

# Prospe'ro

---

*Rivista di Letterature e Culture Straniere*

---

XXIX • MMXXIV

Dipartimento di Studi Umanistici  
Università degli Studi di Trieste

# Prospéro

---

RIVISTA DI LETTERATURA E CULTURE STRANIERE

DIRETTORE RESPONSABILE – FOUNDING EDITOR – GESCHÄFTSFÜHRENDER HERAUSGEBER  
*Renzo S. Crivelli*

DIRETTORE SCIENTIFICO – EDITOR IN CHIEF – VERANTWORTLICHE HERAUSGEBERIN  
*Roberta Gefter Wondrich*

COMITATO DI DIREZIONE – EDITORIAL BOARD – HERAUSGEBERBEIRAT  
*Irene Fantappiè* – Università di Cassino  
*Maria Carolina Foi* – Università di Trieste  
*Roberta Gefter Wondrich* – Università di Trieste  
*Federica La Manna* – Università IULM Milano  
*Marilena Parlati* – Università di Padova  
*Katia Pizzi* – University of London

COMITATO SCIENTIFICO – EDITORIAL BOARD – WISSENSCHAFTLICHER BEIRAT  
*Maurizio Ascoli* – Università di Bologna  
*Rosario Arias* – Universidad de Malaga  
*Carlo M. Bajetta* – Università della Valle d’Aosta  
*Roberta Ferrari* – Università di Pisa  
*Liam Harte* – University of Manchester  
*Rolf-Peter Janz* – Freie Universität Berlin  
*Andreina Lavagetto* – Università Ca’ Foscari, Venezia  
*Neil Murphy* – Nanyang Technological University, Singapore  
*Paolo Panizzo* – Università di Trieste  
*Iva Polak* – University of Zagreb  
*Marco Rispoli* – Università di Padova  
*Jörg Robert* – Universität Tübingen  
*Laura Scuriatti* – Bard College Berlin  
*Marisa Siguan* – Universitat de Barcelona  
*Bertrand Westphal* – Universitat de Barcelona  
*Norbert Christian Wolf* – Universität Wien

COMITATO DI REDAZIONE – EDITORIAL STAFF – REDAKTION  
*Domenico Coppola*  
*Elisa Mariuz*  
*Federica Rufolo*  
*Alessandro Valenti*  
*Sara Spanghero*



© copyright Edizioni Università di Trieste,  
Trieste 2024

Proprietà letteraria riservata.  
I diritti di traduzione, memorizzazione elettronica, di riproduzione  
e di adattamento totale e parziale di questa pubblicazione,  
con qualsiasi mezzo (compresi i microfilm,  
le fotocopie e altro) sono riservati per tutti i paesi

EUT Edizioni Università di Trieste

Via Weiss, 21 – 34128 Trieste

<https://eut.units.it>

<https://www.facebook.com/eutedizioniuuniversitrieste>

# Prosp'ero

---

Rivista di letterature e culture straniere

XXIX/2024

## INDICE – INDEX – INHALT

### ANGLISTICA

**“Educational space(s) and female communities in Margaret Cavendish’s *The Female Academy* and Mary Astell’s *A Serious Proposal to the Ladies Part I*”**

Gilberta Golinelli

9

**From hand to hand: The legend of Ginevra degli Amieri and the Pisan circle**

Ilaria Natali

35

**The Garden and the Playground: The Italian Landscape as Catalyst of Change and Restorative Force in Elizabeth von Arnim’s *The Enchanted April***

Francesca Pierini

59

**Degenerating Tempests: The Loss of the Ethical Power of Shakespeare’s Emotions in *Brave New World***

Lucia Esposito

81

### GERMANISTICA

**Von der Fliege zum Elefanten Oder: Ansätze zu einer Literatur- und Kulturgeschichte der Unverhältnismäßigkeit**

Anne D. Peiter

111

**“Denn Gott macht die Welt und denkt dabei...”**

**Das Nachleben der *potentia Dei absoluta* bei Robert Musil**

Matteo Zupancic

141

**Le Metamorfosi: graphic novel a confronto**

Elena Giovannini

161

---

***Der Untergang der Titanic* von Hans Magnus Enzensberger: zum  
Stil und zur Textgenese des Ersten Gesangs**

Alessandra D’Athena

193

---

**Notes on Contributors**

243

---

**Abstracts**

247

---

And Prospero the prime duke, being so reputed  
In dignity, and for the liberal Arts  
Without a parallel; those being all my study,  
The government I cast upon my brother,  
And to my state grew stranger, being transported  
And rapt in secret studies.

W. Shakespeare, *The Tempest*, I.ii. 72-77



**Anglistica**



# “Educational space(s) and female communities in Margaret Cavendish’s *The Female Academy* and Mary Astell’s *A Serious Proposal to the Ladies Part I*”

---

*Gilberta Golinelli*

---

*Università di Bologna*

The duty is comprehended in these points; First that she reverence her husband. Secondly, that she submit herself and be obedient unto him. And lastly that she do not wear gorgeous apparel, beyond her degree and place, but that her attire be comely and sober, according to her calling. [...] The second point is that wives submit themselves and be obedient unto their husbands, as to the Lord, because the husband is by God’s ordinance the wife’s head, that is her defender, teacher, and comforter. (*A Godly form of Household* 81)

The words contained in the famous conduct book for ladies, *A Godly form of Household*, originally published in 1598, but then going through nine extended editions, emblematically epitomize the role of women during the Seventeenth century showing what women were expected to be and to whom they were accountable. Since they were lawfully “understood either married or to be married” – as one of the first legal books concerning women’s rights, the anonymous *The Law’s Resolution of Women’s Right* (1632), clearly confirms (155) – women were trapped within a gender system that considered them weak and subordinate subjects, in need of a male defender, comforter and teacher (Mendelson and Crawford 134) who constantly reminded them of their role as mothers, daughters, and dutiful wives.

While certainly not denying the strong power exercised by male conduct books for women that inexorably influenced and hindered the process of women’s cultural and social empowerment during the early modern age, in the last few decades the interconnection among women and

gender studies, utopian studies and early modern studies<sup>1</sup> has demonstrated the existence of a substantial lineage of women writers who, within the *querelle des femmes*, called not only for a better access to knowledge, but for better knowledge per se that could explain and thereby dismantle the accepted assumption of women's subordination to fathers, brothers or husbands. These women demanded a wider education and an approach to knowledge that would allow them to become learned, and not simply well-educated to accomplish the patriarchal models that sustained and consolidated their representation as the physically and mentally inferior sex, designed by God and defective by nature. Indeed, they aimed at being equipped with the same tools offered to men, with those instruments that would allow them to think critically and to prove that the mind, like the soul, had no sex.

At the end of the seventeenth century it was possible to read in *The Ladies Dictionary; being a General Entertainment for the Fair Sex* (1674), that the souls of men and women were the same, regardless of the inevitable anatomical differences, since they proceeded from the same source of life: "For, though the strength of body may be different, by reason that of the fair sex is soft and pliable, made for pleasure and charming attraction more than robust actions and suffering hardship, yet we conclude that either souls, proceeding from the same fountain of life, can admit of no difference, or distinction" (53).

It is especially from the second half of the seventeenth century onwards that women started to experiment with various forms of writing and new literary genres to explore the controversial relationship between women's nature and nurture, and to question the social mores that had constrained them since time immemorial. "The Barbarous custom to breed Women low, is grown general amongst us, and hath prevailed so far, that it is verily believed that Women are not endued with such Reason, as Men; nor capable of improvement by Education, as they are." (3), wrote Bathsua Makin, one of the first female educators "about whom little was known prior to 1980" (Brink 313), in her *An Essay To Revive the Antient Education of Gentlewomen, in Religion, Manners, Arts & Tongues* (1673). Indeed, when a woman proved to be talented or to long for her cultural self-determination, Makin continued, this behaviour "is lookt upon as a monstrous thing" (3), since men often see a learned women as a mischief: "A Learned Woman is thought to be a Comet, that bodes Mischief, when ever it appears [...] To offer to the World the liberal Education of Women is to deface the Image of God in Man, it will

make Women so high, and men so low, like Fire in the Housetop, it will set the whole world in a Flame” (3).

Like Makin, many other women writers overtly dealt with issues of gender inequality, condemned the burden of custom and proclaimed their intellectual independence, sustaining that the discourse on education and knowledge, on learning and reading, had to be universal rather than specifically addressed to and controlled by men. Early modern women writers understood that education was the means whereby critical thinking could be improved since it would provide women with both the knowledge to think critically and the language to properly express their thinking. “Thinking is a Stock that no Rational Creature can want, if they know but how to use it” (qtd. in Perry 335) is what Mary Astell wrote to the English philosopher and Neoplatonist John Norris in 1693, revealing her commitment to intellectual improvement and her awareness that to expand their mind, women had to know how to use it.

Despite their social and socio-political differences<sup>2</sup>, most of them recognized the potential of the written text as a powerful vehicle of ideals and utopian visions (Johns, “Feminism” 175), seeing in the circulation of their writings the possibility to reach, and thereby hopefully enlighten, a public sphere that for centuries had been denied to them. Mihoko Suzuki shows that many women wrote for a readership that perhaps did not as yet exist and used writing, and the circulation of texts that were printed and not merely produced as manuscripts, to shape “themselves as subjects who did not acquiesce to the injunction of silence and obedience to patriarchy, and thereby advanced a claim for gender equality, however wishful” (23). The mere possibility of imagining that their works would reach and be read by a wider community beyond the domestic sphere, allowed women to imagine themselves as active agents in the cultural and political discussions of the time.

“I have written orations and speeches of all sorts and in all places fit for orations, speeches or particular discourses” writes Margaret Cavendish in her *Orations of Divers Sorts* (1662) (119), overtly declaring how much she longs to imagine herself and her readers “to be in a metropolitan city” and to invite them “into the chief market place, as the most populous place where usually orations are spoken, [...] and there you shall hear orations concerning peace and war” (119).

As Alessa Johns also reminds us in her essay “Feminism and Utopianism”, within the rise of feminist thinking, the importance of the access to writing and especially to the act of reading texts, by men and

especially by women, cannot be denied (175). This was an achievement that allowed women writers to speculate on possible changes and improvements in their condition as women, writers and subjects, while also enjoying a real public, or community, of readers. “Our Sex is more apt to Read than to Write”, declares the same Cavendish in her *Sociable Letters* (1664) (120), implying that during the early modern age, despite the social risk of allowing women to read, women started to become important consumers of literature.

Moving from this cultural and historical context, I will interrogate the rise of women’s debate on a better access to knowledge in seventeenth century England by focusing on Margaret Cavendish’s *The Female Academy* (1662) and Mary Astell’s *A Serious Proposal to the Ladies Part 1* (1694). I argue that both texts show that Astell and Cavendish perceived education as the means whereby equality between the two sexes, though hard to obtain, could be achieved, also suggesting that women’s critical thinking could better improve only when women are liberated from the influence and presence of men, thus literally separated in an all-female setting<sup>3</sup>. Nicole Pohl reminds us how “The enclosure of women in men’s physical space reaffirms women’s enclosure in a masculinist conceptual world” (1); in Cavendish and in Mary Astell’s works, despite the evident differences – a female academy for Cavendish and, as we will see, a religious retirement for Astell – the role of space is thus of paramount importance since both writers perceive and represent it as physical and symbolic at the same time. I contend that they both understood that to improve women’s education, it was essential not only to envisage the existence of an intellectual all-female community, but to imagine this community located in a specific, thus visible and real, place. They realized that to liberate women from their enclosure in a “masculinist conceptual world” and improve their knowledge, women needed to envisage the existence of what Virginia Woolf would claim centuries later, a space for themselves, a ‘real’ room of one’s own.

### *1. The threatening presence of an all-female space in The Female Academy by Margaret Cavendish*

In all the rest of my Works there may be such Errors, for I was not Bred in an University, or a Free-School, to Learn the Art of Words; neither do I take it for a Disparagement of my Works, to have the Forms, Terms, Words, Numbers, or

Rymes found Fault with, so they do not find Fault with the Variety of the Subjects, or the Sense and Reason, Wit, and Fancy, for I leave the Formal, or Worditive part to Fools, and the Material or Sensitive part to Wise men. (Cavendish, *Letters* 7-9)

Considered, at least until the late seventies of last century, like “a giant cucumber” choking the roses in an orderly garden of seventeenth-century literature<sup>4</sup>, it is only in the last three decades that Cavendish and her huge and heterogeneous literary production have been deeply explored not only by literary critics, but also philosophers and historians<sup>5</sup>. Indeed, Cavendish experimented widely with writing by producing texts that spanned various literary genres such as prose and utopian writing, experimental philosophy, poetry, closed drama and political and scientific treatises to measure herself up to male writing and participate, as a woman and a writer, in the social, cultural, philosophical and even political debates of her time. The exclusion of women, and undoubtedly her own exclusion, from the areas in which education was produced and improved, is certainly one of the most recurring issues, a topic that Cavendish explores in various and sometimes contradictory ways due to her royalism and privileged status as wife of William Cavendish, Duke of Newcastle, and maid of honour of Queen Henrietta Maria.

There are various instances in Cavendish’s work where she complains of the lack of broad education for women, which she sees as the chief obstacle to an adequate development of their intellectual abilities and their skills in reasoning. For instance, in her *Observations upon Experimental Philosophy* (1666), Cavendish laments that women’s exclusion from academies and universities is one of the main reasons for their limitations: “I will not say, but many of our sex may have as much wit, and be capable of learning as well as men; but since they want instructions, it is not possible they should attain to it” (11). A similar claim is made in her *Female Orations* (1662)<sup>6</sup>, in which, as Susan James underlines, “some women lament their subjection while others extol their power and several examine with varying degrees of scepticism the possibility, as well as the desirability, of social change” (xxix). In these women’s speeches, the ability to master the artifices of rhetoric is seen as a necessary skill to speak properly. It is a skill, in other words, that women can better cultivate through their admission to the physical spaces of knowledge such as academies and universities. In response to the statement of a woman who declares that she cannot see a way out from the “hell of subjection” in which men

have relegated women because their “words to men are empty sounds” (*Female Orations* 248), comes the reply of another woman who states that the causes of such submission stem from women’s lack of conversation and from women’s exclusion from those places where their conversational and argumentative capacity could be sharpened:

Noble Ladies, Gentlewomen, and other Inferior Women, the former oratoress says we are witless and strengthless; if so, it is that we neglect the one and make no use of the other, for strength is increased by exercise, and wit is lost for want of conversation; but to show men we are not so weak and foolish as the former oratoress doth express us to be, let us hawk, hunt, race, and do the exercises as men have, and let us converse in camps, courts, and cities, in schools, colleges, and court of judicature [...] all which will make our strength and wit known, both to men and to our own selves, for we are as ignorant of ourselves as men are of us. (*Female Orations* 248-9)

In *The Female Academy* Cavendish does not only devise a female community where young ladies can improve that kind of learning which at the time would have been unattainable, but she also allows the same female community to occupy the academy itself, a space that was traditionally engendered as male and thus, at the time, did not as yet exist. As Londa Schiebinger notes, “despite few exceptions, women were generally proscribed from European universities until the end of the nineteenth and in some case until the twentieth century” (17), and “With royal academies closed to women, we should not be surprised to learn that women proposed to establish their own institutions of learning” (32). Indeed, although Cavendish was perfectly aware of the existence of several boarding schools for women<sup>7</sup>, the educational program that was offered in these institutions was considered by Cavendish superficial and even dangerous for women’s intellectual improvement. According to her, in the boarding schools, due to the ignorance of the schoolmistresses and to the fact that they gathered the daughters of the mercantile and thus emergent middle class, young women “learn more vices than good manners [...]; may educate their persons, but it is a doubt whether they do, or can, educate their minds.” (Cavendish, *Academy* 66)<sup>8</sup>. The educational training offered by such institutions, Cavendish continues, “may learn them to sing well, but it is a question whether they learn them to think well” (Cavendish, *Academy* 66). It was, then, a higher kind of knowledge that Cavendish had in mind, that sort of educational training that only in an institution, like the academy, and with proper learned women as teachers, could be obtained.

Published in the collection *Plays Never Before Printed* (1662), thus together with other plays in which Cavendish portrays autonomous and extraordinary female characters seeking their self-determination<sup>9</sup>, *The Female Academy* provocatively opens with a lady who announces to another the existence of a female academy. Without any particular information concerning time and place, as if the academy were set “in a kind of fantasyland” (Jansen *The Female Academy* 68), or utopian space (Lang 339-354), at the suggestion to put her daughter in a female academy, “If you would have your daughter virtuously and wisely educated, you must put her into the Female Academy” (Cavendish *The Female Academy* 108), the second Lady significantly asks what exactly an academy is. She does not only indicate the absence of such an institution in the real world, and thus the impossibility to imagine it, but also allows the lady who publicizes the new place to design it and, in so doing, make its existence truly readable and, hopefully, one day possible. I believe that this first dialogue suggests that for Cavendish it is only when a physical setting is designed that the development of women’s intellect can take place because space, and the various forms of inclusion and exclusion within and from it, plays a crucial role in the fashioning and construction of the daughters’ cultural identity and their future social agency as women. Indeed, it is the description of the structure of the academy, and the very fact of planning or desiring its existence, that in this play becomes the first form of women’s intellectual improvement.

To exist, the academy needs to be planned as a setting; we are, for example, informed by the first Lady that it is a “house wherein a company of young ladies are instructed by old matrons as to speak wittily and rationally and to behave themselves handsomely and to live virtuously. [...] There is a large, open grate whereon the outside men stand, which come to hear and see them, but no men enter into the academy” (108). It is an exclusive all-female place that is not only and necessarily separated from men, but is also excluded to those women who, due to their class, cannot afford it since, unlike the boarding schools for girls mainly belonging to the middle class that Cavendish considered highly dangerous, it is a place of charges. The architecture of such a new building, the first Lady announces, comprises also

another large, open grate at the other end of the room they discourse in, whereon the outside of that grate stand women that come to hear them discourse. [...] If your daughter were not of honorable birth, they would not receive her, for they take in none but those of ancient descent, as also rich, for it is a place of charge. (108-9)

The process for women's intellectual self-determination, Cavendish seems to underline, does not encompass the entirety of all women, because the possibility of being able to improve women's intellect as well as the possibility to live separated from the world of men seems to be reserved only to those who are aristocratic or possess a certain income. Mona Narain reminds us that Cavendish probably "modelled her ladies after queen Henrietta Maria's female *precieuse*, that she knew due to her role as a maid of honour to the queen" (82). The ladies of Cavendish's plays, Narain continues, "read and discuss difficult subjects such as truth, wisdom, and rhetoric and debate the nature of human relationships such as friendships. They are guided in the study of these subjects by older, wiser, educated women. The female characters in these plays illustrate Henrietta Maria's influence on Margaret Cavendish's creation of feminocentric communities in her writing" (82). Nevertheless, in *The Female Academy*, those who cannot afford it have the chance not only to see the new setting, but also to hear the aristocratic women's training and learning, because "outside of that grate stand women that come to hear them discourse" (Cavendish, *Academy* 143); and this possibility, if not in the imminent present, is seen by the men in the play as a threat for the future, as stated by the opinion of one of the various gentlemen depicted, who declares that "all those young ladies that are not in the academy talk of nothing but of going into a female academy" (143). The educational setting planned in *The Female Academy* is not, in fact, invisible in its quest to improve its students' critical thinking, since the structure allows young women's discourses to be heard by women and especially by men. Probably inspired by Anna Maria van Schurman's cloistered position within the lecture hall, as David Norbrook has astutely remarked (223-40), Cavendish allows her female students to make their, and her, philosophical ideas heard by men, and at the same time demonstrates how women, if adequately learned and trained, are capable of discussing just as well as men, or even much better. Particularly noteworthy is how the ladies are instructed by matrons – a choice in itself already subversive since it overtly proves that women do not need men to teach them – who decide the theme to be investigated. This method allows the young ladies to explain their views and increase their rhetoric, thereby improving their ability to argue and discourse.

Sat in an adorned chair, as the stage direction indicates, the lady speakers thoroughly explore intellectual topics as if they were delivering a public speech with the aim of persuading an audience, the one listening

to them within the text – the women but also the men who can hear them speak through the grate are obviously included – as well as the imaginary readership that will read the printed text itself. Remarkable in this respect is how one of the Lady speakers organizes a speech whose theme is discourse, explaining exactly what women mean by discourse, thus the various ways in which this theme might be explored, and how she intends to articulate and expound the topic, thus logically and discursively structuring it into different items:

As for discourse, there is of four sorts: the first is discoursing in the mind, which is reasoning. The second is discoursing with words, which is speaking. The third is discoursing by signs, which is action or acting. The last is discoursing by figures, which is by letters and hieroglyphics, which is by printing, writing, painting, and the like. (Cavendish, *Academy* 130-1)

While the young ladies – who are significantly disinterested in learning skills only useful to become silent wives or good mothers – spend their time in training their mind, the play's male characters are so worried about what women might learn, that they decide not only to voyeuristically spy on them through the grate but also to build a male academy next to the female one. Concerned with the consequences of women's isolation and visible autonomy, the gentlemen hope that their speeches will be heard by the female students in order to be able to convince them to abandon their isolation and return to the role that their nature commands them: ladies suitable to marriage and to produce children. Particularly emblematic is what the Gentlemen speakers explain about the natural role and position women must occupy within the family and the society at large:

But Nature had made beauty in vain, if not for the use of the masculine sex, wherefore nature forbid restraint, and 'tis a sin against Nature for women to be encloistered, retired, or restrained. Nay, it is not only a sin against Nature, but a grievous sin against the gods for women to live single lives or to vow virginity, for if women live virgins, there will be no saints for heaven nor worship nor adoration offered to gods from earth, for if all women live virgins, the race of mankind will be utterly extinguished. [...] But to conclude, those women which restrain themselves from the company and use of men are damned, being accused by men, judged by Nature, and condemned by the gods. [...] (120).

Those women that retire themselves from the company of men are very ungrateful as, first, to nature, because she made them only for breed. Next to men, who are

their defenders, protectors, their nourishers, their maintainers, their instructors, their delighters, their admirers, their lovers and deifiers. (127)

It is difficult to deny that besides envisaging a utopian place where women can improve their intellect, Cavendish uses this same place to create a clear distinction between women's and men's discourses, thus with the clear aim to unveil, criticize and even mock men's opinions on women, as well as the logical justifications that they pretend to use to demonstrate women's natural weakness and their subordination to their will. This is underlined by the Gentlemen's speeches that betray men's anxiety about their loss of control over the female's mind and (virgin) body. It is evident that the very existence of an academy also raises questions about, and in so doing reveals, the real nature of marriage, or of those values, such as motherhood or women's (hetero)sexuality, that are imposed on women through a poor education and consolidated through and within the institution of the family. In his important volume, *The Book of Matrimony* (1564), Thomas Becon, who was also a preacher in the Canterbury cathedral in the second half of the sixteenth century, laid down the rules and duties at the very foundation of marriage and its functioning, showing how marriage was also a means of women's cultural, social and even sexual control:

It belongeth to a godly married woman to understand, that as God in his holy ordinance hath appointed the husband to be head ruler and governor of his wife: so likewise hath he ordained even from the beginning, that the wife should be in subjection and obedience to her own husband, as is written: thy lust shall pertain to thy husband and he shall have the rule of thee. (111-2)

In this respect the very choice to be enclosed in such a place acquires a subversive value. It overtly delegitimizes the control of men over women's access to knowledge while threatening the principle that the role of women is to follow the will of men, as exemplified by the words of a second Gentleman:

As for education, it is but to learn to talk, and women can do that without teaching, for my conscience, a woman was the first inventor of speech, and as for their retirement, nature did never make them for that purpose, but to associate themselves with men. And since men are the chief head of their kind, it were a sign they had but very little brain if they would suffer the youngest and fairest women to encloister themselves. (Cavendish, *Academy* 153)

However, while in the male academy men try to regain their role by talking about women and insisting – with the hope of being heard – on patriarchal principals even through the production of an unbearable noise, none of the women enclosed in the female academy care about men or simply talk about them. They show indifference and even intolerance of the men's loud behaviour, as a Matron clearly declares to the various Gentlemen, inviting them not to disturb the ladies' concentration with their trumpets and clattering: "Gentlemen, the ladies of the academy have sent me unto you to know the reason or cause that you will not let them rest in quiet or suffer them to live in peace, but disturb them in both, by a confused noise of trumpets which you uncivilly and discourteously blow at their grate and gate" (152). Despite the manifest transformative power that the presence of a female academy exercises within the entire community depicted in the play, a place like this, at least during the second half of the seventeenth century, can neither exist nor be an alternative to predetermined gender rules and roles. Cavendish herself, although exploring in her various writings the burden of custom and the inequality between men and women, is perfectly aware that her isolated academy of learned women can only exist as a place located in a faery or utopian land, as a form of utopian thinking. In the real world, women are educated to become good wives and mothers and not to acquire that independence of thought that can only be experimented through the various speeches delivered by the Lady speakers, and eventually be read by a wider public of female readers. Thus, the play significantly ends with an old Matron who reassures the gentlemen of the play, together with the men who will read the text, that although enclosed in an all-female place, the women have neither vowed virginity, nor intend to escape their natural destiny: "Gentlemen, pray give me leave to inform you, for I perceive you are in great error of mistake, for these ladies have not vowed virginity nor are they encloistered, for an academy is not a cloister but a school wherein are taught how to be good wives when they are married" (153). If this claim certainly reassures the gentlemen in the play and, in so doing, also re-establishes a social and natural order previously undermined, it does not entirely manage to convince the readers because as Sharon L. Jansen underlines "The matron claims that young women have been instructed in duty and obedience, but how and when the pupils may have received their lessons in duty and obedience isn't at all clear to us because we haven't observed any such kind of instruction. If the young women have

been lectured on these topics, these aren't the lectures the playwright has chosen to write" (Jansen *The Female Academy* 70).

Although at the end of the play the female academy turns out to be an institution not so different from those boarding schools that transform ladies suitable to marriage, it is notable that within the academy of women there is no reference to reassuring skills like needlework, embroidery, dancing, drawing, singing or playing an instrument. In other words, the very knowledge that Cavendish, as she confessed to her husband, considered highly useless: "My Lord, I cannot Work, I mean such Works as Ladies use to pass their Time withal. [...] You may ask me, what Works I mean; I answer, Needle-works, Spinning-works, Preserving-works, as also Baking, and Cooking-works, as making Cakes, Pyes, Puddings, and the like, all which I am Ignorant of; and as I am Ignorant in these Implyments, so I am Ignorant in Gaming, Dancing, and Revelling" (*Sociable Letters* 4).

## *2. Mary Astell's pragmatic commitment and her all-female secular religious retirement*

The More intirely we depend on God, we are so much the Wiser and Happier, but the less we depend on Men so much the better. (Astell, *Religion* 211)

Like Margaret Cavendish, Mary Astell has similarly entered the canon of women's writers only in the last few decades<sup>10</sup>, thanks to the rise of feminist criticism that since the late 1980s has revealed how her writing not only comprised many genres, but was also addressed to multiple audiences, a symptom "of her engagement with all aspects of the intellectual world she inhabited" (Kolbrener and Michelson 5). Together with her philosophical and religious vocation, her engagement within the *querelle des femmes* is certainly one of the most active commitments of her time. In addition to expressing her concerns about women's self-determination, her reflection on women's education also highlights her misgivings about those women who, like herself, were trying to find viable alternatives to marriage such as the possibility to be employed, and accepted, as professional writers, philosophers or teachers<sup>11</sup>. It is with these assumptions in mind that Astell's reflections on education and its need to be deeply morally reformed, as emerges from *A Serious Proposal to the Ladies Part 1*, must also be read. Indeed, as Sarah Apetrei has convincingly shown, Astell believed

that “the liberation of single women to pursue religious growth and learning had implications beyond charitable usefulness or even spiritual renewal: it would be a sign to the world of what women were capable of when released from domestic servitude” (94). For the philosopher and theologian Astell, women were in fact held in low esteem, by men and by women themselves, since they lacked any real self-knowledge. Firmly convinced that men and women were equally endowed with soul and reason, Astell considered custom, hence an education reinforced by false values and principles, to be the real impediment to women’s fulfilment as women, but also as full reformed Christian subjects. As “a staunch royalist and a fervid defender of the Church of England” (Kinnaird 55), Astell saw faith as the vehicle of education par excellence, firmly believing that it was precisely through the search for the perfection of the intellect, which called for the perfection of discernment, that women could achieve moral and spiritual perfection and thereby actively contribute to a wider moral reform<sup>12</sup>. According to her, it was only through the improvement of their understanding that they could expand their sense of spiritual self-worth and be reunited with the divine, regardless of their social condition and, of course, their biological sex. As emerges from *The Christian Religion As Profess'd By a Daughter of the Church of England* (1705), Astell was convinced that the dependence on God's will, the search for the perfection of the spirit and the trust in reason translated into a new interpretation of the scriptures and in the light of the philosophy of her times<sup>13</sup>, provided the answer to the effective independence of women from men. Women's subordination to God could release them from their dependence on men and on those circumstances that until then had made women's intellectual as well as moral improvement impossible, since, as she wrote in *The Christian Religion As Profess'd By a Daughter of the Church of England*, “The More intirely we depend on God, we are so much the Wiser and Happier, but the less we depend on Men so much the better” (211).

It is starting from this religious and philosophical framework that *A Serious Proposal to the Ladies Part I*, more than her philosophical and theological texts, pragmatically explores the material conditions that could allow women's cultural empowerment both as women, and as full Christian subjects.

Astell's pragmatism and political commitment are evident from the very title of the text in which the term “proposal” suggests the existence of a specific audience to whom it is overtly addressed.

Indeed, her project is not addressed to one single reader, but “To the Ladies”, thus to a well-defined gendered readership she cares about and with whom she intends to converse for a few hours, as the complicit use of the personal pronoun ‘you’ and ‘we’ throughout the proposal clearly indicates. Rosamaria Loretelli states that Astell uses a narrative structure that belongs to a genre that is “disengaged and familiar, entering into immediate confidence with the interlocutor, without arousing the suspicion of those outside the communication” (20, my translation). I believe that the choice to write her proposal as a letter wholly addressed to ladies also generates a symbolic or virtual all-female ‘community’ that is produced before a physical educational setting is described. The page itself becomes a space for social and cultural empowerment not only for Astell, who uses it to set her vision, but also, and hopefully, for the ladies to whom Astell wishes to talk, exhorting them to read her text all together and share the symbolic space of the page. It is therefore the very act of reading together that already generates, albeit virtually, the space for the all-female community she has in mind.

However, as the proposal indicates right from the very first pages, reading is not enough for the ladies’ self-determination, since discernment can only be acquired after reaching self-knowledge, after releasing the structure of thought from false judgments and expectations; once women – for Astell still Ladies – have carried out what A. Rich today calls an act of revision. (“When We Dead Awaken” 18). Astell, in fact, maintains that it is only once women have freed themselves from the psychological dependence on men that governs their minds and controls their bodies, that they will be able to acquire greater knowledge and free themselves from the influence of false models. Calling into question the role of the glass, a symbol that would become crucial in women’s writing of the following ages, Astell reminds her Ladies that:

Your Glass will not do you half so much service as a serious reflection on your Minds; which will discover Irregularities more worthy your Correction, and keep you from being either too much elated or depress’d by the representations of the other. ‘Twill not be near so advantageous to consult with your Dancing-master as with your own Thoughts, how you may with greatest exactness tread in the Paths of Virtue, which has certainly the most attractive Air, and Wisdom the most graceful and becoming Meen. (Proposal 52)

Before stating that incapacity, “if there be any, is acquired not natural” (59), and that, “Thus Ignorance and a narrow Education, lay the Foundation of Vice, and Imitation and Custom rear it up” (67), Astell also discusses with

her female community of readership about how women can possibly be content with and accept being merely ornamental elements, “like Tulips in a Garden, to make a fine shew and be good for nothing” (54), uttering that she does not understand and even accept why women, endowed with the same divine gift as man – the mind –, are unable to grasp the worthlessness of such a mean role:

But Women need not take up with mean things, since (if they are not wanting to themselves) they are capable of the best. Neither God nor Nature have excluded them from being Ornaments to their Families and useful in their Generation; there is therefore no reason they should be content to be Cyphers in the World, useless at the best, and a little time a burden and nuisance to all about them. (59)

Recent scholarship has underlined the importance of the measured style of Astell’s proposal and her apologies for excessive sincerity and/or directness. These apologies have been interpreted as attempts to seduce her readers by progressively expressing the actual content of her project. Christine Mason Sutherland, for example, mentions how Astell’s work must be read in consideration of her discursive skill as a theologian, intellectual, and also philosopher, which clearly allows her to introduce “her topic very gradually – whetting the reader’s appetite, luring her on by sheer curiosity” (54-55). The text consists of a request to be heard, through an analysis of reality, and finally, the explanation of the solution – that is, the actual goal of her proposal: the building of a religious retirement, of a concrete space where Astell’s project (or programme) can be effectually realized (Loretelli 20-1).

After portraying the state of things as a true disease and arousing the necessary curiosity<sup>14</sup> in her female readers, Astell pragmatically introduces the contents of her educational reform underlining that this is a remedy that can only work and be efficient when an all-female place, a ‘religious retirement’, is literally built.

And now having discovered the Disease and its cause, ’tis proper to apply a Remedy; single Medicines are too weak to cure such complicated Distempers, they require a full Dispensatory; [...] Now as to the Proposal it is to erect a Monastery, or if you will (to avoid giving offence to the scrupulous and injudicious, by names which tho’ innocent in themselves, have been abus’d by superstitious Practices,) we will call it a Religious Retirement, and such as shall have a double aspect, being not only a Retreat from the World for those who desire that advantage, but

likewise, an institution and previous discipline, to fit us to do the greatest good in it. (*Proposal* 72-3)

Protected by solid walls, women will be able to devote themselves to study and to the perfection of knowledge and soul. This is because, as Astell announces in her proposal, “It is not impossible for a man to live in an infected House or Town and escape with Life and Health; yet if he have a place in the Country to retire to, he will not make slight of that advantage; and surely the Health of our Souls is of greater consideration than the health of our Bodies” (104-105).

The retirement is not just a place where women can, if they wish, remain for their whole life, but it is also, significantly, a secular school. She reassures her readers that while those who choose to remain in the religious community will have the task of instructing the new students and thereby contributing to the intellectual sustainability of the community, those returning to the ‘real’ world will be perfectly equipped to spread their (new) knowledge to the new generation:

A devout Retirement will not only strengthen and confirm our Souls, that they be not infected by the worlds Corruptions, but likewise so purify and refine them, that they will become Antidotes to expel the Poyson in others, and spread a salutary Air on ev’ry Side. [...] great is the influence we have over them [men] in their Childhood, in which time, if a Mother be discreet and knowing as well as devout, she has many opportunities of giving such a Form and Season to the tender Mind of the Child, as will shew its good effects thro’ all the stages of his Life. [...] But besides this, a good and prudent Wife wou’d wonderfully work on an ill man. (105-106)

It is quite evident that despite her attempts to question the role of men within women’s educational training, like Cavendish, Astell does not want to threaten the institution of the family, nor the husband’s authority over his wife. Her intention is to demonstrate how women can not only contribute to elevating the minds of sick men, but also, by choosing wisely, find the best possible husband for themselves<sup>15</sup>. It is thus noteworthy that her main concern is for the Ladies, for the same wealthy and rich women to whom her proposal is addressed.

Here Heiresses and Persons of Fortunate may be kept secure, from the rude attempts of designing Men; And she who has more Mony than Discretion, need not curse her Stars for being expose’d a prey to bold importunate and rapacious Vultures. She

will not here be inveigled and impose'd on, will neither be bought nor sold, nor be forc'd to marry for her own quiet, when she has no inclination to it, but what the being tir'd out with a restless importunity occasions. (102)

She sets out to warn her noble readers that they are often, due to their class and dowry, not only compelled to marry against their will, but are even more exposed to the courtship of lying and dishonest men who are only interested in their possessions. Astell's all-female community is thus of paramount importance also from an economic point of view since she reminds her ladies that to achieve psychological independence from men, women would also need to manage their own money<sup>16</sup>.

The Ladies to whom she addresses her proposal are therefore important to her because they have the divine right to improve their discernment, and, belonging to the highest class, have the potential to sustain the reform that Astell is eliciting with her text. Unlike other women, who now do not have the means to attend the school, these Ladies have more chances to support, especially in economic terms, the institution of this all-female educational setting. This is an aspect that confirms how, for Astell, women's improvement can only be achieved in favourable economic conditions, and only if those women who have real and financial means are able to grasp the importance of her initiative. In this respect, Astell pragmatically claims higher responsibility to those who, thanks to their talent, their riches and privileges, do not exploit their possibilities: "she who does not thus improve her Talent, is viler and more despicable than the meanest Creature that attends her" (102). It is thus the task of richer women, Astell seems to command to her Ladies, to literally invest in that long process of self-determination that, in time, would also involve the less wealthy: "Now, who that has a spark of Piety, will go about to oppose so Religious a design? What generous Spirit that has a due regard to the good of Mankind, will not be forward to advance and perfect it? Who will think 500 pounds too much to lay out for the purchase of so much Wisdom and Happiness?" (107). Astell's invitation to materially sustain her project does not only betray, as Sharon L. Jansen emphasizes, her awareness of the prevailing economic forces of the time that includes the possibility to develop new business organizations also for women ("the time is right to address women with her own proposal for increasing their value in the marketplace" [Reading 85]), but also her real commitment to a cause that she genuinely believed deserved to be actively advanced both intellectually

and especially financially. Astell's choice to close her proposal with an explicit invitation to the Ladies is emblematic in this respect, and sounds like a new exhortation to intervene financially, and to actively participate in her project by imitating and expanding it intellectually: "To close all, if this Proposal which is but a rough draught and rude Essay, and which might be made much more beautiful by a better Pen, give occasion to wiser heads to improve and perfect it, I have my end. For imperfect as it is, it seems so desirable, that she who drew the Scheme is full of hopes, it will not want kind hands to perform and compleat it" (*Proposal* 112).

It is a conclusion that does not sound like a real one. It is instead an encouragement for the women of her time and for those of the following generations in the hope that they would be able to understand her vision and complete her project.

### *3. Conclusion*

Despite belonging to different cultural and social milieus and experimenting with different literary forms, both Astell and Cavendish recognize the need for separatism as a political act, for the time, that would allow women to truly distance themselves from the production and control of knowledge by men. For both of them, this implies a form of resistance to the burden of custom, as well as one of the few possibilities for the intellectual and cultural empowerment of women. Indeed, besides allowing them to outline possible alternatives to gender models and hierarchies, the all-female educational contexts envisaged by both writers also enable them to foresee settings that could be imitated and, if necessary, perfected in the future. The educational setting described by both writers is not just perceived as a fictional or utopian place where women would improve their intellect while escaping from predefined gender roles, but epitomizes one of those necessary material conditions, at the time not yet existing, which would allow women to become properly learned and thereby able to consciously claim for their cultural self-determination.

While it is true that, as the privileged Cavendish points out, her female academy is only for rich women, it is nonetheless also true that the mere presence of a female academy and of its architecture epitomizes, as we have seen, a real possibility for the whole female sex, since in the future "all those young ladies that are not in the academy" and "talk of nothing

but of going into a female academy” (*Academy* 143) would struggle in order to reach their goal. Likewise, while it is unquestionable that Astell’s proposal is addressed to the same rich women whom Cavendish probably had in mind in delineating the target of the students of her female academy, it is also undeniable, as the proposal’s conclusion demonstrates, that Astell wants her project to become a point of reference, a model for those who would come after her. And Astell’s (for the time) revolutionary appeal, as the sardonic, but also worried comments on her proposal published in the *Tatler* edited by Richard Steele demonstrate, was certainly not ignored<sup>17</sup>. Thus, although Astell’s proposal for the establishment of an all-female “Religious Retirement” was not actually achieved, she contributed to the sustainability of a charity school in Chelsea in 1709 and, as William Kolbrener and Michal Michelson remind us, her project on educational reform inspired “a generation of young women writers, including Elstob, Lady Mary Wortley Montagu, and Lady Mary Chudleigh” (7).

It is hard to deny that both writers are looking to the future, to those new generations still to come, who, once having acquired the appropriate capacity for discernment, would hopefully be able to claim for civil and political rights and even envisage the existence, as Mary Wollstonecraft would demand almost one century later in her *Vindication of the Right of Woman*, of “Day schools for particular ages [...] established by government, in which boys and girls might be educated together”, where not only gender but also class discrimination would no longer exist, because “boys and girls, the rich and poor, should meet together.” (386-7).

Ann Mellor reminds us that “since a gender-free society has never existed historically, feminist thinking that posits the equality of the sexes is inherently Utopian” (241). In this respect, both all-female educational spaces that are depicted in Cavendish’s and Astell’s texts are more than simple imaginary or utopian settings, for both women they represent forms of cultural, social, political and, as would be defined centuries later, (proto) feminist practice.



- 1 On this specific aspect, some of the most useful studies include: Brant and Purkiss (eds.), *Women, Texts, and Histories, 1575-1760*; Achinstein, “Women on Top in the Pamphlet Literature of the English Revolution”; Smith (ed.), *Women writers and the early modern British political tradition*; Smith, “Women Intellectuals and Intellectual History: Their Paradigmatic Separation”; Suzuki, *Subordinate Subjects. Gender, the Political Nation, and Literary Form in England. 1588-1688*; Johns, *Women’s Utopias of the Eighteenth Century*; d’Amore and Lardy (eds.), *Essays in Defence of the Female Sex. Custom. Education and Authority in Seventeenth Century England*; Rudan, *Donna: Storia e critica di un concetto polemico*.
- 2 While Sharon Achinstein reminds us of the important presence of seventeenth-century female pamphleteers since the simple “attempt to exclude women, [...] was a response to their vivid participation in the public sphere” (135), Sarah Apetrei maintains that women’s cultural empowerment was also reclaimed by “Prophetic and spiritualist groups which gave prominence to female leaders and visionaries [...] since the time of the Civil War: Quakers, Seekers and Philadelphians, Bourignonists, French Prophets” (8).
- 3 This article expands on a research I conducted on early modern forms of utopianism in women’s writing: *Gender Models, Alternative Communities and Women’s Utopianism. Margaret Cavendish, Aphra Behn and Mary Astell*.
- 4 This is the expression Virginia Woolf used in *A Room of One’s Own* to define Margaret Cavendish’s disorder and chaotic writing, determining, probably against her will, a judgment that would influence Cavendish’s reception for several decades (75). If it is true that Woolf was one of the first critics who focused on Cavendish as a writer in her essay “The Duchess of Newcastle” that was published in *The Common Reader* (1925), it is also true that her analysis is mainly addressed to Cavendish’s life and not to her literary texts in particular.
- 5 Texts that over the last decades have explored Cavendish’s complex writing include: Smith, *Reason’s Disciples: Seventeenth-Century English Feminists*; Battigelli, *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*; Clucas (ed.), *A Princely Brave Woman: Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle*; Whitaker, *Mad Madge: The Extraordinary Life of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, the First Woman to Live by her Pen*;

- Sarasohn, *The Natural Philosophy of Margaret Cavendish: Reason and Fancy during the Scientific Revolution*.
- 6 “Female Orations” is one of the sessions included in *Orations of Divers Sorts* (1662). In this session Cavendish demonstrates her ability in the use of *Ars Rethorica* and her familiarity with Aristotle’s *Rhetoric*, translated into English by Thomas Hobbes and published in 1637 (James ix-xxix).
  - 7 As Martine Sonnet pointed out, “By 1650 any city worthy of that name boasted a boarding school whose mission was to transform the daughters of the merchant class into young ladies suitable for marriage to gentry. The primary emphasis was on grooming, comportment, and the fine arts” (116).
  - 8 These are the opinions Cavendish expresses in her “Of Gentlewomen That Are Sent to Board School” that is contained in *The World Olio*.
  - 9 *The Female Academy* was published together with *Bell in Campo*, a play-text in which Cavendish imagines the existence of a female army, thus another kind of female community to prove men that women, if well trained and organized, are as good soldiers as men. On this, see Chalmers (81-94).
  - 10 It was not until Ruth Perry’s *The Celebrated Mary Astell* that the full range and details of Astell’s learning and commitments became available to Astell scholars.
  - 11 As is well-known, “Astell earned her credentials as beneficiary of a patronage system that admitted noblewomen and gentlewomen of talent to limited participation in the political sphere from which they were, however, officially excluded” (Springboard 21).
  - 12 On the theological roots of Astell’s defence of women’s self-determination and her role in the moral reform movement perpetuated by devoted members of the Church of England, see Hannah Smith (31-47).
  - 13 As Jacqueline Broad remarks, “Astell draws upon the entire edifice of early modern philosophy, including not only epistemology, theology, and metaphysics, but also ethics and politics.” (2). On this specific issue and on Astell’s position within the theological and political debates of her time, see Eleonora Cappuccilli (*La critica impervista*).
  - 14 It is interesting to note that Astell postpones a description of her solution for several pages to underline that the actual process towards a true autonomy of thought and the realization of female emancipation were possible, even though arduous.
  - 15 Carole Pateman underlines Astell’s ambiguous position towards marriage, noting how “The problem with marriage for Mary Astell, a political absolutist and advocate of obedience, was not that husbands were absolute rulers, but that they were arbitrary tyrants, whose demands and power had no rational basis, but rested on their strength and the fact of their sex. As she implies, no woman of intelligence or refinement could reasonably accept the terms of submission demanded of a wife” (56).

- 16 As Erickson reminds us, in England the doctrine of coverture “eclipsed the legal identity of a married woman, leaving her unable to sign a contract or sue or obtain credit in her own name” (3).
- 17 As Christine Mason Sutherland reminds us “there were those who simply held her up to ridicule, but even these in doing so implicitly acknowledged the significance of her opinions and influence. Best known of the satirical attacks on her is that of Steele in *Tatler* 32, where she is represented as the school mistress Madonella. [...] Steele writes in the tradition of the attack on learned women [...]. Astell’s *Serious Proposal* was sufficiently well-known for readers to make the association between her and Madonella without difficulty” (159).



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Achinstein, Sharon. "Women on Top in the Pamphlet Literature of the English Revolution." *Women's Studies: An Inter-disciplinary Journal* 24 (1994): 131-163.
- Apetrei, Sarah. *Women, Feminism and Religion in Early Enlightenment England*. Cambridge: Cambridge University Press, 2010.
- Astell, Mary. *A Serious Proposal to The Ladies, Part I*, edited by Patricia Springborg, Peterborough: Broadview Press Ltd, 2002.
- Astell, Mary. *The Christian Religion as Profess'd by a Daughter of the Church of England*. London, 1717.
- Battigelli, Anna. *Margaret Cavendish and the Exiles of the Mind*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1998.
- Becon, Thomas. *The Book of Matrimony*. In *Renaissance Woman: A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, edited by Kate Aughterson, London: Routledge, 1995, 111-112.
- Brant, Clare and Diane Purkiss (eds). *Women, Texts, and Histories, 1575-1760*. London and New York: Routledge, 1992.
- Brink, Jean R. "Bathsua Reginald Makin: "Most Learned Matron." *Huntington Library Quarterly* 54, (1991): 313-326.
- Broad, Jacqueline, editor. *Mary Astell, The Christian Religion as Professed by a Daughter of the Church of England*. Toronto: Iter Inc. Centre for Reformation and Renaissance Studies, 2013.
- Cappuccilli, E. *La critica imprevista. Politica, teologia e patriarcato in Mary Astell*. Macerata: Eum - Centro Edizioni Università di Macerata, 2021.
- Cavendish, Margaret. *The Female Academy*, edited by Sharon L. Jansen. Saltar's Point Press, 2017.
- Cavendish, Margaret. *Observations upon Experimental Philosophy*, edited by Eileen O'Neill, Cambridge: Cambridge University Press, 2001.
- Cavendish, Margaret. *Orations of Divers Sorts*. In *Margaret Cavendish. Political Writings*, edited by Susan James, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Cavendish, Margaret. *Sociable Letters*, edited by James Fitzmaurice, New York: Routledge, 2002.
- Chalmers, H. "The Politics of Feminine Retreat in Margaret Cavendish's *The Female Academy* and *The Convent of Pleasure*". *Women's Writings* 6 (1999): 81-94.

- Clucas, Stephen, editor. *A Princely Brave Woman: Essays on Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle*. Farnham: Ashgate, 2003.
- D'Amore, Manuela and Michele Lardy, editors. *Essays in Defence of the Female Sex. Custom. Education and Authority in Seventeenth Century England*. Newcastle: Cambridge Scholars, 2012.
- Dod, Robert and John Cleaver. *A Godly form of Household*. In *Renaissance Woman: A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, edited by Kate Aughterson. London: Routledge, 1995, 80-82.
- Erickson, Emily Louis. *Women and Property in Early Modern England*. New York: Routledge, 1995.
- Golinelli, Gilberta. *Gender Models, Alternative Communities and Women's Utopianism. Margaret Cavendish, Aphra Behn and Mary Astell*. Bologna: Bononia University Press, 2018.
- James, Susan, editor. *Margaret Cavendish. Political Writings*, Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Jansen, Sharon L. *Reading Women's Worlds from Christine de Pizan to Doris Lessing. A Guide to Six Centuries of Women Writers Imagining a Room of Their Own*. New York: Palgrave Macmillan, 2011.
- Jansen, Sharon L. "Introduction." In *The Female Academy* by Margaret Cavendish, edited by Sharon L. Jansen. Saltar's Point Press, 2017, 1-105.
- Johns, Alessa. "Feminism and Utopianism." In *The Cambridge Companion to Utopian Literature*, edited by Gregory Claeys. Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 174-199.
- Johns, Alessa. *Women's Utopias of the Eighteenth Century*. Urbana and Chicago: University of Illinois Press, 2003.
- Kinnaird, Joan K. "Mary Astell and the Conservative Contribution to English Feminism." *Journal of British Studies* 19 (1979): 53-75.
- Kolbrener, William and Michal Michelson. "Dreading to Engage Her: The Critical Reception of Mary Astell." In *Mary Astell. Reason, Gender, Faith*, edited by William Kolbrener and Michal Michelson. Aldershot: Ashgate, 2007, 1-15.
- Lang, Erin Bonin. "Margaret Cavendish's Dramatic Utopias and the Politics of Gender." *Studies in English Literature, 1500-1900* 40 (2000): 339-354.
- Loretelli, Rosamaria, editor. *Mary Astell. Una seria proposta alle Signore (1696). Daniel Defoe, Un' accademia per Donne (1697)*. Roma: Lestouille, 1982.
- Makin, Bathsua. *An Essay To Revive the Antient Education of Gentlewomen, in Religion, Manners, Arts & Tongues. With An Answer to the Objections against this Way of Education*. London: 1673.
- Mellor, Ann K. "On Feminist Utopias." *Women's Studies* 9 (1982): 241-262.
- Mendelson, Sara and Patricia Crawford. *Women in Early Modern England, 1550-1720*. Oxford: Oxford University Press, 1998.

- Narain, Mona. "Notorious Celebrity: Margaret Cavendish and the Spectacle of Fame Author(s)." *The Journal of the Midwest Modern Language Association* 42 (Fall 2009): 69-95.
- Norbrook, David. "Women, the Republic of Letters, and the Public Sphere in the Mid-Seventeenth Century." *Criticism* 46 (2004): 223-240.
- Pateman, Carole. "Women's Writing, Women's Standing: Theory and Politics in the Early Modern Period." In *Women writers and the Early Modern British Political Tradition*, edited by H. L. Smith. Cambridge: Cambridge University Press, 1998, 363-382.
- Perry, Ruth. *The Celebrated Mary Astell. An Early English Feminist*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1986.
- Pohl, Nicole. *Women, Space and Utopia 1600-1800*. Aldershot, Ashgate, 2006.
- Rich, Adrienne. "When We Dead Awaken: Writing as Re-Vision." *College English* 34 (1972): 18-30.
- Rudan, P. *Donna: Storia e critica di un concetto polemico*. Bologna: Il Mulino, 2020.
- Sarasohn, L.T. *The Natural Philosophy of Margaret Cavendish: Reason and Fancy during the Scientific Revolution*. Baltimore: John Hopkins University Press, 2010.
- Schiebinger, Londa. *The Mind Has No Sex?: Women in the Origins of Modern Science*. Harvard: Harvard University Press, 1991.
- Smith, Hannah. "Mary Astell, *A Serious Proposal to the Ladies* (1694), and the Anglican Reformation of Manners in Late Seventeenth-Century England." In *Mary Astell. Reason, Gender, Faith*, edited by William Kolbrener and Michal Michelson. Aldershot: Ashgate, 2007, 31-47.
- Smith, H.L. *Reason's Disciples: Seventeenth-Century English Feminists*. Urbana: University of Illinois Press, 1982.
- Smith, H.L., editor. *Women writers and the Early Modern British Political Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.
- Smith, H.L. "Women Intellectuals and Intellectual History: Their Paradigmatic Separation." *Women's History Review* 16 (2007): 353-368.
- Sonnet, Martine. "A Daughter to Educate." In *History of Women in the West: Renaissance and Enlightenment Paradoxes*, edited by Natalie Zamon Davis and Arlette Farge, 1992, 101-131.
- Springborg, Patricia. *Mary Astell. Theorist of Freedom from Domination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2005.
- Sutherland, Christine Mason. *The Eloquence of Mary Astell*. Calgary: University of Calgary Press, 2005.
- Suzuki, Mihoko. *Subordinate Subjects. Gender, the Political Nation, and Literary Form in England. 1588-1688*. Aldershot: Ashgate, 2003.
- The Ladies Dictionary; being a General Entertainment for the Fair Sex*. 1694. In *The Cultural Identity of Seventeenth-Century Woman. A Reader*, edited by N. H. Keeble, London and New York: Routledge, 1994.

- The Law's Resolution of Women's Right.* In *Renaissance Woman: A Sourcebook. Constructions of Femininity in England*, edited by Kate Aughterson. London: Routledge, 1995, 152-157.
- Whitaker, Katie. *Mad Madge: The Extraordinary Life of Margaret Cavendish, Duchess of Newcastle, the First Woman to Live by her Pen.* New York: Basic Books, 2002.
- Wollstonecraft, Mary. *A Vindication of the Rights of Woman with Strictures on Political and Moral Subjects.* London: 1792.
- Woolf, Virginia. *A Room of One's Own.* Peterborough: Broadview Press, 2001.

# From hand to hand: The legend of Ginevra degli Amieri and the Pisan circle

---

*Ilaria Natali*

---

*Università di Firenze*

Shall we for ever make new books, as apothecaries make new mixtures, by pouring only out of one vessel into another? Are we for ever to be twisting, and untwisting the same rope? for ever in the same track – for ever at the same pace?

Laurence Sterne, *Tristram Shandy*

## *1. About collaborative writing*

Contemporary theories of literary composition have increasingly questioned whether solitary or ‘pure’ authorship is possible under any circumstances, given the multitude of external factors influencing the processes of writing, editing, and publishing.<sup>1</sup> The creation of a written work, Harold Love suggests, can be conceptualized as a series of interrelated activities (*authemes*) which may be undertaken either by a single individual or collaboratively, and which are declined according to personal choices, specific production contexts, or varying writing cultures (39). In pursuit of a nuanced understanding of literary creation, Marjorie Stone and Judith Thompson advocate for a heterotextual model of authorship, which, in conceptual alignment with Bakhtinian theories of dialogism and plurivocality, frames the author as a composite entity “woven of varying strands of influence and agency, absorbing or incorporating different subjectivities, and speaking in multiple voices” (19).

Whereas theoretical discourse frequently challenges conventional ideas of attribution that scarcely account for the concrete, material, and ‘executive’ aspects of writing, standard editorial practices continue to adhere to what Jerome McGann characterises as “ideas about the nature of literary production and textual authority which so emphasize the autonomy of the isolated author as to distort our theoretical grasp of the mode of existence of a literary work of art” (8). Fully recognising authorship as a socially and culturally constructed phenomenon significantly complicates traditional conceptions of both creative and interpretive processes, leading to a cascade of interrelated theoretical and methodological shifts – including, as genetic criticism has posited, challenging teleological perspectives on writing and problematising the search for authorial intention.

Among the most intricate aspects of the notion of composite authorship are its idiosyncrasies; it is impossible to devise a single theory or model that adequately accounts for the various configurations of joint creation. The dynamics of each collaboration are influenced by the technologies of transmission and may encompass anything from overt co-signature of a work to minor influences on the text. These configurations, moreover, differ not only in terms of the degree of dialogism involved, but also in the stage of the creative process at which the contributions occur (e.g. notetaking, writing, editing), the nature of the relationship between the collaborators, along with the hierarchical dynamics governing it (spouses, relatives, friends, author-assistant, author-editor, author-publisher, etc). Exchanges, therefore, can be explicit, implicit, silent (Elbrecht and Fakundiny 252), disguised (Love 37), contextual, deferred (Hosington 98), unintentional, and sometimes even accidental (Bozant Witcher 115).

In her efforts to reconstruct the prevailing dynamics in women’s collaborative writing enterprises, Lorraine York introduces additional layers of complexity to the issue. Referring to Wayne Koestenbaum (1989) and drawing on the works of Karen Burke LeFevre (1987), Lisa Ede and Andrea Lunsford (1990), she speculates on the ideological value of collaborative acts and their broader social and political implications. York contends that, in most cultures, creative cooperation holds the potential to challenge the status quo, particularly at specific historical moments. However, caution is needed against any *a priori* assumptions, as a “germinally subversive” impetus (York 4) can be constrained, defused and even co-opted to serve reactionary ideologies or reinforce pre-determined

hegemonic structures, thereby resulting in what Susanna Ashton defines as “conservative reactions to the liberal notions of the limitless self” (14).

If there appears to be little consensus on the meaning of collaborative writing and on the means to approach it, much of the scholarly discussion surrounding this topic converges on the recognition that the myth of the lone, unique author is a Romantic construct (e.g. McGann 9; Chartier 28; Greetham 305). Somewhat ironically, however, the Romantic period has also been defined as a time marked by a persistent tension between the image of the singular artist and the social production of art and aesthetic forms. The concept of the solitary Romantic poet is, in other words, more of philosophical than practical significance; this era not only heightened awareness of the multiplicity of agencies involved in the creative process but also brought into focus the social and collective reservoir of knowledge and tradition from which the individual ‘genius’ draws inspiration. To offer concrete evidence of this dynamic, the following pages will consider an instance of the exchange and circulation of manuscripts among the members of the Pisan circle, with particular focus on Mary Wollstonecraft Shelley, Percy Bysshe Shelley (hereafter MWS and PBS), and Leigh Hunt.

Engaging with a group that was considered politically and socially suspect at the time – their views were so radically liberal and reformist that they led to Hunt’s imprisonment<sup>2</sup> – inevitably bears implications for the ideological expectations placed on their literary exchanges. Indeed, as Jeffrey Cox observes, the Pisan circle “pursued a coterie mode of literary production that resisted at the concrete point of literary work the subordination of culture to private and privatizing enterprise [and] sought to forge a collective literary practice” (62). Such collective practice found its most significant expression in experimental editorial projects, particularly through journals, culminating in *The Liberal, Verse and Prose from the South*, a periodical published in four issues by John Hunt in London between 1822 and 1823. Examining the writing practices of the Pisan circle offers an opportunity to appreciate the degree to which its liberal authors negotiated with existing conventions, enabling the identification of conservative pressures that proved insurmountable and of traditional mechanisms, including those governing interpersonal relationships, so deeply ingrained in the writers’ consciousness that they remained scarcely recognized or acknowledged.

By analysing primarily manuscript materials, my study aligns with the practices of most second-generation Romantics, who frequently

circulated writings intended for consumption even when not yet printed. As Michelle Levy notes, the extensive archival records from this period reveal that manuscript production and diffusion persisted well beyond the advent of print, reflecting a nineteenth-century cultural landscape that alternated between, or even embraced the coexistence of, handwritten culture and the print marketplace (2-3). Amidst the simultaneity of different writing technologies, Romantic authors often favoured manuscript circulation, sometimes due to the controversial nature of the content of their works, but more generally because this mode of dissemination was perceived to be decentralized, non-hierarchical, cooperative, and multi-directional. Whereas print culture was governed by market forces, scribal culture served as a “medium of social intercourse” (Levy 8).

The subversive potential of manuscript circulation must be weighed against the wider pervasiveness and acceptance of joint creativity prior to the 1890s, a period when, as Annachiara Cozzi demonstrates, the lack of clear distinctions between authors and readers, between editors and compilers began to be framed in terms of deviation, contamination, or “a sort of Frankenstein’s monster made up of different pieces of diverse origins, the result being unnatural and inharmonious, if not utterly unsettling” (Cozzi).

Today, there persist a tendency within literary criticism and textual editing to regard alterations or revisions deriving from non-authorial sources as forms of impurity or corruption. Collaboration, in other words, is still often seen as unnatural hybridization; as Jack Stillinger observes with particular reference to editorial practice, “where others besides the nominal author have a share in the creation of a text, we usually ignore that share or else call it corruption and try to get rid of it” (vi). Lorraine York and Susanna Ashton provide numerous examples of this inclination, quoting recent studies where co-authorship is associated with the risk of “tainting” one’s work (York 17). James S. Leonard and Christine E. Wharton argue (collaboratively) that discursive exchange is commonly believed to generate “untidiness” and injection of “discordant, therefore unwanted, elements” (27).

This infection-related imaginary, when understood in terms of its harmful potential, carries particularly negative connotations. Microbes and germs, as unwelcome and dangerous invaders, reinforce perceptions of a stark divide between ‘inside’ and ‘outside’, as Laura Otis explains (5); Heather Schell further adds that, by extension, such metaphors can exacerbate distinctions of nationality, gender, race, sexual orientation,

and social class (806). In its positive import, however, the metaphor of contamination is highly suitable for my purposes, as it highlights how narrative acts serve as fertile starting points for the transmission of ideas, which can spread contagiously. In addition, manuscript dissemination itself offers new insights into the dynamics of cooperation and collaboration within writing processes.

In this context, my contribution presents the preliminary findings of an investigation into the history of a little-known notebook written in MWS's hand, currently preserved in the Brewer-Leigh Hunt Collection at the University of Iowa with the shelf mark MS/S54g.<sup>3</sup> This document has received scant scholarly attention, with the only extensive examination conducted by Will Bowers (2018). The nature of this material is unconventional, for it evades traditional categorizations: the notebook's content and function does not fully conform either to the established models of manuscript transmission or to the standard functions prescribed by print culture. In this contribution, I focus on a particularly nonconformist extract within this eccentric document concerning the ancient Florentine legend of Ginevra degli Amieri (also referred to as "degli Armieri" or "degli Almieri")<sup>4</sup> and its propagation among Romantic literary circles.

## *2. Ginevra's story in the hands of Mary Wollstonecraft Shelley*

Notebook MS/S54g, in MWS's hand, dates to her residence in Pisa, a period when she immersed herself in Italian medieval history studying Dante, Petrarch, Machiavelli and consulting the works of Simonde de Sismondi and Giovanni Villani, among others (see Caputo 2022). This thorough engagement with Italy's past culminated in MWS's second novel, *Valperga* (1823), a project probably conceived as early as 1817 that accompanied her through profound personal tragedies, including the death of her husband in July 1822, while she was also suffering from growing disillusionment with England's reactionary political climate. Despite this, as also evidenced by her "Tale of the Passions", published in *The Liberal* in 1823, MWS maintained a steadfast focus on her research, drawn to events in Florentine history that resonated with her circle's social, political, and gender-related agenda.

The thirty leaves of notebook MS/S54g, measuring 102x150mm in octavo, are not preserved in their original order, as Bowers effectively

argues (513). Material evidence suggests that the notebook was originally larger, with some leaves now missing. Most of the notebook is written in portrait orientation (ff. 1r-9r, 11r-28v, 30r-v) and contains transcriptions of and translations from Homer's *Odyssey*, testifying to MWS's study of Greek. Only two leaves, now in separate gatherings (ff. 10r-v, 29r-v), are written in landscape orientation and include fragmentary transcriptions of two tales from ancient Florence: the story of Ginevra degli Amieri (f. 10r-v) and the account of a famous duel that took place in 1530 during the siege of the city, involving Giovanni Bandini and Lodovico Martelli (f. 29r-v). These texts are in Italian, a language that MWS had become familiar with from the time of her elopement, in 1814.

Neither of these two transcriptions is complete: the first, Ginevra's story, ends abruptly, mid-sentence, with the text reaching the bottom right-hand corner of the verso (f. 10v), suggesting that some leaves may now be missing. The second transcription also ends mid-sentence, but the remaining blank space on the page indicates that it was likely abandoned (f. 29v). It is plausible that the leaves containing the two transcriptions were originally closer together, as suggested by the fact that MWS references the source of both texts only once, on the recto of Ginevra's legend transcription (f. 10r). Here, she writes "Osservatore fiorentino Vol. 1", citing the first volume of the *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria* ("The Florentine observer of its homeland's buildings"), an Italian periodical edited by Marco Lastri, where both stories are narrated just a few pages apart (119-123; 183-192).

*L'osservatore* provided historical and artistic insights into Florence's streets and monuments, alongside curiosities and anecdotes, often drawn from ancient and authoritative historical accounts of the city. For instance, Ginevra's story is reported in connection with a narrow street near the Duomo of Santa Maria del Fiore, now known as "Via del Campanile" ("Belltower Alley"), but formerly called "Via della Morta" ("Dead Woman's Alley") or "Via della Morte" ("Death Alley"). This periodical was first published between 1776 and 1778, with a second edition in volume form in 1797 and a third edition in 1821, coinciding with the Shelleys' time in Tuscany. According to MWS's journal, she began reading *L'osservatore* on April 10th, 1821, and finished consulting the first volume by April 14th (*Journals* 360-362). It can be assumed, then, the Florentine stories were transcribed around this period.

As is well known, MWS drew from *L'osservatore* for Valperga, but the specific transcriptions in MS/S54g do not appear to have been intended

for that novel. I concur with Bowers (517) in observing that when MWS made notes for *Valperga* her writing was often rough, blending Italian with English and summarizing material. In contrast, the accurate transcription of episodes in MS/S54g reflects a markedly different approach, suggesting another purpose or destination for this material. Incidentally, it is worth noting that *L'osservatore* had a significant influence on the Anglo-Italian community after serving as a source for MWS: it was among the books in George Byron's library, it offered a foundation for Augustus Hare's *Cities of Northern and Central Italy* (1876), and it supplied content for George Eliot's *Romola* (1862).

Due to space constraints, I will focus solely on Ginevra's story, which is helpful to outline here privileging the account that MWS transcribed over other versions of the legend. The events are believed to have occurred either in 1396 or 1400. Ginevra degli Amieri was in love with Antonio Rondinelli, but her father arranged her marriage to a nobleman named Francesco Agolanti, whom she eventually wedded. Ginevra lived unhappily with her husband for four years until, one day, she was found unresponsive and presumed dead. Only seemingly deceased, she awakened in her tomb, managed to escape the crypt, and returned to her marital home. Francesco rejected her, convinced that she was a ghost; thus, Ginevra sought refuge with her father, who, equally frightened by the eerie vision, refused her entry into his house. Finally, she turned to Antonio, her former suitor, who promptly took her in and helped her recover. In the end, Ginevra married Antonio, as the Church nullified her first marriage on the grounds that she had been declared legally dead.

This tale, which presumably started circulating well before the advent of print, first appeared in written form around the mid-sixteenth century. In addition to its presence in *L'osservatore*, it was published in poetic form by Agostino Velletti in *Nuova istoria di Ginevra degl'Armieri, cittadina di Fiorenza* (1572), mentioned by Francesco Rondinelli in *Relazione del contagio* (1634; 55), summarized by Leopoldo del Migliore in *Firenze città nobilissima illustrata* (1684; 16), adapted into a novella and quoted by Domenico Manni respectively in "La sepolta viva" (1744) and *Veglie piacevoli: ovvero notizie de' più bizzarri e giocondi uomini toscani, le quali possono servire di utile trattenimento* (1762; 46-60), and set to music around 1814 in Giuseppe Maria Foppa's *Ginevra degli Almieri, tragicommedia per musica*. According to my research, *L'osservatore* draws heavily on Manni's novella "La sepolta viva", borrowing extracts from its text with only slight modifications.

MWS was fascinated by a tale that had undergone multiple retellings and rewritings, or, in Del Migliore's words, "una divulgata leggenda, che v'è fuori per le mani di tutti", "a widely known legend, which passes through everyone's hands" (16).<sup>5</sup> Alessandro D'Ancona, one of the first scholars to comment on Ginevra's story, argues that it emerged from a period in Florence's history when personal events were witnessed not only by family and friends but by an entire community, and every significant episode in an individual's life was "una allegria o un dolore comune", "a shared joy or sorrow" (11). This communal sense, combined with the story's ancient origins and various revisitations, obviously resonated with the Romantic spirit. Furthermore, Ginevra's tale carries the weight of significant literary allusions: it predates the troubled love of Shakespeare's *Romeo and Juliet*, evokes the Dantean echoes of Paolo and Francesca and bears connections to Giovanni Boccaccio's *Decameron*. The fourth tale of the tenth day, in fact, recounts how "Messer Gentil de' Carisendi, venuto da Modona, trae della sepoltura una donna amata da lui, seppellita per morta; la quale riconfortata partorisce un figliuol maschio [...]", "Messer Gentil de' Carisendi from Modena removes from the tomb a woman he loved, who had been buried for dead; once revived, she gives birth to a male child" (Boccaccio 607). However, as D'Ancona sardonically observes, the Church's role in Ginevra's story surpasses even Boccaccio's provocative imagination, as it sanctifies a romantic union despite the existence of a prior marriage (10).

Indeed, D'Ancona emphasizes that the scepticism surrounding Ginevra's story was less focused on her miraculous recovery from apparent death than on the Church's extraordinary decision to annul her first marriage (13-14). This conclusion carries subversive implications for the institution and, more specifically, for women's role within it. Actually, the legend as a whole, in all its versions, is bluntly antimatrimonial as it figuratively equates "Church-sanctified wedlock with a living tomb" (Crook 2021 591). Probably, MWS found these themes in line with the ideals of free love often advocated by the Pisan circle; in addition, they were closely connected to the Shelleys' life experiences, including PBS's attempts in 1821 to extricate his friend Emilia Viviani from an arranged marriage. Nevertheless, MWS never reworked her notes on Ginevra's legend in her literary works, just as she never made use of the story of the Florentine duel. Instead, it seems very probable that she shared her findings not only with her husband but also with other members of her circle, especially

Leigh Hunt. In fact, MWS's transcription arguably provided a source of inspiration for PBS's unfinished narrative poem "Ginevra", posthumously published in 1824, as well as for Hunt's play *A Legend of Florence*, first performed at Covent Garden in 1840. Next, I would like to explore the web of interrelations connecting these works to *L'osservatore* and MWS's transcriptions.

### 3. *Ginevra's story in the hands of Percy Bysshe Shelley*

It is well known that the Shelleys began co-writing from the time of their elopement, keeping a shared journal where they sometimes even combined two different hands in the same sentence, a practice that for Betty Bennett is an indication of the intertwining of "a passion for each other and a passion for writing" (1996 xxi). In Pisa, their relationship was reported to be strained after the recent loss of two of their children, yet manuscripts now at the Bodleian Library reveal that between 1819 and 1822 they continued exchanging manuscripts; notebook 17 (MS. Shelley adds. e.17), for instance, contains both MWS's notes for *Valperga* and PBS's poetic drafts.<sup>6</sup> This exchange, often interpreted through a biographical lens, has been viewed as a means for the couple to seek personal reconciliation (Bennett 1992 163; Bozant Witcher 63).

The Shelleys' collaboration extended to the selection of subjects for their literary efforts. In August 1820, PBS composed "The Witch of Atlas", a poem prefaced by a sardonic apology for its metaphysical abstractions addressed "To Mary (on her objecting to the following poem, upon the score of its containing no human interest [...])" (*Poetical Works* 3).<sup>7</sup> Examination of the manuscripts housed at the Bodleian Library (MS Shelley adds. e. 6, f. 93) reveal that the prefatory lines were written concurrently with the poem itself, not as a later addition;<sup>8</sup> this placement implies that MWS's reservations arose prior to composition, possibly during discussions of PBS's plans (see Adamson xl-xli). Reportedly, MWS often warned her husband against pursuing grand poetic effects through imaginative verse, rather than engaging with socially and politically relevant themes. For her, literature was an ethical act meant to facilitate the expression of liberal reform – and the story of Ginevra held this potential.

PBS's fragmentary poem "Ginevra" survived only in untitled rough manuscripts until 1824, when MWS edited *Posthumous Poems of Percy*

*Bysshe Shelley*.<sup>9</sup> In a footnote to this edition, she credited *L'osservatore* without mentioning her likely mediating role in bringing the story to PBS's attention, specifying: "This fragment is part of a poem which Mr. Shelley intended to write, founded on a story to be found in the first volume of a book entitled 'L'Osservatore Fiorentino'" (229). It remains unclear why MWS did not write something herself based on Ginevra's legend, instead opting to share the material while downplaying her contribution. This choice may align with her characteristic expressions of humility, as seen in her description of PBS's reaction to a portrait of Beatrice after they acquired the Italian manuscript of the Cenci's family story: "Shelley's imagination became strongly excited, and he urged the subject to me as one fitted for a tragedy. More than ever I felt my incompetence; but I entreated him to write it instead; and he began and proceeded swiftly [...]" ("Note" 335; see also Crisafulli).

MWS could have similarly "entreated" PBS to write about Ginevra's legend, enacting the strategy that Nora Crook characterises as alternating meekness and boldness (2001 75), or strategically withdrawing from publicity whenever her literary projects and political commitment could provoke undue disapproval. After all, MWS was well aware of the pressure on women writers to normalise their positions, as her mother had been an example of a reputation damaged by the revelation of an unconventional lifestyle. Bearing in mind these considerations, it cannot be excluded that MWS entrusted a story rich in anti-patriarchal implications to other (male) writers believing this could both shield her from exposure and amplify its impact. The result, however, might seem disappointing, as in this case the Shelleys' collaborative effort to unearth emancipatory subjects from old tales yielded a rather conventional result.

PBS's poem, being unfinished, contains no clear evidence that the author planned to follow the narrative of *L'osservatore*, particularly regarding Ginevra's return to life. Indeed, death is seemingly presented as the primary means of liberation from "the tyrannic will / Of parents" (lines 62-63) when Ginevra describes her arranged marriage to Antonio in terms of a funereal ceremony where "[...] my knell / Will mix its music with that merry bell" (lines 83-84; *The Complete Poetry* 137-138). However, the extant lines provide various subtle hints that death is not a permanent state,<sup>10</sup> particularly in the characterisation of a ring as "The pledge of vows to be absolved by death" (line 80, *The Complete Poetry* 138). This expression echoes *L'osservatore*'s phrase "disciolto il primo matrimonio

dalla morte”, “the first marriage was dissolved by death” (121) and alludes to the Church’s final liberatory resolution – or absolution. In Bodleian MS adds e. 8 (f. 122) and e. 18 (f. 2), amid PBS’s tangled annotations, an earlier version of the meeting with Antonio reveals Ginevra discussing “A few swift years – perhaps a few slow hours” before “the date of love”, lines that perhaps were discarded as too overt in foreshadowing the ending.<sup>11</sup>

One of the most evident divergences between PBS’s fragment and *L’osservatore* is the husband’s name: Francesco Agolanti becomes “Gherardi”, a surname shared with a well-known cast maker who even produced Keats’s death mask in February 1821 (see Crook and Webb 315). While “Gherardi” was certainly in PBS’s mind for that reason, he could also have chosen it as an homage to Boccaccio’s *Decameron*, since Villa Gherardi, as MWS herself notes, was “the first place to which the ladies betook themselves” during the pestilence (“Italian Lives” 61). PBS also considered naming Ginevra’s husband “Malespina” (Crook and Webb 315), which, in addition to meaning “evil thorn”, is closely related to *Valperga*; Gherardino Malaspina was a Guelph bishop turned traitor who aided Castruccio in acquiring control of Lunigiana. In short, name-changing shows that PBS appropriated the legend by weaving in it a web of connections with the Pisan circle’s and the Shelleys’ cultural and personal itineraries in Italy.

Even more significant are PBS’s changes in the timeline of the events as narrated in *L’osservatore*. According to the Italian periodical, Ginevra remained “in quella dispiacente unione [con Francesco] per anni quattro” (“in that unhappy union [with Francesco] for four years”) before her apparent death (119); instead, in PBS’s fragment, on the very evening of her wedding she is found “[...] without motion or pulse or breath, / With waxen cheeks, and limbs cold, stiff and white / And open eyes [...]” (lines 163-165; *The Complete Poetry* 155). If PBS planned to adhere to the original ending of the legend, such a transformation would sensibly moderate its provocative potential because the marriage between Ginevra and Gherardi was not consummated and therefore not valid yet in the eyes of the Church.

Given the recurring patterns in MWS’s other experiences with collaborative authorship, this modification could well have been supported or even instigated by her. For instance, while translating the Italian manuscript of the Cenci, MWS omitted its most disturbing details, deeming them “horrible, and unfit for publication” (“Relation” 297); similarly, she

made “prudent” alterations to Byron’s *Don Juan*, demonstrating an acute awareness of what “would lose the poem readers” (Leader 189). Clearly, as previously mentioned, within the writing couple she possessed the sharper sense of what was appropriate for a nineteenth-century audience and how to avoid potential backlash.

#### 4. Ginevra’s story in the hands of Leigh Hunt

Besides exchanging notebooks with PBS, MWS was also in the habit of sending her materials to Hunt. In a letter addressed to him dated April 17, 1821, she enclosed a transcription of the Florentine duel between Bandini and Martelli as found in *L’osservatore*, in Italian and this time in its complete form (*Letters* 189-197). In the accompanying text, she noted that she found the story especially suitable for the *Indicator*, evidently unaware that this journal had ceased publication just a month earlier, on March 21. Like the legend of Ginevra, the tale of the duel has as a long tradition; *L’osservatore* drew the account from Benedetto Varchi’s *Storia Fiorentina* (written 1527-1538) and mentioned it as a demonstration of how personal strife can be transformed into political fervour (188). Noteworthy in this letter is the fact that MWS transcribed the story of the duel explicitly for dissemination, suggesting that both Florentine legends probably existed in other copies, or were transmitted by means beyond notebook MS/S54g. This also shows that MWS sent the materials to Hunt only a few days after her completing her consultation of *L’osservatore*’s first volume: she had already decided that she would not reuse them herself. This raises the question of whether she ever transcribed the story for her own purposes.

In his position as editor, Hunt had the ability to solicit articles and literary pieces from his coterie,<sup>12</sup> so, rather than offering the transcription to him personally, MWS was addressing a broader community of peers. This act underscores the value that MWS attached to her Florentine tales and the purpose she saw in them: rather than merely circulating specific texts, she was exporting ‘corrupting’ foreignness and contributing to the construction of Italy as a symbolic space of creative resistance and liberation, a place where struggles for social and political rights could be imaginatively vindicated. In this sense, sharing both the duel and Ginevra’s story, MWS was drawing attention to liberal impulses that have always existed and find their roots in ancient legends, but have been suppressed or normalized by

institutionalised discourse. Equality could be rediscovered and reclaimed through the varied, oral-based tradition of storytelling and its transgressive elements.

Hunt never acted on the proposal of taking inspiration from the Florentine duel, but in the same letter MWS announced to him that she had “another Itali[an] story for you” that she could “relate [...] as I heard it” (*Letters* 189). This story was possibly Ginevra’s, which she planned to convey orally. Indeed, Hunt’s *A Legend of Florence* openly revisits this legend from *L’osservatore*, acknowledging the Italian periodical in his prefatory “word respecting the story of my play” (vii).

The paratextual information accompanying *A Legend of Florence* is particularly rich and intriguing. Hunt not only specifies the title of the Florentine journal in a footnote, but also hints to the “melancholy” fact that “the beloved friend whom I lost in [Italy] had chosen the same subject for a poem, of which he has left a fragment” (viii). The vagueness of Hunt’s words – who does not indicate having read the story of Ginevra himself – leaves open the possibility of MWS’s mediation. Additionally, while crediting the two main sources available to him, Hunt implies that his play and PBS’s fragment share a common source, though he did not draw on his friend’s work directly.

Despite the emphasis on the derivational nature of the play, in its printed version Hunt appears somewhat reticent in acknowledging the full extent of his collaborations during its composition. His letters reveal that he often sought advice and suggestions from a wide circle of friends, including Robert Bell, Thomas and Jane Carlyle, George Craik, Charles Dickens, John Forster, Thornton Hunt, John Hunter, James Knowles, and Bryan Proctor – even organising readings of the play for their feedback (Robinson 46-47). He presented another reading at Covent Garden to gather the impressions of the stage professionals working alongside him, yet in his “Preface”, he mentions only vaguely their “willingness to hear” and “freshness of imagination” (v, vii). Given that none of the documented assistance that Hunt received is explicitly recognised, it would not be surprising if MWS’s mediation was similarly overlooked.

There are contrasting tensions in Hunt’s conception and elaboration of *A Legend of Florence*. On the one hand, Jeffrey Cox observes, Hunt “clearly saw writing as a social activity or even what we would call an ideological activity” (7). With this work, he pursued his ideal of group authorship to such a radical extent that, as Charles Robinson notes,

he ultimately “sacrific[ed] his initial aesthetic judgments and artistic control to friends, actors, designers, stage and acting managers, and the commercialism of the theatre itself” (44). Yet, when presenting the play in its printed form, Hunt reinforced conventional authorship attributions, obscuring the complexities of his role in the creation of the work:

When I resided near Florence, some years ago, I was in the habit of going through a street in that city, called the “Street of Death”, (*Via della Morte*), – a name given it from the circumstance of a lady’s having passed through it at night-time in her grave-clothes, who had been buried during a trance. (Hunt *Legend* vii)

Recalling his habit of walking through the street of Florence where Ginevra was said to have escaped her crypt, Hunt presents himself as a typical *connoisseur* and *raconteur* who emphasizes his active involvement in the narrative rather than passive reception of it. By integrating the story into his personal experience, Hunt seems to reassert his authorial voice, along with his presence and status.

The “Preface” to *A Legend of Florence* also rhetorically questions whether the author’s “remembrance of the account given in a Florentine publication” is accurate (viii). Referring to a faulty memory can serve as a useful expedient to anticipate that the original source has been altered and transformed. Indeed, Hunt adds new characters, settings, and storylines to the Italian legend in his play. These additions offer multiple opportunities to emphasise the theme of sexual liberation, a topic that he had previously explored in the poem *The Story of Rimini* and in “The Florentine Lovers”, another tale inspired by *L’ossevatore* and published in the first issue of *The Liberal*. For instance, in *A Legend of Florence*, the newly devised characters of Fulvio Da Riva and Cesare Colonna denounce the institution of marriage repeatedly discussing the “hundreds” of “ill assorted” and “lover-hated” unions in Florence (25). Later, when they confront Francesco Agolanti about his cruelty to his wife, they can reply with difficulty to his objection: “Why select me”, he says, “as the scape-goat of a common / And self-resented misery?” (*Legend* 40). After listing unhappy unions in Florence enduring with abuse and reciprocal damage, he explains that marriage itself inevitably leads to “A hell, the worse for being carried about / With quiet looks” (*Legend* 40).

As he states in his “Preface”, Hunt seems to have reworked the original Italian text and not PBS’s poem: *A Legend of Florence* opens

when Ginevra has already been trapped in an unhappy marriage with the tyrannic Agolanti for four years, as narrated in *L'osservatore*. The most significant change of Hunt's revisitation lies in the ending, where the Church's involvement proves unnecessary, as the cruel Francesco is killed by Cesare, and Ginevra is free to remarry Antonio. Once again, the alteration significantly diminishes the subversive potential of the source, favouring its triumphal success in the theatre. However, in this case there is evidence that Hunt made this change reluctantly: in its earlier drafts, the play closed with the Church's unorthodox decision to annul the marriage, but feedback from Hunt's literary circle and the acting company pressured him to revise the ending. After the reading held in Covent Garden theatre in December 1839, Hunt wrote to Sarah Flowers: "you will find great alterations to the fifth [and final] act. They feared the *divorce*" (7 February 1840, original emphasis; *Letters* 360). Similarly, in a letter to Anna Cora Mowatt, he admitted: "They cut down the *Legend of Florence* a good deal at Covent Garden, & I disputed not a syllable [...] though I would fain not have *altered* the fifth act from its final intention" (9 February 1841, original emphasis; qtd in Barnes).

Hunt remained committed to his collaborative philosophy rather than adherence to the Florentine tale, but this was not without some degree of negotiation to preserve the social and political message of his play: the manager of Covent Garden, Madame Vestris, requested "a more radical change: she wanted Hunt to reform Agolanti and to give him his wife back" (Robinson 49). For Hunt, Francesco Agolanti was beyond reform; as the manifestation of a system devoid of equality or freedom and in need of reformation, he represented oppressive institutions that trapped women in harmful relationships with little chance of escape. In this sense, Hunt insisted that with *A Legend of Florence* he had a "piece of legislation in my hands, the duty of which I could not give up" (Qtd in Robinson 54). This is the legislation of a counter-government, which, in order to exist within a hegemonic discourse, must accommodate both dissent and compromise.

##### 5. A conclusive note

The complex dynamics of joint writing within the Pisan circle illustrate many of the challenges and indeterminacies explored in the theoretical debate on collaborative writing, exposing the porous and unstable boundaries of a

practice that defies exact definition. The literary collaborations between the Shelleys and Hunt prompt questions, for instance, about the distinction between co-authorship, advice, and assistance, issues that intersect with broader complexities regarding concepts of authorial inspiration and originality. Further specificities arise from the often-blurred lines between writing and re-writing, particularly when the latter overlaps the inevitable adaptations that occur when shifting from one genre to another.

As for the specific case at hand, the Shelleys' exchanges of notebooks and drafts have often been framed in terms of their affective relationship and interpreted as an "intersubjective connection" or sympathetic exchange (Bozant Witcher 37). While this emotional bond was probably the initial catalyst for their collaborative working relationship, by 1821, when their personal circumstances changed, perhaps the comradeship continued because its meaning had expanded beyond the couple's private sphere and translated into a form of activism, an ideological and political practice based on a notion of authorship conceived in terms of a collective and plural self.

The reconstruction of the multiple exchanges and transmissions surrounding the Florentine legend of Ginevra degli Amieri, although necessarily incomplete, undermines the prevailing perception of MWS as merely "a transparent medium through which passed the ideas of those around her" (Moers 82). Far from occupying a peripheral role within the Pisan circle, MWS was actively engaged in shaping its direction, critically interrogating the projects of its members and steering both their literary and political efforts, which, for her, were inseparably linked. MWS's awareness of the limitations inherent in the conventional image of the authorial self as a singular, autonomous figure is closely related to her recognition of the dynamics of gendered authorship, which brought about a tension between the self-effacement expected of women and the self-assertiveness typically associated with literary creation. In this way, MWS's rapport with authorship is marked by a complex ambivalence, where being a writer becomes a performative act that involves strategically oscillating between avoiding publicity and validating her role and status.

Equally ambiguous is Hunt's notion of the authorial self. While he genuinely pursued an ideal of collaborative and socialized creativity, once *A Legend of Florence* appeared on the printed page, he found himself responding to coeval cultural and societal pressures by presenting a more traditional, individualistic authorial identity. As previously noted, in his

“Preface” Hunt seems to claim control over the Florentine legend, as if the book-object activated a conservative impulse toward literary appropriation and an explicit effort to shape his public persona. In this light, there emerges a risk that group-shared writing and collaborative creativity might be seen, paradoxically, as tactics for exerting greater influence over audience reception, subtly reinforcing the dominance of the author.

Mary Wollstonecraft Shelley, Percy Bysshe Shelley, and Leigh Hunt embody a Romantic ethos that conceptualises literary creation as a non-rivalrous, noncompetitive process emerging from a communal, hive-like form of knowledge. Their reliance on old tales rooted in popular culture reinforces the idea that storytelling is not an isolated endeavour but a social good produced by and for the community. This revolutionary ideology, however, is prudently tempered by its grounding in a long-term vision of freedom that seeks to avoid outright provocation and instead promotes latent, gradual structural reform. The circle’s approach views creativity as a transformative tool, but one that works subtly negotiating with established cultural frameworks. Through this broader vision of societal change, the ‘grand Pisan conspiracy’ pushes boundaries while respecting continuity, in order to ensure that the members’ power to communicate remains intact and effective over time.



- 1 This contribution is based on a paper that I delivered at the *SHARP Conference 2024, Global Book Cultures: Materialities, Collaborations, Access*, held at the University of Reading, UK.
- 2 The article for which Hunt was imprisoned, “The Prince on St. Patrick’s Day”, attacked the Prince of Wales, recently declared Regent. It was published on 22 March 1812 in *The Examiner*.
- 3 I was able to consult the photographic reproductions of the notebook with the kind assistance of the librarians at the Special Collections and University Archives, University of Iowa. Special thanks to Meaghan Lemmenes and Lindsay Moen for their invaluable help.
- 4 I adopt “degli Amieri”, the surname mentioned in *L’osservatore*, which, according to D’Ancona, is the correct one; he asserts that other variants are merely ‘corruptions’ that arose from ‘popular’ retellings of the story (13).
- 5 Translations from Italian into English not otherwise acknowledged are mine.
- 6 The digital reproduction of Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 17 can be consulted at “Bodleian Library Ms. Shelley Adds. E. 17.” *Digital Bodleian*, [digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/0f0cba27-6264-4c4e-8b03-3a83c700c1f5/](https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/0f0cba27-6264-4c4e-8b03-3a83c700c1f5/). Accessed 19 Oct. 2024.
- 7 This prefatory apology was not included in the 1824 edition of “The Witch of Atlas” included in the *Posthumous Poems* edited by MWS.
- 8 The digital reproduction of Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 6 can be consulted at “Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 6.” *Digital Bodleian*, [digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/07ce40f9-6a9f-4ff6-9ffd-7b9528f71374/](https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/07ce40f9-6a9f-4ff6-9ffd-7b9528f71374/). Accessed 19 Oct. 2024.
- 9 The drafts of the poem now known as “Ginevra” are included in Bodleian MS Shelley adds. e. 6, e. 8, and e. 18. MWS’s role as editor is not explicitly stated in the cover title of the 1824 book.
- 10 In this sense, see also the repetitions of “if it be dead...” in lines 162-169 (*The Complete Poetry* 155).
- 11 The digital reproduction of Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 8 and e. 18 can be consulted at “Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 8.” *Digital Bodleian*, [digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b03d4d34-d3a1-428d-b267-a78f73e3fbfa/](https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b03d4d34-d3a1-428d-b267-a78f73e3fbfa/) and “Bodleian Library MS. Shelley adds. e. 18.” *Digital Bodleian*, [digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b03d4d34-d3a1-428d-b267-a78f73e3fbfa/](https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/b03d4d34-d3a1-428d-b267-a78f73e3fbfa/)

[ox.ac.uk/objects/5fcbaa1b-e54f-4536-a2ff-aeeab1f24c85/surfaces/9c75e766-a056-450b-a246-0aafec1b1c3c](https://ox.ac.uk/objects/5fcbaa1b-e54f-4536-a2ff-aeeab1f24c85/surfaces/9c75e766-a056-450b-a246-0aafec1b1c3c). Accessed 19 Oct. 2024.

12 For further insights into Leigh Hunt's editorial role, see Baiesi.



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Adamson, Carlene A. "Introduction." In *The Bodleian Shelley Manuscripts: A Facsimile Edition, with Full Transcriptions and Scholarly Apparatus*, vol. 5. Ed. Carlene A. Adamson. London: Garland, 1997, xvii–li.
- Ashton, Susanna. *Collaborators in Literary America. 1870-1920*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2003.
- Baiesi, Serena. "Politics, Literature, and Leigh Hunt's Editorial Spirit in *The Liberal*." In *Imprinting Anglo-Italian Relations in The Liberal*. Eds. Lilla Maria Crisafulli, Serena Baiesi, Carlotta Farese. Lausanne-Berlin-Bruxelles-Chennai-New York-Oxford: Peter Lang, 2023.
- Barnes, Warner. "Leigh Hunt's Letters in the Luther Brewer Collection: Plans for a New Edition." *Books at Iowa* 3 (1965): <https://www.lib.uiowa.edu/scua/bai/barnes.htm>. Accessed 19 Oct. 2024.
- Bennett, Betty T. Introduction to *Relation of the Death of the Family of the Cenci*. In *The Bodleian Shelley Manuscripts: A Facsimile Edition, with Full Transcriptions and Scholarly Apparatus*, vol. 10. Ed. Chales E. Robinson and Betty T. Bennett. London: Garland, 1992, 161-272.
- . "General Introduction." In *Novels and Selected Works of Mary Shelley*, vol. 1. By Mary Wollstonecraft Shelley, ed. Nora Crook. London and New York: Routledge, 1996.
- Boccaccio, Giovanni. *Decameron*. Milano: Mursia, 1966.
- Bowers, Will. "On First Looking into Mary Shelley's Homer. *The Review of English Studies* 69.290 (2018): 510-531.
- Bozant Witcher, Heather. *Collaborative Writing in the Long Nineteenth Century: Sympathetic Partnerships and Artistic Creation*. Cambridge: Cambridge University Press, 2019.
- Caputo, Nicoletta. "Con occhi britannici. Mary Shelley, Felicia Hemans e i moti rivoluzionari italiani del 1820-21." *LEA* 11 (2022): 61-78.
- Chartier, Roger. *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*. Trans. Lydia G. Cochrane. Stanford: Stanford University Press, 1994.
- Cox, Jeffrey N. *Poetry and Politics in the Cockney School: Keats, Shelley, Hunt and Their Circle*. Cambridge: Cambridge University Press, 1998.

- Cozzi, Annachiara. *Late Victorian Literary Collaboration: Authorship, Co-Authorship and Popular Fiction*. E-pub edition. Liverpool: Liverpool University Press, 2024.
- Crisafulli, Lilla Maria. "Shelley's *The Cenci*: 'studiously written in the style very different from any other compositions.'" In *Poetic and Dramatic Forms in British Romanticism*. Ed. Franca Dellarosa. Bari: Laterza, 2006, 39-61.
- Crook, Nora and Timothy Webb. "Endnotes to Transcriptions: Right-side Up Items." In *The Bodleian Shelley Manuscripts: A Facsimile Edition, with Full Transcriptions and Scholarly Apparatus*, vol. 19. London: Garland, 1997, 315-325.
- Crook, Nora. "'Meek and Bold: Mary Shelley's Support for the Risorgimento.' In *Mary versus Mary*. Ed. Lilla Maria Crisafulli and Giovanna Silvani. Naples: Liguori, 2001, 73-88.
- . "From Posthumous Poems: Fragments." In *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, vol. 7. Ed. Neil Nora Crook. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 2021, 588-616.
- D'Ancona, Alessandro. Prefazione. In *La storia di Ginevra degli Almieri che fu sepolta viva in Firenze*. By Agostino Velletti. Pisa: Nistri, 1863, 7-20.
- del Migliore, Leopoldo. *Firenze città nobilissima illustrata*, vol. 1. Firenze: Stamperia della Stella.
- Digital Bodleian*, digital.bodleian.ox.ac.uk/ Accessed 19 Oct. 2024.
- Ede, Lisa and Andrea Lunsford. *Singular Texts / Plural Authors: Perspectives on Collaborative Writing*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1990.
- Elbrecht, Joyce and Lydia Fakundiny. "Scenes from a Collaboration: Or Becoming Jael B. Juba." *Tulsa Studies in Women's Literature* 13.2 (1994): 241-257.
- Foppa, Giuseppe Maria. *Ginevra degli Almieri. Tragicommedia per musica [...]*. Firenze: Regina Luchi, 1814.
- Greetham, David C. *The Pleasures of Contamination: Evidence, Text, and Voice in Textual Studies*. Bloomington: Indiana University Press, 2010.
- Hosington, Brenda M. "Collaboration, Authorship, and Gender in the Paratexts Accompanying Translations by Susan Du Verger and Judith Man." In *Gender, Authorship, and Early Modern Women's Collaboration*. Ed. Patricia Pender. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2017, 95-123.
- Hunt, Leigh. *A Legend of Florence. A Play in Five Acts*. London: Moxon, 1840.
- . *Leigh Hunt: A Life in Letters. Together with Some Correspondence of William Hazlitt*. Ed. E.M. Gates. Essex: Falls River, 1999.
- Koestenbaum, Wayne. *Double Talk: The Erotics of Male Literary Collaboration*. London: Routledge, 1989.
- Lastri, Marco (ed.). *L'osservatore fiorentino sugli edifizj della sua patria*, vol. 1. 3rd edition. Firenze: Gaspero Ricci, 1821.

- Leader, Zachary. *Revision and Romantic Authorship*. Oxford: Clarendon Press, 1996.
- LeFevre, Karen Burke. *Invention as a Social Act*. Carbondale: Southern Illinois University Press, 1987.
- Leonard, James S. and Christine E. Wharton. "Breaking the Silence: Collaboration and the Isolationist Paradigm." In *Author-ity and Textuality: Current Views of Collaborative Writing*. Ed. James S. Leonard *et al.* West Cornwall: Locust Hill, 1994, 25-40.
- Levy, Michelle. *Literary Manuscript Culture in Romantic Britain*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2020.
- Love, Harold. *Attributing Authorship: An Introduction*. Cambridge: Cambridge University Press, 2002.
- Manni, Domenico. *Veglie piacevoli: ovvero notizie de' più bizzarri e giocondi uomini toscani, le quali possono servire di utile trattenimento*. Venezia: Zatta, 1762.
- . "La sepolta viva" [1744]. In *Saggi de' novellieri italiani di ogni secolo*. Ed. H.W. Longfellow. Boston: Gray and Bowen, 1832, 13-20.
- McGann, Jerome. *A Critique of Modern Textual Criticism*. Chicago-London: The University of Chicago Press, 1984.
- Mercer, Anna. *The Collaborative Literary Relationship of Percy Bysshe Shelley and Mary Wollstonecraft Shelley*. E-pub edition. New York-London: Routledge, 2020.
- Moers, Ellen. "Female Gothic" [1974]. In *Endurance of Frankenstein: Essays on Mary Shelley's Novel*. Eds. George Levine and U.C. Knoepfelmacher. Berkeley: University of California Press, 1979, 77-87.
- Otis, Laura. *Membranes: Metaphors of Invasion in Nineteenth-Century Literature, Science, and Politics*. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1999.
- Robinson, Charles E. "Leigh Hunt's Dramatic Success." *The Life and Times of Leigh Hunt: Papers Delivered at a Symposium, April 13, 1984*. Ed. Robert A. McCown. Iowa City: Friends of the University of Iowa Libraries, 1985, 41-59.
- Rondinelli, Francesco. *Relazione del contagio. Stato in Firenze*. Firenze: Landini, 1634.
- Schell, Heather. "The Sexist Gene: Science Fiction and the Germ Theory of History." *American Literary History* 14.4 (2002): 805-27.
- Shelley, Percy Bysshe. *Posthumous Poems of Percy Bysshe Shelley*. [Ed. Mary Wollstonecraft Shelley.] London: Henry Hunt, 1824.
- . *The Poetical Works of Percy Bysshe Shelley*, vol IV. Ed. Mary Wollstonecraft Shelley. London: Moxon, 1839.

- . *The Complete Poetry of Percy Bysshe Shelley*, vol. 7. Ed. Neil Nora Crook. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 2021.
- Stillinger, Jack. *Multiple Authorship and the Myth of Solitary Genius*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1991.
- Stone, Marjorie and Judith Thompson. “Contexts and Heterotexts: A Theoretical and Historical Introduction.” In *Literary Couplings: Writing Couples, Collaborators, and the Construction of Authorship*. Eds. Marjorie Stone and Judith Thompson. Madison: The University of Wisconsin Press, 2006.
- Velletti, Agostino. *Nuova istoria di Ginevra degl'Armieri, cittadina di Fiorenza*. Treviso: Paulello, 1572.
- Wollstonecraft Shelley, Mary. “Note on The Cenci.” In *Poetical Works, by Percy B. Shelley*. Ed. Thomas Hutchinson, rev. G.M. Matthews. Oxford: Oxford University Press, 1971, 334-337.
- . *The Letters of Mary Wollstonecraft Shelley*, vol. 1: “A part of the Elect.” Ed. Betty T. Bennett. Baltimore-London: Johns Hopkins University Press, 1980.
- . *The Journals of Mary Shelley. 1814-1844*, vol. 1. Ed. Paula R. Feldman and Diana Scott-Kilvert. Oxford: Clarendon Press, 1987.
- . “Relation of the Death of the Family of *The Cenci*.” In *Mary Shelley's Literary Lives*, vol. 4. Ed. A.A. Markley. London-New York: Routledge, 2003, 296-308.
- . “Italian Lives: Boccaccio.” In *Mary Shelley's Literary Lives and Other Writings*, vol. 1. Ed. Lisa Vargo and Clarissa Campbell Orr. London and New York: Routledge, 2022, 52-76.
- York, Lorraine. *Rethinking Women's Collaborative Writing*. Toronto-Buffalo-London: University of Toronto Press, 2002.



# The Garden and the Playground: The Italian Landscape as Catalyst of Change and Restorative Force in Elizabeth von Arnim's *The Enchanted April*

---

Francesca Pierini

---

Asian University for Women

## 1. Introduction: Meridionism in The Enchanted April

In this article I will analyse a specific construct of the English cultural and literary imagination: the perception of Italy as a country relatively free of class constraints and stark social divisions, which is in consequence portrayed as a space appropriate for returning to unaffected behaviour, sensual openness, untested existential options, and personal reinvention.

This notion is part of a composite constellation of counter-values (to English standards and ideals) that have been most diversely imagined and articulated by a variety of authors writing in English. We may think of such cluster of concepts and preconceptions as making up the larger discourse of 'meridionism', a term coined by Manfred Pfister in 1996. In more recent studies, the notion has been reprised – and its investigation extended – by several scholars, and its significance approached by different angles.

For instance, Patricia Cove discusses the emergence and development of literary genres in England in light of Italian politics in the nineteenth century, and how these were influenced by it. Luigi Cazzato gathers and analyses compelling investigations of English writings in and about Italy from the eighteenth century to the era of the Italian *Risorgimento* through a meridionist lens. In *Europe (in Theory)* (2007), a 'genealogy' of Europe and a seminal work that analyses theorisations of Europe that have produced the Eurocentric archive, Roberto M. Dainotto argues that a modern European identity "begins when the non-Europe is internalised –

when the south, indeed, becomes the sufficient and indispensable internal Other: Europe, but also the negative part of it” (4).

Following such recent insights, the theoretical premise of this article rests on the postulation of an isomorphic correspondence between Europe’s constitution as centre against an Asian, African, or American other on the one hand, and northern Europe’s self-positioning as centre of modernity through its discursive otherization of Southern Europe.

From this perspective, this article adheres to and adopts the broad definition of meridionism as the cultural and literary practice of othering Southern Europe in texts as well as discourse. It could be rightly counter-argued that Italy has occupied a space in Anglophone literature for much longer than the modern centuries. Meridionism, however, is a specific lens borrowed from orientalist studies, the scholarly tradition of postcolonial studies that emerged in the wake of Edward Said’s *Orientalism* (1978), to analyse literary discourses that concern themselves with Italy as a cultural construct from a colonialist and imperialist perspectives.

Although the historical context of the Anglo-Italian encounter has never been formally colonial, its textual outcomes lend themselves to analyses carried out with the findings of postcolonial and orientalist studies insofar as they denote the general process of otherizing Italy in fictional and non-fictional texts, of projecting ‘Italy’ as a double image charged with designated meanings and functions.

It should also be pointed out that although several of the discursive patterns employed in Anglophone descriptions of Middle Eastern cultures also recur in descriptions of southern European cultures and of Italians in particular – a perceived slyness, cunning, uncleanliness and backwardness, for instance – the goal of meridionist analyses, so far, has not been that of pushing an all-encompassing equivalence between these different sets of discursive patterns, orientalism and meridionism. Rather, the notion of meridionism is fruitfully employed to designate the process whereby a national, supra-national, or hegemonic entity creates and projects its counter-images. Such process, far from being a neutral act of the imagination, is always political and culturally relevant.

Thus Luigi Cazzato, for instance, follows Nordic travellers and commentators to Italy detecting their readiness in reiterating their centrality in the world. Similarly, this article focuses on the analysis of the statement of such assumed centrality but narrows down the field of its investigation to one specific novel, Elizabeth von Arnim’s *The Enchanted April*.

Meridionism, Pfister observes, significantly contributed to British self-understanding, at the same time as it produced a literary tradition which makes visible, and available for investigation, shared assumptions about ‘Englishness’ and ‘Italianness,’ and their development in time.<sup>1</sup> Similarly, Annemarie MacAllister demonstrates how a certain imagined and composite notion of ‘Italianness’ has contributed to the formation of modern English individualities, arguing that such a notion functioned as a reservoir for all that was deemed discordant to the making of British individual, collective, and national identities. Pfister further explains that:

The journey from Britain to Italy can be, and has been, constructed both as a journey from the margin to the centre and as one from the centre to the margin. It is a journey to the centre to the extent that it is construed as a journey to the origins of European civilization and culture [...] And it is a journey to the margins, to a kind of inner-European Third World, when construed in the perspective of Northern European social, political and scientific modernisation. (5)

Anglophone fictional narratives set in Italy often present both attitudes simultaneously. At the same time as they pay homage to the importance of southern Europe as a place of historic origins, they organise their plotlines around Northern Europeans momentarily sojourning to the South to leave behind contemporary challenges and alienations for a restorative break, a soothing holiday, a reconnection with one’s past and essential values. In other words, they construe and portray southern Europe as a “balancing complement, a therapy for Northern culture and its discontents, or as a re-vitalizing carnival” (Pfister 6).

Indeed, *The Enchanted April* adheres to this narrative, as well as discursive, pattern. From this perspective, the present article sets itself the goal of analysing the novel considering its discourses on Italian otherness, which we also find, as we will shortly see, in E.M. Forster’s *A Room with a View* (1908), an almost coeval novel in which Italy plays a crucial symbolic role in the heroine’s transformation and in her discovery and acceptance of honest and unaffected values.

*The Enchanted April*, published fourteen years after *A Room with a View*, re-articulates, in a distinctively light-hearted key, the necessity for a similar development: one should be connected to one’s needs and desires, capable to recognize them and communicate them without shame. A re-discovery of genuine values and feelings harmonizes humans with their natural surroundings as well as with one another. To convey this message,

von Arnim substantially invests in the creation of an Italian garden as a parallel dimension of existential possibilities and psychological healing, a “liminal realm of the imagination” (O’Connor 68), as well as a time-capsule in partial discontinuity with the modern world.

As the narrative centres on the unexpected but fortunate encounter of four different women over the course of a month-long holiday on the Italian riviera, the novel stages the benefits of social equality mostly through a metaphoric use of nature. Pfister points out that “Italy’s nature perceived by British travellers is [...] hardly ever mere nature, or nature ‘pure’, but a nature brought within the bounds of human interest” (19). In *The Enchanted April*, the multi-coloured, abundantly luxuriant, and anarchic character of the flora in the gardens of Villa San Salvatore, where most of the drama takes place, immediately establishes itself as a heterotopic space of pleasing and restful disorder that mirrors the casual encounter of the four heroines at the centre of the novel’s narration.<sup>2</sup>

Von Arnim’s construction of an Italian ‘garden of Eden’ as a space essentially characterized by ‘anarchic magic’ and timelessness repeatedly functions, throughout the novel, as the opportunity to reiterate the good that might derive from relinquishing excessive attachment to duty, social norms, restrictions, and posturing. The novel, as Isobel Maddison points out, portrays the holiday of the four protagonists as a “potential escape from stifling parochialism, constraining social and gendered expectations, as well as stultifying insularity” (175). Existential development is therefore accomplished through reconnecting with a lost dimension of beauty and sensual pleasures.

In light of this introduction to the novel, readers might be inclined to assume a motif of pure admiration and esteem animating von Arnim’s encounter with Italian culture. However, we should not forget the meridianist tenet according to which “even when it comes to a simple meeting between sister cultures, this meeting rarely happens under the aegis of a symmetrical power” (Cazzato 20, my translation). In *The Enchanted April*, the subaltnerty of Southern Europe comes across through von Arnim’s construction of a space merely functional to the existential healing of four ladies from the English upper classes who occupy it for a time necessary to restore themselves and return, healed and invigorated, to the centre of the modern world.

The first part of this essay analyses von Arnim’s allegory of growth and personal transformation taking place within the borders

of a space that favours a significant relinquishing of social barriers. It will trace the connection between nature as an unruly and ‘inclusive force’ and its potential to bring different people harmoniously together. The second part of the article discusses von Arnim’s construction of Italian otherness taking into consideration her descriptions of national character, the German one in particular. It will be argued that although *The Enchanted April* mainly celebrates Italy as a counter-realm to English values and concerns, it nonetheless reflects the author’s perception of England as a country at the ‘end of history,’ occasionally looking back on less advanced nations in order to reconnect with a previous phase of its own development. In the conclusion, I will briefly discuss von Arnim’s specific brand of meridionism, which is tinged with parody. Pfister explains that self-consciousness towards Italy as a *locus amoenus* generated in 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century writers a self-reflexive stance that transformed some of the literary tropes of the past into ironic ones. Although von Arnim in *The Enchanted April* does not develop a meta-perspective on the trope, she manipulates it with extreme confidence, showing how much meridionism had been woven within the fabric of the Anglophone literary tradition.

This article has been partly conceived as an homage to this novel at one hundred years from its publication. *The Enchanted April*, one may lastly add, could be further investigated to shed light on its influence on current Anglophone narratives characterized by a discourse of personal development and sentimental fulfilment achieved through gentle escapism.

## 2. *Wisteria, Periwinkles, Lilies, and the Erasure of Social Boundaries*

I will approach my analysis of *The Enchanted April* via E.M. Forster’s *A Room with a View*, published fourteen years before, a novel that seems to perfectly solidify the dichotomy between Italy as a spiritual and magical world, and England as a rational one. As Kenneth Churchill puts it:

Forster found in Italy ideal material for his recurrent theme of the confrontation of the civilised, sophisticated northerner and the enduring presence in more elemental ways of life (whether in the Mediterranean or in India makes no substantial difference) of deep and passionate forces which are an essential part of the total experience of life, but which are not only lacking in the advanced and self-conscious society, but threaten, whenever given the chance, to devastate its very fabric. (176)

In *A Room with a View*, only the most genuine, sensitive, and truly unconventional characters among the British will be capable of letting themselves be transformed by the Italian experience. In Forster's novel, among the English social milieu, there is "one member who does respond deeply to the spirit of place" (Churchill 176) in a way that makes it possible for them to better understand themselves and their native setting.<sup>3</sup> Protagonist Lucy Honeychurch, over the course of Forster's narrative, overcomes society's restrictions and her self-imposed renunciation (the 'muddle'), to achieve a better knowledge of herself that does not deny her love for and sexual attraction to George Emerson.

The excerpt below has been specifically chosen because it makes explicit the deep connection between a meridionist perception of Italy, the crucial role nature plays in it, and Lucy's new-found autonomy and ongoing maturation. This very triad of literary constructs – the experience of a gentle and equal South, of nature, and the beneficial effect of the former concepts on the English normative subject – is at the core of the narrative and discursive development of von Arnim's novel:

Life, so far as she [Lucy] troubled to conceive it, was a circle of rich, pleasant people, with identical interests and identical foes. In this circle one thought, married and died. Outside it were poverty and vulgarity, for ever trying to enter, just as the London fog tries to enter the pine-woods, pouring through the gaps in the northern hills. But in Italy, where anyone who chooses may warm himself in equality, as in the sun, this conception of life vanished. Her senses expanded; she felt that there was no one whom she might not get to like, that social barriers were irremovable, doubtless, but not particularly high. You jump over them just as you jump into a peasant's olive-yard in the Apennines, and he is glad to see you. She returned with new eyes. (Forster, *Room* 115)

The passage begins with a reference to the conformist nature of social intercourse among wealthy British people and ends with a joyous informal jump into the field of a farmer: pleasant, unmenacing, a milder and friendlier brand of those poverty and vulgarity one, in Italy, could occasionally approach and even learn from. This precise notion – the 'magic otherness' of Italy and its potential for existential transformation of English lives – is at the core of the present discussion. Significantly, Forster states in the passage that Lucy's senses "expanded" (115). In other words, Lucy learns to comprehend more. She sees the limits of her social horizon, and her capacity to go beyond it is closely connected to a kind of understanding that is not merely intellectual –

and/or exclusively dependant on her capacity to follow duty and conventions – but increased and completed by physical and emotional development. This is precisely what will happen to the protagonists of *The Enchanted April*. They will learn to ‘comprehend’ more, about themselves, their marriages, their prospects. They will open and expand, just like flowers, wanting to include, into their new-found happiness, one another as well as their partners. Mrs. Wilkins and Mrs. Arbuthnot casually meet at a London club on a rainy day. Shortly after, they are entertaining the possibility of renting a property on the Italian riviera for a one-month holiday. Mrs. Wilkins urges Mrs. Arbuthnot to envision their time there. From the beginning of the narration, villa San Salvatore ('holy saviour') appears as a mirage shrouded in beauty, imagined as a place of:

Colour, light, fragrance, sea; instead of Shaftesbury Avenue, and the wet omnibuses, and the fish department at Shoolbred's, and the Tube to Hampstead, and dinner, and tomorrow the same and the day after the same and always the same [...] “Think of getting away for a whole month – from everything,” Mrs. Wilkins urges “– to heaven –” (*April* 6)

Lotty's and Rose's consequent journey to San Salvatore, which occupies one entire chapter, is comic and daring. San Salvatore is high up and secluded, its benevolent magic not easily accessible:

They passed along another flat bit of path, with a black shape like a high wall towering above them on their right, and then the path went up again under trellises, and trailing sprays of scented things caught at them and shook raindrops on them, and the light of the lantern flickered over lilies, and then came a flight of ancient steps worn with centuries, and then another iron gate, and then they were inside, though still climbing a twisting flight of stone steps with old walls on either side like the walls of dungeons, and with a vaulted roof. (*April* 54)

The trip to Italy/heaven – “higher and higher they went in this sweet darkness” (*April* 54) – entails a long, picturesquely dangerous journey from England to Italy, as well as one from present-day London to the Middle Ages. It is, as Noreen O' Connor observes, “the most spiritually and ideologically transformative element of the women's quest” (63). As soon as they set foot in Italy, the ladies must travel on a horse carriage – led by a charmingly dubious Italian – that leads them through the winding roads described above to a secluded medieval castle, the villa they rented for the month, and the place that will transform their lives.

The villa operates a spell on the ladies from the very beginning, offering them an opportunity to see the broken or neglected aspects of themselves and their lives that need a little fixing. Lotty Wilkins, the lady who initiated the adventure, becomes the medium between the benevolent spirit of the villa and its inhabitants, whose personalities gradually evolve into the opposites of what they initially were or appeared to be. Rose Arbuthnot gradually reveals a combative spirit hidden underneath her habitual demeanour of “patient and disappointed Madonna” (*April* 5), and an overabundance of moral and religious imperatives she lives by. Lotty Wilkins, from unhappy, timid, and nervous, an “imprisoned dog” (*April* 7), gradually changes into a focussed and assertive young woman. Lady Caroline Dester, aristocratic and beautiful, seeking respite from excessive attention, finds she needs time to think. She does this with much lucidity and honesty, revealing to herself and the reader unpredicted depths of character. Lastly, Mrs. Fisher, the oldest of the four, a lady who has made of her past, and of the illustrious figures that animated it, a shield to keep the vulgarity of the present at bay, discovers, in herself, unsuspected softness.

Alongside these individual personal ‘macro-trajectories,’ as it were, there are subtler ones pertaining to how the ladies find themselves in connection and reaction to one another. For instance, after a short time in heaven, Lotty finds her altruism, an almost religious faith in others and everyone’s capacity to see what is right: “Mrs. Arbuthnot was astounded. The extraordinary quickness with which, hour by hour, under her very eyes, Lotty became more selfless, disconcerted her. She was turning into something surprisingly like a saint” (*April* 122). Rose, to the contrary, learns that her religious faith is not enough to make her happy, that she needs a more tangible form of love.

All ladies ‘flourish,’ therefore, to use a term particularly appropriate to this context, through mutual interaction. By leaving behind initial reluctancies, personal idiosyncrasies, and reciprocal distrust, they allow themselves to connect beyond their different social statuses, personalities, and age. The novel stages an allegory of growth and personal transformation centred on a re-joining of the intellect with the soul and the body, attainable through a partial relinquishing of social barriers. Von Arnim creates a space of ‘blissful confinement’ for the ladies, in which they are confronted with an inviting, refreshing, manageable sort of otherness, enclosed by space and time. The gardens and terraces of San Salvatore stage a spectacle of ‘floral anarchy’:

All down the stone steps on either side were periwinkles in full flower, and she [Rose] could now see what it was that had caught at her the night before and brushed, wet and scented, across her face. It was wisteria. Wisteria and sunshine [...] she remembered the advertisement. Here indeed were both in profusion. The wisteria was tumbling over itself in its excess of life, its prodigality of flowering; and where the pergola ended the sun blazed on scarlet geraniums, bushes of them, and nasturtiums in great heaps, and marigolds so brilliant that they seemed to be burning, and red and pink snapdragons, all outdoing each other in bright, fierce colour [...] Flowers that grow only in borders in England, proud flowers keeping themselves to themselves over there, such as the great blue irises and the lavender, were being jostled by small, shining common things like dandelions and daisies and the white bells of the wild onion, and only seemed the better and the more exuberant for it. (*April* 80)

The metaphor of a “happy jumble” (*April* 80) of different flowers fully encapsulates the ladies’ development over the course of the novel. Mrs. Fisher for instance, from keeping herself to herself, ‘jostled’ by Lotty and Rose – especially Lotty, who initially very much irritates her with her impertinent observations – finds her way towards a gentler and happier mindset.

This is all rather obvious to Lotty, who explicitly equates heaven with a relenting of social divisions and, regulating her perceptions according to this new perspective, “increasingly directs the development of the novel” (Maddison 182). She explains to Rose what is happening at San Salvatore:

“You mustn’t long in heaven,” said Mrs. Wilkins. “You’re supposed to be quite complete there. And it is heaven, isn’t it Rose? See how everything has been let in together, – the dandelions and the irises, the vulgar and the superior, me and Mrs. Fisher – all welcome, all mixed up anyhow, and all so visibly happy and enjoying ourselves.” (*April* 81)

The language in Lotty’s speech corresponds to the metaphor of the happy jumble: the dandelions and the irises, the common and the noble flowers. A little later, Lotty will declare that “Before many days, perhaps only hours, they [Rose and she] would see Mrs. Fisher bursting out into every kind of exuberance” (*April* 81). By framing the chaotic clashing of statuses and personalities within the old walls of Villa San Salvatore, von Arnim creates the space for the resolution of the novel’s conflicts at the same time as she reiterates the manageable and beneficial character of this kind of chaos. Just like flowers, the protagonists thrive in this messy arrangement,

learning from one another, each contributing to the other's development and well-being.

It might be recalled, in the introduction to this article, Pfister's mention of the carnival as a time away from the norm. In her study *Comedy and the Feminine Middlebrow Novel* (2013), Erica Brown argues that the carnivalesque as "a time when the established social order can be challenged" (21) is somehow unhelpful in shedding light on von Arnim's fiction, as in her work "there is no sense of normal life being suspended for the celebratory carnival of laughter, the comedy is instead fundamentally rooted in the quotidian and every day" (21-22). Perhaps, *The Enchanted April* is at the same time an exception and a confirmation to this rule. Brown is right when she argues that the form of von Arnim's novels is not "straight-forwardly realist" (2), and when she states that her novels' "self-conscious manipulation of form make them far from the uncomplicated realist novels that they are often regarded as being." (119)

In *The Enchanted April*, von Arnim shows extreme competence in manipulating established literary tropes, steering them towards comedy, successfully combining a realistic tale with magical elements. The novel preserves, nonetheless, the dichotomy of England as 'real' and Italy as 'magic,' with Italy as a carnivalesque space of momentary indulgence which simultaneously challenges and confirms as normative the existence of the four English ladies.

### *3. Von Arnim's Creation of German and Italian Otherness*

This segment of the article develops at the crossroads of an increasing acknowledgement of the "distinct sense of cultural and political condescension" (Riall 143) characterizing British accounts of Italy, and recent scholarship on Elizabeth von Arnim that has been bringing to light the tangible but intricate motives that warrant analyses of von Arnim's supposedly 'evasive' narratives in light of politics and imperial aesthetics – as well as collective concerns pertaining to the role and status of England within the European taxonomy of nations. Critical contributions in this line have tackled the author's writings about Germany, a subject that occupies a substantial space in von Arnim's early production and recurring throughout her career. As Isobel Maddison explains: "so important is Germany to von Arnim's fiction that nine out of ten of her first novels rely, in one way

or another, on shifting representations of Germany that engage with the country's developing ideals and with various classes of its people" (49). Below, Maddison traces a concise summary of von Arnim's outlook on Germany within her literary production:

As the threat of the great War became a real possibility, the responses of her narrators advance from affectionate amusement toward individual Germans, through uncomfortable representations of an incomprehensible collective – characterized as pejoratively 'foreign' – to outright hostility during the war itself. The effect created is of cumulative unease voiced by a maturing author where initial curiosity about an unknown country becomes less an acknowledgment of half-understood national idiosyncrasy and more a matter of informed and, ultimately, bitter dislike. (49-50)

Whereas Maddison reads *Elizabeth and the German Garden* (1898) and the subsequent 'German garden books' as 'invasion-scare' novels, Jennifer Shepherd recurs to the genre of the imperial adventure novel to shed light on important aspects of von Arnim's literary imagination.<sup>4</sup> The 'invasion-scare' novel is a genre popular in the 1890s and 1900s which speaks of British anxieties about increasing German militarization. Shepherd's insight, however, seems more relevant to these pages. Shepherd preliminarily acknowledges "the intensifying intra-European competition that frequently expressed itself in terms of imperialism" (9). Then, keeping this context in mind, she suggests the possibility of reading von Arnim's 'German garden books' from the perspective of the imperial adventure novel narrative formula, which postulated an English hero leaving civilization behind to penetrate an exotic and often hostile space which would challenge him and ultimately confirm the superiority of his values. Crucially, "the imperial romance consistently offered the same reassuring conclusion, with a liberal, rational, muscular – and frequently Christian – English hero inevitably emerging at the top of the racial hierarchy" (10).

Asking "what is the connection between von Arnim's 'German garden' books and the imperial romance?" (10), Shepherd convincingly argues that "although they shift the narrative interest from colonial settings to a location closer to home – central Europe – they reflect the same interest in social competition, distinction and hierarchy" (11).

Von Arnim, in other words, 'translates' the narrative model of the adventure novel within a domestic setting, staging different grounds for the female protagonist's adventures into foreign traditions and taste. The conflict, albeit less direct and muscular, is no less interesting to explore,

as it constitutes the focus of a ‘battle of taste’ – concerning English and German houses and gardens – which expresses deeper conflicts and anxieties related to politics and national identity. In a similar vein, one may investigate the connection between von Arnim’s ‘German books and *The Enchanted April* vis-à-vis depictions of national otherness. Although the narrative focus of *The Enchanted April* shifts to a Southern European location, geo-politically unthreatening and peripheral, it still reflects an interest in distinction and hierarchy. Precisely by virtue of a taken for granted lack of possible confrontation on an equal (political, military, economic) footing with the Italian context, assumptions on the supposed superiority of English civilization become more legible, at times almost transparent.

*The Enchanted April* is not characterized by a conflict – direct or mediated – with Italians and/or Italian culture. The confrontation with otherness, therefore, is rather abstract and solipsistic, concerning England and its own allegedly ‘simpler past’. Therefore, the microcosm the narrative builds is thoroughly English, a piece of contemporary England set within a pastoral environment. Through this imagined ‘Italian space,’ the English ladies learn and change, but their time at San Salvatore is at the same time immersed in an imagined construct as it is detached (protected) from ‘real’ Italy.

Shepherd observes the interest, consequent precision, and wealth of details with which von Arnim approaches the Pomeranian landscape and culture in her German books. Shepherd argues that:

there is little doubt that the local colour of the Pomeranian landscape and culture forms a significant part of the books’ interest, from Elizabeth’s fantastical accounts of ice skating, sleigh riding and winter picnics on the Baltic to her detailed descriptions of a smorgasbord of gastronomical delicacies, including ‘eels stewed in beer,’ ‘roast pig with red cabbage’ and ‘venison basted with sour cream and served with beans in vinegar and cranberry jam’. (10-11)

By contrast, in *The Enchanted April*, the only reference to contemporary Italy is a passing observation Lotty and Rose make on their way to San Salvatore, before entering that garden of Eden safely removed from the rest of the country: “They felt very uncomfortable. It was so late. It was so dark. The road was so lonely. Suppose a wheel came off. Suppose they met Fascisti, or the opposite of Fascisti. How sorry they were now that they had not slept at Genoa and come on the next morning in daylight”

(48). The protagonists' knowledge of the Italian political situation is quite approximative, as the expression "the opposite of Fascisti" indicates.

In *The Enchanted April*, as previously mentioned, Italy occupies a space of imagination and allegory. Simply put, it is evident that the author is not in fear that Italy could ever invade England. This, however, does not impede contrary but equivalent assumptions – benevolent, amused, and often condescending – on an exotic place English ladies may 'discover' for a monthly fee, may be gently and momentarily challenged by, and, just as the tradition of the imperial adventure novel dictates, may come out from 'emerging at the top': confirmed in their superior social position and education but restored to a better version of themselves.

Therefore, although I agree with Maddison when she argues that "Von Arnim's invention of the castle seems to be merely symbolic, suggestive of a simpler, more chivalrous past" (180), I aim at further investigating the often taken for granted assimilation of Italy to a 'simpler past', a country not coeval with England or Germany but seen, quite fittingly within this context, as an extension – the garden – of 'proper' Europe.

Hence, whereas "by asserting her right to cultivate German soil and also [...] German taste, the narrator undertakes a type of imaginative expansionism of her own in the pages of the *German Garden* books" (Shepherd 11), this does not need to happen in *The Enchanted April*. The Italian garden does not need taming, cultivating, or colonizing. To the contrary, it offers a gently chaotic and momentary respite from 'too much' civilization. The type of expansionism the ladies seek is that of the senses ("her senses expanded" [Forster, *Room* 115]). This sensory space, of course, is not Italy – which is not depicted, in the novel, as a politically and socially dynamic space replete with modern challenges, estrangements, and alienations, but a bounded heterotopia, a counter-home, an essentially aesthetic space of 'orderly chaos', and a "pastoral enclave [...] away from encroaching urbanization and the spread of new technologies, in an era when the Great War had left many emotionally and physically 'starved'" (Maddison 179). This is indeed an important point, perhaps the main one separating von Arnim's narrative from *A Room with a View*, the last canonized romance of the pre-war period. If Lucy displays youthful confidence in embracing her adventure, exposing herself to dangers, getting into a muddle, and learning from it, the four ladies of *The Enchanted April* seek a space to elaborate their traumas. Their adventure is an inner journey aimed at reconnecting with themselves

and valuing what they already possess and have been fortunate enough not to lose.

Maddison argues that *Elizabeth and Her German Garden* “is successful as a text that explores familiar binary oppositions in an unusually humorous way. It is also superb in its satirical representation of national ‘types,’ however uneasy we have subsequently become about them” (91). I would maintain that *The Enchanted April*’s ‘discourse’ about Italy should be read from the perspective of an analogous confidence in a set of altogether different but likewise familiar dichotomies. The author summons them – dullness/adventure; greyness/colours; rigidity/chaos; intellect/sense – to narrate and frame her narration within a discourse on ‘the proper place’ of England within its larger geographical and political context.

Von Arnim, as the previous section discusses, sees in nature a reservoir of useful metaphors for her depictions of national individualities. The following passage, from *Elizabeth and her German Garden*, in which von Arnim sees the German character mirrored in a particularly unpleasant kind of rose, is an apt instance of this attitude:

Dr Grill [the name von Arnim gives to the flower] must be a German rose. In this part of the world the more you are pleased to see a person the less is he pleased to see you; whereas, if you are disagreeable, he will grow pleasant visibly, his countenance expanding into wider amiability the more your own is stiff and sour. But I was not prepared for that sort of thing in a rose, and was disgusted with Dr Grill. He had the best place in the garden...and he refused to do anything but look back and shrivel. He did not die, but neither did he live – he just existed; and at the end of summer not one of him had a scrap more shoot or leaf than when he was first put in in April.” (qtd. in Shepherd 15)

A comparison with the “happy jumble” (*April* 80) of flowers of the Italian garden in *The Enchanted April* is unforgiving. Chaotic, disorderly and joyful, dandelions, irises, and lilies are the precise opposite of “stiff and sour” roses. Von Arnim mobilizes nature to find the proper place in which to collocate her experiences of foreignness.

In her book chapter “Forster’s Accessible Foreignness: Prussian Junkers versus ‘German Cosmopolitans’” (2009), Petra Rau investigates literary and cultural discourses that reflect a variety of positions towards Germany and Germans in Forster’s *Howards End* (2010) and von Arnim’s ‘German books’, as well as *The Caravaners* (1909). Despite the importance Italy has in the literary imagination of both authors, an analogous study

juxtaposing Forster's and von Arnim's depictions of Italian culture remains to be written. The reason for this seems to be simple enough, at least in appearance: whereas Germany, to England, was undeniably a rival colonial power, England's relations to Italy were mostly perceived as unproblematic. Maddison reports several newspaper articles of the end of the nineteenth century that well describe the conflictual relationship between England and Germany at the time. For instance, in the article "England and Germany" (1897), Frank Harris writes of the two countries as "two great, irreconcilable, opposing forces, two great nations who would make the whole world their province" (qtd. in Maddison 60-1). Conversely, England's representations of Italy and Italians do not need to be further elucidated, as they mostly reflect a sympathetic and benevolent attitude.

Paradoxically, however, this stance of literary criticism reproduces the taxonomic perspective on national cultures reflected in Forster and von Arnim's works. Both authors (in *A Room with a View* and *The Enchanted April*) mainly 'celebrate' Italy as a counter-realm to English values and concerns. The motives and workings of such praise are nevertheless worthy of analysis, as they reflect the authors' perception of England as a country at the 'end of history' occasionally looking back on 'less advanced' nations in order to reconnect with a previous phase of its own development. Therefore Italy, though not politically threatening to England, is still inserted within a taxonomic grid that places it at the periphery of the imperial centre: as a garden, and a playground.<sup>5</sup> Rau elucidates this stance by quoting Forster's "Notes on the English Character":

The English character is incomplete. No national character is complete. We have to look for some qualities in one part of the world and others in another. But the English character is incomplete in a way that is particularly annoying to the foreign observer. It has a bad surface – self-complacent, unsympathetic, and reserved. There is plenty of brain power, but it is more often used to confirm prejudices than to dispel them. With such an equipment the English cannot be popular. Only I would repeat: there is little vice in him and no real coldness. It is the machinery that is wrong. (qtd. in Rau 23)

Isn't von Arnim's *The Enchanted April* the story of four ladies, in appearance self-complacent (Mrs. Fisher), reserved (Rose), and unsympathetic (Caroline), finding 'different qualities' in another part of the world? The novel tells the tale of the ladies' release from that 'wrong machinery' and their subsequent successful understanding of themselves and one another.

Italy thus can also be analysed as a cultural construct that provides the ideal context for ‘deactivating’ such machinery.

The ‘Italian type’ of the time, in British writing, is usually characteristically ignorant, talking too much, too loud, and gesticulating. *The Enchanted April* does not much to dispel the prejudice, as it stages its gallery of goofy servants. Staring, misunderstanding, persisting, “sticking like flies” (89), “praising God and the saints” (86). The portrayal of such characters is humorous and sympathetic, but decidedly condescending.

Within the idealized idyll of the Italian garden, British bourgeois life is sustained by a cluster of harmless – admiring in fact – servants: silly, picturesque, uneducated, and unintentionally amusing, a detail that holds a discursive relevance which cannot be ignored.

#### 4. Conclusions

In *The Enchanted April*, von Arnim uses a narrative trope – the ‘meridianist’ encounter with Italy – manipulating it into quasi-fairytales material, staging – with a twist of illusion – the conventional situation of time suspended from social restraints. Her carnivalesque construction, allegoric and thoroughly contrived, constitutes a magical setting which does not impede von Arnim from doing what she does best: “demonstrate the devastating cruelty and disappointment of middle-class life, especially for women” (Brown 15). By placing her protagonists within a bounded space of natural beauty, blissfully chaotic but still manageable and cultivated, von Arnim illustrates England’s relationship to Italy as an imagined connection to a ‘faintly oriental’ domain frequently functioning, in Anglophone narratives of the time, as the privileged context for a (mild) challenging and subsequent restoration of the (English normative) self through the rediscovery of natural and unaffected existential values.

The novel illustrates an instance of Italy’s power to change and transform British lives through a momentary relinquishing of overwhelming duties, pretence, and posturing pertaining to class. Underlying all this is a perceived lack of class divisions that confers to Italy an appealing quality of anarchy. Von Arnim channels this purported equality through floral metaphors and images. Whereas in the ‘German books’ the flora is personified “to code Germans as socially contrary and incapable of personal growth” (Shepherd 15), in *The Enchanted April* the vegetation in the garden

of San Salvatore is made to signify alternative possibilities of human intercourse: “Such a jumble of spring and summer was not to be believed in, except by those who dwelt in those gardens. Everything seemed to be out together, – all the things crowded into one month which in England are spread penitulously over six” (von Arnim, *April* 196). In the Italian garden, therefore, profusion and chaos are signs of the abounding opportunities to connect with oneself and others in rewarding and unexpected ways.

*This essay is dedicated to Armando and Chiarella Palmucci.*



- 1 Research in the field of meridionism is not extensive. There are, however, several important works that investigate different aspects of it in theory, literature, and filmic texts. Among these, apart from the already mentioned works by Pfister, Dainotto, Cazzato, Cove, and McAllister, Elisabetta Girelli, analysing films, argues that “typecast, specific notions of Italianness have deep roots in British society and are related to equally fixed ideas of Britishness” (10). In the field of modern Anglophone literary fiction, see my articles on meridionism in E.M. Forster, Daphne du Maurier and Sarah Hall (Pierini “Multitudes”, “Idealization”, “Venice”, “Regime”, “Fiaba”). In the field of popular literature, see my articles on the representation of Italian culture in Anglophone romance novels (Pierini “Idealization”, “Romance”).
- 2 Heterotopias are counter sites, places that depict the ordinary by portraying its counter-image. In his lecture text “Of Other Spaces: Utopias and Heterotopias” (1984), Michel Foucault defines utopias as sites “that have a general relation of direct or inverted analogy with the real space of Society. They present society itself in a perfected form, or else society turned upside down, but in any case, these utopias are fundamentally unreal spaces” (*Utopias 3*). On the contrary, heterotopias are real places: “Places that do exist and that are formed in the very founding of society—which are something like counter-sites, a kind of effectively enacted utopia in which the real sites, all the other real sites that can be found within the culture, are simultaneously represented, contested, and inverted. Places of this kind are outside of all places, even though it may be possible to indicate their location in reality. Because these places are absolutely different from all the sites that they reflect and speak about, I shall call them, by way of contrast to utopias, heterotopias” (*Utopias 3-4*).
- 3 Churchill’s study, published in 1980, lends itself to a clarification of investigations of meridionism in their current, ‘post-Saidian’ meaning. In this influential work, Churchill frequently and competently refers to notions that have become part of the fabric of the northern-European literary construction of Italy. For instance, he explains the different ways English authors portrayed “the essence of paganism” (165) Italy represented to them, the “human warmth and joyful acceptance of living” (168) one were to find

in Italy, and “the primal forces of Italy” (179) without, however, developing a critical perspective (or meta-discourse) on the construction/implementation of such patterns as not merely descriptive, but informed by a perspective on the European South affiliated to the imperial episteme.

- 4 Von Arnim’s ‘German books,’ written in the wake of *Elizabeth and Her German Garden*’s success, are *The Solitary Summer* (1899), *The April’s Baby Book of Tunes* (1900), and *The Adventures of Elizabeth in Rügen* (1904).
- 5 The ‘playground’ is a reference to E.M. Forster’s *Where Angels Fear to Tread* (1905). In this novel, protagonist Philip Herrington refers to Italy as the school and playground of the world. Philip is an intelligent and sensitive young man very much constrained by a hyper-intellectualistic approach to life. His thoughts and attitudes are those of a man who is intellectually highly developed, but somehow incapable of living life to the full. His relationship to Italy, important to his formation, is only partially understood by Philip, who does not manage to bridge the gap between that school and that playground, the intellectual realm and the sensual one. For an in-depth discussion of Philip Herrington’s character, see Burkhard Niederhoff’s article in *Connotations* and my response to it in the same journal.



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Arnim, Elizabeth von. *The Caravaners*. Virago, 1989.
- . *Elizabeth and Her German Garden*. Virago, 2003.
- . *The Enchanted April*. Vintage Classics, 2015.
- Brown, Erica. *Comedy and the Feminine Middlebrow Novel: Elizabeth von Arnim and Elizabeth Taylor*. London: Pickering and Chatto, 2013.
- Cazzato, Luigi. *Sguardo inglese e mediterraneo Italiano: alle radici del meridionismo*. Milano-Udine: Mimesis Edizioni, 2017.
- Churchill, Kenneth. *Italy and English Literature 1764-1930*. London: Palgrave Macmillan, 1980.
- Cove, Patricia. *Italian Politics and Nineteenth-Century British Literature and Cultures*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Dainotto, Roberto Maria. *Europe (in Theory)*. Durham and London: Duke University Press, 2007.
- Forster, E.M. *Howards End*. Harmondsworth: Penguin, 1992.
- . “Notes on English Character,” in *Abinger Harvest*. London: Edward Arnold, 1953.
- . *A Room with a View*. London: Penguin, 2012.
- . *Where Angels Fear to Tread*. London: Penguin, 2012.
- Foucault, Michel. “Of Other Spaces.” Trans. Jay Miskowiec. *Diacritics* 16.1 (Spring, 1986): 22-27. JSTOR. Accessed 13 March 2019.
- Girelli, Elisabetta. *Beauty and the Beast: Italianness in British Cinema*. Bristol: Intellect, 2009.
- Maddison, Isobel. *Elizabeth von Arnim: Beyond the German Garden*. London: Routledge, 2016.
- McAllister, A. *John Bull's Italian Snakes and Ladders: English Attitudes to Italy in the Mid-nineteenth Century*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing, 2007.
- Niederhoff, Burkhard. “An Introduction to Metagenre with a Postscript on the Journey from Comedy to Tragedy in E. M. Foster’s *Where Angels Fear to Tread*.” *Connotations: A Journal for Critical Debate* 31 (2022): 1-32.
- O’Connor, Noreen. “Writing Toward a New World: Awakenings in Katherine Mansfield’s ‘Bliss’ and Elizabeth von Arnim’s *The Enchanted April*.”

- Katherine Mansfield and Elizabeth von Arnim*, edited by Gerri Kimber and Isobel Maddison, Edinburgh: Edinburgh UP, 2019, 54-69.
- Pfister, Manfred. *The Fatal Gift of Beauty. The Italies of British Travellers. An Annotated Anthology*. Amsterdam: Rodopi, 1996.
- Pierini, Francesca. “‘He Looks like He’s Stepped Out of a Painting’: The Idealization and Appropriation of Italian Timelessness through the Experience of Romantic Love.” *Journal of Popular Romance Studies*, 9 (2020): 1-16.
- Pierini, Francesca. “La Fiaba Oscura: Narrating Italy in Sarah Hall’s How to Paint a Dead Man.” In *Sarah Hall: Critical Essays*, edited by Elke D’hoker and Alexander Beaumont, Canterbury: Gylphi Contemporary Writers, 2023, 173-193.
- Pierini, Francesca. “Multitudes of Otherness: Italian and Indian Crowds in E.M. Forster’s *Where Angels Fear to Tread* and *A Passage to India*.” *Journal of Anglo-Italian Studies* 17 (2019): 75–99.
- Pierini, Francesca. “Roma Spelled Backwards: Love and Heterotopic Space in Contemporary Romance Novels Set in Italy.” In *The Routledge Companion to Romantic Love*, edited by Ann Brooks, London/New York: Routledge, 2021, 356–365.
- Pierini, Francesca. “Romance and Metagenre: A Response to Burkhard Niederhoff.” *Connotations: A Journal for Critical Debate* 31 (2022): 100–111.
- Pierini, Francesca. “Towards a Regime of Authenticity: Reading *A Room with a View* Through the Lens of Contemporary Romance Scholarship.” *LEA: Lingue e Letterature d’Oriente e d’Occidente*, 12 (2023): 217-228.
- Pierini, Francesca. “Venice and the Novella: The Construction of Otherness in Daphne du Maurier’s *Don’t Look Now* and Ian McEwan’s *The Comfort of Strangers*.” *The Journal of the Short Story in English* 78 (2022): 143-161.
- Rau, Petra. *English Modernism, National Identity, and the Germans 1890-1950*. Farnham: Ashgate, 2009.
- Riall, Lucy. *Garibaldi: Invention of a Hero*. New Haven and London: Yale University Press, 2007.
- Said, Edward W. *Orientalism*. New York: Pantheon Books, 1978.
- Shepherd, Jennifer. “Digging for England in Elizabeth’s German Garden: Imperial Romance and National Femininities in the Early Works of Elizabeth von Arnim.” *Women: A Cultural Review*, 28:1-2 (2017) 7-21.



# Degenerating *Tempests*: The Loss of the Ethical Power of Shakespeare's Emotions in *Brave New World*

---

*Lucia Esposito*

---

*Roma Tre University*

## *1. Old and new projects of ‘sentimental education’*

*The Tempest* is largely considered to be one of Shakespeare’s most enigmatic works. Copious interpretations have prospered in time due to its “resistance to tell us clearly how to make sense” (Bigliazzi and Calvi 5). Its gaps, incongruities, opacity, elusiveness, implicitness have long functioned as ‘generative’ places of significance. While “rooted in the time of the play’s conception”, point out Silvia Bigliazzi and Lisanna Calvi, its issues are “capable of signifying in different ways in different ages and contexts, as well as through different media” (6). Wystan H. Auden, who wrote his poem *The Sea and the Mirror* as a commentary on *The Tempest* in 1944, defined it as “a mythopoetic work, an example of a genre that encourages adaptations, including its own, inspiring people to go on for themselves [...] to make up episodes that [the author], as it were, forgot to tell us” (Kirsch xii). Thus, quoting Linda Hutcheon’s words, *The Tempest* could be seen as one of those stories that, “like genes, adapt to [...] new environments by virtue of mutation – in their ‘offspring’ or their adaptations. And the fittest do more than survive. They flourish” (*A Theory of Adaptation* 32). Indeed, bearing in mind that Prospero’s very name implies an idea of ‘flourishing’, this article suggests that the play’s capacity to constantly regenerate itself – to “re-appear” like a “revenant” (Calbi 7) in ever new forms of reworking – is mainly to be attributed to Prospero’s staging of emotions that act as a powerful stimulus for the pursuit of both individual and collective

‘prosperity’. As Margaret Atwood pointed out in her 2000 Empson Lectures, in which she made several references to *The Tempest*, any text can “grow and change and have offspring” (126); yet, as she specified in relation to the “social and moral responsibility of the writer” (90), if “the artist [...] doesn’t engage himself with the social world at all, he risks being simply irrelevant [...], a recluse” (104); in contrast, she stated, Prospero “uses his arts – magic arts, arts of illusion – not just for entertainment [...], but for the purposes of moral and social improvement” (102).

It is definitely in this sense that both Prospero and his story can be seen ‘flourishing’ in a famous 1932 offspring of *The Tempest*: Aldous Huxley’s *Brave New World*. The novel’s intertextual relation with the play – much more akin to permutation than to replication or imitation<sup>1</sup> – may be considered appropriative not only for the “reproductive dimension of appropriation” (Weimann 14), suggesting “the manifold ways in which texts feed of and create other texts” (Sanders 2), but also for the ethical commitment informing the writer’s interpretation (3), which is parodic yet deferential. According to Hutcheon’s argumentation of parody, it could indeed be seen as a homage meant “to renovate, to renew” (*A Theory of Parody* 77). The aim of this article, in fact, is to discuss how Huxley succeeds in emphasising the “improving function” (Atwood 92) of Shakespeare’s art by shedding new light on its emotional power, albeit from an inverted perspective: he shows us how the banishment of Shakespeare can help a self-proclaimed ‘utopian’ regime to stunt the intellectual and moral growth of its subjects by replacing ‘eudaimonistic’ emotions – aiming at one’s own flourishing through meaning and purpose (implicit in Prospero’s name) – with full time experiences of ‘hedonistic’ enjoyment and sensual pleasure. Thus, while Huxley’s novelisation offers itself as a *regenerative* retelling of *The Tempest* – as well as an “intertextual mosaic” (Kristeva 37) of Shakespearean quotations – it is also a warning against the possible *degeneration* of Shakespeare and the culture it epitomises in contexts in which – like the humans subjected to eugenic experiments in the novel – all “serious books” will undergo “genetic mutations capable of totally altering their form and content” (Manferlotti 68, my translation). Importantly, since in *Brave New World* these mutations, unlike those claimed by Hutcheon and enacted by Huxley, are dangerously aimed at ‘extinction’, the novel can be seen as a cautionary tale advocating the need to constantly regenerate Shakespeare over time in order not to lose the power of its emotions to change and renew all who experience them.

In the wake of the ‘affective turn’ that flourished in the Nineties and marked the passage to the new millennium (Clough 1), various literary researches are now refocusing on emotions and considering them a “hallmark of Shakespearean drama, together with their powerful ability to generate feeling among readers and audiences” (Craik 1; see also Meek-Sullivan; Mullaney)<sup>2</sup>. The present article aligns itself with this view and pursues its aim of analysing Huxley’s metatextual commentary on the ethical meaning of emotions in Shakespeare’s works by moving within an interdisciplinary theoretical framework that encompasses cognitive psychology and philosophy. In the context of psychological studies such as that of Richard Lazarus, for which emotions play a fundamental role in conditioning individual behaviour and determining the adaptive capacity of human beings in relation to the environment, Keith Oatley’s inquiries are particularly interesting. Oatley, who has devoted a number of articles and essays specifically to Shakespeare, explains how in general he considers all those imaginative works “that have sufficient resonance” (“Emotional Intelligence” 217) as a repertoire of paradigmatic examples of life’s vicissitudes and of potential solutions experienced through emotions; thus, as a privileged site for understanding the functioning and relevance of emotions in people’s existence and relationships. However, as he argues in “Shakespeare’s Invention of Theatre as Simulation That Runs on Minds”, Shakespeare’s plays seem to him to have been invented specifically to forge the social world through the exploration and explanation of the psycho-emotional dynamics inside and outside the characters. These include the performative ability to affect and be affected through emotions, since, as Robert C. Solomon writes, “emotions [...] are...activities that we ‘do,’ stratagems that work for us, both individually and collectively” (5). In fact, reminding us how in *Romeo and Juliet* it is not the Prince’s threats that convince the two feuding families to restore peace to Verona but only the grief over the death of the two lovers, Oatley points out that emotions are shown by Shakespeare to be far more effective in producing “a clarification of the real” and behavioural change (“Substance and Shadow” 20-21). This almost didactic demonstration, says the scholar, is enacted by the playwright in the “simulation-space” of his works (19), whose world-creating function can be likened to that of dreams (17), and not only in the works that, like *The Tempest*, have an explicitly oneiric quality. In *Othello*, for example, “the same idea for wicked ends” (21) is spectacularised. Exploiting the persuasive power of emotional language, Iago acts as a

stage director and Prospero's negative counterpart, "creat[ing] a simulated world to transform Othello's perception, and ultimately his sense of self" (21). He also explicitly states, similarly to Prospero in the Epilogue: "If consequence do but approve *my dream* / My boat sails freely with both wind and stream" (II.3.55, my italics).

According to Oatley, moreover, the object of Shakespeare's investigation is not only the motivations, desires and the often dramatic effects of the characters' emotions on themselves and others, but also the functioning of 'emotional intelligence': the ability to perceive, understand, express and regulate one's emotions, but also to use them to aid one's mental processes, increase one's knowledge of oneself and others, and assist one's moral and social actions (Mayer et al. 197). In an attempt to understand the reality around them and decide what action to take to resolve the crises afflicting them, Shakespeare's characters often embark on a painful journey of self-analysis: they try to recognise and control their emotions, which are often mixed, changing, linked to "inner goals that are not necessarily coherent" (Oatley, "Substance and Shadow" 24), and therefore disorienting. But it is precisely from this emotional awareness that emerge, for Oatley, both their psychological complexity – which makes their personalities not reducible to types or repetitive patterns of behaviour, such as we find in *Brave New World* – and their ability to resonate with the inner world of spectators or readers, who respond with empathy and sympathy to their emotions: they not only experience the characters' feelings, but imaginatively project on the stage of their mind similar scenarios that affect them, or that 'might' affect them in similar circumstances, as famously theorised by Aristotle in the *Poetics*. In fact, thanks to what Oatley calls 'simulations that run on minds', this subjective internalisation of character allows one to construct a mental model of oneself and others, and of oneself in relation to others, "at levels that are typically more insightful than those of ordinary life" ("Substance and Shadow" 18). The emotions felt and brooded over by the characters in the defamiliarising space of the play are thus able to be, in Shakespeare's own words, "motion generative" (*Measure for Measure* III.2.98) also in the public, that, provided the dynamics of the plot are humanly plausible, is emotionally and ethically transformed by them.

In the philosophical sphere, Martha Nussbaum also speaks of the 'intelligence of emotions', but the scholar uses the term not so much to emphasise the capacity of emotions to assist the processes of reasoning

as to underline their cognitive quality and intentionality. Emotions are ‘intentional’, in her view, because their object “figures in the emotion as it is seen or interpreted by the person whose emotion it is” (27), whereby intentionality implies a way of seeing and evaluating an object through one’s eyes and beliefs and according to one’s aims of flourishing. This does not mean excluding the body, however. As Nussbaum points out, the emotions are necessarily “like other mental processes, bodily” (44), but the fact that they take place in a sentient being does not give us reason “to reduce their intentional/cognitive components to non-intentional bodily movements” such as the simple appetites of hunger and thirst, or to think that there is a natural interdependence between certain emotions and certain bodily sensations, such as between anger and the boiling of the blood, or between fear and trembling. Of course, there are “feelings without rich intentionality or cognitive content, let us say feelings of fatigue, of extra-energy, of boiling, of trembling, and so forth” (60) (what psychologists call ‘arousals’), which, however, while they ‘may’ accompany certain emotions, are not absolutely necessary for them since both the plasticity of the human brain and the temporal and spatial differences between different cultures do not allow for the same physiological responses in all human beings. What really ‘moves’ us, then, are not mere sensory reflexes or affects – those purposely cultivated in *Brave New World* – but beliefs, appraisals, judgements. It is the meaning and value we ascribe to objects or persons that are somehow beyond our total control that make us feel more vulnerable, needy, incomplete, especially since these objects and persons are always in relation to our self – our identity and individuality – and, in the Greek eudaimonistic view, to our personal goals of prosperity. Yet, the scholar specifies, these are not egoistic feelings. Compassion too is eudaimonistic “but it can include the well-being of distant others as an element of value in my scheme of ends and purposes” (Nussbaum 31), extending to that of human society as a whole. It is for this reason, then, that emotions are also crucial from an ethical point of view. Emotions contain “judgements that can be true or false, and good or bad guides to ethical choice” (1) in both the individual and social spheres. Therefore, “we cannot plausibly omit them [...]. We will have to grapple with the messy material of grief and love, anger and fear, and the role these tumultuous experiences play in thought about the good and the just” (1-2).

This, as Nussbaum reminds us, is what Greek tragedy and Aristotle teach us in an exemplary manner. The theatre’s ability to generate empathy

is fundamental because it allows us to imaginatively reconstruct in our own mind the experience of another person (331); to bring an individual far from our life into the scheme of our own goals and ends, humanising him/her and creating the possibility of a bond. Yet, the ethical value of tragedy lies above all in the generation of compassion. Besides suggesting an intense ‘suffering together’, compassion entails a “judgement that the person is in distress and that this distress is bad” (302). Thus, it implies both a value judgement, generated by the “recognition that the situation matters for the flourishing of the person in question” (307), and an ethical judgement, because, in the person experiencing it, it gives rise to a desire to put an end to that person’s suffering by behaving more humanely and rightly. In short, “implicit in the emotion itself is a conception of human flourishing and the major predicaments of human life” (310). This makes tragedy, with its extraordinary ability to make us imagine the experiences of others and share in their sufferings, a genre with “an enormous educational importance” (428). Tragic stories – the erasure of which, as we shall see, helps to preserve the non-empathetic society of *Brave New World* – are obsessed with portraying the possibilities and weaknesses of human life and, by asking the viewer to reflect on the causes of these sufferings, they also demand an extension of involvement that enables us to become better citizens of the world. However, as Nussbaum points out, it is not only the tragic content that ‘moves’ us. It is the poetic, visual and musical resources of the drama itself that are structured in such a way as to have an emotional and moral weight: “The fact that Sophoclean tragedy inspires compassion for human suffering and the fact that it is great and powerful poetry are not independent facts: it is the poetic excellence that conveys compassion to the spectator, cutting through the habits of the everyday. It is not so easy for just anyone to construct a story that will move the heart” (433).

As I have explained in more detail in an essay devoted to the ‘sentimental education’ imparted by Prospero in *The Tempest* (Esposito 2024), although the play that Huxley takes as a model for his reflection is ‘not’ a tragedy, the ‘tempest’ that Prospero artfully stages *en abyme* for his intradiegetic audience of Italian dignitaries, including the King of Naples Alonso, is conceived as such to the same moral effect, functioning, like the ‘mousetrap’ in *Hamlet*, as “the thing / In which to catch the conscience of the king” (II.2.557-8). Indeed, Shakespeare’s refined investigation into the cognitive and persuasive power of dramatic art and language is made manifest and didactically demonstrated through the device of metatheatre:

exploiting theatre's simulative power in the separate and protected space of fiction, the "passions of the mind"<sup>3</sup>, and their actual or potential effects on events and people, are explored with a clearly educational intent thanks to the playacting of characters who assume the role of spectators in their own dramas. The tragicomedy presents itself, therefore, and perhaps more than any other Shakespearean work, as a "laboratory-like environment" in which emotions are "put on display and analysed with no interferences caused by the complexities created by the real world" (Forcione, qtd. in González 529). On his oneiric island-theatre, Prospero, who is both magician-director and "master educator" (Rosenhan 52), arranges the plot according to his personal 'project' (or 'dream'), commanding his helper-actors to stage his 'rough magic'. His enemies – his brother Antonio, who usurped his dukedom, and King Alonso, who helped him to do it – and their most prominent companions – Alonso's son, brother and advisor – are brought out of their senses with wonder, fear and suffering, and only brought back to reason – freed from the spell (of theatre) – when Prospero, once verified the transformation that his simulation has caused in them, is 'infected' by Ariel's response and moved to compassion. He himself, therefore, changes. Exercising his 'emotional intelligence', he switches from a negative to a positive emotional state: from a ruthless desire for revenge to one of mercy, forgiveness and reconciliation, with all that this vitally means for the political situation of his Duchy, torn apart by social unrest and in search of stability. And, in fact, it is to the compassionate and virtuous love of Ferdinand and Miranda – the offspring of Alonso and Prospero – that the baton is left, in the sign of that "myth of regeneration" that John Gillies (140-155) sees in the new beginning marked by the arrival of Alonso and, therefore, by the union of the two young people, the true *topos* of renewal.

However, in order to better grasp Huxley's focus on the ethical dimension of Shakespeare's emotions, it is important to stress how Prospero's (and Shakespeare's) real goal, pursued even tyrannically (through 'rough' magic), is in fact aimed at the transformation of the play's extradiegetic audience. It is to them that the Duke-Magician hopes to have persuasively shown, by his own example, how through the empathetic experience of dramatic emotions such as pain and suffering one can come to achieve a better knowledge of oneself, one's own emotions and those of others, and to feel the compassion that enables one to gain a greater awareness of what is or is not right to do from a moral point of view<sup>4</sup>.

Therefore, if Prospero “puts his knowledge into the services of his political power through re-educating his subjects” (Rosenhan 57), the idea that is directly recalled is that of *delectare et docere* formulated by Philip Sidney in his *Defence of Poesie* (1595), whereby the ultimate aim of Prospero’s educational ‘project’ (“which was to please” [Epilogue 12]) would be to show us how the *movere* of all poetic art serves to attain an action-oriented knowledge, based on the recognition and correction of ethically and politically flawed behaviour.

## 2. A motionless (*brave new*) world of hedonistic happiness

Perhaps it is precisely for the reasons outlined above, in combination with “the enormous subtlety of the psychology” that amazed Huxley when reading the works of Shakespeare (“Revolution” 165), that the latter has always been focal in the author’s fiction and non-fiction production (Meckier 129). According to Manferlotti, Huxley is a writer born “with a cassock” (16, my translation), an intellectual who engages in a strenuous moral struggle against the crisis of early twentieth-century civilisation, made up, from his gloomy point of view, of vulgar mass culture, consumerism, technoscientific mechanisation of existence, authoritarianism, and contempt for the human values of literature, embodied exemplarily by Shakespeare. With *Brave New World*, in which decadence is endorsed by characters bearing the names of illustrious targets of Huxleyan criticism – Ford, Freud and Marx, to name but a few – the author chooses, not by chance, to frequent the anti-utopian genre – pedagogical and denunciatory *par excellence* – to “articulate a judgement on reality” (Manferlotti 16, my translation) that ends up “shifting the discussion onto the ethical plane alone” (23, my translation) in a manner quite similar, but even more uncovered and didactic, to that of *The Tempest*. This last, however, is so relocated, updated and transformed by the rewrite, also through significant changes in genre and plot, that, following Gérard Genette’s equating of the term ‘hypertext’ with adaptation and ‘hypotext’ with source, the novel could be seen, like Joyce’s *Ulysses* in Genette’s analysis, as “an extreme case of emancipation from the hypotext” (309). In fact, as Ira Grushow puts it, “what is more important than demanding exact correspondences between the characters and incidents of play and novel, is the recognition that *The Tempest* stands behind *Brave New World* for contrast” (45).

Despite its strongly ironic and satirical quality, which is also typical of anti-utopia (Balasopoulos 61), the novel seems indeed to present itself as a tragic sequel to Shakespeare's tragicomedy, decisively lacking the latter's hope for a generational rebirth: contrary to what Prospero makes the castaways believe up to a certain point, in *The Tempest* no one dies; in *Brave New World*, on the other hand, the protagonist John the Savage, after leaving the 'old world' of an American reservation and experiencing the seemingly perfect 'new world' of London, sees no choice but to kill himself. He thus becomes the sacrificial victim of a system that is actually nightmarish (Guardamagna 179), and that, contrary to what Prospero seeks to correct, is impossible to redeem. It is to him, in fact, that are entrusted three times, and in a tone ranging from enthusiastic to disgusted to revolted, the famous words uttered by Shakespeare's Miranda when she sees people who are new to her and whom she mistakenly believes to be magnificent, proclaiming, according to John the Savage, "the possibility of loveliness, the possibility of transforming even the nightmare into something fine and noble" (Huxley, *Brave* 184-185). John, however, shifting his characteristics (Grushow 45), represents not only a male Miranda – being himself the son of an inhabitant of the 'civilised' world lost many years earlier on a New-Mexico mesa described not by chance "like a ship becalmed" (Huxley, *Brave* 92) – but also, in a sense, Ferdinand, who is a victim of Prospero's trials just as he too becomes a guinea pig in the "experiment" of Mustapha Mond, Controller of Central London (214), and even Caliban when, after hinting at the "music in the air" he hears (192), he eventually tries to defend the 'isolated' lighthouse in which he takes refuge from the incursions of the civilised world, cursing against it.

Notwithstanding the tragic ending, however, at least until the lengthy final discussion with Mond – in which John claims back suffering, unhappiness and even illness – the Savage's 'freak show' vicissitudes make him "a misfit and a parodic figure" (Smethurst 100), a bitterly tragicomic reproduction of his Shakespearean counterparts. The same could be said of the other characters: Lenina, a far more licentious female version of the virtuous Ferdinand, who miraculously falls in love with John but without arriving with him at any mythical or 'regenerative' love union; Bernard Marx, a psychologist specialized in hypnotic techniques badly 'decanted' in the incubation centre, and therefore, like Caliban, deformed and refractory to the "enslavement" of physical and mental conditioning (Huxley, *Brave* 78) but made ridiculously vile and opportunistic by his inferiority complex;

the emotional engineer Helmholtz Watson, copywriter and teacher of the art of persuasive mottos and, therefore, not only a parodic alter ego of John Watson – first, author of the 1913 manifesto of Behaviourist psychology, then vice-president of an advertising company – but also a failed shadow of Shakespeare’s genius in a dis-enchanted time; Mond, finally, who, unlike Prospero in *The Tempest*, has preemptively renounced the solipsistic expansion of the boundaries of his knowledge (to the “bettering of [his] mind” [Shakespeare I.2.110]), secreting forbidden books in his study and avoiding exile on an island. Mond, in fact, has decided to pursue both what Shakespeare’s Duke of Milan had formerly neglected, his “worldly ends” (Shakespeare I.2.109) – from which he probably derives his name, given the affinity of ‘Mond’ with ‘mundane’, the opposite of that which is solitary and contemplative – and the utopian ideals of ‘Identity, Community, Stability’ advocated by the “welfare-tyranny of Utopia”, as Huxley defines it in his “Foreword” to the novel (*Brave I*).

These ideals, however, stretched as they are towards homogenisation, de-individualisation and total immobility, appear to be anything but ethical values pursued for the good of mankind. Indeed, with the same tyrannical but less ‘rough’ attitude as the ‘schoolmaster’ Prospero, Mond instructs the demi-puppets of this “edutopia” – to borrow the title of a book by M.A. Peters and D.J. Freeman-Moir’s – but only to make them worshippers of their own servitude; and he does so with entirely different instruments<sup>5</sup>. He arouses in them the same wonder and amazement that Prospero induces in the *Tempest*’s castaways with his “charms” (V.1.2)<sup>6</sup>, but through the far more prosaic drug ‘soma’, whose name is highly revealing of its exclusively bodily effect; moreover, he does not instil in them ‘fear’ and ‘pity’ with a view to a regenerative purification of the emotions (*catharsis*): instead, he grants them *panem et circenses*, pleasures that are exclusively sensory and ephemeral, aimed at the instantaneous fulfilment of all kinds of desires<sup>7</sup>. The aim is to assure them of a hedonistic, apathetic, unmindful happiness, devoid of emotional and moral disturbance; unadulterated by those “geological upheavals of thought” – as Nussbaum calls them quoting Marcel Proust (272) – that make our lives irregular, uncertain and unpredictable like an uneven landscape rather than a flat surface; that make the mind “project outward like a mountain range, rather than sitting inert in self-satisfied ease” (Nussbaum 1). Indeed, in this exalted version of Gonzalo’s Land of plenty (Shakespeare, *The Tempest* II.1.139-163), a eucharistic stillness of “energies at rest and in equilibrium” (Huxley,

*Brave* 74) – a *rigor mortis* symbolised in the *incipit* by the Hatchery and Conditioning Centre’s frozen space – is, and must be, an unchallenged rule.

In this ‘modern utopia’ set in the year 632 after Ford, in which, as Parrinder points out, the “other-worldly goals” of the earlier Christian utopias have been replaced by wholly hedonistic aims (“*Brave*” 18), there is no longer any place, nor any desire to find it, for eudaimonistic emotions, that aim for happiness through the pursuit of reason and virtue. Given their intentional and evaluative character emphasised by Nussbaum, emotions lead us to realise both the salience of certain things or persons for our flourishing and the impossibility of fully mastering them, making us feel more needy, dependent and incomplete. In the New World, on the contrary, where, thanks to advances in genetics, humans are artificially produced and replicated into thousands of identical creatures, the inhabitants have no mothers and fathers and, thus, feel no need for parental love; then, from childhood, they are conditioned through hypnopaedia and other Pavlovian techniques not to develop attachment to anyone, but to cultivate selfish, ephemeral and promiscuous relationships only with members of their own caste. Yet, they are happy: “everybody’s happy now” is one of the most repeated slogans. Not only do they have everything they could wish for, but they experience no suffering or fear, not even of death, brought about by gentle euthanasia; nor are they dependent on anyone, least of all God, because they have “youth and prosperity right up to the end” (Huxley, *Brave* 206). All this makes them deeply infantile and radically incapable of feeling any empathy or compassion for others. Indeed, echoing what Aristotle argued in the *Rhetoric*, Nussbaum (315) reminds us that compassion “will be felt only by those with some experience and understanding of suffering; and one will not have compassion if one thinks that one is above suffering and has everything”. In short, “an awareness of one’s own weakness and vulnerability is a necessary condition for *pitié*, without this, we will have an arrogant harshness”. Some components of the highest caste, however, happen sometimes, though rarely, to be incorrectly conditioned and present some “crevice” in their “arrogant harshness” (Huxley, *Brave* 47); they therefore experience strange feelings of diversity, dissatisfaction or transport for something or someone, as happens to Bernard Marx and Helmoltz Watson, who also seek to recognise and express their desires and states of mind. But even if they prove somehow, as often happens to Shakespearean characters, to be resistant to “the rules and standards” of “the culture of emotions that

shaped them” and show a sceptical relationship with its “emotionology” (Meek 284), they always have soma at their disposal, which prevents them from indulging in negative thoughts and from exercising the emotional intelligence that, conversely, Oatley considers psychologically crucial in Shakespeare’s works. Indeed, not even the Savage is able to exercise it, even when in the final chapter of the novel, digging the earth in solitude and “digging too in his own mind, laboriously turning up the substance of his thought” (Huxley, *Brave* 224), he vainly seeks solutions through an overly confused patchwork of Shakespearean quotations.

In Central London, in fact, it is no longer allowed to enjoy that solitude which helps us to reflect on our feelings and to understand whether the behaviours we are adopting are right from an ethical point of view. As Andrzej Gąsiorek brings to the fore, “what we have here is social predestination versus the freely chosen life” (220): what the inhabitants feel they ought to do is totally made up of “suggestions from the State” (Huxley, *Brave* 24), inculcated through hypnopaedic education – “the greatest moralizing and socializing force of all time” (23) – and the administration of soma, invented “to reconcile you to your enemies, to make you patient and long-suffering” (210). Whereas in the past, like Prospero’s, “you could only accomplish these things by making a great effort and after years of hard moral training”, now “you swallow two or three half-gramme tablets, and there you are. Anybody can be virtuous now. You can carry at least half your morality about in a bottle” (210). It is then unsurprising that, having reached such a ‘moral’ perfection and political stability – after a long chemical war that raged in the world like a ‘tempest’ and marked, as in Shakespeare’s play, a thunderous change of pace<sup>8</sup> – any form of emotion is viewed with suspicion as potentially deconditioning. It could lead to self-consciousness and to a desire for individual and social change, as Shakespeare himself had acutely perceived when considering the key influence of ‘motions’ on ethical and political behaviour<sup>9</sup>. According to what John Florio wrote in his 1598 dictionary, *moto* and *moveare* meant not only “a passion of man’s mind” but also “the impulse to stir up... to trouble, to disturb” (qtd. in Craik 16). Implicit in this are the “links between strong feeling, civil unrest or public commotion – and, from there, the possibilities inherent in *moveare* for uprising, rebellion and liberty” (16). Those who govern the ‘brave new world’ are extremely aware of this. An effective aquatic metaphor used by the Director of the Hatchery and Conditioning Centre underlines how

apathy was imposed in the World State for the sake of political stability through, first and foremost, the elimination of family ties:

Think of water under pressure in a pipe. I pierce it once. [...] What a jet!. He pierced it twenty times. There were plenty piddling little fountains. ‘My baby. My baby...!’. ‘Mother! The madness is infectious. [...] Mother, monogamy, romance. High spurts the fountain; fierce and foamy the wild jet. The urge has but a single outlet. My love, my baby. No wonder these pre-moderns were mad and wicked and miserable [...] they were forced to feel strongly. And feeling strongly [...] how could they be stable? (Huxley, *Brave* 35)

Further on, the same metaphor is repeated to underline the need not to block the impetuous flow of impulses – including the sexual ones – contemplated by Freud’s ‘hydraulic’ conception of emotions<sup>10</sup>: “Impulse arrested spills over, and the flood is feeling, the flood is passion, the flood is even madness; it depends on the force of the current, the height and strength of the barrier” (37). For this purpose, in fact, the inhabitants are also given a “Violent Passion Surrogate” (211), the physiological equivalent of fear and anger

What is ultimately evident when comparing *Brave New World* with *The Tempest* is how in the former the same psychological investigation takes place but in a context in which, reduced to simple sensorimotor impulses, emotions are emptied of their content of intelligence and discernment, and therefore of all meaning. In Shakespeare, on the contrary, writes José Manuel González , “there is no meaning without emotion, and no emotion without meaning” (525). Emotions bring together mind, soul, and body (*noûs*, *psiche* and *soma* in the Greek tradition) and unfold within parameters that place them “in relation to cognition, the body, culture and society, making possible a broader understanding of [their] dimensions and functions” (González 523). Thus, although, as G.K. Paster’s study has recently highlighted, we should not forget the relevance in the Renaissance era of the Galenic theory of humours as a physiological engine of behaviour, it is important to bear in mind that the Shakespearean emotions respond to a multiplicity of perspectives – including the one expressed by Aristotle in the *Nicomachean Ethics*, that considered also appetites inseparable from thought and, thus, potentially ‘regenerative’ – which favour the idea of a holistic ‘mind-body’ whole: in Huxley’s words, “a universe of complete continuity” (“Revolution” 166). Conversely, alluding at behaviourist techniques in vogue in those years, *Brave New World*’s creatures are also conditioned from infancy to react negatively to ethically formative things,

like nature and books, either with terrifying inputs, such as screeching noises and electro-shock, or hypnopaedia. In the novel's futuristic scenario, in fact, we see the hopes that 'scientific' psychology held at the time realised. By eliminating the overly subjective constructs of mind and consciousness, it aimed at the triumph of both a radical behaviourism capable of explaining any human activity as a mechanical response (output) to stimuli and gratifications (input), and a physiological reductionism so focused on bodily mechanisms alone as to make the treatment of emotions by the sciences of the mind entirely superfluous. As the psychologist M.F. Meyer wrote in an article contemporary with the novel, "Why introduce into science an unneeded term, such as 'emotion', when there are already satisfactory scientific terms for everything we have to describe? [...] The 'will' has virtually passed out of our scientific psychology today; the 'emotion' is bound to do the same. In 1950 American psychologists will smile at both these terms as curiosities of the past" (300).

On the opposite side, psychoanalysis was producing the same harmful effects for Huxley. The theories of Dr Freud, who is cited in the novel as Ford's psychological alter-ego, reduced human reactions to a systematic mental pattern (that of the unconscious repression of sexual desires in childhood producing neurosis in adulthood), ignoring, on the other hand, the importance of the body in the formation of personality<sup>11</sup>. Just like behaviourism, psychoanalysis excluded from its horizons that vital psycho-physical relation that Huxley saw destroyed even in the desiccated structures of language; a relation that perhaps, as he wrote in "The Final Revolution", only "some future Shakespeare" would be able to restore "by some miracle of poetry or [...] poetic prose" (166).

### *3. The expulsion of Shakespeare from the meaning-making system*

Particularly serious in Huxley's eyes was that the sciences of the time were undermining the idea of man as a complex organic whole and, with it, the fundamental differences between individual and individual. Hence, the novel's image of hundreds and hundreds of identical twins horrifying John and driving him to a (sterile) revolt, in the belief that, as the author wrote in "The Oddest Science", "it is obviously impossible for creatures so unlike one another as men at the extreme limits of possible variation to feel, think and behave in the same way" (165). Of Shakespeare's

works, on the contrary, the writer appreciated the fact that, unlike the way science proceeds, through generalizations, only extremely singular cases are treated in them: “highly individualized human beings in exceptional situations” (*Literature* 9). However, even when concentrating “upon some individual case”, the writer looks into it so intently that finally he is “enabled to look clean through it” as through “a window opening on to the universal” and “enlightening truth on every level, from the theatrical to the cosmic, from the political to the sentimental and the physiological, from the all too familiarly human to the divinely unknowable” (9)<sup>12</sup>. It is therefore not surprising that, in addition to revisiting *The Tempest* and its ‘simulations’ carried out in the unique but universalizing context of its laboratory island, Huxley focuses on the subjective reactions – Oatley would define them models of the self and the others – elicited by the emotionally dense Shakespearean characters in particular individuals, true outsiders, belonging to two radically different environments: one ‘pre-modern’ (the New Mexico reservation), and the other ‘ultra-modern’ (Central London). The Huxleyan project, therefore, follows its own literary method of investigation by focusing on individual cases that allow him to conduct the same psychological experiment supervised by Prospero/Shakespeare in *The Tempest*. It is significant, for that matter, that in the essay “Vulgarity and Literature”, the writer anticipates a view that would be taken up by the branch of psychology to which Oatley belongs in recognizing literature’s role as a privileged place of observation of the human soul: “All that modern psychologists [...] have done is to systematize and de-beautify the vast treasures of knowledge about the human soul contained in novel, play, poem and essay. Writers like Blake and Shakespeare, like Stendhal and Dostoevsky, still have plenty to teach the modern scientific professional” (60-61).

In *Brave New World*, in order to realise their ‘de-beautifying’ project, the World State scientists invented the ‘non-human’ not least by expelling Shakespeare – the inventor of the ‘human’ in Harold Bloom’s words – and all other poets, as in Plato’s *Republic*. Poets, in fact, as stated by the Socratic indictment reported in the very first philosophical utopia, do not act according to reason but by divine inspiration, and represent, therefore, a source of authority superior to the State. Moreover, as Parrinder reminds us in *Utopian Literature and Science*, they can morally corrupt utopians with their “skill to transform [themselves] into all sorts of characters and represent all sorts of things”, which “challenges the notion of fixed personal

identity, and therefore, [...] the idea of a stable community based on individual difference and subdivision" (179). Similarly, Shakespeare was banned from the New World for fear that his 'motion-generative' words, so transformative on an individual and social level, might 'decondition' its inhabitants by prompting them to rediscover their humanity, individuality and eudaimonistic goals, including a desire to participate more ethically in the public and political life. The inhabitants are thus totally alienated from Shakespeare's work, deprived of the ability even to understand its language in a context where their senses are only stimulated by "words without reason" (Huxley, *Brave* 23).

Indeed, the official idiom of the World State appears totally discharged of meaning, reduced to a series of rhyming consumerist slogans – such as "the more stitches the less riches", or "ending is better than mending" – and to 'synthetic' hymns like that of the *Orgy Porgy*, whose hypnotic prosody makes them resemble childish nursery rhymes. As Oatley and Johnson Laird point out in a study on the ways in which poetry is able to evoke greater emotions, the prosodic cues – meter, rhythm and rhyme – of a poetic composition are responsible for amplifying the responses elicited by its contents. In some cases, as in music, they can produce an effect completely independent of semantic content, yielding "greater liking, intensity, and perceived and felt emotion" (6-7), which "are also exploited in care-givers' talk to infants, in prayers, and in social rituals" (5). In particular, since in the two psychologists' view, prosodic cues simulate the speed and mood of actions and thoughts, it can be assumed that the upbeat meter, regular rhythm, shorter interval between rhymes, and high pitch of vowels such as the *ee* sound – which are mostly used in the New World's slogans – are responsible for triggering those positive reactions, such as pleasure, lightness and happiness, that are necessary for the persuasive purposes of propaganda, along with the increased fluency in processing and memorability that they also allow. On the contrary, seriousness and reflection seem to be suggested by the low pitched vowel sound *oo* and by the iambic foot, which, maybe not coincidentally, is the metre most frequently used by Shakespeare.

In such a controlled context, where minds are conditioned, moulded and limited even by linguistic structures, the only dissonant elements are the thoughts of 'exceptional' characters – although laughable in their tragicomic impotence to change the *status quo* – who, precisely because of their singularity, become the elective subjects of Huxley's Shakespeare-

based demonstration. The first of these characters is, of course, John the Savage. As a child, his mother – parodically reversing the pedagogical role of parent-mentor that Prospero plays for Miranda in *The Tempest* – had taught him to read with an instruction manual that had miraculously escaped their ‘stormy’ journey. At a certain point, however, John finds at home, brought by his mother’s lover Popè, a large tome gnawed by mice, *The Complete Works of Shakespeare*, which seems to re-emerge from the abysmal sea depths in which Prospero had sunk his ‘magic book’. The words of the volume acquire a “totemic” and “archetypal” value for John (Manferlotti 91), ending up becoming his main source of ‘sentimental education’. Thanks to them, he finally gives a name and substance to emotions that he had struggled to express, such as the Oedipal hatred for the native Popè, who soiled his mother’s bed exactly – it seemed to him – as Claudius had done with Gertrude’s in *Hamlet*. The problem, however, is that the boy, by his own admission, only half knows the meaning of words whose “magic was strong” and that “rolled through his mind; rumbled like talking thunder; like the drums at the summer dances” (Huxley, *Brave* 114). He reads them, as Oatley and Johnson Laird would put it (1), not in an Orwellian way (looking for events and reflecting on meanings) but in a Joycean way (enraptured by their prosody), which makes him too engrossed to be self-conscious. Indeed, in Sean Witters’ view, the young man reads “without critical insight” like a “functionally illiterate”, so that Shakespeare’s works end up having too ‘pathetic’ a hold on his mind, which is still too ignorant of reality and devoid of a “developed critical consciousness” (84).

Shakespeare’s theatre works to all intents and purposes in John’s mind as the “world-building model” that, in Oatley’s words, “is formed by each of his spectators and readers as they engage with the [...] simulation” (“Substance and Shadow” 21). However, lacking sufficient emotional maturity – even that ‘rite of passage’ to adult life denied to him in the reservation – and of a repertoire of concepts and knowledge that would enable him to bridge the deep gap in his divided self – caught between the old and the new world –, the young man uses it as an enchanted screen. As Don Quixote did at the threshold of early modernity, he incorrectly interprets the unknown reality around him, unaware that he is experiencing “aesthetic emotions” and, therefore, interacting “not with the mundane world [...] but with a putative work of art” (9), which is at most effective when the “exaltness wanes”; when “you can stand back [...] to recollect it

in tranquillity” and build a “mental model of yourself [...] in a particular relation” to it (Oatley and Johnson Laird 9). In truth, Shakespeare’s poetic words – and this is perhaps the most bitter conclusion of Huxley’s reflection – fit neither with the too primitive and spiritual milieu of the reservation in which John was born (considered by Huxley himself abnormal and lunatic, with its cults of fertility and ‘*Penitente*’ ferocity) nor the too modern and desecrated civilised world (insane and too sclerotized by science to be moved by poetry)<sup>13</sup>. In the reservation, John’s reading of Shakespeare was decidedly anomalous; in London, where he brandishes his book like a liberating weapon (“I come to bring you freedom...” [Huxley, *Brave* 186]), his strangeness is tinged with even more ridiculous overtones.

The demonstration of the ineffectiveness of the emancipatory and potentially subversive power of Shakespeare’s poetry in a prosaic world – capitalistic, scientific, authoritarian – in which, conversely, “language and mythology are deployed to condition” (Witters 83), occurs, in particular, through the observation of Bernard, Helmholtz and Lenina’s reactions to the magic of his dramatic art. As in Prospero’s experiment on the dignitaries and himself, one would expect it to generate the same wonder, empathy and compassion in them. John, not surprisingly, mainly uses tragic scripts to stimulate their admiration and lead them to regret their (ac)quiescence. But if Bernard does not prove capable of understanding them due to his stubborn closure to the outside world, Helmholtz, who also writes scripts for sensory films called ‘feelies’, perceives a lyrical longing within him (an “extra, latent power” [Huxley, *Brave* 159]). He greatly appreciates the “emotional engineering” of Shakespeare – whom he calls a “marvellous propaganda technician” (160-1)<sup>14</sup> – for the piercing quality of his morally inflected words, but he also feels the need, in order to be equally persuasive, to have something important to talk about, at least, following Nussbaum’s view, for his own goals and evaluations. He lacks the “insane, excruciating things” that allow one to get excited: “You’ve got to be hurt and upset; otherwise you can’t think of the really good, penetrating, X-rayish phrases. [...] We need some other kind of madness and violence. But what? What? Where can one find it?” (161-2). Unable to find an answer, he even tries to compose a poem about loneliness, inevitably poor, to test, himself, its emotional effects on his students: “I was curious to see what their reactions would be. [...] I was trying to engineer them into feeling as I’d felt when I wrote the rhymes” (157). As a result, the students, being totally unaware of the suffering that leads one to ‘imagine’ (empathy) and ‘feel’ (compassion)

the pain of others, denounce him mercilessly, revealing themselves to be incapable of understanding the intimate essence of poetry. Indeed, the New World's 'literary' words, so disfigured and senseless, can no longer "clarify the meanings and significance of human emotions, meanings to which our egotism often blinds us in everyday life" (Oatley, "Substance and Shadow" 28). This makes people unable to see, as Gloucester eventually learns to do in *King Lear*, "how this world goes [...] feelingly" (IV.6.163-165). In part, however, the 'pneumatic' Lenina is still able to do so. She feels an incomprehensible desire for monogamy in a world of compulsory promiscuity and ends up feeling a strange attachment to John. Nevertheless, when she tries to make love to him without too much preamble, John totally inserts himself into what Oatley calls "the goal-plan-action-event-emotion structures of fictional characters", bringing them into being in his mind ("Substance and Shadow" 18): he casts himself too empathetically first in the role of the romantic Romeo, then into that of the virtuous Ferdinand, then into that of the insanely jealous Othello, and finally into that of the totally deranged Lear. An excess of tragic emotion, or 'soul', if you like – an excess that will be his 'fatal flaw' in his personal tragedy – raptures him in front of poor Lenina, who, totally incapable of understanding even a single word of what he says, can only renounce her seduction so as not to end up like *Othello*'s Desdemona.

What must be underlined, in conclusion, is that some of the Shakespearean 'passions of the mind' claimed by John, such as anger, fear and happiness, are still partially recognisable by his interlocutors because they can be considered "universal and innate emotions" (Evans 6). Other feelings, instead, are more difficult to understand in contexts whose expressive conventions and 'structures of feeling' – to quote Raymond Williams – have changed profoundly. The empathetic and ethical power of certain works can be thus compromised not only by the change over time in the ways in which emotions are translated into gestures and words (Meek 281), but also by the obsolescence of certain individual and social dynamics, which are no more universally plausible and, therefore, accessible to the imagination<sup>15</sup>: "our world is not the same as *Othello*'s world", Mond says in the novel, "you can't make tragedies without social instability" (Huxley, *Brave* 193). Even if a stable and happy world is not as "spectacular" and "grand" (195) as one made unstable by conflicts, passions and temptations, in it there is no longer room or need for the nobility and heroism of a tragedy like *Othello*, whose "tonic effects of murdering Desdemona and

being murdered by Othello” are released by the “adrenin” with which the inhabitants’ system is flooded “regularly once a month” (209–211). Watson himself, while able to appreciate the intensity of the words of *Romeo and Juliet* when John recites them, cannot help but laugh and show a jarring emotional dissonance, especially when he realises that at the centre of the tragedy is a love thwarted by brawling parents. The reasons for his response – in Bakhtinian terms, a carnivalesque and yet irreversible ‘uncrowning’ of John’s hero – are perfectly understandable: one, in the new world love is completely free, and two, they don’t even know what parents are anymore.

As Anthony Manstead and Agneta Fischer point put, “emotions are interpreted, experienced and expressed differently depending on the social and cultural context in which they occur” (3). We all hope that Shakespeare’s works will never cease to be ‘motion generative’; inspiring compassionate feelings and even healthy subversive desires through their projection of possible and alternative worlds. However, Paul Smethurst warns us against the possibility that in a moment like this, witnessing a “common aspiration for a stable society in which technology and consumerism are foremost”, we may eventually have to face the fact that “we are entering a phase of history where Shakespeare no longer speaks to us, or at least not with humanist inflection” (98). To prevent this from happening, at least definitively, Katherine A. Craik asks herself – as Huxley powerfully did in his time by means of satire – whether it has not indeed become necessary to re-theorise, and therefore ‘regenerate’, the recognisability of his emotions. Of course, one has to push back “against the truism that the affective intensity of the poems and plays echoes unproblematically in and for everyone” and “square[e] up to our differences from the past” (Craik 9), especially as questions of “power, privilege and gender” are concerned (10). The hope is that, by doing so, in our own ‘new world’, Shakespeare does not become “old”, as gloomily predicted in Huxley’s anti-utopia (*Brave* 192): a beautiful but useless object, anachronistic and untimely, like the ‘old’ magic arts that Prospero leaves behind to greet a new era of greater rationality and stability. After all, it is precisely *The Tempest* that “alludes to and presages the first blooming of modernity”, starting that great journey of secular science of which Huxley, in his cautionary sequel of the play, recounts the most inauspicious development possible: “from one end of modernity to the other” (Smethurst 100).



1. As Julie Sanders points out, the rewrite, as a kind of appropriation, “be it in the form of novel, play, poem, or film, invariably transcends mere imitation, serving instead in the capacity of incremental literature [...], adding, supplementing, improvising, innovating, amplifying. The aim is not replication as such, but rather complication, expansion rather than contraction” (15).
2. This article is also based on research on Shakespeare and emotions cultivated as part of a project of the universities of Roma Tre, Milan and Bari: *Applied Shakespeare: Developing New Educational Models for Transversal Competences and Life-skills* (PRIN 2022, coordinated by Maddalena Pennacchia).
3. *The Passions of the Mind in General* is the title of a well-known text written by the Jesuit Thomas Wright in 1604, when the term ‘emotion’ was not yet widely used. In fact, the term seems to have first appeared in 1590, although Shakespeare sometimes used the word ‘motion’ to indicate a dynamic force capable of shaking the mind and body and causing a major, often painful, change from one state of mind to another.
4. Not surprisingly, in the Epilogue Prospero seeks confirmation of the success of his experiment. In asking the spectators to ‘free’ him from the suffering it has caused him too, he asks them to put themselves in his shoes and forgive his own crimes, including the solipsistic narcissism that had formerly distracted him from the good of his subjects (his moral and social responsibility) when, all absorbed in his ‘secret studies’, he had allowed his brother to seize his dukedom.
5. Parodically exaggerating the pedagogical intent of Prospero, conceived for a period of growing education and literacy, Huxley was being critical of the compulsory state education of his years. According to what he wrote in “Education”, the new trends were aimed at manipulating the behaviour of the mass-consumerist populace by imparting to them an unreflective education, without expansion of knowledge; in short, an expert-idiocy oriented only towards the division of labour, such as the one shown by John’s mother when she admits that she knew nothing in London beyond her specific duties and the one held by the Director of the Conditioning Centre in extolling the virtue

generated by the teaching of “professional particulars” *versus* the evil of “cultural generalities” (*Brave* 2).

6. In his *Defence of Poesie* (1595), Sidney pointed out the derivation of the term ‘charm’ from the Roman ‘carmina’: compositions in verse or rhythmic prose of a religious or legal character that had the merit of being more memorable because of their distinct musicality.
7. As Flora de Giovanni (57-58) brings to the fore, in this post-Fordian world, the Freudian ‘pleasure principle’ dominates unchallenged, so that no inner space is left for tormented wishes and feelings of impatience that nag at those who, like infants, do not obtain everything immediately.
8. According to Laura Di Michele (10; my translation), what opens *The Tempest* is an “epochal macro-storm [...] a paradigmatic and primordial element of renewal, a symptom and sign of the many whirlwinds that the new century and the new world were generating, unleashing the clash of natural elements on the surface”. On *The Tempest*’s ‘modernity’, see also Esposito, *Oltre la mappa*.
9. Since emotions are linked to the goals of prosperity that concern us and the people who are within our sphere of interest, they cannot fail to be crucial in a political context that, contrary to the emotionless ‘brave new world’, is aimed at societal and human flourishing. As Nussbaum underlines, “without emotional development, a part of our reasoning capacity as political creatures will be missing” (3).
10. According to this non-cognitive model of Galenic ancestry, very similar to the physiological theory of humours, these impulses are similar to fluid processes that accumulate in the body and create a reservoir of negative energy that must be discharged. Otherwise, the accumulation, which pushes and boils, generates blocks that disturb the normal functioning of the mind (Rosenwein 834).
11. Attacking all reductionist approaches, the author wrote in “The Oddest Science”: “just as it is perfectly clear that bodies cannot be understood or successfully treated without reference to their minds, so too it is perfectly clear that minds cannot be understood or successfully treated without reference to their bodies” (165).
12. Literature and science were, however, in constant dialogue in Huxley’s work, not least for family reasons: his grandfather was the famous biologist T.H. Huxley and his mother Matthew Arnold’s granddaughter. Apart from a number of essays with a distinctly scientific slant, such as “Varieties of Intelligence” or “Personality and the Discontinuity of the Mind” (1927), and the later “Science, Technology and Beauty” and “Politics and Biology” (1957), *Brave New World* is perhaps the most obvious example of this fruitful intermingling of inheritance and interests.

13. This is what Huxley wrote in his “Preface” to the 1946 novel’s edition. He admitted that he regretted not having offered John a third way, beyond the both impracticable ones of utopia and primitivism (*Brave* xli-xliv).
14. In Shakespeare, the power of emotions to transform the recipients of a work of invention is simultaneously deployed and unmasked as a dangerous force of persuasion. In *Othello*, Iago is able to enrapture the Moor with words – deemed capable of piercing hearts “through the ear” (I.3.250-251) – the effect of which is such a radical alteration of his conscience that Othello ends up being totally dislocated (Edwards 193). Like the Savage in *Brave New World*, eventually he feels he has no choice but suicide. In *The Tempest*, on the other hand, Prospero breaks the spell before it is too late, declaring his revels concluded and thus provoking, through the metatheatrical device, the awakening of the minds of his victims from a maddening immersive experience. Moreover, he instils awareness, both in them and in the audience, of the artificiality of the simulation that has ‘run on their minds’.
15. Nussbaum (169-170) explains how, by drawing on general experiences derived from common situations, classical works, such as those of Sophocles and Euripides, which are based on myths of loss and family conflict, always remain easily recognisable. Others, in contrast, become more inaccessible, such as those of ‘courtly love’, because we no longer share the metaphysical beliefs and practices necessary to sustain it.



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Atwood, Margaret. *On Writers and Writing*. London: Little Brown Book Group, 2014.
- Bakhtin, Mikhail. *Rabelais and His World* [1965]. Cambridge (MA): The MIT Press, 1971.
- Balasopoulos, Antonis. “Anti-Utopia and Dystopia: Rethinking the Generic Field.” In *Utopia Project Archive*, 2006-2010. Athens: School of Fine Arts Publications, 2006, 59-67.
- Bigliazzi, Silvia and Lisanna Calvi. “Introduction”. In *Revisiting The Tempest. The Capacity to Signify*, edited by S. Bigliazzi and L. Calvi. Hounds-mills, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2014, 1-30.
- Bloom, Harold. *Shakespeare: The Invention of the Human*. New York: Riverhead Books, 1998.
- Calbi, Maurizio. *Spectral Shakespeares: Media Adaptations in the Twenty-First Century*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Clough, Patricia T. “The Affective Turn. Political Economy, Biomedia and Bodies.” *Theory, Culture & Society* 25.1 (2008): 1-22.
- Craik, K.A.. “Introduction”. In *Shakespeare and Emotion*, edited by K.A. Craik, Cambridge: Cambridge University Press, 2020, 1-16.
- De Giovanni, Flora. “Il principio di piacere e l'estinzione della civiltà. *Brave New World* di Aldous Huxley.” *Annali. Istituto Universitario Orientale. Anglistica XXXVII* (1994): 47-68.
- Di Michele, Laura. “Introduzione. Molte, infinite ‘tempeste’.” In *Shakespeare. Una Tempesta dopo l’altra*, edited by L. Di Michele, Napoli: Liguori, 2005, 1-18.
- Edwards, Jennifer J. “Suffering Ecstasy: *Othello* and the Drama of Displacement.” *Shakespeare Survey* 75 (2022): 180-193.
- Esposito, Lucia. “L’intelligenza emotiva, Shakespeare e le ‘passioni della mente’ di Prospero.” In *Dall’intelligenza rivelata all’intelligenza artificiale. Prospettive interdisciplinari nella letteratura inglese tra XVI e XXI secolo*. Ed. A. Leonardi. Napoli: Liguori, 2024, pp. 29-61.
- . *Oltre la mappa. Lo spazio delle storie nell’immaginario moderno: Shakespeare, Beckett, Danielewski*. Napoli: ESI, 2021.
- Evans, Dylan. *Emotion: The Science of Sentiment*. Oxford: Oxford University Press, 2001.

- Gąsiorek, Andrzej. “‘Words Without Reason’: State Power and the Moral Life in *Brave New World*.” In *Brave New World: Contexts and Legacies*. Ed. J. Greenberg and N. Waddell. London: Palgrave Macmillan, 2016, 211–226.
- Genette, Gérard. *Palimpsests: Literature in the Second Degree*. 1982. Lincoln and London: University of Nebraska Press, 1997.
- Gillies, John. *Shakespeare and the Geography of Difference*. Cambridge: Cambridge University Press, 1994.
- González H.M.. “Emotion in Cervantes and Shakespeare.” *Neophilologus* 99 (2015): 523–538.
- Grushow, Ira. “*Brave New World* and *The Tempest*.” *College English* 24/1 (Oct., 1962): 42–45.
- Guardamagna, Daniela. *Analisi dell'incubo l'utopia negativa da Swift alla fantascienza*. Roma: Bulzoni, 1980.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. London and New York: Routledge, 2006.
- \_\_\_\_\_. *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*. Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Huxley, Aldous. *Brave New World*. 1932. London: Vintage, 2007.
- \_\_\_\_\_. “Education”. 1937. In *Complete Essays: Volume IV, 1936–1938*, edited by R.S. Baker and J. Sexton. Chicago: Ivan R. Dee, 2001, 284–286.
- \_\_\_\_\_. “The Final Revolution”. 1959. In *Moksha: Aldous Huxley's Classic Writings on Psychedelics and the Visionary Experience*, Rochester, Vermont: Park Street Press, 1999, 163–173.
- \_\_\_\_\_. *Literature and Science*. New York: Harper & Row, 1963.
- \_\_\_\_\_. “Vulgarity in Literature”. 1930. In *Collected Essays*. New York: Bantam, 1964, 57–63.
- \_\_\_\_\_. “The Oddest Science” 1959. In *Collected Essays*. New York: Bantam, 1964, 164–168.
- Kirsch, Arthur. “Introduction.” In W. H. Auden, *The Sea And the Mirror: A Commentary on Shakespeare's The Tempest*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 2005, i–xliv.
- Kristeva, Julia. *Word, Dialogue, and the Novel*. In *The Kristeva Reader*, edited by T. Moi. New York: Columbia University Press, 1986, 35–61.
- Lazarus, R.S. *Emotion and Adaptation*. New York: Oxford University Press, 1991.
- Manferlotti, Stefano. *Anti-utopia. Huxley, Orwell, Burgess*. Palermo: Sellerio, 1984.
- Manstead, Anthony and Agneta Fischer. “Beyond the Universality-Specificity Dichotomy.” *Cognition and Emotion* 16.1 (2002): 1–9.
- Mayer, J.D., et al. “Emotional Intelligence: Theory, Findings, and Implications.” *Psychological Inquiry* 15 (2004): 197–215.
- Meckier, Jerome. “Shakespeare and Aldous Huxley”. *Shakespeare Quarterly* 22.2 (Spring 1971): 129–135.
- Meek, Richard. “Introduction”. *Shakespeare* 8.3 (2012): 279–285.

- Meek, Richard and Erin Sullivan, editors. *The Renaissance of Emotion: Understanding Affect in Shakespeare and His Contemporaries*. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- Meyer, F.M.. "That Whale among the Fishes: The Theory of Emotions." *Psychological Review* 40 (1933): 292-300, [https://brocku.ca/MeadProject/Meyer/Meyer\\_1933.html](https://brocku.ca/MeadProject/Meyer/Meyer_1933.html) (last accessed 18/07/2024).
- Mullaney, Steven. *The Reformation of Emotions in the Age of Shakespeare*. Chicago: University of Chicago Press, 2015.
- Nussbaum, Martha. *Upheavals of Thought: The Intelligence of Emotions*. New York: Cambridge University Press, 2001.
- Oatley, Keith. "Shakespeare's Invention of Theater as Simulation That Runs on Minds." *Empirical Studies of the Arts* 19 (2001): 29-45.
- . "Emotional Intelligence and the Intelligence of Emotions". *Psychological Inquiry* 15.3 (2004): 216-222.
- . "Simulation of Substance and Shadow: Inner Emotion and Outer Behaviour in Shakespeare's Psychology of Character". *College Literature* 33.1 (2006) (special issue on *Cognitive Shakespeare: Criticism and Theory in the Age of Neuroscience*): 15-33.
- Oatley, Keith and P.N. Johnson Laird. "How poetry evokes emotions." *Acta Psychologica* 224 (2022): 1-12.
- Parrinder, Patrick. *Utopian Literature and Science. From the Scientific Revolution to Brave New World and Beyond*. London: Palgrave Macmillan, 2015.
- . "Brave New World as a Modern Utopia". In *Brave New World: Contexts and Legacies*, edited by J. Greenberg and N. Waddell. London: Palgrave Macmillan, 2016, 15-30.
- Paster G.K. *Humoring the Body: Emotions and the Shakespearean Stage*. Chicago and London: University of Chicago Press, 2004.
- Peters, M.A. and John Freeman-Moir. "Introducing Edutopias: Concept, Genealogy, Futures." In *Edutopias: New Utopian Thinking in Education*, edited by M.A. Peters and J. Freeman-Moir. Rotterdam: Sense, 2006, 1-19.
- Proust, Marcel. *À la recherche du temps perdu*. Sodome et Gomorrhe. II partie. Vol. 10, Paris: Gallimard, 1919.
- Rosenhan, Claudia. "'That Learning Were Such a Filthy Thing': Education, Literacy and Social Control in Huxley's *Brave New World*." In *Brave New World: Contexts and Legacies*, edited by J. Greenberg and N. Waddell. London: Palgrave Macmillan, 2016, 51-68.
- Rosenwein, B.H. "Worrying about Emotions in History." *The American Historical Review* 107.3 (June 2002): 821-845.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. London and New York: Routledge, 2006.
- Shakespeare, William. *The Tempest* [1610-11]. The Arden Shakespeare, edited by F. Kermode. London and New York: Routledge, 1992.

- Sidney, Philip. *Defence of Poesie* [Ponsonby 1595], edited by R.S. Bear. Renascence edition, University of Oregon: <https://scholarsbank.uoregon.edu/xmlui/handle/1794/816> (last accessed 20/06/2024).
- Smethurst, Paul. “‘O brave new world that has no poets in it’: Shakespeare and Scientific Utopia in *Brave New World*.” In *Huxley’s Brave New World: Essays*, edited by D. G. Izzo and K. Kirkpatrick. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2008, 96-106.
- Solomon, R.C. “The Politics of Emotion.” *Midwest Studies in Philosophy* 22 (1999): 1-20.
- Weimann, Robert. “Appropriation and Modern History in Renaissance Prose Narrative.” *New Literary History* 14 (1983): 459-495.
- Williams, Raymond. *The Long Revolution*. London: Chatto & Windus, 1961.
- Witters, S.A.. “Words Have to Mean Something More: Folkloric Reading in *Brave New World*.” In *Huxley’s Brave New World: Essays*, edited by D. G. Izzo and K. Kirkpatrick. Jefferson, NC, and London: McFarland & Company, 2008, pp. 73-87.



# **Germanistica**



# Von der Fliege zum Elefanten Oder: Ansätze zu einer Literatur- und Kulturgeschichte der Unverhältnismäßigkeit

---

*Anne D. Peiter*

---

*Université de La Réunion*

## *1. Einführung und Fragestellung*

Säugetiere sind bevorzugte Projektionsflächen menschlicher Gesellschaften, sie stehen im Zentrum einer Vorstellungswelt, in der Grenzen, Übergänge, Ähnlichkeiten, Abwehr und Annäherungen zwischen Menschen und Tier stets von Neuem verhandelt werden müssen.<sup>1</sup> Insekten nehmen sich im Vergleich dazu zumindest auf den ersten Blick als Körper aus, die von wesentlicher Fremdheit geprägt sind. Sie greifen zwar in vielerlei Hinsicht in den Alltag der Menschen ein, aufgrund der relativen Kleinheit ihres Erscheinungsbildes changieren sie jedoch auf ambivalente Weise zwischen Sichtbarkeit und Unsichtbarkeit, Größe und Kleinheit, Vertrautheit und Unvertrautheit, mit Akzent auf dem je Letztgenannten.

Im Folgenden soll es um ausgewählte Beispiele zum kulturschichtlichen Umgang mit einem Insekt gehen, das wie kaum ein anderes eine große Bandbreite an Projektionen und Reaktionen vonseiten menschlicher Tiere auf sich gezogen hat: die Fliege. Ihre Geschichte folgt der Geschichte technischer Vergrößerungsapparate, die dazu führten, dass das Winzige ihrer Gestalt *peu à peu* immer ans Auge gehoben und dem Körpermaß der Menschen angenähert werden konnte. Ob mit Lupen oder Mikroskopen, mit Hilfe von Fotoapparaten oder speziellen Kameras – aufgrund vielfältiger Erfindungen wurde es möglich, die Größenskalen zwischen menschlichen und nicht-menschlichen Tieren aus der Welt der

Insekten zu verschieben, und zwar hin zu einer Art Angleichung von beobachtendem Menschen und beobachtetem Tier.

Das gilt nicht allein in bildnerischer Hinsicht. Auch als Gegenstand einer Selbstreflexion, wie sie von Autor:innen im Kontext von extremer Gewalt versucht wurde, hat sich die Fliege zu einer literatur- und kulturgeschichtlichen Schlüsselfigur entwickelt. Genau darum soll es im Folgenden gehen. Einem ersten Teil, der sich mit malerischen Herausforderungen gegenüber dem ganzen Kleinen beschäftigt, folgt ein zweiter Abschnitt, in dem große Menschheitskatastrophen wie Krieg und Genozid, ausgehend von auf den ersten Blick ganz unscheinbaren Fliegen-Geschichten, ins Zentrum treten. Texte von Elias Canetti und den durch intertextuelle Verbindungen mit seinem Schreiben verbundenen Robert Musil bilden hier die Materialgrundlage. Zum Schluss weite ich den Blick dann auf die Verbindung zwischen Kolonialismus, Krankheitsbildern und Fliege, so dass also insgesamt ein zeitlicher Rahmen vom deutschen Kolonialismus des ausgehenden 19. Jahrhunderts bis hinein in die Zeit der Weltkriege in den Blick rückt.

Methodisch möchte ich mich der Fliege nähern, indem ich den „Lektüren der Unverhältnismäßigkeit“ folge, die anderswo entwickelt worden sind (Peiter, *Träume*). Gemeint ist ein „closest reading“ von Text- und Bildbausteinen, durch das ich anhand von kleinsten Details – hier z.B. einzelnen Gliedmaßen oder Organen des genannten Insekts – eine Art benjaminisches „Jetzt der Erkennbarkeit“ herzustellen hoffe (Benjamin 667). Während bei Benjamin der Umschwung hin zur Erkenntnis mit großer Plötzlichkeit vor sich zu gehen hatte – Geschichte wird sozusagen „mit einem Schlag“ begriffen –, ziele ich selbst eher auf eine Verlangsamung der Lektüre. Es geht mir darum, herkömmliche Maße und Maßstäbe zu verändern, um so zu zeigen, dass im Allerkleinsten komplexe gesellschaftliche Verhältnisse aufscheinen können.

## 2. Von der Echtheit der Wirklichkeit

Während es in der Malerei – nicht zuletzt in Stillleben – zunächst als Bravourleistung galt, eine Fliege in all ihrer Feinheit und der Durchsichtigkeit ihrer Flügel abzubilden, ging die weitere, nicht zuletzt technische Entwicklung immer stärker ins Detail. Vom Interesse für den Fliegenkörper in seiner *Gesamtheit* führte die Entwicklung hin zu

einem Interesse für andere Körperteile, z.B. zu ihren Facettenaugen. Von den Facettenaugen glitt der Blick dann zu weiteren Einzelabschnitten wie „Rumpf“ oder Beinen; von da aus weiter auf die Beschaffenheit der Glieder der Beine; von da aus weiter zur Beschaffenheit von deren Behaarung usw. Ein schier endloser Prozess von Aufgliederungen und Annäherungen in immer neuen Steigerungen und Superlativen zeichnet sich beim Gang durch Fliegendarstellungen ab.

Es stellt also keineswegs ein Paradox dar, wenn die Ausgangsthese der folgenden Überlegungen lautet, dass diesem – nicht nur künstlerischen, sondern immer auch naturwissenschaftlichen – Interesse am Kleinen und Allerkleinsten, d.h. dem Ausschnitt aus Ausschnitten, die ihrerseits je schon Ausschnitte waren, eine Tendenz zur zunehmenden Monumentalisierung der Fliege entspricht. Eine Fliege, die man im Alltag sieht (und gegebenenfalls erschlägt), ist *eine Sache*: in der Regel eine (möglicherweise monströse) Banalität. Eine Fliege, die einem jedoch auf einem Foto entgegenblickt, das mit Hilfe der Mikroskopie hergestellt wurde, vermag an sich regelrecht gigantisch zu wirken. Hier wird plötzlich klar, was die Fliege eigentlich sei – nämlich: eine Welt an sich, die ausgeleuchtet werden kann und dadurch ganz eigene Dimensionen entwickelt.

Die technische Entwicklung, die immer auch mit der Darstellbarkeit dieser Welt zu tun hat, kann an zwei Paradigmen illustriert werden, die hier allein in skizzenhaft-beispielhafter Form verstanden werden sollen. Ein erster Schritt vollzog sich, als die Fliege in ihrer Gesamtheit, sozusagen als Ganz-Körper, die Kunstwelt zu interessieren begann. In einer Sage aus Franken, die den Titel „Die Fliege auf der Leinwand“ trägt (*Die Fliege*), wird eine internationale Berühmtheit ins Zentrum gestellt:

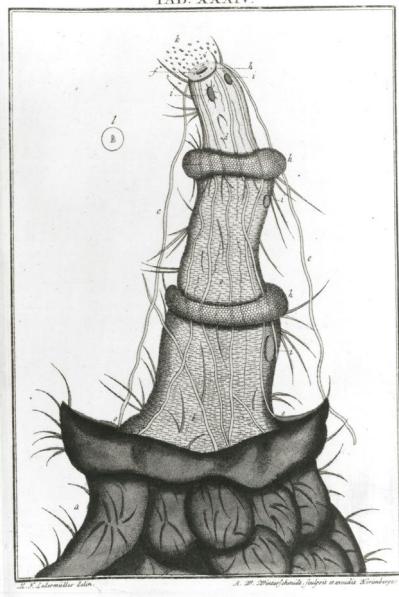
Albrecht Dürer wollte einmal einen seiner italienischen Malerfreunde besuchen. Er fand ihn aber nicht in seiner Werkstatt, hatte auch gerade kein Papier zur Hand, um ihm einen Brief zu schreiben. Da nahm er einen Pinsel und ging an das Bild, das eben auf der Staffelei stand, und malte eine Fliege darauf. Dann ging er fort. Der Maler kam zurück, ging an sein Bild, und als er da eine Fliege sitzen sah, schlug er mit der Hand danach, und setzte sich dann zum Essen. Nach einer Viertelstunde wollte er an die Arbeit gehen; da saß am gleichen Fleck wieder eine Fliege! Ärgerlich schlug er noch einmal danach, um sie zu verscheuchen. Sie blieb aber hartnäckig sitzen. Da sah er näher hin und merkte den Scherz. Da rief er aus: „Da muß der Dürer hier gewesen sein! Meine hiesigen Malerfreunde hätten mich nicht so täuschen können!“

Hier wird deutlich, dass die Kunstfertigkeit weder darin besteht, die Fliege zu vergrößern, noch darin, sie zu zergliedern. Die Gaben der Beobachtung und Darstellung müssen beim Maler aufs Feinste ausgeprägt sein – doch um eine Monumentalisierung geht es keineswegs. Vielmehr macht sich der fiktive Dürer in der Anekdote selbst zum Monument, weil es ihm gelingt, so echt wie die Wirklichkeit zu malen – und das heißt in gewisser Weise: Die Wirklichkeit an Wirklichkeitsgehalt zu übertreffen. Weil der Maler so gut malt *wie* die Wirklichkeit, tritt die Malerei aus sich selbst heraus. Sie ist, obwohl offen zutage liegend, erst auf den zweiten Blick *als* Malerei erkennbar, schmiegt sich also der Wirklichkeit bis zur Unkenntlichmachung ihrer selbst an.

Darin aber übersteigert sich die Malerei zugleich selbst. Es ist, als habe sie, weil sie auf einer schon existierenden Leinwand überhaupt erst entdeckt werden muss, das Bild, auf das sie sich setzt, übertroffen. Der italienische Malerkollege, der doch wissen musste, was Malen bedeutet, vermochte das Gemalte nicht mehr vom Ungemalten zu unterscheiden, und das heißt: Er, der Maler, konnte sich zunächst nicht vorstellen, dass man *so* – mit *dieser* Genauigkeit – ein an sich banales Detail zur Kunst erheben könne. Dass in der Legende auch ein Wettstreit zwischen verschiedenen Ländern beschrieben wird, aus dem „der Deutsche“ „sieghaft“ hervorgeht, sei hier zumindest am Rande erwähnt.

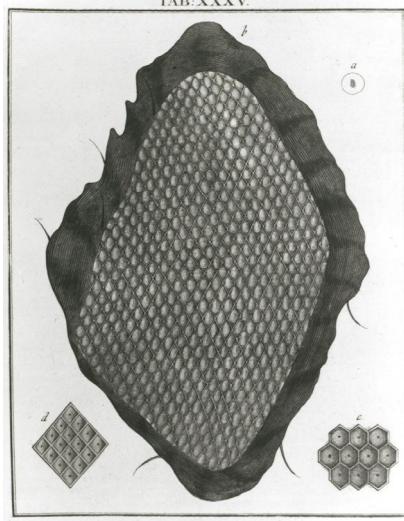
Als Beispiel für einen nächsten Schritt könnten die frühen Versuche gelten, der Fliege auch in Hinblick auf die Details ihres Körperbaus auf die Spur zu kommen. Hier geht es plötzlich nicht mehr darum, bezüglich der Fliege eine Art Übereinstimmung zwischen Alltagswahrnehmung und Kunstwahrnehmung zu schaffen. Anders als in der obigen Anekdote, wo die Überzeugung, es habe sich eine banale Fliege auf die Leinwand gesetzt, den Verdacht erst gar nicht aufkommen ließ, dass es sich *nicht* um eine „echte“ Fliege handeln könnte, geht es jetzt mit einem Male um die Beschäftigung mit fremden Versatzstücken ihres Körpers, d.h. um einen Blick auf das, was sich normalerweise dem Auge des Menschen entzieht. Die malende Hand wird zum Werkzeug des Eindringens in ein unbekanntes, ja geradezu mysteriöses Terrain, das mit der Alltagsfliege allenfalls von Ferne zu tun hat. Diese neue Wertigkeit setzt jedoch voraus, dass es zu einer Zerstückelung des Fliegenkörpers kommt. Hier einige Beispiele von Martin Frobenius Ledermüller (1719-1769), der sich als Naturforscher mit mikroskopischer Morphologie beschäftigt hat:

TAB: XXXIV.

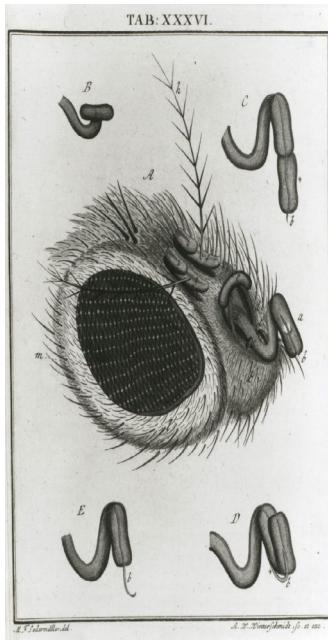


**Abb. 1:** Martin Frobenius: Das maennliche Zeigungsglied einer gemeinen Fliege. Kupferstich; 183 x 245 mm. vor 1762. I. Sammlung, Tb. XXXIV. Dresden: SLUB Hist.nat.B.342. [Richter, Regine: Das maennliche Zeigungsglied einer gemeinen Fliege, 1984. Beschreibung: Winterschmidt, Adam Wolfgang nach Ledermüller.] Permalink: [http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074514/](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074514;); abgerufen am 13.09.2024.

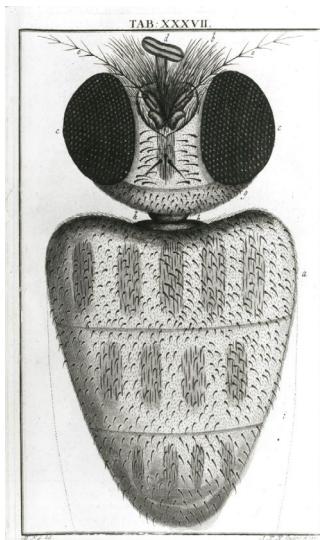
TAB: XXXV.



**Abb. 2:** Martin Frobenius: Das Hornhaeutchen eines Fliegenauges. Kupferstich; 183 x 245 mm. vor 1762. I. Sammlung, Tb. XXXV. Dresden: SLUB Hist.nat.B.342. [Richter, Regine: Das Hornhaeutchen eines Fliegenauges, 1984. Beschreibung: Winterschmidt, Adam Wolfgang nach Ledermüller.] Permalink: <http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074485/>; abgerufen am 13.09.2024.



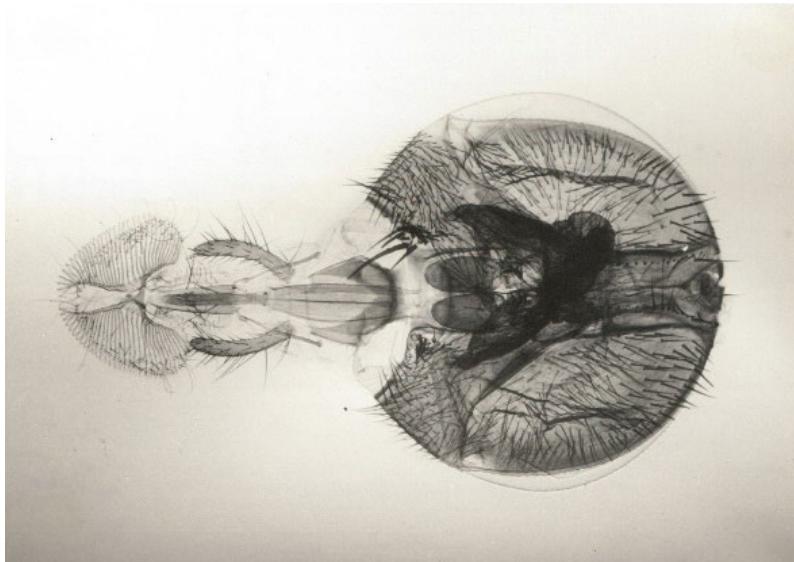
**Abb. 3:** Martin Frobenius: Ein ganzer Fliegenkopf. Kupferstich; 183 x 245 mm. vor 1762. I. Sammlung, Tb. XXXVI. Dresden: SLUB Hist.nat.B.342. [Richter, Regine: Ein ganzer Fliegenkopf, 1984. Beschreibung: Winterschmidt, Adam Wolfgang nach Ledermüller]. Deutsche Fotothek. Permalink: <http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074496>; abgerufen am 13.09.2024.



**Abb. 4:** Martin Frobenius: Der Rücken der Fliege. Kupferstich; 183 x 245 mm. vor 1762. I. Sammlung, Tb. XLI. Dresden: SLUB Hist.nat.B.342. [Richter, Regine: Der Rücken der Fliege, 1984. Beschreibung: Winterschmidt, Adam Wolfgang nach Ledermüller]. Deutsche Fotothek. Permalink: <http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074487>; abgerufen am 13.09.2024.

Die Erfindung der Fotografie verstkt das Interesse am Noch-nie-Gesehenen, Wunderbaren, Abgetrennten. Wenn wie im untenstehenden Beispiel eine tote Fliege zum hingestreckten Bildsujet wird, zeigt sich, dass die Darstellbarkeit von Details, technikgeschichtlich bedingt, leichter zu bewerkstelligen ist. Die Hand ist nicht mehr allein, sie bedient Geräte, die dem Auge beim Sehen helfen.

Wrend man von der „normalen“, im Alltag auftretenden Fliege immer nur weiß, dass sie irgendwo sitzt oder fliegt, frisst oder ruht – und zwar generell in aller Unscheinbarkeit –, wirkt sie auf den beiden Fotos ebenso filigran wie großartig. Die Illustrationen von Körper und Auge, wie wir sie eben gesehen haben, entsprechen bereits dem Monumentalen, von dem schon die Rede war. Jetzt aber tritt mit der Fotografie auch noch das paradoxe Ineinander von Detailreichtum und Durchsichtigkeit hervor. Die Fotografie bringt im wahrsten Sinne des Wortes „Licht“ in die Sache bzw. den Körper.



**Abb. 5:** Seyfarth, Walter: Stubenfliege (*Musca domestica*). Kopf mit Saugrsel (1:30), um 1950/1965. Deutsche Fotothek. Permalink: <http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/72046271>; abgerufen am 13.09.2024.



**Abb. 6: Seyfarth, Walter: Tauffliege (Drosophilidae, 6:1), um 1960/1963.**

Deutsche Fotothek. Permalink: <http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/72046270>; abgerufen am 13.09.2024.

Mit der Tendenz zur Zergliederung der Fliege geht jedoch nicht nur ihre Vergrößerung einher, sondern auch so etwas wie „Individualisierung“.<sup>2</sup> Die Fliege in all ihren körperlichen Einzelheiten kann nur dann voll bewusst gemacht werden, wenn man sie nicht als Massenwesen wahrnimmt, sondern als *Einzelne*. Der Monumentalisierung entspricht also eine Absonderung der „Individual-Fliege“ vom Schwarm und damit der immer genauer werdende Blick auf *sie* (und *nur* auf sie, nämlich diese tote Fliege *hier*).

Zugleich ist mit dieser Ausblendung des Aspekts der Massenhaftigkeit des Auftretens der Fliege wiederum eine Rückkehr zur Masse verbunden. Das ist so zu verstehen, dass in der Darstellung der Details, die diese einzelne, für die fotografische Arbeit ausgewählte Fliege aufweist, dann doch wieder das Typische ihrer „Art“ aufscheint, so dass sich also mit Hilfe ihrer Darstellung etwas über die Körper aller anderen aussagen lässt, „die auch so sind wie sie“: mit der und der Beinform, dem und dem Haar, dem und dem Auge usw.



**Abb. 7: Seyfarth, Walter:**  
**Afrikanische Fliege (Diasemopis**  
**sylvatica). Stielauge mit**  
**Tasthaaren (15:1), um 1960/1963.**  
**Deutsche Fotothek. Permanlink:**  
[http://www.deutschesfotothek.de/](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90070486)  
[documents/obj/90070486](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90070486); abgerufen  
am 13.09.2024.



**Abb. 8: Seyfarth, Walter: Blaue**  
**Schmeißfliege (Calliphoridae).**  
**Kopf, um 1960/1963. Deutsche**  
**Fotothek. Permanlink:** [http://www.](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074344)  
[deutschesfotothek.de/documents/](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074344)  
[obj/90074344](http://www.deutschesfotothek.de/documents/obj/90074344); abgerufen am  
13.09.2024.

In gewisser Weise war dies jedoch auch schon in der Dürer-Anekdote vorgeprägt. Während der Maler die Fliege beim ersten Mal zu verscheuchen versuchte und nicht bemerkte, dass sie nicht zu verscheuchen war, setzte beim zweiten Versuch, sie los zu werden, das Bewusstsein dafür ein, dass es sich unmöglich um eine *Fliege* handeln konnte. Es erschien dem Mann nämlich, so suggeriert der Text, als unwahrscheinlich, dass sich eine zweite Fliege an genau dieselbe Stelle gesetzt hatte, an der kurz zuvor schon eine andere Fliege aufgetreten war.

Das heißt, dass in der unbeachteten Individualität der Fliege, der der Maler beim ersten Mal begegnet, schon die Erwartung aufscheint, dass es eben Fliegen gibt, und zwar in der Mehrzahl. In dem Moment aber, in dem die Mehrzahl in konzentriert-identischer Form an immer derselben Stelle auftritt, vereinzelt sie sich wieder und wird zu dem, was sie wirklich ist, nämlich: zu einer gemalten Fliege, die zu der echten in Konkurrenz tritt, ja diese in einem bestimmten, nämlich künstlerischen Sinne sogar an Echtheit übertrifft.

Zusammenfassend kann man in einem ersten Schritt festhalten, dass es ein permanentes Wechselspiel zwischen Detail und Gesamtheit, Kleinheit und Größe, Vereinzelung und Massenhaftigkeit, Wahrnehmbarkeit und Unsichtbarkeit, Alltäglichkeit und Wundersamem gibt. Ebenso komplexe wie in sich widersprüchliche Konstellationen ergeben sich, bei denen nur eine einzige Tendenz als letztlich zweifellos erscheint: Lupe und Mikroskopie erweitern das Gesichtsfeld, sie drängen ins Kleinste hinein und aktualisieren dadurch die Frage, wie man dieses „Kleine“, „Unbedeutende“ überhaupt zu definieren habe.<sup>3</sup> Gewohnte Skalen werden an sich zum Problem und öffnen den Blick für weitere Unverhältnismäßigkeiten, dieses Mal nicht nur bezogen auf Körper, sondern auch auf die Geschichte ihres Zusammenlebens.

### *3. Kriege und Katastrophen*

Was in darstellerischer – sei es nun malerischer oder fotografischer – Hinsicht gilt, kann also in einem zweiten Schritt auf gesellschaftliche Fragen übertragen werden. Betrachtet man die Literatur- und Wissenschaftsgeschichte (Peiter, *Vom Leben*), so stellt sich heraus, dass die Fliege, sofern sie nicht in Massen, sondern als einzelne auftritt, aus dem Bereich des Interessanten heraustreten kann. Einer Fliege, die im Alltag nicht weiter stört, weil sie nur

eine Fliege ist, wird kaum Beachtung geschenkt. Das ändert sich jedoch, wenn Fliegen, z.B. bedingt durch Tod und Sterben, in Massen aufzutreten beginnen, d.h. sich „über Gebühr“ – unverhältnismäßig – vermehren.<sup>4</sup>

Wenn die Überlebenden des Atombombenabwurfs über Hiroshima inmitten der allgemeinen Katastrophe auch noch gegen Fliegen zu kämpfen haben (viele von ihnen sitzen auf der Decke der Frau), zeigt sich, dass die Frage der *Häufigkeit* ihres Auftretens – d.h. ihrer Vermehrung – über den Grad des Interesses bestimmt, das man ihr entgegenbringt. Überlebende, die davon berichten, wie in Hiroshima die Zahl der Fliegen überhandnahm, beweisen, dass mit der Fliege und der jeweiligen Art ihres Auftretens immer auch ein Spiegel gegeben war, in dem etwas Menschengemachtes – hier der atomare Massentod – aufscheint (Oakes, *The imaginary war*). Dies soll zum Ausgangspunkt für den zweiten Abschnitt werden. Wie erscheint die Fliege in Bezug auf drängende Probleme und das alle Maße sprengende Leid ganzer Gesellschaften?

In der „Provinz des Menschen“ notiert Elias Canetti den folgenden Aphorismus: „Die Fliege, der er kein Haar krümmen könnte, ist inzwischen gestorben.“ (*Die Provinz* 302). Ein Mensch, der keiner Fliege etwas zuleide tun, ihr kein Haar krümmen könnte, scheint, so wird impliziert, nur dann den Grad seiner Friedfertigkeit unter Beweis zu stellen, wenn es eine Fliege gibt, deren Haar gekrümmmt oder ungekrümmt bleibt. In dem Moment aber, in dem die Fliege, weil sie tot ist, ihr Haar nicht mehr darbieten kann, hat der Mensch, der an seine eigene Friedfertigkeit glauben wollte, kein Objekt mehr, an dem sich diese seine Friedfertigkeit bewähren kann.<sup>5</sup>

Man weiß beim Lesen des Aphorismus jedoch nicht recht, ob die Fliege, von deren Tod hier die Rede ist, letztlich doch gestorben ist, weil die Behauptung, niemand krümme ihr ein Haar, nicht der Wahrheit entsprach. Ist die Aussage elliptisch? Liegt das Eigentliche des Ausgesagten darin, dass es notwendig einen Zusammenhang zwischen Fliegentod und äußerer Gewalt gegeben hat? In der Tat kann man den Satz so auslegen und sagen, dass die Zeiten, in denen es als ausgeschlossen galt, einer Fliege ein Haar zu krümmen, unwiederbringlich vorbei sind, so dass sich eine allgemeine Grausamkeit in einer gänzlichen fliegenlosen, toten Welt vollzieht. Stirbt die Fliege, stirbt sozusagen auch die Möglichkeit, ihr kein Haar krümmen zu können. Denn dies ist paradox: Die Aussage, keiner Fliege ein Haar krümmen zu können, muss sich immer beziehen auf die Fliegen überhaupt und nicht nur auf die Einzelfliege. Wenn die Gewaltlosigkeit selektiv

verfährt und nur Anwendung findet auf eine einzige, spezielle Fliege, ist es mit dem Gewaltverzicht ohnehin nicht weit her.

Elias Canetti hat der Fliege große Aufmerksamkeit geschenkt. Das zeigt sich darin, dass er sie sogar auf exponierte Weise in den Titel eines seiner Bücher aufgenommen hat: In der „Fliegenpein“, die ebenfalls einer umfänglichen Sammlung von Aphorismen entspricht, wird eine schreckliche Geschichte erzählt, der sich dann in der Tat der Titel für die gesamte Sammlung verdankt. Von der „Fliegenpein“ strahlt eine Art von Leseanweisung auf das ganze Buch aus. Man soll, so der Eindruck, der Pein in Geschichte und Gegenwart überhaupt auf die Spur kommen (Peiter, *Comic citation*). Canetti hält es für wichtig, zu betonen, dass er die eine, spezielle Geschichte nicht *er-*, sondern dass er sie vielmehr *gefunden* hat – als Versatzstück einer Wirklichkeit, von der er sich zuvor, so wird nahegelegt, nichts hatte träumen lassen.

Die schrecklichste Geschichte fand ich heute, in den Erinnerungen einer Frau, der Misia Sert. Ich nenne es die Fliegenpein und setze sie wörtlich her: „Eine meiner kleinen Schlafgefährtinnen war eine Meisterin in der Kunst des Fliegenfangens geworden. Geduldige Studien an diesen Tieren hatten es ihr ermöglicht, genau die Stelle zu finden, durch die man die Nadel stechen musste, um sie aufzufädeln, ohne dass sie starben. Sie verfertigte auf diese Weise Ketten aus lebendigen Fliegen und geriet in Entzücken über das himmlische Gefühl, das ihre Haut bei der Berührung der kleinen verzweifelten Füße und zitternden Flügel empfand.“ (Canetti, *Die Fliegenpein* 128).

Das Urteil der Erzählstimme ist klar: Sie bedenkt die Herstellung von Fliegenketten mit dem Superlativ des „Schrecklichsten“. Während im ersten Aphorismus nur die Unversehrtheit einer einzelnen Fliege zur Debatte stand, zeigt sich jetzt, dass am Beispiel der Behandlung der Einzelnen zugleich die Frage nach dem Schicksal großer Massen – von Fliegen, Menschen oder beiden? – zum Thema wird. Der eingehend-sezierende Blick, der auf eine genaue Kenntnis der Bauweise des Fliegenkörpers hinausläuft, ermöglicht eine ungeheure Gewalt gegen Fliegen überhaupt: Keine einzige ist mehr in Sicherheit. Sie alle sind potenziell Objekte einer Freiheitsberaubung und Qual im ganz großen Maßstab: ein neues Beispiel für Unverhältnismäßigkeit.

Wir stehen demnach nicht mehr vor dem Anspruch, an der Fliege so etwas wie komplette Gewaltlosigkeit einzuüben. Es geht auch nicht mehr um den Maler, der eine einzelne Fliege, die ihn beim Abschluss

seines Gemäldes stört, zu vertreiben versucht – ohne dabei direkt auf Tötung zu sinnen. Vielmehr realisiert sich in der Durchbohrung der Fliegenkörper ein Sadismus, der Schmerz und Verzweiflung als Schmuck und die Bewegungen der gequälten Leiber als sexuelles Stimulans nutzt. Schockierend an der Szene ist, dass sich das Ganze im Kontext einer Art von Internat zu vollzogen zu haben scheint, und zwar mit kleinen Mädchen als Täterinnen. Deren Geduld findet zu einer Anwendung, die entsetzlich ist, weil sie den Opfern den Tod im Leben zumutet, d.h. noch nicht einmal ein Sterben erlaubt.<sup>6</sup>

Während im ersten Aphorismus wenigstens theoretisch die Möglichkeit der Hoffnung bestehen blieb, dass die Fliege unabhängig von menschlicher Gewalt gestorben sein könnte, kann hier nur noch das genaue Gegenteil als plausibel betrachtet werden: Die „Pein“, die einer regelrechten Tortur gegen viele Tiere entspricht, beweist, dass sich die Geschichte der Gewalt im 20. Jahrhundert zu einem Paroxysmus gesteigert hat, dem in darstellerischer Hinsicht praktisch nicht mehr beizukommen ist.

Elias Canetti, der sein Schreiben als lebenslangen Kampf gegen die Existenz des Todes verstand, legt durch den Titel, den er seinem Fund beilegt, den Gedanken nahe, dass es bei der Herstellung einer Kette von lebendigen Leibern um weit mehr geht als „nur“ um die Fliegen. Wo die Verzweiflung des Todes zum Vergnügen wird und die Raffinesse der Grausamkeit mit der Feinheit der Abwehrbewegungen der aufgespießten Körper korreliert, muss man sich fragen, zu welcher Gewalt Menschen, und besonders erwachsene Menschen, in anderen Kontexten – nämlich untereinander – in der Lage sind. Die canettische Utopie, dass es gelingen könnte, den Tod komplett aus der Welt zu schaffen, damit der schieren Möglichkeit von Gewalt die Grundlage entzogen sei, erscheint versteckt als Ausdruck historischer Verzweiflung.

Canetts Buch „Masste und Macht“, das aufgrund seiner langen Entstehungszeit als eines seiner Hauptwerke betrachtet werden muss (Peiter, *Komik*), hat sich dort ein Prinzip zu eigen gemacht, das in der Geschichte über die „Fliegenpein“ wiederkehrt. Statt direkt und mit Blick auf die ungeheure Katastrophe von zwei Weltkriegen und Genozid mit dem Schreiben zu beginnen, begibt sich der Autor bewusst auf Um- und Nebenwege. Stets geht es um Dinge, die auf den ersten Blick „abwegig“ sind und mit der Gewalterfahrung im Europa des 20. Jahrhunderts nichts zu tun zu haben scheinen.<sup>7</sup> Doch auf den zweiten Blick ergeben sich permanente Analogien, so dass klar wird: Es geht Canetti um die

Vermeidung von Akten der Überbietung, er zielt auf den Versuch, Dinge in ihrer Schrecklichkeit vorstellbar zu machen, ohne dabei den bereits erlittenen Paroxysmus erneut im Detail aufrufen zu müssen. Es artikuliert sich ein Sprechen in Andeutungen, in der sich die Vorstellungskraft der Leser:innenschaft voll gefordert sieht. Sie muss den Text sozusagen „komplettieren“, indem sie beisteuert, was sie aus eigener, gelebter bzw. erlittener Erfahrung her weiß.

Konkret äußert sich der Schreibstil Canettis darin, dass er von Gewaltakten und Massakern von relativ „überschaubarem“ Umfang oder aus geradezu „abwegigen“, d.h. „fernen“ Zeiten und Kulturen berichtet, um klar zu machen, dass schon hier die Gewalt nicht mehr fasslich ist. Wie dann erst bei den ganz großen, ganze Länder umspannenden Katastrophen?

Hinter dem besonderen Schreibverfahren Canettis steht die Überzeugung, dass Gewalthaber die Tendenz haben, sich gegenseitig zu übertreffen. Der Erinnerung wird nicht länger zugetraut, als Korrektiv gegen die Versuchung der Gewalt zu wirken. Vielmehr erscheint die Geschichte bei Canetti als riesiger Fundus, aus dem sich immer neue Diktatoren und Gewalthaber ihr Material heraussuchen, um in der eigenen Gegenwart noch schrecklichere Verbrechen zu begehen als zuvor. Besser als die Erinnerung wäre also das Vergessen, doch da dieses schwerlich bewusst umgesetzt werden kann – man kann sich nicht einfach so für das Vergessen entscheiden –, optiert Canetti für die besagte assoziative Technik.

Wenn es in der „Fliegenpein“ heißt, es gehe hier um das „Schrecklichste“, dann muss man das vor dem Hintergrund der Tatsache sehen, dass Canetti – anders als viele Mitglieder seiner eigenen und der Familie seiner Frau – der Shoah nur knapp entronnen waren, nämlich von Wien aus durch eine – extrem späte – Exilierung Richtung London. Er weiß also sehr gut, was er impliziert, wenn er sagt, dass das Bild der Fliegenkette etwas Unerträgliches, Traumatisierendes an sich hat.

Vor dem Hintergrund der Geschichte mit dem großen „H“ (wie man im Französischen sagt – nämlich als Anspielung auf das „Hache“, das sowohl den Buchstaben, als auch die Axt meint), wird klar, dass die Fliegen bei ihm weit mehr sind als „nur“ Fliegen. Durch die Mischung aus Raffinesse, Brutalität und perversem sexuellen Vergnügen durch das Leid von Sterbenden tritt der Leser:innenschaft das Europa des modernen „Dreißigjährigen Krieges“ – nämlich die Zeit zwischen 1914 und 1945 – entgegen. Man vertrieb hier nicht länger Einzelfliegen. Man er-

schlug sie auch nicht mehr auf gleichsam „redliche“ Weise. Vielmehr legt die winzige Geschichte über die „Fliegenpein“ nah, dass sich die Leser:innenschaft mit der Frage zu beschäftigen habe, inwieweit gerade die vermeintliche „Zivilisiertheit“ der Täter-Gesellschaften die Qual und das Sterben von Massen möglich gemacht hat.<sup>8</sup> Erlesener Schmuck, raffinierte Martermethoden und Suche nach eigenem, „himmlischen“ Vergnügen stellen keine Gegensätze mehr da.

So wie man „aus der Fliege einen Elefanten“ machen kann, kann man also auch aus der Grausamkeit des einen, einzelnen Mädchens, das die Gewalt gegen Fliegen praktiziert, ein Sinnbild für die Torturpraxis extrapolieren, bei der es um eine Vernichtungspolitik im ganz großen „Stil“ ging. Während in der Dürer-Anekdote noch um ein harmloser Wettstreit zwischen malerischen Fähigkeiten, Wirklichkeit und Kunst bzw. Italien und Deutschland ausgetragen wird, geht es jetzt, in diesem 20. Jahrhundert, um die Frage, wie man überhaupt noch vom Menschen, seinen Taten und Untaten erzählen kann. Der Umweg über die Fliege erweist sich also als Möglichkeit, den Blick frei zu bekommen für Dinge, die man nicht zulassen darf. Die Utopie von der Abschaffung des Todes ist zurück, doch sie äußert sich in aller gebotenen Skepsis. Sind Fliegenketten noch zu verhindern?

#### 4. Gefangene Fliegen

Es wird deutlich, dass Canetti, der ein großer Bewunderer Robert Musils war – in seiner Nobelpreisrede hat er dies eigens hervorgehoben (Canetti, *Banquet speech*) –, den berühmten Text des „Fliegenpapiers“ seines Kollegen fortschreibt. Robert Musil hatte in dieser kurzen Erzählung, die eingebunden war in seinen „Nachlass zu Lebzeiten“, von einem Voyeurismus erzählt, der dem Sterben einer bedeutenden Masse von Fliegen auf einem Fliegenpapier galt. Es handelt sich um ein herausragendes Beispiel essayistisch-ironischen Schreibens, bei dem die Fliege zum Menschen wird, der Mensch aber umgekehrt auch zur Fliege.<sup>9</sup> Ein leichtfüßiger Gang durch alle möglichen kulturgeschichtlichen Anspielungen begleitet das Musils Nachdenken über das Schicksal sterbender Fliegen.

Für diesen kurzen Text ist kennzeichnend, dass er gleichfalls vom Winzig-Kleinen zum Riesig-Großen übergeht. Der Blick auf die psychologischen Erfahrungen, die die im Leim gefangenen Fliegen durch-

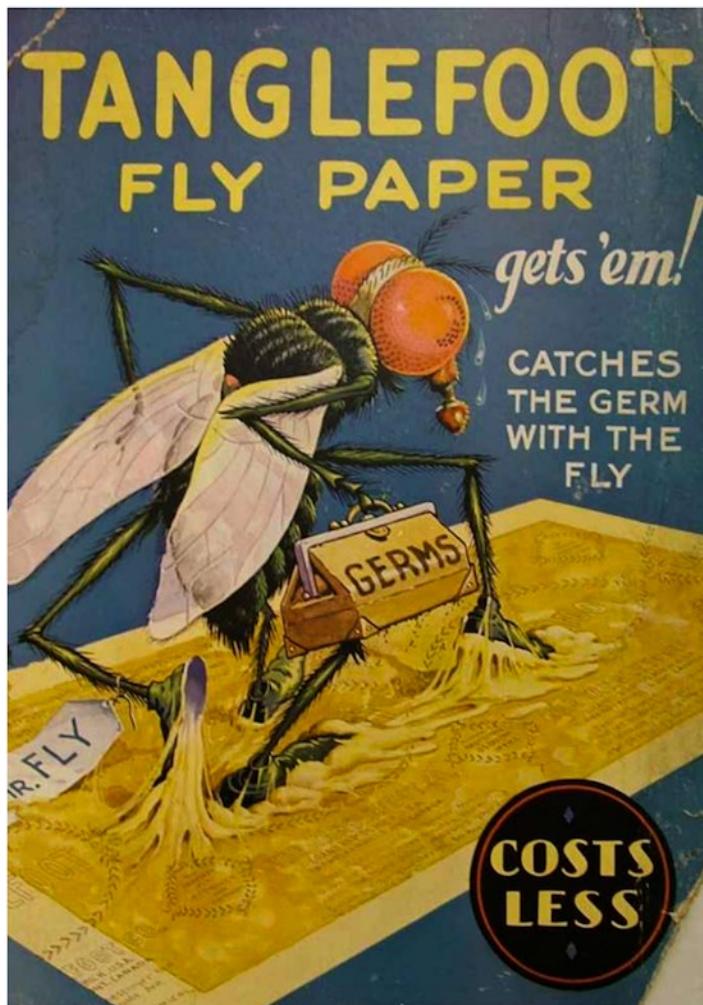
machen, ist eingebunden in eine Perspektive, in der das Auge einer beobachtenden Instanz immer wichtiger wird. Das Sterben erfolgt nicht ohne Zeugen. Im Gegenteil handelt es sich um eine regelrechte Versuchsanordnung, bei der ein unbekanntes Ich im Detail wissen will, welche Etappen die jeweiligen Agonien wohl durchlaufen werden. Was tun die Fliegen? Wie reagieren sie auf die Falle? Wie lange wehren sie sich bei diesem zeitlich gestreckten Sterben? Wann erfolgt der innere, wann der äußere Zusammenbruch?

Die fortschreitende Psychologisierung, die den agonisierenden Fliegen zugeschrieben wird, operiert mit assoziativen Übersteigerungen. Von der endgültigen Selbstaufgabe der Opfer heißt es im „Fliegenpapier“:

Sie [die Fliegen; A.P.] lassen sich dann plötzlich fallen, nach vorne aufs Gesicht, über die Beine weg; oder seitlich, alle Beine von sich gestreckt; oft auch auf die Seite, mit den Beinen rückwärts rudernd. So liegen sie da. Wie gestürzte Aeroplane, die mit einem Flügel in die Luft ragen. Oder wie krepisierte Pferde. Oder mit unendlichen Gebärden der Verzweiflung. Oder wie Schläfer. (Musil, *Fliegenpapier*)

Der Text sagt ausdrücklich, dass er ein bestimmtes Fliegenpapier im Auge hat. Es stammt Musils Angaben nach aus Kanada und stellt eine Fliege dar, deren Flügel wie ein Gewand wirken. Ihre Haltung hat etwas entschieden Menschliches an sich, denn die beiden oberen Extremitäten entsprechen der Haltung menschlicher Arme. In der rechten „Hand“ hält die Fliege eine Art Ärztekoffer, der jedoch das genaue Gegenteil von dem enthält, worauf ein Arzt beim Gang zu seinen Patient:innen zurückgreifen würde: Statt medizinischer Instrumente hat die Fliege Keime („germs“) eingepackt.

In der Tat sagt die Werbung, die Musil als anregend für sein Schreiben erlebte, dass mit Hilfe des Fliegenpapiers, um im Bilde zu bleiben, zwei Fliegen mit einer Klappe geschlagen werden können. Der Fang der Fliege entspricht immer auch einer Ausschaltung der Keime, die sie zu verbreiten droht. Insgesamt entsteht der Eindruck, dass der Leim, der die Fliege an ihrer Fortbewegung hindern soll, nicht nur einem Insektenvernichtungsmittel entspricht. Vielmehr wirkt der klebrig-ge Untergrund, in dem die Füße der Fliege versinken, als ob er selbst gefährlich und voller Keime stecken würde. Das Versprechen, dass mit dem Fang der Fliege auch all das krankmachende Unsichtbare gefangen werde, setzt tiefe Ängste vor all dem voraus, was, für das menschliche Auge unsichtbar, „zirkuliert“.



Tanglefoot Werbung 1900-1920 - Source: GRPM Collections – public domain –  
Creative Commons Zero (CC0 1.0)

Quelle: <https://grpmcollections.org/Detail/objects/68855>

Für größere Ansicht bitte an\*klicken\*tippen!

**Abb. 9:** Quelle:[http://teachsam.de/deutsch/d\\_ubausteine/aut\\_ub/mus\\_ub/mus\\_epik\\_txt%201\\_ub\\_8.htm](http://teachsam.de/deutsch/d_ubausteine/aut_ub/mus_ub/mus_epik_txt%201_ub_8.htm)

Blickt man von der Werbung wieder auf Canetti zurück, so ergibt sich, dass den Instanzen, die als Beobachter erster Ordnung der Gewalt bewohnen, größte Bedeutung beigemessen werden muss. In beiden Texten gibt es etwas, wovon die Gewalt ausgeht. In der „Fliegenpein“ ist das die kleine Sadistin mit ihrer Nadel, im „Fliegenpapier“ hingegen ein abstrakt agierendes, gleichsam „technisch avanciertes“ „Es“ – nämlich das mit Leim bestrichene Papier –, das die Tötungsarbeit an Stelle des Menschen übernimmt.

In beiden Texten gibt es außerdem jemanden, der bezeugt, *dass* und *wie* die Fliegen sterben. Bei Canetti spricht ein Ich, das als Kameradin die Fliegentöterin gekannt hat, ja gar mit ihr zusammengelebt hat. Bei Musil drängt sich gegen Ende immer stärker ein Ich nach vorn, das nicht nur mit dem bloßen Auge, sondern, regelrecht *bewaffnet* mit einer Lupe, die letzten Augenblicke (hier im Wortsinn zu verstehen) der Sterbenden sehen will (Peiter, *Vom Leben*). Dabei ergibt sich eine Art Blickwechsel: So wie der Mensch als Beobachter mit seinem Vergrößerungsglas auf den winzigen Körper blickt, so blickt zugleich auch das Organ an diesem leidenden Leib auf den Beobachter (oder die Beobachterin) zurück. Dadurch ist aber nicht mehr ganz sicher, ob es wirklich immer die Fliege sein muss, die stirbt, oder ob sich nicht auf irgendeine Weise in ihrem Schicksal auch das mögliche Schicksal der Menschen auf ihren Schlachtfeldern dokumentiert. Dass erneut Unverhältnismäßigkeiten zutage treten, liegt bei der folgenden Textpassage nahe:

Noch am nächsten Tag wacht manchmal eine [Fliege; A.P.] auf, tastet eine Weile mit einem Bein oder schwirrt mit dem Flügel. Manchmal geht solch eine Bewegung über das ganze Feld, dann sinken sie alle noch ein wenig tiefer in ihren Tod. Und nur an der Seite des Leibs, in der Gegend des Beinansatzes, haben sie irgend ein ganz kleines, flimmerndes Organ, das lebt noch lange. Es geht auf und zu, man kann es ohne Vergrößerungsglas nicht bezeichnen, es sieht wie ein winziges Menschenauge aus, das sich unaufhörlich öffnet und schließt. (Musil, *Das Fliegenpapier*)

Neben der Beobachtungsposition erster Ordnung, die man in den jeweiligen Text findet, gibt es dann auch noch die Beobachterposition zweiter oder gar dritter Ordnung, denn bei Canetti erzählt nicht nur eine Stimme, was sie als Kind beobachtet hat, sondern zugleich gibt es auch die erzählende Stimme, die sagt, den Text gefunden zu haben, in dem eine Frau erzählt, was sie damals beobachtete. Die Leser:innenschaft steht dann noch einmal eine Stufe „höher“, weil sie nicht nur Zeuge

dessen wird, was das Mädchen mit der Nadel tut, sondern auch erfährt, was die Erzählerstimme bezüglich dieses Mädchens mit der Nadel sowie bezüglich der BettNachbarin denkt, die sie einst bei ihrer Kettenherstellung beobachtete.

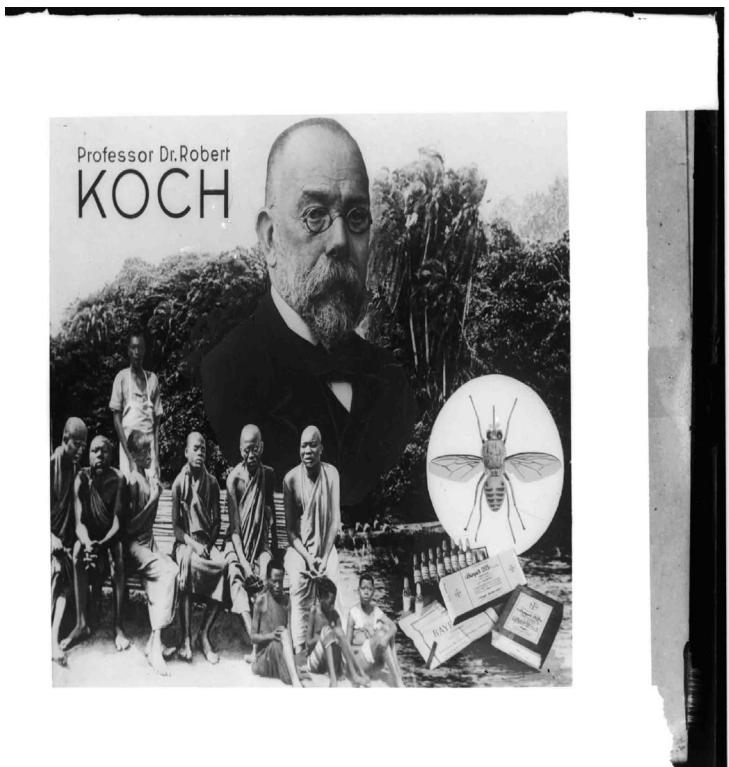
Wieder bezogen auf die allgemeine Gewaltgeschichte heißt das, dass beide Texte uns nicht nur vor die Tatsache der Ausübung von Gewalt stellen, sondern auch vor das Problem unseres Wissens um diese Gewalt. Inwieweit töten wir mit, auch wenn das Fliegenpapier an unserer Stelle tötet? Inwieweit ist das Wissen- und Beobachten-Wollen Teil einer Komplizenschaft, die uns letztlich dem Wohlgefallen der Kettenherstellerin beim Gefühl der zappelnden Beinchen annähert?<sup>10</sup> Was wissen wir von der Fliege? Was wissen wir nicht? Was wollen wir nicht wissen? Oder auch: Ist das Wissen nicht letztlich das Gleiche wie der Prickel, den auch die Kette mit den sterbenden Fliegen hervorrief? Gibt es eine voyeuristische Schaulust, die durch die bloße Lektüre eines Textes zustande kommt, der uns die Grausamkeit in all ihrer Massenhaftigkeit präsentiert?

### *5. Die Tse-Tse-Fliege, Krankheiten und koloniale Phantasmen*

Wie schon angedeutet, spielt die Frage nach Tod und Krankheit neben der Frage nach der Gewalt in Fliegentexten eine wichtige Rolle. Wenn man das US-amerikanische Flugblatt, das vor der Verbreitung des Typhus warnt und dabei die Flugbewegung von Fliegenscharen als tödliche Gefahr ausweist, sehen wir uns auf einen Korpus von Texten und Bildern verwiesen, in dem stets die Massenhaftigkeit der Fliegen hervorgehoben wird.

Medizinische Forschung und kollektive Ängste vermengen sich. Der Blick auf das Kleinste wird auch zum Blick auf die Unterwerfung, die die Fliege gegenüber den Menschen und ihrer Verletzlichkeit durchzusetzen versucht. Obwohl das Flugblatt die menschlichen Gestalten als größer erscheinen lässt als die Fliegenkörper, entsteht doch der Eindruck einer Ubiquität, die äußerst bedrohlich wirkt. Die Fliege wird zum Vehikel der systematischen Verbreitung all dessen, was schmutzig und krankheitserregend ist. Das Ende der Geschichte ist am unteren rechten Bildrand platziert: Typhus wirft den Menschen ins Bett, wenn er ihm nicht gar das Leben nimmt.

Auch die Kolonialgeschichte ist voll von Bildern, in denen Fliegen eine Rolle spielen (Peiter, *Träume*). Ihre exponierteste Vertreterin ist in Wirklichkeit zwar keine Fliege, heißt jedoch so wie sie: die Tse-Tse-Fliege. Sie beschäftigte als Überträgerin der Schlafkrankheit die Forschung, nicht zuletzt den 1905 mit dem Nobelpreis für Medizin ausgezeichneten Robert Koch (Peiter, *Utopie hygiénique* 169-182).



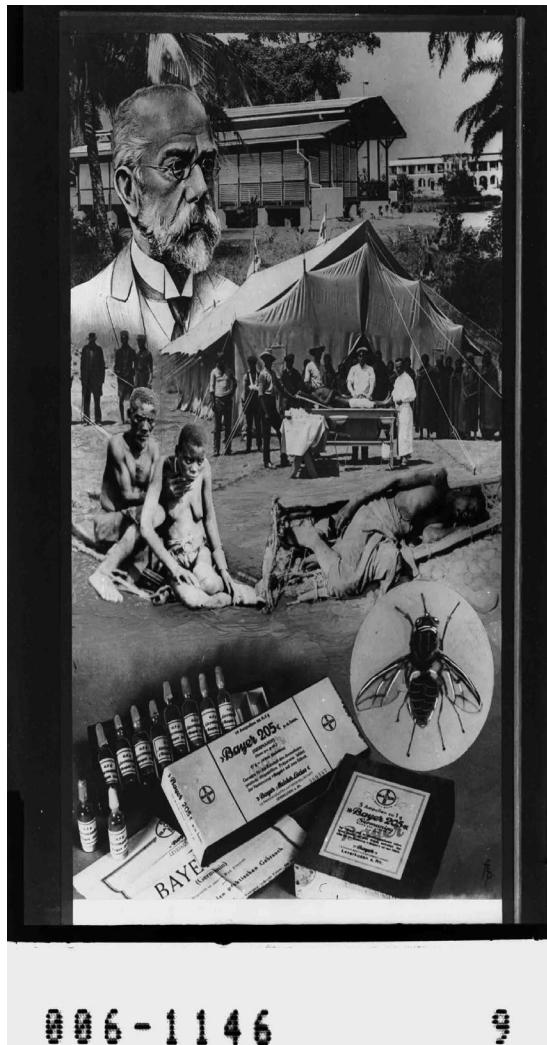
**Abb. 10:**

Quelle: Ehemalige Deutsche Kolonialgesellschaft, heute: Universität Frankfurt/M.; Nr.: 042-0247-20; Text: Professor Robert Koch; ohne genaue Jahresangabe; siehe: [http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/formular/arraybilderg.php?bild=CD/7101/3162/3893/7101\\_3162\\_3893\\_0021.jpg&format=0](http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/formular/arraybilderg.php?bild=CD/7101/3162/3893/7101_3162_3893_0021.jpg&format=0); abgerufen am 03.04.2024.

Auf der Bildmontage ist Robert Koch vor tropisch wuchernder Landschaft als eine Art Gigant zu sehen. Im Bildvordergrund sitzen schlafkranke Patienten auf einer Bank, deren Ausdruck ihre Müdigkeit verrät. In einer Art Vignette, die auch der Glasvorrichtung eines Mikroskops entsprechen könnte, ist wiederum eine Tse-Tse-Fliege zu erkennen, deren Größe fast der Größe der Körper der Afrikaner entspricht.<sup>11</sup> Wie hier die jeweiligen Maße zugeordnet werden, ist in interpretatorischer Hinsicht wichtig. Koch ist der Größte von allen: Er wird, so wird versprochen, mit Hilfe der Medikamente, die sich seiner Forschung verdanken, Genesung ermöglichen, d.h. der „leidenden Kolonie“ die wissenschaftliche Kenntnisse einer vermeintlich „überlegenen“ „Zivilisation“ bringen. Dass gerade die Träger:innen-Karawanen, die im Kolonialismus nicht zuletzt in „Deutsch-Ostafrika“ zum Einsatz kamen (Malzner/Peiter, *Der Träger*), zur epidemischen Ausbreitung der Schlafkrankheit beigetragen hatten, wird ausgeblendet. Dass Koch die Absonderung von Infizierten in eigenen, als „Konzentrationslager“ bezeichneten Orten plante, kommt auf der Collage ebenfalls nicht vor (Peiter, *Utopie hygiénique* 169-182). Die vergleichsweise Kleinheit der Fotos, die die afrikanischen Patienten zeigen, soll allein darauf hinweisen, dass es ohne die Kenntnisse und Medikamente, die aus dem Deutschen Reich importiert werden, keine Rettung geben könne.

Das Problematische dieser Bilderzählung besteht jedoch darin, dass die zunehmende Schläfrigkeit, die die Krankheit kennzeichnet, in der Kolonialliteratur immer wieder mit einer „naturgegebenen Lethargie“ „des“ Afrikaners assoziiert wird. Es ist, als würden die Kolonialist:innen dadurch, dass sie die Kolonialisierten „zur Arbeit erziehen“, d.h. ihnen den „Hang zur Faulheit“ austreiben, implizit auch schon gegen die Schlafkrankheit vorgehen.

Dass es durch das von Koch entwickelte Präparat Bayer 205, das auf der untenstehenden Collage erneut ausgestellt wird, in Wirklichkeit schlimmste Nebenwirkungen – vor allen Dingen dauerhafte Erblindungen – hatte, bleibt ausgeblendet. Die Kolonialärzte, die um den Untersuchungstisch und den Kranken herumstehen, beweisen ebenso wie die festen Bauten, die im Hintergrund zu erkennen sind, dass die Afrikaner:innen nur als Objekte eines äußeren Zugriffs betrachtet werden und nicht etwa gleichberechtigte Akteure, mit denen Methoden zur Bekämpfung der Tse-Tse-Fliege zu diskutieren wären.



006-1146

9

**Abb. 11:**

Quelle: Ehemalige Deutsche Kolonialgesellschaft, heute: Universität Frankfurt/M.; Nr.: 006-1146-09; ohne genaues Datum, siehe: [http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/formular/arraybilderg.php?bild=CD/3317/2014/0658/3317\\_2014\\_0658\\_0036.jpg&format=1](http://www.ub.bildarchiv-dkg.uni-frankfurt.de/Bildprojekt/formular/arraybilderg.php?bild=CD/3317/2014/0658/3317_2014_0658_0036.jpg&format=1); abgerufen am 03.04.2024.

Dass zwei Patienten – ein Mann und eine Frau – in gänzlicher Nackt- und Hilflosigkeit gezeigt werden, ist entscheidend. Es wirkt so, als bestehe ein wesentlicher Zusammenhang zwischen diesen den Blicken preisgegebenen, menschlichen Körpern und den spezifischen Gefahren, die von der Tse-Tse-Fliege ausgehen. Die Afrikaner:innen werden allein als krank gesehen, sie haben, so wird behauptet, nicht die Kraft, auf die Bedrohung zu reagieren (Peiter, *Patina*). Die „Fliege“ hingegen bekommt auch hier durch ein Oval eine Art optische „Einfassung“. Das impliziert, dass sie von fortschrittlichen Wissenschaftlern als Ursache der Krankheit identifiziert und daher in ihrem Wirkungskreis schon ein wenig eingeschränkt worden ist. Sie zu definieren, abzubilden und in vergrößerter Form dem neugierigen Auge des in Europa gebliebenen Publikums entgegenzuhalten, wird ausgelegt als erster Schritt, sie mitsamt der Krankheit, zu deren Übertragung sie beiträgt, auszulöschen.

In der deutschen Literatur sind diese Zusammenhänge besonders in Günter Eichs Hörspiel-Klassiker „Träume“ – genauer: in den vierten Traum – eingegangen (Eich, *Träume*). Erzählt wird die Geschichte einer Expedition, bei der zwei Europäer durch einen kongolesischen Koch mit vergifteten Speisen erst um ihr Gedächtnis und dann um ihre Wachheit und Reaktionsfähigkeit gebracht werden.<sup>12</sup> Die fortschreitende Schlaftrigkeit, die sich der beiden Protagonisten bemächtigt, folgt in allen Details den Stadien der realen Schlafkrankheit, so dass implizit ein Zusammenhang zwischen „exotischer“ „Dschungel“-Welt, dem vermeintlich „typisch afrikanischen“ Hang zur „Passivität“ und zum „Nichtstun“ sowie dem Kontrollverlust von gar zu leichtgläubigen Abenteurern hergestellt wird, die das Ausmaß an Hinterhältigkeit der Karawanenmitglieder nicht abschätzen verstanden.<sup>13</sup> Wie man sieht, vereinen sich rassistische mit kolonialpolitischen Stereotypen, so dass hier noch in den 1950er Jahren die Fliege als unsichtbares, aber von „bösen Mächten“ eingesetztes Tötungsmittel erscheint (Memmi, *Racisme*).

Dass dann im „fünften Traum“, den man auch als „Termitentraum“ bezeichnen könnte, eine Art Fortsetzung erfolgt, in der nicht die Fliege mitsamt dem verschlagenen Koch die Tötung bewirkt, sondern ein anderes, ebenfalls „typisch afrikanisches“ Tier – nämlich die genannte Termiten –, soll abschließend wenigstens am Rande bemerkt werden.<sup>14</sup> Offenbar erfolgt in den Kontinuitäten, die die Kolonial-Klischese weit über den Kolonialrevisionismus der Weimarer Republik hinaus entfallen, eine strikte Trennung zwischen der „heimischen“ Fliege und der

„fremden“, „bösen“ Fliege irgendwo auf dem afrikanischen Kontinent, hier in einem imaginären Kongo. Dies ist aber auch das Land gewesen, in dem der reale Robert Koch wirklich seine Forschungen betrieben hatte. Es zeigt sich, dass den Fliegendarstellungen, bedingt durch den Versuch des Kaiserreichs, seine vermeintliche „Verspätungen“ in Sachen kolonialer Eroberung „aufzuholen“, die Funktion eines Verstärkers zukommt. Gemeint mit dem Begriff der „Verstärkung“ ist, dass anhand der Fliege Überzeugungen wie die von der „zivilisatorischen Überlegenheit Europas“, der „Exotik“ der fremden, afrikanischen Natur, der vermeintlichen „Auslieferung“ Afrikas an seine Tierwelt sowie die gleichsam „naturgegebene“ Verbindung zwischen den Körpern der Afrikaner:innen und ihrem Kranksein ineinander greifen. Auch hier ist die Fliege auf den ersten Blick nur ein winziges Wesen. Doch auf den zweiten verbindet sich mit ihr ein ganzes Setting von diskursiven Praktiken und Zuschreibungen, so dass sich am Beispiel ihrer Darstellung auch das Problem von imperialen Projekten und kolonialen Hierarchien untersuchen lässt (Arendt, *Elemente*). Der Elefant, zu der die Fliege hier wird, zeigt ein weiteres Mal, dass man, sobald man sie als Detail in ihren Gesamtzusammenhang setzt, komplexe Netze von Vorstellungen greifbar werden, die weit über den Fliegenkörper und das, was sie an Kräfte machendem in sich enthält und transportiert, hinausweisen.<sup>15</sup>

## *6. Zusammenfassung und ein Ausblick*

Versucht worden ist ein kurzer Durchgang durch drei unterschiedliche Themenblöcke von Fliegendarstellungen. In einem ersten Schritt hatten wir die Neudefinition ihrer Wertigkeit im Rahmen von Größenverhältnissen gesehen, in denen stets der Mensch den impliziten Maßstab abgab. Technische Vergrößerungsapparate hatten den Schluss nahegelegt, dass die Fliege umso größer wird, je kleiner das Körperfettal ist, dem sich das menschliche Auge zu nähern versucht. Im zweiten Abschnitt war ausgehend von einigen wenigen Texten – nämlich von Canetti und Musil – die Möglichkeit diskutiert worden, Katastrophen von riesigen Ausmaßen mit Hilfe eines ganz banalen Insekts – eben der Fliege – zu analysieren. Ein gewisses Gefühl der Auslieferung an gar zu furchtbare, kaum noch darstellbare Dimensionen von Tod und Sterben wurde hier greifbar, so dass die literarische Beschäftigung mit der Fliege als notwendiger Umweg er-

schien, um überhaupt noch irgendetwas über Kriege und Genozide im 20. Jahrhundert aussagen zu können.

Im Folgenden war dann in einem Umkehrschluss der Zusammenhang von Krankheit, Kolonialphantasmen und verschiedenen Fliegen diskutiert worden (Crary, *Animalität* 177-197). Hier zeigte sich, dass die Literatur – z.B. das Hörspiel „Träume“ von Günter Eich – keineswegs immer eine kritische Abgrenzung von Afrika-Stereotypen vornimmt. Vielmehr ergibt sich, dass diese Stereotypen, die zu Beginn des 20. Jahrhunderts als „Kongo-Gräuel“ bezeichnet und von unterschiedlichen Journalisten aus Großbritannien und den USA als Verbrechen des belgischen Königs Leopold II. angeprangert worden waren, in den 1950er Jahren unbesehen weiter verbreitet wurden (Peiter, *Träume*).

Fliegendarstellungen dokumentieren also zwei Tendenzen: Auf der einen Seite eröffnen sie, weil sie gewohnte Maßstäbe verschieben, neue Zugänge zum Problem der menschlichen Gewalt. Die Fliege, die in vieler Hinsicht zum Menschen wird, enthält dann – wie etwa bei Canettis „Todfeindschaft“ – utopische Potenziale. Auf der anderen Seite verbindet jedoch die gesamte Insektenwelt wesentlich mit der Geschichte des europäischen Rassismus. In dieser Hinsicht können Anspielungen auf Fliegen schon bestehende Ängste und Ressentiments verstärken, so dass eine postkoloniale Kritik darauf zu bestehen hätten, dass Mensch und Fliege je zu unterscheiden sind.



- 1 Der Artikel konnte entstehen dank des großzügigen Fellowships, das mir im Sommer 2023 die Klassik-Stiftung Weimar gewährte. Der Stiftung sei hier ausdrücklich gedankt. Ein zweites – größeres – Projekt, das in jener Zeit entstand, entspricht dem Buch: Peiter, *Der Genozid*.
- 2 Ein besonders interessantes Beispiel für die Konzentration auf die Lebensgeschichte eines Zwitters aus Mensch und Fliege, die in allen Einzelheiten als Individuum gekennzeichnet wird, stellt der folgende Film dar: Cronenberg, *The fly*.
- 3 Vorgeprägt ist dieses Motiv schon in dem berühmten Märchen: Gebrüder Grimm, *Das tapfere Schneiderlein*.
- 4 Wie es zu einer willentlichen Vermehrung durch die bewusste Benutzung von Exkrementen kommen kann, wird erzählt im Film von: McQueen, *Hunger*.
- 5 Ähnliches lässt sich bei der Beschreibung von Kamelen und ihrer Entgegensetzung zur Welt der Pferde beobachten. Peiter, *Ambivalente Ritte* 79-97.
- 6 Ähnliches wird erzählt in: Keller, *Romeo und Julia*, wo zwei Kinder eine Fliege lebendigen Leibes im Kopf einer kaputten Puppe begraben.
- 7 Das gilt bereits für das Erstlingswerk Canettis, nämlich: *Die Blendung*. – Genaueres zu dessen Entstehungskontext: Peiter, *Ein Debüt* 115-132.
- 8 Ähnliche Fragen stellt auch die Erzählung von: Brasch: *Fliegen*.
- 9 Das Essayistische nähert die Erzählung dem Hauptwerk Musils an: *Der Mann ohne Eigenschaften*.
- 10 Zu den berühmtesten Fliegentexten der Weltliteratur gehört: Golding, *Fly*. Hier stehen ebenfalls machtpolitische Fragen zur Debatte.
- 11 „Stechmücken“, wie sie auch genannt werden, spielen eine herausragende Rolle in dem Vampirfilm Nosferatu, wo ebenfalls Krankheit, Tod, der Teufel und Fliegen miteinander assoziiert werden. Hier ist es aber vor allen Dingen die Pest, die sich quer durch die ganze Stadt verbreitet und den Menschen den Tod bringt. Murnau, *Nosferatu*.
- 12 Wie es überhaupt zur Auswahl bestimmter Schauplätze kommt und welche Rolle dabei die Namensgebung spielt, wird diskutiert in: Carter, *Naming Place* 351-354.
- 13 Wie durch die Kolonialisten den Kolonialisierten die Möglichkeit, aktiv an Politik und öffentlichem Leben zu partizipieren, genommen wird, wird diskutiert in: Memmi, *Portrait du colonisé*.

- 14 Mit der Termite wird eine Verbindung zum Atomkrieg hergestellt. Sie lebe in bunkerartigen Bauten oder in unterirdischen Gängen. So ergäben sich Parallelen zum Versuch von menschlichen Gesellschaften, sich durch eigene Schutzräume der drohenden Radioaktivität zu entziehen. Zu den Bunkervorstellungen im Kalten Krieg: Rose, *One nation underground*. Eine zeitgenössische Quelle zum Sinn und Unsinn von Schutz: Jaspers, *Der Atomkrieg*.
- 15 Wie gerade auch im Antisemitismus Insektenwelten zur Dehumanisierung der Ausgegrenzten instrumentalisiert werden, wird gezeigt in: Bein, *Der jüdische Parasit* 121-149.



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



### Primärliteratur

- Brasch, Thomas. „Fliegen im Gesicht“. *Vor den Vätern sterben die Söhne*. Berlin: Rotbuch, 2013.
- Busch, Wilhelm. *Die Fliege*. URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/wbusch/fliege/fliege4.html>; abgerufen am 8.2.2024.
- Canetti, Elias. *Banquet speech*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1981/canetti/speech/>. 1981; abgerufen am 5.11.2022.
- \_\_\_\_\_. *Die Blendung*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Die Fliegenpein. Aufzeichnungen*. München, Wien: Fischer Taschenbuch Verlag, 2002.
- \_\_\_\_\_. *Masse und Macht*. Frankfurt/M.: S. Fischer, 1996.
- „Die Fliege auf der Leinwand“. Gutenberg-Projekt, URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/antholog/s-franken/chap019.html>; abgerufen am 13.09.2024.
- Eich, Günter. „Träume“. Ders. *Gesammelte Werke*. Bd. 2 [= Hörspiele]. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1991.
- Golding, William. *Lord of the flies*. London: Faber and Faber, 1954.
- Musil, Robert. Das Fliegenpapier. Ders.: *Prosa und Stücke, Kleine Prosa, Aphorismen, Autobiographisches, Essays und Reden, Kritik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2000. 476-477. Abrufbar unter: URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/musil/nachlass/nachlass.html>; abgerufen am 8.2.2024.
- \_\_\_\_\_. Der Mann ohne Eigenschaften. Berlin: Rowohlt, 2014.
- Grimm, Gebrüder. *Vom tapferen Schneiderlein*, in: dies.: *Kinder und Hausmärchen*, hrsg. von Heinz Rölleke, Inselverlag: Leipzig 2004. 107-115. Abrufbar unter: URL: <https://www.projekt-gutenberg.org/grimmi/khmaerch/chap022.html>; abgerufen am 8.2.2024.
- Keller, Gottfried. „Romeo und Julia auf dem Lande“. Ders.: *Die Leute von Seldwyla*. Zürich: Diogenes, 1993. Abrufbar unter: <https://www.projekt-gutenberg.org/keller/romeo/romeo.html>; abgerufen am 8.2.2024.

## Sekundärliteratur

- Arendt, Hannah. *Elemente und Ursprünge totaler Herrschaft. Antisemitismus, Imperialismus, totale Herrschaft*. München: Piper, 2014.
- Bein, Alexander. „Der jüdische Parasit“. Bemerkungen zur Semantik der Judenfrage.“ *Vierteljahrsshefte für Zeitgeschichte* 13, 1965, Nr. 2. 121-149.
- Benjamin, Walter. „Thesen über den Begriff der Geschichte“ [These V]. Ders.: *Ein Lesebuch*. Hrsg. von Michael Opitz. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1996, S. 667.
- Carter, Paul. „Naming Place“. *The Post-Colonial Studies Reader*. Hrsg. von Bill Ashcroft, Gareth Griffiths und Helen Tiffin, London, New York: Routledge, 2005. 351-354.
- Crary, Alice. „Animalität und Ethnizität“. *Die Natur der Lebensform. Perspektiven in Biologie, Ontologie und praktischer Philosophie*. Hrsg. von Martin Höhnel und Jörg Noller, Paderborn: mentis, 2020. 177-197.
- Der Träger. Zu einer „tragenden“ Figur der Kolonialgeschichte*. Hrsg. von Anne D. Peiter und Sonja Malzner. Bielefeld: Transcript, 2018.
- Jaspers, Karl. *Die Atombombe und die Zukunft der Menschheit. Politisches Bewusstsein in unserer Zeit*. München: Piper, 1962.
- Mbembe, Achille. *Politiques de l'inimité*. Paris: La Découverte, 2016.
- Memmi, Albert. *Le racisme*. Paris: Gallimard, 1994.
- \_\_\_\_\_ *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*. Paris: Gallimard, 2016.
- Oakes, Guy. *The imaginary war. Civil defense and american Cold War culture*. New York: Oxford University Press, 1994.
- Peiter, Anne D. „Ambivalente Ritte durch den Wissensraum. Kamelbeschreibungen deutschsprachiger Orient-Reisender des 19. Jahrhunderts“. *Zeitschrift für Germanistik* 24, (2014), Nr. 1. 79-97.
- \_\_\_\_\_ „Comic citation as Subversion. Intertextuality in ‘Die Blendung’ and ‘Masse und Macht’“. The worlds of Elias Canetti. Hrsg. von William Collins Donahue, Julian Preece. London: Cambridge Scholars Publishing, 2008. 171-186.
- \_\_\_\_\_ *Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart*. Marburg: Büchnerverlag, 2024.
- \_\_\_\_\_ „Ein Debüt und seine zerrissenen Ketten. Zu Elias Canetts Erstlingsroman ‚Die Blendung‘ (1935). *Debüttromane*. Hrsg. von Peter C. Pohl, Katrin Dautel, Carola Hilmes. 2024. 115-132 [im Druck].
- \_\_\_\_\_ *Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah*. Köln: Böhlau, 2007.
- \_\_\_\_\_ „Patina zwischen Zerstörung und Ästhetisierung. Fotografische Porträts befreierter Sklavinnen und Sklaven in einem Register der Seychelle“. *Fotogeschichte* 42, (2021), Nr. 162. 40-50.

- \_\_\_\_\_. *Träume der Gewalt. Lektüren der Unverhältnismäßigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg.* Bielefeld: transcript, 2019.
- \_\_\_\_\_. „Utopie hygiénique et camps de concentration. Quelques réflexions sur le traitement de la maladie du sommeil par Robert Koch.“ *Utopies et dystopies coloniales*. Hrsg. von Françoise Sylvos. Editions K’A, Méné (2019). 169-182.
- \_\_\_\_\_. [in Vorbereitung]. „Vom Leben der Fliegen in der Kunst. Ein didaktischer Beitrag zum Aussterben der Insektenwelt.“ Der Beitrag erscheint Ende 2024 in einem Sammelband mit dem Titel *Kunst und Leben*. Hrsg. von Johannes Odendahl.
- Rose, Kenneth. *One nation underground: The fallout shelter in american Culture.* New York: NYU Press, 2002.

### Filmographie

- Cronenberg, David. *The fly*. USA 1986.
- Murnau, Friedrich Wilhelm. *Nosferatu. Eine Symphonie des Grauens*. Deutschland 1922.
- McQueen, Steve. *Hunger*. USA 2008.

“Denn Gott macht die Welt und denkt  
dabei...”

Das Nachleben der *potentia Dei absoluta* bei  
Robert Musil

---

*Matteo Zupancic*

---

*Istituto Italiano di Studi Germanici /  
Stuttgart Research Centre for Text Studies*

*1. Ein ideengeschichtliches Fossil*

“Daß wahrscheinlich auch Gott von seiner Welt am liebsten im Conjectivus potentialis spreche” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 19), ist eine der berühmtesten Textstellen des *Mannes ohne Eigenschaften* Robert Musils sowie der Baustein des sogenannten Möglichkeitsdenkens, das seit Jahrzehnten die Forschung unermesslich entzündet. Seine schlagkräftige Schlussformel “denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 19) wurde normalerweise zusammen mit dem umgebenden Textmaterial behandelt, ohne ihre Spezifizität näher zu betrachten. Schon früh hat die Musil-Forschung erwiesen (Schöne), dass der gesamte Ausdruck mit höchster Wahrscheinlichkeit eine Anspielung auf Leibniz’ *Theodizee* (1710) darstellt. Der *artifex*-Gott wählt die beste von unzähligen möglichen Welten aus, die er in seiner Allmacht entworfen hat und jedenfalls potenziell kreieren könnte. Im theologischen Bereich ist jedoch völlig bekannt, dass Leibniz’ Gottesauffassung in der Tat nichts mehr als eine “reformulation of a distinction as old as the beginning of Scholasticism, namely the distinction between God’s absolute and ordained power” (Funkenstein 121f) ist. Diese Ausdifferenzierung hat sich vor allem im Rahmen der nominalistischen Tradition seit Abelard und Petrus Lombardus (Courtenay, *Potentia absoluta/ordinata* und *Capacity and Volition*) entfaltet und dreht sich um unterschiedliche Schwerpunkte, die sowohl in der Logik (Gelber) als auch in der Ethik oder in der Rechtswissenschaft (McGrath;

Schütz/Traversino; Castrucci, 25ff) liegen. Die *potentia Dei ordinata* ist die selbstbegrenzte Macht Gottes, durch die er die Schöpfung ins Dasein gerufen hat. Die *potentia Dei absoluta* hingegen ist die unbegrenzte Fülle der Schöpfmöglichenkeiten, die der Macht Gottes zur Verfügung standen und von ihm nicht ausgewählt wurden. Diese Unterscheidung diente dem Schutz der Allmacht Gottes (Oakley), die sich nicht auf die geschaffene Welt beschränken konnte. Obgleich beide *potentiae* nicht voneinander zu trennen sind, da sie lediglich ein Argumentationsverfahren zur Beschreibung der Totalität Gottes darstellen, bringen diese zwei Welt- und Gottesansichten eine spezifische erkenntnistheoretische Haltung mit sich, die von den Realisten und den Nominalisten mit hinreichender Differenzierung vertreten wurde: “Potentia absoluta arguments concentrate not on what is but on what might have been or what theoretically could be in an entirely different world or natural order” (Courtenay, *Capacity and Volition* 193). Während der mittelalterliche Realismus die Dimension der *potentia Dei ordinata* – und konsequenterweise der existierenden Welt der Schöpfung – theologisch hervorhob, betonte der Nominalismus hingegen die *potentia Dei absoluta*, also die unbegrenzte schöpferische Freiheit Gottes, andere potenzielle Welten zu erschaffen. Daraus folgt, dass der Realismus der Scholastik durch die *potentia ordinata* den Blick auf das Existierende, (die Welt, wie sie ist) geworfen hat, indem der Nominalismus mittels des Begriffes der *potentia absoluta* eine breitere Reflexion über das Mögliche (die Welt, wie sie sein könnte) eröffnete. Genau diese Unterscheidung schuf, an der Schwelle der Neuzeit, einen neuen Denkraum, in dem die Schöpfung von einem Zustand der Einzigartigkeit und Begrenztheit in einen Zustand der Möglichkeit und Unbegrenztheit übergeht: Es ist die Passage von einem mittelalterlichen Kosmos zu dem frühneuzeitlichen Universum. Es fällt schwer, in diesem Scheideweg nicht den Nährboden für Musils Wirklichkeits- und Möglichkeitssinne zu erahnen:

Es gibt Menschen, die immer nur wissen werden, was sein könnte, während die andren wie Detektive wissen, was ist. Die etwas Bewegliches bergen, wo die andren fest sind. Eine Ahnung von Anderssein können. Ein richtungsloses Gefühl ohne Neigung und Abneigung zwischen den Erhebungen und Gewohnheiten der Welt. (*Die Schwärmer* 330)

Ziel der vorliegenden Studie ist es, das Nachleben dieser theologischen Vorgeschichte im Denken Robert Musils zu erforschen. Der Aufbau des Aufsatzes folgt einem wissensarchäologischen Prinzip: Von der jüngsten

(Leibniz) bis zur ältesten möglichen Quelle (Thomas von Aquin) werden die Hinweise auf die logische Struktur dieser scholastischen Denkfigur erhellt und philologisch nachgewiesen.

## 2. Erste Schicht: Musil und Leibniz

Die Assoziation des Autors mit dieser Tradition wurzelt sich in den Anfängen der modernen Musil-Forschung, und zwar in der bahnbrechenden Studie Albrecht Schönes *Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil* (1961). Darin führt der Germanist den berühmten Satz Musils auf Leibniz' *Theodizee* (1710) und die spätere, ästhetische Leibniz-Rezeption (Bodmer, Baumgarten usw.) zurück. Diese Ansicht wurde in der Musil-Forschung seither als gegeben betrachtet. Musil zitiert zwar Leibniz, widerspricht ihm jedoch, indem die Freiheit Gottes bei dem Philosophen von der moralischen Notwendigkeit kontingentiert ist, lediglich die beste aller möglichen Welten in Existenz zu setzen (Cometti; Dahan-Gaida, *Frege, Leibniz et Musil* und *Savoir et fiction*; Bouveresse, *L'homme probable* 66). Gerade aufgrund dieser feinen Divergenz ist Ulrichs "vermessene Bemerkung" als eine "Gotteslästerung" (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 19) erfassbar. Die Argumentation, dass Gott potenziell auch anders hätte handeln können, ist im Kontext der Serie der gesamten Weltkombinationen nachvollziehbar – aber erst die Hinzufügung des Adverbs 'ebensogut' macht Musils Satz in der Perspektive Leibniz' (sowie der Lehrer\*innen der Realschule Ulrichs) theologisch unakzeptabel. Die von Leibniz postulierte Hierarchie der unendlichen Welten, die *in mente Dei* konstruiert und ständig miteinander verglichen werden, nimmt die Form einer Pyramide an, deren Spitze die kontingente Welt als die beste aller möglichen Welten darstellt und deren Basis sich in eine unendliche Reihe von immer unvollkommeneren Welten entfaltet. Durch diese Fusion von Unendlichkeit möglicher Welten (der Basis der Pyramide) und Einzigartigkeit der geschaffenen Welt (ihrer Spitze) balancierte Leibniz die Notwendigkeit, die schöpferische Allmacht Gottes zu bewahren, mit der Unmöglichkeit, die Weltschöpfung als einen willkürlichen Akt Gottes zu implizieren (Mugnai 122). Daraus folgt, dass eine mögliche Welt keineswegs 'ebensogut' wie die aktuelle Welt in Existenz gesetzt werden könnte.

Das Gesagte korrespondiert mit einer weiteren Umkehrung von Leibniz' Theologumena, die in dem *Mann ohne Eigenschaften* zu lesen ist.

Im Kapitel I.35 (135ff) erwähnt Ulrich mit Stoltz das sogenannte “PDUG”, d.h. das “Prinzip des unzureichenden Grundes” (136), das das menschliche Leben und Handeln (un)regeln soll:

Das Prinzip des unzureichenden Grundes! [...] Sie sind doch Philosoph und werden wissen, was man unter dem Prinzip des zureichenden Grundes versteht. Nur bei sich selbst macht der Mensch davon eine Ausnahme; in unserem wirklichen, ich meine damit unserem persönlichen Leben und in unserem öffentlich-geschichtlichen geschieht immer das, was eigentlich keinen rechten Grund hat. (134).

Die Formulierung spielt ironisch mit dem berühmten logischen ‘Prinzip des zureichenden Grundes’ (Bouveresse, *Nichts geschieht mit Grund*), das Leibniz in der *Theodizee* mit der Gegebenheit der Welt verbindet. Die Sammlung aller Objekte einer möglichen Welt und ihrer Relationen unterliegt einem zugrundeliegenden Organisationsprinzip, das der Architekt-Gott als (onto)logischer Bauplan einer möglichen Welt unterwirft. Nach dem bzw. in Einklang mit einem solchen Prinzip strukturiert sich die Welt sequenziell durch Ursachen und Wirkungen. Die potenzielle Existenz und Beschaffenheit eines jeden Dinges ist also durch einen vorgängigen Grund bestimmt, in einer Kausalkette, die bis in die erste *ratio sufficiens* der ganzen Welt zurückreicht und die Gesamtheit aller in ihr enthaltenen Wesen und Gegenstände zusammenhält. Dies gilt für alle möglichen Welten, die in diesem Sinne als zwar nur mögliche, aber vollständige Welten zu betrachten sind (Mugnai 122). Dass eine bestimmte mögliche Welt, d.h. unsere Welt, ausgewählt und in Existenz gebracht wird, muss jedoch im Gegensatz zu den anderen einen *zureichenden* Grund haben (Evers 115). Insofern nur Gott der Grund des Möglichen sein kann, folgt daraus, dass Gott selbst im Grunde “die *ratio sufficiens existendi*” (Ramelow 213) der Welt verkörpert. Entscheidend hierzu ist zu betonen, dass Gott in derartigem Prozess nicht nur die *ratio existendi* (Daseinsgrund), sondern auch die *ratio cognoscendi* (Wissensgrund) der Welt ist (Holze 59). Als Garant der Prinzipien des ausgeschlossenen Dritten und des zureichenden Grundes sichert Gott den logischen Aufbau der Schöpfung: Indem er dies tut, sichert er zugleich die Möglichkeit des Menschen, die Welt rational zu erkennen. Musils modale Weltanschauung scheint dann in denselben “gewaltige[n] logische[n] Denkbauten” (Musil, *Der deutsche Mensch* 1383) hineinzuarbeiten, aber sie erodiert das göttliche Fundament, das die Stabilität des Ganzen garantierte. Analog zum göttlichen Weltlaboratorium Leibniz’

sieht Ulrich nämlich im menschlichen Leben eine “große Versuchsstätte, wo die besten Arten, Mensch zu sein, durchgeprobт und neue entdecken müssten” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 152). Der entscheidende Unterschied zum frühneuzeitlichen Vorbild zeigt sich aber deutlich in dem nächsten Satz: “Daß das Gesamtlaboratorium etwas planlos arbeitete und daß die Leiter und Theoretiker des Ganzen fehlten, gehörte auf ein anderes Blatt” (Ebd.). Es fehlt, in anderen Worten, der zureichende Grund bzw. das stabile Fundament des göttlichen Urhebers, das das Ganze logisch einordnen und entsprechend teleologisch ausrichten kann<sup>1</sup>. Das Resultat bildet die Grundlage für Ulrichs Konzept einer “prästabilierten Disharmonie der Schöpfung”, welche “spöttisch mit seinem berühmten Gegenwort spielt” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 1207), d.h. mit der *harmonie préétablie* der gottgeschaffenen Welt Leibniz’ (dazu im Detail Vatan/Bouveresse, *Robert Musil et la question anthropologique* 104ff).

Die Leerstelle, die das Ausfallen eines metaphysischen Fundaments hinterlässt, wird exemplarisch im Möglichkeitsgefühl der Figur Thomas’ in dem Schauspiel *Die Schwärmer* (1921) als “ein Heimweh, aber ohne Heimat” (330) beschrieben. Interessanterweise kann man in dieser Hinsicht eine bedeutende, jedoch oft übersehene Passage aus der *Theodizee* Leibniz’ zitieren, in der der Philosoph mit besorgtem Unterton den Wegbereiter einer ebenso fundamentlosen Ontologie kritisiert, nämlich Buddha:

Quietisme de Foë [Buddha], auteur d'une grande secte de la Chine, lequel apres avoir prêché sa religion pendant quarante ans, se sentant proche de la mort, declara à ses disciples, qu'il leur avoit caché la vérité sous le voile des metaphores, et que tout se reduisoit au Neant, qu'il disoit être le premier principe de toutes choses. (Leibniz, *Die philosophischen Schriften* 55-56).

Als Leser der *Theodizee* dürfte Musil auch diese Textstelle bekannt haben. Im Rahmen des Buddhismus ersetzt das Leere/Nichts die “festen Grundlangen des Daseins” (Musil, *Die Schwärmer* 399), die die Bausteine der abendländischen philosophischen und religiösen Tradition geschaffen haben, und führt eine fließende Ontologie ein, in der alle Phänomene nur durch ihre gegenseitige Interdependenz entstehen. Die Verwechslung ontologischer Grundkoordinaten birgt ein beachtliches Risiko, wie Leibniz selbst erkannte und in den folgenden Worten festhielt: “Le Système de l'Harmonie préétablie est le plus capable de guérir ce mal” (*Die philosophischen Schriften* 56). Die prästabilierte Disharmonie Ulrichs könnte so-

mit nicht nur evozierend wirken, sondern auch auf derartige religiösen, zu der abendländischen Tradition alternativen Vorbilder zurückgreifen. Ernst Mach selbst, über dessen *Analyse der Empfindungen* Musil promovierte, scheint von dem Buddhismus beeinflusst gewesen zu sein, auch wenn die möglichen Konnexionen zu diesem Kontext durch spätere, rückblickend interpolierende Interpretationen oft forciert wurden (Baatz, *The Scientist as a Buddhist?* und *Science and Buddhism*).

So wie der Gott Leibniz' *ratio essendi* (Seinsgrund) mit *ratio cognoscendi* (Wissensgrund) vereinigt, so weist die metaphysische Kopflosigkeit der Welt im *Mann ohne Eigenschaften* auch erkenntnistheoretische Konsequenzen auf. Der Mensch, dessen ungeregelter Natur dem Prinzip des unzureichenden Grundes unterliegt, tritt an die Stelle Gottes und bildet somit die höchst unsichere *ratio essendi* seiner eigenen sozialen und privaten Welt. Und da die menschliche Natur keine geordnete und widerspruchsfreie Welt erschaffen kann, wirkt sie – als *ratio cognoscendi* derselben – eine ebenso unsichere gnoseologische Basis aus: "Weil unsere Kenntnisse sich mit jedem Tag ändern können, glaubt er an keine Bindung, und alles besitzt den Wert, den es hat, nur bis zum nächsten Akt der Schöpfung, wie ein Gesicht, zu dem man spricht, während es sich mit dem Worten verändern" (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 154). An die Stelle des stabilen Universums des Leibnizschen Denksystems, das nach dem Prinzip eines unersetzbaren zureichenden Grundes und dem Satz des ausgeschlossenen Widerspruches zuverlässig erkannt werden kann, tritt das fließende Weltbild der menschlichen Erfahrung. Der Schöpfungsakt, durch den die Welt entsteht, ereignet sich dann nicht mehr nur einmal, am Anfang der Zeit, sondern wiederholt sich fortwährend bei jeder Wendung einer stets wandelbaren Episteme. An dieser Stelle deutet Musil offenbar auf ein phänomenologisches Instrumentarium hin, das seit der 1908 eingereichten Promotionsarbeit zu Ernst Mach (dazu Monti 29-132) unter der Leitung von Carl Stumpf (1848-1936) bis zu seinem konsequenten Interesse an Edmund Husserl, Student und Freund Stumps seinerseits, (Menges; Cellbrot; Sebastian 15ff; Mendicino) eine wesentliche Rolle bei der Entwicklung seiner Wahrnehmungs- und sogar Erzähltheorie gespielt hat (Boelderl *Robert Musil und die Phänomenologie*; Boelderl/Neymeyr, *Robert Musil im Spannungsfeld zwischen Psychologie und Phänomenologie* u.a.). Die Realität liegt tatsächlich nicht, vorkantianisch, als fester Gegenstand dem Menschen gegenüber, d.h. als substantielle Wirklichkeit, die das Objekt der passiven Wahrnehmung eines ebenso festen Subjekts werden kann.

Vielmehr wird das Objekt-Subjekt-Verhältnis durch die Wahrnehmung und die kognitive Verarbeitung gegenseitig (de)konstruiert (Menges; Gies 54ff) und innerhalb eines phänomenologischen Kontinuums ständig variiert, das sich, um Musils theologische Metapher anzuwenden, als eine Reihe von immer erneuten Schöpfungsakten beschreiben lässt.

### *3. Zweite Schicht: Musil und Thomas von Aquin*

Obwohl angenommen werden kann, dass die mittelalterliche Vorgeschichte des Modaldenkens Leibniz' im Werk von Musil nicht gegeben ist, ist es erforderlich, zumindest einer anderen Quelle mehr Beachtung zu schenken, nämlich dem wichtigsten Vertreter der Scholastik, Thomas von Aquin (1225-1274)<sup>2</sup>. Der Aquinate stellt nämlich eine der zentralsten Stationen der *potentiae*-Debatte dar, mit der sich die Vertreter der nominalistischen Tradition, u.a. Johannes Duns Scotus (1265/66-1308) und Wilhelm von Ockham (1288-1347; Dietlein 78ff), auseinanderzusetzen hatten. In der *summa theologiae* kann man folgendes lesen: "Deus potest alia facere, de potentia absoluta, quam quae praescivit et praeordinavit se facturum" ([29531] I<sup>a</sup> q. 25 a. 5 ad 1), dessen deutsche Adaption aus der berühmten *Bibliothek der Kirchenväter* ("Gott könne nach seiner 'unbedingten Macht' Anderes thun als was Er vorhergesehen und vorherbestimmt hat, daß Er thun werde"<sup>3</sup>) Musils eigener Formulierung ("Denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein") viel nahekommt. In Anbetracht der zahlreichen expliziten Hinweise auf die *summa theologiae*, die sich durch das Gesamtwerk Musils ziehen (*Der Mann ohne Eigenschaften* 59; *Der deutsche Mensch* 1383), könnte man mit hinreichender Gewissheit die These antreten, dass der beste Eingangspunkt für die Interpretation des berühmten Satzes vom MoE<sup>4</sup> nicht Leibniz ist, sondern der *doctor angelicus*. Hierzu ist jedoch wichtig zu betonen, dass auch bei Thomas von Aquin, wie bei Leibniz, das Potenzielle und das Kontingente nicht denselben Rang haben, da die geschaffene Welt eine bestimmte, von Gott vorgesehene Ordnung aufweist, die keineswegs 'ebensogut' anders sein könnte. In diesem Sinne scheint Musils Bearbeitung dieser Denkfigur (vermutlich) unwillkürlich der Modaltheorie des Duns Scotus anzunähern (Bottin)<sup>5</sup>, "der Gott auch Wissen von zeitlichen Aussagen als solchen und seinem Schöpfungswille eine gleichwertige Alternative zu der tatsächlich erschaffenen Welt zuschreibt" (Jiang 676).

Dafür kann man nämlich eine Reihe zusätzlicher Argumente anführen. Bereits Mülder-Bach postulierte die These, dass Musil mit seinem Roman “für die Moderne leisten” wollte, “was der Summa theologiae des Scholastikers vergleichbar ist” (128; später auch von Illner 188 aufgegriffen). Die Anziehungskraft des Aquinaten scheint nämlich dem Totalitätsanspruch zu entspringen, der seiner *summa* innewohnt und der ein zentrales Element der modernistischen Poetologie bildet (Rabaté; Brondino/Greaney; Chiroux u.a.). In den Vorarbeiten zu dem “Welt-Roman” (Moretti) *Ulysses* basiert James Joyce bekanntlich seine Ästhetik auf dem thomistischen Denken (Noon; O’Rourke) und der andere größte österreichische Romanschreiber, Heimito von Doderer, entwickelt seine gesamte Theorie eines totalen Romans aus der *analogia entis*, zu dem Punkt, dass “der Romancier so etwas wie ein geborener Thomist” (*Grundlagen und Funktion des Romans* 38) beschrieben werden kann (mehr dazu Buchholz; Stehle). Aus dieser Perspektive betrachtet, könnte Musil in eine solche Strömung eingeordnet werden, wobei Thomas von Aquin als Referenzbild für einen vormodernen Totalitätsbegriff dient. In diesem Kontext ist es von Interesse, einen kleinen, jedoch aufschlussreichen Fehler in der Zitierung des Aquinaten im *MoE* zu beleuchten. In der Diskussion über das Unternehmen des Theologen erwähnt Ulrich den Beinamen “Doctor universalis”, “wie die Vergangenheit den berühmten Thomas genannt hat” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 59). Dabei wird leicht übersehen, dass der echte Beiname des Heiligen Thomas *doctor angelicus* war, während lediglich der Lehrer Thomas’, d.h. Albertus Magnus (1200-1280), als *doctor universalis* bezeichnet wurde. Die Frage, ob der Lapsus bewusst oder unbewusst erfolgte, ist für die vorliegende Analyse irrelevant, da er in beiden Fällen den offensichtlichen Totalitätscharakter des Heiligen Thomas im Denken Musils verrät und somit bestätigt.

Zunächst ist darauf zu verweisen, dass der rechte Möglichkeitsmensch des Dramas *Die Schwärmer* (und dramatischer Doppelgänger Ulrichs) nicht zufälligerweise ‘Thomas’ heißt, genauso wie der Kirchenvater, und dem mystischen ‘Schwindler’ (384) ‘Anselm’ gegenübersteht, dessen Name auf Anselm von Canterbury hinweist. In dieser Hinsicht versuchte Wolf, diese Entgegenseitung “auf die philosophiegeschichtliche Gegnerschaft zwischen dem Begriffsrealismus Anselms von Canterbury und der tendenziell schon in den Nominalismus weisenden Lehre des Thomas von Aquin” (149) zurückzuführen. Dabei stützt sich

Wolf auf den Präzedenzfall Cetti Marinonis, die in ihrer Monographie über die Entstehung der *Schwärmer* die Auswahl des Namens Thomas mit der vermuteten nominalistischen Sprachauffassung von Thomas von Aquin begründet (Cetti Marinoni 143f). Problematisch ist jedoch, dass die Zuordnung des Aquinaten zu den Nominalisten völlig unzureichend ist. Dass Thomas von Aquin der prominenteste Vertreter des gemäßigten Realismus war, wird nämlich in der theologischen Forschung einstimmig anerkannt. Die theoretischen Angriffe, die Wilhelm von Ockham gegen den *doctor angelicus* vorbrachte, können hierbei, nur kursorisch, als Beweis für diese Tatsache herangezogen werden. Zudem lässt sich ein weiterer Einwand gegen die Interpretation Wolfs vorbringen. Im Gegensatz zu dem vermutlich nominalistischen Thomas bezeichnet Wolf Anselm als einen “erkenntnistheoretischen Realisten” (135), der der “Erkenntnis verpflichtet” sei (ebd.), Musil zitierend, “daß schließlich doch alle Gedanken falsch sind und daß *deshalb* geglaubt werden müssen” (*Die Schwärmer* 330). Wiederum in Anlehnung an Cetti Marinoni signalisiert Wolf in dieser Hinsicht, dass eine solche Aussage eine “Pervertierung des Motto ‘*credo ut intelligam*’” von Anselm von Canterbury (Cetti Marinoni 143f; Wolf 135) darstellt, ohne jedoch die sprachreflexiven Folgen dieser Pervertierung näher zu betrachten. Im starken Gegensatz zu “seinem Namenspatron” (Wolf 135), Verteidiger des Begriffsrealismus gegenüber dem nominalistischen Angriff, bietet Doktor Anselm in der Tat einen Wortglaube, der auf einem deutlich selbstbewussten Nominalismus basiert: *Universalia non sunt realia*, sagt er in Bausch und Bogen, aber wir müssen doch daran glauben. Die von Anselm proklamierte “Demut der Erkenntnis” (Musil, *Die Schwärmer* 330) ist zudem keineswegs nur eine Pervertierung des Credos des Theologen, sondern sie kommt vielmehr auch einer irrationalistischen Pervertierung der Sprachkritik Nietzsches nahe: “Lügen sind zwischen fremden Gesetzen verfliegender Heimatsgefühl von traumhaft nahen Ländern, verstehen Sie das nicht? Sind seelennäher. Vielleicht ehrlicher. Lügen sind nicht wahr, aber sonst sind sie alles!” (Musil, *Die Schwärmer* 356). Hierzu ereignet sich dann eine doppelte Verfälschung: Anselm nutzt die nominalistische Haltung Nietzsches in *Über Wahrheit und Lüge im außermoralischen Sinne* (1873)<sup>6</sup>, um seine Lügerei philosophisch zu begründen und sich selbst als eine lebensmystische Version von Anselm von Canterbury zu präsentieren.

#### *4. Potentia absoluta = Möglichkeitssinn*

Anselms verführerische Anwendung von neomystischen Topoi und Bildern<sup>7</sup> erzeugt einen religiösen Spielraum, der das gesamte Drama umfasst. In seiner Versuchung bzw. Verführung von Maria, der Ehefrau Thomas', ergibt er deutlich teuflische Züge: "Ich ahne Sie vielleicht wie etwas mir Verwandtes. Aber ich fühle Sie wie einen ungeheuren Trost. Wie einen Engel mit einem Bocksfuß. In meine Zerrissenheit stiegen Sie nieder wie ein Engel; aber ein Engel, der unter dem Kleid ein wenig zu mir gehört..." (Musil, *Die Schwärmer* 372). Es sei darauf verwiesen, dass Anselms diabolische Kennzeichnung durch eine gegenseitige Art Vergötterung Thomas' kompensiert wird. Das kann man im Gegenlicht durch die Meinungen der anderen Figuren des Dramas erahnen. Im Rahmen eines Gesprächs mit Anselm stellt Maria fest, dass "Thomas etwas Unmenschliches" (Musil, *Die Schwärmer* 333) hat, und später findet sich in den Worten Anselms die noch deutlichere Aussage: "Er lebte immer in seinen Gedanken. Unumschränkter Herrscher in einem Papierreich!" (Musil, *Die Schwärmer* 329).

Um diese Übertragung besser zu begreifen, beginnen wir mit der Analyse der Bemerkung Marias. Der Möglichkeitssinn überschreitet das Gebiet des üblichen Menschenerlebnisses und grenzt an die Macht Gottes<sup>8</sup>. "Das Mögliche umfasst [...] nicht nur die Träume nervenschwacher Personen, sondern auch die noch nicht erwachten Absichten Gottes" und enthält "etwas sehr Göttliches in sich, ein Feuer, einen Flug, einen Bauwillen und bewußten Utopismus, der die Wirklichkeit nicht scheut, wohl aber als Aufgabe und Erfindung behandelt" (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 16). Dieser ganze Zusammenhang kehrt in Thomas' Worten wieder, indem er die Ahnung einer anderen Ordnung hinter den gesetzlich regulierten Strukturen der Realität als "ein Stückchen vom noch flüssigen Feuerkern der Schöpfung" (Musil, *Die Schwärmer* 399) bezeichnet. In Bezugnahme auf den "unzureichenden Grund" wurde bereits dargelegt, wie der Mensch in der Moderne an die Stelle Gottes tritt. Dies gilt in besonderem Maße für den Möglichkeitsmenschen<sup>9</sup>. "Seine Ideen", so Musil im *MoE*, sind "nichts als noch nicht geborene Wirklichkeiten" (17), ebenso wie die Ideen des Leibnizschen Gottes. Daraus kann man ableiten, dass der Möglichkeitsmensch ein Erbe der göttlichen *potentia* ist, indem seine modale Weltanschauung in direkter Verbindung mit den "nicht erwachten Absichten Gottes" (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 18)

steht. Aufgrund dessen ergeben seine Ideen einen potenziell ontologischen Charakter: Wie *in mente Dei* werden sie ständig abgewogen, und können im Laufe der Zeit verwirklicht werden. In dieser Hinsicht besteht es aber ein entscheidender Unterschied zwischen dem Gott des religiösen Gedankengutes und dem Möglichkeitsmenschen. Der Mensch scheint nämlich nur an einer mit der *potentia absoluta* korrelierten Übersicht teilzuhaben. Was ihm fehlt, ist natürlich die *potentia ordinata*, d.h. die Fähigkeit, seine “mögliche[n] Wirklichkeiten” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 17) in Existenz zu setzen. Tatsächlich kommt der Möglichkeitsmensch “viel langsamer ans Ziel als der den meisten Menschen eignende Sinn für ihre wirkliche Möglichkeiten” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 17). Diese Präzisierung stimmt mit der hochinteressanten Notiz aus dem Heft 31 der Tagebücher Musils überein, in der er den Unterschied zwischen dem Utopisten und dem Sohn Gottes aphoristisch umreißt:

Der Utopist: Ich gebe euch die Regel, die in 2000 Jahren gelten wird.

Christus: Ich gebe euch die Regel, die 2000 Jahren gelten wird. (Musil, *Tagebücher* 814).

Kraft seiner Allmacht konnte der menschgewordene Gott seinen “Bauwillen” in der Heilsgeschichte direkt verwirklichen, während der “bewußte Utopismus” des gottgewordenen Menschen nur probabilistisch operieren kann, durch das Gesetz der großen Zahlen, das in den Nachlass-Kapiteln des MoE explizit thematisiert wird (1206)<sup>10</sup>. Der Utopist ist, um Einsteins berühmten Satz umzukehren, ein Gott, der würfelt. Die Zukunft ist das Land eines solchen Experimentierens und, konsequenterweise, das Land Gottes schlechthin. Als Beispiel dafür lässt sich die numinose Erfahrung von Anzwei, dem Protagonisten der Kurzgeschichte *Die Amsel* (1928), anführen, die nicht zufälligerweise als eine zukunftsorientierte Anziehung nach Gott erzählt wird: “Alles, was ich empfand, war in die Zukunft gerichtet; und ich muss einfach sagen, ich war sicher, in der nächsten Minute Gottes Nähe in der Nähe meines Körpers zu fühlen” (Musil, *Die Amsel* 556).

Solche Beobachtungen führen uns wieder zu dem Ausdruck Anselms “Unumschränkter Herrscher in einem Papierreich!” (Musil, *Die Schwärmer* 329). In derselben *quaestio* der *summa theologiae*, die die oben analysierte Definition der *potentia Dei absoluta* enthält, kann man folgendes lesen: “Relinquitur igitur quod Deus dicatur omnipotens, quia potest omnia pos-

sibilia absolute, quod est alter modus dicendi possibile” ([29513] I<sup>a</sup> q. 25 a. 3 co.)<sup>11</sup>. Was Gott schaffen kann, geschieht “sub possibilibus absolutis”<sup>12</sup>, d.h. auf der Grundlage des absolut Möglichen, welches in Gott selbst eingeschrieben ist und die beschränkten Kombinationen des Existierenden in jeder Hinsicht übertrifft. Fast dasselbe kann für den Möglichkeitsmenschen der *Schwärmer* gesagt werden: Was in der Welt passiert, geschieht *sub possibilibus absolutis*, die Thomas abwägen kann. Er ist, in den Worten Anselms, ein unumschränkter Herrscher in seinem Papierreich, da er, *de potentia absoluta*, jenseits der Grenzen der gegebenen Schöpfung denken kann. Aus diesen Bemerkungen wird ersichtlich, dass Thomas in sich die beiden Bilder kondensiert, die traditionell mit der *potentia Dei absoluta* assoziiert werden: Die Bilder des Uhrmacher- und des Herrscher-Gottes (Randi).

An dieser Stelle sei darauf verwiesen, dass die spöttische Bezeichnung Anselms noch einen wahren Kern enthält. Thomas’ Partizipation an der göttlichen *potentia absoluta* ist eine reine Papiermacht in dem Sinne, dass sie im Bereich des Abstrakten verbannt ist. Als *deus absolutus*, mit einem Sitz im Raum des Möglichen, bleibt nämlich Thomas, wie die im *MoE* beschriebenen Möglichkeitsmenschen, “unzuverlässig und unberechenbar im Verkehr mit Menschen” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 17), “nur [...] in seinem eigenen Gedankennetz” (Musil, *Die Schwärmer* 352) gehängt. Er lebt, genau wie Ulrich, “in einem feineren Gespinst, in einem Gespinst von Dunst, Einbildung, Träumerei und Konjunktiven” (Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften* 16). Seine vermeintliche “Gefühllosigkeit” (Musil, *Die Schwärmer* 397 und 407), sowie seine zurückhaltende Haltung gegenüber den Ereignissen und den menschlichen Verhältnissen sind jedoch, wie gesehen, Folgen seiner Flucht in eine gottähnliche *potentia absoluta*. Die letzten, grundlegenden Worte des Dramas sind in dieser Hinsicht erhellend:

Regine: Thomas, Thomas, du bist ein fühlloser Verstandesmensch.

Thomas: Nein, nein, Regine, wenn irgendwer, so bin gerade ich ein Träumer. Und du ein Träumer. Das sind scheinbar die gefühllosen Menschen. Sie wandern, sehn zu, was die Leute machen, die sich in der Welt zu Hause fühlen. Und tragen etwas in sich, das die nicht spüren. Ein Sinken in jedem Augenblick durch alles hindurch ins Bodenlose. Ohne unterzugehen. Den Schöpfungszustand. (Musil, *Die Schwärmer* 407).

Es handelt sich hier nicht um ein bloß “positiv bewertetes, unmittelbares, ja ‘mystisches’, nämlich realitäts-, rationalitäts- und konventionalitätskritisches

Weltverhältnis” (Wolf 158), sondern vielmehr um das Eintauchen in eine radikal andere Weltsicht, die jede Festigkeit der *potentia ordinata* zerstreut und sie in einer Reihe von unerfüllten bzw. erfüllbaren Möglichkeiten perspektivisch betrachtet. Die von Anselm begehrte leiblich-sinnliche *unio* mit dem Anderen (Maria, die Welt usw.) erfordert nämlich die Auswahl einer festen Grundlage, einer erschaffenen Schöpfung, mit der man sich vereinigen kann. Wie aus einer Notiz aus dem Nachlass zu lesen ist: “Nicht Ulrich, sondern die festen Stützen sind desavouiert” (Grill 184). Demgegenüber verweist Thomas’ “Sinken” explizit auf den “Schöpfungszustand”, und zwar auf den Augenblick vor dem Schöpfungsakt selbst, in dem die kontingente Welt noch in der “bodenlose[n]” (!) Pyramide aller möglichen Welten suspendiert war. Dies ist, kurz gesagt, der Augenblick der göttlichen Totalität, die Vereinigung der beiden *potentiae* in einem einzigen Teppich unendlicher Kombinationen, die sich gegenseitig beeinflussen und jederzeit zur Existenz aufgerufen werden können.



- 1 Vgl. “Quietisme de Foë [Buddha], auteur d'une grande secte de la Chine, lequel apres avoir prêché sa religion pendant quarante ans, se sentant proche de la mort, declara à ses disciples, qu'il leur avoit caché la vérité sous le voile des metaphores, et que tout se reduisoit au Neant, qu'il disoit être le premier principe de toutes choses” (*Leibniz* 55-56).
- 2 Der Anfang des 20. Jahrhunderts markiert den Beginn des Neothomismus, der in der Folge auch in den Reihen der Literatur bedeutsame Vertreter fand. Als Kontextbezug könnte man bspw. eine Zeitschrift des katholisch ausgebildeten Literaturdissidenten Franz Blei erwähnen, in der Robert Musil 1918 seine *Skizze zur Erkenntnis des Dichters* veröffentlicht hat (Tihanov 2007, 124ff; Nübel 274ff) und die den “als Reverenz gegenüber Thomas von Aquin gedachte[n] Titel” (Eisenhauer 2004, 51) *Summa* trug. Theologisch noch bedeutsamer ist die *Ständeordnung des Alls. Rationales Weltbild eines katholischen Dichters* (1927) des österreichischen Dichters und Diplomaten Leopold von Andrian.
- 3 Im Rahmen der einflussreichen *Bibliothek der Kirchenväter* erschien die *Summa theologiae* in der deutschen Übersetzung von Ceslaus Maria Schneider (Thomas von Aquin). Hier zitiert nach: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summe-der-theologie/divisions/207>.
- 4 Aus praktischen Gründen wird seither im Text das Akronym *MoE* anstelle des vollständigen Titels *Der Mann ohne Eigenschaften* verwendet.
- 5 Es wurde von der Forschung bereits nachgewiesen, dass unter den wissenschaftlichen Werken zum mittelalterlichen Denken, die Musil nachgeschlagen hat, auch die Monographie *Die Sprachlogik des Johannes Duns Scotus* (1887) von Karl Werner zu nennen ist (Classen 146f).
- 6 Musils Auseinandersetzung mit dem sprachkritischen Aufsatz Nietzsches ist von der Forschung erkannt. Einige Beispiele dafür findet man in den Aufsätzen von Feger und Bangert.
- 7 Der Ausdruck stützt sich auf die entscheidenden Studien von Wagner-Egelhaaf und Spörl. Zum Komplex Mystik/Mystizismuskritik siehe Wolf.
- 8 Dazu auch Rebekka Schnell: “Indem nun auch die Absichten Gottes nicht dem Wirklichen, sondern dem Möglichen gelten, gewinnt der Mensch durch den Möglichkeitssinn selbst etwas Göttliches” (295).

- 9 Vgl. "Gott wird zum Möglichkeitsmenschen, das ist letztlich eine Enttheologisierung des leibnizschen Möglichkeitsbegriffes!" (Luserke-Jaqui 649).
- 10 Spätestens 1919/20 beschäftigte sich Musil mit Statistik, wie die Notizen und Titellisten in seinen Tagebüchern beweisen (*Tagebücher* 460-469). Mehr dazu siehe bspw. Könneker 64ff, Bomski und Albrecht/Bomski 511ff.
- 11 Vgl. "Es bleibt somit nur übrig, daß Gott allmächtig ist, weil Er alles kann, was unbedingt auf Grund der Beziehung zwischen Subjekt und Prädikat möglich ist" (Thomas von Aquin, zitiert nach: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summe-der-theologie/divisions/205>).
- 12 "In dem unbedingt Möglichen" (Thomas von Aquin, Zitiert nach: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summe-der-theologie/divisions/205>).



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Albrecht, Andrea / Bomski, Franziska. "Mathematik, Logik, Geometrie, Wahrscheinlichkeitstheorie." *Robert-Musil-Handbuch*. Hrsg. v. Birgit Nübel und Norbert Christian Wolf. Berlin-New York: De Gruyter, 2016. 510-516.
- Baatz, Ursula. "Ernst Mach – The Scientist as a Buddhist?" *Ernst Mach – A Deeper Look*. Hrsg. v. John Blackmore. Dordrecht: Springer, 1992. 183-199.
- Baatz, Ursula. "Ernst Mach: Science and Buddhism. A Misunderstanding Under Globalization's Signature." *Ernst Mach. Life, Work, Influence*. Hrsg. v. Friedrich Stadler. Cham: Springer, 2019.
- Bangert, Axel. "Im Widerstreit zwischen 'Märchen' und 'Wirklichkeit' – Robert Musils *Tonka* als eine Auseinandersetzung mit Friedrich Nietzsches Kritik am Begriff der Wahrheit." *Focus on German Studies* 14 (2007): 115-132.
- Boelderl, Arthur R. (Hg.). *Robert Musil und die Phänomenologie*. Journal Phänomenologie 56 (2021).
- Boelderl, Arthur R. / Neymeyer, Barbara (Hg.). *Robert Musil im Spannungsfeld zwischen Psychologie und Phänomenologie*. Berlin-Boston: De Gruyter, 2023.
- Bomski, Franziska. "Der Zufall in Robert Musils *Mann ohne Eigenschaften*. Zur literarischen Bedeutung eines mathematischen Konzepts." *Zahlen, Zeichen und Figuren. Mathematische Inspirationen in Kunst und Literatur*. Hrsg. v. Andrea Albrecht, Gesa von Essen und Werner Frick. Berlin-Boston: De Gruyter, 2011: 413-436.
- Bottin, Francesco. "Giovanni Duns Scoto e Robert Musil. Mondi possibili e irriducibilità dell'esperienza." *Eтика e persona. Duns Scoto e le suggestioni del moderno. Convegno di Studi, Bologna, 18-20 febbraio 1993*. Hrsg. v. Silvestro Casamenti. Bologna: Edizioni Francescane, 1993: 195-206.
- Bouveresse, Jacques. *L'homme probable. Robert Musil, le hasard, la moyenne et l'escargot de l'histoire*. Combas: L'éclat, 1993.
- . "Nichts geschieht mit Grund: Das 'Prinzip des unzureichenden Grundes'." *Hommage à Musil*. Hrsg. v. Marie Louise und Bernhard Böschenstein. Bern u.a.: Peter Lang, 1995. 111-143.
- Brondino, Andrea / Greaney, John (Hg.). *1922/2022: Total Modernism*. Vol. 1. Cosmo 23 (2023).

- Buchholz, Thomas. "Doderer, Joyce und der Heilige Thomas." *Gassen und Landschaften. Heimito von Doderers Dämonen vom Zentrum und vom Rande aus betrachtet*. Hrsg. v. Gerald Sommer. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004. 180-190.
- Castrucci, Emanuele. *On the Idea of Potency. Juridical and Theological Roots of the Western Cultural Tradition*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Cellbrot, Hartmut. *Die Bewegung des Sinnes. Zur Phänomenologie Robert Musils im Hinblick auf Edmund Husserl*. München: Fink, 1988.
- Cetti Marinoni, Bianca. *Essayistisches Drama. Die Entstehung von Robert Musils Stück Die Schwärmer*. München: Fink, 1992.
- Chiroux, Adrien u.a. (Hg.). *1922/2022: Total Modernism*. Vol. 2. Cosmo 23 (2023).
- Classen, Albrecht. "Mittelalter-Rezeption im Werk Robert Musils." *Materialien und Beiträge zur Mittelalter-Rezeption*. Hrsg. v. Rüdiger Krohn. Göppingen: Kümmerle, 1992. 137-168.
- Cometti, Jean-Pierre. *Robert Musil ou l'Alternative romanesque*. Paris: Presses universitaires de France, 1985.
- Courtenay, William J. "Potentia absoluta/ordinata." *Historisches Wörterbuch der Philosophie*. Bd. 7. Hrsg. v. Joachim Ritter u.a. Basel: Schwabe, 1989.
- \_\_\_\_\_. *Capacity and Volition. A History of the Distinction of Absolute and Ordained Power*. Bergamo: Pierluigi Lubrina Editore, 1990.
- Dahan-Gaida, Laurence. "Frege, Leibniz et Musil: le meilleur des mondes possibles." *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autrice* 33 (1991): 63-78.
- \_\_\_\_\_. *Musil. Savoir et fiction*. Saint-Denis: Presses Universitaires de Vincennes, 1994.
- Dietlein, Georg. *Macht und Allmacht Gottes bei Wilhelm von Ockham. Eine philosophisch-theologische Untersuchung der Frage nach Allmacht und Freiheit*. München: AVM, 2008.
- Doderer, Heimito von. *Grundlagen und Funktion des Romans*. Nürnberg: Glock und Lutz, 1959.
- Eisenhauer, Gregor. *Franz Blei, der Literat. Ein biographischer Essay*. Berlin: Elfenbein, 2004.
- Evers, Dirk. *Gott und mögliche Welten. Studien zur Logik theologischer Aussagen über das Mögliche*. Tübingen: Mohr Siebeck, 2006.
- Feger, Hans. "Die Moral des nächsten Schritts. Von der Lüge im außermoralischen Sinn bei Robert Musil." *Monatshefte XCVII* (2005): 78-100.
- Funkenstein, Amos. *Theology and the Scientific Imagination. From the Middle Ages to the Seventeenth Century*. Princeton: Princeton University Press, 1986.
- Gelber, Hester Goodenough. *It Could Have Been Otherwise. Contingency and Necessity in Dominican Theology at Oxford, 1300-1350*. Leiden-Boston: Brill, 2004.

- Gies, Annette. *Musils Konzeption des ‘sentimentalen Denkens’*. Der Mann ohne Eigenschaften als literarische Erkenntnistheorie. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.
- Goldschniggt, Dietmar. *Mystische Tradition im Roman Robert Musils. Martin Bubers Ekstatische Konfessionen im Mann ohne Eigenschaften*. Heidelberg: Lothar Stiehm 1974.
- Gnüchtel, Tobias. *Narrative Argumentation. Textverfahren zwischen Literatur und Philosophie in Robert Musils Der Mann ohne Eigenschaften*. Paderborn: Wilhelm Fink, 2016.
- Grill, Genese. *The World as Metaphor in Robert Musil’s The Man without Qualities. Possibility as Reality*. Rochester, New York: Boydell & Brewer, 2012.
- Holze, Erhard. *Gott als Grund der Welt im Denken des Gottfried Wilhelm Leibniz*. Stuttgart: Franz Steiner, 1991.
- Illner, Neele. *Aktiver Passivismus: Eine Form des Lebens und Schreibens in Robert Musils Roman* Der Mann ohne Eigenschaften. Bielefeld: Transcript, 2023.
- Jiang, Lu. *Ockhams Theorie der Modalitäten. Metaphysische, natürliche und historische Notwendigkeit*. Berlin: Logos, 2012.
- Könneker, Carsten. “Auflösung der Natur Auflösung der Geschichte”. *Moderner Roman und NS-“Weltanschauung” im Zeichen der modernen Physik*. Stuttgart-Weimar: J.B. Metzler, 2001.
- Leibniz, Gottfried Wilhelm. *Die philosophischen Schriften von Gottfried Wilhelm Leibniz*. VI [1875]. Hrsg. v. Karl Immanuel Gerhard. Hildesheim: Georg Olms, 1961.
- Luserke-Jaqui, Matthias. *Buchstäblichkeit und symbolische Deutung. Schriften zur Kulturgeschichte der Literatur*. Tübingen: Narr Francke Attempto, 2021.
- McGrath, Alister E. *Iustitia Dei. A History of the Christian Doctrine of Justification*. Cambridge: Cambridge University Press, 1986.
- Mendicino, Kristina. “Fictions of Phenomenology. Husserl und Musil.” *Scientia Poetica* 23 (2019), 1: 302-318.
- Menges, Karl. “Robert Musil und Edmund Husserl. Über phänomenologische Strukturen im *Mann ohne Eigenschaften*.” *Modern Austrian Literature* 9 (1976), 3/4: 131-154.
- Monti, Claudia. *Musil. La metafora della scienza*. Napoli: Tullio Pironti, 1983.
- Moretti, Franco. *Opere mondo: saggio sulla forma epica dal Faust a Cent’anni di solitudine*. Torino: Einaudi, 1994.
- Mugnai, Massimo. *Probabile/necessario*. Bologna: Il Mulino, 2013.
- Mülder-Bach, Inka. *Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften: Ein Versuch über den Roman*. München: Carl Hanser, 2013.
- Musil, Robert. *Tagebücher*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1954.

- \_\_\_\_ “Der Mann ohne Eigenschaften.” *Gesammelte Werke 1-5*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978.
- \_\_\_\_ “Die Schwärmer.” *Gesammelte Werke 6. Prosa und Sticke*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 309-407.
- \_\_\_\_ “Die Amsel.” *Gesammelte Werke 7. Kleine Prosa Aphorismen Autobiographisches*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 548-562.
- \_\_\_\_ “Der deutsche Mensch als Symptom.” *Gesammelte Werke 8. Essays und Reden*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 1978. 1353-1359.
- Noon, William T. *Joyce and Aquinas*. New Haven: Yale Press University, 1957.
- Nübel, Birgit. *Robert Musil. Essayismus als Selbstreflexion der Moderne*. Berlin-New York: De Gruyter, 2006.
- Oakley, Francis. *Omnipotence, covenant & order. An excursion in the history of ideas from Abelard to Leibniz*. Ithaca: Cornell University Press, 1984.
- O'Rourke, Fran. *Joyce, Aristotle, and Aquinas*. Gainesville: University Press of Florida, 2022.
- Rabaté, Jean-Michel. *1922. Literature, Culture, Politics*. Cambridge: Cambridge University Press, 2015.
- Ramelow, Tilman. *Gott, Freiheit, Weltenwahl. Die Metaphysik der Willensfreiheit zwischen A. Perez W.J. (1599–1649) und G.W. Leibniz (1646–1716)*. Leiden u.a.: Brill, 1997.
- Randi, Eugenio. *Il sovrano e l'orologiaio. Due immagini di Dio nel dibattito sulla potentia absoluta fra XIII e XIV secolo*. Firenze: La Nuova Italia Editrice, 1987
- Schnell, Rebekka. “‘Heilige Gespräche.’ Die performative Funktion Gottes in Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*.” *Das Heilige (in) der Moderne. Denkfiguren des Sakralen in Philosophie und Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hrsg. v. Héctor Canal u.a. Bielefeld: Transcript, 2013. 279-298.
- Schöne, Albrecht. “Zum Gebrauch des Konjunktivs bei Robert Musil.” *Euphorion* 55 (1961): 196-22.
- Schütz, Anton / Traversino, Massimiliano (Hg.). *The Theology of “Potentia Dei” and History of European Normativity. Alle origini dell’idea di normativismo. Il problema della “Potentia Dei” tra teologia e diritto pubblico europeo*. Divus Thomas 115 (2012).
- Sebastian, Thomas. *The Intersection of Science and Literature in Musil’s The Man Without Qualities*. Rochester, New York: Camden House, 2005.
- Spörl, Uwe. *Gottlose Mystik in der deutschen Literatur um Jahrhundertwende*. Paderborn: Schöning, 1997.

- Stehle, Julia. *Moderne Literatur und die Philosophie des Mittelalters*. Joyce, Beckett, Andersch. Mit einer Einführung in die Mittelalterrezeption. Marburg: Tectum, 2012.
- Thomas von Aquin. *Summe der Theologie. Die katholische Wahrheit oder die theologische Summa des Thomas von Aquin deutsch wiedergegeben durch Ceslaus Maria Schneider*. Regensburg: G. J. Manz, 1886-1892. [12 Bände]. Dritter Band. 1887. Zitiert nach: <https://bkv.unifr.ch/de/works/sth/versions/summa-theologiae>.
- Vatan, Florence / Bouveresse, Jacques. *Robert Musil et la question anthropologique*. Paris: Presses Universitaires de France, 2000.
- Wagner Egelhaaf. *Mystik der Moderne. Die visionäre Ästhetik der deutschen Literatur im 20. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, 1989.
- Werner, Karl. *Die Sprachlogik des Johannes Duns Scotus*. Wien: Karl Gerold's Sohn, 1877.
- Wolf, Christian Norbert. “‘...einfach die Kraft haben, diese Widersprüche zu lieben.’ Mystik und Mystizismuskritik in Robert Musils Schauspiel *Die Schwärmer*.” Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 27 (2002), 2: 124-167.

# *Le Metamorfosi: graphic novel a confronto*

---

*Elena Giovannini*

---

*Università del Piemonte Orientale (Vercelli)*

“Ich bin ein Augenmensch” (Janouch 93), dice di sé Franz Kafka a Gustav Janouch, sottolineando la rilevanza che gli stimoli visivi hanno nella percezione del mondo e nella sua raffigurazione artistica. La veridicità di questa affermazione è confermata dalle opere non solo letterarie dello scrittore praghese. La tendenza di Kafka a considerare “la scrittura come una concreta realtà corporea” (Schmitz-Emans 178), densa di immagini che “appaiono nel testo come *realia* in senso tanto semiotico, quanto simbolico” (Kilcher B 275), si accompagna a una produzione grafica che ha ridestatato l’interesse della critica in seguito alla scoperta, nel 2019, di circa cento schizzi inediti dello scrittore che, fino ad allora, erano stati in possesso della segretaria di Max Brod, Hilse Ester Hoffe. Dopo una lunga battaglia giudiziaria, queste opere grafiche sono state assegnate alla Biblioteca di Israele con sede a Gerusalemme e sono diventate accessibili agli studiosi.<sup>1</sup> I disegni di Kafka, essenziali e frammentari, che l’autore definiva “scarabocchi” (Quadro Curzio 10), testimoniano lo stretto rapporto che vige fra scrittura e dimensione visiva all’interno della produzione artistica kafkiana, introducendo nuovi orizzonti interpretativi che rendono più solida la trasposizione dei testi di questo autore in quella “danza abile e sofisticata tra parole e immagini” (McCloud 134) che è il graphic novel. Inoltre, diversi schizzi dello scrittore hanno l’efficacia espressiva delle vignette di un fumetto muto e fanno ormai parte della memoria visiva collettiva, perché sono stampati sulle copertine di edizioni in commercio anche oltre i confini europei; essi sono spesso sfruttati

pure nel *merchandising* di Kafka e hanno così assunto una dimensione ‘popolare’ che è propria anche del *comic*.

La questione se sia possibile illustrare i testi di questo autore senza e renderli triviali è ancora dibattuta (ad esempio, Rothe 23, 27), ma forse proprio il fumetto può offrire una soluzione, in quanto, nella ‘nona arte’, la materialità della scrittura kafkiana si riflette in quella delle parole che diventano esse stesse elementi grafici (Schmitz-Emans 176) e risponde al fatto che “il nostro modo di parlare e raccontare si sta modificando [...] la lettura è diventata tridimensionale, niente di quello che accade si accontenta di un testo scritto per essere raccontato” (Stancanelli 24/12/2020). La modernità accentuata di un’arte ibrida, multimodale e intermediale offre, quindi, una nuova via d’accesso anche a Franz Kafka, ampliando la platea dei possibili lettori e mostrando grandi potenzialità pure nel campo della didattica.<sup>2</sup>

Insieme a Goethe, proprio l’autore di Praga è uno dei due scrittori in lingua tedesca più trasposti nei graphic novel (Blank A 124). Un’attenzione particolare è dedicata proprio a *La Metamorfosi*, pubblicata nel 1915, della quale a oggi si contano almeno una decina di rese fumettistiche in paesi quali Giappone, Spagna, Francia, Germania, Italia e Stati Uniti.<sup>3</sup> Oggetto di questa analisi saranno *La Métamorphose de Franz Kafka* dei francesi Corbeyran (sceneggiatore) e Horne (disegnatore), pubblicata in Francia nel 2009, tradotta in tedesco nel nello stesso anno e già spesso discussa dalla critica, e il più recente *Kafka. La Metamorfosi* del pittore e fumettista italiano Sergio Vanello, edito nel 2021.<sup>4</sup>

Entrambe le opere costituiscono interessanti esempi di ricezione intermediale di *La Metamorfosi* al di fuori dei confini linguistici tedeschi e mettono a fuoco il molteplice processo di traduzione sotteso alla loro creazione: se è vero che “all adapters are translators” (Sanders 9), i graphic novel sono “translations in form of intersemiotic transpositions” (Hutcheon 16). Nel caso di Corbeyran/Horne e Vanello, la traduzione avviene però anche sul piano strettamente linguistico. A questo proposito, Michael G. Levine (195) rimarca come il volume francese si distacchi molto da Kafka nella formulazione del testo, rivelandosi un adattamento anche a livello linguistico. Si è già accennato al fatto che questo graphic novel è stato poi edito pure in Germania. Il traduttore Kai Wilksen afferma in un’intervista che, dovendo scegliere tra la fedeltà a Corbeyran e quella a Kafka, ha privilegiato la seconda: egli cita anche dall’opera letteraria e si distanzia talvolta in modo netto dalle didascalie del fumettista di

Marsiglia (Schickinger 20).<sup>5</sup> Il lettore del volume tedesco si confronta, quindi con un duplice processo traduttivo. Considerato lo scollamento sul piano linguistico fra ipotesto kafkiano e ipertesto francese (cfr. Genette 5), questa analisi farà principalmente riferimento all'edizione tedesca per evidenziare anche come la dimensione visiva di Horne abbia un diverso grado di autonomia nei confronti della fonte rispetto alla sceneggiatura. Sergio Vanello ha invece ripreso la traduzione italiana di Enrico Ganni, edita da Einaudi nel 2010 e tutt'ora in commercio.<sup>6</sup>

In relazione alla componente scritta, in entrambi i graphic novel si fa un ampio uso di didascalie per dare spazio alla narrazione e di *balloons* per riportare pensieri e conversazioni, dimostrando la volontà degli autori di dialogare con la fonte letteraria e di sfruttare al meglio entrambi i codici semiotici della "letteratura disegnata" (Birattari 117). Sebbene Wilksen presti maggiore attenzione ai dettagli, come Vanello egli sintetizza il testo originale per adattarsi agli spazi del fumetto, sfrutta la dimensione intermediale per rendere con le immagini porzioni del racconto e attualizza in parte le parole di Kafka.<sup>7</sup> La cronologia e le linee generali dell'intreccio sono rispettate in tutti i volumi, sebbene Vanello operi una maggiore selezione soprattutto per ciò che concerne la messa in scena dei rapporti familiari.

Nonostante sia ben noto che Kafka non volesse un'illustrazione dell'insetto sulla copertina della prima edizione di *Die Verwandlung* (Kafka B 145),<sup>8</sup> gran parte delle edizioni del racconto e dei graphic novel si concentra a livello internazionale proprio sull'animale. Nemmeno questi due volumi fanno eccezione. Vanello suddivide fra prima e quarta di copertina un'immagine che ritrae il padre pronto a colpire Gregor Samsa con un bastone (in quarta) e l'insetto che domina la scena davanti alla porta della sua stanza (in prima). Questa vignetta è presente anche all'interno del volume, del quale diventa così il punto focale. Collocata circa a metà del graphic novel, essa sintetizza diversi elementi centrali della narrazione (la metamorfosi in insetto, l'ambiente domestico e la metafisica della stanza, i rapporti familiari, l'istanza paterna antagonista e carnefice), che la copertina preannuncia nonostante il *focus* sia sull'animale, figura icastica in grado di attrarre l'attenzione del lettore. L'inquadratura, che cristallizza l'avanzare diagonale dell'insetto, e la rappresentazione parziale sia delle antenne, sia del quadro alla parete, spronano a girare il volume e a scoprire la parte della tavola che si sviluppa in quarta, svelando l'esistenza di dinamiche conflittuali (incarnate dall'uomo con il bastone) che possono

stimolare la curiosità di potenziali lettori, attratti anche dalla resa pittorica dell’immagine.

La copertina di Corbeyran/Horne pone a sua volta l’accento sulla metamorfosi e rappresenta su fondo nero una grande blatta chiara con al suo interno una piccola figura maschile. Monika Schmitz-Emans (215) vede nell’uomo una raffigurazione di Kafka e individua un primo riferimento all’autore praghe.<sup>9</sup> In comune con lo scrittore, il personaggio ha la pettinatura e l’abbigliamento che sono riproposti nelle vignette raffiguranti Gregor con sembianze umane (Corbeyran/Horne A 5-6)<sup>10</sup> e nel ritratto di Kafka in bianco e nero in quarta di copertina. In merito a quest’ultimo, emergono due elementi: un chiaro riferimento intermediale, poiché il disegno riprende una porzione della celebre foto di Kafka e Felice Bauer, e la dimensione intertestuale nell’ambito del *comic*, in quanto la stessa immagine è proposta, fra gli altri, anche da Maiowitz e Crumb (64). Ciò che spicca nella copertina di Horne è, però, la compresenza della dimensione animale e umana. La predominanza della prima sulla seconda è schiacciante. In questo risiede, a nostro avviso, il vero punto di forza dell’illustrazione: l’uomo è la raffigurazione del protagonista inglobato nell’insetto e anticipa ciò che il lettore scoprirà leggendo il graphic novel, ovvero che Samsa continua a essere presente ‘all’interno’ dell’animale grazie ai pensieri, ai sentimenti e alla sensibilità tipicamente umani che esso manifesterà fino alla morte. Non secondario è poi l’oggetto che la figura maschile tiene in mano e che ha le fattezze del campionario di stoffe raffigurato in ben sette vignette (3-7, 10, 17). L’elevata frequenza nella sua rappresentazione è spia del fatto che Horne coglie appieno l’importanza del nucleo tematico del lavoro nel racconto di Kafka, al punto da fare assumere al campionario una funzione metonimica che rinvia all’umanità del protagonista, intesa, però, non come dimensione intellettiva e sentimentale, bensì come partecipazione a un sistema di relazioni professionali, economiche e sociali. Non a caso, l’ultima vignetta in cui appare questo oggetto fa parte della sequenza in cui Gregor è attratto dal latte con pezzi di pane (17): dalla pagina dopo – quando si rivelano gusti alimentari non umani che impediscono la convivialità familiare e segnano l’esclusione di Gregor dalla collettività –, il campionario sparisce dal racconto per immagini.

La quarta di copertina dell’edizione francese propone una vignetta del volume con una vista dei tetti di Praga (16) che àncora apertamente

la vicenda di Gregor Samsa allo scenario della vita di Franz Kafka. Il riferimento alla capitale ceca si trova anche all'inizio delle svariate notizie biografiche sull'autore della *Metamorfosi*, alle quali segue la presentazione della vicenda come paradigmatica nell'evocare "il trattamento sociale subito da chi è diverso". Si evidenzia che l'edizione tedesca, sebbene mantenga il ritratto di Kafka e la veduta di Praga, sintetizza molto o addirittura tace le notizie relative all'autore e all'opera letteraria, probabilmente perché si presuppone che, in Germania, il pubblico abbia maggiore famigliarità con Kafka rispetto a quello straniero. In quarta è citato, inoltre, l'*incipit* della *Metamorfosi*, uno dei più noti della letteratura occidentale e in grado di risvegliare ricordi – anche scolastici – nel pubblico tedesco. Informazioni paratestuali sono presenti in modo molto conciso pure nella quarta di Vanello, in cui si offre un'interpretazione dal respiro più ampio di quella francese, poiché il racconto kafkiano è presentato come "una tragica metafora del male di vivere del Novecento: l'emarginazione alla quale l'insetto, il 'diverso', viene cinicamente condannato dalla società". Il differente contesto culturale del pubblico di riferimento non tedesco sprona, dunque, gli autori e gli editori a offrire un maggiore supporto al lettore, fornendo le coordinate essenziali per facilitare la contestualizzazione e l'interpretazione di *La Metamorfosi* e dei suoi adattamenti.

Le copertine preannunciano, inoltre, il diverso stile grafico dei due volumi. In Vanello domina il colore, la cornice è quasi sempre ben definita, vi è una netta predilezione per le immagini di grande formato e le numerose vignette a tutta pagina sono spesso firmate dall'artista come se fossero quadri. L'attività del pittore Vanello si riverbera, allora, su quella del fumettista. L'artista, nell'introduzione, chiarisce di avere utilizzato diverse tecniche quali la china, il pastello e l'acquerello (5). Questa varietà non determina comunque rotture di particolare rilievo a livello visivo, perché le sgocciolature e gli spruzzi di colore, che si rintracciano nella quasi totalità delle vignette, conferiscono una certa uniformità nella percezione delle immagini.<sup>11</sup> Gli ampi margini bianchi e il distanziamento fra le vignette lasciano poi al lettore una certa autonomia nell'immaginare ciò che si colloca al di fuori dell'inquadratura. Horne, invece, non utilizza la cornice esterna e fa ricorso a sottili linee bianche per delimitare vignette più piccole che vengono montate in pagine con sfondo scuro. L'intento è quello di creare, come in altre opere di questo disegnatore, un ritmo vivace della narrazione e un chiaro dinamismo nella lettura. Prevalgono i

toni cupi che richiamano la scrittura notturna di Kafka, ravvivati da pochi dettagli di colore che esulano dal nero, marrone, grigio e ocre; il tratto più asciutto può, inoltre, evocare in chi ben conosce la fonte letteraria lo stile essenziale dell'autore praghese.

Nell'introduzione, Vanello non solo chiarisce le tecniche utilizzate, ma spiega anche il suo approccio all'autore, omaggiando Kafka e rivelando che di questo scrittore ama “la capacità di coniugare la complessità del reale con la sua impeccabile sobrietà stilistica” (5). Da qui nasce la volontà di cimentarsi con la *Metamorfosi*. Peculiare è il fatto che Gregor Samsa, personaggio dall'aspetto ripugnante ma dall'animo umano, è “ibrido” (5) proprio come le modalità rappresentative di Vanello.

Corbeyran/Horne fanno invece precedere la storia da una sorta di scheda tecnica intitolata “*Ordnung der Schaben*” (“Ordinamento delle blattae”), stampata nei fogli di guardia anteriori e posteriori del volume.<sup>12</sup> In queste pagine sono denominate le singole parti del corpo di un grande coleottero, del quale, nel lungo testo di accompagnamento, si descrivono le caratteristiche e i comportamenti in maniera dettagliata. Come sottolinea Hohlbaum (316), gli artisti francesi riempiono quel vuoto lasciato intenzionalmente da Kafka con la decisione di non chiarire in modo univoco in quale animale si sia trasformato Gregor Samsa. Di primo acchito, la scheda sulla blatta non è, quindi, apprezzabile da chi ben conosce l'autore e sa che l'indeterminatezza è un dettaglio significativo. Nonostante la perplessità iniziale, la presentazione scientifica dell'insetto risulta però meno fuori luogo di quanto si potrebbe pensare, poiché essa è in linea con il Kafka perito assicurativo, autore di numerose relazioni e scrittore dalla grande precisione descrittiva come dimostra, ad esempio, la rappresentazione della macchina in *Nella Colonia Penale* (Kafka E 202-204, 208-210). Vanello è a sua volta molto preciso nella raffigurazione dell'animale, che presenta le caratteristiche della blatta americana (*Periplaneta americana*) e che, nell'introduzione, è esplicitamente indicato come “Gregor/scarfaggio” (5). Il graphic novel italiano lascia comunque maggiore spazio alla fantasia del lettore rispetto a quello francese, anche grazie alla gamma coloristica adottata che spesso non è totalmente in linea con una rappresentazione mimetica dell'insetto.

Nella prima pagina in cui si sviluppa l'intreccio, i due volumi presentano elementi di grande interesse sul piano sia delle immagini, sia della scrittura.



Corbeyran/Horne/Wilksen (Corbeyran/Horne A 3) mantengono il discorso indiretto libero (*erlebte Rede*) tipico di Kafka, trasformandolo talvolta in dialogo per esigenze di sintesi nelle didascalie.<sup>13</sup> Se si osserva il *balloon* in cui Gregor si è appena svegliato e si chiede cosa gli è accaduto, si nota che l'appendice non è quella tradizionale: è deformata ed è costituita da frammenti irregolari. La variazione degli elementi del linguaggio del fumetto è un tratto classico del *comic*. In questo caso, il dettaglio del *balloon* è particolarmente rilevante dal punto di vista semiotico, perché amplifica la metamorfosi del protagonista, ovvero di un essere sì pensante, ma non più umano: la rottura dell'ordine si riflette, quindi, anche sui segni convenzionali del fumetto che, come Gregor, perdono il loro aspetto consueto.<sup>14</sup>

Un altro particolare apparentemente secondario che rivela un'implicazione significativa è la coperta sotto cui giace il protagonista: in Vanello è ben rincalzata, mentre Horne la disegna sul punto di scivolare a terra, così come è descritta nel racconto (Kafka A 71). Questo dettaglio da un lato aggancia in modo più saldo il volume francese alla fonte kafkiana, dall'altro ribadisce come, analogamente al *balloon* già

menzionato, entrambi i codici che compongono la vignetta hanno un ruolo essenziale nel veicolare il messaggio del fumetto: in Horne, la posizione della coperta lascia intuire i ‘sogni inquieti’ di Gregor omessi nella didascalia, accentua il disordine di un letto degradato a giaciglio di un animale e sottolinea la convessità del corpo dell’insetto.



Sul piano della scrittura, è la grande vignetta iniziale di Vanello (7) ad assumere un rilievo particolare, poiché la narrazione è in prima persona. Questa prospettiva è molto rara in Kafka, quindi la scelta dell’artista non si inserisce bene nelle consuetudini narrative dell’autore praghese e, come vedremo, può risultare problematica nel momento in cui si deve rappresentare la fine della vicenda. La decisione di Vanello di avvalersi di un narratore omodiegetico dimostra, però, che – come preannuncia il sottotitolo nel frontespizio: “*adattamento* di Sergio Vanello”<sup>15</sup> – ogni ‘traduzione’ intermediale è un’opera d’arte autonoma e come tale va considerata, prescindendo anche dalla rigida aderenza all’ipotesto. Sia la prospettiva soggettiva della narrazione, che consente di calarsi totalmente nel protagonista, sia la grande immagine

dettagliata dell'insetto sdraiato sul dorso che, indifeso, esibisce la sua mostruosità fissandoci negli occhi, proiettano il lettore nella realtà del protagonista in maniera più immediata e con un coinvolgimento sicuramente maggiore che nel volume di Corbeyran/Horne. Se si considera che “Kafka trasforma [...] non solo se stesso, ma anche il lettore nel personaggio principale” (Beißner 42), l’approccio di Vanello risulta convincente.

Significativa è poi la resa dello spazio in cui si svolge la scena iniziale in entrambi i volumi. Le stanze sono elementi ricorrenti in Kafka, sono realtà opprimenti, nelle quali si svolgono le vicende angoscianti dei suoi personaggi; sono luoghi chiusi che, se aperti, conducono spesso a tragici sviluppi, come dimostra anche la storia di Gregor Samsa, preso a bastonate o bombardato con le mele quando si avventura oltre la soglia della sua camera da letto. La seconda pagina del graphic novel italiano (8) mostra che Vanello, così come Horne, opta per una vista dall’alto che rende bene lo spazio e la sua chiusura.



Finestre e porte sono elementi costitutivi dei luoghi raffigurati da Kafka e fungono da barriere fisiche, poiché sono generalmente serrate. Se si

osserva la finestra della camera di Gregor al suo risveglio, si nota che in entrambi i graphic novel è riproposta la pioggia evidenziata nella fonte (Kafka A 71) ma, mentre Horne rappresenta la finestra chiusa, Vanello la mostra aperta. Questo dettaglio vanifica, nel volume italiano, il senso di isolamento che l'elemento architettonico dovrebbe trasmettere; è però grazie alla pioggia che la vignetta di Vanello recupera in parte l'idea di chiusura, poiché le gocce che cadono copiose rievocano una sorta di sbarre che, sebbene molto sottili, imprigionano a loro volta il protagonista. Anche la gamma coloristica del graphic novel italiano contribuisce a rendere la vicenda meno opprimente dal punto di vista visivo, bilancia l'inquietudine accentuata dalla narrazione in prima persona e consente di approcciare *La Metamorfosi* in maniera meno kafkiana, ma sicuramente più serena e appetibile anche per un pubblico di non specialisti. "The style will always influence the story and, as a result, its reception", sostiene Skwarzyński (107): le opere di Horne e Vanello lo dimostrano appieno.

Per ciò che riguarda la porta, la drammaticità si sprigiona in entrambi i volumi per la prima volta quando Gregor esce dalla stanza, si mostra ai familiari e provoca lo svenimento della madre, inducendo la reazione violenta del padre che, con un giornale e un bastone, lo costringe a una veloce ritirata e a ferirsi con lo stipite (Kafka A 91-93).



Entrambi i disegnatori (Corbeyran/Horne 16; Vanello 56) fanno ricorso a onomatopee che, rispettando il codice iconico del *comic*, presentano un *lettering* diverso e abbinano la dimensione uditiva a quella visiva, sfruttando appieno le opportunità offerte dalla multimodalità. In linea con lo stile individuale è, invece, la sequenza in cui si inscena l'aggressione: più sobria, cupa e affidata al montaggio di diverse vignette di piccole dimensioni nel volume francese; più colorata, esplicita e iperbolica nella sua drammaticità nel graphic novel italiano, che ben esemplifica lo stile “espressionista” (7) adottato da Vanello e colpisce maggiormente il lettore anche grazie alla marcata espressività del volto paterno. Considerato che entrambi gli adattamenti rispettano l'intreccio, sono proprio le modalità rappresentative che conferiscono originalità e individualità ai due graphic novel. Esse mettono anche in luce differenti tipologie di interazione fra linguaggio verbale e non verbale: in Horne, la combinazione tra parola e figura vede prevalere nettamente la seconda, all'interno di un flusso in cui la transizione fra vignette ‘da soggetto a soggetto’ amplifica la drammaticità direzionando l'occhio del lettore alternativamente sull'aggressore e sull'aggredito<sup>16</sup>; in Vanello, invece, i due codici semiotici sono più in equilibrio e la transizione ‘da azione ad azione’ condensa l'attenzione sul bastone, propaggine di un corpo che non riesce più a dominare rabbia e disgusto. Gli schizzi copiosi materializzano con grande *pathos*, l'esplosione dell'ostilità (neri) e le sue dolorose conseguenze (rossi), e il colore diventa protagonista.

Nella metà inferiore della pagina di Corbeyran/Horne la tensione si stempera grazie all'introduzione di un altro elemento spaziale degno di nota: la città di Praga che, con la medesima inquadratura in campo lungo, è stampata anche in quarta di copertina. La capitale ceca è una presenza ricorrente nei testi di Kafka, nei quali si ritrovano scenari reali quali la cava in cui viene giustiziato Josef K. alla fine del *Processo* (Kafka C 270-271) o la vista dalla finestra della camera di Georg Bendemann in *La Condanna* (Kafka D 53); talvolta la città è anche evocata in maniera indiretta, come nel caso dell'isola, in cui si svolge *Nella Colonia Penale*. In *La Metamorfosi*, però, non vi è alcuna indicazione che riconduce a Praga e, a parte l'ultimo paragrafo, in cui la famiglia esce di casa dopo la morte di Gregor, la vicenda si svolge tutta all'interno dell'appartamento dei Samsa. Vanello rimane fedele alla fonte e non inserisce riferimenti

geografici specifici, sebbene una discrepanza con il racconto si riscontri nelle quattro vedute esterne della casa (26, 44, 60, 66), che comunque non attenuano il senso di chiusura e isolamento evocato dal graphic novel. Nelle didascalie di Corbeyran/Wilksen, Praga non è nominata, ma Horne àncora saldamente la narrazione visiva alla città natale di Kafka, citando esplicitamente il nome “Prague” (7. “Prag” nella traduzione di Wilksen 7) in un cartello fuori dalla stazione ferroviaria, inserendo quattro vedute aeree, nelle quali sono identificabili le *silhouettes* del Ponte Carlo e/o del Castello (16, 18, 31, 41), e una vista dal celebre ponte con una delle sue statue in primo piano (33). Inserire immagini dei luoghi-simbolo di Praga è una delle modalità che il *comic* sfrutta a livello mondiale per suggerire un’interpretazione biografica degli adattamenti kafkiani (Blank 134); Horne si situa, quindi, all’interno di una tradizione consolidata, sebbene non corretta dal punto di vista di una comparazione ‘filologica’ del graphic novel con il racconto. Ancora una volta, nel volume francese, l’indeterminatezza che caratterizza la fonte viene sacrificata in favore di informazioni di immediata comprensione che, però, costringono la fonte entro confini a lei estranei e limitano la fantasia del lettore.

Un ulteriore dettaglio che vale la pena evidenziare, è il quadro appeso nella camera di Gregor che mostra una donna con un cappello, una sciarpa e un manicotto di pelliccia (Kafka A 71). La centralità di questo elemento non è colta da Vanello, che sceglie di non raffigurare il quadro all’inizio del graphic novel, quando Gregor si guarda attorno e lo nota. Il volume italiano presenta il ritaglio di giornale incorniciato solo più avanti – quando la camera del protagonista viene svuotata – e lo fa in maniera parziale, con dimensioni molto ridotte e con un’immagine quasi irriconoscibile, accompagnando la vignetta con la didascalia: “volevo salvare qualcosa, così, con un movimento impetuoso, cambiando quattro volte direzione nella mia corsa, mi lanciai contro la parete spoglia su cui, nonostante lo sguardo annebbiato, notai il ritratto di una signora impellicciata” (70). Nel graphic novel italiano affiora la valenza del quadro come relitto identitario, ma il ritaglio incorniciato è spogliato di ogni valore simbolico.

Horne, invece, dà rilievo a questo particolare, come si vede già nella seconda pagina del volume (4):



Il quadro è poi raffigurato altre due volte con i medesimi dettagli quando la madre e la sorella liberano la stanza da mobili e suppellettili (26). L’impaginazione del graphic novel francese, con quattro vignette montate nella parte superiore, consente di mettere a fuoco la percezione frammentaria dello spazio che Georg ha al suo risveglio, rendendo la narrazione per immagini più esaustiva e instaurando una relazione di interdipendenza con le didascalie e i *balloon* che sono distribuiti in maniera irregolare in tutta la pagina.

Il ritaglio incorniciato è riconducibile a un importante nucleo tematico nell’universo letterario kafkiano, ovvero quello della presenza femminile legata all’eros. “Come un minuzioso e muto simbolo flaubertiano, il ritratto raccoglie i desideri erotici repressi [...] i sogni d’amore non realizzati” (Citati 69), mentre l’insistenza sulla pelliccia richiama la dimensione animale. Il soggetto del quadro si affianca così ad altri personaggi femminili di Kafka collegati alla sessualità, prima fra tutti Leni nel *Processo*, con una membrana interdigitale fra il medio e l’anulare della mano destra (Kafka C 134) che richiama le zampe dei vertebrati palmipedi. L’eros e la sua soddisfazione sono, infatti,

associati in Kafka a una dimensione degradata e degradante, istintuale e – appunto – animalesca. In *La Metamorfosi* questo nucleo tematico è introdotto proprio dal quadro che, di conseguenza, assume una grande rilevanza sul piano narrativo e configura anche un esplicito richiamo al romanzo *Venere in pelliccia* di Leopold von Sacher-Masoch che in Vanello non è, però, possibile cogliere.<sup>17</sup>

Una tensione erotica più o meno sotterranea si respira in tutto il racconto di Kafka. Essa è evocata anche da alcune reazioni fisiche dell'insetto e soprattutto dalle sue secrezioni, che, nelle vignette del graphic novel francese, possono ricordare quelle maschili, come esemplifica l'immagine che ritrae Gregor ferito dallo stipite della porta (16). Gli schizzi di colore utilizzati da Vanello rendono con efficacia l'animalità e la lordura associati all'insetto, ma non la dimensione sessuale. Essi contribuiscono comunque in maniera significativa alla resa pittorica delle vignette ed esondano di frequente dalla cornice, ‘contaminando’ i margini e agevolando la *closure*.

Horne sceglie, inoltre, di tingere di rosso l'abito della donna impellicciata, accentuandone il significato erotico grazie alla simbologia



del colore che richiama proprio l'amore passionale e il desiderio (Butzer e Jakob 517).<sup>18</sup> Non è un caso che rosso sia anche il vestito indossato dalla sorella di Gregor nella vignetta di Horne in cui la giovane suona il violino e, con la musica, attira il fratello fuori dalla sua stanza (37): la relazione fra il protagonista e la sorella ha, infatti, in Kafka, chiare connotazioni incestuose che emergono nitidamente quando l'insetto esprime il desiderio di richiudere la sorella nella sua camera, di tenere lontano qualunque pretendente e di baciarla sul collo (Kafka A 130).

Le didascalie di Wilksen prendono le distanze da Corbeyran e ripropongono il brano di Kafka in parte fedelmente, in parte sintetizzandolo senza però eliminare elementi determinati. Per la prima e unica volta esse non sono delimitate dalla cornice e sono incastonate in una pagina costituita da tre differenti momenti. Il flusso delle immagini è irregolare, perché la sequenza si sviluppa a partire dal margine inferiore destro, in cui si vede Gregor sul pavimento del salotto attratto dalla musica, poi si muove verso la grande figura vista dal basso in cui la giovane suona e l'insetto si accinge a tirarle la gonna, e si conclude al centro della metà inferiore della pagina, dove è collocata una vignetta incorniciata che mostra l'abbraccio tra i fratelli. Il posizionamento irregolare delle immagini è una caratteristica frequente nell'impaginazione dei fumetti, che qui viene sfruttata per amplificare visivamente l'abbandono di Gregor a pensieri e desideri che scardinano il lecito rapporto fra consanguinei e sottolineano lo sconvolgimento della fascinazione erotica nel protagonista. L'assenza della cornice nelle quattro didascalie enfatizza proprio il liberarsi di pulsioni che non posso essere più a lungo imbrigliate.<sup>19</sup> Il ritorno all'ordine è invece incarnato dall'abbraccio infantile e innocente nella vignetta (non a caso) incorniciata, che smorza l'afflato erotico illecito e crea una netta divaricazione fra le il testo – di Wilksen e di Kafka – e l'apparato iconografico.

Vanello dedica a sua volta un'intera pagina alla rappresentazione dei pensieri di Gregor durante l'esibizione della sorella, resi nella didascalia in maniera sintetica e modificata per adeguarli alla narrazione in prima persona (91). A differenza di Horne, l'artista decide di non associare il contenuto dell'immagine a quello della scrittura, quindi la dimensione non verbale non lascia intendere ciò che si agita nel profondo dell'insetto. I pensieri impuri sono banditi dalla narrazione visiva e sono relegati nello spazio 'altro' della didascalia. Se così non fosse, Grete non



si sarebbe comunque minacciata, perché la figura paterna si erge a barriera fisica non solo tra i fratelli, ma anche fra Gregor e la realizzazione dei suoi desideri proibiti. A rasserenare ulteriormente il lettore contribuisce, infine, la vista dalla finestra, con il cielo azzurro solcato da innocue nubi bianche. Come nella vignetta incorniciata di Horne, anche qui il lettore è ricondotto su binari di più leciti rapporti familiari ma, rispetto al graphic novel francese, il testo e l'immagine seguono un percorso parallelo ancora più marcato. La scena del violino dimostra, allora, la centralità del processo di selezione negli adattamenti di testi letterari e ribadisce la libertà di cui il fumettista dispone nel bilanciare i rapporti fra i diversi codici semiotici.

In relazione all'eros, l'omissione del quadro con la donna impellicciata e l'attenuazione delle pulsioni incestuose di Gregor non devono indurre a pensare che, nel graphic novel italiano, la vibrante sensualità del racconto kafkiano sia quasi irrilevante. Grazie all'abbigliamento e alle fattezze dei personaggi disegnati da Vanello, una diffusa tensione erotica aleggia sull'intera vicenda. Se Horne non caratterizza in maniera decisa i volti e opta per un abbigliamento in linea con la moda del XIX o del primo XX secolo, il volume italiano mostra

lineamenti individualizzati e abiti moderni. Il signor Samsa, ad esempio, non è un uomo appesantito nel fisico come quello descritto da Kafka (Kafka A 104), ma un signore di mezza età abbastanza prestante. È però nel caso di Grete – e talvolta anche di sua madre – che l’aspetto fisico si discosta maggiormente da ciò che il lettore del racconto probabilmente immagina, in particolare per ciò che concerne l’abbigliamento, contemporaneo e spesso abbastanza succinto. Come nel caso dell’adattamento di Stevenson in *Hyde*, Vanello attualizza in questo modo la fonte e la ambienta ai giorni nostri. Da un lato, emerge la valenza universale e atemporale dei due classici della letteratura, che risultano avvincenti e inquietanti anche se trasposti nel XXI secolo, dall’altro lato i graphic novel diventano più accattivanti per il lettore di oggi e offrono pure spunti di riflessione sulla contemporaneità, perché “to understand fashion is to know something of modern culture” (Bukatman 165).

Inoltre, la sorella di Gregor ricorda al lettore il personaggio sexy per eccellenza del *comic* italiano, ovvero Valentina, la protagonista dell’omonima serie creata da Gustavo Crepax nel 1965 (Vanello 97):



Oltre a questa possibile citazione intertestuale nell’ambito del *comic*, se ne rintraccia una intermediale dal film, poiché un’inquadratura della signora

Samsa (94) fa tornare alla mente quella celebre e scandalosa di Sharon Stone in *Basic Instinct* di Paul Verhoeven.

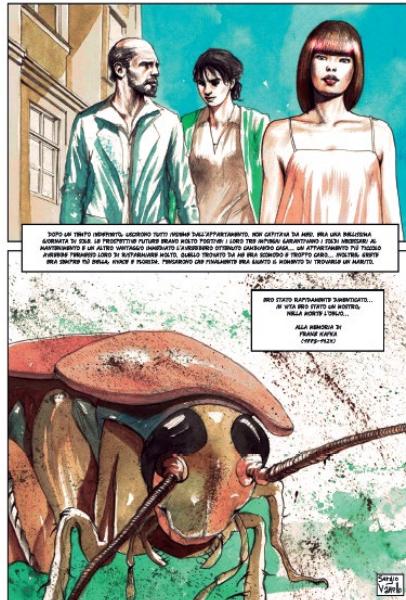


Il pubblico italiano, a cui l'adattamento di Vanello si rivolge, non dovrebbe essere particolarmente scosso da questi riferimenti, sia perché in *La Metamorfosi* la provocazione sensuale è tutto sommato abbastanza contenuta, sia in quanto l'Italia vanta una lunga tradizione di fumettisti che sconfinano più o meno marcatamente nell'erotismo: oltre al già citato Crepax, si ricordano, ad esempio, Milo Manara, Massimo Rotundo e Paolo Eleuteri Serpieri.<sup>20</sup> I possibili riferimenti a *Valentina* e a *Basic Instinct* sono significativi soprattutto perché costituiscono un'ulteriore dimostrazione del fatto che "il comic letterario, nelle sue diverse forme, è in maniera particolarmente evidente un'"arte della citazione'" (Schmitz-Emans 37-38) e confermano che il fumetto è da considerarsi a tutti gli effetti uno spazio in cui convergono differenti linguaggi in grado di stimolare l'immaginario del lettore.

Degna di essere approfondita è anche la fine del racconto, quando la famiglia viene informata dalla governante che Gregor è deceduto e che il suo corpo è già stato rimosso dalla stanza<sup>21</sup>. Liberati dall'incubo dell'insetto, madre, padre e figlia escono finalmente di casa per fare una gita (Kafka A

137-142). Solo poche narrazioni di Kafka continuano dopo il decesso del protagonista e adottano nel finale una prospettiva diversa da quella che, fino ad allora, era stata dominante (Beißner 43). *La Metamorfosi* è una di esse.

Particolarmente interessante è la pagina finale di Vanello, costituita da due sole vignette: la prima mostra la famiglia per strada e la seconda un primo piano dell'insetto (106). Nel margine inferiore della pagina successiva e al di fuori della narrazione, è raffigurato l'animale che si allontana in diagonale, quasi in una sorta di commiato dal lettore e dalla vita; infine, i fogli di guardia presentano la stessa immagine di quelli anteriori, ovvero un'inquadratura dall'alto dell'insetto sdraiato sul dorso, con numerosi schizzi soprattutto di colore rosso che evocano una morte violenta, estranea alla trama ma capace di attirare l'attenzione del lettore e di sortire, forse, anche effetti positivi sul piano commerciale.<sup>22</sup> L'attenzione di Vanello è, quindi, focalizzata sull'insetto anche dopo la morte di quest'ultimo, sottraendo la ribalta ai parenti di Gregor e attenuando quella rottura che, grazie al cambio di prospettiva, demarca in modo netto il ritorno all'ordine familiare e, più in generale, cosmico. Ciò emerge in prima battuta dalla decisione dell'artista di non soffermarsi sul viaggio in tram e sulla gita, escludendo entrambi anche dalla didascalia (106).



Per rappresentare la fine della vicenda, Vanello opta per una sola immagine con i membri della famiglia, che, grazie ai visi distesi e alla predominanza dell'azzurro vivo del cielo, evoca il sollievo e la ritrovata libertà dei tre personaggi, dando corpo e colore alle ottimistiche prospettive future dei Samsa, ma tagliando parte dell'intreccio.

Alla luce di tutto ciò, sorge una domanda: visto che la narrazione è in prima persona e la voce è quella di Gregor Samsa, come è possibile venire a sapere ciò che accade dopo la morte del protagonista? Per poter concludere la trasposizione del racconto senza rinunciare alla parte finale, Vanello inserisce una doppia *splash page* con la rappresentazione ingigantita dell'insetto, nelle cui tre didascalie incolonnate si legge: “Quando la domestica venne in camera al mattino, ero morto ma vedeva ancora tutto... percepivo ancora tutto. Una strana sensazione di presenza-assenza”, “Qualcuno lo chiama limbo, una condizione temporanea delle anime buone... Era forse quella la mia situazione?” e “La governante, dopo avermi toccato con la punta della scopa, si rese conto che ero morto e non esitò a cominucarlo a tutta la famiglia” (100-101). Il lettore che conosce gli scritti kafkiani inizia a notare i limiti della scelta di Vanello di rinunciare al discorso indiretto libero. Per poter mantenere la prospettiva narrativa adottata in partenza, l'artista è costretto a inserire didascalie che stridono con il racconto, con lo stile e con la produzione letteraria di Kafka intesa in senso più ampio. Una morte ‘parziale’ non è in linea con i destini dei personaggi che popolano i mondi letterari di questo autore, così come non giustificato e non radicato nella fonte appare il suggerito giudizio di valore sul protagonista, ‘anima buona’, che quantomeno le pulsioni incestuose verso la sorella mettono in discussione. Che si condivida o meno l'espeditivo di Vanello per risolvere il problema creato a livello narrativo dalla morte di Gregor, non bisogna dimenticare l'autonomia che gli adattamenti giustamente rivendicano nei confronti dell'ipotesto. Solo così i nuovi mondi che sorgono dai grandi classici della letteratura – *Metamorfosi* di Kafka inclusa – possono essere compresi appieno e apprezzati nella loro originalità.

In quest'ottica va approcciata anche la vignetta con il primo piano dell'animale che chiude il graphic novel italiano, non tanto per ciò che concerne l'immagine (vedremo che anche Horne raffigura l'insetto alla fine del volume), quanto la scrittura. Nella didascalia si legge infatti: “Ero stato rapidamente dimenticato... In vita ero stato un mostro, nella morte l'oblio...” e, dopo una spaziatura, “Alla memoria di Franz Kafka (1883-

1924)" (106). Il lettore ha l'impressione di trovarsi di fronte all'iscrizione di una lapide funeraria: quella di Gregor Samsa. Queste parole conferiscono anche circolarità al graphic novel, perché richiamano l'introduzione, in cui Vanello ricorda proprio Kafka, "il maestro praghese", "coscienza del Novecento" e "visionario che ha colto pienamente lo spirito del suo tempo" (5). La circolarità si estende anche alla narrazione visiva grazie alla focalizzazione sull'insetto ma, rispetto alla vignetta di apertura in cui l'animale appare vigoroso e ci scruta, ora il capo chino di Gregor cela gli occhi spenti dalla morte ed evoca un malinconico senso di commiato. Il coinvolgimento emotivo del lettore è assicurato.

Nel volume di Corbeyran/Horne, la fine della triste vicenda del commesso viaggiatore è resa in maniera molto differente (45-46).



Alla gita della famiglia è riservato uno spazio più ampio, e il mezzo di trasporto utilizzato è messo in evidenza sia con una sua raffigurazione dall'esterno, che rinvia alla corrispondente vignetta in *Introducing Kafka* di Mairowitz e Crumb (55), sia con diverse immagini del suo interno, ora scenario delle ultime propaggini della narrazione. Il tram era già stato rappresentato in precedenza da Horne, in una vignetta che mostra una strada della città, popolata da persone ben vestite che passeggiavano o sbrigano le commissioni quotidiane (25). Questa immagine, non presente nell'ipotesto kafkiano, è associata a una didascalia in cui Gregor si chiede se è davvero

intenzionato a consentire che la sorella e la madre svuotino la sua stanza dei mobili, ultimi relitti della perduta umanità che, una volta smaltiti, condannerebbero il protagonista a dimenticare il passato. In questa vignetta il tram è, allora, associato alla mobilità, alla socialità, alle esperienze di vita riservate a chi ha le fattezze di uomini e donne; esso è l'immagine plastica e moderna di quella ‘normalità’ che è ormai preclusa a Gregor, imprigionato in un corpo animalesco e nello spazio ristretto di una stanza.

La vignetta ha anche una funzione anticipatrice nei confronti del tram alla fine del graphic novel, *locus* a sua volta della ritrovata mobilità, socialità e vitalità della famiglia Samsa orfana del figlio mostruoso. Il mezzo di trasporto ha però pure una chiara connotazione simbolica che emerge se si ricorda *La Condanna* (Kafka D 68), in cui proprio lo scorrere del traffico sul ponte da cui si lancia il protagonista marca il ripristinarsi dell’ordine alla fine della narrazione. Il lettore che meglio si orienta nell’opera di Kafka e nei graphic novel a essa ispirati, è quindi in grado di cogliere il duplice collegamento intertestuale legato alle immagini del tram nelle vignette di Horne: prima a uno degli adattamenti intermediali più significativi del panorama internazionale (Maiowitz e Crumb), poi a un altro celebre racconto di Kafka incentrato a sua volta su dinamiche familiari conflittuali e potenti drammi interiori.

Nell’ultima pagina, fra le quattro vignette che sono ambientate all’interno del mezzo di trasporto spiccano le due in cui la sorella di Gregor domina la scena. La giovane è rifiorita e, come la Grete di Vanello, ha un corpo che sprigiona un’evidente sessualità, enfatizzata dalla didascalia, in cui i genitori considerano la figlia pronta a maritarsi e, implicitamente, a scoprire la sessualità. Il vestito scollato che ora indossa è subito notato dal lettore, poiché finora la giovane era stata abbigliata in maniera pudica e con colori non appariscenti. Adesso, invece, l’abito è rosso, ma di una tonalità differente rispetto a quello del vestito della donna impellicciata e della stessa Grete mentre suonava il violino: il rosso delle ultime vignette è acceso, è un rosso sangue simbolo di vita e di una sessualità che non rimane confinata all’ambito della fantasia (il quadro), ma si può sviluppare nel mondo reale; non è nemmeno un rosso opaco e polveroso come quello nella scena del violino, in cui il colore ben simboleggia i desideri inconfessabili e irrealizzabili che Gregor proiettava sulla sorella.

Un inno al corpo e alle sue pulsioni basse ma ‘sane’ sono, infine, la citazione letterale delle ultime righe del racconto (Kafka A 142) e la loro fedele traduzione in un’immagine che mostra la ragazza alzarsi dalla seduta

e stirare le sue giovani membra per scendere dal tram e affacciarsi al futuro.<sup>23</sup> Questa è la via da seguire: immergersi nella totalità della vita e ‘sporcarsi’ con essa. Una via che lo scrittore non indica solo in *La Metamorfosi*, ma anche nella parabola *Davanti alla Legge nel Processo*, nel *Castello* o in *America*, solo per citare alcuni esempi; una via che però l'uomo Kafka, che spesso dava “l'impressione che lo circondasse un ‘parete di vetro’” (Citati 7), tenta a fatica di percorrere, costellandola di laceranti fallimenti.

Il futuro riservato a chi una mattina si risveglia trasformato in un gigantesco insetto è ben diverso da quello di Grete ed è raffigurato da Horne nella vignetta finale che, come nel graphic novel italiano, è innovativa rispetto alla fonte. Per un'ultima volta l'adattamento francese tradisce l'indeterminatezza dell'ipotesto – che non precisa come la governante si sia sbarazzata del cadavere (Kafka A 141) –, perché Horne mostra il corpo senza vita di Gregor abbandonato per strada accanto a un bidone della spazzatura. L'inserimento di questa vignetta fa emergere la maggiore concretezza di cui necessita il *comic* rispetto alla letteratura, poiché il fumetto vive non solo di parole, ma anche di immagini. Il corpo di Gregor è ora in compagnia di un cane che lo sta osservando e annusando. Esso non è il primo animale associato alla morte del protagonista, poiché nel *balloon* in cui la domestica annunciava il decesso, Corbeyran scrive che l'insetto è crepato come un ratto (“crevée comme un rat”. Crobeyran/ Horne B 42). Nonostante questo enunciato sia estraneo al racconto, Wilksen ora non si schiera dalla parte di Kafka, ma dello sceneggiatore francese, perché traduce letteralmente: “*krepiert wie eine Ratte*” (Crobeyran/Horne A 42). Questa innovazione è funzionale ad accentuare il degrado di Gregor e della sua fine attraverso il riferimento al ratto, un animale non nobile come i tanti che popolano i testi di Kafka.<sup>24</sup>

Pure il cane – presumibilmente un randagio – raffigurato nei pressi del cadavere non è affatto nobile. Non solo questo animale amplifica la bassezza della scena, ma, a quei lettori che meglio si orientano nella prosa kafkiana, ricorda un altro testo, in cui il medesimo animale è legato alla morte ed è menzionato proprio alla fine della narrazione: *Il Processo*, quando, con un coltello confiscato nel cuore, Josef K. constata di stare morendo “come un cane!” (Kafka C 272). Che questi riferimenti da parte di Corbeyran e Horne siano intenzionali oppure no non è noto, ma è tutto sommato un dettaglio non essenziale; importanti sono, invece, sia la stratificazione di livelli di lettura sulla base delle preconoscenze del lettore, sia il reticolo di rimandi intertestuali che gli appassionati di Kafka

riescono a sviluppare. Come si è già visto in precedenza, un adattamento intermediale può fare scoprire nuovi sentieri che partono dall’ipotesto e si avventurano altrove, ma può anche farne riscoprire di vecchi – tracciati da precedenti letture di testi o di fumetti, dalla visione di film o da altre esperienze artistiche –, che si addentrano sempre più nell’opera trasposta e nell’immaginario del suo autore.

In conclusione si può affermare che i due graphic novel qui analizzati sono prodotti editoriali molto diversi e con modalità peculiari di ricezione e di adattamento di *La Metamorfosi*. Se artisti non afferenti alla realtà linguistica e culturale tedesca hanno sentito l’esigenza di approcciare Kafka, significa che questo autore è in grado di valicare i confini mitteleuropei e di dialogare anche con realtà a lui lontane non solo dal punto di vista geografico. Il fatto che i volumi di Corbeyran/Horne e di Vanello siano stati ideati e pubblicati in area non germanofona emerge soprattutto da due elementi: 1) dall’esigenza di offrire al lettore informazioni su Kafka e una chiave interpretativa del testo, perché l’autore/l’editore presuppone una limitata competenza del destinatario francofono o italiano, 2) dalla maggiore autonomia sul piano linguistico o narrativo, che consente di approcciare la fonte senza timore reverenziale e di tradurla con più libertà.

Entrambi i graphic novel non reinterpretano in maniera radicale l’ipotesto, che viene sostanzialmente rispettato nelle sue linee principali, ma aprono comunque nuove prospettive sul racconto di Kafka anche grazie a scelte originali sul piano dell’immagine e della parola. Se si predilige un approccio critico che compara i due graphic novel basandosi sulla vicinanza all’ipotesto, si nota che il lavoro di Corbeyran/Horne ripropone in maniera più esaustiva i nuclei tematici del racconto. Ciò è dovuto in buona parte alle vignette di Horne, che colgono molti dettagli (anche apparentemente secondari) e che sviluppano meglio il loro potenziale quando sono abbinate alla più rigorosa sceneggiatura in tedesco di Wilksen che a quella in francese di Corbeyran. Nonostante le immagini di Horne richiamino alcune caratteristiche della prosa di Kafka, le sue vignette non mostrano evidenti punti di contatto con i disegni dell’autore praghese. Gli schizzi kafkiani sono il punto di riferimento privilegiato di diversi graphic novel letterari,<sup>25</sup> ma il Kafka disegnatore non assume un ruolo di primo piano in nessuno dei due volumi qui presi in esame. Soprattutto il lavoro di Vanello, che si contraddistingue per l’elevata qualità artistica delle vignette e uno stile pittorico di grande effetto, è molto distante dal tratto asciutto e minimalista degli schizzi dell’autore praghese.

La “trasposizione è anche selezione”, sentenza Birattari (94). Il diverso grado di aderenza alla fonte è dovuto, in entrambi i graphic novel, in buona parte proprio al processo di selezione che è alla base della traduzione di un testo letterario in un’opera intermediale. Un ruolo altrettanto significativo è svolto dall’approccio personale dei fumettisti al racconto di Kafka, che influenza necessariamente anche la ricezione da parte del lettore. Vanello è più propenso ad allontanarsi dall’ipotesto: omette nuclei tematici significativi, modifica la prospettiva della narrazione, attualizza l’ambientazione, si avventura talvolta in terreni poco consoni a Kafka. Il graphic novel italiano è, quindi, un’opera per molti versi distante dal racconto nei contenuti e nella forma; ciononostante rimane ancorata alla fonte letteraria, che ripropone in maniera originale, rivendicando implicitamente l’autonomia di ogni adattamento quale forma di ricezione e creazione individuale. Nonostante la maggiore vicinanza a Kafka, anche l’opera di Corbeyran/Horne/Wilksen presenta scollamenti evidenti rispetto al racconto. Come nel caso di Vanello, essi conferiscono al graphic novel un’impronta personale e dimostrano che l’aderenza all’ipotesto non può e non deve essere l’unico criterio per interpretare o valutare un adattamento intermediale.

La sinergia di linguaggi differenti, che caratterizza il *comic*, consente di affiancare citazioni intermediali (principalmente in Vanello) a riferimenti intertestuali (ad altri fumetti o all’opera letteraria di Kafka, soprattutto in Corbeyran/Horne), creando un reticolo di rimandi che permette al lettore di addentrarsi nei graphic novel a profondità diverse in base al suo bagaglio culturale e alla sua memoria visiva. In questo modo, la lettura di entrambe le trasposizioni diventa stratificata e particolarmente stimolante. Grazie la loro specificità molto marcata, gli adattamenti intermediali di Corbeyran/Horne e di Vanello sono, quindi, in grado di sorprendere, fare riflettere e fare appassionare a *La Metamorfosi* anche a più di un secolo dalla sua prima edizione, mostrando chiaramente “la capacità del graphic novel di reinventarsi e di inventare” (Fofi 13).

(Finanziato dall’Unione europea - Next Generation EU, Missione 4 Componente 2, CUP C53D23007010006)



- 1 I disegni sono stati pubblicati da Kilcher nel 2021, corredati da un'introduzione che ne delinea le vicissitudini processuali e le caratteristiche grafiche, addentrandosi anche nel rapporto fra Kafka e le arti visive (Kilcher A). Il volume tedesco è poi stato tradotto in italiano nello stesso anno (Kilcher B). Una selezione di schizzi si trova anche in Quadro Curzio.
- 2 Cfr. *Deutschunterricht. Kafka entdecken*. In questo numero della rivista sono presentate tre unità didattiche relative a *La Metamorfosi*, una delle quali incentrata proprio sul graphic novel di Corbeyran/Horne che verrà preso in esame in questo articolo. L'intento di *Deutschunterricht* è quello di delineare un percorso che, a partire dal *comic*, consenta non solo di scoprire le specificità del fumetto letterario, ma anche di approfondire gli aspetti più rilevanti della fonte kafkiana.
- 3 Ad esempio, la bibliografia *Kafka nel regno dei fumetti*, [https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics--bibliografie\\_de.pdf](https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics--bibliografie_de.pdf) (10/09/2024). Particolarmente discussi a livello internazionale e punto di riferimento per i successivi adattamenti a fumetti sono le opere degli statunitensi David Zane Mairowitz e Robert Crumb (*Introducing Kafka*, 2000), in cui i testi di Kafka sono inseriti nel percorso biografico dell'autore, e di Peter Kuper (*The Metamorphosis*, 2004).
- 4 Eric Corbeyran è uno degli sceneggiatori francesi più importanti nel panorama fumettistico interazionale. La sua vasta attività è variegata e include pubblicazioni – singole o in serie – che inscenano vicende comiche, storiche, fantascientifiche, gialle o avventurose. Alcuni volumi sono stati tradotti anche in italiano (ad esempio, i due sull'attacco alle Torri gemelle intitolati *9/11*, pubblicati nel 2014, e i tre della collana *La Grande Guerra* editi nel 2016, 2017 e 2018). Corbeyran ha collaborato una decina di volte con il disegnatore francese Horne Perreard, come nel caso del graphic novel *Lennon* (2017), basato sulla biografia redatta dal francese David Foenkinos (2010), o di *Le quatrième mur* (2016), adattamento dell'omonimo romanzo dello scrittore e giornalista Sorj Chalandon, edito nel 2013 e ispirato alle esperienze di Chalandon come reporter di guerra in Libano. Fra le trattazioni critiche dell'adattamento di Corbeyran/Horne di *La Metamorfosi*, si segnalano Blank B 6-11, Hohlbaum 316-320, Schmitz-Emans 215-217, Kutch e Levine.

Sergio Vanello lavora anche come docente di Discipline pittoriche e Arte e immagine. Apprezzato pure all'estero, ha esposto i suoi quadri in Italia, Francia Austria e Germania. La sua attività nell'ambito del *comic* lo vede impegnato come illustratore per il mensile *Linus* e per la rivista francese *Métal Hurlant*. Vanello non è nuovo ad adattamenti di opere letterarie straniere: nel 2019 ha pubblicato *H.P. Lovecraft. La musica di Eric Zann e altri racconti* e, nel 2023 con Piero Fissore, il volume *Hyde*, un'originale rilettura del racconto di Robert Louis Stevenson.

- 5 A causa del decesso di Kai Wilksen nel 2021, non è stato possibile appurare di quale edizione di *Die Verwandlung* egli si sia servito.
- 6 Informazione fornitaci su nostra richiesta dall'artista stesso.
- 7 Nel graphic novel italiano ciò accade più di frequente. Un esempio è: "Ero nel panico" (Vanello 11. La frase è assente in Kafka). Wilksen scrive, ad esempio: "er wäre vom *Stuhl* gefallen!" (sedia, Corbeyran/Horne A 6. In Corbeyran/Horne mancano i numeri di pagina) invece del più antiquato "vom *Pult* hätte er fallen müssen!" (pulpito, Kafka 73). In francese si legge: "il en serait tombé de son *bureau*" (scrittoio/scrivania, Corbeyran/Horne B 6). Il corsivo è nostro.
- 8 La rilevanza di questo aspetto è colta nel graphic novel di Mairowitz e Crumb, che raffigura la copertina dell'edizione del 1915 (39) e cita in traduzione inglese parte della lettera di Kafka, nella quale lo scrittore si dice contrario alla proposta dell'illustratore Starke di raffigurare l'insetto (56).
- 9 L'interpretazione biografica delle opere kafkiane è ampiamente diffusa non solo nel graphic novel. In merito al fumetto, si segnala, ad esempio, il già ricordato *Introducing Kafka* di Mairowitz e Crumb.
- 10 Nel volume di Vanello, il protagonista è ritratto, invece, solo come insetto. Sul piano dell'immagine, egli è quindi sganciato dal suo passato.
- 11 Per approfondire la funzione dell'eterogeneità stilistica nei fumetti si rinvia a Mikkonen 115-119.
- 12 È prassi abbastanza comune nelle edizioni di graphic novel quella di ripetere nei fogli di guardia la medesima immagine. La finalità non risiede tanto nel conferire circolarità all'edizione, quanto nel mettere in risalto un'immagine pregnante che può fungere anche da *mise en abyme*.
- 13 Maggiori dettagli sulla prospettiva della narrazione in questo graphic novel si possono trovare in Blank B 6-11. Le tecniche narrative del linguaggio del *comic* sono invece descritte, fra gli altri, in Schüwer 382-445.
- 14 Si segnala che i *balloon* riferiti agli esseri umani presentano, invece, le appendici tradizionali.
- 15 Il corsivo è nostro.
- 16 Per le tipologie di transizione e il rapporto fra scrittura e immagine si rimanda a McCloud 21-24 e 134-144.

- 17 Per approfondire il rapporto fra il racconto di Kafka e il romanzo del barone austriaco si rinvia a Kremer (96-103) e a Holger.
- 18 Levine si addentra nell'analisi dell'immagine incorniciata rappresentata da Horne e riscontra differenze con Kafka nella messa in scena della figura femminile che, ad esempio, nel graphic novel francese ammicca all'osservatore – a Gregor, ma anche al lettore –non con la posizione delle braccia, ma con lo sguardo. Per ulteriori dettagli si rinvia alle pagine 181-185.
- 19 Si nota che, nell'edizione francese, due delle quattro didascalie sono invece incorniciate in bianco nonostante il contenuto del testo sia il medesimo (le formulazioni, ancora una volta, si discostano in parte da quelle della fonte. Corbeyran/Horne B 37). La scelta dell'edizione tedesca pare, quindi, più in linea con quanto sta accadendo al protagonista. Questo è l'unico episodio in cui la parte grafica dei due volumi non coincide, ma non è stato possibile appurare se ciò è intenzionale o è frutto di un errore di stampa.
- 20 Una panoramica illustrata sul fumetto erotico italiano si può trovare, fra gli altri, nel catalogo Finarte & Urania.
- 21 In linea con la caratterizzazione degli altri personaggi, l'anziana governante con i capelli bianchi presente nel racconto (Kafka A121) è sostituita da una giovane di bell'aspetto, il cui primissimo piano fa spiccare labbra rosse e turgide (105) che conferiscono anche a questa figura un'evidente sensualità.
- 22 L'affermazione di Grete "era così magro, ormai non mangiava più nulla..." (102) testimonia che anche qui Gregor è comunque morto di consunzione come nella fonte. Si evidenzia il ricorso che Vanello fa dei puntini di sospensione in questo *balloon*, così come in numerose altre occasioni. Essi sono estranei all'ipotesto kafkiano ma mostrano come l'utilizzo dei segni di interpunkzione – sia nella loro funzione grammaticale, sia in qualità di elementi grafici – possa contribuire a rafforzare la condizione ‘sospesa’ di tutti i membri della famiglia Samsa.
- 23 Anche qui è evidente l'influenza di Maiowitz e Crumb (55).
- 24 Esso è protagonista anche di uno degli ultimi racconti scritti dall'autore prima di morire di tubercolosi: *Josefine la cantante o il popolo dei topi*.
- 25 Un esempio recente è la biografia *Komplett Kafka* (2023) del celebre fumettista viennese Nicolas Mahler, edita anche in Italia con il titolo *A tutto Kafka* (2024).



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Beißner, Friedrich. "Der Erzähler Franz Kafka". *Der Erzähler Franz Kafka. und andere Vorträge*. Keller, Werner. Frankfurt/Main: Suhrkamp, 1983, 19-54.
- Birattari, Massimo. *La scrittura narrativa: le scelte e gli obiettivi. Il fumetto, graphic novel e non solo*. Milano: Corriere della sera, 2011.
- Blank, Juliane A. "The Kafka Image: Interpretations of a 'Classic' in the New Generation of Graphic Adaptation". *Adapting the Canon. Mediation, Visualization, Interpretation*. Ann Lewis e Silke Arnold-de Simine. Cambridge: NED, 2020, 121-143.
- B. "Erzählersperspektive im Medienwechsel. Visuelle Fokalisierung in Comic-Adaptionen von Texten Franz Kafkas". Kunsttexte.de, 1 (2011), 1-14.
- Bukatman, Scott. "Telling details. Feminine Flourish in Illustration and Comics". *Comics and Modernism. History, Form and Culture*. Jonathan Najarian. Jakson: University Press of Mississippi, 2024, 157-183.
- Butzer, Günter e Jakob, Joachim (a cura di). *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 3. ed. Berlin: Metzler, 2021.
- Citati, Pietro. Kafka. *Viaggio nelle profondità di un'anima*. Milano: BUR, 1992.
- Corbeyran, Horne A. *Die Verwandlung von Franz Kafka*. Wilksen, Kai (traduzione). München: Knesebeck, 2009.
- B. *La Métamorphose de Franz Kafka*. Paris: Delcourt, 2009.
- *Deutschunterricht. Kafka entdecken*, Heft 4, August 2013.
- Fofi, Goffredo. "L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo". Spinazzola, Vittorio. *Graphic novel. L'età adulta del fumetto*. Milano: Saggiatore, 2012, pp. 10-13.
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Seuil, 1982.
- Finarie & Urania. *L'arte del fumetto erotico*. 19-20/5/2023.
- Hohlbaum, Christopher. *Kafka im Comic*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2015.
- Holger, Rudolf. *Gregor Samsa und seine Brüder. Kafka – Sacher-Masoch – Thomas Mann*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1997.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Janouch, Gustav. *Gespräche mit Kafka. Erinnerungen und Aufzeichnungen*. Frankfurt/Main: Fischer, 1961.
- Kafka, Franz A. "Die Verwandlung". *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1946, 69-142.

- B. “Brief an Kurt Wolff, 25/10/1915”. Kafka, Franz. *Briefe. April 1914-1917*. Koch, Hans-Gerd. Frankfurt/Main: Fischer, 2005, 145.
- C. “Der Prozess”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1951.
- D. “Das Urteil”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1946, 53-68.
- E. “In der Strafkolonie”. *Gesammelte Werke. Erzählungen*. Max Brod. Frankfurt/Main: Fischer, 1965, 199-237.
- Kafka nel regno dei fumetti*, [https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics---bibliografie\\_de.pdf](https://www.goethe.de/resources/files/pdf315/kafka-im-reich-der-comics---bibliografie_de.pdf) (10/09/2024).
- Kilcher, Andreas (a cura di) A. Franz Kafka. *Die Zeichnungen*. München: Beck, 2021
- B. *I disegni di Kafka*. Vigliani, Ada (traduzione). Milano: Adelphi, 2022.
- Kremer, Detlef. *Kafka. Die Erotik des Schreibens. Schreiben als Lebensentzug*. Frankfurt/Main: Athenäum, 1989.
- Kutch, Lynn Marie. “From Visual Literacy to Literary Proficiency: An Instructional and Assessment Model for the Graphic Novel Version of Kafka’s Die Verwandlung”. *Die Unterrichtspraxis / Teaching German*, Vol. 47, No. 1 (Spring 2014), 56-68.
- Levine, Michael G. “After the Animal: Kafka, Monstrosity, and the Graphic Novel”. *Dialogic Engagement with his Works from the Holocaust to Postmodernism*. Bruce, Iris e Gelber, Marc H.. Rochester, New York: Camden House, 2019, 171-198.
- Mairowitz, David Zane e Crumb, Robert. *Introducing Kafka*. Cambridge: Icon Books, 2006.
- McCloud, Scott. *Fare il fumetto. I segreti della narrazione nei comic, nei manga e nella letteratura disegnata*. Torino: Pavesio, 2007.
- Mikkonen, Kai. *The Narratology of Comic Art*. New York, London: Routledge, 2017.
- Quadro Curzio, Ginevra (a cura di). *Scarabocchi. I disegni di Kafka*. 3. ed. ampliata. Milano: La vita felice, 2022.
- Rothe, Wolfgang. *Kafka in der Kunst*. Stuttgart, Zürich: Belser, 1979.
- Sanders, Julie. *Adaption and Appropriation*. 2. ed. New York: Routledge, 2016.
- Schickinger, Jürgen. “Extrem einfach, aber extrem detailreich. BZ-Interview mit dem Freiburger Graphic-Novel-Übersetzer Kai Wilksen über das Verhältnis von Comic und Literatur”. *Badische Zeitung*, 29/09/2010, <https://www.badische-zeitung.de/extrem-einfach-aber-extrem-detailreich> (10/09/2024).
- Schmitz-Emans, Monika. *Literatur-Comics. Adaptationen und Transformationen der Weltliteratur*. Berlin/Boston: De Gruyter, 2012.
- Schüwer, Martin. *Wie Comics erzählen. Grundriss einer intermedialen Erzähltheorie der graphischen Literatur*. Trier: WVT, 2008.

- Skwarzyński, Jerzy. “Reading Images. Comics and its Multimodality in Cultural Communication, Interpretation and Translation”. *New Horizons in English Studies*, Vol. 4 (2019), 102-117.
- Stancanelli, Elena. “Evviva i libri con le figure”. *La Repubblica*, 24/12/2020, [https://www.repubblica.it/commenti/2020/12/23/news/evviva\\_i\\_libri\\_con\\_le\\_figure-300847197/](https://www.repubblica.it/commenti/2020/12/23/news/evviva_i_libri_con_le_figure-300847197/) (10/09/2024).
- Vanello, Sergio. *Kafka. La Metamorfosi*. Eboli: NPE, 2021.



# *Der Untergang der Titanic* von Hans Magnus Enzensberger: zum Stil und zur Textgenese des *Ersten Gesangs*

---

*Alessandra D’Atena*

---

*Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale*

## *1. Vorbemerkung: zu den Zielen*

Der *Erste Gesang* des lyrischen Werks *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie* von Hans Magnus Enzensberger (1978, 7-9) hält – mit seiner Sprache – sein Publikum in Atem, bis er es, zum Schluss, des Atems beraubt. Gleichzeitig regt er die Leser und Hörer an, was durch den Text evoziert wird, genauestens wahrzunehmen und ständig kritisch zu hinterfragen. Aber durch welche sprachlichen und stilistischen Mittel bewirkt der Text diese Effekte?

In diesem Beitrag wird der Stil von dem *Ersten Gesang* Enzensbergers *Untergang der Titanic* untersucht, um festzustellen, welche Wirkungen die eingesetzten Stilmittel auf die Rezeption beim Lesen des Textes haben, und inwiefern sie die Deutung des Textes beeinflussen.<sup>1</sup> Der Individualstil des Textes<sup>2</sup> wird als Ergebnis Enzensbergers Schreibprozesses betrachtet. Um zu erkennen, welche stilistischen Entscheidungen der Dichter im Laufe der Zeit getroffen hat, wird, anhand der unveröffentlichten Vorstufen, die Genese des Gesangs rekonstruiert.<sup>3</sup> Dabei werden die Effekte von verworfenen stilistischen Lösungen mit denen der veröffentlichten Endfassung verglichen. Ferner wird beobachtet, ob bzw. inwiefern der Stil des Textes mit der Poetik des Autors in Einklang ist.

Die stilistische Analyse und die Deutung des *Ersten Gesangs* werden in Paragraph 3 geliefert. Paragraph 4 ist der Textgenese gewidmet.

Paragraph 2, in dem verschiedene Bedeutungsebenen des Gedichts vor gestellt werden, dient als Einführung zur Stilanalyse.

## 2. „[D]er Anfang vom Ende“: Bedeutungsebenen

Der Gesang, der das Werk *Der Untergang der Titanic* eröffnet, evoziert „de[n] Anfang vom Ende“ auf verschiedenen Bedeutungsebenen. Auf der poetologischen Ebene befasst sich der Gesang mit der Frage nach der Entstehung des literarischen Kunstwerks und zeigt, wie der Anfang der „Komödie“ *Der Untergang der Titanic* zustande kommt; gleichzeitig wirft er die Frage auf, wie man „de[n] Anfang vom Ende“ gestalten soll.<sup>4</sup> Auf der Ebene der poetischen Wirklichkeit evoziert der Gesang die Ursache und den Beginn des Versinkens der RMS Titanic, das im April 1912 stattfand. Wie man im Waschzettel liest, war „[d]as Riesenschiff, das Weltwunder und Ungeheuer, das in einer eisigen Nacht des Jahres 1912 versank“, „ein ganz gewöhnlicher Dampfer – und zugleich ein Mythos: Inbegriff des Fortschritts.“<sup>5</sup> Tatsächlich evoziert das Versinken des Riesendampfers, auf der Ebene des Textsinns, den Untergang des Glaubens an den menschlichen Fortschritt, und, auf einer abstrakteren und übergeordneten Ebene, den Untergang der menschlichen Ideale. Wie es weiter im Waschzettel heißt, ist die Titanic in Enzensbergers Werk nicht nur der reale Dampfer („dieser Untergang ist nicht nur ein aktenkundiges Unglück aus der Vergangenheit“), sie ist auch ein imaginäres, symbolisches Schiff, das untergeht, und das, per Analogie, mit verschiedenen historischen ‚Untergängen‘ in Beziehung gebracht werden kann, aufgrund de rer sich ideale Welten als unmöglich erwiesen haben. Darüber hinaus kann man die Titanic mit allen geschichtlichen Vorstellungen der Apokalypse assoziieren, die nach Enzensberger eine „kollektive Fiktion“ und eine „un aufhörliche Produktion unserer Phantasie, die Katastrophe im Kopf“ sind (*Zwei Randbemerkungen 1*).<sup>6</sup> In diesem Sinne heißt es im Waschzettel zu *Der Untergang der Titanic*: „Als Geisterschiff ist die Titanic immer noch unterwegs. Wie gegenwärtig sie ist, das zeigt sich daran, daß ihr Los sich heute noch widerspiegelt in Filmen und Alpträumen, in allen Medien der Phantasie. Enzensbergers Gedicht hat es nicht zuletzt mit dieser imaginären *Titanic* zu tun, mit dem ‚Untergang im Kopf‘.“

In Enzensbergers Werk wird der Untergang der Titanic unter anderem mit dem des Glaubens an den Realsozialismus in Verbindung gebracht,

den das lyrische Ich bzw. der Ich-Erzähler erlebt hat, als er, in Kuba, das Scheitern der Revolution, und, im geteilten Berlin, die negativen Folgen des Sozialismus der DDR feststellen musste. Das lyrische Ich berichtet, in Kuba vor „keine[n] zehn Jahre[n]“ (*Dritter Gesang*. 15)<sup>7</sup> an einem Gedicht über den Untergang der Titanic geschrieben zu haben, dessen Manuskript „verschollen“ ging (*Vierter Gesang*. 21), und an dem er nun in Berlin erneut schreibt. Es war nämlich ein „gutes Gedicht“, von dem er nur den Anfang ungefähr in Erinnerung habe (*Vierter Gesang*. 20). Im *Dritten Gesang* spricht das Ich vom „Untergang“ Kubas, in den „leichten Tage[n] der Euphorie“ (d.h. als der Enthusiasmus für eine gerechte sozialistische Gesellschaft die Menschen beseelte), den „kaum einer“ wahrnahm, „nicht einmal in Berlin“, das seinen Untergang „längst hinter sich hatte“:

Dies schreibe ich in Berlin. Wie Berlin  
rieche ich nach alten Patronenhülsen,  
nach Osten, nach Schwefel, nach Desinfektion.  
Langsam wird es jetzt wieder kälter.  
[...]  
Weit entfernt hinter zahlreichen Kinos  
steht unbemerkt die Mauer, hinter der,  
weit entfernt voneinander, vereinzelte Kinos stehn.  
[...]  
Ich friere. Ich erinnere mich, kaum  
zu glauben, keine zehn Jahre ist das jetzt her,  
an die sonderbar leichten Tage der Euphorie.

Damals dachte kaum einer an den Untergang,  
nicht einmal in Berlin, das den seinigen  
längst hinter sich hatte. Es schwankte  
die Insel Cuba nicht unter unsren Füßen.  
Es schien uns, als stünde etwas bevor,  
etwas von uns zu Erfindendes.  
Wir wußten nicht, daß das Fest längst zu Ende,  
und alles Übrige eine Sache war  
für die Abteilungsleiter der Weltbank  
und die Genossen der Staatssicherheit,  
genau wie bei uns und überall sonst auch.

Wir suchten etwas, hatten etwas verloren  
auf dieser tropischen Insel. [...] (14-15).

Verloren ging der Glaube an den Realsozialismus „überall“, d.h. weltweit.<sup>8</sup>

Die Erzählung des lyrischen Ichs erscheint glaubwürdig, weil Enzensberger eine Autofiktion inszeniert, und zwar mit Hilfe des von ihm verfassten Waschzettels, nach dem der Schreibprozess des Ich-Erzählers mit dem des Autors übereinstimmt:

Begonnen 1969 in Cuba, verlorengangen, hartnäckig wiederaufgenommen, oft verworfen und immer weiterverfolgt, abgeschlossen 1977 in Berlin, nimmt das Gedicht manche Erinnerungen an die Jahre und Orte seiner Entstehung in sich auf.<sup>9</sup>

Vom dem Verlust seiner Ideale spricht Enzensberger im Dokumentarfilm von Plomin *Der Untergang der Titanic: Wie eine „Komödie“ entsteht* (1999): Als er, sehr ähnlich wie der Ich-Erzähler, 1968-1969 in Kuba lebte, um, so berichtet er, ein „Studium in Sachen realer Sozialismus“ durchzuführen, musste er feststellen, dass „das Ergebnis der Analyse“ „verheerend“ war. Das Ideal einer gerechten, sozialistischen Gesellschaft, das Vorhaben, in diesem Sinne „titanisch [...] die Welt aus den Angeln“ zu heben, gingen damals für Enzensberger unter (wie der Fortschrittglaube mit der Titanic unterging).<sup>10</sup> Mit dem „Verlustgefühl“ wurde sehr wahrscheinlich auch das Bewusstsein wach, die Gesellschaft gehe, wie er sagte, „langsam“ unter. Und „das langsame Sinken“ in „Zeitlupe“ habe für Enzensberger „vielleicht noch etwas Beklemmenderes als die plötzliche Katastrophe“, als das schnelle Sinken der Titanic (Enzensberger in Plomin). Im 33. und letzten Gesang des *Untergang[s] der Titanic* Enzensbergers wird das langsame Versinken der Gesellschaft („nur ein paar Dutzend Personen,/ oder [...] das ganze Menschengeschlecht“) durch die Worte des lyrischen Ichs evoziert: „Ich sehe, wie sie langsam versinken, die Personen“. Schließlich wird dem Schmerz für den Verlust der Ideale Stimme verliehen, da die sprechende Persona mehrmals wiederholt, dass sie „heule“: „Ich schwimme und heule./ Alles, heule ich, [...] alles schlingert [...] zum Heulen [...] heule und schwimme ich weiter“ (114-115).

Das langsame Untergehen, das immer bevorsteht und uns nicht plötzlich überrascht, gehört nach Enzensberger zu den Charakteristiken der Weltuntergangsvorstellungen („negativen Utopien“) unserer Zeit. In den *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang* heißt es: „[...] das Moment der Überraschung fehlt [...] Wir stellen uns ein schleichendes, quälend langsam voranschreitendes Verhängnis vor: die Apokalypse in Zeitlupe“ (2).<sup>11</sup>

Das Bewusstwerden der geschichtlichen, realen Untergänge, sowie der kollektiven Untergangs-, „Phantasien“ einerseits, und das fehlende

Bewusstsein für sie andererseits, sind zentrale Themen in Enzensbergers *Untergang der Titanic*. In diesem höchst komplex strukturierten Werk – aus dreiunddreißig Gesängen (wie Dantes *Commedia*) und sechzehn Glossen – spielen semantische Relationen zwischen den einzelnen Gedichten eine wichtige Rolle.<sup>12</sup>

### 3. Stil und Rezeption

Eine der genialen Ideen, die Enzensberger mit dem *Ersten Gesang* seines Versepos verwirklicht hat, ist, den „Anfang vom Ende“ durch ‚Geräusche des Anfangs‘ zu evozieren: Geräusche, die sowohl vom Ich-Erzähler als auch vom Leser und Hörer des Textes wahrgenommen werden können, und somit die Geschichte des Untergangs der Titanic, die Erzählung der Geschichte, sowie die Entstehung des Gedichts und die Rezeption derselben wirkungsvoll verbinden. Auf der Ebene der erzählten und evozierten Wirklichkeit sind die Anfangsgeräusche die, die zu hören sind, als der Eisberg „in einer eisigen Nacht des Jahres 1912“ (Waschzettel), um „elf Uhr vierzig“ den Rumpf der Titanic aufschlitzt (*Erster Gesang*. 9) und den Untergang des Schiffes verursacht. Die Anfangsgeräusche sind im Moment der Wende zu hören, denn von diesem Moment an wird der Untergang unwiderruflich. Diese Geräusche wahrzunehmen bedeutet, die Ursachen des Untergangs – der Titanic wie jedes anderen Untergangs – zu erkennen und zu „kapier[en]“ (*Zweiter Gesang*. 11), was wann geschieht bzw. geschehen ist. Wie man im *Zweiten Gesang* liest, werden die Geräusche beim „Aufprall“ des Dampfers auf den Eisberg von den wohlhabenden Passagieren der Titanic nicht rezipiert, die ihre Luxusreise ungestört fortsetzen (10). Eine zentrale Aussage des *Ersten Gesangs* ist:

50 Der Anfang vom Ende

51 ist immer diskret.

Das Adverb „immer“ verdeutlicht, dass es im Gedicht und in der Komödie nicht nur um den Untergang der Titanic, sondern um Untergänge allgemein geht. Ironisch und in Einklang mit der Gattung der „Komödie“, die der Untertitel des Werkes angibt (vgl. dazu Diedrich 104-105), sagt der Text aus, dass der „Anfang vom Ende“, von erschütternden, weltumwälzenden Ereignissen, „diskret“ ist; denn er fällt nie auf, wenn man nicht hellhörig

genug ist. Enzensbergers Text macht den Leser und Hörer hellhörig: für die Laute der poetischen Wirklichkeit und somit für die Signale in der Realität allgemein. Ja, er schärft die Sinne des Hörers und auch sein kritisches Denken. Aber wie? Mit welchen sprachlichen Mitteln (außer der Wendung in den Zeilen 50-51)?

Sofort kann der Leser erkennen, dass der Gesang mit seinen einundzwanzig Strophen aus jeweils drei Zeilen ein Gedicht mit einer künstlerischen Struktur ist, der Teil eines ebenso künstlerisch aufgebauten Werkes aus dreieinhalb Gesängen und sechzehn Glossen ist (§2).

In der ersten Strophe wird durch die Wortwahl, die Syntax und den sich aus diesen ergebenden Rhythmus, in dem Pausen eine wichtige Rolle spielen, ein horchender, angespannter Zustand des Wartens auf den Anfang evoziert:

- 1 Einer horcht. Er wartet. Er hält

́ x    X    || x    ́ x || x    ́

- 2 den Atem an, ganz in der Nähe,

x    ́ X x    ́ |    ́ x    x    ́ x |

- 3 hier. Er sagt: Der da spricht, das bin ich.

X || x    ́ X ||    ́ x    x    ́ X    |    ́ x    x    ́ X ||<sup>13</sup>

Der erste, dreisilbige Satz besteht aus dem Indefinitpronomen „einer“ als Subjekt und dem monosyllabischen Verb „horcht“ als Prädikat, auf das, nach der vorgeschlagenen Betonung, der stärkste Akzent fällt. Im kurzen Satz wird durch die Akzentuierung die Aufmerksamkeit auf das Verb und auf die Handlung des Horchenden gelenkt: auf sein aufmerksames und angespanntes Hören. Die lange Pause nach dem Punkt, dieses Schweigen, vergegenständlicht die (vielleicht momentane) Abwesenheit jeglichen hörbaren Gegenstandes und gleichzeitig die Angespanntheit der genannten männlichen Person. Das Indefinitpronomen „[e]iner“ vermittelt, dass sie unbekannt ist und, sozusagen, aus dem Nichts hervorkommt, weil es, wie man lesen wird, nichts außer diesem einen gibt (V. 9-10). Der Leser vernimmt nicht sofort, worauf dieser eine horcht, denn das Präpositionalobjekt bleibt aus. Sogleich wird also auch der Leser, der den Anfang der Komödie erwartet hat, in einen Wartezustand versetzt. Die nächsten Sätze verlängern diesen physischen und psychischen Zustand und erhöhen die Spannung.

Der Satz „Er wartet“ hat die gleiche syntaktische Form des ersten, bildet jedoch rhythmisch (x x x) eine umgekehrte Struktur zum diesem (x x x). Der syntaktische Parallelismus könnte den Leser einladen, das Horchen und das Warten als gleichzeitig ablaufende Handlungen wahrzunehmen. Die rhythmische Umkehrung vermittelt in diesem Kontext Unruhe. Die unbetonte Endsilbe der Phrase „er wartet“ kommuniziert anhaltendes Warten auf etwas Unbestimmtes. Die lange, danach eintretende Pause verfestigt erneut, dass nichts da ist, was man durch das Ohr vernehmen kann. Der Leser wird angeregt, auf die Laute zu horchen, die im Text und in der poetischen Wirklichkeit vorkommen werden. Durch die explizite Wiederaufnahme mittels des anaphorischen Referenz-Pronomens „er“ kann nun der Leser weiter verfolgen, was dieser „eine“ tut, dessen Existenz nun bekannt ist: „Er hält den Atem an“. Die Bedeutung dieses dritten Satzes, auf den eine kurze prosodische Pause folgt, verschärft die Spannung der fiktiven Person und des Lesers; die Spannung und Aufmerksamkeit ist jetzt so groß, dass man tatsächlich und metaphorisch ‚den Atem anhält‘. Der sich regelmäßig wiederholende Rhythmus der intonatorischen Phrase, ein jambischer Dreiheber (x x x x x), unterstreicht, dass hier eine einzige Handlung, das ‚Den-Atem-Anhalten‘, eine Zeit lang vollzogen wird.

Im Folgenden wird der Ort der Handlung, des Wartens, eingeführt, und zwar mittels einer Fokussierung in zwei Schritten, durch die zwei im Nachfeld des Satzes aufeinanderfolgenden Lokalangaben und deren Akzentuierung: nämlich durch die unbestimmtere und längere Angabe „ganz in der Nähe“ und die bestimmte, einsilbige Angabe „hier“, auf die ein sehr starker Akzent fällt, und nach der sich eine wirkungsvolle prosodische Pause einstellt. Der Leser und Hörer kann sich auf einmal sehr mit der fiktiven Person identifizieren, da er nun vernimmt, dass er sich am selben Ort der horchenden Person befindet. Die Ortsangabe wird im selben Vers durch das Adverb „da“ wiederaufgenommen, wenn „er“, d.h. die genannte Person, in der direkten Rede „sagt“: „Der da spricht, das bin ich“.

Eine weitere Fokussierung wird durch das Pronomen „das“ realisiert, das (mit seinen semantischen Merkmalen der ‚Auffälligkeit‘ und ‚Bündelung‘) die Aussage „der da spricht“ bündelt und das Augenmerk auf ihren Referenten richtet, der sich mit einer eigenen Stimme als „[I]ch“ vorstellt.<sup>14</sup> Der Leser, der das Personalpronomen „ich“ und das Verb „bin“ in der ersten Person Singular nach dem kataphorischen Pronomen „Der“ und dem Verb „spricht“ in dritter Person liest, wird von einem plötzlichen Perspektivenwechsel überrascht (die Worte „Das bin ich, der da spricht“

die der Autor in der Vorstufe 10.2 ersetzte, hatten nicht diesen Effekt).<sup>15</sup> Plötzlich wird klar, dass sich die Pronomen „einer“, „er“, „der“ und „ich“ alle auf die horchende und wartende Person beziehen. Ein aus dem Nichts kommender und horchender „einer“ hat sich nun in ein bekanntes sprechendes „[I]ch“ verwandelt, sodass der Bekannte den Unbekannten endgültig ersetzt hat. Diese Leseweise wird auch von der gleichen Akzentuierung der Aussagen „Einer horcht“ und „das bin ich“ und dem wiederkehrenden Ich-Laut [ç] in „horcht“, „spricht“ und „ich“ vorgeschlagen. Die gleiche Akzentuierung der zwei Sätze „der da spricht“ und „das bin ich“ (x x ´), sowie die Lautfolge [ɪç] in den betonten Silben „spricht“ und „ich“ tragen dazu bei, dass die Worte des sprechenden Ichs im Gedächtnis bleiben. Für den Leser hat der erste Kontakt zum Ich-Erzähler bzw. dem lyrischen Ich stattgefunden. Wenn er, Perspektive wechselnd, die Worte in der dritten Zeile – „Er sagt: Der da spricht, das bin ich“ – zusammen mit dem Schlussteil der Glosse *Weitere Gründe dafür, daß die Dichter lügen* liest, erkennt er, dass im *Ersten Gesang* die vom Gedicht geschaffene Fiktion eines sprechenden Ichs evoziert wird.<sup>16</sup>

In der nächsten Strophe wird die Zeit der Handlung durch das monosyllabische Adverb „jetzt“ eingeführt, auf das ein sehr starker Akzent fällt. Erzählzeit und erzählte Zeit decken sich:

4 Nie wieder, sagt er,

X x x | x x |

5 wird es so ruhig sein,

x x x X x x |

6 so trocken und warm wie jetzt.

x X x x X x X ||

Die am stärksten betonten Wörter „horcht“, „hier“, „ich“ und „jetzt“ bilden eine Konstellation, die als Sprachzeichen wahrgenommen werden kann, mit der Bedeutung: „Das Ich horcht hier und jetzt“. Die jetzige und hiesige Situation, die in direkter Rede durch die Worte des Ichs zu vernehmen ist, zusammen mit der Zeitdeckung (von Erzählzeit und erzählter Zeit) fördert die Identifizierung des Lesers mit dem sprechenden und horchenden Ich.

Die markierte Wortstellung der Lokalangabe „Nie wieder“ und die Wiederholung des Adverbs „so“ heben für den Leser die Tatsache

hervor, dass der jetzige Zustand – „so ruhig“, „so trocken und warm“ – „[n]ie wieder“ vorkommen wird. Schon in der zweiten Strophe wird die Unwiderruflichkeit des Bevorstehenden ausgesprochen, was die Spannung beim Lesen erhöht; der Text nennt nicht, sondern verweist nur auf den kommenden Untergang. Im Laufe des Schreibprozesses beschloss Enzensberger, die Aussage in den Versen 4-6 (die früher später im Text vorkam) in der zweiten Strophe zu positionieren.<sup>17</sup> Die Verse 4-6 prägen sich beim Lesen und Hören besonders stark ein. Dazu tragen ihre rhythmischen Wiederholungsstrukturen bei: nämlich die Iteration der Folge x x x x x in „**wird** es so **ruhig sein**“ und in „**trocken und warm wie jetzt**“, wobei die Adjektive „ruhig“, „trocken“ und „warm“ durch mittelstarke Akzente hervorgehoben werden. So wie in den Versen 3-4 hat Enzensberger auch hier das syntaktische Nachfeld verwendet, um wichtige Nachträge zu vermitteln und hervorzuheben, und es fällt auf, dass sich die Nachträge („**ganz** in der **Nähe**, / **hier**“ und „**so trocken und warm wie jetzt**“), was die Reihe von betonten und unbetonten Silben angeht, bis auf eine Silbe entsprechen.

In den nächsten Strophen wird deutlich, dass „niemand“ außer dem horchenden Ich da ist. Das lyrische Subjekt hört nur sich selbst und ein Rauschen in seinem Kopf, das der Leser entschlüsseln soll. Es sei vorweggenommen, dass man den ganzen Text, ab den Worten „Das muß ich sein“ (V. 10) bis zum Schluss des Gesangs, als direkte Rede des sprechenden Ichs lesen kann, die durch die Worte „der da sagt“ eingeleitet wird.

7 Er hört sich

x **́X** x |

8 in seinem rauschenden Kopf.

x x x **́X** x x **́X** ||

9 Es ist niemand da außer dem,

x x **́X** x **́x** | **́x** x **́X** |

10 der da sagt: Das muß ich sein.

**́x** x **́X** | **́X** x **́X** x |

Die Worte „Es ist niemand da außer dem,/ der da sagt: Das muß ich sein“ bilden eine auffällige Variation zu „Er sagt: Der da spricht, das bin ich“. Wie jede Variation, zwingt sie den Leser, sich Gedanken über die Änderungen zu machen: Warum „muß“ nun das Ich das Ich sein? Und warum verschwindet der Er-Erzähler ab Vers 11? Welche Funktion haben die zwei Stimmen, die des Er- und die des Ich-Erzählers? Und warum wiederholt jetzt das Ich in leicht veränderter Form, was zuvor in dritter Person über seine Handlungen ausgesagt wurde? Man lese in dieser Hinsicht auch die Verse 11-12:

11 Ich warte, halte den Atem an,

x    X x | x x x X x x ||

12 lausche. [...]

X x ||

Die Antwort auf die eben gestellten Fragen liefern zum Teil die folgenden Verse, durch die man erfährt, dass das Rauschen im Kopfe des Ichs nichts bedeutet (V. 14):

12 [...] Das ferne Geräusch

x x x x X

13 in den Ohren, diesen Antennen

x x X x | x x x X x |

14 aus weichem Fleisch, bedeutet nichts.

x x x X | x x x X ||

15 Es ist nur das Blut,

x x x X |

16 das in der Ader schlägt.

x x x X x x ||

17 Ich habe lang gewartet,

x x x X x x x |

18 mit angehaltenem Atem.

x x x x x x X x ||

Auffällig ist die Wiederaufnahme der rhythmischen Folgen  $\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x \acute{x}$  und  $x \acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x$  in „**wird** es so ruhig **sein**,/ so **trocken** und **warm** wie **jetzt**“ durch die Worte „**halte den Atem an**“ ( $\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x \acute{x}$ ), „**ferne Geräusch**/ in den **Ohren**“ ( $\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x \acute{x} \ x$ ), „[An]tennen/ aus **weichem Fleisch**“ ( $\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x \acute{x}$ ) und „,[ange] **haltenem Atem**“ ( $\acute{x} \ x \ x \acute{x} \ x$ ). Auch rhythmisch wird hervorgehoben, dass die Ruhe, die nie wieder da sein wird, mit dem angespannten Wartezustand und der jetzigen Wahrnehmung des Rauschens verbunden ist, das nichts bedeutet. Vers um Vers wird durch lexikalische Variationen das anhaltende Warten verzögert und evoziert. Inhaltlich, syntaktisch und rhythmisch sind die Aussagen in diesen ersten Strophen und Zeilen des Gesangs eine Art leerer Anlauf auf etwas, das kommen sollte, während momentan das Ich „nur“ das Geräusch und sich selbst als rezipierendes, pulsierendes Hörorgan aus „weichem Fleisch“ und „Blut“ wahrnimmt. Syntaktisch wird der anlaufende Charakter der Aussagen durch die Verwendung des Horizontpronomens „es“ im Satz „Es ist niemand da“ (V. 9) verwirklicht, in dem „Es“ als Platzhalter für das Subjekt „niemand“ dient, so dass das Informationsprofil eine Horizont/Fokus-Relation darstellt (der Satz ‚Niemand ist da‘, in dem das Subjekt sofort genannt wird, würde keinen ‚Anlauf‘ hervorrufen).<sup>18</sup> Rhythmisches wird der Anlauf durch die Anakrusis in den Zeilen 9 („Es ist **nie**-“) und 15-17 („Es ist **nur**“, „das in der **A**-“, ich habe **lang**“) gestaltet, wobei die Wendung „Es ist“ in V. 15, mit Referenzpronomen „es“, die erste in V. 9 wiederaufnimmt. Jeder Anlauf führt immer nur zur Wahrnehmung des Ichs, so dass er auch als Kreislauf empfunden werden kann. Syntaktisch und lexikalisch wird diese kreisende Bewegung, durch die das Ich immer wieder auf sich selbst stößt, in den Versen 9 und 10 durch die pronominale Referenzidentität und Wiederaufnahme in aufeinanderfolgenden, verschachtelten Sätzen verwirklicht: Das Demonstrativpronomen „dem“ im Attribut („außer dem, der [...] sagt: Das bin ich“) des Subjekts „niemand“ wird durch das Relativpronomen „der“ im Satz „der da sagt [...]“ wiederaufgenommen. Das Fokuspronomen „Das“ realisiert eine „[s]ituative Fokusbildung“ (Weinrich 403), indem es die Aufmerksamkeit auf den Sprechenden lenkt, und das Personalpronomen „ich“ hat den gleichen Referenten der vorherigen Pronomen: nämlich die sprechende Persona. Rhythmisches wird das Wiederkehren der Person des Ich-Erzählers durch die Iteration der Folge  $\acute{x} \ x \acute{x}$  unterstrichen, und zwar in den

Worten „**Der da spricht, das bin ich**“ (V. 3), „**niemand da außer dem, der da sagt: Das muß ich**“ (V. 9-10), „**nur das Blut**“ (V. 15), „**Ader schlägt**“ (V. 16) und „**lang gewar[tet]**“ (V. 17).

Die Feststellung im Perfekt „Ich habe lang gewartet, mit angehaltenem Atem“ deutet darauf hin, dass das Ich nun eine Vergangenheit hat: eine eigene Geschichte, die, wie der Leser verfolgen konnte, durch die Wortvariationen konstruiert wurde, die den Wartezustand evozieren.

Die Funktion des sprechenden Ichs kann anhand der nächsten Verse näher verstanden werden, in denen das Rauschen (V. 8), das „ferne Geräusch“ (V. 12) als „[w]eißes Rauschen“ im „Kopfhörer“ seiner „Zeitmaschine“ (V. 19-20) verortet wird und als „stummer kosmischer Lärm“ (V. 21) und „Funkstille“ (V. 23) bezeichnet wird.

19 Weißes Rauschen im Kopfhörer

́ x x X x | x ́ x x

20 meiner Zeitmaschine.

́ x x X x ́ x x ||

21 Stummer kosmischer Lärm.

X x | ́ x x x | X ||

22 Kein Klopfzeichen. Kein Hilfeschrei.

x ́ X ́ x x | x ́ X x ́ |

23 Funkstille.

́ X ́ x x ||

Die Wiederaufnahme des Rauschens durch etliche synonymische Wendungen, die aus durch Punkte getrennten Phrasen bestehen, ermuntert den Leser, diese in Beziehung zu setzen und als komplexes Sprachzeichen zu deuten. Da Prädikate fehlen, richtet sich die Aufmerksamkeit des Lesers ganz auf die attributiv gebrauchten Adjektive und auf die von diesen bestimmten Substantive, die (als Kopf von Nominalphrasen) das gegenwärtige Geräusch bzw. die nicht präsenten Geräusche benennen. Gleichzeitig wird das Ohr des Rezipienten für die Laute der verwendeten Worte sensibilisiert, wie auch für die prosodischen Pausen, die mindestens nach jedem

Punkt eintreten und die Spannung auf weitere, bedeutende Geräusche und auch auf jedes neue Wort im Text erhöhen.

Die onomatopoetischen Ausdrücke „rauschenden“ (V. 8), „Geräusch“ (V. 12) und „Rauschen“ (V. 19) simulieren das bedeutungslose Geräusch durch den stimmlosen Frikativ [ʃ], der auch in anderen Wörtern auftritt („lausche“, V. 12; „Fleisch“, V. 14; „schlägt“, V. 6; „Zeitmaschine“, V. 20; „Stummer“, V. 21; „Hilfeschrei“, V. 22; „Funkstille“, V. 23) und somit, wie ein Leitmotiv, im Ohr bleibt, was zur Identifikation des Lesers mit dem lyrischen Subjekt und dessen „rauschenden Kopf“ beitragen kann. Das Wiederkehren des präpalatalen Frikativs [ʃ] ist in einigen Versen besonders deutlich herauszuhören. In Vers 12 – „lausche. Das ferne Geräusch“ – tritt er zwei Mal auf, wobei die Lautfolge [aʊʃ] im Verb „lausche“ identisch mit der in „rauschenden“ und „Rauschen“ ist. In Vers 14 fällt der gleiche Diphthong [ai] in „weichem“ und „Fleisch“ auf, wobei der präpalatale Frikativ in „Fleisch“, an den palatalen Frikativ in „weichem“ erinnert. Die Wendung „weichem Fleisch“ alliteriert außerdem mit den Worten „Weißes Rauschen“ (V. 19), in denen der Rauschlaut [ʃ] vorkommt. Weitere stimmlose Frikative, die Laute [s] und [ç], bilden ein Echo zum rauschenden [ʃ]. Die Häufung dieser Laute ist in Vers 3 sehr auffällig (wo der ‚Ich-Laut‘ und die Sequenz [ɪç] zwei Mal auftritt: „Der da spricht, das bin ich“). All diese stimmlosen Frikative bilden ein lautliches Feld ‚des Rauschens im Kopf des sprechenden Ichs‘.

Es handelt sich – so die hier vorgeschlagene Deutung – um das Rauschen, das herrscht, wenn, wie bei Funkstille, kein für die Geschichte bedeutendes Signal „im Kopfhörer“ zu hören ist. Dieses Rauschen wird durch das Oxymoron „stummer [...] Lärm“ erläutert, das den Leser auffordert, sein scheinbares Paradox zu lösen. Der „Lärm“ ist „stumm“, weil er nichts Bedeutendes mitteilt, und es ist ein „stummer kosmischer Lärm“, weil er einen Kosmos evoziert, in dem noch „nichts“ Erzählenswertes da ist: „Kein Klopfzeichen“, „Kein Hilfeschrei“, die in der Geschichte des Untergangs hätten vorkommen können.

Das lyrische Ich stellt sich also als wahrnehmendes Ohr dar, das eine „Zeitmaschine“ mit „Kopfhörer“ hat. Seine Aufgabe ist, über die Kopfhörer die Laute des Untergangs der Titanic wahrzunehmen und als Geschichte in einem kunstvollen Text in Versen wiederzugeben. Dabei sind, wie Enzensberger im Essay *La letteratura come storiografia* behauptet hat, die sprachliche Form der Geschichte als Erzählung und ihr Gegenstand (das Geschehen als Prozess) untrennbar.<sup>19</sup> Die „Kopfhörer“

und die „Funkstille“ evozieren sowohl das Radio auf dem Dampfer Titanic, als auch das Radio als Medium an sich. Das deutet darauf hin, dass im lyrischen Werk, Bestandteile aus Mitteilungen anderer Medien verflochten werden.<sup>20</sup> Die „Zeitmaschine“ des Ichs kann das Gedicht sein, das, als vom Dichter zusammengesetztes Konstrukt, eine Geschichte (bzw. Geschichten) evoziert, die den Leser in verschiedene Zeiten der erzählten Zeit versetzen kann (bzw. können). Das Ich „muß“ (V. 7) das Ich sein, nicht nur, weil es nichts außer dem Ich gibt, sondern auch weil die Komödie, das Kunststück, ein erzählendes, sprechendes Ich haben muss. Im autofikationalen Kunstwerk (siehe §2) ist der Dichter nicht deutlich von diesem Subjekt zu unterscheiden. Die Erzählung in erster Person Singular ist aber nicht unmittelbar, denn sie wird durch die Stimme des Er-Erzählers vermittelt, der auf der poetologischen Ebene die Funktion hat, das sprechende Ich einzuführen und zu zeigen, dass durch diese Einführung die Entstehung des Kunstwerks und der Fiktion vorgeführt wird. Sobald der Er-Erzähler (bis V. 10) diese Aufgaben erfüllt hat, verschwindet er aus dem Text. Der erste Teil des Gesangs evoziert die Entstehung des literarischen Werkes aus dem Nichts: Der Leser kann beobachten, wie aus den Worten des Textes, Vers nach Vers, der Ich-Erzähler bzw. das lyrische Ich, der Ort und die Zeit der Erzählung, sowie die Geschichte mit ihrer Zeit (erzählte Zeit) und das Publikum hervorgehen<sup>21</sup>. Alle stilistischen Mittel, die dem Leser die künstlerische Fiktion und die Entstehung des Gedichts vor Augen führen, verhindern seine gänzliche Einfühlung im evozierten und erzählten Geschehen. Man konnte beobachten, dass die Worte sowohl des Er- als auch des Ich-Erzählers gegenüber dem Publikum eine zweifache Funktion haben: Einerseits ziehen sie die Aufmerksamkeit der Leser und Hörer auf das Gedicht und das durch den Text Evozierte, andererseits schaffen sie eine kritische Distanz zum Text und der durch diesen geschaffene Fiktion.

Diese duale Strategie wird ab Vers 23 besonders deutlich, sobald, nach der mit dem Wort „Funkstille“ erreichten Klimax des angespannten Wartens auf den Anfang, mit den nachfolgenden Versen eine Antiklimax eintritt. Vers 23 bildet den Höhepunkt des ersten Teiles des Gesangs, den Moment der höchsten Spannung des lyrischen Subjekts. Die Abwesenheit von Geräuschen aus der Geschichte der Titanic wird mit dem Kompositum „Funkstille“ zusammengefasst, nach dem eine lange Pause eintritt, durch die dieselbe Stille wahrnehmbar wird. Durch eine progressive syntaktische Reduzierung spitzt sich der Text auf dieses prägnante Kompositum zu: Nach der längeren Nominalphrase „Weißes

Rauschen im Kopfhörer/ meiner Zeitmaschine“ (V. 19-10; mit einem adjektivischen, vorangestellten Attribut und einem komplexen nachgestellten Attribut) tritt eine kürzere syntaktische Struktur auf, in der das Adjektiv „Stummer“ die Phrase „kosmischer Lärm“ bestimmt, und nach der, in Vers 22, zwei noch kürzere, zweigliedrige Nominalphrasen mit dem Indefinitartikel „kein“ konzis jegliches Lebenszeichen (Klopfen, Hilfeschrei und weiteres) negieren, bis schließlich die „Funkstille“, lapidar und erhelltend, erscheint. Die Antiklimax tritt mit den Worten „Entweder ist es aus,// sage ich mir“ (V. 24-25) ein. Zugleich thematisiert die Aussage des Ichs in der direkten Rede „Entweder ist es aus“, „oder es hat/ noch nicht angefangen“ (die durch die Worte desselben Sujets, „sage ich mir“, eingeleitet wird), dass es hier um den Anfang einer durch die Kunst geschaffenen Fiktion geht. Das Gesagte sofort wieder in Frage zu stellen, ist eine Strategie, die Enzensberger mehrmals anwendet, und durch die er Verfremdungseffekte erzeugt. Auch durch dieses Verfahren wird der Leser ständig aufgefordert, sich nicht gänzlich in die poetische Wirklichkeit zu versetzen, sondern den Text als Kunstwerk wahrzunehmen und dessen Worte aufmerksam und gründlich zu hinterfragen. Von dieser Strategie zeugen auch die Verse 46 bis 48, die die eben vernommenen Geräusche des Anfangs zuerst feststellen, dann in Frage stellen und schließlich kommentieren:

46 Das war es.

́ X ́ x ||

47 War es das? Ja,

́ X x ́ | ́ |

48 das muß es gewesen sein.

x ́ X x x ́ x ́ ||

Vers 48 ruft die Aussage „Das muß ich sein“ (V. 10) ins Gedächtnis. Das „muß“ der Anfang gewesen sein, nicht nur, weil es keine andere Erklärung für die Geräusche gibt, sondern auch weil die Geschichte, poetologisch gesehen, einen Anfang haben muss.

In Vers 50 wird die Perspektive des eben kundgegebenen Neubeginns (V. 49) umgekehrt, indem hinzugefügt wird, dass es sich um den „Anfang vom Ende“ handelt:

49 Das war der Anfang.

x x x x ||

50 Der Anfang vom Ende

x x x x X x |

51 ist immer diskret.

x X x x x ||

Die Umkehrung der Perspektive zeigt dem Leser unter anderem, dass es nicht einen festen, sondern mehrere Gesichtspunkte gibt. Es fallen die rhythmischen Wiederholungsstrukturen in den Versen 48 bis 51 auf, durch die sie als inhaltliche Einheit hervorgehoben werden.

Nun ist es Zeit sich den Worten zuzuwenden, durch die die Geräusche des „Anfang[s] vom Ende“ eingeleitet werden. Man lese Vers 27:

27 Jetzt aber! Jetzt:

X x x | X ||

Mit der ersten Wendung – „Jetzt aber!“ – nimmt das Ich Bezug auf die Hypothese, es habe „noch nicht angefangen“ (V. 8). Mit dem zweiten „Jetzt“ wird eine neue Pointe, der Moment des Anfangs, angesagt: Was folgt, sind die Geräusche, die unmittelbar, durch Nominalphrasen, vermittelt werden, die mit dem unbestimmten Artikel „ein“ eingeleitet werden, der Unbekanntes einführt und signalisiert. Die Anapher fällt sofort auf:

28 Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riß.

x x x | x x x | x X ||  
n kn s n n s r n n r s  
ai i ai a ai i

Der Leser befindet sich nun *in medias res* und kann sich in das Geschehen hineinversetzen. In der Enumeratio, in der das „Scharren“ ein Synonym des „Knirschen[s]“ ist, und in der beide Substantive nominalisierte Infinitive sind, die eine sich vollziehende, andauernde Handlung evozieren, kann der

„Riß“ (eine „implizite Konversion“, die eine momentane Handlung ausdrückt [Fleischer – Barz, 1995, 211-218; Marx, 105; Weinrich 981-985]) als unerwartete Folge der vorherigen Handlung und als schlagartiger, momentaner Akt, in dem die vorangehenden Handlungen gipfeln, verstanden werden. Zu dieser Interpretation führen auch die Effekte rhythmischer und lautlicher Patterns. Die Folge aus einer betonten und zwei unbetonten Silben („Knirschen. Ein Scharren. Ein“) wird abrupt durch die am stärksten betonte Silbe „Riß“ am Ende des Verses unterbrochen, nach der eine lange Pause eintritt. Die Erwartung, die rhythmische Folge werde sich fortsetzen, wird auch durch die lexikalischen, konsonantischen und vokalischen Wiederholungsstrukturen vermittelt. Nach der zweimaligen Wiederholung des Diphthongs [ai] in „Ein“ in der vokalischen Folge [ai i ai a] könnte der Hörer die Fortsetzung der Iteration dieses vokalischen Musters erwarten.<sup>22</sup> Ebenfalls könnte er denken, dass nach den spiegelverkehrten konsonantischen Patterns [ʃnnʃ] und [rnnr], mit sich wiederholenden n-Lauten, eine analoge Struktur auftreten werde. All diese Erwartungen werden durch das Eintreten der Pause nach dem monosyllabischen Substantiv „Riß“ enttäuscht. Und die schlagartige Enttäuschung führt dazu, dass der Riss als besonders gewaltig empfunden wird. Die Handlung im Gedicht hat jetzt eine Pointe erreicht: Der Moment des Anfangs ist ein gewaltiger Riss. Das wird aber dem Leser noch nicht verraten. Der Kommentar „Das ist es“ (V. 29), der sogleich folgt, hindert die Einfühlung des Lesers in das Geschehen, und lädt ihn ein, die evozierten Geräusche zu deuten. Was mit dem Pronomen „es“ gemeint ist, wird in der nächsten Bemerkung des Ichs deutlicher, die erst in Vers 37 das eben zitierte Kommentar wiederaufnimmt und fortsetzt:

37 **Das** ist der Anfang.

X | x x x x |

Um zu verstehen, dass es sich um den „Anfang vom Ende“ handelt, muss der Leser die vollständige Reihe von Bemerkungen und Fragen lesen, die durch eine Anapher hervorgehoben wird:

46 **Das** war es.

47 War es das? Ja,

48 **das** muß es gewesen sein.

49 Das war der Anfang.

50 Der Anfang vom Ende

51 ist immer diskret.

Wie in Vers 17 („Ich habe lang gewartet“) verdeutlicht hier die Variation im Perfekt („muss [...] gewesen sein“) und im Präteritum („war“), dass, auf der Ebene der poetischen Wirklichkeit, der Anfang vom Ende nun der Vergangenheit angehört, und, auf der poetologischen Ebene, dass die Geschichte durch kunstvolle morphologische und lexikalische Variationen zustande gekommen ist.

Kehren wir aber zum „Knirschen“, „zum Scharren“ zurück, das im gewaltigen „Riß“ (V. 28) gipfelt. Diese Sequenz von Handlungen wird in den folgenden Versen in veränderter Form zwei Mal wiederholt und durch bildliche Variationen weiter ausgemalt.<sup>23</sup>

29 Das ist es. Ein eisiger Fingernagel,

́ X x x || x ́ x x ́ X x ́ x |

30 der an der Tür kratzt und stockt.

́ x x x ́ ́ X x ́ X ||

31 Etwas reißt.

́ x ́ X ||

32 Eine endlose Segeltuchbahn,

x x ́ X x x ́ X x x ́ ||

33 ein schneeweisser Leinwandstreifen,

x ́ X x x ́ X x ́ x x |

34 der erst langsam,

́ x x ́ X x |

35 dann rascher und immer rascher

x ́ X x x ́ X x ́ X x

36 und fauchend entzweireißt.

x     $\acute{X}$     x    x     $\acute{X}$      $\acute{x}$     ||

37 Das ist der Anfang.

$\acute{X}$  | x    x     $\acute{x}$     x    |

Jede Variation ist eine andere mögliche Art und Weise, die Geschichte vom Anfang des Endes zu evozieren, und zeigt, dass es hier nicht um die Erzählung von bestimmten geschichtlichen, „aktenkundige[n]“ Fakten, sondern, unter anderem, um die Kunst des Evozierens der Geschichte geht. Das Kratzen des „eisige[n] Fingernagel[s]“ „an der Tür“, das eine Variation des „Knistern[s]“ und „Scharren[s]“ ist, endet mit einem Stocken, nach dem „[e]twas reißt“. Das abrupte Stocken und der plötzliche Riß werden rhythmisch durch die monosyllabischen Verben „stockt“ und „reißt“ nachgeahmt, auf die sehr starke Akzente fallen, und auf die jeweils eine lange Pause folgt. Darüber hinaus kann die rhythmische Sequenz  $\acute{x}$  x  $\acute{x}$  in „**kratzt** und **stockt**“ (die auch in „etwas **reißt**“ vorkommt) als Abbruch einer sich wiederholenden Struktur empfunden werden, denn nach der Sequenz „ $\acute{x}$  x x  $\acute{x}$  x  $\acute{x}$ “ in „eisiger **Fingernagel**“ und ihrer partiellen Wiederholung durch die Worte „**der** an der **Tür**“ ( $\acute{x}$  x x  $\acute{x}$ ) könnte der Leser die Folge x  $\acute{x}$  x (anstatt  $\acute{x}$  x  $\acute{x}$ ) erwarten. Der Abbruch der sich wiederholenden rhythmischen Folge verstärkt den Eindruck des abrupten Stockens. In der zweiten Variation geht das Kratzen, das mit einem Riss endet, in einen einzigen Vorgang des sich Zerreißens über, der „erst langsam“ anfängt und nach zunehmender Beschleunigung in einem „fauchend[en]“ sich Entzweireißen gipfelt. Wie in der ersten Variation, wird auch in der zweiten nach dem Substantiv, das den Kopf einer Nominalphrase bildet („Ein eisiger **Fingernagel**“ bzw. „ein schneeweißer **Leinwandstreifen**“), die Handlung im attributiv gebrauchten darauffolgenden Relativsatz genannt. Vergleicht man die zwei Relativsätze, erkennt man, dass im ersten nur ein Adverbial gebraucht wird, während im zweiten vier aufeinanderfolgende Adverbiale vorliegen. Ferner bilden in der zweiten Variation die Nominalphasen „eine endlose Segeltuchbahn“ und „ein schneeweißer Leinwandstreifen“ einen syntaktischen Parallelismus, der den Leser dazu bringen kann, die zwei Wendungen synonymisch zu verstehen: Es wird das sich Entzweireißen

sowohl einer Segeltuchbahn als auch eines Leinwandstreifens, beides „endlos[e]“ und „schneeweiß[e]“ Gegenstände, evoziert. Mit jeder Variation nimmt die Anzahl der syntaktischen Konstituenten und der verwendeten Silben zu (Vers 28 besteht aus nur relativ einfachen Nominalphrasen). Mit der zweiten Variation wird auch eine inhaltliche Steigerung verwirklicht. Mit der Hyperbel „endlose Segeltuchbahn“ wird die Dauer des Vorgangs und die Dimension des sich entzweireißenden Gegenstandes gesteigert, während das adverbial gebrauchte Partizip „fauchend“ die Heftigkeit des Reißens wiedergibt. Die zunehmende Geschwindigkeit des Entzweireißens wird in dreistufiger Gradation durch die polysyndetische Reihung der Adverbialien „dann rascher und immer rascher und fauchend“ realisiert. Zu dieser Lösung gelangte der Dichter, indem er die Gradation in einer früheren Variante, „immer rascher und rascher/ fauchend“ (Vorstufe 10.1), verbesserte. In der Endfassung verwirklicht die zweite Variation eine Steigerung in der Geschwindigkeit, im Ausmaß, in der Zeitdauer und in der Vehemenz der Handlung, die mit dem Verb „entzweireißt“ einen neuen Höhepunkt erreicht.

Die genannten Gegenstände sind stark evokativ, und können dank intra- und intertextueller lexikalischer Äquivalenzen mit anderen Textstellen und Referenten assoziiert werden. Der „an der Tür“ kratzende „eisige Fingernagel“ ruft den „Eisberg“ (V. 62) hervor, der „[d]ie stählerne Haut“ (V. 53) des Dampfers Titanic „unter der Wasserlinie“ (V. 54) aufschlitzt (V. 56). Die „endlose Segeltuchbahn“ kann mit einem Teil des Riesenschiffes, der „zweihundert Meter“ langen Titanic, in Verbindung gebracht werden. Später wird der Leser das Adjektiv „endlose“ mit den Versen aus dem *Sechsten Gesang* assoziieren, die das unendlich langsame Sich-Herannahen der Apokalypse hervorrufen (§2, Anm. 11). Die „schneeweisse Leinwand“, die „fauchend entzweireißt“, kann man mit dem „Vorhang“ in Verbindung setzen, der im *Vierten Gesang* „fauchend entzwei“, „reißt“ und den Blick auf das Geschehen auf dem Riesendampfer (laut dem verschollenen Gedicht zum Untergang der Titanic) freigibt, als, im Laufe eines Erinnerungsprozesses, das lyrische Ich in Berlin den „verlorenen Faden“ seines verschollenen Gedichts findet und an diesem reißt (22). Ferner kann der „Leinwandstreifen“ zusammen mit folgender Passage aus dem Gedicht *Apokalypse.Umbrisch, etwa 1490* gelesen werden, in der die technische Frage nach der Art und Weise, in der man den Weltuntergang auf der weißen Leinwand malen soll und kann, gestellt wird. Besonders schwer sei es, „die Geräusche zu malen“:

[...] Wie fängt man es an,  
den Weltuntergang zu malen? Die Feuerbrünste,  
die entflohenen Inseln, die Blitze, die sonderbar  
allmählich einstürzenden Mauern, Zinnen und Türme:  
technische Fragen, Kompositionsprobleme.

[...]

Besonders schwer sind die Geräusche zu malen,  
das **Zerreißen des Vorhangs im Tempel**,  
die brüllenden Tiere, der Donner. **Alles**  
**soll nämlich zerreißen, zerrissen werden,**  
**nur nicht die Leinwand.** (*Der Untergang der Titanic*, 12; Hervorhebungen  
von A. D'Atena).

Die hervorgehobenen Wortwiederholungen regen den Leser an, den *Ersten Gesang* poetologisch zu lesen und Ähnlichkeiten zwischen der Maltechnik des umbrischen Malers aus dem Gedicht *Apokalypse* und der Technik des Autors des *Ersten Gesangs* zu suchen: Beide gestalten, jeweils bildlich und sprachlich, die Geräusche des „Anfang[s] vom Ende“. So wie der Maler sein Gemälde allmählich „füllt“, so dass es an Intensität „zunimmt“ („Das Bild/ nimmt zu, verdunkelt sich langsam, füllt sich/ mit Schatten, stahlblau, erdgrau, trübviolett [...]“ [13; vgl. Diedrich 211]), so malt Enzensberger die Geräusche des Anfangs durch verschiedene Variationen allmählich aus.

Um die Analyse des *Ersten Gesangs* fortzusetzen, beobachte man, wie, nachdem die Handlung am Ende des 36. Verses einen zweiten Höhepunkt erreicht hat, sofort das Kommentar „Das ist der Anfang“ (V. 37) folgt, das die Einfühlung in das Geschehen erschwert. Dieser Verfremdungseffekt wird auch durch die Verse 38 und 39 erzeugt, in denen sich das Ich direkt an das Publikum wendet. Zugleich wird das Publikum eben durch diese Apostrophe in der zweiten Person Plural überraschenderweise und sozusagen geschaffen. Es wird deutlich, dass sich die „Komödie“ *Der Untergang der Titanik* an ein breites Publikum und nicht an einzelne Leser richtet, und dass auch das Zustandekommen des Publikums eine Fiktion ist, die aus den Worten des Gedichttextes entspringt.

37 Das ist der Anfang.

́ x | x x ́ x ||

38 Hört ihr? Hört ihr es nicht?

́ x | x x x ́ ||

39 Haltet euch fest!

́ x x x ́ ||

Durch die erste Entscheidungsfrage wird das Publikum erneut, aber nun direkt angeregt, auf die Laute des Anfangs zu hören, und mit dem Imperativsatz „Haltet euch fest“ wird es aufgefordert, sich auf das Kommende gefasst zu machen. Die zweite Frage, „Hört ihr es nicht?“, dient als Ansporn für das Publikum, sich des Vernommenen immer zu vergewissern. Die Worte produzieren ihre Effekte auch dank ihrer lautlichen und rhythmischen Gestalt: die Anapher „Hört ihr? Hört ihr [...]“, die Alliteration in „Hört [...] Hört [...] Haltet [...]“ und das dreimalige Auftreten der rhythmischen Folge x x ́ sind alles Wiederholungsstrukturen, die im Ohr bleiben.

Nach der Ankündigung „Haltet euch fest!“ wird die Erwartung eines überwältigenden Ereignisses zunächst einmal enttäuscht. Dem lauten, „fauchenden“ Reißen folgt nämlich die Stille:

40 Dann wird es wieder still.

́ | ́ x x ́ x ́ ||

In der anhaltenden Erwartung neuer hörbarer Ereignisse ist die lange prosodische Pause, die nach dem Punkt am Ende des Verses und des Satzes eintritt, spannungsgeladen. Der Text hat das innere Ohr des Lesers verfeinert, so dass er nun auch das zarte Geräusch nach dem gewaltigen Riss vernehmen kann, der im Handlungsverlauf ein Nachklang des gewaltigen „Anfang[s] vom Ende“ ist, der kurz anhält, dann „schwächer wird“ (V. 44) und sich zuletzt in nichts auflöst:

41 Nur in der Wand klingt

́ x x x ́ | ́ |

42 etwas Dünngeschliffenes nach,

x x ́ x x ́ x x ́ |

43 ein kristallenes Zittern,

x x x x x X x ||

44 das schwächer wird

x X x x |

45 und vergeht.

x x X ||

Die aus dem Nichts durch die Worte des Gedichts geschaffenen Geräusche des Anfangs vom Ende, die allmählich an Geschwindigkeit und Lautstärke zugenommen haben, bis sie ihren Höhepunkt erreicht haben, sind nach und nach verklungen und haben sich wieder ins Nichts aufgelöst.<sup>24</sup> Poetologisch haben diese Verse die Schöpfung durch das Wort gezeigt. Thematisch hat die Dynamik des Erklingens und Verklingens, des Erscheinens und Verschwindens das Thema des Untergangs unterstrichen. Pragmatisch hat sie den Leser in Atem gehalten und für die Laute des Untergangs und des Gedichts hellhörig gemacht, indem sie sein Ohr auch für kaum hörbare Geräusche sensibilisierte. Indem es Erwartungen des Lesers weckte und enttäuschte (z.B. V. 39-40), hat das Gedicht indirekt mitgeteilt, dass man die realen Erscheinungen aufmerksam wahrnehmen soll, da sie nicht unbedingt den Vorhersagen und der angekündigten Realität entsprechen.<sup>25</sup> In den Versen 41-49 wird der geübte Leser die Alliteration im onomatopoetischen Verb „klirrt“ und in „kristallenes Zittern“, sowie die kurzen und hohen i-Laute in diesen Wendungen und in „Dünngeschliffenes“ bemerken. Die sich wiederholenden Laute ahmen, wie die Onomatopöie, das evozierte helle, zarte und vibrierende (d.h. zitternde) Geräusch nach. Die Alliteration lädt den Leser ein, die betroffenen Wendungen in Beziehung zu setzen und beispielsweise das Klinren und das „kristallene Zittern“ als zwei Aspekte eines gleichen Phänomens zu deuten. Auf lexikalischer Ebene benennen die in den Versen 41-43 verwendeten Worte, wie die Nominalphrasen in den Versen 29-33, keinen bestimmten Gegenstand. Das Wort „etwas“, das Unbestimmtes ausdrückt, tritt als Pronomen in „etwas reißt“ (V. 31) und als Artikelwort in „etwas Dünngeschliffenes“ (V. 41) auf. Dank dem semantischen Merkmal der Undefiniertheit können auch die in den Versen 41-43 gebrauchten Wendungen mit vielem assoziiert werden. Für die Konstruktion der poetischen Wirklichkeit sind auch hier semantische inter- und intratextuelle Äquivalenzen wichtig: Das Klinren und das „kristallene

Zittern“ „in der Wand“ von „etwas Dünngeschliffene[m]“ evoziert klinrende, teure Kristallgläser der Luxusgesellschaft auf der Titanic (die, wie gesagt, den Anfang der Katastrophe, das Aufschlitzen der Titanic durch den Eisberg, nicht wahrnimmt). Im *Vierten Gesang* wird das „Klinren“ als das Anfangsgeräusch des verschollenen Gedichts zum Untergang der Titanic genannt und auf das „Tafelsilber“ bezogen:

[...]

Es war ein gutes Gedicht.  
Ich erinnere mich genau,  
wie es anfing, mit einem Geräusch.  
[...]  
[...] »Ein schwaches Klinren«,  
»Das Klinren des Tafelsilbers.« [...]

Kristallgläser und „Tafelsilber“ sind, wie der Luxusdampfer selbst, Symbole des Lebensstils der wohlhabenden Eliten, die taub sind für die Ursachen der aktuellen Leiden der Mehrheit und des Untergangs der gesamten Gesellschaft.<sup>26</sup> Das „Dünngeschliffene“ kann auch mit dem „eisige[n] Fingernagel“ assoziiert werden, und mit dem „unvorstellbaren Messer“ (V. 57), das den scharfen Eisberg darstellt, der die Titanic aufschlitzte.

Wann und was genau auf der Titanic passiert, wird im *Ersten Gesang* erst ab Vers 52 genannt. Der erste Satz, im Präsens, mit der präzisen Zeitangabe „elf Uhr vierzig“ und der technischen Ortsangabe „an Bord“ transportiert den Leser und das Publikum in einem Augenblick auf die Titanic in der Nacht vom 14. April 1912:

52 Es ist elf Uhr vierzig

x x X x x x

53 an Bord. Die stählerne Haut

x X | x x x x X |

54 unter der Wasserlinie klafft,

x x x X x x X |

55 zweihundert Meter lang,

x x x **X** x x | /  
x x x **X** x x |

56 aufgeschlitzt

**X** x x |

57 von einem unvorstellbaren Messer.

x | x x **X** x x x **X** x ||

58 Das Wasser schießt in die Schotten.

x x x **X** x x x x ||

59 An dem leuchtenden Rumpf

x x x x x **X** |

60 gleitet, dreißig Meter hoch

x x | **X** x x x **X**

61 über dem Meeresspiegel, schwarz

x x x **X** x x x | **X** |

62 und lautlos der Eisberg vorbei

x x x | x **X** x x x |

63 und bleibt zurück in der Dunkelheit.

x x x x | x x **X** x x ||

Die Zeitangabe und die Größen – „zweihundert Meter lang“, „dreißig Meter hoch“ – die sich auf die Länge des Rumpfes und die Höhe des Eisbergs beziehen, verleihen der evozierten Wirklichkeit Glaubwürdigkeit, genauso wie die Fachausdrücke „Rumpf“, „Schotten“ und „Wasserlinie“ aus der seemännischen Fachsprache.<sup>27</sup> Gleichzeitig zeigen die Metaphern „stählerne Haut“ und „einem unvorstellbaren Messer“, dass der Text eine künstlerische Sprache verwendet, die nicht direkt von präzisen Fakten berichtet, sondern den Leser auffordert, ihre metaphorischen Wendungen wahrzu-

nehmen und zu deuten. Der Dampfer, „der Inbegriff des Fortschritts“, hat eine verletzbare „Haut“, die „aufgeschlitzt“ wird, und die die Fragilität des technischen Fortschritts versinnbildlicht. Wiederum wird der Eisberg, der ein Element der Natur ist, als „Messer“, als tödliches, unbesiegbares Artefakt dargestellt. Es ist ein „unvorstellbare[s] Messer“, weil es die Perspektive derer wiedergibt, die, einen festen Glauben an die Technik hegend, die unvorhersehbare Kraft der Naturelemente ignorierten. Durch die metaphorischen Wendungen wird im Gedicht die Perspektive derer, die an den Fortschritt glauben, umgekehrt. Dass Metaphern und „Daten“ „Bausteine“ sind, mit denen der Dichter sein Gedicht zusammensetzt, wird in einer frühen Vorstufe (2.1) deutlich, in der das sprechende Ich behauptet, es „stolpere über Daten, Metaphern“, als es versucht das verschollene Gedicht zum Untergang der Titanic zu rekonstruieren und den „verlorenen Faden“ „wiederzufinden“ (siehe §4). Dass die „Einzelheiten“, das „First-Class-Dinner“, die „Drahnachrichten, Zeitangaben, Temperaturen“, in der Darstellung der „Katastrophe“ eine wichtige Rolle spielen, verdeutlicht schon der Waschzettel, in dem auch die „Geräusche“ zu den Details gezählt werden. Im *Vierten Gesang* kommt der Spaß zum Ausdruck, den das lyrische Ich empfindet („und amüsiere mich mit dem Untergang/, mit dem Untergang der *Titanic*\“), als es das Gedicht *Der Untergang der Titanic* in Berlin erneut schreibt, und es aus gesammelten Texten, die präzise Daten beinhalten („Funksprüche“ und „das Menu“), zusammensetzt (22-23). Damit wird der Spaß des Dichters an der ‚Montage‘ thematisiert.

In den Versen 52-56 des *Ersten Gesangs* unterstreichen die häufigen Rhythmuswechsel die Unvorhersehbarkeit des katastrophalen Unfalls und vermitteln Angst und Verzweiflung. Es fallen prosodische Phrasen auf, die mit einer akzentuierten Silbe enden, und dadurch die Gewalt der Handlungen vermitteln: Das betonte monosyllabische Verb „klafft“ im Vers „unter der Wasserlinie klafft“ drückt die Schlagartigkeit und Heftigkeit des Reißens und Klaffens aus; durch die betonte Endsilbe in „aufgeschlitzt“ kommt nicht nur die Gewalt, sondern auch die Unwiderruflichkeit der bereits dargeführten Handlung zum Ausdruck (das Partizip „zerschlissen“, mit unbetonter Endsilbe, das der Dichter in den Vorstufen [zuletzt in 10.1] verwendete, hatte nicht den gleichen Effekt). Das Partizip Perfekt „aufgeschlitzt“, das alleine einen Vers einnimmt, wird besonders hervorgehoben. Zu dieser Hervorhebung trägt auch die syntaktische Stellung im Satz bei: Das erweiterte Partizip „aufgeschlitzt/ von einem unvorstellbaren Messer“

tritt nämlich als nachgestelltes freies Subjektprädicativ auf, auf das, nach dem Prädikat „klafft“, die Aufmerksamkeit gelenkt wird.

Die Nachstellung der Phrase „von einem unvorstellbarem Messer“ ist in Einklang mit der Nachstellung des Subjekts „der Eisberg“ (in V. 62), durch die ein Überraschungseffekt erzeugt wird, der die Identifikation der Leser mit der Situation auf der Titanic fördert: „[D]er Eisberg“, die Ursache der Katastrophe, erscheint nicht in erster Position („Der Eisberg gleitet [...] vorbei“), sondern erst spät im Satz und erst im vorletzten Vers des Gedichts. Der Eisberg, der für die Passagiere der Titanic und für die damalige Welt „unvorstellbar“ war, tritt also auch für den Leser ganz unerwartet und überraschend zum Schluss auf. Durch die Verbalklammer „gleitet [...] vorbei“ und die Stellung der Satzglieder im Mittelfeld wird eine Spannung beim Lesen erzeugt. Das Subjekt „Der Eisberg“ erscheint am Ende des Mittelfelds, und zwar erst nach den Subjektprädicativen „dreißig Meter hoch/ über den Meeresspiegel, schwarz/ und lautlos“.<sup>28</sup> Ferner gibt die Stellung der Phrase „der Eisberg“, zusammen mit dem Nachverb (Weinrich 916, 1032) „vorbei“ und dem nachfolgenden letzten Vers, auch die Wahrnehmung des vorbeigleitenden Eisbergs aus der Perspektive eines Schiffsinsassen wieder: Der Blick verweilt zuerst auf die Eigenschaften des sich bewegenden Eisbergs; Pausen treten am Ende des Verses 61 und nach dem Komma nach „Meeresspiegel“ auf. Dieses Verweilen gibt den Eindruck eines langsamem Gleitens des Eisbergs. Das Geschehen ist nun „lautlos“ und nur durch das (innere) Auge wahrnehmbar. Dank der Stellung des Subjekts „der Eisberg“ im Satz und der Position des lokalen Adverbials „in der Dunkelheit“ im Nachfeld des letzten Satzes bzw. am Ende des letzten Verses, gelten die letzten Blicke dem Eisberg, der am Schiff vorbeigleitet und, sich entfernend, zurückbleibt, bis er verschwindet und das Auge nur die „Dunkelheit“ erblickt, die ihn verschluckt hat. Erneut und zum dritten Mal hat das Gedicht durch das Motiv des Erscheinens und Verschwindens den Untergang thematisiert.<sup>29</sup> Die „Dunkelheit“, mit der das Gedicht endet, besitzt eine starke Beschwörungskraft: Sie evoziert beispielsweise das Unbekannte und Unbewusste, das Enzensberger mit der Bildung von Weltuntergangsvorstellungen in Beziehung setzt (*Zwei Randbemerkungen* 6-8; §2, Anm. 6). Die Evokationskraft und Schönheit der letzten Bilder im *Ersten Gesang* haben den Leser des Atems beraubt und ihm gezeigt, dass *Der Untergang der Titanic*, wie es im *Sechzehnten Gesang* unter anderem heißt, „Kunst“ und „ein Schauspiel von atemberaubender Schönheit“ ist (55).

#### 4. Die Textgenese

Zu diesem Ergebnis gelangte Hans Magnus Enzensberger nach einem Schreibprozess, von dem mehrere Manuskripte zeugen, die im Nachlass des Autors im Deutschen Literaturarchiv Marbach in verschiedenen Konvoluten aufbewahrt sind.<sup>30</sup> Einige Dokumente weisen einen Text auf, deren Teile Vorstufen unterschiedlicher Gesänge der Druckfassung sind; auf anderen sind nur Vorstufen zum *Ersten Gesang* zu lesen. Zum Teil sind auf der Vorder- und Rückseite der Dokumente jeweils unterschiedliche Vorstufen zu erkennen; in diesen Fällen wurde jede Seite als selbstständiges Dokument nummeriert. Auf jedem Dokument sind sukzessive Vorstufen überliefert. Mit einer Ausnahme handelt es sich um Typoskripte mit späteren handschriftlichen Korrekturen. Den Text auf dem Dokument 5 schrieb der Autor hingegen von Beginn an von Hand. Da die Dokumente weder datiert noch nummeriert sind, wurden sie aufgrund der Varianten der jeweiligen Vorstufen in aufsteigender Reihenfolge nummeriert, indem man eine relativ lineare Textgenese annahm, die von Textstufe zu Textstufe zur Druckfassung führte.<sup>31</sup> Das einzige Dokument, das ein Datum aufweist, ist das Typoskript, das die ganze „Komödie“ *Der Untergang der Titanic* samt der Liste der „Korrekturen zum Umbruch“ enthält, auf die von Hand das Datum „4.7.78“ notiert wurde. In diesem Typoskript (Dokument 10) steht der *Erste Gesang* auf drei von Hand durchgehend nummerierten Blättern. Was das neunte Dokument angeht, nimmt man an, dass es aus zwei Blättern besteht, auf denen jeweils der erste und der zweite Teil des Gesangs zu lesen ist. Im Folgenden werden die verwendeten Dokumente aufgezählt.

1: „Die Nächte waren mild [...]“

Vorstufen zum Zweiundzwanzigsten, zum Vierten und zum *Dritten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS013556190), 2023.61, Konvolut 1 *Manuskripte und Notate*.

2: „Ein diskretes Klirren [...]“

Vorstufen zum *Ersten*, zum *Dritten* und zum *Vierten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

3: „Horch! [...]“

Vorstufen zum *Ersten Gesang* und andere Notizen. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS013556190), 2023.61, Konvolut 1 *Manuskripte und Notate*.

4: „Im Kopfhörer meiner Zeitmaschine [...]“:

Vorstufen zu mehreren Gesängen. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

5: „Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riß, [...]“ (auf der Rückseite Dokument 7)

Vorstufen zum *Ersten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

6: „Ein Knirschen, oder ein Scharren, ein Riß:/ Das war der Anfang. Ich schlief nicht[...]“

Vorstufen zum *Ersten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

7: „Ein Knirschen, oder ein Scharren, ein Riß:/ Das war der Anfang. Ich lauschte [...]“ (auf der Rückseite Dokument 5)

Vorstufen zum *Ersten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

8: „Nie wieder wird es so ruhig sein [...]“

Vorstufen zum *Ersten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

9: Einer horcht, er wartet (2 Blätter)

Vorstufen zum *Ersten Gesang*. Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 2 *Der Untergang der Titanic. Vorstufen*.

10: Erster Gesang (3 Blätter)

Vorstufen zum *Ersten Gesang* (Korrekturfahnen). Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS009179938), 14.119, Konvolut 3 *Der Untergang der Titanik. Manuskript*.

Die Manuskripte zeigen, dass die Idee, die Geräusche des Anfangs „vom Ende“ zu beschreiben, bereits in einer frühen Vorstufe zu den Gesängen 22, 4 und 3 (Dokument 1) zu lesen ist, in der das lyrische Ich berichtet, dass es in Habana „ein Gedicht/ über den Untergang der Titanic“ schrieb.<sup>32</sup> In diesem Gedicht versuchte es, „das kleine Geräusch zu beschreiben/ mit dem das alles anfing, damals, am 12. [sic] April 1912“, und zwar mit den Worten „Ein schwaches Klarren: das Tafelsilber“, den einzigen Worten, an die es sich erinnern kann. In der Vorstufe heißt es: „Ein schwaches Klarren: das Tafelsilber“, das weiß ich noch,/ doch wie es weiterging, weiß ich nicht mehr“. Die Beschreibungen nun von differenzierten Geräuschen des Anfangs und von dem Vorbeigleiten und Verschwinden des Eisbergs um „elf Uhr vierzig“ sind in der ersten Vorstufe auf dem zweiten Dokument (2.1) zu lesen (deren Textteile nicht nur dem *Ersten*, sondern auch dem *Dritten* und dem *Vierten Gesang* zuzuordnen sind). Man achte auf die hier hervorgehobenen Passagen:

**Ein diskretes Klarren: das Tafelsilber.**<sup>33</sup> So fing es an.

Das weiß ich noch. **Stell dir vor: eine Leinwand oder einen endlosen Streifen Kattun, der langsam, sehr langsam entzweireißt. Ein leises Fauchen.**

**Ein Knistern, Das war der Anfang.** Damals wohnte ich in Habana [...]

[...] ich wohnte am Meer, und ich schrieb:  
**Der Untergang der Titanic.** Ich erinnere mich,  
wie es anfing; doch wie es weiterging, weiß ich nicht mehr.

**Es ist elf Uhr vierzig,** schrieb ich. **Der Eisberg, glasig weiß dreißig Meter hoch über dem Wasser,**  
**gleitet vorbei**, so oder ähnlich, **und verschwindet lautlos.** Die Nacht war wolkenlos (in Habana), das Meer ganz glatt, **wie Spiegelglas** (sagten die Augenzeugen).

**Leinwand,** sagte ich, **Zitz, oder Kattun.** Damals glaubte ich jedes Wort, das ich schrieb. [...]

Es ist nicht so leicht, ihn wiederzufinden,  
den verlorenen Faden. Kattun. Ich ziehe und ziehe.  
Endlos. Es war endlos, jenes Gedicht,  
verwickelt, ich stolpere über Daten. Metaphern.  
Erinnerungen, Ich ziehe. Mit einem leisen Fauchen  
reißt es entzwei.  
[...]

Ab der ersten Vorstufe auf dem dritten Dokument (3.1) kommt ein Ich zu Wort, das „[i]m Kopfhörer“ seiner „Zeitmaschine“ auf die Geräusche des Anfangs lauscht und zunächst nichts hört. In dieser Textstufe begann der Autor die Spannung des horchenden Ichs und ein Crescendo der Lautstärke der Geräusche und der Geschwindigkeit der Handlungen, bis zur Erreichung einer Klimax, zu gestalten: Der „Kattunstreifen“ reißt nicht mehr „langsamt, sehr langsam“ (2.1), sondern „zuerst sehr langsam, dann immer rascher und rascher“ entzwei. Die zentrale Aussage „Der Anfang vom Ende ist immer diskret“ ist ausformuliert:

Horch!

- Nein. Ich höre nichts.  
Aber Aber Es ist weiter nichts als ein Fingernagel,  
der an der Tür kratzt,  
oder eine Ohrentäuschung.  
Im Kopfhörer meiner Zeitmaschine lausche ich  
und jetzt, sehr entfernt, kommt es mir vor,  
als klinke etwas. Vielleicht das Tafelsilber.  
Der Anfang vom Ende ist immer diskret.

So hat es angefangen (das weiß ich noch) :

mit einem Geräusch, wie wenn eine endlose Bahn  
Leinwand, ein Kattunstreifen, zuerst sehr langsam,  
dann immer rascher und rascher entzweireißt,  
mit einem trockenen Fauchen. Ja, ich höre es,  
sagte ich, das war der Anfang (1912).

In der ersten Vorstufe auf dem vierten Dokument (4.1) wird zum ersten Mal das „weiß[e] Rauschen“ genannt, das das lyrische Subjekt vernimmt, als es „,[n]ichts“ hört (und das in den Texten der Dokumente 5-10 beibehalten wird). Erst in einem zweiten Moment nimmt das Ich „kaum vernehmlich[e]“ Geräusche des Anfangs wahr. Die Entstehung der Geräusche durch das Ohr des Ichs durch den „Kopfhörer“ seiner „Zeitmaschine“ und die narrative Funktion des sprechenden Ichs ist jetzt deutlicher. Nach der hier vorgeschlagenen Deutung gewährt der „Kopfhörer“ der „Zeitmaschine“ dem Ich in Habana, am „Meer am Malecón“, „Funksprüche“ zu vernehmen, die vor „mehr/ als ein halbes Jahrhundert!“ die Position der untergehenden Titanic bekannt gaben. Außerdem wird ein „Berlin“ genannt, das „unmerklich versinkt [...] im Schnee“. Der „diskret[e]“ Anfang des Untergangs der Titanic und der „unmerklich[e]“ „Aufprall“ werden mit dem „unmerklich-

ch[en]“ Untergang Berlins assoziiert. Die drei Zeitebenen, die durch die „Zeitmaschine“ erlebt werden können, die Titanic 1912, Cuba „1969“ und Berlin „1977“, sind damit entworfen.

Was das „schwach[e] Klinnen“ angeht, das das Ich am Anfang hört, wird es, wie gesagt (§3, Anm. 26), sowohl mit dem „Tafelsilber“ als auch mit „Kristallkaraffen im Schrank“ in Verbindung gebracht, sodass es deutlicher (auch gegenüber der Druckfassung) mit dem luxuriösen Leben der Passagiere der Titanic assoziiert werden kann.

Der Rumpf der Titanic wird durch seine „stählerne Haut“ evoziert, die „zerschleißt wie Papier“. Durch den Vergleich („wie Papier“) ist die Ähnlichkeit zwischen dem „Kattunstreifen“, der „entzweiratscht“ und der „wie Papier“ zerschleißenden „Haut“ der Titanic ziemlich explizit, und es kommt die Verletzbarkeit des Riesendampfers, „Inbegriff des Fortschritts“ (Waschzettel), zum Ausdruck. In der Druckfassung, in der der Autor den Vergleich strich, ist diese Analogie nicht explizit.

In der Vorstufe 4.1 ist der Eisberg nicht mehr „weiß“ (2.1), sondern „schwarz“ und evoziert die in der Endfassung genannte „Dunkelheit“. Der Anfang dieser Vorstufe (V. 1-13), deren Textpassagen verschiedenen Gesängen zuzuordnen sind, bildet den Kern der Endfassung des *Ersten Gesangs*:

Im Kopfhörer meiner Zeitmaschine höre ich: Nichts,  
weißes Rauschen. Etwas, kaum vernehmlich, scharrt,  
es ist weiter nichts als ein Fingernagel an einer Tür,  
oder eine Ohrentäuschung. Ein schwaches Klinnen:  
So fing es an. Das Tafelsilber. Kristallkaraffen  
im Schrank. Der Anfang vom Ende ist immer diskret.  
Und dann ein Knistern, ein leises verbissenes Fauchen,  
wie wenn eine endlose Bahn Leinwand, ein Kattunstreifen,  
erst sehr langsam, dann immer rascher und rascher  
trocken entzweiratscht. Es ist elf Uhr vierzig,  
die stählerne Haut zerschleißt wie Papier.  
Der Eisberg, schwarz, dreißig Meter hoch über dem Wasser,  
gleitet vorbei und verschwindet lautlos. [...]  
Unmerklich der Aufprall beim Nachtisch. Funksprüche:  
oo.15 Uhr COD MGY Position 41.46 N 50. 14 W. [sic]  
Fabelhaft, dieser Marconi! Ein Ticken im Kopf,  
in der Muschel, drahtlos und fern, so fern: mehr  
als ein halbes Jahrhundert! Das Meer am Malecón  
ölig, schwarz, spiegelglatt, und weit draußen

das Licht eines Zerstörern [sic]. Warme Brise, wolkenlos,  
alles ist ruhig, sanft, leicht, keine Krisenzeichen,  
unmerklich versinkt Berlin im Schnee, in der Isolation.

Erst ab der letzten Vorstufe auf dem fünften Dokument trennte Enzensberger das Heraufbeschwören der Geräusche, die den Anfang des Endes der Titanic signalisieren, deutlich vom Erinnerungsprozess ab, mit dem das lyrische Ich, in Berlin, das verschollene Gedicht zum Untergang der Titanic, das es in Kuba geschrieben hatte, zu rekonstruieren sucht. Im mit roter Tinte in Schreibschrift handgeschriebenen Gedichttext sind nämlich die letzten Sätze, die das ‚Sich-an-den-Anfang-Erinnern‘ evozieren, mit einem schwarzen Stift durchgestrichen:<sup>34</sup>

[...]

*So fing es an. Und dann das Knistern. Es war wie wenn  
ein Leinwandstreifen, eine endlose Kattunbahn  
erst sehr langsam, dann immer rascher und rascher fauchend  
entweireißt [sic]. Es ist 11 Uhr vierzig. Die stählerne Haut  
klafft. An dem zerschlissenen Rumpf gleitet der Eisberg,  
schwarz, dreißig Meter hoch über dem Wasser, vorbei,  
und verschwindet lautlos. Das war der Anfang. Das weiß ich noch.  
Wie es weiterging, das hab ich vergessen.*

Mit dieser Tilgung löste der Autor das Gedicht von der Erzählung der Rekonstruktion des untergegangenen Werkes und von den Texten anderer Gesänge (vor allem der Gesänge 3, 4 und 22) los, und arbeitete dann am *Ersten Gesang* als eigenständiges Gedicht weiter. Davon zeugen die Dokumente 5-10, die nur Vorstufen zum *Ersten Gesang* aufweisen.

Ab den Erarbeitungen auf dem achten Dokument wurde der Text in Strophen eingeteilt, wobei die endgültige Struktur mit durchgängigen Dreizeilern erst auf dem zehnten Dokument erscheint. Die Einteilung in Strophen ist Ausdruck der poetologischen Dimension des Textes, der sich als künstlerisches Gebilde darstellt (§3). Diese Dimension gewinnt der Text ab der ersten Vorstufe auf dem achten Dokument (8.1), die die Schöpfung durch die Worte des Gedichts, des sprechenden Ichs, des Ortes und der Zeit des Geschehens, sowie der fiktiven Handlung wiedergibt. In dieser Vorstufe führte nämlich der Autor den Er-Erzähler ein, der, wie am Anfang der Druckfassung, das sprechende Ich einleitet, und dann aus dem Text verschwindet (weil er seine Aufgabe erfüllt hat; siehe §3). Erst ab dieser

Erarbeitung ist die Funktion des lyrischen Ichs (§3) sehr deutlich, denn es erklärt selbst, dass das „Rauschen“ in seinen Ohren „nichts“ „bedeutet“, und dass es (da die Handlung der „Komödie“ noch nicht durch seine Worte entstanden ist) „[n]ie wieder“ „so ruhig sein“ wird, „so trocken und warm wie jetzt“, bis es auf einmal die Geräusche des Anfangs des Untergangs der Titanic wahrnimmt und wiedergibt. In der folgenden Transkription gibt man einen Teil des Textes auf dem Dokument 8, samt den Korrekturen, die verschiedenen Vorstufen angehören, möglichst getreu wieder. Mit einem einfachen Strich (x) werden Textteile durchgestrichen, die per Hand getilgt wurden; ein doppelter Strich (\*\*) wird verwendet, um Tilgungen (auch Sofortkorrekturen) zu kennzeichnen, die mit der Schreibmaschine vorgenommen wurden. Überschriebene Worte und die Wörter, durch die sie ersetzt wurden, werden in eckige Klammern gesetzt und durch einen Pfeil getrennt [x → y]. Die letzte Strophe, die mit blauem Stift handschriftlich am Rand hinzugefügt wurde, und zur letzten Vorstufe gehört, wird nicht transkribiert.

Nie wieder wird es so ruhig sein,  
~~sagt einer, ganz in der Nähe,~~  
so trocken und warm wie jetzt.

So ruhig, sagt einer, wie jetzt. *ganz in der Nähe*,  
~~Wer sagt das wie jetzt. Das muß ich sein, ich~~  
Das muß ich sein, ich  
horche hier, ich halte den Atem an,  
ich höre mich sprechen  
in meinem rauschenden Kopf,  
niemand ist da außer mir,  
~~außer dem~~, der da sagt So ruhig [sic]  
und Wie jetzt und Nie wieder [sic].

Das ferne Geräusch in meinen Ohren,  
weichen Antennen aus Fleisch,  
bedeutet nichts. Es ist mein Blut,  
das dumpf in der Ader schlägt.

Ich habe lange gewartet.  
Ich habe gelauscht  
im Kopfhörer meiner Zeitmaschine.  
~~Funkstille. Stummer kosmischer Lärm:~~  
~~Kein Klopfzeichen. Weißes Rauschen.~~

**Kein Schrei. Kein Hilferuf**  
**Weißes Rauschen.** *Weißes Rauschen.*  
Stummer kosmischer Lärm.  
Kein Klopzeichen. Kein Schrei.  
Kein Hilferuf. *Entweder, Funkstille.*  
[sagte ich, →*Entweder*]<sup>35</sup> ist es aus, *sage ich mir*,  
oder es hat noch nicht angefangen.

Jetzt aber. Jetzt.  
Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riß.  
[...]

Man kann beobachten, wie Enzensberger sich mit der Wortstellung unter anderem der Wendungen „Funkstille“, „Stummer kosmischer Lärm“, „Kein Schrei“ und „Kein Hilferuf“ auseinandersetzte, und schließlich beschloss, die „Funkstille“ ans Ende zu setzen, auf die sich der erste Teil der Druckfassung – durch progressiv immer kürzer werdenden Phrasen – zuspitzt. Diese Zuspitzung ist, wie gesagt, ein Mittel, um den Höhepunkt der Spannung des Ichs auf die Laute des „Anfang[s] vom Ende“ zu evozieren (§3).

Es ist sehr wahrscheinlich, dass die handschriftlichen Korrekturen auf dem achten Dokument (8.3) nach der Niederschrift der ersten Textstufe auf dem neunten Dokument (9.1) erfolgten, wo das Kompositum „Funkstille“ noch nicht seine endgültige Stellung eingenommen hat. Man beobachte, wie der Autor durch Tilgungen und Substitutionen zur wirksamen Endfassung gelangte, in der auf die Klimax (nach dem Kompositum „Funkstille“) eine Antiklimax folgt:

9.1  
[...]  
Ich habe lange gewartet,  
mit angehaltenem Atem,  
und habe gelauscht  
am Kopfhörer meiner Zeitmaschine.

**Funkstille. Nichts.<sup>36</sup>**  
**Stummer kosmischer Lärm.**  
**Kein Klopfen, kein Zeichen von Geistern,**  
**nur ein riesiges weißes Rauschen.**  
**Es war kein Schrei,**  
**kein Hilferuf war zu hören.**  
Entweder, dachte ich, ist es aus,

oder es hat noch nicht angefangen.  
[...]

8.3

[...]

Ich habe lange gewartet.  
Ich habe gelauscht  
im Kopfhörer meiner Zeitmaschine.

**Weißes Rauschen.**

**Stummer kosmischer Lärm.**

**Kein Klopfzeichen. Kein Schrei.**

**Kein Hilferuf. Funkstille.**

*Entweder* ist es aus, *sage ich mir*,  
oder es hat noch nicht angefangen.

[...]

10.2

[...]

Ich habe lange gewartet,  
mit angehaltenem Atem.

**Weißes Rauschen im Kopfhörer**

**meiner Zeitmaschine.**

**Stummer kosmischer Lärm.**

**Kein Klopfzeichen. Kein Hilfeschrei.**

**Funkstille.**

Entweder ist es aus,

*sage<sup>37</sup>* ich mir, oder es hat  
noch nicht angefangen.

[...]

In dieser Passage unterscheidet sich die Fassung 10.2 von der Druckfassung nur durch eine kleine Variante: Anstelle von „Ich habe lange gewartet“ heißt es im publizierten Text: „Ich habe lang gewartet“. Durch die Schwae-Elision erhielt der Autor die rhythmische Folge x x x („lang gewar-“), die mehrmals wiederkehrt und vermittelt, dass das lyrische Ich immer nur sich selbst hört (§3).

Die Spannung des lyrischen Ichs auf ein hörbares Signal für den Anfang des Untergangs und der „Komödie“ wird in der veröffentlichten Fassung des Gesangs schon durch die Eingangsworte „Einer horcht. Er wartet er hält/ den Atem an [...]“ mitgeteilt. Diese Worte wurden in der Vorstufe 9.1 (V. 1) erstmals eingeführt, zusammen mit dem Titel „Einer horcht, er wartet“ (der in der Druckfassung nicht beibehalten wurde). In der Fassung 9.1 haben die Lautereignisse des Untergangs und die Handlungen, die das Ich vernimmt, weitgehend ihre definitive Gestalt angenommen. Leises Erscheinen, Crescendo, Verstummen und Echo der Geräusche werden durch Kommentare sowie Fragen und Anweisungen u.a. an das Publikum unterbrochen: „**Das ist der Anfang./ Hört ihr? Hört ihr es nicht?/ Haltet euch fest! // [...] Das war es./ War es das? Ja,/ das muß es gewesen sein.** Das war der Anfang./ Der Anfang vom Ende ist immer diskret“<sup>38</sup>. Der Dichter hat nun mehrere Mittel eingesetzt, die das Publikum einerseits in einen angespannten psychologischen Zustand versetzen, und es andererseits dank der Verfremdungseffekte anspornen, eine kritische Distanz zum Text und zur Fiktion zu bewahren (siehe §3). Man transkribiert hier einen Teil der Vorstufe 9.1.

Einer horcht, er wartet

Einer horcht, er wartet, er hält den Atem an,  
ganz in der Nähe, hier,  
er sagt, Das muß ich sein,  
er hört sich sprechen  
in seinem rauschenden Kopf,  
denn es ist niemand da  
außer dem, der da sagt,  
Das muß ich sein.

Ich warte, ich halte den Atem an,  
ich lausche. Das ferne Geräusch,  
das ich höre, das ist mein Blut,<sup>39</sup>  
das in meinen Ohren pulsiert,  
weichen Antennen aus warmem Fleisch,  
es ist nur mein eigenes Blut,  
das dumpf und gleichmäßig  
in der Ader schlägt.

Nie wieder wird es so ruig, [sic] sein,  
so trocken und warm wie jetzt.

Ich habe lange gewartet,  
mit angehaltenem Atem,  
und habe gelauscht  
am Kopfhörer meiner Zeitmaschine.

Funkstille. Nichts.  
Stummer kosmischer Lärm.  
Kein Klopfen, kein Zeichen von Geistern,  
nur ein riesiges weißes Rauschen.  
Es war kein Schrei,  
kein Hilferuf war zu hören.  
Entweder, dachte ich, ist es aus,  
oder es hat noch nicht angefangen.

Jetzt aber. Jetzt.  
Ein Knirschen. Ein Scharren. Ein Riß.  
Das ist es. Ein eisiger Fingernagel,  
der an der Tür kratzt und stockt<sup>40</sup>.

Etwas, das reißt.  
Eine endlose Segeltuchbahn,  
ein schneeweisser Leinwandstreifen,  
der erst ganz langsam,  
dann immer rascher und rascher  
fauchend entzweireißt.  
Das ist der Anfang.  
Hört ihr? Hört ihr es nicht?  
Haltet euch fest!

Dann wird es wieder still.  
Nur in der Wand, in den Schränken,  
ein feines, zitterndes Klinnen,  
das immer schwächer wird  
und vergeht. Das war es.  
War es das? Ja,  
das muß es gewesen sein. Das war der Anfang.  
Der Anfang vom Ende ist immer diskret.

Es ist elf Uhr vierzig an Bord.  
[...]

Wie beobachtet, feilte Enzensberger in dieser Phase noch am Text. Hier wird man nicht auf alle, sondern nur auf einige ausschlaggebende weitere Änderungen eingehen, die den letzten Teil des Gesangs betreffen. Die Handschriften zeigen, dass der Autor überlegt hat, wie das Gedicht enden solle, und ob der Eisberg, so wie in der Druckfassung, „in der Dunkelheit“ (6.1, 8.4, 9.2-9.3, 10.1-10.2) oder aus dem „Gedicht“ (6.2, 7.1-7.2), beziehungsweise sowohl „in der Dunkelheit“ als auch aus dem „Gesang“ verschwinden solle (9.1). Mit dem Verschwinden aus dem „Gedicht“/ „Gesang“ hätte er einen Verfremdungseffekt erzielt und den Rezipienten stark daran erinnert, dass er einen literarischen Text vor sich hat, der auch poetologisch gelesen werden kann. Hingegen veranlasst die Lösung, in der die Dunkelheit endgültig anstelle des Eisbergs tritt, den Rezipienten, eine optische Vorstellung zu produzieren, die, samt der Schönheit der Verse, einen starken Eindruck hinterlassen kann. Der Entscheidungsprozess des Autors kann anhand folgender Vorstufen verfolgt werden.

#### 6.2<sup>41</sup>

[...]

An dem leuchtenden Rumpf vorbei gleitet der Eisberg,  
schwarz, dreißig Meter hoch über dem Meer, vorbei  
und verschwindet lautlos [in der Dunkelheit. → aus diesem Gedicht.]

#### 7.2

[...] Schwarz

an dem leuchtenden Rumpf vorbei gleitet,  
dreißig Meter hoch über dem Meer, der Eisberg  
und verschwindet lautlos aus diesem Gedicht.

[...]

#### 9.3<sup>42</sup>

[...] Schwarz

an dem leuchtenden Rumpf vorbei / gleitet  
dreißig Meter hoch über dem Meeresspiegel  
der Eisberg, lautlos, bleibt zurück  
bleibt zurück in der Dunkelheit  
und verschwindet aus diesem Gesang. für immer im Dunkel.  
in der Dunkelheit und ist für immer verschwunden<sup>43</sup>.

#### 8.4<sup>44</sup>

[...]

*Schwarz an dem leuchtenden Rumpf vorbei  
gleitet, dreißig Meter hoch  
über dem Meeresspiegel, schwarz,  
der Eisberg vorbei, lautlos  
und bleibt zurück in der Dunkelheit.*

10.2

[...]

An dem leuchtenden Rumpf vorbei [sic]  
gleitet, dreißig Meter hoch

über dem Meeresspiegel, schwarz  
und lautlos der Eisberg vorbei  
und bleibt zurück in der Dunkelheit.

Wie beobachtet, steht in der veröffentlichten Fassung das Nachverb „vorbei“ im vorletzten Vers nach dem Subjekt „der Eisberg“, mit dem das syntaktische Mittelfeld endet, so dass die Struktur der Verbalklammer eine Spannung beim Lesen auslöst. Enzensberger verzichtete auf den Verfremdungseffekt, den das Verschwinden des Eisbergs aus dem „Gedicht“/„Gesang“ produziert hätte. Hingegen verfasste er einen Text, in dem der Blick zuerst auf dem Eisberg verweilt und sich dann in der Dunkelheit verliert (§3); einen lyrischen Text, der nicht nur den Untergang und seine Ursachen stark evoziert, sondern auch einen besonderen Genuss beim Lesen bereitet. Der Autor tilgte alle Worte, die nach dem Substantiv „Dunkelheit“ diese Effekte abgeschwächt hätten (wie in der Vorstufe 9.3: „bleibt zurück/ in der Dunkelheit und ist für immer verschwunden“). Damit blieb er der Poetik treu, die er schon 1961 im Essay *Scherenschleifer und Poeten* formulierte: „Die Aufgabe des Gedichts“ sei

Sachverhalte vorzuzeigen, die mit andern [sic], bequemeren Mitteln nicht vorgezeigt werden können [...] Indem sie Sachverhalte vorzeigen, können Gedichte Sachverhalte ändern und neue hervorbringen. Gedichte sind also keine Konsumgüter, sondern Produktionsmittel, mit deren Hilfe es dem Leser gelingen kann, Wahrheit zu produzieren. [...] brauchbar oder unbrauchbar, das ist die Frage, die ich mir vorlege, wenn ich etwas geschrieben habe. (146-148).

Der *Erste Gesang* zeigt dem Leser und Hörer, der sich eingehend mit ihm auseinandersetzt, seine Vielschichtigkeit, seine komplexe Struktur mit

seinen verschiedenen Bedeutungsebenen und den intra- und intertextuellen Beziehungen, und führt ihn in die Lektüre des Werks *Der Untergang der Titanic* ein, in dem das einzelne Gedicht aus diesen semantischen Beziehungen lebt. Der *Erste Gesang*, der anfangs einen horchenden, angespannten Wartezustand evoziert, schärft die Sinne des rezeptiven Lesers und trainiert ihn, die Eigenschaften der in ihm verwendeten Sprache genau wahrzunehmen, und den Text aufmerksam zu lesen, ohne etwas als gegeben, voraussehbar oder eindeutig zu betrachten. Der Text fordert, dass jedes Element wahrgenommen, erfahren und mehrmals gedeutet wird. Diese aufmerksame Rezeption ist zunächst notwendig, um die poetischen Wirklichkeiten und den Sinn bzw. die Sinne des Textes bewusst und auf kohärente Weise zu konstruieren. Eine derartige aufmerksame Wahrnehmung ist aber auch unentbehrlich, um die Ursachen und Faktoren geschichtlicher Phänomene zu bemerken und um die Geschichte, im Sinne Enzensbergers, bewusster zu schreiben.<sup>45</sup> Wenn das Gedicht zur aufmerksamen Wahrnehmung und zur Konstruktion seiner Wirklichkeiten veranlasst, ist es ein „brauchbarer“ Gegenstand, wie ein „Messer“ (so Enzensberger in *Scherenschleifer und Poeten* 144). Das „unvorstellbar[e] Messer“ im *Ersten Gesang* kann auch das Gedicht *Der Untergang der Titanic* selbst sein, das die verletzbare Haut unumstrittener Überzeugungen (wie der Fortschrittglaube) aufschlitzt und zum Zweifeln anregt.<sup>46</sup>

Damit aber Gedichte ihre Aufgabe erfüllen, müssen Sie nach Enzensberger schön sein. Im Essay *Scherenschleifer und Poeten* behauptet er:

Damit das, was vorgezeigt werden soll, beachtet wird, müssen Gedichte allerdings schön sein. Es muß ein Vergnügen sein, sie zu lesen. Weil die meisten Sachverhalte, die vorzuzeigen sind, schwieriger Natur sind, muß das Vergnügen, mit dem man Gedichte liest, in aller Regel ein schwieriges Vergnügen sein. (147).

Teil dieses „schwierigen Vergnügens“ ist es, im *Untergang der Titanic* die versteckten Analogien und das Netz semantischer intra- und intertextueller Beziehung zu entdecken, das der Autor in seinem Werk verwirklicht hat. Im Laufe seines Schreibprozesses hat Enzensberger einige Indizien gestrichen, die auf eine explizitere Weise auf semantische Relationen zwischen Textteilen hindeuteten,<sup>47</sup> und somit einen mehrdeutigeren Text verfasst, der eine aktivere Rezeption verlangt, und den Leser anregt, die verwendeten Wendungen und Bilder sinnvoll zu verknüpfen.

Die Schönheit des *Ersten Gesangs* ist unter anderem auf die Proportionen seiner Teile zurückzuführen: In ihm wechseln sich das

Heraufbeschwören des Geschehens auf der Titanic und der Geräusche des „Anfang[s] vom Ende“ ab mit Kommentaren und Fragen ans Publikum, die als „poetisch[e] Kühlmittel“ (Enzensberger, *Scherenschleifer* 145) dienen. Nach einer gezielten Montagetechnik,<sup>48</sup> folgen Textteile, in denen die Sprache dank ihrer kritischen Distanz zum evozierten Gegenstand ‚kühl‘ ist, auf Teile, in denen sich die poetische Sprache, um es mit Enzensberger zu sagen, „aufheizt“ (weil sie die Temperatur ihrer „Gegenstände“ [*Scherenschleifer* 145] annimmt) und die Einfühlung des Lesers in das Geschehen fördert. Tatsächlich kann man drei Einheiten aus jeweils 12 Versen erkennen: Auf die neun Verse 28 bis 36, die hauptsächlich die Anfangsgeräusche evozieren, folgen drei Verse (37-39), die zur kritischen Distanz einladen; auf die sechs Verse 40 bis 45, durch die das Ohr des Rezipienten für sehr leise, feine Laute geschärft wird, folgen Kommentare und Fragen, die weitere sechs Verse (46-51) umfassen, während die letzten zwölf Verse (52-63) das Geschehen auf der Titanic, der realen und der „imaginären Titanic“, veranschaulichen. Diese Technik, „die Sprache“ „von der äußersten Hitze bis zur extremen Kälte zu jagen“, wurde von Enzensberger so beschrieben:

Meine Gegenstände, die Gegenstände meines Gedichts, sind heiße Gegenstände [...]

Die Sprache hingegen, die ich vorfinde, ist weder kalt noch heiß. Sie ist lauwarm. [...] Was tue ich mit der lauen Sprache, die ich vorfinde, um sie zum Sprechen zu bringen? Ich halte sie an meine Gegenstände. Sofort heizt sie sich auf. Sie ist ein guter Wärmeleiter. Sie bildet sofort den Zustand dessen ab, was sie vorfindet. [...] Ironie, Mehrdeutigkeit, kalter Humor [...] sind die poetischen Kühlmittel. [...] Die Temperatur der Gegenstände entzieht sich unserer Kontrolle. Was die Sprache betrifft, also jenes unter den „künstlerischen Materialien“, das der Gedichteschreiber direkt beeinflussen kann, so schlage ich folgendes Verfahren vor: Die Sprache ist durch die ganze Temperaturskala von der äußersten Hitze bis zur extremen Kälte zu jagen, und zwar möglichst mehrfach. Dazu ist ein ständiger Wechsel des Pathos erforderlich. Zwischen Hyperbel und Andeutung [...] Ausbruch und Ironie, Raserei und Kristallisation, äußerster Nähe zum glühenden Eisen des Gegenstandes und äußerste Entfernung von ihm fort zum Kältepol des Bewußtseins ist die Sprache einer unausgesetzten Probe zu unterziehen. Zur Herstellung dieser höchst sinnlichen, keineswegs abstrakten Dialektik sind alle formalen Mittel erlaubt und vonnöten. Was in ihr zerreißt, erfriert, zur Schlacke verbrennt, ist unbrauchbar. Was übrigbleibt, was oft genug durchs Feuer gegangen und oft genug abgeschreckt worden ist, wird hart, fest, widerstandsfähig genug sein, um sich wenigstens eine

Zeitlang zu behaupten. Es wird allerdings voller Spuren des Prozesses sein, dem es seine Entstehung verdankt. [...] *Scherenschleifer* 145-146.

Die untersuchten Handschriften haben gezeigt, dass Hans Magnus Enzensberger, im Laufe seines Schreibprozesses, seine Sprache auf die „Probe“ gestellt hat, und nicht sehr wirksame Wendungen gestrichen oder geändert hat, und somit ein „brauchbar[es]“ und „schön[es]“ Gedicht verfasst hat.



- 1 Die Untersuchung gibt die subjektive Rezeption der Autorin dieses Aufsatzes wieder.
- 2 Zur Definition des ‚Individualstils‘ und seiner Stilelemente, von der man ausgeht, siehe D’Atna 58-60; Foschi Albert, *Il profilo stilistico* 70 ff.; Foschi Albert, *Tradurre lo stile* 83-86.
- 3 Der Abdruck der Texte aus den Vorstufen und Dokumenten erfolgte mit freundlicher Genehmigung der Erbgemeinschaft Hans Magnus Enzensberger.
- 4 Bereits im Essay *Die Entstehung eines Gedichts* lenkte Enzensberger die Aufmerksamkeit auf den Schreibprozess des Dichters und, sich auf Poes *Philosophy of Composition* berufend, definierte er die moderne Poesie als «kunstvolle[s] Machen». Den modernen Dichter bezeichnete er mit Valerys Worten als «literarischen Ingenieur», der sein Werk «montiert». Enzensberger, *Die Entstehung* 158-163.
- 5 Manuskripte aus dem Nachlass von Hans Magnus Enzensberger im Deutschen Literaturarchiv Marbach zeigen, dass Enzensberger den Text des Waschzettels verfasste (der in der Taschenbuchausgabe von 1981 in einer gekürzten Fassung erschien). Man sehe unter anderem das Dokument mit der Überschrift: „Abb. S. ,Kugelkopf & Korrekturstift‘ - von Enzensberger verfasster Beilagezettel zum ‚Untergang der Titanic‘ -“ (Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus [HS013556190], 2023.61, Konvolut 2 *Manuskripte und Notate*) und das Original mit handschriftlichen Korrekturen in Enzensberger, Hans Magnus: *Der Untergang der Titanic*. Deutsches Literaturarchiv Marbach, A: Enzensberger, Hans Magnus (HS013556190), 2023.61, Konvolut 1 *Manuskripte und Notate*.
- 6 Bei der Produktion der mächtigen Bilder des Weltuntergangs, die eine „negative Utopie“ zum Ausdruck bringen, seien unsere „kollektiven Angst- und Wunschträume“ beteiligt, die „mindestens so schwer, wahrscheinlich schwerer als unsere Theorien und Analysen“ „wiegen“. „[D]as Organ“, mit dem „[d]ie Zukunft“ und ihre apokalyptischen Vorstellungen „erfahren“ werden, sei „hauptsächlich“ „das Unbewußte“. Die „Krise aller positiven Utopien“ habe „ihren Grund“ in der Tatsache, dass die Geschichte, „die gesellschaftliche wie die natürliche Evolution“ „unvorhersehbar“ ist

(*Zwei Randbemerkungen* 6-7). Die Unvorhersehbarkeit der Geschichte wird von Enzensberger auch im Essay *Vermutungen über die Turbulenz* (2003) besprochen. Hier werden die „Visionen“ vom Untergang“ mit dem „Verwertungszyklus der Medien“ (18) in Zusammenhang gebracht.

- 7 Die Seitenzahlen der Editionen von 1978 und 1981 sind identisch.
- 8 Auf diese Weise kann man im Gedicht *Verlustanzeige* die Wendung „die längst verlorenen Illusionen“ interpretieren (Enzensberger, *Der Untergang* 18).
- 9 Zitat aus der Taschenbuchausgabe (1981). Auf der letzten Seite des Werks (1978, 1981) sind seine Entstehungsdaten „La Habana 1969 –/ Berlin 1977“ in Kursiv verzeichnet. Gaston Salvatore, dem das Werk gewidmet ist, berichtet, Enzensberger habe in Venedig am Untergang der Titanic gearbeitet (Salvatore in Clayton 182-183).
- 10 Nach Lau ist Enzensbergers *Untergang der Titanic* „die Bestandsaufnahme eines schweren Verlusts“, „ein Buch der Trauer, des Abschieds und der prekären Selbstvergewisserung“, in dem „Selbstentblößung“ und „Selbstironie“ zum Ausdruck kommen (314-315). Diedrich erachtet als „[z]entrales Thema“ des Werks „die melancholische Betrachtung der Vergangenheit – auch der eigenen biographischen –, die einhergeht mit dem Scheitern der politischen ‚Utopie‘ 68‘ und der allgemeinen Verlusterfahrung eines festen Wissensfundamentes, mit dem individuelle und politische Planungssicherheit verlorengeht“. Der im Werk „melancholisch betrachtete Verlust“ werde aber „ironisch überschrieben“; Enzensberger setze „die Ironie als positives Gegengewicht zur Melancholie und an die Stelle der verlorenen Utopie“; das Werk sei Ausdruck einer „Ironie-Poetik“ (1-3; 252). Zu Enzensbergers Aufenthalt in Kuba siehe Lau 252 ff.
- 11 Im *Sechsten Gesang* wird diese kollektive Vorstellung der Apokalypse evoziert. Hier ist das Beschwören des Gedichts zum Untergang der Titanic als Ablenkung angesehen „von den Abendnachrichten, den endlos vielen/ endlosen Minuten, die noch bevorstehen und die sich dehnen,/ je näher irgendein Ende rückt, um so endloser“ (26).
- 12 Im Waschzettel wird das Werk als „episches Gedicht“ definiert. Einen Überblick zu den Themen der Gesänge und Glossen liefert Lehmann, der „eine weniger erzählend fortschreitende als vielmehr kreisende Anordnung“ erkennt, „in deren Zentrum der Untergang (Gesang 13-20)“ stehe. Das Werk sei demnach kein Versepos. „Die einzelnen Gesänge weisen zwar Verbindungen auf“, seien „jedoch in sich abgeschlossen“. „Die Einheit“ sei „lyrisch und gedanklich, nicht narrativ“ (314-316). Nach Lau ist das Werk „Enzensbergers komplexestes Textgebilde“, „ein mythopoetisches Spiegelkabinett, in dem Autobiographie, Erkenntnistheorie, politische und poetologische Reflexion, Zeitdiagnose und Gesellschaftskritik sich wechselseitig erhellen, kommentieren, affirmieren und auch wieder dementieren“ (310). Diedrich betrachtet den *Untergang der Titanic* „als einen durchkomponierten ‚Geschichtsgedichtband‘, [...] einen Zyklus von

zusammengehörenden Gedichten und ‚Geschichtsgedichten‘, in dem das [...] historische Ereignis der Havarie“ der Titanic [...] als Stellvertreter“ „für das Scheitern der (Studenten-) Revolution“ um 1968 angesehen werden kann (2-3); zugleich ist das Werk nach der Autorin ein „metahistoriographisches Gedicht“, das die „Geschichtsschreibung“ thematisiert und ein „lyrisches Geschichtsbild“, das sich „nicht ‚einer wahren‘ Geschichte verpflichtet, sondern durch die Darstellung hypothetischer ‚möglicher Welten‘ (Leibniz) einen veränderten Wahrheitsbegriff vermitteln kann“ (10).

- 13 In diesem Beitrag wird eine der möglichen Bedeutungen vorgeschlagen. Dabei werden starke, mittelstarke und schwache Akzente, sowie lange, kurze und sehr kurze Pausen unterschieden.
- 14 Zu den Definitionen und Funktionen der Referenz-Pronomen und des Fokuspronomens ‚das‘ siehe Weinrich 372-386, 401-404.
- 15 Die Vorstufe 10.2 ist die zweite auf dem zweiten Dokument. Alle Dokumente sind in §4 aufgelistet.
- 16 Die Antwort auf die im Titel gestellte Frage lautet: „Weil es also ein anderer ist,/ immer ein anderer,/der da redet,/ und weil der,/von dem da die Rede ist,/schweigt“ (Enzensberger, *Der Untergang* 61). In diesen Worten komme nach Lau ein „radikale[r] Sprachzweifel“ zu Wort, der „die moderne Lyrik seit ihren Anfängen“ begleite. Der „Gedanke, daß es ‚immer ein anderer ist‘, der da redet“ finde sich schon in Enzensbergers Arbeit über *Brentanos Poetik* (1961). Lau 311-312.
- 17 Diese Stellung nahm die Aussage erst in der Vorstufe 10.1 auf dem zehnten Dokument ein (§4).
- 18 Zum Horizontpronomen ‚es‘ als „Platzhalter des Subjekts“ und zur entsprechenden „Horizont/Fokus-Relation“ siehe Weinrich 396-397.
- 19 „Nei campi di significato delle parole historia e Geschichte, fittizio e effettivo si compenetranò l'un l'altro in modo inseparabile. Anzi neppure la cosa stessa si lascia distinguere dalla forma linguistica che noi le diamo: la parola Geschichte ne battezza il processo e il racconto con un unico e medesimo nome. Questa indeterminatezza semantica rivela che ‚die Geschichte‘ cioè la coscienza, che ne abbiamo, come prodotto sociale resta sempre una finzione, vale a dire qualcosa che noi inventiamo.“ (Enzensberger, *Letteratura* 11).
- 20 Zu Enzensbergers Technik, seine Gedichte mit den Worten anderer Texte zu komponieren, siehe Clayton. Nach Diedrich sei *Der Untergang der Titanic* „ein meta-medialer Text, der Nachrichtenmeldungen, Reportagen und Augenzeugenberichte verarbeitet und fingiert“ (188).
- 21 Lehmann hat die Entstehung des Kunstwerks so beschrieben: „Der Text tauft sich selbst, der Kiellegung wohnt der Leser bei. Aus dem Horchen – gewissermaßen der Hohlform des Worts – entsteht Schritt für Schritt die Sprache des Textes, seine Schrift. ‚Jetzt‘ kratzt die Feder über das Weiß der Seite. ‚Der Aufprall war federleicht.‘ Vorher sind 11 Zeilen erforderlich, bis

- sich das Subjekt des Textes aus der Taufe gehoben hat. Von ‚Einer‘ über ‚Er‘, der sagt, er sei ich, bis hin zum Ich. Der Text scheint sein eigenes Auftauchen aus dem Nichts zu figurieren.“ (Lehmann 318).
- 22 In ihrem Buch *Gehirn und Gedicht* haben Schrott und Jakobs erklärt, dass der Mensch nach „repetitiven Mustern“ sucht, „um durch sie Klangereignisse vorhersagen und damit besser fassen zu können [...] Trifft die Vorhersage ein, wird unser Gehirn mit Dopamin belohnt. Wird allerdings jede Erwartung erfüllt, langweilen wir uns“ (284-285).
- 23 Clayton erklärt, dass diese Variationen von Walter Lords Bestseller *A Night to Remember* inspiriert wurden (Clayton 179, 207).
- 24 Die betonte Endsilbe im Verb „vergeht“, dem letzten Verb des Satzes, unterstreicht das Ende des lautlichen Geschehens.
- 25 In den *Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang* betrachtet Enzensberger die gegenwärtigen „Äußerungen“ zum bevorstehenden Untergang als (negative) Utopie, weil in ihr „ein Denken“ zu finden sei, „das die Grenzen des Faktischen überschreit[e]“: „Schließlich ist die Welt ja nicht untergegangen [...] und mir ist bisher auch kein schlüssiger Beweis dafür bekannt, daß ein derartiges Ereignis zu irgendeinem unzweifelhaften festen Zeitpunkt stattfinden wird,“ (4) schreibt er.
- 26 In der Vorstufe 4.1 wird das „Klirren“, das das lyrische Subjekt am Anfang hört, mit dem „Tafelsilber“ und mit „Kristallkaraffen im Schrank“ assoziiert (siehe §4). Gegenüber dieser frühen Erarbeitung ist die Endfassung mehrdeutiger.
- 27 *Duden online*, <[https://www.duden.de/rechtschreibung/Schott\\_Oeffnung](https://www.duden.de/rechtschreibung/Schott_Oeffnung)>; <<https://www.duden.de/rechtschreibung/Wasserlinie>> (letzter Abruf: 04.09.2024).
- 28 Die Subjektprädikative können auch als Adverbialien interpretiert werden, die, semantisch gesehen, Eigenschaften des Subjekts wiedergeben.
- 29 Zuerst wurde das „Rauschen“ im Kopf des lyrischen Ichs, sozusagen, zur „Funkstille“ (V. 23). Danach vergingen die Geräusche des Anfangs (V. 45). Schließlich verschwand der Eisberg in der Dunkelheit.
- 30 Ein ganz herzlicher Dank geht an Herrn Dr. Jan Bürger und an die Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen des Deutschen Literaturarchiv Marbach für die freundliche und hilfreiche Unterstützung.
- 31 Die Texte auf den Dokumenten 6 und 10 belegen, dass der Autor für den letzten Vers eine stilistische Lösung wählte, die er zuvor verworfen hatte. Natürlich kann man nicht ausschließen, dass der Autor auch in anderen Fällen durch einen nicht linearen Schreibprozess zur Endfassung gelangte.
- 32 Wenn nicht explizit angegeben, werden in den Transkriptionen Tilgungen, die Sofortkorrekturen sind, nicht wiedergegeben.
- 33 Unterstreichungen aus dem Original. Fettgedruckte Hervorhebungen von A. D’Athena.
- 34 Die Schreibschrift wird hier und später als *Kursiv* wiedergegeben.

- 35 Der Autor hat die Worte „sagte ich,“ mit „Entweder“ überschrieben.
- 36 Hervorhebungen von A. D’Athena.
- 37 In der Vorstufe 10.2 streicht der Autor per Hand das „t“ in „sagte“ (Vorstufe 10.1) durch.
- 38 Hervorgehoben sind die Wendungen, die nicht in den vorherigen Vorstufen vorkommen.
- 39 Diese Tilgung wird als erwähnungswerte Sofortkorrektur betrachtet.
- 40 Hier endet der Text auf dem ersten Blatt.
- 41 6.1 ist das Typoskript. Streichungen mit einem einfachen Strich kennzeichnen die handschriftlichen Änderungen der Stufe 6.2. Per Hand hinzugefügte Wörter derselben Stufe werden kursiv geschrieben. Die Schlussworte „aus diesem Gedicht“ stehen unter der Phrase „in der Dunkelheit“, die sie ersetzen.
- 42 Das Typoskript stellt die Vorstufe 9.1 dar. Die Änderungen, die zur Vorstufe 9.2 gehören, wurden per Hand mit schwarzer Tinte vorgenommen. Die handschriftlichen Korrekturen und Notizen, die in blauer Tinte erscheinen, gehören zur Vorstufe 9.3, und werden hier in grau hervorgehoben: Das Verb „gleitet“ wird in die nächste Zeile gesetzt.
- 43 Die Worte „für immer“ wurden, als Sofortkorrektur, eingefügt (9.2).
- 44 Die Strophe, die zur Vorstufe 8.4 gehört, wurde, wie gesagt, mit blauer Tinte handschriftlich hinzugefügt. Sehr wahrscheinlich ist die Stufe 8.4 nach der Erarbeitung 9.3 entstanden, mit der das Verb „gleitet“ an den Versanfang gesetzt wurde.
- 45 Im Essay *La letteratura come storiografia* hat Enzensberger die Geschichte als soziales Produkt und als Fiktion aufgefasst. Anm. 19. Die Aufmerksamkeit bei der Wahrnehmung der nicht vorhersehbaren geschichtlichen Phänomene ist für Enzensberger notwendig. In *Vermutungen über die Turbulenz* (2003) betrachtet er: „Ergiebiger scheint mir das Verfahren des Seglers zu sein, der sowohl beim Wind als auch vor ihm kreuzt. Ein solches Vorgehen, auf die Gesellschaft bezogen, erfordert extreme Aufmerksamkeit und Unglauben“ (25). Mehr Aufmerksamkeit wünscht sich Enzensberger auch im Hinblick auf die Ursachen apokalyptischer Gegenwartsvorstellungen: „Ich wünsche dir, wie mir selber und uns allen, ein bißchen mehr Klarheit über die eigene Konfusion, ein bißchen weniger Angst vor der eigenen Angst, ein bißchen mehr Aufmerksamkeit, Respekt und Bescheidenheit vor dem Unbekannten“ (*Zwei Randbemerkungen* 8).
- 46 Nach Lehmann „will“ der Text „der Eisberg sein, der das Bewusstsein des Lesers anritzt und verletzt“. Der Text verfehle aber dieses Ziel (332-333).
- 47 Man denke an die Assoziationen in der Vorstufe 4.1 zwischen dem „Klirren“, dem „Tafelsilber“ und „den Kristallkaraffen/ im Schrank“, sowie zwischen dem „Kattunstreifen“ der „entzweiratscht“ und der „Haut“ der Titanic, die „zerschleißt wie Papier“.
- 48 Zur lyrischen Montage als „verfremdendes Darstellungsmittel“ siehe Rim 19-22.



---

*Opere citate, Œuvres citées,  
Zitierte Literatur, Works Cited*

---



- Clayton, Alan J. *Writing with the Words of Others: Essays on the Poetry of Hans Magnus Enzensberger*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- D’Atena, Alessandra. „Von oben gesehen / Seen from above di Hans Magnus Enzensberger: un’analisi stilistica“. *Style and Literary (Self-)Translation*. Hrsg. v. Alessandra D’Atena – Rossana Sebellin. trame di letteratura comparata, nuova serie, VI 6 (2022). 57-82.
- Diedrich, Alena. *Melancholie und Ironie. Hans Magnus Enzensberger*: Der Untergang der Titanic. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2014.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Brentanos Poetik*. München: Hanser, 1961.
- Enzensberger, Hans Magnus. *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1978; 1. Aufl. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch Verlag, 1981.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Die Entstehung eines Gedichts“. Jahresring: Jahrbuch für moderne Kunst LXI (1960). 158-177.
- Enzensberger, Hans Magnus. „La letteratura come storiografia“. Übers. v. Bruna Bianchi. il menabò di letteratura 9 (1966). 7-22.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Scherenschleifer und Poeten“. *Mein Gedicht ist mein Messer: Lyriker zu ihren Gedichten*. Hrsg. v. Hans Bender. München: List, 1961 [1955]. 144-148.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Vermutungen über die Turbulenz“. *Nomaden im Regal. Essays*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2003. 17-25.
- Enzensberger, Hans Magnus. „Zwei Randbemerkungen zum Weltuntergang“. *Utopien I: Zweifel an der Zukunft*. Kursbuch 52 (1978). 1-8.
- Dudenredaktion. *Duden online*. o. J. <<https://www.duden.de>>.
- Fleischer, Wolfgang-Barz, Irmhild. *Wortbildung der deutschen Gegenwartssprache*, unter Mitarbeit v. Marianne Schröder. 2. Aufl. Tübingen: Niemeyer, 1995; 4. Aufl, neu bearbeitet v. Irmhild Barz. Berlin: De Gruyter, 2012.
- Foschi Albert, Marina. *Il profilo stilistico del testo. Guida al confronto intertestuale e interculturale (tedesco e italiano)*. Pisa: Pisa University Press, 2016 [2009].
- Foschi Albert, Marina. „Tradurre lo stile – tradurre con stile: due esempi di analisi dello stile di genere (il micogiallo) e individuale (*Elf Söhne* di Kafka)“. *Style and Literary (Self-)Translation*. Hrsg. v. Alessandra D’Atena – Rossana Sebellin. trame di letteratura comparata, nuova serie, VI 6 (2022). 83-102.

- Lau, Jörg. *Hans Magnus Enzensberger. Ein öffentliches Leben*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Taschenbuch, 2001 [1999].
- Lehmann, Hans-Thies. „Eisberg und Spiegelkunst. Notizen zu Hans Magnus Enzensbergers Lust am Untergang der Titanic“. *Hans Magnus Enzensberger*. Hrsg. v. Reinhold Grimm. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1984. 312-338.
- Marx, Sonia. *Leggere e tradurre la formazione delle parole in tedesco*. Padova: Unipress, 1993.
- Plomin, Annette. *Der Untergang der Titanic: Wie eine „Komödie“ entsteht*. Hamburg: NDR, 1999 (Videokassette VHS).
- Rim, Byung-Hee. *Hans Magnus Enzensberger. Ein Paradigma der deutschen Lyrik seit Mitte der 1950er Jahre*. Frankfurt am Main – Berlin – Bern – Bruxelles – New York – Wien: Lang, 2000.
- Schrott, Raoul – Jakobs, Arthur. *Gehirn und Gedicht. Wie wir unsere Wirklichkeiten konstruieren*. München: Hanser 2011.
- Weinrich, Harald. *Textgrammatik der deutschen Sprache*. 4. Aufl. Hildesheim: Olms, 2007.
- Wöllstein, Angelika – Dudenredaktion (Hrsg.). *Die Grammatik. Duden*. Bd. 4. 10. Aufl. Berlin: Duden, 2022.

# Note sugli autori

## Notes on Contributors

## Die Autoren

**Gilberta Golinelli** is Associate Professor at the University of Bologna where she teaches English Literature, Feminist Methodologies and Critical Utopias. Her main research areas include English Literature, Women's and Gender Studies, Women's Utopias in Early Modern Age, Early Modern English Travel Literature, the Shakespearean canon and the Elizabethan Theatre. Among her recent publications: *Gender Models, Alternative Communities and Women's Utopianism. Margaret Cavendish, Aphra Behn and Mary Astell*, Bologna, Bononia University Press, 2018; *Il testo shakespeariano dialoga con i nuovi storicismi, il materialismo culturale e gli studi di genere*, Bologna, BUP, 2012; *Women's Voices and Genealogies in Literary Studies in English* (eds.) with Lilla Maria Crisafulli, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing, 2019.

**Ilaria Natali** is Associate Professor of English Literature at the University of Florence. Her primary research focus is the study of modern manuscripts and literary writing processes, with particular reference to twentieth-century texts; on this subject she has published three books – the latest being *Reading the Inferno. James Joyce's Notazioni on Dante's Divine Comedy* (2020) – and authored various journal articles and book chapters. Since 2016, she has worked on the relationships between literature and the history of medicine, investigating the representation of mental health in works of the eighteenth and nineteenth centuries.

**Francesca Pierini** is Assistant Professor in Anglophone Literature and Cultural Studies at the Asian University for Women, Chattogram, Bangladesh, a former Andrew W. Mellon Fellow in the Humanities at the same institution, and Adjunct Lecturer at the English Department of University of Basel, Switzerland. Her academic interests include Anglophone Literary Representations of Italian Culture and the literary and popular Anglophone Romance Novel.

**Lucia Esposito** is Associate professor of English Literature at Roma Tre University, Italy. Her interests include: the relationship between Shakespeare and the arts; literary and cultural forms through the lens of performance studies (Sukenick, Malkani, Kureishi, among others); the interconnections between literature and the media, with a focus on the radioplays of Samuel Beckett (*Scene sonore*, 2005), Angela Carter and Tom Stoppard; on literary biographies in films and TV series; on the issues of literature and literariness in the digital era (Hall, Danielewski, Fforde, Coupland, among others). She has co-edited a volume on *Metropoli e nuovi consumi culturali* (2009), an issue of the journal *RAEI* on “Identity, Culture, and Performance Studies” (2013), an issue of *Between* on “Technology, Imagination, Narrative Forms” (2014), and the volume *Downton Abbey. Il fascino sfacciato dell’aristocrazia* (2021). Her last monograph is *Oltre la mappa. Lo spazio delle storie nell’immaginario moderno: Shakespeare, Beckett, Danielewski* (2021).

**Anne D. Peiter** studied German, history and philosophy in Münster, Rome, Paris and Berlin. She received her doctorate from Humboldt University in 2006 (“Komik und Gewalt. Zur literarischen Verarbeitung der beiden Weltkriege und der Shoah”, Cologne 2007). From 2001 to 2007, she was a DAAD lecturer at Sorbonne 4, and since then she has been teaching Germanistics at La Réunion. She obtained her Habilitation at Sorbonne Nouvelle in 2018 (*Träume der Gewalt. Studien. Der Unverhältnismässigkeit zu Texten, Filmen und Fotografien. Nationalsozialismus – Kolonialismus – Kalter Krieg*, Bielefeld 2018). With Wolfram Ette, she wrote the book „Der Ausnahmezustand ist der Normalzustand, nur wahrer. Texte zu Corona” (Marburg 2021). This work was preceded by the publication on the colonial vector system

and other publications, also on the topic of violence. (“Der Träger. Zu einer tragenden Figur der Kolonialgeschichte“, Bielefeld 2018). Her last book is entitled *Der Genozid an den Tutsi Ruandas. Von den kolonialen Ursprüngen bis in die Gegenwart* (Marburg 2024).

**Matteo Zupancic** is Postdoc Research Fellow at the Istituto Italiano di Studi Germanici (Rome) and Stuttgart Research Centre for Text Studies (Stuttgart), working on a digital edition of Goethe’s Venezianische Epigramme. He received his PhD/Dr. phil. Degree from the universities of Pisa and Tübingen (2022) and was previously a student at the SNS, Pisa (2013-18). He was Stipendiat at the DLA, Marbach (2019) and in 2025 is going to be Weimar-Fellow at the Klassik Stiftung Weimar. His monograph *Universalienstreiter der Moderne. Das sprachtheoretische Feld zwischen Literatur und Religion (1890-1930)* (forthcoming by K&N, 2024), focuses on the Sprachreflexion in the Moderne and the intersections between literature, philosophy and theology. He is also interested in intertextuality, epistemology of cultural studies, modern/digital philology, Critical Posthumanism and the relationship between literature and biology from the Goethezeit to the Weimar Republic. His latest work is the special issue *Poetiken der Turbulenz: Hans Magnus Enzensberger* («LINKS», 24, 2024), co-edited with Francesco Rossi.

**Elena Giovannini** ha studiato Lingue Straniere Moderne all’Università di Bologna e di Mannheim, si è addottorata in Letteratura Tedesca all’Università di Pavia e abilitata come docente universitario di seconda fascia in Lingue Letterature e Culture Germaniche. Ha ottenuto borse di ricerca e incarichi di insegnamento in diverse università, enti di ricerca e istituti culturali in Italia e in Germania e, dal 2022, è ricercatrice (RTDB) di Letteratura tedesca all’Università del Piemonte Orientale. Fra i suoi principali ambiti di ricerca rientrano la letteratura di viaggio, l’interculturalità, la letteratura e la germanistica del Terzo Reich, la ricezione di Goethe e della materia faustiana, il graphic novel e le rappresentazioni intermediali. Fra le sue pubblicazioni si ricordano le monografie *L’immagine dell’Islam nella letteratura di viaggio tedesca tardomedievale: prospettive a confronto* (Kümmerle, 2005), *Il patto col diavolo nella letteratura tedesca dell’esilio. Politica, germanicità e faustismo* (Aracne, 2011), *Goethe e le ‘future*

*madri'. I testi goethiani nell'educazione scolastica femminile del Terzo Reich* (Il capitello del Sole, 2012) e numerosi articoli in riviste e volumi collettanei italiani e stranieri.

**Alessandra D'Atena** è professoressa associata di Lingua, traduzione e linguistica tedesca presso l'Università degli Studi di Cassino e del Lazio Meridionale. I suoi principali ambiti di ricerca sono l'autotraduzione e la traduzione letteraria, l'analisi stilistica, la filologia d'autore. È autrice della monografia Il bilinguismo poetico di Rose Ausländer. Studio sulle autotraduzioni (2014) e di saggi sull'opera di Rose Ausländer, Stefan George e Hans Magnus Enzensberger. Ha curato più volumi sull'autotraduzione: assieme a Rossana Sebellin, Tradurre se stessi / Translating Oneself («Testo e Senso», 19, 2018) e Style and Literary (Self-)Translation («trame di letteratura comparate», 6, 2022) e, con Bruno Berni, Autotraduzione. Obiettivi, strategie, testi (2019).

## Abstracts

**Gilberta Golinelli, “Educational space(s) and female communities in Margaret Cavendish’s *The Female Academy* and Mary Astell’s *A Serious Proposal to the Ladies Part 1*”**

The essay interrogates the rise of women’s debate on a better access to knowledge in seventeenth century England by focusing on Margaret Cavendish’s *A Female Academy* (1662) and Mary Astell’s *A Serious Proposal to the Ladies Part 1* (1694). I argue that both texts show that Astell and Cavendish perceived education as the means whereby equality between the two sexes, though hard to obtain, could be achieved, also suggesting that women’s critical thinking could better improve only when women are liberated from the influence and presence of men, thus literally separated in an all-female setting. In Cavendish’s and in Mary Astell’s works, despite the evident differences – a female academy for Cavendish and, as we will see, a religious retirement for Astell –, the role of space is of paramount importance since both writers perceive and represent it as physical and symbolic at the same time. I contend that they both understood that to improve women’s education, it was essential not only to envisage the existence of an intellectual all-female community, but to imagine this community located in a specific, thus visible and real, place.

**Ilaria Natali, “From hand to hand: The legend of Ginevra degli Amieri and the Pisan circle”**

This contribution discusses the preliminary findings of an investigation into the intricate history of MS/S54g, a little-known notebook written

in Mary Wollstonecraft Shelley's hand, which is currently preserved at the University of Iowa. Dating from around 1820-22, when the Shelleys resided in Pisa, the manuscript includes translations from Homer's *Odyssey* and, most notably, an incomplete transcription of the story of Ginevra degli Amieri in Italian, as Wollstonecraft Shelley read it in *L'osservatore fiorentino* ("The Florentine Observer"). This journal combines descriptions of Florence's cultural landmarks with anecdotes and legends which are often drawn from ancient and authoritative histories of the city. Wollstonecraft Shelley's engagement with *L'osservatore* unveils a network of multiple borrowings, as she disseminated some of its excerpts and shared the fruit of her labour among her peers in the Pisan circle. In particular, the annotations on Ginevra's story were likely re-used by Percy Bysshe Shelley for his unfinished and posthumously published narrative poem "Ginevra" (1824) and reportedly served as a source of inspiration for Leigh Hunt's *A Legend of Florence* (1840). Consequently, this notebook sheds light on the political and poetical attitude of the Shelleys and the whole Pisan circle regarding the transmission of manuscripts, the concept of authorship, and the latter's entanglement in gender-related issues.

**Francesca Pierini, "The Garden and the Playground: The Italian Landscape as Catalyst of Change and Restorative Force in Elizabeth von Arnim's *The Enchanted April*"**

This article investigates Elizabeth von Arnim's construction of an Italian 'garden of Eden' in *The Enchanted April* (1922) as a space essentially characterized by magic and timelessness. It sets itself the goal of shedding light on the Anglophone cultural and literary construction of Italy as a time-capsule in partial discontinuity with the modern world. It will be argued that *The Enchanted April* re-articulates the tropes of such a notion in a distinctively brilliant and light-hearted key.

The multi-coloured, abundantly luxuriant, and anarchic character of the flora in the gardens of Villa San Salvatore, where most of the drama takes place, mirrors the casual, unexpected, but fortunate encounter of four different women at the centre of the novel's narration. This space, plentiful, sunny, and animated by a benevolent atmosphere towards its visitors, will serve as the main stage for the heroines' much needed rest, voluntary exile, introspection, falling in love, restoration, and healing. Despite their distinct social statuses, personalities, and age, the ladies will connect with one

another leaving behind initial reluctancies, personal idiosyncrasies, and mutual distrust.

By placing the protagonists within a bounded space of natural beauty, blissfully chaotic but still manageable and cultivated, von Arnim aptly illustrates England's relationship to Italy as an imagined connection to a 'faintly oriental' and 'other' domain frequently functioning, in Anglophone narratives of the time, as the privileged context for a (mild) challenging and subsequent restoration of the (British normative) self and the rediscovery of natural and unaffected existential values.

### **Lucia Esposito, *Degenerating Tempests: The Loss of the Ethical Power of Shakespeare's Emotions in Brave New World***

Based on the homology she finds between the evolution of literary forms in the system of culture and that of biological forms in the system of nature, Linda Hutcheon writes in *A Theory of Adaptation*: "Stories do get retold in different ways in new material and cultural environments; like genes, they adapt to those new environments by virtue of mutation – in their 'offspring' or their adaptations. And the fittest do more than survive. They flourish" (32). If, in choosing Prospero's name for *The Tempest*'s protagonist, Shakespeare may have meant to emphasise the flourishing implied in its etymon, its most immediate association would be with the power of the magician-artist to fruitfully generate stories by waking the dead and 'letting them forth' by his "potent art" and "rough magic" (V,1,49-50). As well, it is fascinating to see it as a foreshadowing of the extraordinary ability of Shakespeare's character to adapt to new cultural and medial environments, re-appearing, like a revenant, in ever new forms of retellings. In a volume of essays in which she makes multiple references to *The Tempest*, Margaret Atwood writes that any writer wants his story "to grow and change and have offspring" (126); yet, if he/she does not engage at all with the social world he/she risks being simply "a recluse" who spends time "figuring out how many angels can prance on the head of a pen" (104). In fact, "Prospero uses his arts – magic arts, arts of illusion – not just for entertainment [...], but for the purposes of moral and social improvement" (102). It is also, or maybe mostly, in this sense that both he and his story 'flourish' in a famous retelling of *The Tempest*: Aldous Huxley's *Brave New World* (1932). Within the framework of cognitive psychology and philosophy, the paper aims to discuss how this narrative adaptation focuses on the empathetic

and ethical power of Shakespeare's art, albeit in an inverted perspective: it cautiously shows us how its elimination can cause the waning of values in a motionless world in which everybody's happiness is not pursued through the cultivation of 'eudaimonistic' emotions but through full time experiences of 'hedonistic' pleasure, devoid of meaning and purpose.

**Anne D. Peiter, "Von der Fliege zum Elefanten Oder: Ansätze zu einer Literatur- und Kulturgeschichte der Unverhältnismäßigkeit"**

**Abstract** The article deals with three aspects of literary and artistic representations of flies and their connection to questions of violence and power. The first part analyses the changes in the perception of flies which added a completely new dimension to painterly techniques through technical enlarging devices and photography. A monumentalisation of the fly went hand in hand with its increasing individualisation. In the second section, relevant texts by Elias Canetti and Robert Musil are used to show that huge catastrophes such as war and genocide can be depicted through the imagery of the fly. The insect proves to be a diversion through which it is possible to speak analogically of the most terrible things. In the third part, an anti-chronological extension of the analysis of political power constellations takes place, specifically with regard to the Tse-Tse fly and its significance for Europe's colonial claim to power.

**Matteo Zupancic, "Denn Gott macht die Welt und denkt dabei..."  
Das Nachleben der potentia Dei absoluta bei Robert Musil**

"Denn Gott macht die Welt und denkt dabei, es könnte ebensogut anders sein": In this famous passage from Robert Musil's *Mann ohne Eigenschaften* (1930), the Austrian writer, allegedly following Leibniz, parodies the lesser-known scholastic distinction between God's ordained power (*potentia Dei ordinata*) – the sum of God's chosen actions in creating the world – and God's absolute power (*potentia Dei absoluta*) – the sum of all divine possibilities excluded from the history of salvation. In the scholastic tradition, God's totality emerges only from the combined vision of both *potentiae*: It's the organic whole of what has happened and what could have happened. After a thorough comparison of the various sources, which go back far before Leibniz and culminate in Thomas of Aquin, this paper aims to reconstruct Musil's re-appropriation of this earlier theologi-

cal *Denkfigur* in *Mann ohne Eigenschaften* and *Die Schwärmer*, considering the attributes of divine absolute power as the *conditio sine qua non* of Musil's famous sense of possibility.

### **Elena Giovannini, *Le Metamorfosi: graphic novel a confronto***

“Our way of speaking and telling is changing [...] reading has become three-dimensional, nothing that happens is satisfied with a written text to be told,” Stancanelli notes in *Repubblica* (24/12/2020) about the growing success of the graphic novel. The high number of literary and graphic ‘translations’ of Franz Kafka’s works internationally shows that the intermedial and multimodal transposition of the Prague author’s texts constitutes a new key to accessing the literary heritage in the German language. In Kafka’s case, “the deft and sophisticated dance between words and images” (McCloud 134) is also justified by the author’s graphic activity, whose drawings have been renowned following the discovery in 2019 of 100 unpublished sketches. This contribution intends to compare two non-German graphic novels of *The Metamorphosis* to highlight the peculiarities of the two adaptations and the non-Mitteleuropean reception modes of Kafka’s tale: the Italian volume by Sergio Vanello (2021) and the French one by Corbeyran and Horne (2009). The analysis focuses on several particularly significant aspects of form and content; on the one hand, the resumption or ‘distortion’ of graphic elements typical of the comic strip, the perspective of the narration, the drawing style compared with Kafka’s writing and the relationship between word and image; on the other hand, the rendering of fundamental thematic nuclei, such as space, eros and the city of Prague. In terms of the image, the identification of intertextual (from Kafka’s other works or the comic) and intermedial (film) citations brings out a different stratification of reading levels and a diverse degree of understanding and rendering of *The Metamorphosis* and Kafka’s literary production as a whole, clarifying why Corbeyran and Horne’s volume was later translated by Kai Wilksen and marketed in the German market.

Both adaptations, in their diversity and autonomy with respect to the Kafkaesque hypotext, nevertheless attract, surprise and make contemporary readers reflect, emphasising the graphic novel’s capacity to “reinvent itself and invent” (Fofi 13).

**Alessandra D'Atena, *Der Untergang der Titanic* by Hans Magnus Enzensberger: on the style and the textual genesis of the first canto (*Erster Gesang*)**

The article analyses the style of the *First Canto* of Hans Magnus Enzensberger's *Der Untergang der Titanic. Eine Komödie* in order to determine what effects the stylistic devices have on the reception of the text by the reader. The style of the poem is seen as the result of Enzensberger's writing process that is reconstructed on the basis of the unpublished drafts. Furthermore the paper explores whether and to what extent the style of the text is in accord with the author's poetics.



Rivista iscritta al n. 880 Reg. Stampa Periodica  
dal Tribunale di Trieste in data 1 agosto 1994

ISSN: 1123-2684

E-ISSN: 2283-6438

*Prospero* è una pubblicazione annuale dell'Università degli Studi di Trieste. **Abbonamenti:** Euro 25.00. Per abbonamenti e richiesta arretrati rivolgersi a EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. I **manoscritti**, di lunghezza non superiore alle 10.000 parole, vanno inviati in duplice copia (accompagnati da un file con estensione .doc o .rtf) al comitato di redazione al seguente indirizzo: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Si raccomanda di attenersi allo stile MLA per citazioni, note e bibliografia. A richiesta si invia una versione abbreviata delle regole MLA. Per ulteriori chiarimenti è possibile rivolgersi a Roberta Gefter (gefter@units.it). *Prospero* pubblica saggi sulle letterature di lingua inglese e tedesca. I manoscritti possono essere redatti in italiano, inglese e tedesco.

*Prospero* is an annual publication of the University of Trieste. **Subscription:** Euro 25.00. Apply to EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. Submissions: **manuscripts**, which must not exceed 10000 words in length, should be submitted in duplicate (accompanied by a file .doc or .rtf) to the editors at the following address: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Authors should comply with the MLA style sheet, a shortened version of which may be obtained from the editor on request. Further information may be requested to Roberta Gefter (gefter@units.it). *Prospero* publishes essays on English, anglophone and German literatures. Contributions may be in Italian, English and German.

*Prospero* ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift der Universität Triest. **Abonnementspreise** pro heft: 25.00 euro. Bestellung und Zahlung lautend auf EUT Edizioni Università di Trieste, Via Edoardo Weiss 21 34128 Trieste – Italia, tel: +390405586183 fax: +390405586133 email: eut@units.it. **Manuskripte**, die nicht mehr als 10000 Wörter umfassen und in zweifacher Kopie (mit beigelegtem file .doc oder .rtf) ausgeführt werden sollen, sind an den wissenschaftlichen Beirat mit der folgenden Adresse zu richten: *Prospero*, Dipartimento di Studi Umanistici, Università di Trieste, Androna Campo Marzio 10, 34123 Trieste. Zitierungen, Anmerkungen und Bibliographie sollen den MLA-Richtlinien entsprechen, zu denen auf Anfrage ein kurzes Merkblatt verfügbar ist. Für weitere Fragen wenden Sie sich an folgende E-MAIL Adressen: Roberta Gefter (gefter@units.it). *Prospero* veröffentlicht Essays über englische und deutsche Literatur. Die Manuskripte können auf italienisch, englisch oder deutsch verfaßt werden.