument where the chief concern is with the *texts* themselves. For Nagy, "the critical task is to clarify how implied texts and textual relations contribute to the perception of the whole interconnected system of texts[15]". In short, it is an examination of how the texts function, but one important aspect is noteworthy before venturing forth: Nagy's article was written in 2003 and uses the tale of Túrin Turambar as the primary example. This means that it was written before *The Children of Húrin* was published in 2007, and therefore certain elements are somewhat outdated as several elements from the version of Húrin story as found in *The*

[13] See, for example, Tolkien's *Beowulf: A Translation and Commentary* (2014)
[14] Gergely Nagy. "The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis, p. 241.
[15] Ibid.

Silmarillion were expanded significantly in *The Children of Húrin*. Be that as it may, other elements of the article are useful, especially the considerations concerning whether a text is meant to create a context, or to retextualize. The premise is simple: in Tolkien's legendarium the function of a text is to either create a context for the events of the story, or to 'retextualize', that is, "serve as the basis of authentication […] and thematizing exactly the status and use of (background) traditions[16]". When faced with an obscure reference in *The Lord of the Rings*, readers are faced with a dilemma of comprehension. If a reader is unfamiliar with the story that is being referenced then understanding the reference is either difficult or entirely impossible. If comprehension may be attained through reading a paratextual story that explains the first allusion, then the storyworld is expanded upon by extension, and that creates context and depth. For example, there are two references to Túrin in *The Lord of the Rings*. The first occurs in the *The Council of Elrond* chapter of *The Fellowship of the Ring* in which Elrond, commenting on Frodo's willingness to carry the Ring, says that Frodo should be counted among, "the mighty elf-friends of old, Hador, and Húrin, and Túrin, and Beren himself[17]". *The Council of Elrond* is set in the Third Age which means that Elrond's memory reaches back several thousand years, making him act as a bridge to what would otherwise be a time of unreliable or even inaccessible myth. Because of his memory, the events referenced are history even if the details and much of the knowledge he imparts is esoteric. The other reference occurs when Sam tries to pierce Shelob's spider hide at the end of *The Two Towers*: "[her hide] could not be pierced by any strength of men, not though Elf or Dwarf should forge the steel or the hand of Beren or of Túrin wield it[18]". A reader cannot learn anything about the story of Túrin through these references, but their very existence creates depth and a (sense of) history and an expanded storyworld beyond what is presented in the plot itself. Were a reader afterwards to delve into *The Children of Húrin*, the text may then be understood in a different light because the references are suddenly not obscure or confusing anymore. There are, however, two sides of this coin, both equally important. According to Nagy, a text may gain depth both by having actual texts explain obscure references (as with *The Children of Húrin* and *The Silmarillion* explaining references in *The Lord of the Rings* and *The Hobbit*), or a text may employ allusions as a device in order to create a *feeling* of incomprehension. "Allusions could also serve to create depth by just this

[16] Ibid., p. 241.
[17] J. R. R. Tolkien. *The Fellowship of the Ring*. London: HarperCollins, 2007, p. 353
[18] J. R. R. Tolkien. *The Two Towers*, London: HarperCollins, 2007, p. 953

feeling of incomprehension […][19]". It is an interesting thought, though in the case of Tolkien's Middle-earth the actual presence of a work such as *The Silmarillion* creates a more meaningful context, more depth, and offers a deeper understanding of the worldbuilding process simply by virtue of its existence.

Turning again to the issue of textual allusions, which play a big part in Tolkien's authorship, Nagy argues that they may either be *contentless* or *genuine*:

> […] allusions might only be employed to create a sense of depth like that which is accessible for us in *Beowulf*; the context they imply is a *pseudo-context*, created by these very allusions. This might conceivably be their function in the text, and even if the reader does not understand them, the effect of a "yet darker antiquity" is achieved. […] *Genuine* allusions, on the other hand, would be expected to have content and point to an existing context. Depth is just as well created this way, but it is not confined to the readerly "sense of unknown story"[20].

Nagy's argumentation reveals the complexity inherent in producing a sense of depth and expansiveness in storyworlds. As it turns out, both contentless *and* genuine allusions may positively influence worldbuilding precisely because their impact on readerly perception of the storyworld (and consequently on immersion) differs. Tangible examples include the Túrin ones we highlighted already (genuine) on the one hand, and enigmatic characters with uncertain origins and influence such as Queen Berúthiel[21] on the other (contentless).

In the case of Tolkien, most (if not all) references are genuine as there are mostly both context and content behind his references and allusions. In contemporary fantasy it is not an uncommon literary device to refer to events that a reader cannot read about elsewhere as they simply do not exist in the authors' body of literature. Their function, as noted, is to create depth and a sense of antiquity and this is still achievable even without a readily available book detailing the wider context of a given reference. What is noteworthy at this stage is the fact that *The Silmarillion* was written as a compilation of 'old texts' that seem to derive from a mythological tradition. Several stories feel as though an unreliable narrator wrote them, or at least some details are omitted or altogether unavailable which produces somewhat of an ancient-book atmosphere. This, too, adds depth not least because, "depth is in the relation of the two texts, the way they supplement each other in terms of comprehension"[22]. While initial

---

[19] Nagy."The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis, p. 241.
[20] Ibid., p. 242.
[21] From *The Fellowship of the Ring*: "He [Gandalf] is surer of finding the way home in a blind night than the cats of Queen Berúthiel" (405). This passing reference is the only one available on Queen Berúthiel in *The Lord of the Rings* and thus serves well as an example of contentless allusions although slightly more information on her is available in Appendix A and *Unfinished Tales*.
[22] Nagy. "The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis", p. 242.

incomprehension of allusions in *The Lord of the Rings* is dispelled by reading *The Silmarillion,* the profound vastness of the storyworld remains immense. Nagy further adds:

> One readerly consequence is that, knowing the content, one sees how the context adds to the meaning of the allusions, or how the allusion, not wholly appropriate, produces further depth on another level by simulating the effects of the transmission of stories over great periods of time and many generations[23].

This eloquently underlines the above point about allusions as a powerful literary device, and if they are coupled with archaic stylistics, such as what Tolkien did in *The Silmarillion*, the sense of distance and depth is increased.

Concerning Elrond's mention of Túrin as one of the "mighty elf-friends", one may wonder how that exactly happened. The story exists in one version in *The Silmarillion* but was expanded in *The Children of Húrin*. Túrin was a hero of great martial prowess who won many battles. He was an elf-friend, but his tragic journey includes the killing of two elves, Saeros and Beleg, and his involvement with the downfall of Nargothrond seems peculiar. Túrin was the cause of several other disasters as well, but we must appreciate the fact that Túrin's deeds happened several thousand years before *The Council of Elrond* and, as Nagy asserts, "only Túrin's prowess in arms in the defense of Doriath and Nargothrond, along with his slaying of Glaurung, were remembered[24]". This is significant because it gives a history *within* the textual world and:

> [implies] a transmission where the unfavorable details were dropped and Túrin became assimilated to the stereotype of the "great hero" and the "elf-friend" – something that also happens in preliterate cultures when historical material […] is exploited in a variety of ways[25].

Again we are reminded of the influence of old texts in Tolkien's writings and the memory of Túrin is clearly more positive than was the reality. The great tragedy of Túrin's life morphed over time to a well-remembered story of a great man whose life became interwoven with the lives of the Elves; this is the reason he is still remembered alongside great figures such as Beren and it matters little that the finer points of the story become hazy in an intradiegetic re-telling.

Tolkien's storyworld functions in great part because of the interconnected texts of Tolkien's numerous narratives. There are three levels on which the text functions, and each level is interconnected with the next level which results in enhanced coherency and a sense of shared

[23] Ibid., p. 242.
[24] Ibid., p. 243.
[25] Ibid., p. 254.

history amongst inhabitants of Middle-earth. Nagy explains that *The Silmarillion* is a 'precursor' that provides context:

> From a philological point of view, the *Silmarillion* text is a precursor of and a context for *The Lord of the Rings*, which makes the allusions philologically genuine in an objective primary world sense. Second, on a readerly/critical level, the relation between the texts is genuine and meaningful, since it both supplies comprehension […] and facilitates interpretation […]. Third, the relation is also functional *within the textual world*, as the lore of the Elder Days contextualizes the whole story and the allusions *for the characters themselves*, for whom the *Silmarillion* tradition is accessible, quite regardless of the reader in the primary world[26].

This is immensely interesting and important. The significance of *The Silmarillion* in relation to *The Lord of the Rings* is here pointed out and Nagy stresses how the allusions objectively are genuine. What is useful for a reader, of course, is the fact that *The Silmarillion* is merely a precursor and not actually required reading. The same relationship is present with *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*; they are independent works but complement each other and enrich the reading experience if both are read. Whether engaging with this level of involvement and detail is worth the time will depend heavily on what exactly a reader hopes to gain by reading these narratives. Both *The Hobbit* and *The Lord of the Rings* function perfectly well as stand-alone experiences. *The Silmarillion* and its numerous stories can also be read by itself, but its archaic language and the lack of an overarching plotline makes it a challenging book by itself. If readerly interest is primarily focused on entertainment then it may seem unnecessary to familiarize oneself with *The Silmarillion*; if readerly interest in Middle-earth goes deeper, then the context-creation texts become valuable and appreciated as they enhance the storyworld and its worldbuilding. Concerning the second level Nagy establishes, comprehension attained by a thorough reading of the legendarium 'supplies comprehension'. This is meaningful exactly because of the numerous allusions and references in Tolkien's writings from the Third Age. The third level separates the primary world from the secondary world and makes the secondary world a place of its own. The simple function of the third level is here to create context on a character-level and work within the secondary world itself. It is a complicated but useful way of creating coherency and depth, not least because readers are not part of the equation. This harkens back to Tolkien's inner need; the Elder Days were mapped out and written about because he wanted to, not because potential readers as such needed the information in order to engage meaningfully with Middle-earth. The fullness of the experience of reading *The Lord of the Rings* is not lessened

[26] Ibid., p. 243.

by neglecting to read texts from the Elder Days and had it been any other way the effect would have been detrimental. As both contemporary worldbuilding theory as well as possible worlds theory point out, though, this type of engagement with storyworlds is an effective and popular way of enhancing a reading experience[27]. Another aspect concerning the reading experiences of the different books is their very length in terms of storyworld time-span. *The Lord of the Rings* spans a few years at best (if we permit ourselves the luxury of ignoring the multiple years Frodo waited between learning that the Ring must go until he actually left the Shire), while *The Silmarillion* details the events of several thousand years.

The Silmarillion is noteworthy because the texts within the book are both *about* Middle-earth and *of* Middle-earth. This creates an interesting situation because the texts in the primary world are *stories* but in the secondary world they are part of *history* and *mythology*. This may seem unsurprising given how *The Silmarillion* operates, yet the point must be explored. Nagy states:

> But the most intriguing detail is not that Tolkien, in texts that create their own textual world, alludes to and uses other texts of his about the same world; it is that these same texts, *just as they are*, are claimed to be not only representations of the textual world but also *texts inside it*, creating a "secondary philological level" of inquiry[28].

The texts exist and function the same way in the primary and the secondary world. They are, indeed, a mythology, and what a reader gains by reading them – knowledge of the history of Middle-earth – is the same regardless of whether a reader is from the primary world or a hobbit in the secondary one. Why, then, is this important? The answer to that question is twofold: first, for a reader, coherence, interconnectivity of texts, and depth of the secondary world are the primary focus. Depth is a defining characteristic of Tolkien's writings and undoubtedly one of his work's biggest strengths. This influences immersion significantly and permits heavy involvement on part of the reader beyond a simple reading. The storyworld may be explored, understood, and analyzed based on the worldbuilding information Tolkien provides in

---

[27] See, for example: Michael T. Saler. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2012; Alice Bell and Marie-Laure Ryan, eds. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Frontiers of Narrative. Lincoln, London: University of Nebraska Press, 2019; Dimitra Fimi, Thomas Honegger, and J. R. R. Tolkien, eds. *Sub-Creating Arda: World-Building in J.R.R. Tolkien's Work, Its Precursors and Its Legacies*. Cormarë Series, No. 40. Zürich, Jena: Walking Tree Publishers, 2019.

[28] Nagy."The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis, p. 245.

The Silmarillion[29]. Secondly, for the academic, the issue of 'depth' is one of relations; how one text fits in with the whole text corpus and what effect the entirety is meant to convey. This all means that the standpoint of a reader is of some importance and an earlier point must be reiterated: it all depends on what one hopes to gain by reading *The Silmarillion*. While the texts are different in nature, what links them together are the stories found within them. What this means for *The Silmarillion* as a mythological work is the following: a myth is a re-telling of stories first and foremost, and a story is granted myth-status by a readership and not the genre it presumes to be part of. Nagy phrases it thus:

> […] *no text is myth by genre*. The texts are *mythological*, and together they form a *mythology*, the "*telling* of myths" contained in the background mythological system. They are assigned this status by the user community's relation to them, their cultural (/religious/political) use as such, and the relation they are supposed to have to their base-text: […] there will always be a base, a source. The texts are just the *telling* of the myth – they are not the *myth itself*.[30]

This 'user community' is in our case both the primary world readership and the readership within Middle-earth for whom the texts are history. It is true that *The Silmarillion* was meant to be a mythology from the beginning, but it is a combination of the two relationships' acknowledgement of its use and validity that enables it to gain status as a working mythology for Middle-earth.

Tolkien as a maker of myth is also discussed by Margaret Hiley in the essay "Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien"[31]. Hiley's essay focuses on placing Tolkien firmly in the company of other modernist writers such as T.S. Eliot and James Joyce. She argues that the apparent authority of myth, world-formulaic character, and its timelessness and universality was what made it appealing for modernists[32]. With the rise of technology and industry and the burden of a world war, modernists sought new ways to rationalize the world in which they lived and new ways of expressing how they felt about a rapidly changing world. While new forms of literature and new literary devices were brought to the scene, some authors, like those named above, turned to myth in search of authority and a universal moral backbone. As

---

[29] The information provided in the maps, appendixes, genealogies and so forth exists in the same information-category.
[30] Nagy. "The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis", p. 252.
[31] Margaret Hiley. "Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien". *Modern Fiction Studies*. Winter 2004, pp. 838-860. Proquest Research Library.
[32] Ibid., p. 841.

Hiley argues, what people thought they knew about religion and culture had collapsed and myth provided a way of "[…] artificial reasserting a kind of authority in artistic work […]"[33].

Hiley's goal in her essay is to provide an examination of how myth functions in Tolkien's works. One of her arguments is that myth in Middle-earth functions on two levels: it both operates within the fictional world of Middle-earth and in the real world. This is the same point Nagy makes with his notion of a "secondary philological level of inquiry" mentioned above. However, Hiley goes further, noting that Tolkien's myth serves as a history in Middle-earth. It has both a mythological character but also a historical one. Hiley calls this "overlapping" history, using Elrond as an example[34]. In *The Fellowship of the Ring*, we see an example of a mythological and historical convergence. The chapter *The Council of Elrond* features an exchange of words in which Elrond, who is thousands of years old, reminisces about events in the First Age — the period in which the majority of *The Silmarillion* is set. Concerning how the mythological influence in the real world, Hiley notes the importance of Tolkien's phrasings and choice of words in the creation myth in *The Silmarillion*. She compares these to the phrasing in Genesis, arguing that this gives Tolkien's creation story "[…] a strength and authority similar to that of the Creation in the Bible"[35]. The foundation of *The Silmarillion*, and the rest of the stories set in Middle-earth, are thus heavily inspired and influenced by both Judeo-Christian thought but also, in the case of *The Silmarillion*, borrows the archaic stylistics from the Bible which lends the work an air of far-removed myth and an expansive atmosphere that broadens the scope of Tolkien's storyworld considerably. The role that faith and the Bible played in the creation of Middle-earth is hard to dispute but, famously and importantly, the works are not meant to be read allegorically[36].

Fate and Free Will

In this part of the article we explore the concepts of fate, doom, and free will in Tolkien's legendarium, while also commenting on the aspects of prophecy and foreknowledge in

[33] Ibid., p. 842.
[34] Ibid., p. 844.
[35] Ibid., p. 848.
[36] In the Foreword *The Fellowship of the Rings* Tolkien wrote: "I cordially dislike allegory in all its manifestations, and always have done so since I grew old and wary enough to detect its presence. I much prefer history – true or feigned– with its varied applicability to the thought and experience of readers. I think that many confuse applicability with allegory, but the one resides in the freedom of the reader, and the other in the purposed domination of the author." (Tolkien, *Fellowship*, 2007, xxv.)

relation to these concepts. These concepts are tied closely to the topics we have discussed so far, particularly the mythopoeic quality of Tolkien's work and the Judeo-Christian foundation of his worldbuilding. The issue of free will is particularly significant in Tolkien's posthumous works. If we consider Tolkien's knowledge of mythological texts, such as the Finnish *Kalevala* and the Scandinavian *Elder Edda* and *Prose Edda,* along with his Catholic background and the overall mythological character of his texts, it seems reasonable that we ought to find something about cosmic order, fate, free will, and the relationships between these concepts. Fimi notes that "[t]owards the end of his life Tolkien became increasingly pre-occupied with the 'spiritual' themes of his mythology"[37]. Tolkien's texts treat themes and concepts associated with Christian "teachings", but his texts themselves are not meant to convey heavy-handed lessons about these same topics. The Christian underpinning that informs Middle-earth serves a foundational role in the same way that Taoism functions in Le Guin's *Earthsea*; not necessarily full of allegorical lessons but simply used as a starting point for further worldbuilding[38]. One aspect that in this context is worth examining more closely concerns predestination as this topic often plays a role in mythological and religious texts. The question of whether or not predestination is a part of Tolkien's mythology is an obvious one to ask because of Tolkien's varied and frequent use of the words "doom" and "fate" in his works, especially the *The Silmarillion*, *Unfinished Tales* and *The Children of Húrin*. These texts were arguably closer to his heart (to use Tom Shippey's wording), as much of what ended up being published posthumously was both written as the first building blocks in his legendarium and were texts he worked on continuously until his death. The posthumous texts were thus written before, during, and after the publication of *The Lord of the Rings*. At the same time, the largely unfinished state in which Tolkien left the texts presents us with a problem of coherence. Several things are left unresolved and there can be doubt as to which versions are authoritative. However, in this instance we choose to rely on Christopher Tolkien who, as Tolkien's appointed literary executor, compiled the texts in the versions he considered to be authoritative. For a discussion of differences in versions, readers may turn to *The History of Middle-Earth* by Christopher Tolkien, which deals much more with different unfinished versions of Tolkien's texts[39]. As we shall see, predestination in *The Silmarillion* dictates the course of several narrative strands as major characters are bound by their fates and

[37] Dmitra Fimi. *Tolkien, Race and Cultural History: From Fairies to Hobbits*. Palgrave Macmillan. 2009, p. 61
[38] See, for example: Dennis Friedrichsen: "Aspects of Worldbuilding: Taoism as Foundational in Ursula K. Le Guin's Earthsea Saga," *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature*. Vol. 39, 2 (2021), Article 1, pp. 11-25.
[39] Christopher Tolkien. *The History of Middle-earth*. Boston, MA: Mariner Books, 2020.

the will of powerful entities. For example, Túrin's tragic story is one of hopelessness and the impossibility of him avoiding his doom. The issue of predestination is not present in such a tangible manner in neither *The Hobbit* nor *The Lord of the Rings*; this underscores the religious and mythological nature of *The Silmarillion*. The major powers from *The Silmarillion*, such as the Ainur and Eru Ilúvatar, are not directly present in *The Hobbit* or *The Lord of the Rings* which highlights a major tonal, aesthetic, and structural difference.

Through various studies of Tolkien's works, numerous sources have been identified as inspiration for Tolkien's fiction. We can as such note a few places where Tolkien was influenced or inspired by other texts. Noting that Tolkien was influenced or inspired by Old Norse mythology is not conjecture very tangible proof exists that he was. For instance, several names of dwarves from the *Völuspá,* a poem in the *Elder Edda*, such as "Gandalf", "Durin", and "Thrain" are reused in *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. We therefore know that Tolkien's familiarity with these texts was not cursory but rather in-depth. Tolkien even admits his legendarium owes much to the "[…] Norse vision of Ragnarök […]" though it is different from it.[40] This underlines what we already know about the inspiration behind *The Silmarillion* and the creation of Middle-earth. It should come as no surprise, then, that Tolkien's texts are characterized by a relation to these mythological texts. In Norse mythology, ragnarök is a concept which outlines how the end of the world will come to pass. In this mythology, the events are predetermined as norns weave the skein of every living person thereby determining their fate. That everything is predetermined is also evidenced by the very specificity of the foretelling: the wolf Fenrir will swallow the sun and the ship Naglfar will carry with it the fire giants from Muspelheim. The influence of the apocalypse story in the form of ragnarök is perhaps more directly seen in Tolkien's idea of the *Dagor Dagorath*, which is an all-consuming battle which will reshape the world. However, this idea is not fully developed, and exists only as a passing reference in *The Silmarillion* where the human king Ar-Pharazôn and his army were buried for setting foot on the blessed realm, which was forbidden: "[…] there it is said that they lie imprisoned in the Caves of the Forgotten, until the Last Battle and the Day of Doom"[41]. This idea of an apocalyptic battle in Tolkien's legendarium was never fully developed and eventually became an unfinished or incomplete narrative strand in *The Silmarillion*.

[40] Humphrey Carpenter (ed.). *The Letters of J.R.R. Tolkien*. Boston, MA: Houghton Mifflin, 1981, p. 149.
[41] Tolkien. *The Silmarillion*. Random House: Del Rey Books 2002, p. 334

Given that *The Silmarillion* begins with a literal story of creation, we can look there for some indication of the rules that govern Middle-earth with regards to its cosmic order, fate, free will, and doom. *The Silmarillion*'s first chapter, *Ainulindalë*, describes the creation of the world (called Ëa). The omnipotent creator-god, Ilúvatar, created the Ainur[42], a group of divine spirits, one of whom, Melkor, eventually became the main antagonist in *The Silmarillion*. Along with the Ainur, Ilúvatar began creating the world through music (an idea also seen in other creation myths). However, Melkor seeks to magnify his own part which creates disharmony and discord in the music. The first theme began by Ilúvatar and the Ainur is abandoned because of this. A second theme is begun but is ultimately abandoned because Melkor again creates disharmony in the theme. The third and final theme contains two themes, one sorrowful and the other violent (Melkor's theme). The sorrowful theme eventually incorporates the other theme's notes into its own. The music then halts and Ilúvatar scolds Melkor for his discord and disharmony. Ilúvatar then bids the Ainur look upon their creation by showing them a sort of vision:

> And as they looked and wondered this World began to unfold its history, and it seemed to them that it lived and grew. […] And many other things Ilúvatar spoke to the Ainur at that time, and because of their memory of his words, and the knowledge that each has of the music that he himself made, the Ainur know much of what was, and is, and is to come, and few things are unseen by them. Yet some things there are that they cannot see, neither alone nor taking counsel together; for to none but himself has Ilúvatar revealed all that he has in store, and in every age there come forth things that are new and have no foretelling, for they do not proceed from the past.[43]

Upon entering the world, Melkor proclaimed himself master of it in front of the other Ainur before fleeing to remote parts of the world. The seeds of evil are sown by Melkor from the very beginning and he mirrors a fallen angel antagonist. The capacity for evil is present from the beginning of the world's existence, as Melkor's vainglory and desire to dominate are showcased both in the themes of the Ainur and once he enters the world. This deals with the theological concept of theodicy which is an explanation of why evil can exist in a world with an omnipotent god.

The quote above raises some interesting questions about free will and fate. The theme of fate is introduced at the very beginning of *The Silmarillion* and becomes a recurring theme throughout. In the vision shown to them by Ilúvatar, the Ainur see the future. If Ilúvatar shows them the future of the world, does that mean it is a fixed future? Even then, the last part

[42] For all intents and purposes, "Valar" and "Ainur" are interchangeable.
[43] Tolkien. *The Silmarillion*, p. 6-7

of the quote about "things that are new and have no foretelling" also sows seeds of doubt as to the workings of the world. The question of a fixed future becomes further complicated when Tolkien introduces the race of Men:

> he [Ilúvatar] willed that the hearts of men should seek beyond the world and should find no rest therein; but they should have a virtue to shape their life, amid the powers and chances of the world, beyond the Music of the Ainur, which is as fate to all things else […].[44]

This further complicates matters. With the music being "as fate to all things else", Men seem to have a valued position with free will. But the wording itself, especially "amid the powers and chances of the world" is worthy of some consideration. The race of Men seems to have some degree of autonomy but only "amid" these other powers. These powers and chances, then, also have an effect on Men despite their otherwise privileged position. On the other hand, Men's virtue trumps these powers and chances by their ability to act according to their own wishes and desires. It is precisely these desires, and their inherent corruptibility, that becomes a central topic in *The Lord of the Rings*. The hobbits are able to show great strength of character and surprising resistance to the Ring's overpowering influence whereas Men lack this resilience. The problematic wording and use of the words "fate" and "doom" make for a complicated reading of *The Silmarillion* and Tolkien's other posthumous texts set in Middle-earth. This is especially the case in the story of Túrin, whose fate and doom is often referenced, as we shall see later.

We turn first to the idea of fate, specifically how it pertains to prophecy or foreknowledge. The very idea of fate suggests that things are planned by a divine being and can therefore be foreseen. The Ainur were shown the history, as it were, of the world in a vision but because their direct dealings with characters in *The Silmarillion* are cursory at best, the question concerning foreknowledge in the context of the Ainur's power is difficult to answer adequately. Julaire Andelin identifies three types of prophecy in Tolkien's legendarium: Prophecies by Ainur or seers, prophecy in death, and forebodings[45]. There are cases of foresight both in *The Silmarillion* as well as *The Lord of the Rings*, but they are interestingly enough never uniform. There are varying degrees of foretelling both with regards to accuracy and certainty. For instance, in *The Fellowship of the Ring*, Aragorn warns Gandalf before venturing into the mines

[44] Ibid., p. 35-36.
[45] Michael C. Drout. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment.* London, New York: Routledge. 2007, p. 544-545.

of Moria: "It is not of the Ring, nor of us others that I am thinking now, but of you, Gandalf. And I say to you: if you pass the doors of Moria, beware!"[46]. As readers of *The Lord of the Rings* are aware, Gandalf does fall to his apparent death after entering Moria. After exiting the mines, Aragorn directly references his warning: "'Farewell, Gandalf!' he cried. 'Did I not say to you: *if you pass the doors of Moria, beware*? Alas that I spoke true!'"[47]. What is interesting about this case of foresight or prediction is both the puzzling vagueness of Aragorn's warning and his subsequent repetition of it. On the surface, one would be tempted to interpret his warning as just a "bad feeling" on account of its vagueness. But it is vague yet at the same ting strangely specific. It reads as a vague premonition but it is also specific because Aragorn only warns Gandalf. Aragorn is not expressing any concern over the rest of the fellowship – his "bad feeling" only pertains to Gandalf. Julaire Andelin classifies this foretelling as a "foreboding of the heart"[48].

An instance of "prophecy in death" occurs in *The Children of Húrin* where the character Húrin tells the elven king Turgon: "This I say to you, lord, with the eyes of death: though we part here for ever, and I shall not look on your white walls again, from you and from me a new star shall arise"[49]. This is a curious case; on the surface it would appear that this prophecy is caused by some degree of foresight in the eyes of death (Húrin even says so quite specifically), but it is complicated by the fact that Húrin does not die until many years after making this prophecy. It does hold true, but given these complications we cannot fully rely on the three types of prophecies given by Andelin. It is certainly not the case that every character in Tolkien's legendarium is gifted with foresight, but it is remarkable just how many of the central characters are seers or are able to perceive that something meaningful is about to occur. This should be compared to the way magic works in Tolkien's secondary world – it is always quite vague.

In *Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth* upon meeting a group of elves in the mountains, the man Tuor is gifted a vague glimpse of his future: "[…] a great doom is written upon your brow, and it shall lead you far from Middle-Earth, as I guess"[50]. We are not given any indication as to how the elf in question, Gelmir, is able to know

---

[46] J.R.R. Tolkien. *The Fellowship of the Ring.* HarperCollins, 2007, p. 387.
[47] Ibid, 433
[48] Drout. Ed. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. Routledge. 2007, p. 545.
[49] J.R.R. Tolkien. *The Children of Húrin*. London: HarperCollins, 2007, p. 58.
[50] J.R.R. Tolkien. *Unfinished Tales of Númenor and Middle-Earth.* London: HarperCollins, 1998, p. 29.

this, but it is one of many places where Tolkien uses the word "doom", further implying things are not fully left up to chance or free will. The amount of times "fate" or "doom" are used is enough to make us doubt that everything is happening as a result of the characters' free will. While these words are often uttered by characters in dialogue, the narrator also uses them quite frequently. In this regard, there are subtle indications that sometimes an Ainu is guiding things behind the scenes. These are rare, as the Ainu in general do not interfere in the lives of Men and Elves, but because they sometimes do act it opens the possibility that they are acting according to a plan. Tuor, for example, follows a herd of swans to an abandoned city where he discovers a hauberk, a helmet, a shield, and a sword. These artifacts were left by the Elven king Turgon years before at the behest of Ulmo (one of the Ainur). It appears that the swans were directed by Ulmo. We then see that doom and/or fate are also woven into artifacts – as is also the case with the crucial Silmaril. Upon acquiring the armor and weapons, Tuor exclaims: "[…] I will take these arms unto myself, and upon myself whatsoever doom they bear"[51]. Here Tuor seems aware that his discovery of the artifacts is significant in some way and he feels a sense of foreboding. Tuor is aware of some significance behind his discovery but Tolkien remains vague about the specifics.

Before we venture further into Tolkien's posthumous works in search of doom, we must note that the word "doom" often takes on different meanings. For instance, after having accidentally caused the death of an elf, Túrin flees king Thingol's realm. Thingol then calls for witnesses to be heard, after which he "[…] lifted up his hand to pronounce his doom"[52]. In this case, "doom" means a legal sentence of sorts and not a force that determines the actions of characters' lives. This sentencing can make a difference in the world. Tom Shippey points out that if it was a death sentence it could lead to the death of the character over which it was pronounced[53]. But it is not a "force" as such in this instance but rather a judicial sentence passed by someone in power. This power can mean that the "doom" does come to pass, but it remains a possibility, not a fact set in stone. We must also consider the voice of the narrator when discussing the word "doom". In the chapter *Of Beren and Lúthien* in *The Silmarillion*, the elf-king of the Elven realm Doriath, Thingol, presents the man Beren with a daunting quest for his daughter Lúthien's hand in marriage in a tale similar to

[51] Ibid., p. 36.
[52] J.R.R. Tolkien. *The Childfren of Húrin*, p. 93.
[53] Tom Shippey. *The Road to Middle Earth: Revised Edition*. London: HarperCollins, 2005, p. 288.

many folktales of a prince who must endure many ordeals to finally win his bride. Thingol challenges Beren to acquire a Silmaril — an artifact the Elves desire greatly but which are now in the possession of Melkor. Just as Thingol has challenged Beren, the narrator remarks: "Thus he wrought the Doom of Doriath, and was ensnared within the curse of Mandos"[54]. The narrator uses "doom" in this context because of the predestined path which cannot be avoided – similarly to how Túrin cannot avoid his tragic fate in *The Children of Húrin*. There is no indication that Thingol himself is aware that he "wrought the Doom of Doriath" in this instance, meaning that the wording signifies that "this is where it all went wrong for Thingol". We should note the difference, then, between "doom" as we discussed above, where it is used to describe a sentencing or judicial decision, and here, where it describes the more popular sense of the word. The latter describes the downfall of Doriath rather than Thingol pronouncing a specific fate of the realm. We shall return to this issue of "doom", but first we must turn to a central event in *The Silmarillion* which comes to impact much of the narrative.

The overarching narrative (to the extent that a single narrative exists) in *The Silmarillion* concerns possession of the Silmarils. The Silmarils are gems crafted by the elf Fëanor. These artifacts contained within them the light of the Two Trees of Valinor, Laurelin and Telperion, which brought light into the world. Melkor eventually corrupted and destroyed the trees but they did flower into the sun and the moon. Melkor's corruption of the trees is aided by the giant spider Ungoliant – a distant and more terrifying forefather to Shelob from *The Lord of the Rings*. This event is referred to as "the darkening of Valinor". The creation of the Silmarils is connected to fate both by the narrator and the Ainu called Yavanna: "[…] Fëanor, being come to his full might, was filled with a new thought, or it may be that some shadow of foreknowledge came to him of the doom that drew near […]"[55]. This is somewhat vague, and Yavanna's claim carries on in the same vein: "The Light of the Trees has passed away and lives now only in the Silmarils of Fëanor. Foresighted was he"[56]. We must ponder if Fëanor truly did perceive a threat to the Two Trees of Valinor. Another explanation is that Yavanna's wording is not meant to convey any foresight on the part of Fëanor, but to instead convey that they are fortunate that Fëanor did create the Silmarils. Given that

[54] J. R. R. Tolkien. *The Silmarillion*. The Random House Publishing Group: Del Rey Books 2002, p. 197.
[55] Ibid., p. 69.
[56] Ibid., p. 83.

on two instances Fëanor's creation of the Silmarils is said to be connected to fate in the text, this gives an indication that there is some degree of fate present. However, as the narrative unfolds, Fëanor's possessiveness which ultimately leads to his own downfall also opens up the possibility that his own pride and skilled artisanship was the *primus motor* for his creation of the Silmarils. This highlights the complexity in Tolkien's mythopoeic worldbuilding as surety with regards to the forces at play is precarious at best. Was it just Fëanor's gift in artisanship that prompted him to create the Silmarils, or did he foresee the end of the Two Trees? Tolkien cleverly avoids leaning too close to one or the other but instead lets attentive readers draw their own conclusions based on the inner workings of Middle-earth and its mythology.

Another point in the intersection between free will and fate concerns oaths. A philologist by trade, Tolkien placed a great deal of weight on the meaning of words. In Tolkien's legendarium, the utterance of words, particularly by characters that are knowledgeable about the history and mythology of Middle-earth, is significant. Oaths play a big part in his writings, and when they are sworn they seem to set down a course in life for those who swore it. The oath of Fëanor is in *The Silmarillion* often referred to as having great influence on the course of the world, as both characters and events are influenced by it. When Melkor slays Fëanor's father and steals Fëanor's Silmarils, he and his sons swear an oath to retrieve the Silmarils and wage war on anyone not of his house that hold the Silmarils. Naming Ilúvatar as a witness, the oath is described as having great future consequences: "For so sworn, good or evil, an oath may not be broken, and it shall pursue oathkeeper and oathbreaker to the world's end"[57]. The wording used here indicates that upon swearing an oath, the future is set for those who swore it. This places restrictions on the free will of those swearing the oath as a particular course has been set from which involved characters cannot deviate. In *Return of the King*, Aragorn summons an army of undead men who did not fulfill their oath to Aragorn's ancestor, who then cursed them. This is but another example of the importance of spoken oaths. This example can be used to further highlight how Tolkien clouds the relationship between the forces that govern lives. While Men are said to have free will, this free seems to be limited by a curse, when Aragorn's ancestor Isildur cursed a group of men who would not fulfill their oath. Men (with free will) who have sworn an oath only to break it are then on top of that cursed as well.

[57] Ibid., p. 90.

One can see the complexity at work here, as three independent "forces" or "powers" are present.

In relation to oaths, what guides much of the story in *The Silmarillion* is the so-called "curse of Mandos". After Fëanor swears the oath mentioned above, a herald from the Valar (or Ainur) arrives. Further showing that some characters within Tolkien's legendarium possess foresight, the herald warns Fëanor and his Noldor kin: "Go not forth! For the hour is evil, and your road leads to sorrow that you do not foresee"[58]. Fëanor and the Noldor, his kin, refuse to heed this warning and continue towards the coast where they encounter another clan of Elves called the Teleri. After Fëanor requests that they give him their ships, the Teleri king Ölwe refuses: "For this I say to you, Fëanor son of Finwe, these are to us as are the gems of the Noldor: the work of our hearts, whose like we shall not make again"[59]. Fëanor's violent reaction further underlines his fall from grace, as he of all Elves should understand their reluctance to give up their most prized creations. His violent reaction escalates as swords are drawn and he and the Noldor begin slaying the Teleri in order to acquire their ships. After this event, known as the kinslaying, the Noldor come upon a dark figure. The follow lengthy quote illustrates the severity of the Prophecy of the North and the Doom of Noldor:

> There they beheld suddenly a dark figure standing high upon a rock that looked down upon the shore. Some say it was Mandos himself, and no lesser herald of Manwë. And they heard a loud voice, solemn and terrible, that bade them stand and give ear. Then all halted and stood still, and from end to end of the hosts of the Noldor the voice was heard speaking the curse and prophecy which is called the Prophecy of the North, and the Doom of the Noldor. Much it foretold in dark works, which the Noldor understood not until the woes indeed after befell them; but all heard the curse that was uttered upon those that would not stay nor seek the doom and the Pardon of the Valar.
> 'Tears unnumbered ye shall shed; and the valar will fence Valinor against you, and shut you out, so that not even the echo of your lamentation shall pass over the mountains. On the House of Fëanor the wrath of the Valar lieth from the West unto the uttermost East, and upon all that will follow them it shall be laid also. Their Oath shall drive them, and yet betray them, and ever snatch away the very treasures they have sworn to pursue. To evil end shall all things turn that they begin well; and by treason of kin unto kin, and the fear of treason, shall this come to pass. The Dispossessed shall they be forever. Ye have spilled the blood of your kindred unrighteously and have stained the lands of Aman. For blood ye shall render blood, and beyond Aman ye shall dwell in Death's shadow. For though Eru appointed you to die not in Eä, and no sickness may assail you, yet slain ye may be, and slain ye shall be: by weapon and by torment and by grief; and your houseless spirits shall come then to Mandos. There long shall ye abide and yearn for your bodies, and find little pity though all whom ye have slain should entreat for you. And those that endure in Middle-Earth and come not to

[58] Ibid., p. 92.
[59] Ibid., p. 94.

> Mandos shall grow weary of the world as with a great burden, and shall wane, and become as shadows of regret before the younger race that cometh after. The Valar have spoken'.[60]

This haunting passage showcases the unforgivable nature of the crime committed by the Noldor; Elves slaying Elves is a horrifying outcome for which the Noldor will shed 'tears unnumbered' and be excluded from the grace of the Valar. The biblical similarities are clear and are here further employed to support Tolkien's worldbuilding as this curse on the Elves has stayed relevant throughout all the Ages of Middle-earth — 'by weapon' and 'by grief' may Elves die.

We may juxtapose this with what happened to Beren. In challenging Beren to acquire a Silmaril, Thingol was "ensnared within the curse of Mandos" when he "wrought the doom of Doriath". This happens because Thingol in that moment desires a Silmaril. Beren eventually acquires the Silmaril which then passes to Thingol. He is then drawn into the struggle for possession of the Silmarils and thereby becomes embroiled in the Doom of Mandos. The reason for Thingol ultimately bringing doom to Doriath then starts at the moment he challenges Beren to acquire a Silmaril, as his challenge is a result of his desire for the possession of a Silmaril. This accounts for how he comes to be ensnared by the doom of Mandos.

As we can thus see, there is a complicated relationship between powers such as doom and fate in Middle-earth. These powers are not clearly defined but nevertheless exist as an influential force that may direct the lives of the inhabitants of the storyworld. Directly employing these powers in the narratives within *The Silmarillion* is a significant aspect of its mythopoeic quality; one that is lessened somewhat (but not gone entirely) in both *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. With regards to free will in a world with an omnipotent creator, Edmund Fuller notes that:

> It is a premise of Christian theology that man must cope with certain of his problems with all his own resources. There are things in which it is up to him to succeed or fail. Yet the Will of God, if not completed through one option, will complete itself through another […].[61]

Does this mean that we must perceive free will as forks in the road that may go in different directions, but ultimately they all end up in the same place through fate and providence? If we go by the *Ainulindalë*, the Ainur saw the history of the world in

---

[60] Ibid., p. 95-96.
[61] Edmund Fuller. "The Lord of the Hobbits: J.R.R. Tolkien". In: Rose A. Zimbardo and Neil D. Isaacs (ed.): *Understanding The Lord of the Rings*. Houghton Mifflin. 2005, p. 23

Ilúvatar's vision which would therefore make the conclusion that everything is already "planned" an appealing one. However, this is problematic because of the gift given to Men by Ilúvatar: the virtue to shape their lives even beyond the Music of creation. Are these two concepts not at odds? Edmund Fuller's statement can also be expressed metaphorically where fate is a stream of water. If a character then is a leaf, fate governs that leaf's ultimate destination in that the stream of water even if it ultimately will end in the same pool. But the stream can spread and a leaf can take a different path. Free will can then decide which path is taken, but fate still governs the overall destination. Fëanor's metaphorical leaf in the stream travels by a much more restrictive path than the metaphorical leaves of Men as they have free will. While Edmund Fuller draws on Christian theology to explain Tolkien's legendarium, others have argued that Tolkien's background as a medievalist serves as a better lens through which to understand the inner workings of his legendarium. One example is Kathleen Dubs, who uses the philosophy of Boethius, a 6th century philosopher. If we for the sake of argument consider that Tolkien's works are not overtly Christian, as no direct god-worship appears in his works (in fact there is just about no religion present), it seems is fitting to draw on Tolkien's background as a medievalist. This is also the case because of the numerous inspirations from early works we have covered. Kathleen Dubs uses Boethius' *The Consolation of Philosophy*[62] as a way of illuminating the seemingly contradictory relationship between fate and free will. *The Consolation of Philosophy* is useful as it provides us with definitions that make us able to distinguish between the terms that would seem to be two words for the same idea: providence and fate. In her essay, Dubs claims both that Tolkien would have been aware of *The Consolation of Philosophy* and that it serves as a useful range of ideas for Tolkien who was writing his own mythos. She also argues that Boethius thus became essential as Tolkien was writing an independent mythos and history[63]. This is a point highlighted by other academics as well, namely Verlyn Flieger, who tackles the interesting dynamic between fate and free will serves to separate Tolkien's legendarium from other mythologies[64]. Dubs uses Boethius to separate the terms providence and fate:

[62] Boethius & Watts. *The Consolation of Philosophy*. Penguin Classics Series, London; New York. 1999
[63] Kathleen E. Dubs. "Providence, Fate and Chance: Boethian Philosophy in The Lord of the Rings". In: *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*, p. 134
[64] See Verlyn Flieger. "The Music and the Task: Fate and Free Will in Middle-Earth". In: *J. R. R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment* ed. Michael C. Drout (2009).

> Providence is the divine reason itself, the unfolding of temporal events as this is present to the vision of the divine mind; fate is this same unfolding of events as it is worked out in time, as we perceive it in the temporal world. We as humans are unable to know providence. All we can know is fate.[65]

She further notes that: "[…] providence, which rules all things, also governs fate, which is the earthly manifestation of that rule"[66]. Fate, then, is what we or characters in a story are able to perceive. We are not able to perceive the great pattern (providence), but fate we are able to identify. There is a strong link between this line of argumentation and the vision Ilúvatar shows the Ainur. The overarching plan or order, as it were, is known to Ilúvatar and the Ainur. We may call this providence. The events as they unfold to the characters in Tolkien's legendarium, then, we may call fate. But where does free will fit in? Dubs argues that Boethius' and Tolkien's view on free will are the same. She quotes Boethius' view on free will:

> You can indeed alter what you propose to do, but because the present truth of Providence sees that you can, and whether or not you will, you cannot frustrate the divine knowledge any more than you can escape the eye of someone who is present and watching you, even though you may, by your free will, vary your actions.[67]

It would seem that there is room for free will but providence is aware of this happening. Dubs further argues that any contradiction's in Tolkien's legendarium are resolved by following Bothius' example in being able to distinguish between:

> […] providence, which orders the universe; fate the temporal manifestation of that order; chance, that "fate" which occurs not according to our expectations, and for causes of which we are unaware; and, of course, freedom of will, which operates as part of this providential order.[68]

This description of free will as operating as a part of "providential order" is similar to Verlyn Flieger's interpretation. Flieger summarizes the Boethian philosophy well, noting that it "[…] reconciled human free will with God's foreknowledge by postulating God as the foreknowing spectator of events whose vision takes in the future quality of man's actions"[69]. In Tolkien's texts, the question of free will becomes particularly relevant in the story of Túrin as a curse is brought into play. Túrin's father, Húrin, was captured by Morgoth and his children cursed. The fact that Morgoth uses the capitalized Doom indicates that a greater power is a work; one

---

[65] Kathleen E. Dubs. "Providence, Fate and Chance: Boethian Philosophy in The Lord of the Rings". In: Jane Chance (ed.). *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*. Lexington, KY: The University Press of Kentucky, 2004, p. 135.
[66] Ibid., p. 135.
[67] Ibid., p. 141.
[68] Ibid., p. 141.
[69] Verlyn Flieger. *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World – Revised Edition*. Kent State University Press, 2002, p. 179.

against which Húrin is defenseless and powerless. It becomes part of his ultimate punishment that he must watch the ruin of his loved ones without any hope of interfering:

> "The shadow of my purpose lies upon Arda, and all that is in it bends slowly and surely to my will. But upon all whom you love my thought shall weigh as a cloud of Doom, and it shall bring them down into darkness and despair. Wherever they go, evil shall arise.
> Whenever they speak, their words shall bring ill counsel. Whatsoever they do shall turn against them."[70]

This is undoubtedly a curse and as such further complicates the problem of fate and free will. As we have already identified, curses are a force which may govern events in Middle-earth but the underlying mechanisms are unclear. The question is very much at the forefront of the Túrin story and is even referenced by the characters; Túrin calls himself "Túrin Turambar", meaning "Master of Doom". Believing him dead, Túrin's sister Niënor calls him "A Túrin Turambar turún ambartanen" meaning "master of doom by doom mastered"[71].

In his posthumous works, Tolkien achieved depth through the way the texts were presented, as they appeared as tales that were handed down or compiled through the Ages and therefore did not contain every detail. This is one of the reasons the *The Silmarillion* takes the form of a compendium of narratives. The structure of the collection is deliberately open, not only because it remained unfinished, but also in the sense of Umberto Ecos notion of the 'opera aperta' (the open work) leaving scope for interpretation and imaginative additions.[72] This openness is also in line with contemporary understanding of the issue of completeness in storyworlds and the degrees to which this both promotes and enhances active engagement and immersion[73]. In regards to morality, Tolkien's inspiration unsurprisingly comes from the Bible, as evidenced by the tale of Aulë; he was a Vala with a mind much like

---

[70] Tolkien. *The Childfren of Húrin*, p. 64.
[71] Ibid., p. 244.
[72] See Umberto Eco. *The Open Work*. Translated by Anna Cangogni. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1989.
[73] See also: Lubomír Doležel. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax Re-Visions of Culture and Society. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009; & L. Dolezel. 'Mimesis and Possible Worlds'. *Poetics Today* 9, no. 3 (1988), p. 475; & Lubomír Doležel. 'Porfyry's Tree for the Concept of Fictional Worlds'. In: *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, 47–61. Frontiers of Narrative. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019.
Additionally, the issue of completeness is tackled at some length in the following texts: Mark J. P. Wolf. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2013; & Wolf, Mark J. P. (ed). *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2018.

Melkor's, and he created the Dwarves as he was too impatient to wait for the Children of Ilúvatar (the Elves) to appear. This caused grief and strife. Morality in itself is a difficult concept, but what Tolkien's stories do is to show how immoral actions have specific, often negative, consequences. Naturally this approach is rather romanticized and almost simplistic; contemporary authors tackle the issue of morality in a more complex manner. The point is, though, that this moral backbone serves as a foundational force in Tolkien's legendarium and the presence of a Judeo-Christian worldview is evident in how powers such as fate, free will, doom, and fate function in Middle-earth. This is an important point because it supports the argumentation that Tolkien's mythopoeic worldbuilding is tied closely to a particular school of thought and as such the form, function, and structure of *The Silmarillion* has specific starting points and mechanisms which influence the more widely-read texts such as *The Hobbit* and *The Lord of the Rings*. We must reiterate that knowledge of the inner workings of *The Silmarillion* may not be strictly required in order to neither understand nor appreciate Tolkien's other works, but it stands to reason that one may obtain a heightened sense of the complex nature of Middle-earth by delving into its history and mythology. This article showcased this by honing in on particularly the characters Túrin and Feanor.

On a textual level there are few moral surprises as no character switches alignment in dramatic ways. While characters such as Fëanor do commit morally questionable actions, he is still not part of "the Shadow" or the "Enemy"; he remains part of the moral camp despite several of his actions becoming increasingly immoral. There is a fall from grace but no intrinsic evil. As readers, we are not in doubt with regards to his descent into moral downfall. This means that a character may act immorally in the grand scheme of things and a character may serve the forces of Evil; these two are not necessarily one and the same.

Fate, free will, and morality are existential in nature. These existential topics rest at the core of Tolkien's texts set in Middle-earth; given what we know of Tolkien's life and the structure of *The Silmarillion* this is unsurprising. When we consider the mythological character of the works it seems logical that these existential themes are present. But, as we have shown, his treatment of fate and free provide no clear-cut answers. While the moral component in Middle-earth is evident and apparent, there is no moral lecturing or deliberate attempts at allegorical moral lessons. There are many instances of right-or-wrong options in *The Silmarillion*; fate and doom play out

according to the choices characters make and the consequences are often far-reaching and severe. Tolkien's legendarium as a whole ultimately has a strong mythopoeic foundation which has directly influenced the structure and nature of *The Silmarillion.*[74]

[74] This article is a revised and expanded version of parts of the MA Thesis (University of Aalborg) by Dennis Friedrichsen and Niels Rubæk Nielsen entitled *Exploring the Legendarium: Myth, Morality and Free Will in Middle-Earth*. See: https://projekter.aau.dk/projekter/en/studentthesis/exploring-the-legendarium(9d8756a4-3c8e-4bd7-8097-75115c12ecf3).html.

Bibliography

Bell, Alice, and Marie-Laure Ryan, eds. *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*. Frontiers of Narrative. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019.

Boethius, and V. E. Watts. *The Consolation of Philosophy*. Rev. ed. Penguin Classics. London ; New York: Penguin Books, 1999.

Carpenter, Humphrey. *J. R. R. Tolkien: A Biography*. Bosston (Mass.): Houghton Mifflin, 2000.

Chance, Jane, ed. *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*. Lexington: University Press of Kentucky, 2004.

———, ed. *Tolkien the Medievalist*. Routledge Studies in Medieval Religion and Culture 3. London ; New York: Routledge, 2003.

Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Parallax Re-Visions of Culture and Society. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 2009.

———. 'Mimesis and Possible Worlds'. *Poetics Today* 9, no. No. 3 (1988): 475.

———. 'Porfyry's Tree for the Concept of Fictional Worlds'. In *Possible Worlds Theory and Contemporary Narratology*, edited by Alice Bell and Marie-Laure Ryan, 47–61. Frontiers of Narrative. Lincoln ; London: University of Nebraska Press, 2019.

Drout, Michael D. C., ed. *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*. New York: Routledge, 2007.

Dubs, Kathleen E. 'Providence, Fate and Chance: Boethian Philosophy in The Lord of the Rings'. In *Tolkien and the Invention of Myth: A Reader*, edited by Jane Chance. Lexington: University Press of Kentucky, 2004.

Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1989.

Eddings, David, and David Eddings. *Pawn of Prophecy*. 1st digest ed. The Belgariad, bk. 1. New York: Ballantine Books, 2004.

Fimi, Dimitra. *Tolkien, Race, and Cultural History: From Fairies to Hobbits*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.

Fimi, Dimitra, Thomas Honegger, and J. R. R. Tolkien, eds. *Sub-Creating Arda: World-Building in J.R.R. Tolkien's Work, Its Precursors and Its Legacies*. Cormarë Series, No. 40. Zürich Jena: Walking Tree Publishers, 2019.

Flieger, Verlyn. *Splintered Light: Logos and Language in Tolkien's World*. 2nd ed. Kent, Ohio: Kent State University Press, 2002.

———. 'The Music and the Task: Fate and Free Will in Middle-Earth'. In *J.R.R. Tolkien Encyclopedia: Scholarship and Critical Assessment*, edited by Michael D. C. Drout. New York: Routledge, 2007.

Friedrichsen, Dennis. 'Aspects of Worldbuilding: Taoism as Foundational in Ursula K. Le Guin's Earthsea Saga'. *Mythlore: A Journal of J.R.R. Tolkien, C.S. Lewis, Charles Williams, and Mythopoeic Literature* Vol. 39, no. No. 2 (2021): 11–25.

Fuller, Edmund. 'The Lord of the Rings: J. R. R. Tolkien'. In *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*, edited by Neil D Isaacs and Rose A Zimbardo. Boston: Houghton Mifflin, 2005.

Heaney, Seamus. *Beowulf: a verse translation*. New York: Norton, 2001.

Hiley, Margaret. 'Stolen Language, Cosmic Models: Myth and Mythology in Tolkien'. *MFS Modern Fiction Studies* 50, no. 4 (2004): 838–60. https://doi.org/10.1353/mfs.2005.0003.

Homer, Robert Fagles, Bernard MacGregor Walker Knox, and Homer. *The Iliad*. New York, N.Y: Penguin Books, 1998.

Homer The Odyssey. Penguin Group, 1996.

Isaacs, Neil D, and Rose A Zimbardo. *Understanding The Lord of the Rings: The Best of Tolkien Criticism*. Boston: Houghton Mifflin, 2005.

Jordan, Robert. *The Eye of the World. Book One Book One*, 1990.

Le Guin, Ursula K. *The Earthsea Quartet*. Penguin Fantasy. London: Penguin Books, 1993.

Lönnrot, Elias, and Keith Bosley, eds. *The Kalevala: An Epic Poem after Oral Tradition*. Oxford World's Classics. Oxford ; New York: Oxford University Press, 1999.
Martin, George R. R, and James Sinclair. *A Game of Thrones*, 2011.
Mendlesohn, Farah. *Rhetorics of Fantasy*. Middletown, Conn: Wesleyan University Press, 2008.
Nagy, Gergely. 'The Great Chain of Reading: (Inter)Textual Relations and the Technique of Mythopoesis in the Túrin Story'. In *Tolkien the Medievalist*, edited by Jane Chance, 239–58. Routledge Studies in Medieval Religion and Culture 3. London ; New York: Routledge, 2003.
Orchard, Andy, ed. *The Elder Edda: Myths, Gods and Heroes from the Viking World*. 1. publ., Reissued. Penguin Classics. London: Penguin, 2013.
Ovid. *Metamorphoses*. London: Penguin, 2004.
Pearce, John. 'True Myth. The Catholicism of the Lord of the Rings'. In *Celebrating Middle-Earth: The Lord of the Rings as a Defense of Western Civilization*, edited by John G. West, 83–94. Seattle, Wash: Inklings Books, 2002.
Saler, Michael T. *As If: Modern Enchantment and the Literary Pre-History of Virtual Reality*. Oxford ; New York: Oxford University Press, 2012.
Shippey, T. A. *J. R. R. Tolkien: Author of the Century*. Paperback ed. London: HarperCollins, 2001.
———. *The Road to Middle-Earth: How J.R.R. Tolken Created a New Mythology*. Rev. and Expanded ed. Boston: Houghton Mifflin Co, 2003.
Snorri Sturluson, and Jesse L. Byock, eds. *The Prose Edda: Norse Mythology*. London: Penguin, 2005.
TOLKIEN, CHRISTOPHER. *HISTORY OF MIDDLE-EARTH SET.* Place of publication not identified: MARINER Books, 2020.
Tolkien, J. R. R. *Beowulf: A Translation and Commentary, Together with Sellic Spell*. London: HarperCollins Publishers, 2014. https://www.overdrive.com/search?q=EF532BEC-1091-4981-8145-7693CC9B99EE.
Tolkien, J. R. R. *The Fellowship of the Ring: Being the First Part of The Lord of the Rings*. Edition based on the 50th anniversary edition published 2004. London: HarperCollins, 2007.
———. *The Hobbit*. HarperCollins Publishers, 2006.
Tolkien, J. R. R., Humphrey Carpenter, and Christopher Tolkien. *The Letters of J.R.R. Tolkien: A Selection*. 1st Houghton Mifflin pbk. ed. Boston: Houghton Mifflin Co, 2000.
Tolkien, J. R. R, and Christopher Tolkien. *Unfinished Tales of Numenor and Middle-Earth*, 2014.
Tolkien, J. R. R., and J. R. R. Tolkien. *The Return of the King*. Based on the 50th anniversary ed. publ. 2004. The Lord of the Rings / by J. R. R. Tolkien, Pt. 3. London: HarperCollins, 2007.
———. *The Two Towers*. Based on the 50th anniversary ed. publ. 2004. The Lord of the Rings / by J. R. R. Tolkien, Pt. 2. London: HarperCollins, 2007.
Tolkien, John R. R. *The silmarillion*. Edited by Christopher Tolkien. A Del Rey book Fantasy. New York: Ballantine Books, 2002.
Tolkien, John R. R., and Alan Lee. *The Children of Húrin*. London: HarperCollins Publishers, 2008.
Wolf, Mark J. P. *Building Imaginary Worlds: The Theory and History of Subcreation*. New York: Routledge, 2013.
———, ed. *The Routledge Companion to Imaginary Worlds*. New York: Routledge, 2018.

Buchbesprechung

Katarzyna Lukas. *Fremdheit – Gedächtnis – Translation. Interpretationskategorien einer kulturorientierten Literaturwissenschaft*. (= Danziger Beiträge zur Germanistik, Band 56). Berlin: Peter Lang 2018. 464 S.

(von Bruno Arich-Gerz, Wuppertal)

Die Konjunktur von Erinnern und Vergessen, Erinnerungen und Gedächtnis im nordwestglobalen gesellschaftlichen Diskurs und das Projekt ihrer Auslegung im literarischen Bereich durch Modellierung entsprechender Analyseraster haben nach dreißig Jahren eine kaum mehr überschaubare Fülle an Ansätzen und Fachterminologien hervorgebracht. Begriffliche Trennschärfe blieb bisweilen auf der Strecke bei dem Versuch, den Gegenstand textwissenschaftlich so aufzubereiten, dass er sich von den aus anderen Vergangenheitswissenschaften entlehnten Schreibweisen, etwa der Historiografischen Metafiktion, unterscheidet. Auch Konzept-Importe aus anderen Spenderwissenschaften – Psychoanalyse, Neurologie, oder (Psycho-)Traumatologie – verzerren deren Akzentuierung des im kognitiven Apparat genauso wenig wie als vorgestellte Schauplätze einfach Lokalisierbaren. Literatur wurde wahlweise und mehr oder weniger assoziativ zum Erinnerungsort, zum Speicher- oder gleich zum Gedächtnis per se. Gleichzeitig nahmen Verknüpfungen mit anderen literatursystemisch relevanten Termini zu: *Translated Memories*, eine Aufsatzanthologie aus dem Jahr 2020, ist dafür ein Beispiel von vielen.

Den Übersetzungen von Memorialität im Medium der Literatur widmet sich auch die Danziger Germanistin Katarzyna Lukas. Sie setzt neben ‚Gedächtnis' und ‚Translation' mit dem der ‚Fremdheit' sogar noch einen weiteren Großterminus. Angesichts der Unübersichtlichkeit bei den Analyseinstrumenten sowie in der Modell- und Theoriebildung ist das ein ziemlich kühnes Unterfangen, auch wenn *Übersetzungen* im allgemeinen Verständnis solche aus *Fremds*prachen denotieren dürften.

Weil Lukas die Sache damit aber nicht weiter verunklart, sondern im Gegenteil im breit angelegten Methodenteil die nötige Reinigungsarbeit leistet, wird aus dem Wagnis eine

erkenntnisebnende Anleitung für *close readings* von Erzähltexten des 20. und 21. Jahrhunderts, in die sie einen roten Faden der Bezugnahme aufeinander einwebt. Thomas Mann, Bruno Schulz, W.G. Sebald und Jonathan Safran Foer heißen die Knotenpunkte des von ihr geknüpften Netzes, das es durch ein Crossover von Deutsch, Polnisch und American English erlaubt, von einem komparatistischen Einsatz zu sprechen, zu dem sich auch noch Schulz-Adaptionen in hebräischer und italienischer Sprache gesellen. Nur dass Lukas hierfür selten den geläufigen Fachbegriff bemüht, Intertextualität, sondern – mit Renate Lachmann – vom ‚Gedächtnis des Textes' (S. 81 u.ö.) spricht. Neben die Reinigungsarbeit tritt im zweiten Teil ihrer Studie also die Hybridisierung dessen, was eingangs voneinander geschieden wurde. Das kann man inkonsequent finden, doch wäre dies erstens, mit Bruno Latour, ein ganz normal modernes Vorgehen, und würde, zweitens, der Reich- und Tragweite des Buches nicht gerecht, das das Zeug besitzt zu einem Meilenstein in der polnischen und vergleichenden Erinnerungsliteratur- und –kulturwissenschaft.

Sehr präzise formuliert die achtzehnseitige Einleitung die Verstrebungen, die Lukas zwischen ihre drei titelgebenden, je voraussetzungsreichen Großbegriffe einzieht. Präzise heißt, dass sie unter den zirkulierenden übertragenen Bedeutungen die wörtlichen Kerne freilegt, die Akte des ‚Übersetzens' und ‚Erinnerns' als Einholen von etwas kategorisch ‚Nichteigenem' – oder zum Nichteigenen Gewordenen – ausmachen. Den semantischen Spreizungen, Metaphorisierungen und Umdeutungen dieser Termini „im Zuge des ‚Cultural Turn' der 1980er Jahre" stellt sie die schlichte – und schlicht richtige – Beobachtung an die Seite, „dass sowohl *translatio* als auch *memoria* […] eine Re-Konstruktion der originellen Gegebenheit (eines Textes, eines vergangenen Ereignisses) aus gegenwärtigen Positionen darstellen; beide rücken das Abwesende bzw. Entfremdete wieder in die Präsenz. Als gemeinsamer Nenner von Erinnerung und Übersetzung bietet sich die Formel der Wiederholung mit Differenz an, wobei die Letztere wiederum mit Verfremdung sinnverwandt ist" (S. 21). Lukas führt die Termini daraufhin auf ihre Weise, nämlich heuristisch und mit eigenen Freiheitsgraden bei dem, was sie je bedeuten, zusammen. Abgesichert durch die ursprünglich translationstheoretische Annahme, dass der Übersetzungs-, aber auch der Gedächtnisbegriff „radiale Kategorien mit einem prototypischen Kern und unscharfen Rändern bilden" (S. 22, vgl. auch S.49) und es somit auch einen offenen „Raum ‚um das Gedächtnis herum' für weitere Konzepte" gebe (S. 23, Bezug genommen wird hier auf A. Nünning), erfolgt die Zurichtung: „Geht man vom

Verständnis der ‚Translation' als Wiederholung mit Differenz bzw. Transfer mit Modifikation aus, so entstehen alle Gedächtnisformen und –inhalte infolge von translatorischen Vorgängen (‚Übersetzungen' zwischen dem individuellen, kommunikativen und kulturellen Gedächtnis), deren Triebkraft die Auseinandersetzung mit Fremdheit bildet: mit sprachlicher und kultureller Andersheit, mit ‚Fremdkörpern' in der eigenen Psyche […] und im kollektiven Gedächtnis" (S. 25). Letzteres deutet hin auf ein weder einfach versprachlichtes noch einfach zugängliches Erinnern, das in fixierten und tradierten, also literarisch virulent gebliebenen Kulturtexten (Jurij Lotman) vorzufinden sei. Erkennbar wird, dass der ursprüngliche Begriff der Translation sozusagen (und von Lukas oft so bezeichnet) *sensu stricto* erhalten bleibt, und nicht untergeht im Anklang- und Synonymwirbel von Trans-fer, Trans-position, Trans-formation.

Im ersten von drei klug aufeinander aufbauenden methodischen Kapiteln wird dies anschaulich. Translation als die genannte radiale Kategorie wird mittels pantranslatorischer Konzepte (u.a. Erich Prunč) ausdifferenziert und aufgefächert in den Prototyp – also den Ursprungsbegriff, den Lukas mit Roman Jakobson näher festlegt als intralinguale (innerhalb einer Sprache) oder interlinguale Übersetzung zwischen Sprachen – und zwei Ergänzungen, die den Ausgangstext unterschiedlich stark kenntlich bleiben lassen. Zum einen sind das die intersemiotische Translation, ebenfalls von Jakobson geborgt, als Übersetzungen in andere als verbalsprachliche Zeichensysteme, *remediations* (Transfers in andere, etwa Bildmedien) und *rewritings*, bei denen das Original identifizierbar bleibt. Zum zweiten gemeint sind interdiskursive, intrapsychische und kulturelle Translationen, bei denen der Ursprung, der z.B. als Diskursereignis, als individuell-seelischer oder kollektivpsychischer Verarbeitungsprozess in einen literarischen Text einfließt, ein mannigfaltig-diffuser, „zerstreuter" oder schwer zugänglicher ist (S. 57).

Lukas' Nomenklatur der Relais- und Relationierungsbegriffe mit ihren vielen Bedeutungsnuancen bei meist identischem Präfix (‚inter') klingt zunächst kompliziert, erweist sich aber, einmal internalisiert, als ausgesprochen taugliches Ordnungs- und Analyseraster.

Als nützlich erweist sich der Orientierungsrahmen gleich im zweiten Kapitel, das den Translationshorizont ausweitet auf den Komplex ‚Gedächtnis' und Erinnerung in ihren

kultur- und literaturwissenschaftlichen Zurichtungen. Lukas erörtert das alltagsgebräuchliche Verständnis von Memorieren zuerst, indem sie auf intrapsychische und intersemiotische Translationen in Verbindung mit der Herholung des erlebten Vergangenen blickt und dies über das Gelenk der Fixiertheit oder des Transitorischen mit den Akten des Übersetzens und Dolmetschens verbindet: Dolmetschen ist wie Erinnern „temporär, findet *hic et nunc* statt und zerfällt, wie der Erinnerungsprozess, in diskontinuierliche Akte" (S. 62). Neben die Gedächtnis(fehl)leistungen der und des Einzelnen treten Formen des überindividuellen Erinnerns. Maurice Halbwachs, Aby Wartburg und Jan Assmann haben zu deren Beschreibung unterschiedliche Attribuierungen etabliert: kollektives Gedächtnis, kommunikatives Gedächtnis, kulturelles Gedächtnis, soziales Gedächtnis (H. Welzer). Daneben nehmen Feinunterscheidungen, etwa die in Speicher- und Funktionsgedächtnis (Aleida Assmann), ebenso zu wie die Demarkationen von benachbarten institutionalisierten Vergangenheitsbezugnahmen: Tradition (Jan Assmann) oder Geschichtsschreibung. Katarzyna Lukas gelingt es, die zunehmende Unübersichtlichkeit der Konzepte und Fachbegriffe (die sie durch text- und translationswissenschaftliche Konzepte polnischer Provenienz ergänzt: Jerzy Ziomeks fiktives Bezugsfeld; Weltbild und Kultur-Code von Maria Krysztofiak) in den Griff zu bekommen durch die konsequente Reformulierung dessen, was sie denotativ oder metaphorisch bzw. „*sensu largo*" bezeichnen, in den Kategorien der Übertragung: von früher zu jetzt, vom einen Erinnerungshorizont zum anderen, vom gespeicherten Bestand in die Konkretisation, von Bild zu Text oder umgekehrt, von einer Erzählung in die andere. Intertextualität als „der wichtigste Nexus, über den das kulturelle Gedächtnis in die Literaturtheorie, darunter die Übersetzungsforschung einfließen kann" (S. 81) ist der eingangs angedeutete und für die Auslegungen im zweiten Teil besonders relevante Fluchtpunkt.

Das dritte Kapitel erkundet den dritten Großbegriff der Studie, Fremdheit; es lotet ihn in seinen engeren (xenologischen) und gedehnten wissenschaftlichen Fassungen aus und koppelt ihn zurück an die anderen beiden Leittermini. Deutlich wird, dass es sich um einen kategorialen bzw. „relationalen" (S. 115) und keinen Verfahrensbegriff handelt, wie es für ‚Translation' und ‚Erinnern' zutrifft, die ihn an je eigener Stelle in Anschlag bringen (als Merkmal des zu Übersetzenden in den *target text* oder als nicht (mehr) (bewusst) Verfügbares aus der erlebten Vergangenheit). Wieder erfolgt der Einstieg mit Grundlegendem, *sensu stricto*, wobei ein besonderes Augenmerk auf die inneren, Binnen-

oder intrinsischen Grade von Fremdheit gelegt wird als Ergänzung zum Fremden-weil-im-Außen-Befindlichen: mit Grund, wie sich zeigt, wenn verdrängte Begebenheiten, befremdende und verfremdete Repräsentationen oder statt fester Identitäten individuelle Alterität und Alienität im Mittelpunkt der ausgewählten erinnerungshaltigen Erzähltexte und ihrer Analyse stehen. Für die Kopplung mit dem semantischen bzw. theoriepräparierten Feld der Translation referiert Lukas die Positionen von Walter Benjamin (*Aufgabe des Übersetzers*, 1923; *Über die Sprache*, 1916) und seiner Exegeten (S. 124ff). Für den Nexus von Gedächtnis und Fremdheit führt sie als Kronzeugen Sigmund Freud (das Unbewusste als „das unbekannte Drinnen", S. 133), Julia Kristevas Abjekt als „denjenigen Bestandteil des Subjekts, dem sich das ‚Ich' widersetzt" bzw. „den Ich-Anteil des ‚Anderen', der abgespalten und verworfen wurde" (S. 135) und die kulturwissenschaftlich gewendete Traumatheorie an, die unter anderem um das Konzept der *postmemory* (M. Hirsch) als nicht selbst erlittene, sondern in das eigene Erleben übersetzte fremde Traumata (S. 142), und das verwandte Konzept des Ungewussten (I. Kogan) ergänzt wird. Als Ausgriff auf die Lektüre der Texte von Bruno Schulz und als innovativen, durchaus gewagten Ansatz stellt das Kapitel schließlich die Archetypenlehre des in der Erinnerungskulturwissenschaft – anders als sein Rivale Freud – wenig beachteten C.G. Jung neben die Pathosformeln des etablierten Memorialtheoretikers Wartburg. Lukas' Studie wird an dieser Stelle selbstreferentiell durch den Einschluss eines bislang nicht eingehegten Theoriebestandes, der „eine Art ‚Fremdes' darstellt – womöglich sogar im abjekthaften Sinne" (S. 151). Eingelöst wird damit die Ankündigung von eingangs, „die Triade ‚Fremdheit, Gedächtnis, Translation' einerseits zum Gegenstand, andererseits zum Mittel der Interpretation" (S. 30) zu machen.

Das Verhältnis von Theoriesichtung bzw. Methodenteil und Nagelprobe als Mittel der Interpretation an den in einen Vergleich gebrachten Prosatexten beträgt etwa 2 zu 3: auf 161 Seiten Heranführung folgen 243 Seiten Ausführung, die in der Tiefe der Einlassung auf die als Textgedächtnis *sui generis* gewählten Primärtexte ebenso wie der Breite der konsultierten Sekundärliteratur wenig zu wünschen übrig lassen. Von der Herangehensweise *sensu stricto* nimmt Katarzyna Lukas zwar zunehmend Abstand und metaphorisiert (mit H.H. Hahn/ R. Traba und R. Rduch) das Konzept des Gedächtnisortes bzw. Erinnerungsortes *pace* Pierre Nora, indem sie es ausdehnt auf Leben und Werk von Literaten wie Bruno Schulz (S. 280f.). Die Bestellung des Feldes der ausgewählten Kulturtexte setzt die im ersten Teil eingeführte Matrix allerdings konsequent um und die

Lektüre der Studie gelangt hier in die Genusszone der frischen Erkenntnisse sowohl für die autorenphilologische Beschäftigung mit Mann, Schulz, Sebald und Foer als auch der Einsicht, dass und wie die zum Analyseinstrument geschärfte Triade das Zeug hat zum komparatistischen Untersuchungsparadigma für auch weitere, andere Literatur(en).

Den Auftakt macht im vierten Kapitel die Lektüre von Thomas Manns Roman *Der Erwählte* (1951), in den im Sinn des Lachmannschen Gedächtnisses von Texten Hartmann von der Aues *Gregorius der gute Sünder* eingelassen ist. Lukas exerziert vier ihrer Relaisbegriffe durch: zunächst den der interlingualen Übersetzung mit dem Argument, dass Mann das Sujet Hartmanns „aus dem Historiolekt des 12. Jahrhundert ins moderne Deutsch" (S. 163) überträgt, und mit der Analyse der Übersetzung des *Erwählten* ins Polnische von Anna Linke, in der kulturunterschiedsbedingt „Anspielungen auf die deutsche literarische Tradition nicht nachvollziehbar" sind und dem Zielpublikum fremd bleiben (S. 185). Hieran an schließt die intrakulturelle Translation der „geistigen Kultur des europäischen Mittelalters in Ausdrucksmittel, die dem Lesepublikum aus demselben Kulturkreis, nur 700 Jahre später vertraut sind". Schließlich findet Lukas interdiskursive und intersemiotische Translationen, da Mann „erstens Diskurse des 20. Jahrhunderts, etwa den erzähltheoretischen, historiographischen oder psychoanalytischen […] einfließen lässt, und zweitens mittelalterliche und zeitgenössische Bildquellen […] ekphrastisch verwertet" im Sinn einer „Arbeit *mit* und *am* kulturellen Gedächtnis" (S. 163).

Offenkundig strapaziert Lukas' Auslegung auch hier den Gedächtnisbegriff bzw. bringt ihn erkennbar *sensu largo* in Anschlag. In der Thomas Mann-Philologie wird die unkonventionelle Lesart des *Erwählten* bereits angekommen sein, denn Teile der Argumentation entstammen früheren Arbeiten, wie der zweite Teil überhaupt aus einer Kumulation von bereits erschienenen und originalen Teilen besteht. Kumulativ heißt allerdings nicht assoziativ, die Studie verwendet große Sorgfalt auf die Gestaltung der Übergänge. Dass Lukas ihre seit 2010 publizierten kleineren Beiträge umsichtig und letztlich überzeugend integriert, zeigen etwa ihre Hinweise auf verbürgte oder mutmaßliche Kontakte der Autoren untereinander und die mehr oder weniger einflussstarke Rezeption der früheren Texte durch jüngere Schriftsteller*innen. Wie ein Staffelstab werden diese Anknüpfungen durchgereicht bis zum jüngsten der analysierten Autor*innen, Jonathan Safran Foer, und Katarzyna Lukas baut selbst bei W.G. Sebald „in Form von Unterstreichungen in seinem Schulz-Exemplar" (S. 283) eine Brücke zu dem

polnisch-jüdischen Bild- und Textkünstler aus Drohobycz, dem die Kapitel fünf und sechs gewidmet sind.

In den Kurzgeschichtensammlungen *Sklepy cynamonowe* (1933) und *Sanatorium pod Klepsydrą* (1937) entwickelt Bruno Schulz aus einem „biographischen, literaturhistorischen und künstlerischen Dazwischen" (S. 204) als deutschliterarisch sozialisierter (Mann, Rilke, Joseph Roth) Schriftsteller grotesk-phantasmagorische Szenarien, deren Neu- und Andersartigkeit sich auf sprachlicher Ebene (Fremdwörter) ebenso festmachen lässt wie an den Zeichnungen der Figuren. Im fünften, mit der Exegese seiner Texte und ihrer Übersetzungen ins Deutsche befassten Kapitel zeichnet Lukas die Translationsprozesse nach, die Schulz einbaut, um aus Vertrautem und bewusst Erlebtem Unvertrautes und Verschüttetes zu machen. In den Vordergrund rückt sie die – letztlich nur über eine Konjektur herstellbare – interdiskursive Bezugnahme auf die Archetypenlehre C.G. Jungs: „Das Wort ‚Archetyp' kommt bei ihm zwar nicht vor, das Konzept an sich fällt aber mit dem Schulz'schen Schlüsselbegriff des Mythos zusammen" (S. 215), der ein überzeitliches und ins kollektive Unbewusstsein sediertes Erzählmuster umreißt. Schulz mobilisiere unzugängliche, deswegen fremdartige kollektivmemoriale Gehalte, indem er sie in seine Prosa übersetzt. Mehr noch, Lukas entwirft mit assoziationsreichem Umweg über die Arbeit von Jan Assmann zu Thomas Mann eine „Gedächtnislehre" von Bruno Schulz, die das „Primat der kulturellen Trennung von mythischen Erinnerungsspuren" ersetzt durch „- so meine Vermutung – deren genetische Vererbbarkeit" (S. 224). Diese These bleibt eine steile; deutlich flacher und dennoch instruktiv geraten die Ausführungen zu den Ausdrucksmitteln, die Schulz im Polnischen vorfindet und nutzt, um seine Mythos-Idee zur Anschauung zu bringen. Lukas argumentiert linguistisch, wenn sie die „'überzeitliche' Gestaltung der dargestellten Szenen durch die auffällige Rekurrenz iterativer Verbformen und des unvollendeten Verbaspekts erreicht" sieht, „die dem Polnischen, nicht aber dem Deutschen eigen sind" (S. 229). Diese Diagnose ist für Schulz-Leser*innen ohne Polnisch-Kenntnisse per se ausgesprochen erkenntnishaltig, für ihr deutschsprachiges Publikum weist sie es zudem in den konkreten interlingualen Translationen der Schulz-Übersetzer*innen D. Daume (2008) und J. Hahn (1981) nach.

Die Übersetzungen ins Deutsche werden zusammen mit denen ins amerikanische Englisch, Italienische und weitere Sprachen zur *conditio sine qua non* für Schulz' postume Karriere als intertextueller Referenz- und Fixpunkt für nachgeborene

Schriftsteller*innen. Sein Werk wird hier (erst) zum Kulturtext, und der 1942 von einem SS-Mann ermordete Bruno Schulz zum erwähnten „Gedächtnisort" einer „mitteleuropäischen und globalen Erinnerungskultur" (S. 241), die das sechste Kapitel beschreibt. Aus dem terminologischen Baukasten kommen die Begriffe *remediation* und *rewriting* zum Einsatz, wenn gezeigt wird, wie Cynthia Ozick und David Grossman in den 1980er Jahren, Ugo Riccarelli (1998), Maxim Biller (2013), eine Graphic Novel von Dieter Jüdt (1995) und Jonathan Safran Foers „dreidimensional[s] Artefakt[-]" (S. 242) *Tree of Codes* (2010) als „'schulzoide' Künstler" (S. 282) Bezug nehmen auf die Kerntopoi in der Literatur und im Leben des polnisch-jüdischen Autoren. Die Thematisierung von Palimpsesten und Apokryphen – beides offenkundig gedächtnisaffine Konzepte – in Schulz' Prosa spiegelt sich in der Thematisierung seines Werkes in den *rewritings*: In Grossmans *‚Ayen' Erekh: Ahavà* ist der Einfluss einer bis hinein in die Schreibweise, Ozicks *Messiah of Stockholm* behandelt den Hype um Schulz und sein verschollenes Messias-Manuskript, Riccarellis *Un uomo che forse si chiamava Schulz* enthält einen Durchschlag von Figuren, ihren Zeichnungen und Handlungskonstellationen. Mit Billers *Im Kopf von Bruno Schulz* schlägt Lukas so naheliegend wie elegant die Brücke zum Autoren des *Erwählten*, der – inspiriert von einem unbeantwortet (oder unauffindbar bzw. apokryph) gebliebenen Brief des echten Schulz – als „falsche[r] Thomas Mann" den anderen „allein auf sein Judentum reduziert" (S. 256). Das Feld des interlingualen und intersemiotischen Translatorischen betritt *Heimsuchung und andere Erzählungen von Bruno Schulz*, mit der Dieter Jüdt auf Basis der deutschen Übersetzung der *Sklepy cynamonowe* von Hahn eine Graphic Novel schafft, die lange vor Biller „im deutschen kulturellen Gedächtnis eine ‚Nische' speziell für die Darrstellung des Dichters [Schulz] und seiner Werks schafft" (S. 273). Auch Foers „transmediale Translation" der amerikanischen Übersetzung von *Sklepy cynamonowe*, *The Street of Crocodiles*, enthält mehrere Übertragungen: *Tree of Codes* ist eine Überschreibung im Zeichen der Auslassung und des mit der Schere aus dem Textkörper Herausgeschnittenen, das – etwas reduktionistisch, betrachtet man die Interpretationsoffenheit des Prä- und Kulturtextes – „einen verborgenen, untergründigen Text" (S. 275) aufdecke.

Jonathan Safran Foer, dem Lukas mit *Tree of Codes* den schriftstellergenealogischen Staffelstab von Bruno Schulz überreicht, sind die letzten beiden Kapitel vorbehalten, die seinen Debütroman *Everything Is Illuminated* (2002) mitsamt translingualen Übersetzungen ins Deutsche und Polnische sowie seine Verfilmung, und die 9/11-

Erzählung *Extremely Loud & Incredibly Close* (2005) ausleuchten. Die Herausforderung einer Übersetzung ins Polnische ist auch vorher, in Kapitel sieben zu W.G. Sebalds letztem Roman *Austerlitz*, eines der Themen. Lukas nimmt den bilingualen Hintergrund Sebalds als auf Deutsch schreibender Literat in englischer Lebens- und Sprachumgebung ebenso auf (und gleicht ihn ab mit der herausfordernden Aufgabe einer Übersetzung des Romans ins Polnische) wie die versperrten Erinnerungen des Protagonisten Jacques Austerlitz an seine Kindheit in Tschechien in den 1930er Jahren und sein Überleben als Jude, aus denen massive Fremdheitserfahrungen erwachsen. Die Identitätssuche des gealterten Austerlitz erzählt die Studie unter Hinzunahme einer weiteren Auslegungsfolie, der vom *spatial turn* inspirierten Unterscheidung von anthropologischem und Nicht-Ort von Marc Augé. Auch wenn Anschlussfähigkeit besteht zu raumkategorialen Positionen im Erinnerungs(kultur)diskurs – Pierre Nora u.a. –, und trotz der plausiblen Interpretation von Bahnhöfen (Antwerpen, London) als bedeutungsunbesetzte Durchgangsräume, die nur für Jacques Austerlitz symbolische Aufladung erhalten im Versuch seiner Ent-Entfremdung („In *Austerlitz* erfolgt geradezu eine Umpolung: Für den Protagonisten bilden sich Orte dort, ‚wo andere nur einen Nicht-Ort erblicken'", S. 301, Zitat: Augé): Die Hinzuziehung eines weiteren Theoriemodells, das einen weniger memorialspatialen als ethnologischen Hintergrund und Anwendungsbereich aufweist, geht hier ein wenig auf Kosten der Stringenz und Übersichtlichkeit der Studie. Ähnliches gilt im Folgekapitel für die Instrumentalisierung postkolonialtheoretischer Versatzstücke (der ‚Third Space' von Homi K. Bhabha) zur Veranschaulichung von Verständigungsversuchen der ukrainischen und US-amerikanischen Figuren bei nicht gegebener *lingua franca*. In der von hoher Kohärenz bei Argumentation und Bezogenheit der Interpretationskategorien aufeinander gekennzeichneten Arbeit wird an Stellen wie diesen, beide aus dem textanalytischen Teil, ihr kumulativer Charakter erkennbar.

Foers *Everything is Illuminated* eignet sich, wie das siebte Kapitel zeigt, ideal zur Auslegung entlang der drei Hauptkonzepte Fremdheit, Translation, Gedächtnis und den zwischen ihnen vermittelnden Relaisbegriffen; der methodische Entwurf der Studie stellt hier erneut sein besonderes Leistungs- und Erkenntnispotential aus. Fremdheitseffekte und Herausforderungen der sprachlichen Übersetzung bzw. des Dolmetschen sind bereits im Plot des Romans angelegt, in dem sich ein US-amerikanischer Nachfahre von Überlebenden der Shoa' namens Jonathan Safran Foer auf eine Spurensuche in die ihm unvertraute und nur durch memoriale Andeutungen seiner Großmutter nahegebrachte

Ukraine begibt, wo er von einem gleichaltrigen *guide*, Sascha, und dessen Großvater begleitet wird. In den Blick geraten die nicht perfekten Dolmetschereien des jungen Ukrainers – „[s]ein Englisch ist ein regelrechter Lapsolekt" (S. 330, der Terminus ist hergeleitet von Crickmar und Pieczyńska-Sulik) – und die interlingualen Übersetzungen des Romans mit der „*fiktionalen* Übersetzung bzw. Verdolmetschung" (S. 331) der Figur des Sascha ins Deutsche (von Dirk van Gunsteren) und Polnische (Michał Kłobukowski), bei denen letzterer besser abschneidet. Das spärliche speichermedial festgehaltene Geschehen an das Geschehen ab 1941 wird von der schriftstellerisch ambitionierten Foer-Figur in eine Erzählung über das galizische Judentum in der Kleinstadt Trachimbrod transformiert; die durch ein Zuviel an Nachgeborensein erwachsene Fremdheit mit dem Geschehenen führt zwangsläufig zu Effekten von *postmemory*. Verbunden mit der Foer fremden ukrainischen Sprache führt es zur Unmöglichkeit einer einfach zu rekonstruierenden Familiengeschichte bzw. eines Familiengedächtnisses und damit zu einer fundamentalen Fremdheitserfahrung, die Katarzyna Lukas auch in der Verfilmung – der intersemiotischen Translation bzw. *remediation* – des Romans durch Liev Schreiber von 2005 ausmacht und für dessen Authentifizierung sie den ebenfalls schriftstellerisch ambitionierten Sascha „als sekundäre[n] Zeugen" (S. 339) in Anschlag bringt.

Postmemory als nicht originär selbst Erlebtes und Erinnertes, sondern in die eigene Verfassung und das Selbstverständnis hineingespiegeltes Fremdes, das ältere Nahestehende wie z.B. Familienangehörige betrifft, spielt auch eine zentrale Rolle in Foers *Extremely Loud & Incredibly Close*, mit dessen Ausmessung entlang ihrer großbegrifflichen Triade Lukas ihre Studie beendet. Gezeigt wird, wie der Roman geradezu schulbuchmäßig – nämlich eins zu eins aus der Fachliteratur übernommen und damit als interdiskursiver Import – Symptome von posttraumatischen Belastungsstörungen bei Überlebenden und vor allem Zeugen der Angriffe auf das World Trade Center in New York am 11. September 2001 auf die Figuren von Oskar, dem Sohn eines der Opfer, und seiner Großeltern abbildet. Die Perspektivierung der Verarbeitung des Geschehenen durch eine Kinderfigur wird, auch weil es ziemlich pathosbeklebt daherkommt, weder zu den glücklichen Entscheidungen des Romanciers noch zu den besonderen Errungenschaften seiner Erzählung zählen. Katarzyna Lukas weist andererseits nach, wie Foer den Informationsraum des Internets als neuen Akteur in die Versuche einer Rekonstruktion des Vergangenen und seiner Durcharbeitung für existentiell Betroffene wie Oskar einbaut: passenderweise durch eine „automatische[-] Übersetzung im Trauerprozess" (S.

377) durch Translationsprogramme, die ihm anders als US-Webseiten bei der Bewältigung des ihm auferlegten Traumas Informationen und Dokumentarmaterial liefern. Daneben enthält der Roman zwei weitere Spuren, die die Solidität von Lukas' methodologischem Raster und die geschickte Auswahl ihrer Primärtexte belegen. Erstens lässt sich nur über die Integration, sprich: Translation von authentischen Überlebenden-Berichten der Ereignisse vom 11. September 2001 in die Erzählung die traumatische (und damit dem Erinnern nicht einfach zugängliche) Dimension des Geschehenen erfassen. Zweitens waren die Attacken auf die Türme in New York eine Form von Luftkrieg, den Foer bewusst in Literatur verwandelt hat: bewusst, weil mit zahlreichen Verweisen auf die Bombardierung Dresdens, auf die der zuvor besprochene W.G. Sebald in seiner Bestandaufnahme der Bombardements in der deutschsprachigen Nachkriegsliteratur und Abrechnung mit ihrer vermeintlich fehlenden Resonanz, *Luftkrieg und Literatur*, bereits 1997 eingegangen war.

Fremdheit – Gedächtnis – Translation sorgt mit der Zusammenschau von drei konzeptionellen Großbegriffen aus den Kultur- und Textwissenschaften, mit präzise definierten Querverbindungen der Konzepte untereinander und der Probe aufs Exempel durch vergleichend-literaturwissenschaftliche Anwendung für neue Impulse in der akademischen Beschäftigung mit vergangenheitsthematisierenden ‚Kulturtexten'. Katarzyna Lukas spürt akribisch und in luzider Sprache die Metamorphosen auf, die auf den inner- und extrafiktionalen Ebenen als Übersetzungen von und mit individuell oder kollektiv psychischen, kulturellen oder sprachlichen Fremdanteilen markiert werden. Sie kartiert, benennt und appliziert das Geflecht von Interrelationen zwischen den drei Bereichen und geht damit die Extrameile, auf die andere Arbeiten verzichten und stattdessen – vor allem, wenn es um das begrifflich besonders inflationierte Feld der textgewordenen Repräsentation von Erinnertem geht – vage bleiben, nur oberflächlich trennen, sich apodiktisch geben oder in Andeutungen flüchten.

Man kann so das Analyseraster seinerseits auf den Prüfstand stellen und beispielsweise bedauern, dass eine Anthologie wie *Translated Memories* von 2020, die mit ihrem Fokus auf Shoa'-Zeitzeugenschaft und ihren transgenerationalen Nachwirkungen zwei der drei Großbegriffe in Anschlag bringt, in ihrer Anlage auf eine solche Differenzierung verzichtet: „we understand ‚translating memories' both literally and metaphorically"[1] –

[1] Bettina Hofmann, Ursula Reuter, "Introduction". In: Dies.: *Translating Memories. Transgenerational Perspectives on the Holocaust*. Lanham, Boulder, New York, London: Lexington. S. 1- 18, hier S. 8.

fertig. Keine Spezifizierung im Feld zwischen dem Denotativen und dem Übertragenen, und auch keine zwischen dem Erinnerten und seiner Übertragung im Sinn von Translation. Lukas brächte genau hier einen erkenntnisfördernden Mehrwert; ihre Arbeit beweist, dass und wie auch die vom angloamerikanischen Diskurs informierten Holocaust Studies von ihr profitieren könnten, wenn sie sie denn wahrnähmen: „the phenomenon of translation has not yet been given adequate systematic attention in the ever-growing field of Holocaust and translations studies“[2]. Ähnlich wäre der Mehrwert (gewesen) für eine ebenfalls nach Lukas‘ Studie erschienene Sondernummer der *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* (ZiG). „Das Meer als Raum transkultureller Erinnerungen“ titelt der eigentlich nationalphilologisch-germanistisch, also nicht komparatistisch aufmachende Band aus dem Dezember 2020. Darin präsentiert die Gastherausgeberin eine informierte Einführung, die die Beiträge auf den unübersichtlichen *state of the arts* in der kulturwissenschaftlichen Erinnerungsdebatte abbildet, verliert sich allerdings in der weiten Klammer von ohnehin schon geweiteter Begrifflichkeit und weitem Ozean („Das Meer eignet sich also für die Verschiebung analytischer Fokusse […]. Das Meer fungiert somit als eine Metapher für eine neue Ökologie und Epistemologie transkultureller Erinnerungen, Identitätsprozesse und Gemeinschaftsbildungen […]. Im Meer verdichten sich zugleich historische Diskurse. Der Ozean soll nicht als gedächtnisfrei verstanden werden“[3]). Die Aufzählung der memorial-spezifischen Anforderungen an das Meer als Metapher, Kompressor von fremd Gewordenem und daher einer Übertragung Bedürfendem oder nicht gedächtnisfreie Kategorie wäre mit Lukas anders und griffiger, weil weniger lose gekoppelt zur Darstellung zu bringen gewesen, auch wenn der Fairness halber anzumerken ist, dass die Mehrzahl der versammelten Beiträge die ohnehin bereits ausgeleierte Memorialbegrifflichkeit zusätzlich strapazieren durch ihr Beharren auf eigenen Primärtextvorlieben oder ein Recycling von bereits (selbst) Publiziertem.

Die Qualitäten von *Fremdheit – Gedächtnis - Translation* liegen aber nicht nur im Transferpotenzial für andere, ähnlich gelagerte Vorhaben. Katarzyna Lukas‘ Ansatz hat das Zeug zum Untersuchungsparadigma für die polnische germanistische ebenso wie die vergleichende Literaturwissenschaft. Eine Reihe von Anschlüssen ergibt sich bereits bei den erörterten Kulturtexten, so etwa Analysen im postumen Textgedächtnis von und

[2] Hofmann / Reuter, „Introduction“, wie Anm. 1, S. 6.
[3] Irina Gradinari, „Memory Meets Sea. Einleitung“. In: Dies. (Hg.), Meer als Raum transkultureller Erinnerungen. (= *Zeitschrift für interkulturelle Germanistik* 11 (2020, Heft 2)), 11-31, S. 17.

literarischen Gedenken an Bruno Schulz mit Danilo Kiš' im Original serbischer Prosa (etwa *Peščanik*, dt. Sanduhr, 1972) und Philip Roth's *Prague Orgy* (1985). Vergleichbares wäre denkbar mit Kurt Vonneguts Roman *Slaughterhouse-Five* (1969), der über die Thematisierung von Psychotraumata in der Folge der Luftangriffe auf Dresden oder die ‚lapsolektalen' Einwürfe der europäischen Figuren in der Nachkriegszeit („if the accident will") mit Foers 9/11-Roman korreliert. Ebenfalls anregend wäre eine Übertragung und gegebenenfalls Anpassung der Untersuchungsmatrix auf Kulturtexte mit nicht-nordglobalwestlicher Herkunft. In der südglobalen Literaturproduktion unterscheidet sich vermutlich nicht nur das Konzept und die Benennung dessen, was (und wer) fremd ist, sondern auch die Konstellationen des interlingualen, kulturell-interdiskursiven, intersemiotischen und anderen Übersetzens: von den Modi des Erinnerns und Vergessens und dem Umgang mit individuellen und kollektiven Gedächtnisformen ganz zu schweigen.