

La rivista è peer-reviewed e ha periodicità annuale.
Utilizzando diversi approcci metodologici, propone una prospettiva di analisi e lettura
interdisciplinare aprendo uno spazio di dialogo e di confronto tra le culture e le lingue.
Ogni numero prevede: una sezione a carattere monografico, una sezione miscellanea, una rubrica di recensioni
e letture ed eventualmente una parte riservata alla traduzione e agli studi sulla traduzione.

Gli articoli possono essere redatti in italiano, francese, inglese, spagnolo, tedesco.

Articoli per pubblicazione e ogni corrispondenza di natura redazionale vanno indirizzati al
Direttore, Rosa Maria Grillo (rgrillo@unisa.it), e alla Segretaria di Redazione,
Antonella Russo (arusso@unisa.it), presso il Dipartimento di Studi Umanistici
Università di Salerno – Via Giovanni Paolo II, 132 – 84084 Fisciano (Salerno).

Il testo è disponibile sul sito Internet di Carocci editore
e sul sito del Dipartimento di Studi Umanistici
dell'Università degli Studi di Salerno

I lettori che desiderano
informazioni sui volumi
pubblicati dalla casa editrice
possono rivolgersi direttamente a:

Carocci editore

Viale di Villa Massimo, 47,
00161 Roma
telefono 06 / 42 81 84 17

Siamo su:
www.carocci.it
www.facebook.com/caroccieditore
www.twitter.com/caroccieditore

Testi e linguaggi

Rivista di studi letterari, linguistici e filologici
dell'Università di Salerno

16/2022



Carocci editore

Direttore responsabile: Rosa Maria Grillo

Segretaria di Redazione: Antonella Russo

Comitato direttivo: Flora de Giovanni, Claudio Iacobini, Geneviève Henrot Sostero, Luca Lorenzetti, Lucia Perrone Capano, Inmaculada Solís García

Comitato scientifico: Sandro Caruana, Mikaela Cordisco, Rose Corral, Daniele Crivellari, Antonella d'Amelia, Sarah Dessì Schmid, Brigitte Diaz, Benjamin Fagard, Domenica Falardo, Félix Fernández de Castro, Oreste Floquet, Nicoletta Gagliardi, Dieter Heimböckel, Achim Hölter, Javier Huerta Calvo, Norbert Kössinger, Adam Ledgeway, Joaquim Llisteri, Boris Lyon Caen, Sergio Lubello, Florian Mehlretter, Stephan Müller, Stefan Nienhaus, Claudia Öhlschläger, Lucila Pagliai, Marta Palenque, Rosario Pellegrino, Barbara Ronchetti, John Paul Russo, Vincenzo Salerno, Elisabetta Santoro, Verio Santoro, Agnese Silvestri, Michajlovič Solonovič, Enrico Terrinoni, Nigel Vincent, Maria Voghera

Stampato con fondi di ricerca del Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno

1ª edizione, novembre 2022
© copyright 2022 by
Università degli Studi di Salerno
Dipartimento di Studi Umanistici
Via Giovanni Paolo II, 132
84084 Fisciano (Salerno)
Tel. 089 969223 - 089 969183
Fax 089 969636

Realizzazione editoriale: Studio Editoriale Cafagna, Barletta

Finito di stampare nel novembre 2022
dalla Litografia Varo (Pisa)

ISBN 978-88-290-1439-2
ISSN 1974-2886

Riproduzione vietata ai sensi di legge
(art. 171 della legge 22 aprile 1941, n. 633)

Senza regolare autorizzazione,
è vietato riprodurre questo volume
anche parzialmente e con qualsiasi mezzo,
compresa la fotocopia, anche per uso interno
o didattico

Indice

Considerazioni introduttive di <i>Marina Lops, Stefan Nienhaus, Lucia Perrone Capano</i>	7
 STUDI MONOGRAFICI DALLA <i>NEUE FRAU/NEW WOMAN</i> / DONNA NUOVA AL TRANSGENDER E QUEER: TRASFORMAZIONI DEI DISCORSI SULL'IDENTITÀ DI GENERE A cura di <i>Marina Lops, Stefan Nienhaus e Lucia Perrone Capano</i>	
Transgressionen bei Mela Hartwig: <i>Aufzeichnungen einer Häßlichen</i> (1928) und das Ideal der ‚Neuen Frau‘ von <i>Marijke Box</i>	15
“Die Fröste der Freiheit” Mela Hartwig, Marieluise Fleißer e il lato oscuro dell’emancipazione di <i>Paola Gheri</i>	27
La <i>neue lesbische Frau</i> weimariana o sulla narrativizzazione dell’immagine della donna <i>queer</i> di <i>Giulia Iannucci</i>	43
La “cuestión peliaguda”: en torno a la imagen de la moderna en la literatura y la prensa de entreguerras por <i>Antonella Russo</i>	60
“we have no choice left but confess – he was a woman”. Queering and theory- building potential in Virginia Woolf’s <i>Orlando</i> by <i>Patricia Bollschweiler</i>	83
Alle radici di un personaggio de/genere: <i>Clytemnestre ou le crime</i> di Marguerite Yourcenar e il teatro eschileo di <i>Stefano Amendola</i>	103

Von ‚frechen Frauen‘ und ‚literarischen Fräuleinwundern‘ – Das pejorative Labeling zeitgenössischer Literatur von Frauen von <i>Sandra Folie</i>	117
Frauenfiguren in Kathrin Röggles Prosaband <i>Irres Wetter</i>: sprachliche Inszenierungen von <i>Beatrice Wilke</i>	145
Sasha Marianna Salzmanns <i>Außer sich</i> queer gelesen von <i>Dominique Hipp</i>	165
Reimagining the New Woman: Tanika Gupta’s adaptation of <i>A Doll’s House</i> (2019) on the London stage by <i>Giovanna Buonanno</i>	180

ALTRI STUDI

From innocence to experience. The seduction of knowledge in <i>Melmoth the Wanderer</i> by <i>Paolo Pepe</i>	197
“An Art of Individuals”: Dora Marsden’s literary anarchism and Pound’s aesthetic reflection in <i>The New Freewoman</i> by <i>Marina Lops</i>	208
“An <i>iris</i> by any other name would smell as sweet”: adapting Shakespeare in <i>Romeo x Juliet</i> by <i>Valentina Rossi</i>	219
El enfoque metaoperacional y los fenómenos informativos por <i>Roberta Giordano</i>	232

RECENSIONI E LETTURE

Saverio Tomaiuolo, <i>La televisione dell’ottocento: i vittoriani sullo schermo italiano</i> (Monica Manzolillo) – Massimo Fusillo, <i>Eroi dell’amore. Storie di coppie, seduzioni e follie</i> (Sara Pallante) – Michele Stanco (a cura di), « <i>And love finds a voice of some sort</i> ». <i>Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)</i> (Angelo Riccioni) – Tejero Bedate Delhy, <i>Narraciones Ilustradas /Ilustraciones Narradas</i> (Antonella Russo) – Ulrike Böhm Fichera, Paola Paumgardhen (a cura di), <i>Ritratti di scrittrici tedesche</i> (Stefan Nienhaus) – Don Ringe, <i>A Historical Morphology of English</i> (Maria Pina De Rosa) – Federico Albano Leoni, <i>Voce. Il corpo del linguaggio</i> (Rosalba Nodari)	249
---	-----

Considerazioni introduttive

di Marina Lops*, Stefan Nienhaus**, Lucia Perrone Capano***

Nel 1929 viene pubblicata una raccolta di saggi dal titolo *Die Frau von morgen wie wir sie uns wünschen*¹ (*La donna di domani come la vorremmo*) (Huebner 1929), che contiene anche un articolo di Robert Musil, *Die Frau gestern und morgen* (*La donna ieri e domani*), dove si legge:

Quella che viene chiamata la *Neue Frau* è un'entità un po' contorta; è fatta almeno da una nuova donna, da un nuovo uomo, da un nuovo bambino e da una nuova società. Devo confessare che avrei dovuto pensarci prima di assumere il compito di scrivere su di lei; non è nemmeno del tutto certo che la nuova donna esista davvero o se pensi di esserlo solo temporaneamente (1978: 1193)².

Già in queste frasi introduttive Musil pone l'accento su qualche aspetto importante del discorso intorno ad una nuova definizione della donna: la *Neue Frau* esiste davvero o è solo una illusione, conseguenza dei fattori effimeri della moda? Se cambia il ruolo della donna, non dovrebbero trasformarsi anche quelli dell'uomo, della famiglia e, infine, della società in generale?

Il saggio di Musil si interroga su un fenomeno culturale che in area germanofona prende corpo all'alba del nuovo secolo, mentre in altre aree culturali, come quella britannica, la *New Woman* emerge già nelle ultime decadi dell'Ottocento all'interno di un contesto in cui la riflessione sulla sessualità e sulla identità di genere diviene cruciale nell'ambito del dibattito pubblico, dando vita a una ricchissima pubblicistica e a una specifica tradizione letteraria. Utilizzata per la prima volta dalla scrittrice Ouida, che la estrapolò dall'articolo "The New Aspect of the Woman Question" pubblicato da Sarah Grand nel 1894, la definizione di "new woman" designa una nuova figura sociale e al contempo una controversa icona culturale nell'Inghilterra *fin de siècle*. Oggetto di satira da parte della stampa conservatrice, la *Nuova donna* rifiutava l'ideale vittoriano dell'*angel in the house* per rivendicare il diritto ad abitare lo spazio pubblico e all'au-

* Università di Salerno.

** Università di Salerno.

*** Università di Foggia.

to-determinazione nelle proprie scelte, comprese quelle inerenti la sessualità, e divenne modello più o meno riconosciuto di molti personaggi femminili ritratti da autori celebrati come Thomas Hardy, George Gissing, Bram Stoker, Grant Allen, Henry James, ma anche protagonista di un filone narrativo nuovo e del tutto autonomo, quello della “new woman fiction”, appunto, che fra gli anni Ottanta e Novanta del XIX secolo avrebbe annoverato scrittrici come George Egerton, Sarah Grand, Ellen Hepworth Dixon, Mona Caird, tutte riscoperte e rilanciate negli ultimi decenni grazie al lavoro svolto nell’ambito dei *women’s* e dei *gender studies*.

Il fenomeno della *New Woman/Neue Frau* è un fattore decisivo per comprendere la modernità e le sue trasformazioni. I cambiamenti sociali ed economici si impongono nella vita quotidiana, che si tratti di lavoro, tempo libero o sfera familiare. Molti studi su questo periodo ricchissimo di stimoli e innovazioni sottolineano proprio le relazioni tra i nuovi scenari storico-sociali e la coeva produzione culturale³. Le mutate condizioni di vita hanno un’influenza di vasta portata anche sulla vita delle donne. La *Neue Frau* diventa rapidamente una tendenza, un prodotto culturale, diffuso da giornali, riviste di moda, fotografie, pubblicità, testi letterari, film, varietà, che propongono il modello di una *Nuova donna* con capelli corti, pantaloni e al volante di una automobile⁴. Non più disposte a farsi relegare nell’ambito della casa, le giovani donne vogliono entrare negli spazi sociali riservati agli uomini: lo sport, il lavoro, la cultura. La *Neue Frau* rappresenta così l’emblema di una figura di donna autonoma e emancipata, incarnata all’inizio dalla classe emergente delle impiegate. Nel suo famoso *Girlkultur*, Fritz Giese parla a questo proposito di uno stile femminile internazionale – “uniformato al modello americano, che si tratti di stenotipista, contessa o di una donna che lavora nell’industria”⁵ –, che in Germania si fa strada soprattutto attraverso l’ondata di film americani che raggiunge l’Europa. Le costruzioni culturali del periodo weimariano offrono così un ambiguo incrocio di pratiche e discorsi culturali; i soggetti femminili sono coinvolti nel processo di modernizzazione, nelle forme della cultura di massa e nei modelli di urbanizzazione, sviluppando una complessa interazione tra imposizioni esterne e movimenti autonomi.

Come avvenuto nell’Inghilterra *fin de siècle*, dagli anni Venti del Novecento in poi, anche in Germania e nel più ampio contesto europeo si sviluppa una letteratura al femminile che rivendica un ruolo diverso, autonomo e libero per le donne nella società moderna e ridefinisce l’identità sessuale, proponendo diversi progetti di vita femminili⁶. Nelle loro opere, le autrici non vogliono solo esplorare il potenziale di emancipazione della *Nuova Donna*, ma anche criticare e scandagliare il fenomeno, evidenziandone conflitti e contraddizioni. Si affacciano figure di donna androgina e lesbica che incarnano forme dell’identità e del desiderio più trasgressive e fluide, che Benjamin (1982, p. 980) già in Baudelaire legge in tensione con la modernità. Interrotti dalla dittatura nazista e dalla Guerra mondiale con un lungo Dopoguerra conservatore, tutti questi discorsi riprendono forza alle fine degli anni Sessanta. Il movimento femminista apre a nuove problematiche sul genere che ne mettono in discussione le consuete determinazioni e che arrivano ai giorni nostri, ai fenomeni di transgender e *queerness*, ad una

sempre maggiore liquidità dell'identità sessuale. L'ambiguità e la fluidità delle identità di sesso e di genere sono temi culturali che attraversano la letteratura, il cinema, la musica, la pubblicità e si riflettono a livello teorico nel quadro degli studi interdisciplinari di genere. I testi letterari, su cui si concentra l'attenzione della maggior parte dei contributi di questo numero della rivista, non solo riprendono le costruzioni socio-culturali di genere, ma le problematizzano, attraverso rifrazioni e riflessioni, rivelandone e discutendone condizioni di origine, contestualizzazioni e configurazioni.

I saggi raccolti coprono lo spazio temporale di circa un secolo: dalla letteratura tra le due guerre fino alla stretta contemporaneità del 2019. Un primo gruppo dominante (sei su dieci) è dedicato a testi europei degli anni Venti e Trenta del secolo scorso, dunque a quel periodo in cui la *Neue Frau/ New Woman* trova la sua realizzazione sociale e rappresentazione letteraria più visibile. Gli articoli di Marijke Box e di Paola Gheri evidenziano come, sin dagli inizi, il nuovo ideale femminile sia stato visto dalle più importanti scrittrici con grande scetticismo e riserva. Nella sua interpretazione del racconto di Mela Hartwig *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (1928) Box sottolinea che l'autrice, sin dalle prime opere, si oppone al concetto di *Neue Frau* in quanto costruzione maschile che esalta l'immagine della ragazza bella, sportiva e autonoma che però è lontana dalla realtà della maggior parte delle donne, destinate a provare un complesso di inferiorità e a trascorrere una vita infelice. I personaggi femminili di Marieluise Fleißer e la protagonista dell'importante romanzo di Hartwig *Das Weib ist ein Nichts* (1929) dipingono, come mostra Gheri, una realtà ben diversa dallo slogan della donna moderna e indipendente: "L'instabilità delle sue (di Hartwig) figure femminili, la discontinuità del loro comportamento, la fragilità delle loro scelte, lasciano emergere, come per le figure di Fleißer, un'antica questione identitaria di cui, paradossalmente, le nuove libertà delle donne non fanno che esasperare i termini".

Giulia Ianucci ci invita alla riscoperta di una serie di romanzi che nei primi decenni del Novecento raccontano storie di donne lesbiche e dei loro scontri tragici con i tabù sociali dell'epoca. Di queste opere di Aimée Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* (1901), di Maximiliane Ackers, *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen* (1923) e di Christa Winsloe, *Das Mädchen Manuela* (1933) soltanto l'ultima viene ancora ricordata indirettamente attraverso le varie versioni cinematografiche (l'ultima del 1958 con Romy Schneider nel ruolo della ragazza). Anche nella cultura e nella letteratura spagnola degli anni Venti e Trenta si è svolta, come spiega Antonella Russo, una vivace e ampia discussione sui concetti di donna nuova e moderna che vede come protagoniste le autrici Magda Donato, Teresa de Escoriaza, Federica Montseny, Ramón Gómez de la Serna e Carmen de Burgos. Il taglio corto dei capelli, l'abbigliamento sportivo: anche le donne nuove spagnole devono difendersi dalla critica di mancanza di femminilità.

Anticipando di quasi un secolo i discorsi attuali sulla soggettività, sulla fluidità del genere e della costruzione dell'identità, il romanzo *Orlando* (1928) di Virginia Woolf, come sottolinea Patricia Bollschweiler "propone una nozione performativa del genere" secondo la quale l'identità non è più legata al corpo ma "costituita da ricordi e tracce

memoriali di comportamenti e interazioni” e può diventare, perciò, fluida e non risulta più destino della natura ma, nei limiti dei condizionamenti sociali, della scelta individuale. Una simile anticipazione del discorso sul genere fluido individua Stefano Amendola anche nel monologo *Clytemnestre ou le crime* (pubblicato nel 1936 nella raccolta *Feux*) dove Marguerite Yourcenar fa parlare la protagonista proprio della sua trasformazione da donna definita pienamente dall’amore per il marito in una persona con tratti maschili sempre più accentuati (come regina che tiene in pugno il popolo, che pratica attività regali e maschili come la caccia, fino a diventare protagonista dell’atroce assassinio di Agamennone): un esempio di identità di genere fluida che trova le sue radici addirittura già nel dramma antico di Eschilo.

Con il contributo di Sandra Folie si passa alla letteratura contemporanea. Folie indaga sugli effetti di due etichette coniate alla fine degli anni Novanta e all’inizio del Duemila dalla critica letteraria e dal mondo dell’editoria per lanciare una sorta di gruppo di giovani scrittrici (Julie Zeh ed altre): “Freche Frauen” (“donne audaci”) e “Fräuleinwunder” (“signorine prodigio”). Presumibilmente nate principalmente per intenzioni pubblicitarie, queste denominazioni significano in realtà una discriminazione della letteratura al femminile alla quale viene paternalisticamente riservata una nicchia, per quanto grande, rispetto alle opere di autori maschili considerate universali.

Della raccolta di testi in prosa *Irres Wetter* (2000) di Kathrin Röggla si occupa Beatrice Wilke analizzando le strategie narrative con le quali l’autrice crea questi ritratti di personaggi femminili segnati tutti dalle condizioni economico-sociali degli anni Novanta della Berlino in pieno spirito neoliberale e globalizzato. Con l’uso di composti ad hoc, contrasti satirici o omissione del narratore tradizionale, Röggla crea una distanza ironica che “riesce a cogliere e a denunciare le nuove forme di vita inautentica generate dalle logiche economiche e sociali del mondo attuale”.

Domenique Hipp propone una “lettura queer” del romanzo *Außer sich* (2017) di Sasha Marianna Salzmann che non conduce ad una riduzione del significato ad una semplice storia di transizione da un sesso all’altro ma evidenzia il transito come elemento strutturale dell’individuo in generale. Il soggetto, consapevole di non essere autonomo, comprende la sua esistenza precaria nel continuo relazionarsi con gli altri: il viaggio dell’eroina Ali per ritrovare il fratello gemello scomparso non segue la logica di partenza ed arrivo ma si mostra infine come una ricerca persistente, non dell’altro ma di se stessa, accettata come sempre aperta.

L’ultimo articolo dedicato al tema monografico da un lato spinge l’asse temporale fino alla stretta contemporaneità, dall’altro lo ricolloca nel contesto storico-culturale dove, come *New Woman*, il concetto di *Nuova Donna*, *Neue Frau* è nato: *A Doll’s House* di Tanika Gupta, pubblicato nel 2019, è infatti una riscrittura del celebre dramma di Ibsen del 1879. In Inghilterra quel testo dell’autore norvegese ebbe nei decenni successivi una ricezione straordinaria, ricostruita in modo puntuale nella prima parte del saggio, da parte del movimento femminista e della lotta per i diritti delle donne. Giovanna Buonanno mostra l’efficienza dello spostamento di Nora dal contesto scandinavo alla borghesia bengalese-inglese durante l’epoca del colonialismo nell’India Vittoriana nel

testo della drammaturga indiano-inglese, che riesce ad integrare il discorso intorno alla *New Woman* con le questioni di razzismo e di ingiustizie sociali e offre così un significativo contributo alla costruzione della nuova donna nella scrittura diasporica femminile indiana.

Accanto ai saggi della sezione monografica, la rivista propone lo spazio miscelaneo “Altri studi”. Oltre al saggio di area linguistica proposto da Roberta Giordano, dedicato all’utilizzo delle strutture di enfasi nella didattica della lingua spagnola secondo la prospettiva della grammatica metaoperazionale, la sezione comprende tre contributi di area letteraria. Nel primo Paolo Pepe sviluppa una stimolante e densa lettura di un testo cardine del canone gotico inglese, *Melmoth the Wanderer* di Charles Maturin; alla stagione del modernismo pre-bellico, e in particolare al confronto sviluppatosi sulla rivista *The New Freewoman* fra Dora Marsden ed Ezra Pound intorno alla funzione dell’arte e della letteratura, è invece dedicato il successivo saggio di Marina Lops; segue, infine, il contributo di Valentina Rossi sulla serie animata giapponese *Romeo x Juliet*, esempio di rimediazione contemporanea di un testo fondativo della tradizione letteraria occidentale.

Note

1. Nella raccolta compaiono solo saggi di autori maschi che si esprimono sulle loro immagini del femminile.
2. “Das, was man die neue Frau nennt, ist ein etwas verwickeltes Wesen; sie besteht mindestens aus einer neuen Frau, einem neuen Mann, einem neuen Kind und einer neuen Gesellschaft. Ich muß gestehen, daß ich mir das hätte überlegen sollen, che ich die Aufgabe übernahm, über sie zu schreiben; dabei ist es nicht einmal ganz sicher, ob es die neue wirklich gibt oder ob sie sich nur vorübergehend dafür hält” (citato da Musil, 1978, p. 1193, trad. it. nostra).
3. Si vedano in particolare Becker (1999-2000); Becker, Kiesel (2007).
4. Tra queste si distingue Erika Mann, autrice di prose brevi anche su questo tema (Mann, 2001 [1930], pp. 73-4; 2001 [1931], pp. 87-9) e guidatrice appassionata.
5. “echt amerikanisch-uniform, ob es Stenotypistin, Gräfin oder Industriefrau blieb” (Giese, 1925, p. 139).
6. Il discorso della *Neue Frau* connota i romanzi di molte autrici tedesche, tra cui Irmgard Keun, Marie-luise Fleißer, Vicki Baum, Gabriele Tergit, che si ricollegano a loro volta al “New Woman Novel” (cfr. in particolare Ardis, 1990; Pykett, 1995; Ledger, 1997; Heilmann, 2000; Wänggren, 2017), un genere diffuso in Gran Bretagna, come si è detto, già alla fine del secolo. Cfr. tra gli altri Barndt (2003).

Bibliografia

- Ardis A. (1990), *New Women, New Novels, Feminism and Early Modernism*, Rutgers University Press, New Brunswick.
- Barndt K. (2003), *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der Neuen Frau in der Weimarer Republik*, Böhlau, Köln.
- Becker S. (Hg.) (1999-2000), *Jahrbuch zur Literatur der Weimarer Republik. Frauen in der Literatur der Weimarer Republik*, in *Zusammenarbeit mit Eckhard Faul und Rainer Marx*, Bd. 5, St. Ingbert.
- Becker S., Kiesel H. (2007), *Literarische Moderne. Begriff und Phänomen*, de Gruyter, Berlin.
- Benjamin W. (1982), *Das Passagen-Werk*, in Ders., *Gesammelte Schriften*. Bd. 5, hg. von Rolf Tiedeman, Suhrkamp, Frankfurt a.M.

- Giese F. (1925), *Girlkultur. Vergleiche zwischen amerikanischem und europäischem Rhythmus und Lebensgefühl*, Delphin, München.
- Heilmann A. (2000), *New Woman Fiction. Women Writing First-Wave Feminism*, Macmillan, Basingstoke.
- Huebner F. M. (Hg.) (1929), *Die Frau von morgen wie wir sie uns wünschen. Eine Essaysammlung aus dem Jahre 1929*, Verlag E. A. Seemann, Leipzig.
- Ledger S. (1997), *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester.
- Mann E. (2001), *Wie ich Auto-Monteur lernte* [1930], in Ders., *Blitze überm Ozean. Aufsätze, Reden, Reportagen*, hg. von Irmela von der Lühe und Uwe Naumann, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, pp. 73-4; *Fahrt ohne Schlaf* [1931], in ebd., pp. 87-9.
- Musil R. (1978), *Die Frau gestern und morgen* [1930], in Ders., *Gesammelte Werke*, hg. von Adolf Frise, Bd. 8, Rowohlt, Reinbek bei Hamburg, pp. 1193-9.
- Pykett L. (1995), *Engendering Fictions. The English Novel in the Early 20th century*, Edward Arnold, London.
- Wånggren L. (2017), *Gender, Technology and the New Woman*, Edinburgh University Press, Edinburgh.

Studi monografici
Dalla *Neue Frau*/*New Woman*/ Donna Nuova
al transgender e queer: trasformazioni dei discorsi
sull'identità di genere

A cura di
Marina Lops, Stefan Nienhaus, Lucia Perrone Capano

Transgressionen bei Mela Hartwig: *Aufzeichnungen einer Häßlichen* (1928) und das Ideal der ‚Neuen Frau‘

von *Marijke Box**

Abstract

Mela Hartwig's story *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, first published in 1928, is about a nurse who thinks she is unspeakably ugly and falls unhappily in love with her superior doctor. The protagonist tells her own story in retrospect and does not omit any embarrassment, but rather dissects her love mania in detail, from which she cannot free herself for a long time. The dreams of the 'New Woman' are far removed from this character, because this ideal is simply unattainable for her. Instead, negativity dominates the story from the start. Accordingly, the external approach to the modern type of woman also fails. Although the nurse is economically independent and financially well-positioned due to her professional activity, she has no chance in matters of private happiness, not least because she cannot adapt to the pragmatic lifestyle of New Objectivity.

In the confrontation with her own biography, however, something liberating also emerges. Thus, in her later work with the mentally ill, she finds a way to express genuine affection and a connection with humanity - contrary to the cynicism with which New Objectivity was dealing at the time. The ideal of the 'New Woman' is not only temporarily suspended by this willful protagonist, but is finally dismissed as a superficial illusion.

Keywords: Mela Hartwig, New woman, Flapper, New objectivity, Dysmorphophobia, Femininity, The 1920s, Transgression.

„Man wird wieder lieben.“

Max Brod

Im Mittelpunkt der von Mela Hartwig 1928 (und damit zur Zeit der Neuen Sachlichkeit) als Novelle veröffentlichten Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* steht eine verzweifelte Krankenpflegerin, die sich unglücklich in ihren vorgesetzten Arzt verliebt. Was zunächst nach altbekannter Trivalliteratur klingt, variiert das Schema tatsächlich auf innovative Art und Weise, denn die Schilderungen der Ich-Erzählerin sind so schonungslos, dass auch eine etwaige auf Umwegen erreichbare Erwidern der Liebe

* Universität Bielefeld.

von Anfang als völlig unmöglich markiert ist. Stattdessen sind bereits die ersten Zeilen des Textes durch Negativität geprägt:

„Ich bin häßlich. Dieses eine Worte ist meine kleine, lächerliche Geschichte. Ich habe keinen Buckel, und ich hinke nicht. Ich sage das nicht, um mich herauszustreichen, nur um den Irrtum zu entschuldigen, den meine Eitelkeit beging, als sie sich das erstemal, und mit gutem Grund, mit einem Spiegel auseinandersetzte. Ich sage mit gutem Grund, und ich bleibe dabei: ich war verliebt“¹.

Während sich die namenlose Krankenpflegerin unverhohlen zu ihren Defiziten bekennt, gibt sie zugleich unter der Hand eine gewisse Intellektualität zu erkennen. Mit ihrer Dysmorphophobie, einem Störungsbild, das erstmals 1891 von Enrico Morselli beschrieben wurde (Cuzzolaro & Nizzoli, 2018, S. 86), ist sie zwar schwer belastet und als randständige Figur entworfen, zugleich aber ist die Krankenpflegerin ernsthaft und selbstreflexiv. Sie erzählt teils ironisch, teils eindringlich und dramatisch von ihrem Schicksal. Durch diese unterschiedlichen Zugänge zur Geschichte der Erzählerin ist die Erzählung selbst auch eine Auseinandersetzung mit den populären Schreibweisen der Neuen Sachlichkeit und ihren Lösungen. Dadurch werden auch die Themen und Motive der Zwischenkriegszeit diskursiv. Der „virile Narzißmus“ etwa, den Helmut Lethen (1994, S. 184) dieser Phase attestiert hat, prägt die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* ebenso wie das Phänomen der ‚Neuen Frau‘, die gutgelaunt und -gekleidet die Büros, Werbung, Literatur, Schlagertexte, den Film und die Fotografie erobert.

Es geht nicht zuletzt um ein Ringen um die richtige Sprache in einer Zeit, in der das pragmatische Annehmen der gegebenen Umstände befürwortet und die Klage des Expressionismus zurückgewiesen wird. Die von Kurt Pinthus als „männliche Literatur“ (1929, S. 903) beschriebene Neue Sachlichkeit ist insgesamt von eher dokumentarischen Prinzipien wie Beobachtung, Antipsychologismus und Entindividualisierung geprägt, (Becker, 2000) nicht aber von akribischen Selbstreflexionen und -analysen, wie Mela Hartwig sie in ihren Romanen und Erzählungen vorgelegt hat. Mit diesen Sezierungen des Ich, wie die Autorin sie in ihrer Prosa inszeniert, hat sich auch ein Großteil der eher psychoanalytisch orientierten (insgesamt aber spärlichen) Hartwig-Forschung beschäftigt. Ein Blick auf die Forschung zeigt zwar, dass Hartwig auch im Zuge feministisch interessierter (Re-)Lektüren weitgehend unberücksichtigt blieb – was auch mit den Folgen ihrer Vertreibung und ihres Exils ab 1938 zusammenhängt –, doch immerhin liegt eine Monographie zu Körper(de)konstruktionen von Bettina Fraisl (2002) vor. Andere Untersuchungen, insbesondere zur Psychoanalyse-Rezeption der Autorin, sind hingegen vereinzelt als Aufsätze erschienen (Schmid-Bortenschlager, 1979; Polt-Heinzl, 2007).

Gisela von Wysocki (2018, S. 42) indes schreibt in einer Rezension zu Hartwigs 2018 erstmals veröffentlichten Roman *Inferno*, die Autorin habe mit ihrem Texten aus den 1920er Jahren „das Trugbild [...] der neuen Frau zum Teufel geschickt“. Und

auch dieser Beitrag löst sich von den psychoanalytischen und psychoanalysekritischen Zugängen zum Werk der Autorin, indem er vielmehr literaturgeschichtliche Aspekte, Kontexte und Zeitgeist-Phänomene berücksichtigt. Tatsächlich, so die These, gestalten Erzählungen wie die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das eigenständige Profil einer Literatur, die sich kritisch auf die Neue Sachlichkeit und ihre Devisen bezieht und ihr, ohne lediglich eine ‚weibliche‘ Untervariation der Epoche zu sein, ein eigenes Schreibkonzept entgegensetzt. So soll im Folgenden gezeigt werden, mit welchen Mitteln die Erzählung *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das Ideal der ‚Neuen Frau‘ als trügerische Illusion zeichnet und inwiefern auch die Neue Sachlichkeit in diese Kritik einbezogen wird.

I

Männlichkeit und Zynismus

Die Literatur der Neuen Sachlichkeit, von Kurt Pinthus überaus positiv attribuiert, wird von einem anderen zeitgenössischen Schriftsteller ganz anders wahrgenommen. Max Brod (1990, S. 48) schreibt in seinem Aufsatz „Die Frau und die neue Sachlichkeit“, der 1929 in der schmalen Anthologie „Die Frau von morgen und wie wir sie wünschen“ von Friedrich Markus Huebner erschienen ist, durchaus skeptisch: „Die neueste Literatur bekommt mehr und mehr einen harten, kalten männlichen Zug. [...] Von Liebe darf weder geredet noch gesungen werden“ (ebd. 48). Als Ursache für die Abwendung von allem Gefühlvollen erkennt er die Erfahrung zahlreicher Literaturschaffender, die ihre anfängliche Begeisterung für den Ersten Weltkrieg später bitter bereuen mussten: „Die modernen Autoren haben vor nichts so sehr Angst wie vor Illusionen“ (ebd. 49). Wenngleich Brod diese Reaktion für plausibel und nachvollziehbar hält, sieht er auch eine Gefahr in der um sich greifenden Ernüchterung:

„Der Stil der Sachlichkeit, der Herzlosigkeit hat seine Gefahrenzone erreicht. Er steht im Begriff, umzukippen, das Gegenteil von dem zu erzielen, was er angestrebt hat. Er steuert, allen Illusionen ausgewichen, einer neuen und viel schlimmeren Illusion zu: der Apotheose des rüden, ordinären, rein animalischen Menschen. Das Herz und die Sehnsucht hat man ausgeschaltet. Was bleibt übrig: Animal!“ (ebd. 51).

Der Verlust von Empathie, Einfühlungsvermögen und aufrichtiger Zuneigung führt damit laut Brod nicht nur zu misogynen Darstellungen in der Literatur (als Beispiel nennt er unter anderem Brechts „Dreigroschenoper“, 50), sondern er sieht zugleich „die gesamte soziale Entwicklung zu einer wirklichen, nicht auf Ausbeutung beruhenden Gesellschaft und Staatengemeinschaft“ (ebd. 45) in Gefahr. Da, wo nur noch Kälte, Härte, Brutalität und Zynismus zu erkennen sind, gibt es keinen Raum mehr für wechselseitige Anerkennung oder Trost, geschweige denn für eine warme Gemeinschaft oder die Idee von Solidarität. Wie präzise und treffend seine Beobachtungen waren, hat sich 1929 bereits angekündigt und spätestens 1933 bestätigt.

Damit formuliert Max Brod gewissermaßen *avant la lettre* die Kritik, die Helmut Lethen später an der Neuen Sachlichkeit geübt hat. Und doch bleibt Brod ein Funken Hoffnung, wenn er an seine (insbesondere männlichen) Kollegen appelliert: „Seien Sie zynisch, soviel Ihnen behagt, aber seien Sie dabei nicht so sicher! Lassen Sie ‚Liebe‘ zumindest als Problem offen“ (ebd. 52).

In seiner Ablehnung der Neuen Sachlichkeit und insbesondere ihrer Prägung als männliche Literatur benennt Max Brod in seinem programmatischen Text ähnliche Aspekte, wie Mela Hartwig sie auch in ihrem literarischem Text aufgreift. Wie einschneidend und brutal sich der Zynismus der kalten Neuen Sachlichkeit auswirkt, zeigt sich an dem antithetisch verdichteten Beziehungsgeflecht in den *Aufzeichnungen einer Häßlichen*. Wenn die namenlose Krankenpflegerin rückblickend ihre Geschichte erzählt, ist damit zugleich der Versuch markiert, diese Geschichte wieder einzuhegen, sie also im wahrsten Sinne des Worts selbst zu schreiben. Dieser Versuch wiederum gründet in der Erfahrung, unterdrückte Gefühle artikuliert und einen eigenen Willen letztlich ohne Aussicht auf Erfolg und zu Lasten eines Gegenübers formuliert zu haben. Dieses Gegenüber, Dr. B., entspricht dem Bild eines vollkommen rationalen Arztes und ist dadurch schnell als ‚kalte persona‘ (Lethen, 1994, S. 133-234) erkennbar. Beide arbeiten in der chirurgischen Abteilung eines Krankenhauses und begegnen sich auch ausschließlich dort.

Die Erzählerin beginnt ihre Schilderungen mit einer groben und oberflächlichen Skizze ihrer Biographie, die im enormen Kontrast zu den Details steht, mit denen sie ihr Äußeres beschreibt:

„Ich habe ein grobknochiges, breites, mißmutiges Gesicht, mit einer großen Nase, die in eine boshafte Spitze endet, kleine, tiefliegende Augen, die immer entzündet und immer lichtempfindlich sind und die ich zukneifen muß, wenn ich etwas besehen will. Dieser Augenkatarrh, an dem ich seit frühester Kindheit leide, hat an den geröteten Rändern der Lider längst alle Wimpern entfernt. Ich bin mager, aber von jener reizlosen, ganz belanglosen Magerkeit knochiger Frauen, habe große Hände und Füße und zu kurze Beine“ (131).

Nachträglich und ebenfalls eher flüchtig berichtet sie nun von verschiedenen Ereignissen ihres Lebens, von ihrer Einsamkeit, aber auch von privaten Interessen, Freundschaften und einer kurzen Liebschaft mit einem „verbummelten Literaten“ (134), die jedoch unverbindlich geblieben ist. Die eigentliche Handlung aber kreist um die Phase der intensiven Verliebtheit in Dr. B. Eine Beziehung ist zugleich als unmöglich gekennzeichnet, wenn die Ich-Erzählerin, die sich für unsäglich hässlich hält, rückblickend bekennt: „Ich liebte ihn, weil er schön war“ (147). Zunächst versucht sie dennoch, seine Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und verhält sich dabei äußerst ungeschickt. Als sie ihm später ihre Liebe gesteht und er sie zurückweist, kann sie diese Niederlage nicht verwinden. Wiederkehrend sucht sie den Kontakt und bringt Dr. B. gegenüber sogar einen Kinderwunsch zum Ausdruck. Die Lage spitzt sich immer weiter zu, sie gerät zunehmend in eine Art Liebeswahn und stellt sich (ohne sein

Wissen) völlig in den Dienst von Dr. B. Die Krankenpflegerin übernimmt all seine Anweisungen, kundschaftet sein Ordinationszimmer aus, erledigt seine Wäsche und verbringt schließlich eine Nacht in seinem Bett, das sie zuvor zufällig hinter einem Vorhang entdeckt. Als Dr. B. sie am nächsten Tag dort entdeckt, will sie sich vor lauter Verzweiflung mit einer Injektion töten. In letzter Sekunde bricht sie den Suizidversuch ab und beschließt, sich versetzen zu lassen – bezeichnenderweise in die Psychiatrie. Hier findet sie mentale Ruhe und berufliche Erfüllung im Umgang mit den Patient*innen: „Ich liebe sie“ (202).

Während die weibliche Hauptfigur dieser Erzählung sich also überaus exaltiert gibt, zu ihren Gefühlen bekennt und Träume, Ideale und Wünsche verfolgt, ist ihr Antagonist Dr. B. als absolute Kontrastfigur gezeichnet. Er ist ein nüchterner und sachlicher Wissenschaftler, dementsprechend bekennt er – und dies alles andere als wortkarg – gegenüber der Krankenpflegerin:

„Ich bin ein Fachmensch durch und durch. Ich bin nicht auf Erlebnisse gestellt, wenigstens nicht auf Erlebnisse des Herzens. Ich bin ein Fanatiker der wissenschaftlichen Idee, ein Fetischist des Geistes, ein unbestechlicher Diener nüchterner Wirklichkeit, also im Sinne der Frauen ein sehr unbequemer Patron. Ich bin ehrgeizig auf meine Art: Ich bin kein Streber, aber ich würde ohne Bedenken jeden Menschen, auch mich selbst, der geringfügigsten Chance der Wissenschaft opfern, wie man etwa zum Zwecke bakteriologischer Studien Tiere infiziert. Ein Mensch, dem der Blinddarm vereitert ist, ist für mich nur mehr ein vereiterter Blinddarm, sonst nichts. Nur so kann ich ihm nützlich sein. Und ich will nur eins: Nützlich sein“ (167).

Mit diesem sachlichen Arztbild verbunden ist auch seine Weltsicht insgesamt, wie sich etwa an seinem Kunstverständnis zeigt:

„Ich begreife allenfalls noch, daß man Bücher schreibt, obwohl ich auch das für sehr überflüssig halte, ich kann mir vorstellen, daß Musik, gute oder schlechte, ich mache da keinen Unterschied, einem schwächlichen Bedürfnis nach Lebensillusion entgegenkommt, aber völlig unverständlich ist es mir bereits, warum man ein Bild malt. Eine gute Photographie von einem Menschen oder einer Landschaft vermittelt mir doch viel deutlicher, einfacher und unverfälschter und vor allem sachlicher den Eindruck des Dargestellten. Ich will doch schließlich den Menschen oder die Landschaft nicht mit den Augen eines anderen, sondern mit meinen eigenen sehen“ (178).

Solche Ausführungen bleiben von der Erzählerin unkommentiert, sie fokussiert sich lediglich auf ihr unerfüllbares Begehren. Im rückblickenden Erzählen erkennt sie zwar ihre Maßlosigkeit, erinnert sich jedoch an die Unfähigkeit, sich selbst Einhalt zu gebieten: „Ich wußte ganz genau, was ich sagte, aber ich konnte nicht aufhören zu sprechen, die Worte drängten sich mir im Mund zusammen, sprangen mir gegen meinen Willen über die Lippen“ (179). Interessant ist dabei die Schonungslosigkeit, mit der sie sich mit ihrer eigenen Geschichte auseinandersetzt. Sie lässt keine Peinlichkeit aus – vielmehr seziert sie ausführlich jedes noch so groteske Detail ihres Liebeswahns

– was zu einem großen Vertrauensaufbau gegenüber der Erzählerin führt. Zugleich bleibt fraglich, inwieweit man ihrer Darstellung überhaupt trauen kann. Das gesamte Geschehen wird lediglich durch ihren monoperspektivischen Filter wiedergegeben und auch andere Stimmen kommen nur durch ihre Erinnerungen zu Wort. Dabei überschreitet sie immer mehr Grenzen. Von der anfänglich gehemmten, passiven und fleißigen Krankenpflegerin entwickelt sie sich zu einer Verfolgerin, deren Verhalten nur noch obsessiv erscheint. Tatsächlich hatte Mela Hartwig für den Novellenband *Ekstasen*, in dem die *Aufzeichnungen einer Häßlichen* 1928 erstmals erschienen sind, ursprünglich den Titel „Die Besessenen“ vorgesehen (Vollmer, 1992, S. 253). In dieser Variation des eigenen Ich wird die Protagonistin gewissermaßen zu ihrer eigenen Alternative, die vormals uneingestandene Vorstellungen und Wünsche offen benennt und auslebt.

Nicht nur in dieser Hinsicht, also durch die Aggressivität und Rücksichtslosigkeit ihres Vorgehens, lässt sich eine Form von *gender crossing* erkennen, auch ist die Krankenpflegerin auf durchaus pragmatische Weise in der Lage, mit ihrem Verhalten den männlich-sachlichen Habitus zu imitieren. Als sie ihren Kinderwunsch anspricht, nimmt sie eine betont nüchterne Haltung ein und bedient sich auch sachlicher Formulierungen: „[I]ch bin darauf gefaßt, daß es ohne Romantik, ohne Zärtlichkeit und vollkommen sachlich abgeht. Ich will nur ein Kind“ (172). Damit passt sie sich Dr. B. und dem populären Kälteediktat so stark an, dass von der ursprünglichen Befangenheit nichts mehr zu erkennen ist.

Der Erfolg jedoch bleibt aus. In Fragen der Liebe bleibt diese Figur nicht zuletzt aufgrund ihrer Inkompatibilität mit dem Zeitgeist chancenlos. Dass sie dabei immer wieder übergreifend und grenzüberschreitend wird, entfernt sie von sämtlichen tradierten Vorstellungen ‚idealer Weiblichkeit‘, mit der Attribute wie Gutmütigkeit, Schönheit und Zärtlichkeit verbunden sind. Vielmehr trennt sie, und dessen ist sie sich durchaus bewusst, „nur eine Spanne Bewußtsein und mühsame Zucht“ (202) vom Wahnsinn. Und auch die Vorgaben, die durch den Topos der ‚Neuen Frau‘ entstanden sind, wirken mit Blick auf diese Protagonistin hochgradig ambivalent, obwohl sie Aspekte wie Unabhängigkeit und Freiheit enthalten.

2

Das Phänomen der ‚Neuen Frau‘

Während die ‚Neue Frau‘ in vielen literarischen Texten als Muster- und Modellbild von Weiblichkeit mit (mehr oder weniger konstanten) emanzipatorischen Zügen fungierte, wurde ihr tatsächlicher gesellschaftspolitischer Gehalt allmählich reduziert. Vom ehemals mutigen und provokativen Entwurf der ‚Neuen Frau‘ blieb durch die ständige mediale Wiederholung nur noch eine simple Schablone. Genau hier hakt auch Mela Hartwigs Erzählung ein, wenn sie auf die Oberflächlichkeit des modernen Frauentypus verweist und damit die Grenzen der tatsächlichen Freiheit aufzeigt.

Zum einen bringt die Krankenpflegerin durch ihre Berufstätigkeit einen wichtigen Aspekt der ‚Neuen Frau‘ schon per se mit ein. So ist sie ökonomisch unabhängig und erwähnt auch an verschiedenen Stellen, dass sie sich bestimmte Dinge wie eine Taxifahrt problemlos leisten kann. Doch fällt diese Unabhängigkeit als Zeichen ihrer Emanzipation kaum auf, denn zum einen war der Beruf der Krankenschwester in den 1920er Jahren keine neue Errungenschaft, sondern bereits seit Jahrhunderten etabliert. Damit erscheint ihre Berufstätigkeit viel weniger schillernd und insgesamt selbstverständlicher als die der zahlreichen Büroangestellten, die neuerdings die Romane etwa von Irmgard Keun oder Christa Anita Brück bevölkerten. Zum anderen entspricht auch das Dienende einer Krankenpflegerin schlechterdings nicht dem populären Bild des hedonistischen Flapper-Girls, das tagsüber an der Schreibmaschine sitzt und seine Freizeit im Kino, in Cafés oder Tanzlokalen verbringt. In ihrer Berufstätigkeit findet sich also ein unzeitgemäßes Moment, das zum einen (ironischerweise) auf ihrer Selbstverständigkeit und zum anderen auf einer gewissen Antiquiertheit des Berufs an sich gründet.

Da, wo die Krankenpflegerin dennoch versucht, Stil und Auftreten der ‚Neuen Frau‘ zu imitieren, scheitert sie. So hält sie, nachdem sie versucht, sich einen Bubikopf zuzulegen, lapidar fest: „Ich kann nicht sagen, daß ich viel mehr damit erreichte als eine Veränderung meines Aussehens, und ich glaube nicht, daß sie mir zum Vorteil gereichte“ (136). Ein ähnliches Muster lässt sich in Bezug auf die Mode der Zeit erkennen. Zwar kann sie mühelos „Schuhe, Seidenstrümpfe, Parfüms, Spitzenwäsche, Bänder, Jabots und Schals“ (137) finanzieren, doch muss sie später erkennen:

„Die Feindschaft, die ich [...] für diesen Firlefanf empfand, weil er mir nicht hielt, was ich selbst mir davon versprochen hatte, begann erst mit dem Unbehagen über die Hartnäckigkeit und Indolenz meines Körpers, der sich weder in der Haltung noch in seinen Bewegungen einem modischen Schnitt oder Stoff fügen wollte, der mir jeden Faltenwurf aus der Fassung brachte, dem kein Korsett Räson beibringen konnte, der sich durch keine Eitelkeit bestechen ließ und auf den lässigen Gewohnheiten seiner schlaffen Muskeln beharrte“ (137).

Das Bemühen, sich oberflächlich den Schönheitsidealen und damit ihrem eigentlichen Ziel zu nähern, misslingt also. Kurz gesagt: Sie hat die finanziellen Mittel, nicht jedoch den habituellen Zugang. Ihre Ansprüche und ihr Einsatz sind dabei hoch, doch der Ertrag fällt wesentlich geringer aus. Auch der Versuch, die Aufmerksamkeit von Dr. B. durch das Rascheln eines neuen Seidenkleids auf sich zu lenken, gelingt ihr zwar, doch nicht so, wie eigentlich geplant:

„Er sah mir eine Weile kopfschüttelnd zu, dann sagte er, ruhig wie immer: ‚Was für ein Teufel ist denn heute in Sie gefahren? Sie machen mir ja die Kranken rebellisch mit Ihrer Nervosität. Von dieser Seite kenne ich Sie gar nicht. Haben Sie irgendeinen Verdruss gehabt? Nehmen Sie sich doch lieber ein paar Tage frei, wenn Sie sich nicht wohl fühlen. In einem Spital darf man sich nicht gehen lassen.‘“ (138)

An diesen Stellen offenbart sich die trügerische Schimäre des Ideals, das wohl für die wenigsten Frauen tatsächlich erreichbar war. Auch lässt sich hier wiederkehrend das Ausloten der neusachlichen Sinnangebote erkennen. Die Protagonistin ringt darum, einen Weg aus ihrer Misere zu finden, und greift dabei zu pragmatischen Lösungen, wie sie die Neue Sachlichkeit vorschlägt. Doch diese Lösungen führen nicht zum Ziel, sondern verursachen vielmehr immer neue Probleme, sodass sie zunehmend in eine Unglücksspirale gerät, aus der sie sich am Ende kaum noch befreien kann. Die Ich-Erzählerin ist als Romantikerin und Idealistin gezeichnet, ihr Gegenpart Dr. B. jedoch als Pragmatiker und Rationalist. Begibt sie sich in den Bereich des neusachlichen Pragmatismus, scheitert sie an ihrer ureigenen Unverträglichkeit mit dieser Lebensführung. Sie schwankt also zwischen den beiden Sphären, ohne sich einer der beiden überhaupt wirklich zugehörig zu fühlen. Dieses Kippen der verschiedenen Lösungsangebote, die das Verhältnis von Pragmatismus und Idealismus ausleuchten, deckt wiederum die prinzipielle Schwierigkeit auf, überhaupt einen gangbaren Ausweg aus ihrer existenziellen Krise zu finden.

3

Sexualität und Transgression

Der Hang zum Übertreten von vorgegebenen Grenzen zeigt sich wesentlich radikaler noch anhand der Sexualität der Ich-Erzählerin. An verschiedenen Stellen gibt sie Auskunft über sexuelle Phantasien und Vorstellungen, wodurch sie sowohl einen Raum als auch eine Sprache für die Darstellung ihres individuellen Begehrens schafft. Evelyn Polt-Heinzl (2007, S. 216) notiert in diesem Zusammenhang, die Ich-Erzählerin sei „auch erotisch anspruchsvoll, das zeigen ihre originellen Phantasien“. So verbringt sie teilweise Stunden damit, fremde Männer in Lokalen anzustarren, bis diese die Flucht ergreifen. Auch beobachtet sie beispielsweise eine Weile lang die Hand eines ihr unbekannten Mannes und führt dazu aus:

„Die Hand gefiel mir, ich lockte sie mit verliebten Augen, bis sie sich losriß und bis an den Rand des Tisches kroch, sich an einem Faden, wie eine dicke Spinne zu Boden fallen ließ, zwischen Tischen, Stühlen und Beinen zu mir gekrochen kam und mir in den Schoß sprang. Ich wollte aufschreien, aber ich brachte keinen Laut hervor, spürte, wie sich das fleischige Tier an meinen Schenkeln rieb, wie es mit einem Male zerging, sich in Wärme auflöste, durch meine Kleider hindurchsickerte wie ein warmer, sprühender Regen und keine andere Spur zurückließ als eine sonderbare Mattigkeit in allen meinen Gliedern“ (144).

Während Hartwigs Text also weibliche Sexualität und weibliches Begehren durchaus kunstvoll und metaphorisch verdichtet inszeniert, zeigt ein Blick in Irmgard Keuns Roman *Das kunstseidene Mädchen* einen wesentlich zurückhaltenderen sprachlichen Zugang zu diesen Themen. Keuns Protagonistin, die 18-jährige Doris, die in Berlin als Schauspielerin berühmt werden will, berichtet von ihren ersten sexuellen Erfahrungen mit dem wesentlich älteren Hubert:

„[E]r war der erste und sehr schüchtern – trotzdem schon fast Ende zwanzig. Und erst wollte er nicht, aber nicht aus Edelmüt und so, sondern einfach aus Feigheit, weil er dachte, das gibt Verpflichtungen so ein ganz und gar unschuldiges Mädchen. Und das war ich. Aber natürlich glaubte er nicht, daß er einfach ein feiges Schwein war, sondern hielt sich für enorm edel und hätte alles mögliche getan außer dem einen. Ich fand nur, ein Mädchen verrückt machen ist dasselbe, wie was andres tun, und dann dachte ich, einmal muß es ja doch sein und legte doch großen Wert auf richtige Erfahrung und war auch verliebt in ihn so mit Kopf und Mund und weiter abwärts“ (Keun, 2018, S. 240-1).

Auch bei Keun wird zwar sofort klar, wovon die Rede ist, doch die konkreten körperlichen Vorgänge werden eher verschleiert als offen thematisiert. Die intensive Auseinandersetzung mit der eigenen Sexualität ist für die Krankenpflegerin und ihren Text somit konstitutiv und alles andere als nebensächlich. „Diese geheimen Freuden“ (143) bedeuten damit für die Erzählerin der *Aufzeichnungen einer Häßlichen* das (wenn auch nur imaginäre) Ausleben ihrer sexuellen Identität und haben damit - trotz all der auferlegten Grenzen - auch etwas Befreiendes. Auch mit Blick auf diesen Aspekt legt die Erzählerin ihre verinnerlichten Barrieren ab und offenbart letztlich durch die Besonderheiten ihrer Subjektivität eine Alternative ihrer Existenzweise, die weit über den typologischen Entwurf der ‚Neuen Frau‘ hinausgeht.

4 Schluss

Der Text zeigt somit zum einen das Disruptive dieser Zeit, wenn die Annäherung an das Ideal der ‚Neuen Frau‘ nicht gelingt, obwohl das Bedürfnis danach da ist. Nicht etwa, weil die Protagonistin reaktionär wäre, scheitert die Anpassung an den mondänen Nimbus der ‚Neuen Frau‘, sondern weil sie die entsprechenden Voraussetzungen schlechterdings nicht mitbringt. An diesem Punkt wird die Schiefelage des Konzepts der ‚Neuen Frau‘ beobachtbar, zu dem nur junge, attraktive, kaum vorgeprägte Frauenfiguren zugelassen werden. Nicht mangels, sondern aufgrund ihrer Erfahrung ist sie ungeeignet für die ‚neuweibliche‘ und damit neusachliche Lebensführung.

Zum anderen geht der Text in der unverhohlenen Darstellung der sexuellen Ansprüche und Vorstellungen der Krankenpflegerin weit über die Typologie der ‚Neuen Frau‘ hinaus. Dies wird auch an ihrer Konturierung als eher irrationale, impulsive und unberechenbare Figur erkennbar. Zugleich vereint sie weitere Widersprüche in sich, die die Zuordnung zum Schema der ‚Neuen Frau‘ erschweren. So scheint ihre Wirklichkeitswahrnehmung teilweise auf groteske Art verzerrt, zugleich aber verfäht sie in ihrem gesamten Duktus intellektuell, überaus präzise und streckenweise ironisch – dies zeigt sich auch an der sezierenden Auseinandersetzung mit ihrer Geschichte. Zugleich gibt sie sich im Rückblick auf ihre existenziellen Extremlage als überspannt zu erkennen, dann wieder selbstreflexiv und maßvoll: „Wenn es mir mein Äußeres gestattet hätte, wäre ich vielleicht Schauspielerin geworden. Ich sage mit Absicht

vielleicht, weil es mehr als fraglich ist, denn wäre ich schön, so hätte ich es ja nicht notwendig gehabt“ (145), erwähnt sie an einer Stelle vollkommen nebensächlich und weist damit auch die Naivität von jungen ‚Neuen Frauen‘ wie Irmgard Keuns Doris zurück, die tatsächlich an einen solchen Aufstieg glauben. Die seit Jahrhunderten bestehenden Weiblichkeitsideale – auch der Idealtypus der ‚Neuen Frau‘ muss letztlich als eine von Frauen verinnerlichte äußere Erwartung der (patriarchalen) Umwelt gelten – werden durch diese eigen- und feinsinnige Protagonistin nicht nur vorübergehend suspendiert, sondern endgültig verabschiedet.

Und auch wenn sie ihr Begehren am Ende nicht erfüllen kann, liegt doch etwas Heilendes in dem Versuch. Das Gefühl des Vergeblichen weicht zugunsten eines produktiven Ansatzes. Im Aufschreiben ihrer eigenen Geschichte, die sie anfänglich noch als ihre „kleine, lächerliche Geschichte“ bezeichnet, zeigt sich ein Moment von Würde und Selbstannahme. Sie integriert diese Phase ihres Lebens in ihre Biografie, ohne sie von sich abspalten zu wollen. Dieser Prozess legt offen, wie allmählich auch ein Selbstmitgefühl entsteht, durch das sie sich und ihre Erfahrungen ernst nehmen kann. Dadurch gewinnt sie schließlich Distanz zu der vorangegangenen intensiven Phase ihres Liebeswahns. Die Verarbeitung dieser Phase schafft neuen Raum für neue Bindungen, und das Ende der wahnhaften Fixierung auf Dr. B. bedeutet die Möglichkeit, Zuneigung neu zulassen zu können. Zwar gelingt ihr – zumindest zum Zeitpunkt des Erzählens – keine neue Liebesbeziehung, doch findet sie zumindest Erfüllung in ihrer Arbeit mit den psychisch Kranken:

„Sie sind gutmütig und kindlich. Wenn sie ihre Anfälle haben, toben und schreien und um sich schlagen oder wimmern und sich in unmenschlicher Angst in den Boden verkriechen möchten, sind sie nicht schlechter und nicht gefährlicher als andere Menschen, die mit ihren fünf gesunden Sinnen das gleiche tun, aber grausamer, hinterhältiger und verstockter: nur bedauernswerter sind sie. In ihren ruhigen und guten Stunden sind sie besser als andere Menschen, dankbarer, lenksamer und wunderbar gut. Ich liebe sie“ (202).

Bettina Fraisl kommt in ihren Ausführungen zu einer weitgehend trostlosen Deutung dieses Schlusses. Während sie den „Geständniszwang“ der Ich-Erzählerin zunächst als „willkürlich und lächerlich“ (Fraisl, 2002, S. 191) beschreibt (was im Übrigen der Diktion der Protagonistin selbst entspricht) liest sie das Ende mit Blick auf den unerfüllten Kinderwunsch als „das Sterben der Ich-Erzählerin, das sie gerade verhindert, indem sie es schreibt. In ihrem Schreiben bewahrt sie etwas von dem, das da sterben soll. Der Tod der Ich-Erzählerin – als Frau – *steht in Rede*“ (Fraisl, 2002, S. 193).

Doch liegt auch etwas Sublimierendes in diesem Ende. Denn dass die Krankenpflegerin nach ihrer fundamentalen Niederlage am Ende Trost in der psychiatrischen Arbeit findet, deutet auch auf eine Spiegelbildfunktion der Patient*innen dort hin. Hier erkennt sie, dass sie in ihrer Emotionalität nicht alleine ist und dass es eine Verbundenheit mit dem Menschsein gibt, dass also Mitgefühl und

Zuwendung auch zu mehr Empathie und Selbstannahme führen. Indes findet sich auch hier wieder ein ambivalenter Aspekt in der romantisierenden und undifferenzierten Wahrnehmung der psychisch Kranken, die auch eine Art Überidentifikation und damit einen Mangel an professioneller Distanz zu erkennen gibt. Die Protagonistin bleibt damit ihren Widersprüchen verhaftet, fühlt sich zugleich jedoch weniger fremd im eigenen Leben. Die neue Arbeit bedeutet für sie das Eingeständnis ihres Scheiterns und neu gewonnene Autonomie zugleich. Ob dies also eine Geschichte der Resignation oder der Erneuerung ist, bleibt damit prinzipiell offen. Fest steht aber, dass die Hoffnung der Erzählerin nicht ganz schwindet.

Damit ist die Ich-Erzählung (auch als Ausdruck des Innenlebens der Erzählerin) nicht zuletzt gegen den Zynismus der Zeit geschrieben. „Man wird wieder lieben“, ist Max Brod sich in seiner Kritik der Neuen Sachlichkeit sicher (Brod, 1990, S. 53). Und auch Hartwigs Protagonistin (als hätte sie selbst Max Brod gelesen) hat den Glauben an echte Zuneigung noch nicht verloren. Das Ende der Liebe ist für sie keineswegs ausgemacht: Die plötzliche Erkenntnis um „die unbegreifliche Schwäche, ein Leben zu lieben, das mich nicht liebte“ (202) – an dieser Stelle vereinigen sich all die Widersprüche und Widrigkeiten, die die Geschichte der Erzählerin ausmachen – führt zu neuem Lebenswillen, durch den sie ihren Suizidversuch abbricht.

Anmerkungen

1. Zitiert wird im Folgenden, unter Angabe der Seitenzahl, aus: Hartwig (2004). Aufzeichnungen einer Häßlichen. In M. Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Droschl, Graz, S. 131-202.

Bibliografie

- Becker S. (2000), *Neue Sachlichkeit*. Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur (1920-1933)*, Böhlau, Köln.
- Brod M. (1990), *Die Frau und die neue Sachlichkeit*, in F. M. Huebner (Hg.), *Die Frau von Morgen wie wir sie wünschen*. Mit einem Vorwort von Silvia Bovenschen, Insel Verlag, Frankfurt a.M., S. 45-7.
- Cuzzolaro M., Nizzoli U. (2018), *Enrico Morselli and the Invention of Dysmorphophobia*, in M. Cuzzolaro, S. Fassino (Hgg.), *Body Image, Eating and Weight. A Guide to Assessment, Treatment, and Prevention*, Springer, Cham, S. 85-95.
- Fraisl B. (2002), *Körper und Text. (De-)Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Passagen, Wien.
- Hartwig M. (2004), *Aufzeichnungen einer Häßlichen*, in M. Hartwig, *Das Verbrechen. Novellen und Erzählungen*, Droschl, Graz, S. 131-202.
- Keun I. (2018), *Das kunstseidene Mädchen*, in I. Keun, *Das Werk*, Heinrich Detering und Beate Kennedy (Hgg.), Bd. 1: *Texte aus der Weimarer Republik 1931-1933*, Wallstein, Göttingen, S. 232-387.
- Lethen H. (1994), *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Pinthus K. (1929), *Männliche Literatur*, in „Das Tagebuch“, 10, 1, S. 903-11.

- Polt-Heinzl E. (2007), *Mela Hartwigs Fallgeschichten. Korrekturen zum Thema Hysterie*, in P.-H. Kucher (Hg.), *Literatur und Kultur im Österreich der Zwanziger Jahre. Vorschläge zu einem transdisziplinären Epochenprofil*, Aisthesis, Bielefeld, S. 211-26.
- Schmid-Bortenschlager S. (1979), *Der zerbrochene Spiegel. Weibliche Kritik der Psychoanalyse*, in M. Hartwigs Novellen, *Modern Austrian Literature*, in "Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association", 12, 3/4, S. 77-95.
- Vollmer H. (1992), *Nachwort*, in M. Hartwig, *Ekstasen. Novellen*, Ullstein, Frankfurt a.M.-Berlin, S. 247-66.
- Wysocki G. von (2019), *O-Töne des Unbewussten*, in „Die Zeit“, 9, S. 42.

“Die Fröste der Freiheit” Mela Hartwig, Marieluise Fleißer e il lato oscuro dell’emancipazione

di Paola Gheri*

Abstract

In line with the great changes that took place after World War I, in the societies of German-speaking countries women achieved important goals in the struggle for emancipation. Yet, once legal rights were gained, women had to cope with their new freedoms in public life. Between the image of the ‘New Woman’ and the harsh reality of post-war capitalistic society there was in fact a great gap. In the prose works of Marieluise Fleißer and Mela Hartwig analysed in this study, women contending with emancipation have to suffer terrible defeats. Although very different from each other, both writers share a particular interest in the dramatic contradictions of female existence in modern reality.

Keywords: Marieluise Fleißer, Mela Hartwig, Women’s emancipation, New Woman, Women’s identity.

I

Contraddizioni del moderno. La *Neue Frau* e il capitalismo

Nel romanzo di Joseph Roth *Die Flucht ohne Ende* (1927), testo che offre una radiografia particolarmente acuta della società sorta dalle rovine della vecchia Europa, si racconta, tra l’altro, la storia di Irene, la fidanzata del protagonista, e del lavoro d’impiegata che trova a guerra finita, dopo la morte del padre e il fallimento della ditta:

Sie gehörte zu den besseren Bürokräften, die der Herr Chef selbst zu rufen, nicht durch den Sekretär holen zu lassen pflegte. Deshalb bildete man sich damals ein, die Welt stünde Kopf und die Gleichheit aller wäre gründlich durchgeführt. Welch eine Zeit, in der Fabrikantentöchter das Geehrte vom Achtzehnten dieses beantworten mussten, um bessere Strümpfe tragen zu können. Diese Zeit war “aus den Fugen” (Roth, 2010, pp. 18-9).

L’immagine del “mondo alla rovescia” rappresenta perfettamente la sensazione che le grandi trasformazioni politiche e sociali del dopoguerra indussero nei cittadini delle nuove realtà repubblicane nei paesi di lingua tedesca. Di questi sconvolgenti rivolgimenti facevano parte anche il ruolo e l’immagine della donna¹. Conquiste come il di-

* Università di Salerno.

ritto di voto o la possibilità di un impiego, che coincidevano con i principali obiettivi dei movimenti femminili impegnati già prima della guerra nella lotta per la cosiddetta 'Frauenfrage', portarono alla diffusa convinzione che, come scrive Roth, "l'uguaglianza di tutti fosse fundamentalmente realizzata". La 'Neue Frau', l'idea e l'icona che negli anni Venti catalizzò i più molteplici aspetti dell'emancipazione femminile², entrò presto a far parte della coscienza collettiva anche o soprattutto grazie a quei fenomeni del costume altrettanto nuovi, come lo sport, la moda, le riviste, il cinema o la radio, che contribuivano in maniera decisiva a determinarne i contorni:

A handful of stereotyped visual and characterological profiles of New Women were so solidified in the collective mind's eye by the illustrated press and other mass media, only the slightest intimation of a woman's character or appearance sufficed to activate the reader's "universal archive" and fill in the complete picture (Frame, 1997, pp. 23-5).

Nella figura dinamica, libera, ambigualmente mascolinizzata e un po' aggressiva della donna emancipata che i media diffondono a profusione, non è difficile riconoscere l'espressione di una società tesa a superare drasticamente i vecchi schemi che fissavano il soggetto femminile in una posizione di netta dipendenza dall'uomo. Tuttavia, la rottura con la tradizione, promossa e accelerata dalle spinte di una nuova cultura urbana e industriale, genera anche, soprattutto nella condizione femminile, forti scompensi e conflitti. Diventare indipendenti significa per molte donne perdere il sostegno e la protezione maschili garantiti dalle precedenti strutture sociali per entrare in una dimensione pubblica dominata dalle logiche spietate del capitale, di cui anche la 'Neue Frau' fa parte. Non si tratta soltanto delle condizioni svantaggiose che le donne subiscono nel mondo del lavoro, ma di nuove, inavvertite strategie di assoggettamento legate a nuovi codici sociali e culturali. Attraverso il discorso della 'Neue Frau' l'industria dello svago e del consumo che, per effetto della forte americanizzazione del costume (Liidtke, Marssolek, von Saldern, 1996), conquista la società tedesca degli anni Venti, si appropria delle rivendicazioni del femminismo per convertirle in dei *Kunstprodukte* del mercato (Loreck, 1990). Dietro la scintillante 'confezione', però, la realtà riserva alle donne nuove frustrazioni e dolorosi fallimenti:

Der vielfach proklamierte Typus der modernen unabhängigen Frau hatte sich gewissermaßen zu einer schillernden Modeerscheinung und zu einem Ideal, einem Mythos verselbständigt. Die Realität der weiblichen Emanzipation zeigte sich dagegen als ein zermürender Kampfplatz (Vollmer, 1998, p. 281).

La vera e propria questione femminile, notava la psicologa Alice Rühle-Gerstel³, consiste nel fatto, "daß wir mit unseren errungenen Freiheiten innerlich nichts anfangen können, weil es männliche Freiheiten sind" (Rühle-Gerstel, 1929, p. 1). Liberata dall'antica schiavitù, ma trasformata dalle strategie illusionistiche della cultura di massa in un mito e in un 'prodotto', la donna moderna finisce per servire, di fatto, gli interessi di un'economia che, mentre la impiega nella macchina del lavoro, ne subordina le

caratteristiche di genere al proprio sistema produttivo. Il corpo, l'erotismo e, insieme, il desiderio femminile sono stilizzati da moda, pubblicità e nuovi media in una retorica dell'immagine che, in sostanza, ubbidisce alla domanda del mercato, lasciando intatta nel rapporto fra i sessi l'antica asimmetria⁴. Non è forse un caso che l'immagine di questa 'donna nuova' sia spesso associata alla magia del *glamour* cinematografico⁵, termine in cui si esalta il potere di un'esteriorità che richiama la patina accattivante di cui si rivestono le merci.

Dietro il volto anonimo della cultura del consumo e delle nuove forme economiche che la promuovono, vige ancora una logica patriarcale del potere e della proprietà che tende a reificare il soggetto femminile:

Die Ideologie der Sachlichkeit setzt die Frauen von den herkömmlichen Herrschaftsstrukturen frei und unterwirft sie zugleich der abstrakteren, männlichen Regie, die sich als Rationalität und Formierungsbedürfnis in keiner konkreten Form mehr anschauen kann. Sie materialisiert und verkörpert sich schließlich in der mit den Attributen der Konsumwelt geschmückten Frau (Anselm, 1987, p. 272).

La drammatica collisione fra le nuove, ambigue forme di autonomia da un lato e dall'altro una dipendenza, sia economica⁶, sia emotiva da una regia maschile che, proprio perché è diventata invisibile, confonde e disorienta, è al centro dei racconti di scrittrici come Marieluise Fleißer e Mela Hartwig. Sebbene molto diverse l'una dall'altra, entrambe condividono un'attenzione particolare e particolarmente acuta per i disagi, i conflitti e le zone buie dell'esistenza femminile, dove, lontano dal *glamour* della nuova donna, si consuma il dramma di una soggettività lacerata fra modelli e riferimenti contraddittori. “Meine Geschichten kommen aus dem Dunkeln” ha detto Marieluise Fleißer (cit. in Rühle, 1972, p. 569), mentre Hartwig, col suo romanzo *Das Weib ist ein Nichts* (1928), sfida provocatoriamente tanto il mito quanto la verità stessa dell'emancipazione. Ciò che i loro testi mettono impietosamente a nudo è, infatti, una realtà psicologica molto più antica della *Frauenfrage*, per la quale le conquiste della modernità non hanno risposte, ma solo nuovi conflitti e tragiche ambivalenze.

2

“Und der Weg ging ins Dunkle”. *Die Ziege* di Marieluise Fleißer

Guardando oltre la posa della ‘Neue Frau’ e l'accattivante discorso del suo mito, i racconti di Marieluise Fleißer rintracciano luoghi arcaici della psicologia femminile e li misurano sulla forma della cosiddetta civiltà moderna, sui “miti d'oggi” della sua cultura, sulla realtà del lavoro, dell'economia e del rapporto fra i sessi.

Quest'ultimo, che nell'opera di Fleißer rappresenta un argomento quasi esclusivo⁷, è sempre segnato dalla violenza e dall'assenza totale di comunicazione. In tutti i dieci racconti raccolti nel volume *Ein Pfund Orangen und neun andere Geschichten* (1929) “[...] sind die Beziehungen zwischen Männern und Frauen [immer] überlagert von

fremden Ansprüchen und eigenen Zwangslagen, von fixierten Selbst- und Fremdbildern" (Albert, 2000, p. 129).

Indipendentemente dalle situazioni, tale impossibilità appare sempre più grande del cinismo dell'uno e dell'ingenuità dell'altra, che ne è la vittima. Anonime⁸ e prive di un profilo psicologico definito, le figure di Fleißer agiscono i ruoli codificati di un antico conflitto che combattono sul suolo della modernità e dei suoi nuovi codici morali e culturali.

Le storie, infatti, si svolgono nel presente della repubblica weimariana, che è richiamata attraverso chiari indicatori come la crisi del marco, la vita cittadina, la moda e la 'Neue Frau'. Il modo fiabesco e apparentemente naïf della narrazione, però, ne iscrive le problematiche in una dimensione più arcaica e universale. Proprio come nelle fiabe, le giovani protagoniste si affacciano alla vita adulta attraverso la ricerca del 'lui' e dell'amore, ma la strada che percorrono le conduce nel buio della disperazione o della morte⁹. Nonostante vivano da sole come le donne emancipate e come quest'ultime siano libere di avere rapporti con gli uomini senza essere sposate, queste ragazze sono del tutto incapaci d'indipendenza, non solo economica, ma anche e soprattutto psichica. La famiglia d'origine, cui non si fa nemmeno cenno, si è come eclissata insieme a tutte le istanze e le figure che nella società prebellica rappresentavano per loro guida e protezione:

Alle Elemente der Erzählung, die den Kindern Schutz oder einen Halt in einer feindlichen Welt geben könnten – wie zum Beispiel Mutterliebe, Schwesterliebe oder väterliche Autorität – werden eliminiert. Das patriarchalische System ist nicht mehr imstande, seine Kinder zu tragen (Cocalis, 1982, p. 68).

Del tutto ignare sia rispetto a se stesse, sia rispetto alla realtà dei rapporti sociali, queste donne-bambine sono accomunate da un'immaturità interiore che si manifesta nell'ostinata ricerca dell'uomo così come nell'angoscia che le perseguita, nella confusione mentale, nell'incapacità di esprimere i propri vissuti e quindi di capirli. La maggior parte di loro vive in condizioni di vera miseria e non possiede né l'esperienza, né l'educazione sufficiente per affrontare in autonomia la dura realtà esterna, entrando, ad esempio, nel mondo del lavoro:

Sie hatte so wenig Wirklichkeitssinn [...] Was sie gelernt hatte, war brotlos. Sie wußte nicht, wie die Menschen sich untereinander bewegen und durch welche geheime Vergünstigung einer es so weit bringt, daß er seiner bestimmten und bezahlten Arbeit nachgeht. In ihrer Unkenntnis stellte sie sich das viel rätselhafter vor, als es in Wirklichkeit war [...] Und jetzt war sie wirklich ein Mädchen, dem es schlecht ging. Die Mark war schon wieder weniger wert (Fleißer, 1972, III, pp. 19-20).

Questa ragazza, come si legge, è "messa male", un'altra inclina al masochismo (Fleißer, 1972, III, p. 65), una terza, per la sua docile disponibilità allo sfruttamento, è addirittura chiamata "la capra". Sia per gli argomenti che affronta, sia per una scrittura che, tipica di

Fleißer, con modo falsamente ingenuo getta una luce cruda su certi drammi femminili, *Die Ziege* può essere considerato un testo particolarmente emblematico della raccolta.

Il racconto inizia come una vera e propria fiaba: “Da war einmal eine Ziege, das heißt soviel wie ein einzelnes Mädchen, neben dem kein Mann mit der wirklichen Liebe steht” (Fleißer, 1972, III, p. 76). Degradata e sfruttata da tutti gli uomini cui si affida, la “capra” non diventerà, però, una principessa, ma ricoprirà fino alla fine il ruolo designato di vittima priva di diritti. L’indigenza in cui vive e l’“educazione sbagliata” (Fleißer, 1972, III, p. 76) che ha ricevuto, probabilmente insufficiente e repressiva come quella delle protagoniste di altri racconti¹⁰, la privano della possibilità di difendere e, insieme, di comprendere se stessa:

Wohin gehörte sie überhaupt? Blieben ihre Gedanken nicht Anfänge und unberaten. Gott der Wille hatte mit ihr wohl nichts Entscheidendes vor. Er legte eine schwache Ahnung in sie und gab ihr den Namen Sehnsucht [...]. Der Himmel wich von ihr zurück, die nach dem Sinn und der Deutlichkeit suchte mit gespreizten Sinnen (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Come la figura paterna, anche la divinità, che ne è l’estrema amplificazione, non rappresenta più un riferimento sicuro per la ragazza che, invano, cerca di colmarne l’assenza rivolgendo la sua domanda di senso agli uomini che incontra. Separatasi dall’*imago* paterna (Cocalis, 1982, p. 68), l’autorità sopravvive come oggetto di una *Sehnsucht* indefinita e rivolta a un soggetto maschile che di quell’antico ruolo rifiuta ora ogni responsabilità sociale e personale. Volubile, cinico e insofferente di ogni legame, oppure narcisista, innamorato della superiorità che gli assicura il proprio sapere, l’uomo, “der Herr”, in questo racconto appare sempre come un perfetto esponente di quel mondo moderno, avido e strumentale nella sua cinica *Sachlichkeit*, che fu la Repubblica di Weimar¹¹, dove l’euforia consumistica, insieme all’abbandono delle vecchie strutture, distruggeva i vincoli morali nel nome di uno spietato individualismo:

Der beherrschende Materialismus, die Macht des Kapitals, des Geldes, der Maschine funktionalisierten den Menschen und reduzierten ihn auf eine ‚produktive‘ oder ‚unproduktive Kraft‘ im Getriebe eines gewaltigen Geschäftes. Gefühle waren ‚Luxus‘, die im sachlichen Leben harter Arbeit keinen Platz hatten – als abendliches Vergnügen konnte man sie freilich erkaufen (Vollmer, 1998, p. 64).

Quello che resta è un potere che sfrutta e non protegge e che quindi non può colmare il vuoto apertosi nella donna al venir meno delle vecchie strutture sociali, nemmeno se costei, come la giovane del racconto, spinge all’estremo la sottomissione secondo il solo modello di rapporto fra i sessi che conosce:

Der Mann möge dem Weib seinen Boden lassen, auf dem es steht, dann kann es sich schon einmal opfern, ohne alles nur schlechter zu machen. Sie hatte alles nur schlechter gemacht [...] Sie wußte nicht aus noch ein, als er sie nicht mehr brauchte. Eine Verlaufene mehr irrte sie herum im Tal der Tränen [...] Es war einfache Diktatur von einem Mann: wenn einer Erleichterung

brauchte, durfte man ihm die nämlich geben. Sie selber durfte nichts brauchen (Fleißer, 1972, III, p. 78).

Grazie a una prospettiva narrativa che oblitera “the traditional distinction between inner and outer life” (Hoffmeister, 1983, p. 398), così come confonde le voci della ragazza e di chi narra¹², la superiorità dell’uomo appare presupposta nella storia non meno che nella mente di costei, la quale, fin dall’inizio, non cerca nemmeno un dialogo, ma solo la “grazia” che ci si può attendere da un sovrano assoluto:

Er merkte nicht einmal wie verheerend er auf sie wirkte. Er brachte ja Haltlosigkeit bei momentaner Verschwendung für einen jeden ohne Ausnahme mit. Man konnte ihn begleiten, man durfte sich nicht auf ihn verlassen [...]. In diesen Kerl wie ein Baum hatte sie einmal alle Gnade hineingesehen (Fleißer, 1972, III, p. 77).

Divinizzare questo sovrano senza mandato, surrogato moderno dell’antica istanza paterna, non serve: invece della “grazia”, la giovane non trova che “un sistema”¹³, parola che rimanda a un calcolo e, più in generale, a quella “freddezza” in cui Helmut Lethen ha visto il contrassegno dei comportamenti sociali nel primo dopoguerra (Lethen, 1994, in particolare pp. 181-4)¹⁴. È nel medesimo “gelo” che per le eroine di Fleißer si rapprendono anche tutte le nuove libertà delle donne: “Das waren die Fröste der Freiheit, sie mußte lernen zu frieren” (Fleißer, 1972, III, p. 120) si legge nel racconto più tardo intitolato *Avantgarde* (1963). In *Der Apfel* il bagliore del *Glanz*, la parola magica che racchiude il sogno di affermazione sociale della ‘Neue Frau’, non è lei che circonfonde, ma, quasi fosse un’aureola, investe lui, l’“amico” che, però, resta freddo alla sua domanda d’aiuto: “Immer hatte sie, wenn sie an den Freund dachte, in einen Glanz gesehn. Immer stand der Gedanke an Hilfe in ihr, wo doch keine Hilfe war” (Fleißer, 1972, III, p. 24). Luce della ribalta o aura fiabesca di un sogno di felicità, il *Glanz* non è più che il miraggio di una proiezione, una fata morgana alimentata dallo stesso mondo di quelle *Girls*¹⁵ che la “capra” osserva dal fondo della sua miseria e della sua emarginazione:

Sie hatten keine Leistung in sich selbst, kein eigenes Gesicht und keine gen Himmel schießende Flamme. Sie stellten sich tief hinein in ihren einzigen Reiz [...] Die Zeit hängte ihre Fahne über sie, auf der der Name stand dieser Kreatur: Girl. Die Männer liebten das Girl, gerade weil es nicht dachte (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Nella figura di questa ‘bimba’ stilizzata che incarna la quintessenza della modernità e dell’emancipazione, la “capra” intravede il suo stesso vuoto:

So mußte man also werden. Aber mußten sie denn nicht schreien in manchen Nächten vor der inneren Leere? Seht ihr nicht, dachte sie, wie nötig sie haben, daß man eine Hand auf sie legt und einen Typ aus ihnen macht? (Fleißer, 1972, III, p. 79).

Il rifiuto di aderire a questo stereotipo significa, però, per lei, perdere l’occasione di una pseudo identità, significa essere esclusa da una dimensione pubblica che, non a caso,

la ragazza avverte come un pericoloso diluvio in cui annega ogni autentica ricerca di sé: “Die Öffentlichkeit war eine Überschwemmung. Überschwemmung ist so viel wie Gefahr” (Fleißer, 1972, III, pp. 80-1). Incapace di tenersi a galla con le sue sole forze, la giovane non può che spingere all’estremo un assoggettamento che nella moderna società senza “padri” non garantisce più nulla:

Die Verallgemeinerung des Tauschprinzips hat den Verkörperungen des patriarchalischen Prinzips ihre Bedeutung genommen, ohne das herkömmliche Verhältnis der Geschlechter zu überwinden (Anselm, 1982, p. 271).

“Come una bambina” costei cerca se stessa e il proprio posto nel mondo secondo modelli culturali che il modo latamente fiabesco del testo asseconda e nello stesso tempo rivela fallimentari. La lingua infantile, spesso involuta e oscura, racconta di una Cenerentola smarrita nella “giungla” che è diventata la società¹⁶:

Sie war in einem Durcheinanderwimmeln von Lebewesen nur eine Wärme, keine Person. [...] Was fühlt ihr von mir, dachte sie, was wollt ihr in mich hineinsehen? Ihr schaut nur selber heraus. Sieht mich denn keiner wirklich? (Fleißer, 1972, III, p. 78).

Di questo “campo di battaglia” (Fleißer, 1972, III, p. 81) fa parte anche il mentore, l’intellettuale che incontra alla fine e che, presala sotto la sua ala, le dà un nome nuovo (Fleißer, 1972, III, p. 80) e un’educazione moderna¹⁷, ma solo affinché diventi la donna che “andava bene per [la] stanza di un uomo saggio” (Fleißer, 1972, III, p. 80). Educata così al cinismo della modernità, la “capra”, che resta tale nell’anima, si avvia verso un futuro incerto con la sola consapevolezza che non esiste l’aiuto di nessuno e che persino la vittoria riservata all’uomo nel duro gioco dei rapporti sociali è una vittoria di Pirro:

Wußte er überhaupt wer er war? Wußte man, wer man selber war, wenn es hat ging auf hart? Man mußte überleben (Fleißer, 1972, III, p. 81).

Con questa lapidaria sentenza che chiude il breve racconto, la questione femminile si va definitivamente a collocare all’interno del più ampio orizzonte di una modernità consumistica e ferocemente individualista che, inaugurata dalla cultura postbellica, condannava all’alienazione anche i suoi stessi promotori.

3

Figurine: *Das Weib ist ein Nichts* di Mela Hartwig

Il titolo del romanzo di Mela Hartwig *Das Weib ist ein Nichts*, pubblicato nel 1929¹⁸, apparve e appare ancora oggi come una provocazione inaudita nel contesto dei primi grandi successi dell’emancipazione femminile. Con la storia di Bibiana, la giovane che si annulla fra le braccia degli uomini ai quali decide di appartenere, Hartwig continuava a discutere il problema profondo, già argomento di precedenti racconti, delle possi-

bilità di percezione e rappresentazione del Sé che la cultura patriarcale offre alla donna. L'instabilità delle sue figure femminili, la discontinuità del loro comportamento, la fragilità delle loro scelte, lasciano emergere, come per le figure di Fleißer, un'antica questione identitaria di cui, paradossalmente, le nuove libertà delle donne non fanno che esasperare i termini.

Il cataclisma che molti credevano di avvertire in queste libertà¹⁹, trova nel romanzo della scrittrice viennese una drastica smentita. Come le figure femminili di Marieluise Fleißer, anche la giovane Bibiana abbandona presto la famiglia d'origine, per vivere poi la propria indipendenza come una sorta di maledizione e di via verso la morte. La forma assunta storicamente dall'emancipazione, di cui Bibiana è espressione, collide, anche per lei, sia con un ordine sociale in cui gli uomini hanno mantenuto il potere sulla base di nuove, più anonime strutture, sia con un ordine simbolico che 'prevede' la sottomissione di lei. Di questo conflitto qualcuno all'epoca ha avuto sentore, come, ad esempio, Otto Flake, che a proposito della "donna del futuro" scrive:

Die Freiheit hat zugenommen – wie findet man aus dieser Freiheit in die Bindung an die Gottheit zurück, und welche Wendung gibt man diesem Weg, damit Selbstbewußtsein und Demut sich ausgleichen? Das gefährliche Gefühl, trotz aller Modernität nicht vom Fleck gekommen zu sein, liegt natürlich nahe (Flake, 1990, p. 139)²⁰.

La storia di Bibiana racconta, infatti, di un problema antico: la ragazza incontra uomini diversi, adeguando se stessa all'immagine che ciascuno di loro di volta in volta le impone. Prima fugge da casa con un avventuriero, poi diventa la musa di un compositore squattrinato. Quando questi l'abbandona, diviene la segretaria e l'amante di un ricco banchiere e, infine, la compagna devota di un rivoluzionario. Una teoria di ruoli maschili tenuti insieme dallo stesso codice culturale, nel quale si rifrange e si frammenta come in un prisma l'immagine – e quindi l'identità – della ragazza: Natasja, Bibi, Anna sono i nomi che di volta in volta riceve dai rispettivi 'Pigmalione' che incontra e che con questo gesto di tracotanza inaudita prendono il posto di quel 'Dio Padre' ormai assente dai cieli moderni.

Il prologo coincide con un breve capitolo intitolato significativamente *Bildnis*. Guardandosi allo specchio, la sedicenne Bibiana non vede riflessa che l'incertezza di un "destino". Ciò che la superficie le rimanda assume tutta l'inesorabilità di un "verdetto oracolare" che la inchioda a un corpo e a un'immagine che non è lei a poter plasmare: "Die Konturen meines Körpers sind die Grenzen meines Herzens" (Hartwig, 2002, 8). La vita interiore, l'anima, l'identità di Bibiana trova un confine, inteso sia come 'limite', sia come 'contorno', nel corpo sul quale si eserciterà a proprio capriccio l'immaginario maschile.

Con questo *incipit* perfettamente in linea col titolo, il romanzo introduce il suo argomento ovvero la vecchia questione dell'eteronomia del soggetto femminile che il crudo sfondo della società moderna ha reso, insieme, più invisibile e più radicale²¹. Come scrive Silvia Bovenschen in uno studio diventato canonico:

Der Begriff des Weiblichen erschöpft sich nicht in den sozialen Existenzformen der Frauen, sondern er gewinnt seine Substanz aus der Wirklichkeit der Imaginationen. Die mythologisierte, zuweilen idealisierte, zuweilen dämonisierte Weiblichkeit materialisiert sich in den Beziehungen der Geschlechter und in dem aus diesem fremden Stoff gewonnenen Verhältnis der Frauen zu sich selbst [...] Die Morphogenese der imaginierten Weiblichkeit schiebt sich im Rückblick an die Stelle der weiblichen Geschichte (Bovenschen, 1979, pp. 40-1).

La vicenda di Bibiana, è, infatti, “eine Geschichte der Geschichtslosigkeit” (Fraisl, 2002a, p. 247) dal carattere paradigmatico e, nella sua forma, quasi didascalico. Laddove Fleißer sottace e nasconde nelle ellissi del racconto²², Hartwig rende, talvolta esageratamente, esplicito²³: a sedici anni Bibiana, che non ha conosciuto suo padre, abbandona la madre e, in virtù di una nuova libertà, anche sessuale, sceglie di vivere a fianco di diversi uomini. Ciononostante, decidere di sé in autonomia da una figura maschile che abusa narcisisticamente del proprio ruolo è, anche per lei, impossibile.

Il romanzo cerca di raccontare il dramma di questa impossibilità e di metterne in scena le ragioni attraverso una galleria di personaggi maschili tesi a plasmare la protagonista sull’immagine che di volta in volta le attribuiscono. Privi di nome proprio, i partner di Bibiana si risolvono interamente nel ruolo che rivestono e che li mostra come tipici esponenti di una società moderna: il musicista senza soldi, l’avventuriero coinvolto in intrighi politici, il banchiere che al crac della borsa fa sparire le proprie tracce, l’operaio impegnato nelle lotte sindacali. Approfittando del posto lasciato libero dalla figura paterna, ciascuno di loro intende conformare la giovane alla realtà del proprio mondo: della politica, dell’arte, degli affari, della rivoluzione operaia. Solo che, per quanto si sforzi, in questo ‘gioco di ruoli’ deciso da altri, Bibiana, come la “capra”, non trova né il senso della realtà né quello della propria vita. Con l’uomo di turno si dilegua per lei anche la parvenza di un’identità presa in prestito (Hartwig, 2002, p. 151):

Nicht den Freund allein, begriff sie plötzlich, hatte sie verloren, mit dem Freund und bereits zum drittenmal verlor sie den Sinn ihres Lebens. Aber [...] noch einmal versuchte sie, dem Grauen eines leeren Herzens zu entspringen, in dem keine Wirklichkeit haften blieb, über ihre unbestimmten Züge ein lebendiges Gesicht zu stülpen (Hartwig, 2002, p. 135).

All’incondizionata dedizione di Bibiana il romanzo contrappone un mondo maschile ispirato a calcolo e lucido raziocinio. *Sachlichkeit* e *Nüchternheit* caratterizzano non solo il comportamento di tutti gli uomini con cui la giovane entra in contatto, ma anche, nello stesso tempo, la cultura ‘fredda’ degli anni Venti di cui costoro sono parte attiva²⁴. Lo sforzo di adeguarvisi significa per Bibiana sostituire la sola incontestabile verità della sua dedizione a una logica che intende e organizza il mondo senza tenere conto di quella verità:

Honorierte er [der Bankier] mit dieser Gehaltserhöhung wirklich nur die qualifizierte Arbeitsleistung oder das rührende Schauspiel einer zu völliger Sachlichkeit erstarrten Zuneigung? (Hartwig, 2002, p. 114).

Così, il “niente” che Bibiana è, prende di volta in volta il sembiante di una maschera, la forma e l'espressione che la mente maschile ha deciso per lei:

Ihre Augen, die schräg und hinterhältig jeder Bewegung folgten [...], schienen heller und härter als je und der tückischen Willkür des Mundes zu frecher Eintracht verschwistert. Dieser unvermutete Zusammenklang in ihrem zwiespältigen Gesicht verlieh ihm ein glückliches Gleichgewicht, die bezwingende Plastik einer sehr persönlichen und sehr planmäßigen Schönheit (Hartwig, 2002, p. 31).

La “bellezza programmata” voluta dall'uomo, sottintende e richiama insieme quella “Machbarkeit des Gesichts” che ispirava la moda e la pubblicità della ‘Neue Frau’ (Rinke, 2008, p. 169). Nel caso di Bibiana, però, l'anonimo *Diktat* di certe strategie commerciali ha assunto il sembiante dell'avventuriero (piuttosto che quello del banchiere o del musicista...) e la forma del suo personale volere.

Nel passare da un ambiente sociale all'altro, dal bel mondo della diplomazia e della finanza allo squallore dell'ambiente proletario, Bibiana mostra, infatti, di godere di tutte le libertà della donna moderna: lavora come segretaria del banchiere di cui diviene l'amante e, più tardi, come operaia quando è la compagna del rivoluzionario. Quando ricopre il ruolo di Natasja impostole dall'avventuriero, guida l'automobile e, come una vera e propria *Girl*, cura il proprio aspetto col trucco e col taglio dei capelli. Subordinando ognuna di queste pseudo ‘identità’ al desiderio di questo o quell'uomo e alla logica del suo mondo, il romanzo, di fatto, rovescia come un guanto l'immagine della donna emancipata, rendendone scandalosamente esplicita una rinnovata e per molti aspetti inedita matrice patriarcale. Quella libertà che dovrebbe fare di Bibiana un ‘soggetto’, alla fine, vale soltanto ad esporre il “nulla” che costei è ed è sempre stata²⁵ all'arbitrio di uomini che conoscono solo la parte assegnata loro nel teatrino della moderna società borghese:

Willst du mich verstehen? Ich habe kein eigenes Gesicht, kannst du das begreifen, ich habe immer nur das Gesicht gehabt, das ich eben erlebt habe. Ich war immer nur Geliebte, ich war kein Mensch. Ich habe mich in Rasereien verwandelt, in Musik, in Gold [...]. Ich war immer nur ein Gefäß, in das irgendeiner sein Leben hineingestopft hat. Nicht einmal ein Gefäß, eine spiegelnde Fläche vielleicht, die Leidenschaften zurückstrahlt, eine Figurine in einem fremden Spiel vielleicht (Hartwig, 2002, pp. 151-2).

Il termine *Figurine* (“figurina, statuetta”), che era il titolo originario del romanzo, si riferisce chiaramente alla plasmabilità dell'Io di Bibiana. Tuttavia, alla luce di una struttura sociale che condanna chiunque a una vita alienata, lo stesso termine appare anche come il riflesso dell'inautenticità dei personaggi maschili. Proprio come capisce la “capra” al termine della sua storia, nessuno vince in questo carosello di maschere, dove la parte che si recita in obbedienza alle leggi del sistema non implica la reciprocità dello scambio e quindi del rapporto umano: l'avventuriero si uccide, il musicista non sa conciliare Bibiana con la sua arte e rinuncia a costei, il banchiere si dà alla fuga, il ri-

voluzionario finisce in carcere, mentre Bibiana muore, uccisa da uno sparo durante una manifestazione in strada, senza aver trovato né l'amore né un'identità, ma, come certe eroine di Fleißer, solo la coscienza del proprio “nulla”:

Es war nicht ganz heraus, war sie seine Mitarbeiterin, Freundin, Geliebte oder wurde sie seine Frau [...]. Sie spürte tief wie er über ihr stand [...] Sie macht sich besser nichts vor, ohne ihm war sie gar *nichts* (Fleißer, 1972, III, pp. 117-8, corsivo mio).

Al pari di quelli di Bibiana, i ruoli della donna elencati in questo passo sono il riflesso delle proiezioni di lui, lo scrittore geniale che, nel racconto *Avantgarde*²⁶, la sfrutta per alimentare il proprio narcisismo. Questa frammentazione dell'essere femminile nelle parti di un copione scritto da altri si esprime, con l'evidenza di un simbolismo quasi eccessivo, nell'immagine finale del romanzo di Hartwig, dove il corpo senza vita di Bibiana, duttile strumento della messinscena delle sue posticce 'identità' (Fraisl, 2002, p. 266), viene calpestato e mutilato da un cavallo (Hartwig, 2002, p. 175). Anche la “capra” non arriva mai se stessa, a essere 'Io': “Sie war niemals ganz” (Fleißer, 1972, III, p. 77) si dice di lei dopo che l'estasi provata al primo rapporto erotico²⁷ svanisce per il cinismo e l'indifferenza dell'uomo.

Che la donna fosse “niente”, materia plasmabile priva di senso, in attesa di essere completata dal “soggetto”-uomo, lo aveva perentoriamente sostenuto Otto Weininger in quel *Geschlecht und Charakter* (1903) che aveva riscosso uno straordinario successo nella società asburgica del tempo²⁸. Anche se è molto probabile che Mela Hartwig conoscesse il volume di Weininger, è, però, alla tragedia *Judith* di Friedrich Hebbel che si richiama la citazione posta in epigrafe al romanzo: “‘Ein Weib ist ein Nichts; nur durch den Mann kann sie etwas werden’ Friedrich Hebbel” (Hartwig, 2002, p. 5)²⁹. La scelta di Hebbel, il cui testo risale al 1840, suggerisce l'esistenza di una lunga storia alle spalle di questa identificazione di ‘donna’ e ‘niente’ che anche il titolo mette in primo piano. In effetti, grazie alle spiegazioni biologiche di Freud³⁰ e alle volgarizzazioni misogine di un Weininger o di un Möbius, il primo Novecento riprende e consolida un topos negativo profondamente radicato nella nostra civiltà patriarcale. Quando, molti anni dopo, Jaques Lacan, analizzando lo specifico del piacere femminile, lo teorizzerà addirittura come un dato psico-culturale incontrovertibile, ne rovescerà, però, anche il segno. È proprio e solamente nell'estasi che, secondo Lacan, “questa *lei* che non esiste e non significa niente” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69) può trovare un luogo e un vissuto che le corrisponda. Affermando, non senza scandalo, che la donna “per essenza [...] non è tutta” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69), lo psicanalista francese universalizzava, in un certo senso, l'esperienza delle eroine letterarie di Marieluise Fleißer e Mela Hartwig. Il loro masochistico annullamento si spiega, nell'ottica di Lacan, come la conseguenza della struttura fallocentrica di una definizione del mondo che non prevede la donna e la sua diversità³¹. Nell'iperbolica disponibilità alla sottomissione delle loro eroine, le due scrittrici mostrano il volto più tragico di questo aspetto della psicologia femminile, cogliendolo nello scontro con le conquiste di una modernità che, lungi dallo scalfire

quella struttura, ha eclissato il discorso patriarcale dietro l'anonima regia di un capitalismo spietato e senza scrupoli.

Note

1. Negli anni Venti le donne ottengono il diritto di voto e il riconoscimento della parità di diritti davanti alla legge. Entrano poi nel mondo del lavoro sia grazie all'accresciuto fabbisogno di figure qualificate nel terziario, sia grazie all'aumento delle loro competenze lavorative quale conseguenza del loro impiego durante la guerra in ambiti che prima erano riservati agli uomini. Nel periodo compreso fra il 1907 e il 1925 il numero delle donne iscritte ai partiti di sinistra come la SPD o la USPD, arriva a triplicare e quello delle impiegate supera il 200 per cento. Cfr. von Ankum (1997, pp. 3-4). Per l'Austria si veda invece King (1993, pp. 75-83).

2. Grazie a una compenetrazione continua di realtà e letteratura, il discorso sulla *New Woman* è già presente nell'Inghilterra di fine secolo (Ardis, 1990, pp. 10-28). Sulla sua contraddittoria articolazione nella cultura della Germania di Weimar si veda, ad esempio, Frame (1997, pp. 12-40). Nella sua natura composita e difficilmente definibile, la *Neue Frau* appare come un chiaro riflesso dei processi di modernizzazione, del dinamismo e del nervosismo della metropoli. I nuovi ritmi di vita si riflettono nell'immagine di una donna magra, sportiva, con i capelli corti, libera da lacci e corsetti, il corpo a suo agio nei pantaloni maschili e la sigaretta in bocca per tenere lontano lo stress.

3. La psicologa di origine praghese Alice Rühle-Gerstel è una di quelle studiose che, leggendo la questione femminile sullo sfondo dei vecchi e nuovi paradigmi culturali, riescono a individuare alcuni dei limiti meno visibili della 'rivoluzione' delle donne. La sua opera principale, *Das Frauenproblem der Gegenwart. Eine psychologische Bilanz* (1932), ripubblicata nel 1972 col titolo *Die Frau und der Kapitalismus*, è considerata ancora oggi un testo chiave del pensiero femminista.

4. La 'nuova donna', ambigualmente rappresentata con pantaloni e capelli corti da un lato, rossetto e mani curate dall'altro, "stellt dem Markt nicht nur ihre Arbeitskraft zur Verfügung, sondern sich selbst als Ware" (Rinke, 2008, p. 169).

5. Un'altra parola simile, che la scrittrice Irmgard Keun ha esplorato a fondo nelle sue implicazioni illusorio-nostalgico-commerciali, è *Glanz*, lo splendore della metropoli che attrae ipnoticamente Doris, la ragazza "di seta artificiale" protagonista del romanzo omonimo: *Das kunstseidene Mädchen* (1932). "Nel testo non troviamo una chiara definizione di che cosa Doris intenda per *Glanz*, ma due sono sicuramente gli ambiti di riferimento per questa parola: il cinema con il suo star system e i beni di consumo con la loro dimensione estetica e commerciale insieme" (Perrone Capano, 2019, p. 69). Il romanzo di Keun mette particolarmente in evidenza la parentela fra i due termini – *glamour* e *Glanz* – nelle specifiche connotazioni semantiche che assumono nella cultura di Weimar. Su questa affinità si veda anche la voce "*Glamour*" in Hügel (2003, pp. 219-22).

6. Come riporta Alice Rühle-Gerstel, le donne impiegate nel mondo del lavoro, in posizioni generalmente precarie e poco redditizie, erano un'esigua minoranza e i loro salari erano sempre inferiori a quelli degli uomini che svolgevano la stessa professione. Tra la borghesia ricca il nuovo tipo di donna indipendente, che viaggia, guida l'automobile e pratica sport, appare più diffuso, anche se: "ihre 'Neuheit' besteht nicht in einer neuen sozialen Position, sondern nur in einem neuen Lebensstil [...] Die Kosten ihrer Lebenshaltung bestreitet wie in alten patriarchalischen Zeiten der Vater oder der Mann. Und so ist sozial gesehen die Rolle dieser Frauen keineswegs neu, sondern hinter ihrer modischen Fassade sehr alt" (Rühle-Gerstel, 1972, p. 22).

7. Alla domanda su quale problematica sociale avrebbe voluto trattare in un nuovo dramma, Fleißer rispose: "Ich könnte natürlich immer nur etwas zwischen Männern und Frauen machen" (intervista a Marieluise Fleißer in Rühle, 1973, p. 349).

8. Le donne sono indicate solo come "das Mädchen", "das Kind" o "die junge Person", gli uomini come "der Herr", "der Junge", "der Freund" o "der Mann".

9. „Mit versagendem Blick sah sie in die Jahre hinein, die vor ihr lagen, und wurde wirr und irr daran wie an einem vorwurfsvollen Schweigen. Zu lange hatte sie, wenn sie an diese Zeit dachte, in ein Licht gesehen, und der Weg ging ins Dunkle“ (*Ein Pfund Orangen*, Fleißer, 1972, p. 68).

10. "Mein Ludwig sagte: 'Du mußt klug sein, dann weiß es kein Mensch'. Ich wußte nicht, wie man klug ist. Ich wußte bloß, daß ich aufgewachsen bin in einem Kloster und daß alles, was ich dort gelernt habe, für mein Leben falsch ist. Ich war erzogen, daß ich gehorchte. Ich war gewöhnt, daß ich mich nicht verriet. Ich war

nicht erzogen, daß ich mich wehrte” (*Moritat vom Institutsfräulein*, Fleißer, 1973, III, p. 33). Si veda anche, ad ulteriore esempio, il racconto *Stunde der Magd* (Fleißer, 1972, III, p. 25).

11. “La repubblica di Weimar appartiene a quei fenomeni storici sulla cui base è possibile studiare assai bene il prezzo della modernizzazione di una società. Uno scambio tra gigantesche conquiste tecniche da un lato e un crescente disagio nell’incultura dall’altro; alleviamento civilizzatorio contro sentimento d’insensatezza” (Sloterdijk, 1992, p. 331).

12. Le due voci principali “erlauben weder mitleidvolle Identifikation noch eindeutige Distanzierung des Lesers; die Lakonik der Wertungen steht im Gegensatz zu ihrer unklaren Urheberchaft, und die unbeantwortbare Frage ‘Wer spricht?’ zieht ihn in den Sog der unbekannten Mächte, die bestimmen, was ‘man’ zu denken und zu tun hat” (Albert, 2000, p. 135). Questo tipo di narrazione porge l’introiezione di certi paradigmi e del discorso sociale ad essi legato come un dato di fatto che rimane indiscernibile da altri percorsi del pensare e del sentire intrecciati nel tessuto del testo.

13. “Sie lernte Männer kennen, und einer war wie der andere und hatte für die Mädchen ein System und keine Gnade. Die natürlichen Feinde waren sie ja” (Fleißer, 1972, III, p. 78).

14. Un ironico *pendant* femminile di questo atteggiamento calcolatore è rappresentato dal saggio di Irmgard Keun *System des Männerfangs* (1932), nel quale, con pungente sarcasmo, si fornisce alle donne una specie di guida alla seduzione e allo sfruttamento della controparte maschile, il cui presupposto è la rinuncia all’amore e, in generale, all’affettività (in Rheinsberg, 1988, pp. 115-8).

15. Questo tipo femminile d’importazione americana corrisponde all’immagine di una giovane donna indipendente, dinamica e moderna, dal corpo atletico e adolescenziale (Frame, 1997, pp. 12-22). La *Girl*, una delle declinazioni più popolari della ‘Neue Frau’, è particolarmente legata al mondo del varietà (*Tiller Girls* è il nome della compagnia inglese di *soubrette* di fama internazionale i cui spettacoli provocarono gli attacchi di scrittori come Joseph Roth e Siegfried Kracauer contro la massificazione degli individui e del costume). Coniugando spettacolo e aspetti della quotidianità femminile degli anni Venti, il varietà concorre a creare e pubblicizzare una versione della ‘nuova donna’ particolarmente gradita al mercato (Loreck, 1990, pp. 20-4). Oltre all’articolo intitolato *Die Girls* e pubblicato da Roth nel 1925 sulla *Frankfurter Zeitung*, vale la pena citare anche l’impressione che le donne del tipo “Girl” fanno a Tunda, l’emarginato protagonista del già citato *Die Flucht ohne Ende*: “Alle diese Mädchen erschienen Tunda wesenlos, wie Fotografien in illustrierten Zeitungen. Es war, wenn sie ihm entgegenkamen, als hätte er sie aufgeblättert” (Roth, 2010, p. 153).

16. “Wie die anderen hätte sie es versuchen müssen, dem lieben Nächsten auf den Kopf zu steigen. Statt dessen versah sie sich daran. Das ließ ihn seine Macht erkennen. So ahnungslos war sie im Dschungel. Sie dachte die Wahrheit wie ein Kind” (Fleißer, 1972, III, p. 76).

17. L’uomo le fa addirittura leggere i *Beiträge zur Kritik der Sprache* di Fritz Mauthner, alimentando così un sapere scettico che distrugge per sempre il rapporto ingenuo e armonioso di lei con le cose della natura: “Sie kannte ihren Himmel nicht wieder, seit sie auf ihn hörte, war nicht mehr eins mit dem Frühwind [...]. Alles war in Frage gestellt. Friß oder stirb!” (Fleißer, 1972, III, p. 81).

18. Il romanzo, il cui titolo originario era *Figurine*, esce nel 1929 presso la casa editrice Zolnay di Vienna. Nonostante lo scandalo che ne accompagnò la pubblicazione, due anni dopo apparve in traduzione italiana presso la casa editrice Cappelli di Bologna col titolo *La donna è un niente*.

19. Si leggano ad esempio i contributi di scrittori e intellettuali raccolti nel volume curato da Friedrich Markus Huebner, *Die Frau von morgen – wie wir sie wünschen*. Uscito nel 1929, è stato ripubblicato nel 1990 dalla casa editrice Insel.

20. “Auf ihren [der Frau] Schultern liegt stärker als auf seinen [des Mannes] der Fluch der Zwiespältigkeit, der der Fluch der gesellschaftlichen Zeiten ist” scrive ancora Flake nel trattato *Die erotische Freiheit* (1928) (cit. in Vollmer, 1998, p. 40).

21. Muovendo da un atteggiamento critico nei confronti della psicoanalisi e delle teorie freudiane sulla donna, i testi di Mela Hartwig rintracciano radici culturali profonde del disagio e della problematica dell’identità femminile, che solo più tardi occuperanno la riflessione di figure come Simone de Beauvoir o Jacques Lacan per diventare centrali nel pensiero femminista del secondo Novecento.

22. Ogni frase di quest’autrice, ha scritto Elfriede Jelinek, è come conficcata nel terreno a colpi di martello e ciò che resta fuori, una mutila sporgenza, costituisce una notevole pietra d’inciampo (Jelinek, 2008).

23. Lo stile ‘eccessivo’ di Hartwig, che rasenta spesso il cattivo gusto, non ha la stessa forza e capacità di denuncia della scrittura di Fleißer e della sua originalissima “reflexive Naivität” (Müller, Vedder, 2000), ma può

comunque essere apprezzato come atto di resistenza alla “‘männlich’ besetzten Neuen Sachlichkeit” (Fraisl, 2002b, p. 178) e, in ciò, come tentativo di dare voce a un dramma profondo dell’esistenza femminile.

24. Anche se il testo non dà precisi riferimenti spazio-temporali, l’emancipazione di lei e le realtà di cui si parla, tra cui anche la crisi economica, alludono senz’altro al periodo fra le due guerre in cui il romanzo è stato scritto.

25. Come i racconti di Fleißer, anche il romanzo di Hartwig spinge il lettore verso la conclusione che “einer Frau jenseits der heteronomen Bindung an einen dominanten Mann keine Existenzform und -berechtigung, ja nicht einmal innerpsychische Fluchtwege zur Verfügung stünden” (Brueckel, 1996, pp. 74-5). Certe implicazioni sono già suggerite nel titolo dal termine *Weib* che, rispetto a *Frau*, ha acquisito nel tempo sfumature misogine e arcaizzanti insieme. Ecco come ne giustificava l’uso lo psichiatra Paul Möbius nel suo popolarissimo studio *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*: “Es ist ganz ungehörig, zur Geschlechtsbezeichnung den Ausdruck ‚Frau‘ zu verwenden. Frau ist die ehrende Anrede und bedeutet Herrin, Domina, Dame, aber nach unserem Sprachgebrauche darf nur die Verheiratete als Frau bezeichnet werden [...] Dem Manne steht das Weib gegenüber, und der Plural heißt nicht die Frauen, sondern die Weiber. Wenn die Weiber sich ihres Namens schämen sollten, so ist das schlimm genug, aber kein Grund, die Sprache zu vergewaltigen” (Möbius, 1900, <https://www.projekt-gutenberg.org/moebius/schweib/chap002.html>).

26. Vale la pena sottolineare la qualità ironica del rapporto fra il titolo e la storia: mentre il primo evoca un’idea di rinnovamento e rivoluzione, il testo racconta, sulla base delle esperienze personali di Fleißer, una storia antica di potere e di discriminazione. Uno scrittore approfitta della vocazione alla scrittura della donna con cui ha una relazione per piegarla alle proprie idee.

27. “Aber sie kamen zusammen. Da mußte doch was nicht stimmen, wenn es so leicht ging. Sie wurde hellstichtig an ihm. Auf einmal lächelte sie in den Wind und hatte das Empfinden, als ob sie das Gras wachsen hörte. Wenn ich das einmal weiß, dachte sie, bin ich ganz. Sie war niemals ganz” (Fleißer, 1972, III, p. 77).

28. Secondo Weininger la donna è “oggetto” assolutamente privo d’individualità; non avendo alcuna qualità propria, può, come la materia, assumere qualsiasi forma. Da qui la lapidaria affermazione: “*das Weib ist nichts, es ist nur Materie*” (Weininger, 1908, p. 398).

29. Cfr. Hebbel (1984, p. 17).

30. Come si evince dai riferimenti presenti in alcune delle novelle raccolte nel volume *Ekstasen*, pubblicato nel 1928, Hartwig conosceva l’opera di Freud, in particolare i saggi sull’isteria e quelli sulla femminilità. Cfr. Kernmeyer (1996) oppure Fraisl (2002b). Freud, com’è noto, giustificava il senso d’inferiorità delle donne con la loro conformazione anatomica esperita come ‘mancante’ dell’organo sessuale maschile.

31. “Non c’è donna che non sia esclusa dalla natura delle cose che è la natura delle parole” (Lacan, 1983 e 2011, p. 69).

Bibliografia

- Albert C. (2000), *Grenzverläufe im Kampf der Geschlechter. Marieluise Fleißers frühe Prosa*, in M. E. Müller e U. Vedder (Hgg.), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 126-37.
- Ankum K. von (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley.
- Anselm S. (1987), *Emanzipation und Tradition in den 20er Jahren*, in S. Anselm e B. Beck (Hgg.), *Triumph und Scheitern der Metropole. Zur Rolle der Weiblichkeit in der Geschichte Berlins*, Reimer, Berlin, pp. 253-74.
- Ardis A. L. (1990), *New Women, New Novels. Feminism and Early Modernism*, Rutgers University Press, New Brunswick-London.
- Barndt K. (2000), “*Engel oder Megäre*“. *Figurationen der ‚Neuen Frau‘ bei Marieluise Fleißer und Irmgard Keun*, in M. E. Müller e U. Vedder (Hgg.), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin, pp. 16-34.
- Barndt K. (2003), *Sentiment und Sachlichkeit. Der Roman der neuen Frau in der Weimarer Republik*, Böhlau, Köln.

- Bovenschen S. (1979), *Die imaginierte Weiblichkeit. Exemplarische Untersuchungen zu kulturgeschichtlichen und literarischen Präsentationsformen des Weiblichen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Brueckel I. (1996), *Ich ahnte den Sprengstoff nicht. Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Kore, Freiburg i. Br.
- Cocalis S. L. (1982), *Weib ohne Wirklichkeit, Welt ohne Weiblichkeit. Zum Selbst-, Frauen- und Gesellschaftsbild im Frühwerk Marieluise Fleißers*, in I. von der Lühe (Hg.), *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Argument, Berlin, pp. 64-85.
- Flake O. (1990), *Die alte Aufgabe – die neue Form*, in F. M. Huebner (Hg.), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* [1929], Insel, Frankfurt a.M., pp. 135-50.
- Fleißer M. (1972), *Gesammelte Werke*, hg. von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister, Suhrkamp, Frankfurt a.M., 4 voll.
- Fraisl B. (2002a), *Körper und Text: (De-) Konstruktionen von Weiblichkeit und Leiblichkeit bei Mela Hartwig*, Passagen, Wien.
- Fraisl B. (2002b), *Nachwort*, in M. Hartwig, *Das Weib ist ein Nichts*, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien, pp. 177-89.
- Frame L. (1997), *Gretchen, Girl, Garçonne? Weimar Science and Popular Culture in Search of the Ideal New Woman*, in K. von Ankum (ed.), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley, pp. 12-40.
- Hartwig M. (2002), *Das Weib ist ein Nichts*, Literaturverlag Droschl, Graz-Wien.
- Hebbel F. (1984), *Judith. Eine Tragödie in fünf Akten*, Metzler, Stuttgart.
- Hoffmeister D. (1983), *Growing up Female in the Weimar Republik. Young Women in Seven Stories by Marieluise Fleißer*, in “The German Quarterly”, 56, pp. 396-407.
- Huebner F. M. (1990), *Die Frau von morgen wie wir sie wünschen* [1929], Insel, Frankfurt a.M.
- Hügel H.-O. (Hg.) (2003), *Handbuch Populäre Kultur. Begriffe, Theorien und Diskussionen*, Metzler, Stuttgart.
- Jelinek E. (2008), *Kein einziges Abenteuer mehr aus dem Englischen Garten*, <https://www.elfriedejelinek.com/fenglg.htm>, ultimo accesso 20-1-2022).
- Kernmeyer H. (1996), *Ekstasen oder Das Andere der Vernunft. Mela Hartwigs Kritik an der rationalistischen Moderne*, in C. Unterweger, I. Wieser (Hgg.), *Über den Dächern von Graz ist Lisl wahrhaftig. Eine Stadtgeschichte der Grazer Frauen*, Frauenverlag, Wien, pp. 166-87.
- Kessenmeier G. (2000), *Sportlich, sachlich, männlich. Das Bild der ‚Neuen Frau‘ in den Zwanziger Jahren. Zur Konstruktion geschlechtsspezifischer Körperlichkeit in der Mode der Jahr 1920 bis 1929*, Ebersbach, Dortmund.
- Keun I. (1988), *System des Männerfangs* [1932], in A. Rheinsberg (Hg.), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Luchterhand, Berlin-Darmstadt, pp. 115-8.
- King L. J. (1993), *The Woman Question and Politics in Austrian Interwar Literature*, in “German Studies Review”, 6, pp. 75-100.
- Kosta B. (1992), *Employed Bodies: Female Servants in Works by Marieluise Fleißer*, in “German Studies Review”, 15, pp. 47-63.
- Lacan J. (1983 e 2011), *Il seminario. Libro. Ancora 1972-1973*, Einaudi, Torino.
- Lethen H. (1994), *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Liidtk A., Marsolek I., von Saldern A. (Hgg.) (1996), *Amerikanisierung. Traum und Albtraum im Deutschland des 20. Jahrhunderts*, Franz Steiner, Stuttgart.

- Loreck H. (1990), „*Auch Greta Garbo ist einmal Verkäuferin gewesen*“. *Das Kunstprodukt ‚Neue Frau‘ in den Zwanziger Jahren*, in „Frauen Kust Wissenschaft“, 9/10, pp. 17-26.
- Möbius P. J. (1900), *Über den physiologischen Schwachsinn des Weibes*, Carl Marhold, Halle, <https://www.projekt-gutenberg.org/moebius/schweib/schweib.html>, ultimo accesso 31-1-2022).
- Müller M. E., Vedder U. (Hgg.) (2000), *Reflexive Naivität. Zum Werk Marieluise Fleißers*, Erich Schmidt, Berlin.
- Perrone Capano L. (2019), *Re-visioni della modernità nell'opera di Irmgard Keun*, Artemide, Roma.
- Rheinsberg A. (Hg.) (1988), *Bubikopf. Aufbruch in den Zwanzigern. Texte von Frauen*, Luchterhand, Berlin-Darmstadt.
- Rinke S. (2008), „*Sie trägt eine schwarze Lederjacke und abgeschnittenes Haar*“. *Mode und Beruf in den Romanen von Marieluise Fleißer und Mela Hartwig*, in A. Geiger (Hg.), *Mode und Kosmetik in Kunst und Gesellschaft*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien, pp. 167-82.
- Roth J. (2010), *Die Flucht ohne Ende*, Diogenes, Zürich.
- Rühle-Gerstel A. (1929), *Die neue Frauenfrage*, in „Die literarische Welt“, 5, II, pp. 1-2.
- Rühle-Gerstel A. (1972), *Die Frau und der Kapitalismus*, Neue Kritik, Frankfurt a.M.
- Rühle G. (1972), *Rückblick auf das Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, in M. Fleißer, *Gesammelte Werke*, hg. von Günther Rühle in Zusammenarbeit mit Eva Pfister, vol. IV, Suhrkamp, Frankfurt a.M., pp. 549-70.
- Rühle G. (Hg.) (1973), *Materialien zum Leben und Schreiben der Marieluise Fleißer*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Sloterdijk P. (1992), *Critica della ragion cinica*, Garzanti, Milano.
- Vollmer H. (1998), *Liebes(ver)lust: Existenzsuche und Beziehungen von Männern und Frauen in deutschsprachigen Romanen der zwanziger Jahre; erzählte Krisen – Krisen des Erzählens*, Igel, Oldenburg.
- Weininger O. (1908), *Geschlecht und Charakter. Eine prinzipielle Untersuchung*, Braumüller, Wien-Leipzig.

La *neue lesbische Frau* weimariana o sulla narrativizzazione dell'immagine della donna *queer*

di Giulia Iannucci*

Abstract

In order to understand the lesbian/queer literary production as a defined category referring to the theories of the third sex by Ulrichs and Hirschfeld, the present investigation aims to examine the novels by Aimée Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* (1901), Maximiliane Ackers, *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen* (1923), and Christa Winsloe, *Das Mädchen Manuela* (1933). The close reading of these “reference models” allows the observation of the representation modalities of the *Lesbenfrage* from a social, cultural and erotic perspective. At the same time, it shows to what extent these texts contributed to the structural implementation of a new discourse of gender identity increasingly tending towards a queer perspective and therefore definitively distancing from the “classical” figure of the *neue Frau*. Hence, the present analysis tries to contribute to make partially visible the cultural heritage of the Weimar *neue lesbische Frau* through its narrative self-representation.

Keywords: New lesbian woman, Maximiliane Ackers, Aimée Duc, Christa Winsloe, Third sex, Queer literature.

La ricerca delle radici del *queer* implica una destrutturazione storico-antropologica della visione manichea imperante in relazione alle questioni di genere. Se, come spiega brillantemente Maya De Leo (2021) nella sua ricostruzione storico-culturale del *queer*, il Settecento presenta un'univocità prospettica di quel “monoteismo sessuale” in cui è solo il punto di vista maschile a “essere”, il *turn of the century* tra Sette e Ottocento sposta l'attenzione maschile anche sul soggetto femminile, ma solo in maniera asimmetrica e per stabilirne definitivamente i compiti e i doveri di moglie e di madre. Ripristinata la pace del focolare, il secolo “borghese” trascorre così minato, però, da un interesse sempre più pressante nei confronti della sessualità di natura etero- e omosessuale. È proprio nella seconda metà del secolo, infatti, che in Europa lo sguardo medico-scientifico inizia a indirizzarsi verso le manifestazioni sessuali devianti dalla norma e, tralasciando gli approcci più noti a partire dalle indagini di Richard von Krafft-Ebing, in ambito tedesco vede nella figura di Karl Heinrich Ulrichs imporsi un primo tentativo di superamento del paradigma binario tipicamente otto-

* Sapienza Università di Roma.

centesco. L'idea di *drittes Geschlecht*, teorizzata attraverso il concetto di *anima muliebris virili corpore inclusa* (Ulrichs, 1898) è il *fil rouge* teorico dell'opera di Ulrichs, *Forschungen über das Räthsel der mann männlichen Liebe*, che raccoglie all'interno i 12 opuscoli scritti fra 1864 e 1880 e pubblicati postumi in questa forma nel 1898 per volere del sessuologo Magnus Hirschfeld. È proprio quest'ultimo, poi, che, riprendendo la massima latina, porta all'attenzione di tutte e tutti quella teoria del terzo sesso, o delle *sexuellen Zwischenstufen*, ossia un approccio medico-scientifico teso a spiegare l'omosessualità femminile e maschile in quanto condizione riscontrabile in "Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlägen" (Wissenschaftlich-humanitäres Komitee, 1901, p. 4).

La storia (sotto)culturale della comunità *queer* tedesca tra fine Ottocento e inizio Novecento appare quindi inestricabilmente legata a un interesse scientifico che rappresenta una minaccia troppo pericolosa per il dimorfismo sessuale imperante (De Leo, 2021, pp. 10-4). Tale innovativa concezione, infatti, tende naturalmente a un definitivo superamento, mai realmente verificatosi, del paradigma binario e contestualmente verso un tentativo di ridefinizione intersezionale dell'essere *queer* (in parte tendente all'elemento androgino), anche e soprattutto attraverso la formazione e la costruzione di una comunità di riferimento. Tuttavia, se l'applicazione del discorso all'omosessualità maschile trova a fargli da riscontro una comunità che sa di essere tale anzitutto nella condivisa battaglia per l'abolizione del §175 del Codice penale tedesco, la questione posta in relazione al lesbismo registra corrispondenze meno visibili, benché ugualmente presenti, nella cultura e nella società tedesca (Iannucci, 2019).

Tale invisibilità di matrice misogina, che ha ragioni disperate e profondamente radicate nella società patriarcale, da cui è volutamente tenuta nell'oscurità, ha in realtà anch'essa una rispondenza tangibile che al tempo non ha potuto godere di una strutturazione sistematica e che cerca, ancora faticosamente, di affermarsi nella nostra contemporaneità.

Per questo motivo, e al fine di contribuire proprio al recupero della ancora nascosta *queer cultural heritage*, che aveva reso Berlino la città più *rainbow* d'Europa già durante gli anni Venti, l'interesse presente è quello di prendere in considerazione alcuni esempi della produzione letteraria a tematica lesbica del tempo per capire fino a che punto essa abbia ufficialmente contribuito alla negoziazione di un nuovo discorso identitario di genere sempre, però, direttamente legato alla formulazione dell'immagine femminile della *neue Frau* e imprescindibilmente influenzato dall'attività officiosa dei movimenti di liberazione omosessuale. In altre parole, e sulla scorta metodologica dell'evoluzione del *Queersein*, non è qui necessario verificare se, come si interrogava giustamente già in parte Gargano, ci sia corrispondenza tra narrazione e realtà della nuova donna¹, ma se le rappresentazioni dell'immagine della donna lesbica weimariana siano realmente di natura *queer* o, piuttosto, di matrice omonormativa. Se, come dice De Leo, l'adozione del termine *queer* sta a indicare un'azione di non assimilazione (non) dichiarata alla struttura eteronormativa egemonica del tempo, si tenterà di capire fino a che punto nei romanzi proposti, da utilizzare a titolo di esempi *tout court*², tale azione venga realizza-

ta e quanto, al contrario, la narrazione, tramite le sue protagoniste e i loro tentativi di auto-definizione, si muova attraverso percorsi orientati a quell'approccio omonormativo tendente allo "schiacciamento di alcune rivendicazioni dell'attivismo omosessuale su parametri eteronormati, ossia ricalcati sul modello coniugale della famiglia eterosessuale, e funzionali alle esigenze del capitalismo avanzato" (De Leo, 2021, p. 202).

L'indagine scientifica relativa alla letteratura *queer* weimariana si esaurisce in parte nell'universo "maschile", spesso non soffermandosi in maniera sistematica sulla controparte "femminile"³. L'analisi relativa a quest'ultima si limita il più delle volte a trattazioni interdisciplinari che tendono a mettere in connessione la società con altri sottogruppi come la letteratura, le arti figurative, il cinema ecc. Ancora più spesso la donna *queer* weimariana o viene narrata, con pregiudizio, da penne maschili, o la si ritrova inglobata nella categoria più ampia della *neue Frau*, tuttavia non come esempio possibile di quest'ultima, ma piuttosto nella sua accezione sessuale. Come spiega Heike Schader (2004, p. 28), infatti, anche se la preferenza sessuale della *neue Frau* era di natura eterosessuale, alle donne weimariane emancipate veniva imputato un certo grado di "lesbismo" a causa della loro androginia e della curiosità nella sperimentazione sessuale. Ciò avvenne, in maniera molto ovvia, a causa della somiglianza fisionomica e stilistica delle differenti riconfigurazioni del femminile, tanto etero- quanto omonormate, riscontrabile sia nel generale processo di *Vermännlichung* della moda e degli usi e costumi femminili, sia nell'altissimo grado di emancipazione (dall'uomo e all'interno della società) preteso e in parte ottenuto dalle donne del tempo. A ciò va aggiunta un'ulteriore considerazione: tanto la *neue* quanto la *queere* o *lesbische Frau* del tempo, entrambe vittime del *double standard* imperante, dopo essere state creazioni e oggetti di indagine della *scientia sexualis*, entrano a pieno titolo a far parte della storia culturale degli anni Venti. Infatti, con l'inizio del periodo weimariano

der Typus der homosexuellen Frau war nicht mehr nur eine Kreation der Sexualwissenschaftler, sondern wurde durch die homosexuellen Frauen belebt und umformuliert. Parallel zu diesem Bild entwickelte sich der Typus der "neuen Frau", der schnell große Popularität genoss. Viele der Eigenschaften und Vorurteile, die mit diesem Frauentypus verbunden werden, stehen in enger Korrespondenz mit dem Bild, das man sich von der homosexuellen Frau machte (Schader, 2004, p. 28).

Tuttavia il ponte con la *neue Frau* presenta *detour* sostanziali e strutturali dati da un differente grado di manipolazione eteronormante (si pensi ai finali nei romanzi sulla *neue Frau* in cui la donna, dopo una parentesi di libertà, finisce relegata al compito di moglie e madre) e da relazionare anzitutto a una diversa collocazione. La categoria della *neue lesbische Frau* è infatti posta al di fuori di quella della *neue Frau* rientrando, la prima, nel contenitore intersezionale e non binario del terzo sesso. Tale spostamento è già pionieristicamente palesato nel romanzo del 1901 *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht* di Aimée Duc, pseudonimo di Minna Adelt (1869-dopo il 1908, conosciuta anche come Minna Wettstein-Adelt e Mina Adelt-Duc), uno dei primissimi

testi che non solo si occupano di amore tra donne, ma collocano tale sentimento e le protagoniste dello stesso proprio all'interno della categoria del terzo sesso. Nonostante l'anticipazione cronologica rispetto al momento weimariano, infatti, il romanzo/saggio di Duc rappresenta il vero punto di partenza letterario dal quale si viene a costruire, seppur ancora in modalità estremamente teorico-sperimentale, quel modello alternativo umano che troverà una definizione scientifica nella categoria del terzo sesso prima e del *queer* poi.

Del romanzo, pubblicato a Berlino alla soglia del nuovo secolo presso Eckstein – lo stesso editore che due anni prima diede alle stampe la sua nemesi, ossia quel *Das dritte Geschlecht* di Ernst von Wolzogen che, scritto da un uomo, sembrava empatizzare molto poco sia con la *neue Frau* sia con la *queere Frau* – si hanno poche e sparse notizie. Ciononostante il testo – a metà strada tra *Sach-* e *Trivallliteratur* –, grazie alla recente riscoperta ad opera delle studiose Nisha Kommattam e Margaret Sönsen Breen, risulta essere fondamentale per il genere, trattando con enorme anticipo alcuni dei temi caldi del periodo specificatamente weimariano e mostrando, contestualmente, quanto gli stessi fossero già presenti alla svolta del secolo. Kommattam e Sönsen Breen spiegano:

Dieses Buch ist vieles: einer der ältesten lesbischen Romane der Welt, eine romantische Liebesgeschichte, eine charmante Skizze europäischen Weltstadtfairs um die Jahrhundertwende, ein Eindruck vom Studentinneleben der ersten Generation von Frauen, die überhaupt an europäischen Universitäten studieren durfte, ein feministisches Manifest, ein Zeitzeugnis der gerade entstandenen modernen Sexualwissenschaften (Kommattam, Sönsen Breen, 2020b, p. 4).

E infatti la storia d'amore tra la protagonista, la franco-russa Minotschka Fernandoff, studentessa in filosofia, letteratura e storia dell'arte, e Marta Kinzey, contessa polacca e studentessa di musica, seppur importante meccanismo trainante l'intera azione, fa piuttosto da cornice a un continuo interscambiarsi di personaggi femminili – donne di origini diverse, cosmopolite, poliglote, istruite (quasi tutte frequentano o hanno frequentato l'università a Ginevra, in Svizzera, unico stato aperto all'istruzione femminile), emancipate, indipendenti, e poi lesbiche e mascoline –, modelli concreti e reali dell'essere *queer*. Esse sono anzitutto attiviste in cerca di *Gleichberechtigung*, donne che parlano del proprio lesbismo non da una prospettiva erotico-sentimentale, ma da una prospettiva socio-politica, collocandosi quindi all'interno del nuovo gruppo del terzo sesso. Il loro *élan* emancipatorio, che ritroviamo nelle continue orazioni contro il matrimonio e a favore della totale emancipazione della donna e conseguente equiparazione all'uomo, si accompagna a un costante tentativo di ricerca di strutture alternative al modello culturale egemonico (casalinga-moglie-madre) che siano loro confacenti: al di fuori delle convenzioni matrimoniali, utili solo se di facciata, esse ricercano visibilità, meritocrazia e accettazione. Di questa struttura anticonformista, contraria a quella patriarcale che vedeva come uniche possibili alternative al matrimonio o l'infelicità o l'astinenza (Lederer, 1928; Viebig, 1929), ne fanno parte in quanto "Vertreter einer Mi-

schung” (Duc, 2020, p. 44). Esse rappresentano una “Menschenspezies” (Duc, 2020, p. 44) che, sotto forma di *élite* intellettuale, merita considerazione poiché, al di fuori delle sfere del maschile e del femminile comunemente intesi, forma la propria comunità:

gewiss, wir müssen versuchen, uns in der Öffentlichkeit durchzuringen, anerkannt und nicht übersehen zu werden! Der grösste Teil des Volkes und der Gebildeten hat keine Ahnung von unserer Existenz, von unseren Bedürfnissen, unserem Menschenrecht. Und doch tragen wir an dem allen selbst die Schuld! Wir treten nicht genug für uns ein, wir verfechten nicht unsere Thesen, wir geben uns nicht frei zu erkennen als Menschen, die weder Weib noch Mann sind (Duc, 2020, p. 43).

Dovesse realizzarsi il metodo di Minotschka, che prevede la realizzazione della *Gleichberechtigung* nella libera scelta di tutte e tutti secondo le proprie abilità, dall’istruzione al lavoro, passando per la possibilità o meno di sposarsi e/o mettere su famiglia, ne conseguirebbe anche uno smussamento di quel sentimento misandrico che monta in forme sempre più forti. Le nuove *queere Frauen* sarebbero infatti finalmente libere di ridefinire la loro idea di *Weiblichkeit*, da sempre *Begriff* a uso e consumo maschile, perché “die eigentlich ‘Weiblichen’ wären demnach diejenigen, die ihre eigene Individualität ganz für sich behalten, und eine besondere Spezies bilden, psychisch und physisch” (Duc, 2020, p. 56).

Altamente consapevole della sua natura e pronta a ottenere sempre di più, Minotschka non può più tacere tanto da dover forzatamente abbandonare gli studi in medicina:

Nicht die Medizin ist schuld daran, dass ich im Studium umsattelte, sondern der heutige Stand unserer Wissenschaft, unsere Unterdrückung unangenehmer Enthüllungen! Die ganze Art unseres Vorgehens gegen das Weib, sei es Weib im Denken und Empfinden oder nicht, ist’s, was mir das Studium der Medizin unmöglich machte. Soll ich arme und elende Weiber und Mädchen behandeln müssen, denen ich helfen könnte, wenn ich reden dürfte, zu denen ich aber nicht reden darf, weil die Wissenschaft nicht alles, was sie wohl weiss, erkannt haben will? Soll ich gegen meine Überzeugung Wesen, gleich mir und Euch geartet, dem Manne in die Arme treiben, bloss, weil die Welt das Althergebrachte will, weil die Ehe, der Geschlechtsverkehr zwischen Mann und Weib die Grundlage des medizinischen Erwerbes bilden? Könnt und wollt Ihr das? Sind die Ärzte nicht unsere ärgsten Feinde, weil sie die Wahrheit nicht öffentlich im Lichte der Wissenschaft enthüllen? Könnten sie nicht durch die wahren, wissenschaftlichen Thatsachen die Frauenfrage in andere Bahnen lenken, die keine Frauenfrage, sondern eine Frage des dritten Geschlechtes ist! Und Ihr, die Ihr gleich mir empfindet, Ihr, die Ihr berufen seid, Euch zu stemmen gegen die Willkür und das Althergebrachte, Ihr habt den traurigen Mut zu schweigen? Den “Mut” sage ich, denn den Mut, die heutigen Zustände stillschweigend zu ertragen, habe ich nicht! Darin seid Ihr mir über! (Duc, 2020, p. 41).

Non si tratta di “Frauenfrage”, ma di “Frage des dritten Geschlechtes”; esse non appartengono alla *Frauenbewegung*, ma alla nascente *Lesbenbewegung*. E, anche se poco sperato dalle donne, non passerà troppo tempo prima di dimostrare definitivamente

l'esistenza scientificamente provata del terzo sesso⁴, per quanto, al contrario, la patologizzazione di tale condizione umana naturale, sebbene confutata, sarà ancora per lungo tempo usata come stigma della sessualità femminile.

Nel romanzo, quindi, come già accennato, le questioni socio-culturali hanno la meglio su quelle erotico-sentimentali e infatti il suo valore e la sua unicità "liegen [...] in einer positiven, sachverständigen und leicht zugänglichen Normalisierung lesbischer Beziehungen zur Zeit des ersten großen feministischen Umbruchs in Europa" (Kommattam, Sönsner Breen, 2020b, p. 27), da intendere in una categoria apposita. Ciononostante Duc sfrutta sul finale la storia d'amore tra Minotschka e Marta – questa volta come strumento di chiusura narrativa. Nelle ultime pagine la scrittrice si abbandona alla descrizione della condizione errante e sofferente di Minotschka che, rifiutata da una Marta sposatasi in Polonia con un uomo, dopo Ginevra e Monaco, tornerà a Parigi, luogo d'origine della sua famiglia. Qui si perderà per poi ritrovare non solo le sue radici, ma soprattutto l'amata ormai vedova e in cerca di perdono: "Nein", spiega Marta, "Frauen unserer Art dürfen nicht heiraten, auch nicht in Freundschaft, das ist gegen jede Natur!" (Duc, 2020, p. 97). Ammesso l'errore, che corrisponde invero a un'impossibilità, a un'azione contronaturale, le due donne si ritroveranno per non lasciarsi mai più.

Nonostante il romanzo di Duc segnali già un primo passaggio verso un tipo di narrazione testimoniante della storia culturale della comunità *queer*, esso rimane molto più legato a un tipo di eredità scientifico-emancipatoria e all'interesse preponderante del tempo. È solo con l'inizio della Repubblica di Weimar che la questione più prettamente *sachlich*, ora meno latente, viene in parte sostituita da una trattazione più viva dell'argomento amoroso e della comunità. Inoltre le opere letterarie lesbiche del periodo weimariano, in confronto alla produzione guglielmina, "differed in their high circulation numbers and their wider availability through advertisements in the lesbian magazines. They were part of a larger wave of novels by women about women" (Marhoefer, 2015, p. 68) – e tale drastica differenza è data principalmente dal grado di consolidamento e visibilità raggiunto dalla sottocultura *queer*, in particolare nella metropoli berlinese.

Su questa scia il romanzo della scrittrice e attrice, di teatro, cinema e cabaret, Maximiliane Ackers (1896-1982), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, pubblicato nel 1924 per i tipi del Paul Steegmann Verlag di Hannover, rappresenta uno degli esempi narrativi di trattazione della *queere Frau* di maggior successo – tanto da arrivare a quattro edizioni (1923, 1924, 1927 e 1928) e 10.000 copie vendute nei primi cinque anni⁵. La trama si svolge, secondo quanto teorizzato da Wilma Peters (1988, p. 69), durante e subito dopo la Prima guerra mondiale e vede come protagoniste la diciassettenne Erika Felden, un *Lausbub*, "blaß, fein gliedrig und fremd" (Ackers, 2007, p. 4), e l'attrice, di poco più grande, Ruth Wenk, "licht wie ein Mädchen und herb wie ein Knabe, [...] ein Wechselspiel in ihrer eigenen Harmonie" (Ackers, 2007, p. 6). La passione tra le due donne scoppia presso un imprecisato *Kurort* della provincia tedesca e permette alle stesse di riflettere sulla natura del loro amore e sulla stigmatizzazione della società del tempo nei confronti di tale naturale predisposizione.

Le tematiche proposte richiamano in parte quelle già sopracennate, sebbene qui esse vengano analizzate attraverso un filtro più individuale che comunitario. La passione che travolge Eri e Ruth e le riflessioni che ne derivano, però, nonostante siano chiaramente legate alla relazione sentimentale esistente, hanno il pregio di combaciare con la *Lesbenfrage* weimariana. Attraverso una giusta commistione di sentimento individuale e questioni comunitarie Ackers raggiunge un altissimo grado di capacità identificativa che permette alle lettrici di scoprire/trovare loro stesse nella voce della scrittrice (Schoppmann, 1993; Marhoefer, 2015). In questo senso salta sicuramente all'occhio il tentativo sempre più consapevole di fuoriuscita dalle categorie canoniche del femminile e del maschile. Sebbene si ricorra continuamente all'uso di nomignoli appartenenti al campo semantico-fisionomico del maschile (*Bub, Knabe, Bursche, Kerl, Bubi, Bobby* sono gli appellativi attraverso i quali si auto-definiscono comunemente le donne weimariane)⁶, anche qui la teoria hirschfeldiana del *drittes Geschlecht*, ovvero dell'androginia, pare valere come metodologia egemonica. Come quando una giovanissima Ruth al primo *coup de foudre* si traveste con i vestiti del fratello per conquistare l'amata; o quando, dovendo recitare nella commedia shakespeariana *As You Like It*, interpreta quella Rosalinda che le darà la possibilità di travestirsi da Ganimede – “bald Ganymed, bald Rosalinde” (Ackers, 2007, p. 13); o quando, pensando a Eri, osserva: “Der kleine Junge [...] will keine Handarbeiten machen, aber Kofferschlösser in Ordnung bringen” (Ackers, 2007, p. 18). O ancora, sempre Ruth sfogandosi con collera:

Warum ist man gezwungen, entweder ein Bub oder ein Mädel zu sein. Wenn ich könnte, bald als Mädel, bald als Bub wollt' ich die Welt unsicher machen! Ich habe oft eine Unbändigkeit in mir, ein Verlangen nach Abenteuern [...]. Ich hätte im Mittelalter leben müssen. Ein Leben voller Mystik, Dunkelheit und Leidenschaft, und dabei in aller Frommheit so heiter und zart wie die alten Lieder. [...] Weißt du, wenn ich im Mittelalter gelebt hätte, so wäre ich ein Raufbold geworden und hätte alle Mädchen unglücklich gemacht. – Meine Zahmheit macht mich gegen mich selber toll. Schau mich doch an, wie ich da bin: ein Mädchen aus guter Familie, vom Scheitel bis zur Sohle wohlgezogen... (Ackers, 2007, pp. 40-1).

“Deine Augen freilich gehören der heiligen Maria, aber deine Hände dem Teufel” (Ackers, 2007, p. 41), e in fin dei conti si tratta sempre e solo di un *Begriff*, replica Erika: “Männer mit weiblichen und Frauen mit männlichen Einschlügen” (Hirschfeld, 1914, p. 354), diceva Hirschfeld. Ma l'anelito all'intersezionalità non può essere sancito dalle parole di Ruth. L'attrice, sebbene scomoda nell'atto performativo del suo genere di nascita, una volta scoperta dai suoi parenti, decide di continuare a recitare anche nella vita, fuggendo da Eri e stigmatizzando se stessa e il loro amore, nient'altro che “ein Verbrechen! Ein widernatürliches, unsittliches Verbrechen... weil wir einander lieb haben” (Ackers, 2007, p. 56). Ruth appare intimorita non solo dalla società che la reputa una poco di buono, ma anche dalla legge weimariana che, limitata all'omosessualità maschile, durante gli anni Venti tenta di allargare la copertura del §175 anche alla “widernatürliche Unzucht”⁷ femminile: “man kann nicht einmal mehr verstehen, daß man als

Mensch dem anderen gleich ist. Das ist so entsetzlich hoffnungslos” (Ackers, 2007, p. 58), così dichiara, capitolando definitivamente al nemico quando, una volta trasferitasi a Vienna, decide di sposare un uomo di cui non è innamorata e di far soffrire la donna che ama.

[Sie] hatte kapituliert. Jawohl, kapituliert. Sie wußte, was sie an Eri tat ... Aber sie blieb feig. Darin allein sah sie für sich selbst den Ausweg: sie flüchtete sich zu dem ersten besten Manne, der ein liebes Wort für sie hatte, – warf sich mit Gewalt auf den Weg der Natur und klammerte sich daran zu heiraten, Kinder zu bekommen, Frau und Mutter zu sein und von dieser Irrfahrt nichts mehr zu wissen, nicht einmal mehr zu ahnen. Eher teilte sie das unsichere Leben eines armen Schauspielers, als [...] die Kraft aufbringen zu können, die Konsequenzen ihrer Liebe zu tragen (Ackers, 2007, p. 129).

Nonostante la misandria sempre indagata – “Bist du männerfeind?” (Ackers, 2007, p. 32), chiede Ruth ripetutamente a Eri –, sarà quindi proprio Ruth a cedere alle pressioni socio-patriarcali, facendo apparire Eri sempre più consapevole della sua natura *queer*. In particolar modo nel passaggio dalla piccola località provinciale – abbandonata a causa del licenziamento dovuto a una storia con un uomo [sic!] sposato – alla metropoli berlinese, la giovane Eri, dopo un arrivo e un’accoglienza piuttosto fredda da parte della città, prende piena coscienza di sé. Attrice affermata, donna desiderata, “Bubi – der Herzensbezwinger, der König schöner Frauen” (Ackers, 2007, p. 87), “ein kleiner Casanova” (Ackers, 2007, p. 96), è una delle regine del Ku’damm, come Bobby:

Bobby war das typische, ausgelassene, lebensfrohe Mädel aus Berlin W. ‘Bobby’ macht sich keine Sorgen, keine Gedanken. Bobby mußte auch nicht arbeiten, sondern saß am reichen Tisch der Lebewelt des Kurfürstendamms, tanzte wie ein junger Gott und sah aus, wie ein hübscher Berliner Frechdachs aussieht: das dunkelblonde Haar kurz geschnitten, stets im eleganten Schneiderkleid, Sporthemd mit Schlips und Kragen, das goldene Armband, das Fußband unter dem Seidenstrumpf nicht zu vergessen (Ackers, 2007, p. 82).

Ora amante di donne sposate col beneplacito dei mariti – “es war modern, daß eine reiche Frau eine Freundin hatte, es gehörte zum guten Ton” (Ackers, 2007, p. 85)⁸ –, frequenta i locali di Berlin W.⁹ per sole donne, quelli in cui gira la cocaina e “die Muttis mit den Vatis” (Ackers, 2007, p. 109) ballano¹⁰. Qui la protagonista si sente, forse, a suo agio, sicuramente al sicuro e mai sola perché, come lei, anche le altre donne condividono lo stesso incerto futuro, lo stesso che avrebbe voluto condividere con Ruth: “Sie und Ruth gehörten irgendwie hierher” (Ackers, 2007, p. 111). Qui nessuno si cura di lei e finalmente, seppure ancora con sentimenti contrastanti, si sente parte di una comunità perché sa di essere una di loro e non più *anders als die Anderen*:

Im Beruf. Im gesellschaftlichen Leben. In der Familie. Mußt du nicht, um in den Augen der anderen ebenbürtig zu sein, Deine Art verschweigen, verheimlichen, mußt du nicht deine Liebe, dein ganzes Daseinsgesicht verbergen – nur weil sie dich nicht für voll ansehen? (Ackers, 2007, p. 114)

Il suo è un movimento incessante tra club, bar e locali notturni, nel vertice metropolitano della scena alternativa berlinese, finalmente l'unico possibile *habitat* in cui abbattere ogni possibile barriera: "Ich habe keine 'Nuancen' [...]. Ich bin, wie ich bin" (Ackers, 2007, p. 103). Eri è quindi il (nuovo) prodotto finito della Berlino *queer* e, proprio a causa della maggior consapevolezza acquisita, tenterà di riconquistare per l'ultima volta la donna della sua vita. Il loro amore, però, finirà definitivamente nel *setting* metropolitano della città di Vienna, dove le due donne, ormai consapevoli della loro omosessualità, prenderanno strade mai più intersecantisi: Ruth, codarda agli occhi di Eri e infelice come la città che la circonda (Hacker, 2015, p. 316), sposa un uomo, mentre Eri, la piccola "Anführerin einer ganzen Horde prügelnder Knaben" (Ackers, 2007, p. 16), forgiata dall'amore per Ruth e dalle esperienze berlinesi, è ormai libera: "Aber der Blick, den Eri aus Ruths Augen empfing, in dem ein Liebkosen lag und grenzenlose Treue, machte sie frei" (Ackers, 2007, p. 157).

La libertà di cui gode Eri è la stessa libertà di cui tante donne possono finalmente godere grazie a quel processo di presa di coscienza identitaria che, per molte, inizia proprio attraverso la lettura di quei romanzi, più di trenta nel periodo weimariano secondo Hacker e Vogel (1984, p. 12), che vennero erroneamente etichettati *trivial* o *unterhaltungsam* dalla critica ufficiale. Tale atteggiamento nei confronti di un tipo di letteratura che non rientrava nel canone classico stabilito, oltre a determinare una svalutazione dei prodotti letterari, ne impedì la ricezione stessa favorendone, al contrario, una *damnatio memoriae* (Schader, 2004, p. 38).

Il valore dei romanzi di letteratura lesbica, però, non è da ricercare unicamente nella qualità estetica – a volte effettivamente carente sia nel contenuto sia nella forma –, ma nell'impegno politico, sociale, religioso o ideologico di cui si fanno portavoce (Peters, 1988, p. 117). Tale qualità, essendo latente, è visibile solo agli occhi delle lettrici più attente che colsero la differente prospettiva di lettura da cui venivano indagati i temi più tipici della *Trivialliteratur*. Lo strumento "letteratura di consumo", quindi, fu necessario affinché il reale contenuto risultasse più accessibile nell'intento primario di identificazione ed empatizzazione con le lettrici consce del contenitore "ordinario" e del contenuto "perverso" (Schader, 2004, p. 39). Questa particolare circostanza si verificò proprio con quello che fu il prodotto artistico lesbico più noto della Repubblica di Weimar dove l'amore tribadico viene cautamente offuscato dalla critica allo stato autoritario prussiano e alla sua educazione militaristica ed eteronormante. Si tratta di un'opera che consta di quattro versioni parzialmente differenti tra loro: la *pièce* teatrale, prima nel suo genere (Dobler *et al.*, 2016, p. 80), di Christa Winsloe (1888-1944), *Ritter Nérestan*, messa in scena al Leipziger Schauspielhaus il 30 novembre 1930; la rappresentazione berlinese del 1931 della stessa, presso un teatro sulla Stressemannstraße, questa volta col titolo *Gestern und Heute*; la arcinota *Verfilmung Mädchen in Uniform* per la regia di Leontine Sagan sotto la supervisione di Carl Froelich che debuttò il 27 novembre 1931 al Gloria Palast di Berlino; la "*Verbuchung*" del film *Das Mädchen Manuela. Der Roman zum Film Mädchen in Uniform* del 1933, riscritta polemicamente da Winsloe.

Volendo circoscrivere il discorso a una sola delle versioni sopracitate, si prende qui in analisi la trasposizione letteraria del 1933, ossia il romanzo *Das Mädchen Manuela* (spesso ribattezzato col titolo della *Verfilmung*), poiché esso racchiude in sé molte delle modifiche apportate nelle varie riscritture. La trama, in parte autobiografica e dalle tinte fontaniane, come pure lo stile, si svolge in due momenti racchiusi tra gli inizi degli anni Ottanta e la fine degli anni Novanta dell'Ottocento: la prima sezione ha luogo nella provincia tedesca dove la piccola Manuela, dopo aver perso prima il fratello preferito e poi la madre con cui aveva un profondo rapporto, affronta un inizio di adolescenza molto travagliato tanto che il padre, ex ufficiale militare inetto sia nella vita sia nel lavoro, decide di mandarla in collegio (mentre lui, vedovo e libero, viaggia per l'Italia); la seconda parte si svolge proprio all'interno dell'autoritario Prinzessin-Helene-Stift, un collegio riservato alle figlie di ex ufficiali dell'esercito prussiano, dove Manuela, infatuata di perdutamente della giovane insegnante von Bernburg che, per quanto mossa da uguali sentimenti, non può ricambiare, si uccide gettandosi dalla finestra¹¹.

La scena finale del suicidio, tuttavia, iniziò sin da subito a suscitare numerose controversie. Infatti, e visto l'enorme successo avuto nel 1930 da *Ritter Nérestan*, da *Gestern und Heute* in poi il finale venne cambiato o mantenuto a seconda della produzione della messinscena¹² al fine di non turbare troppo il pubblico con un tema ancora così tabuizzato. Nella *Verfilmung*, "bester Film der Weltproduktion des Jahres 1931" (Schoppmann, 1997a, p. 477) e successo mondiale¹³, Sagan e Froelich optarono per il finale meno rischioso, un banale lieto fine in cui Manuela viene salvata dalle sue compagne nel tentativo di suicidarsi (sebbene fosse stato girato anche un finale alternativo conforme al dramma originale). Christa Winsloe, quindi, proprio a causa delle manipolazioni subite dalla sua opera decise di riscrivere un romanzo da leggere "gegen den Film" (Stürzer, 1993, p. 100), ripristinando come unico possibile epilogo quello del suicidio di Manuela.

La scelta di reiterare il contenuto inizialmente pensato per il dramma è in parte motivata dalla percezione alterata dell'opera stessa che, nelle sue manipolazioni, spostò l'attenzione weimariana dalla *liaison* lesbica alla critica dell'autorità guglielmina¹⁴. In particolare, l'educazione di stampo militaristico imposta alle giovani allieve del collegio dalla vecchia direttrice sembra proprio fare da specchio alla severa gerarchia attiva tra esercito e comandante (e non mancano i riferimenti alla guerra franco-prussiana del 1870-1871). La direttrice, "novello Federico il Grande" (Kracauer, 2007, p. 288), altri non è che la passiva promotrice di un tipo di egemonia militare e patriarcale tipica del *gestern*, reiterata anche se in assenza dei "padri". Essa, quintessenza dello spirito prussiano, "überträgt die Grundsätze der militärischen Ausbildung auf ihre Mädchen-schule. Sie verlangt absolute Unterordnung, eigenes Denken wird in der Anstalt nicht gefördert" (Stürzer, 1993, p. 106). Il collegio, quindi, luogo chiuso in se stesso, recluso come le giovani che lo abitano, è al contempo sia il terreno perfetto in cui applicare a livello microcosmico i dettami della società prussiana, che ambientazione classica della topografia *queer*: il convento, la scuola, il collegio (Schrader, 2001, p. 23) tornano, come nella storia d'amore tra *Anja und Esther* di cui aveva scritto Klaus Mann nel 1925 in un dramma romantico in sette *tableaux*, corrispondendo

die Weite des Ortes [...] mit der Utopie, die gesellschaftlichen Tabus zu überwinden. Die formale Geschlossenheit wird auch noch dadurch unterstützt, daß Manuela fast durchgängig auf der Bühne ist (Stürzer, 1993, p. 106).

Manuela, che già nell'infanzia si era infatuata prima di Eva, corteggiata contemporaneamente dal fratello maggiore, e poi della madre del suo spasimante Fritz, senza capire realmente la natura del suo amore, una volta entrata in collegio e grazie alla presenza costante della signorina von Bernburg, compie un tragico viaggio verso la presa di coscienza di se stessa e della propria natura. In realtà, quasi tutte le giovani ospiti del convento riveriscono con ardore l'insegnante, travolte dal suo innato senso materno: "Alle haben sie Fräulein von Bernburg lieb, obgleich sie sehr streng ist. [...] Fräulein von Bernburg hat alle Kinder gleich gern und zieht kein einziges vor" (Winsloe, 2017, p. 188), spiega la compagna Edeldgard. E anche Manuela, da subito disobbediente, tremante e poi singhiozzante, cede al fascino della donna già al primo incontro, per poi capitolare con il primo bacio della buonanotte: il cuore a mille, piena d'ansia, "ihre Augen stehen voll Tränen, und die Lippen zittern wie im Fieber" (Winsloe, 2017, p. 202). Finalmente

alles hatte Sinn. Alles war ein Dienst an *ihr*, Fräulein von Bernburg. Alles und jedes hatte Beziehung zu *ihr*, und der Tag lief nicht mehr nach der Glocke, sondern nach ihrem Ruf. Ihre Stimme war nicht immer gut, sie war oft hart und befehlend. Aber Manuela wußte, daß es richtig war, was befohlen wurde: Aufstehen, Anziehen, Beten, Lernen, Ausgehen, Warten, Essen, Schlafen. Fräulein von Bernburg war da, und man tat alles für sie (Winsloe, 2017, p. 206).

Il rapporto che si instaura fra le due è però più profondo rispetto a quello dell'istitutrice con le altre ragazze. In una costante oscillazione tra sentimento filiale e amoroso, il legame tra le due diviene vera e propria *Schwärmerei* (Gargano, 2009), comprensibile come relazione pedagogica tra adulta/insegnante e giovane/alunna, sorta di pederastia femminile. La signorina von Bernburg, però, alla domanda di Manuela "Sind Sie glücklich?" non può che non rispondere con un generico plurale "Ja, Kind [...]. Ich habe ja euch" (Winsloe, 2017, p. 210):

Vielleicht hätte sie sagen müssen: Ich habe ja dich. Aber diese Tochter und Enkelin von Soldaten, die ihr Leben lang gewohnt gewesen waren, mit Gefühlen sparsam zu sein und Gefühlsausbrüche zu verachten, dieses Mädchen, von einer puritanischen Mutter gottesfürchtig erzogen, diese junge Frau, die sich selber geschworen hatte, ihre Pflicht an den ihr anvertrauten Kindern rein und gerecht zu erfüllen, hätte solch ein Wort nicht über die Lippen gebracht. Es hatte hier für sie nur "die Kinder" zu geben, es gab kein einzelnes Kind, an das sie ihr Herz hängen durfte. Und nun sie es doch getan hatte, vom ersten Male an, da dieses Kindes Augen und die ihren sich begegnet waren, durfte es nichts anderes für sie geben als Selbstzucht und Verzicht. Wie eine Wohltat, wie ein ganz unverdientes, niemals gekanntes Glück empfand sie die Liebe dieses Kindes, die um so vieles echter war als die rührende Zuneigung und Vergötterung der anderen Kinder rings um sie. Diese Liebe strömte aus jeder Haltung, jedem ungeschickten Wort Manuelas. Aber sie wäre nicht Elisabeth von Bernburg gewesen, hätte sie sich nicht selber gestraft

dafür, daß sie glücklich war durch dieses Kind und daß sie es wiederliebte, grundlos, mit aller Kraft ihres Herzens (Winsloe, 2017, p. 211).

Fino a cedere ella stessa quando decide di consolare la ragazza, nuovamente tremante e singhiozzante perché rimproverata dall'amata, baciandole la bocca, o quando per calmare la ragazza, *übertrieben* nei sentimenti e negli atteggiamenti nei suoi confronti, le fa inconsapevolmente una confessione: "Du mußt dich zusammennemen. Man muß sich beherrschen können. Verstehst du? Jeder Mensch muß sich beherrschen können, Manuela. Ich beherrsche mich auch!" (Winsloe, 2017, p. 254), ma la ragazza non comprende perché troppo giovane.

Attraverso il classico *escamotage* del *play within the play*, Winsloe utilizza la messinscena della tragedia *Zaïre* di Voltaire come chiave di volta della trama. Qui Manuela, che interpreterà il *Ritter Nérestan*, ha finalmente la possibilità di soddisfare il suo desiderio di travestimento e mascolinizzazione, come quando da bambina, per conquistare Eva, aveva tanto bramato di indossare i pantaloni del fratello per sentirsi a suo agio e quindi più sicura di sé nell'avvicinarsi alla giovane: nei panni del cavaliere, afferma, "ich werde jetzt zum ersten Male im Leben so sein können, wie ich bin" (Winsloe, 2017, p. 246). Ha qui quindi inizio la pratica del *crossdressing* che coincide simbolicamente con la fine stessa della ragazza. In costume di scena, poco prima di salire sul palco, si guarda allo specchio e si sente finalmente libera dalla pratica performativa di una "femminilità" che le è sempre stata troppo stretta e perfetta per il ruolo che invece dovrà ora performare. La messinscena di genere, e dall'alto valore emancipatorio, compiuta da Manuela, e apprezzata da tutte, è percepita come minaccia dalla direttrice e dalla sua leccapiedi, la signorina von Kesten: "Frau Oberin wurde schon unruhig. Sogar das 'Kaninchen' rückte auf ihrem Stuhl hin und her, als geschehe hier doch etwas gegen die Ordnung" (Winsloe, 2017, p. 276). Ciò che ai loro occhi appariva contrario all'ordine stabilito era proprio la metamorfosi di Manuela e il fascino da essa suscitato nelle giovani astanti, ammaliata, immedesimate, ispirate da un gesto, quello del travestimento, che diviene in Manuela, identitario:

"Aber du, Lela, was, du warst ein Mann? Deine Stimme war auch ganz dunkel, und dann hast du auf einmal Bewegungen, so echt – dir hat man heute abend geglaubt, daß du – daß du eigentlich ein halber Junge bist".

"Prost, Oda!" Und beide leeren die Gläser. Lela steht aufrecht am Tisch, während die übrigen sitzen. Ach, Kinder, es war jedenfalls schön, seine Gefühle mal so 'rausbrüllen zu können!"

"Wieso, das waren doch gar nicht deine Gefühle", meint Mia.

"Doch, das waren meine" (Winsloe, 2017, p. 284).

Ubriaca per aver bevuto troppi bicchieri di un punch di pessima qualità, sebbene soltanto uno ne fosse stato concesso a ogni ragazza, stordita dal successo e dall'approvazione riscontrata, la ragazza commette l'errore di dar voce ai suoi sentimenti per l'insegnante, la sua creatura straordinaria: "Unser aller Geliebte, unsere Heilige, unsere Gute – unser einziges, herrliches Fräulein von Bernburg soll leben!" (Winsloe, 2017, p. 289). Tale dichiarazione viene sentita non solo dalle compagne, ma anche dalla direttrice

che, adirata, decide di isolarla da tutte le sue amiche e, soprattutto, dalla sua amata. Come spiega B. Ruby Rich,

it is the act of pronouncement that constitutes the unpardonable transgression. It is the naming of that which may be well known, this claiming of what is felt by the public speaking of its name, that is expressly forbidden (Rich, 1998, p. 189).

La malattia, ossia il suo lesbismo, è incurabile, virale: “Dieses Kind ist eine Pest! Sie steckt uns die anderen an! So was wird Mode! Das Kind gefährdet das Haus, den Ruf der Anstalt” (Winsloe, 2017, p. 299). E la signorina von Bernburg, addolorata, ma complice, svela la propria natura. L’istitutrice è, sia nella lettura critico-imperialistica che in quella lesbico-romantica, “fedele al sistema che l’ha soggiogata” (Kracauer, 2007, p. 290). Nel suo perorare i principi patriarcali a cui si oppone debolmente, ma ai quali non riesce a ribellarsi, rimane “un’eretica che non si sognerebbe mai di barattare per un ‘nuovo ordine’ le tradizioni che condivide con la direttrice” (Kracauer, 2007, p. 290). Winsloe non vuole salvare nessuno, né Manuela, tantomeno von Bernburg che, devota al suo ruolo, ha deciso di vivere nella clausura fisica e sentimentale, allontanando Manuela: “Manuela, wir beide, wir müssen uns trennen. [...] du sollst mich nicht wiedersehen. [...] Du mußt gehorchen. Tun, was man dir sagt. Du mußt geheilt werden” (Winsloe, 2017, p. 324). E conclude definitivamente: “Du darfst mich nicht so liebhaben, Manuela, das ist nicht gut. Das muß man bekämpfen, das muß man überwinden, abtöten” (Winsloe, 2017, p. 327). “Devi reprimere la tua natura”: questo è quello che le dice Frau von Bernburg, questo è quello che ha fatto lei stessa vivendo da “lesbica nascosta che non ha il coraggio della propria identità sessuale, e che per la propria tranquillità preferisce non salvare la giovane Manuela dal suicidio” (Scuderi, 2010, p. 69). Lei, che ha scelto di reprimere le sue passioni e sacrificare la propria vita al servizio delle sue giovani allieve¹⁵, decide di non salvare Manuela, la sua preferita, e rimanere per sempre nel *closet*. La giovane, tradita e ferita nell’intimo, scioccata all’idea di non rivedere mai più la sua amata, sale le scale e, giunta in alto, salta:

Manuela liegt auf den harten Steinstufen vor ihnen. [...] Fräulein von Bernburg kniet nieder. Leise nimmt sie Manuelas Kopf in den Schoß. Ihre Hand liegt auf Manuelas Herzen. – Aber da drin ist es still. Das Haus ist erstarrt. Niemand spricht. Niemand drängt sich herzu. Man läßt die beiden allein: Fräulein von Bernburg und Manuela (Winsloe, 2017, p. 332).

Se la fortuna di Christa Winsloe, esponente della bohème monacense, intima di Klaus ed Erika Mann (che recitò una piccolissima parte anche nella *Verfilmung*) e Therese Giehse (che impersonò la direttrice del collegio nella versione cinematografica del 1958 con Romy Schneider nei panni di Manuela), risiede nell’aver creato “das einzige Bühnenstück in der Weimarer Republik, das so einfühlsam weibliche Homosexualität beschreibt” (Stürzer, 1993, p. 102), ciò ebbe conseguenze molto dure con la presa del potere di Hitler. L’autrice fu costretta all’esilio e il libro venne censurato e inserito nella lista dei *Verbotene Bücher* nel 1934. Stessa sorte toccò a *Freundinnen* di Ackers che si era già meritato una menzione

speciale da parte di Alfred Rosenberg nel suo *Der Sumpf* del 1927¹⁶ (mentre il *pamphlet* di Duc era molto probabilmente già intenzionalmente finito nel dimenticatoio). Il nazionalsocialismo, quindi, contribuì alla realizzazione definitiva di quel processo di stigmatizzazione nei confronti del lesbismo e/o della donna *queer* che ebbe come risultato più tangibile l'invisibilità di queste donne, delle loro vite e delle loro opere.

La tanto attesa riscoperta di questi testi, invece, e delle loro eroine – Minotschka, Eri, Manuela, donne ugualmente sofferenti per amore, ma coraggiosamente pronte a emanciparsi e far sentire la loro voce –, mostra quanto il tentativo di raggruppamento di questi romanzi in una nuova e più consolidata categoria letteraria sia ancora necessario al fine di riscoprirne il valore in quanto strumenti di *empowerment* e presa di coscienza minoritaria auto-definita, specchio – finalmente – di una narrazione ginecocratica e *queer*.

Note

1. Gargano (2000, p. 102) pone la questione in relazione alla realtà metropolitana: “L’obiettivo è verificare non tanto l’esistenza indiscussa ma l’effettiva incidenza di quella permissività che può consentire di vedere Berlino come reale contenitore/scenario per la nuova donna degli anni Venti”.

2. Tra i più noti quelli di Ackers (1923), Döblin (1924), Duc (1901), Kästner (1931), Mann (1925), Roellig (1928), Urbanitzky (1927), Viebig (1929), Wedekind (1895; 1904), Weirauch (1919; 1920; 1931), Winsloe (1930; 1933) e Wolzogen (1899). Una menzione speciale, visto il successo riscosso, va sicuramente ad Hall (1928).

3. I termini “maschile” e “femminile”, e tutte le loro derivazioni, sono qui necessariamente usati al fine di differenziare un tipo di letteratura *queer* scritta da e avente come protagonisti individui di sesso maschile (di cui la ricerca si è occupata maggiormente) da una scritta da e avente come protagoniste individui di sesso femminile.

4. Il riferimento principale è a Richard von Krafft-Ebing e alla sua *Psycopathia Sexualis* – tanto che Minotschka stessa, nel tentativo di definire la categoria alternativa di cui fa parte, affermerà ironicamente che “wir auch zu diesen ‘Krafft-Ebingschen’ gehören” (Duc, 2020, p. 69). Tra le teoriche del terzo sesso (tanto da un punto di vista scientifico che sociale) ricordiamo invece: Dauthendey (1901); Elberskirchen (1903; 1904); Trosse (1895; 1897; 1897); Rüling (1905). Per un ulteriore approfondimento cfr. Kommattam, Sönsen Breen (2020a).

5. Per la ricezione del romanzo in età weimariana cfr. la sezione *Reklame und Rezension* del testo di Lackinger (2010, pp. 75-8).

6. Inoltre, già Hirschfeld (1904, p. 44) notava che l’utilizzo dei nomignoli all’interno della comunità *queer* serviva a “proteggere la loro privacy [...] per godere di tale anonimato appellandosi in maniera differente, libera. Tali nomi, nella maggior parte dei casi, non sono altro che la versione femminile di quelli di battesimo, talvolta anche collegati a delle particolari caratteristiche della persona, al proprio lavoro o al quartiere di residenza. [...] Altri ancora collegano i propri soprannomi al mondo della zoologia, a quello militare e, in particolare tra le lesbiche, alla letteratura, oltre ai canonici *Bubis*, *Schwester o Dodo*” (e *Freundin*) (Iannucci, 2019, p. 178).

7. §175 del *Deutsches Strafgesetzbuch*, 8. Mai 1871.

8. Di tale moda parla anche la canzone del 1928 *Wenn die beste Freundin*, scritta da Marcellus Schiffer, musicata da Mischa Spoliansky e interpretata da Marlene Dietrich e Margo Lion (Ankum, 1997, p. 98).

9. Secondo quanto riportato da Lackinger (2010, p. 37), Ackers era registrata tra 1922 e 1926 proprio a Berlino W15 sulla Konstanzer Straße 2.

10. Il locale rappresentato nel romanzo potrebbe essere il Club der Freundinnen (Kannenberg, 1989, p. 58) o il Toppkeller (Kokula, 1988, p. 161).

11. Winsloe stessa venne mandata a studiare prima al Kaiserin-Augusta-Stift di Potsdam e poi presso un *Internat* svizzero proprio perché la madre era morta giovane e il padre non sapeva come gestire l’educazione della figlia. Inoltre il suicidio di Manuela è modellato su quello di una compagna di collegio di Winsloe.

12. A Londra, Vienna e Tokyo, per esempio, si mantenne il finale originale (Stürzer, 1993, pp. 100-1).

13. La pellicola venne presentata e premiata nel 1932 alla prima Mostra internazionale del cinema di Venezia e subito doppiata in molte lingue – in italiano il doppiaggio venne affidato alla Casa Cines Pittaluga, mentre la traduzione francese venne curata dalla scrittrice Colette (Palma, 2011). “Ragazze in uniforme è un

film unico. Forse è meglio che lo resti” fu il commento del critico Filippo Sacchi sul “Corriere della Sera” del 18 dicembre 1932 (Guazzo, 2010, p. 112). Sulla ricezione del film nell’Italia fascista e sull’utilizzo pretestuoso dello stesso per affermare l’importanza della famiglia tradizionale si veda Poidimani (2007, pp. 231-4). Il romanzo, invece, venne tradotto – con le dovute modifiche e l’opzione “lieto fine” – già nel 1934 per la collana *I romanzi della palma* di Mondadori molto probabilmente sotto la supervisione di Lavinia Mazzucchetti, componente del comitato scientifico della stessa collana (Winsloe, 1934).

14. Lo stesso Sigfried Kracauer (2007, p. 288) si concentra solo su questo aspetto, liquidando la passione di Manuela per l’istitutrice come “represso bisogno d’amore” materno.

15. Similmente si comportano anche le protagoniste di Mann (1925), Viebig (1929) e Urbanitzky (1927). Cfr. Werner-Birkenbach (2000, p. 142) e, in riferimento a Urbanitzky, Pötl (2018, p. 73).

16. Oltre a *Freundinnen* ulteriori commenti denigratori vengono fatti anche al giornale per sole donne “Frauen-Liebe” e alla guida cittadina *Berlins lesbische Frauen* (Rosenberg, 1927, pp. 142, 133, 162-3) come riporta Schoppmann (1997b, p. 16).

Bibliografia

- Ackers M. (1923), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, Paul Steegemann, Hannover.
- Ackers M. (2007), *Freundinnen. Ein Roman unter Frauen*, Peter M. Sporer für ngiyaw eBooks, Vezseny.
- Ankum K. von (1997), *Women in the Metropolis. Gender and Modernity in Weimar Culture*, University of California Press, Berkeley.
- Dauthendey E. (1901), *Vom neuen Weibe und seiner Liebe. Ein Buch für reife Geister*, Schuster & Loeffler, Berlin.
- De Leo M. (2021), *Queer. Storia culturale della comunità LGBT+*, Einaudi, Torino.
- Deutsches Strafgesetzbuch*, 8. Mai 1871.
- Dobler J., Leidinger C., Pretzel A. (2016), *Personlichkeiten in Berlin 1825-2006. Erinnerungen an Lesben, Schwule, Bisexuelle, trans- und intergeschlechtliche Menschen*, Landesstelle für Gleichbehandlung und gegen Diskriminierung, Berlin.
- Döblin A. (1924), *Die beiden Freundinnen und ihr Giftmord*, Die Schmiede, Berlin.
- Duc A. (1901), *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, R. Eckstein Nachf, Berlin.
- Duc A. (2020), *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von N. Kommattam, M. Sönser Breen, Querverlag GmbH, Berlin.
- Elberskirchen J. (1903), *Was hat Mann aus dem Weib, Kind und sich selbst gemacht? Eine Abrechnung mit dem Mann – Ein Wegweiser in die Zukunft!*, Magazin-Verlag, Berlin.
- Elberskirchen J. (1904), *Die Liebe des dritten Geschlechts. Homosexualität, eine bisexuelle Varietät – keine Entartung, keine Schuld*, Max Spohr, Leipzig.
- Gargano A. (2000), *Berlino: la “città delle donne”. Letteratura e società nella Repubblica di Weimar*, in G. Cantarutti (a cura di), *Scrittori a Berlino nel Novecento*, Pàtron, Bologna, pp. 101-20.
- Gargano A. (2009), *Liaisons dangereuses. Amicizie trasgressive nella Germania di Weimar*, in A. Fattori e L. Tofi (a cura di), *Fidus Achates: l’amicizia nella cultura europea. Studi in onore di Lia Secchi*, Morlacchi Editore, Perugia, pp. 337-60.
- Guazzo P. (2010), *Al “confino” della norma: R/esistenze lesbiche e fascismo*, in P. Guazzo, I. Rieder e V. Scuderi (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell’Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona, pp. 104-26.
- Hacker H. (2015), *Frauen* und Freund_innen Lesarten “weiblicher Homosexualität”, Österreich, 1870-1938*, Zaglossus e. U., Wien.

- Hacker H., Vogel K. (1984), *Ist das violette Fieber trivial? Lesbische Belletristik als Subversion*, in "Unsere kleine Zeitung", 11, pp. 12-21.
- Hall R. (1928), *The Well of Loneliness*, Jonathan Cape, London.
- Hirschfeld M. (1904), *Berlins drittes Geschlecht*, H. Seemann, Berlin.
- Hirschfeld M. (1914), *Die Homosexualität des Mannes und Weibes*, Louis Marcus Verlagsbuchhandlung, Berlin.
- Iannucci G. (2019), *La scena alternativa nella Repubblica di Weimar. Una topografia berlinese*, Artemide, Roma.
- Kannenberg I. (1989), *Das Selbstverständnis von lesbischen Frauen zur Zeit der Weimarer Republik im Spiegel von vier Romanen: Maximiliane Ackers, Grete von Urbanitzky, Christa Winsloe, Emma Zelenka*, Freie Universität, Berlin (Tesi di laurea).
- Kästner E. (1931), *Fabian. Die Geschichte eines Moralisten*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Kokula I. (1988), *Freundinnen: Lesbische Frauen in der Weimarer Zeit*, in K. von Soden e M. Schmidt (hgg.), *Neue Frauen. Die Zwanziger Jahre*, Elefanten Press, Berlin, pp. 160-6.
- Kommattam N., Sönser Breen M. (2020a), *Leseempfehlungen*, in A. Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von N. Kommattam e M. Sönser Breen, Querverlag GmbH, Berlin, pp. 112-22.
- Kommattam N., Sönser Breen M. (2020b), *Vorwort*, in A. Duc, *Sind es Frauen? Roman über das dritte Geschlecht*, Hg. und mit einem Vorwort von Nisha Kommattam e Margaret Sönser Breen, Querverlag GmbH, Berlin, pp. 4-28.
- Kracauer S. (2007), *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco*, a cura di L. Quaresima, Lindau, Torino.
- Lackinger R. (2010), *Verlorene Freundinnen. Leben und Werk von Maximiliane Ackers*, VDM Verlag Dr. Müller, Saarbrücken.
- Lederer J. (1928), *Das Mädchen George*, Universitas, Berlin.
- Mädchen in Uniform*, Dir. L. Sagan. Deutsche Film-Gemeinschaft, Deutschland, 1931.
- Mann K. (1925), *Anja und Esther. Ein romantisches Stück in 7 Bildern*, Oesterheld, Berlin.
- Marhoefer L. (2015), "The book was a revelation, I recognized myself in it": *Lesbian Sexuality, Censorship, and the Queer Press in Weimar-era Germany*, in "Journal of Women's History", 27, 2, pp. 62-86.
- Palma P. (2011), *Dinamiche di scambio tra cinema e letteratura: i sottotitoli di Colette per Jeunes filles en uniforme*, in "Babel", 24, pp. 223-43.
- Peters W. (1988), *Das Bild der lesbischen Frau in der Literatur der Weimarer Republik*, Universiteit Amsterdam, Amsterdam (Tesi di dottorato).
- Poidimani N. (2007), *Che razza di donne? Fantasma lesbico e disciplina della sessualità femminile nell'impero fascista*, in N. Milletti e L. Passerini (a cura di), *Fuori della norma. Storie lesbiche nell'Italia della prima metà del Novecento*, Rosenberg & Sellier, Torino, pp. 201-37.
- Pötzl V. (2018), *Lesbische Literatur und Zwischenkriegszeit: Mythos und Entmystifizierung am Beispiel Der Wilde Garten von Grete von Urbanitzky*, in "Journal of Austrian Studies", 51, 4, pp. 63-81.
- Rich B. R. (1998), *From Repressive Tolerance to Erotic Liberation: Mädchen in Uniform*, in B. R. Rich (ed.), *Chick Flicks: Theories and Memories of the Feminist Film Movement*, Duke University Press, Durham, pp. 179-206.
- Roellig R. M. (1928), *Berlins lesbische Frauen*, Bruno Gebauer Verlag für Kulturprobleme, Leipzig.
- Rosenberg A. (1927), *Der Sumpf: Querschnitte durch das "Geistes"-leben der November-DEMOKRATIE*, Franz-Eher-Verlag, München.

- Rüling A. (1905), *Welches Interesse hat die Frauenbewegung an der Lösung des homosexuellen Problems?*, in "Jahrbuch für sexuelle Zwischenstufen unter besonderer Berücksichtigung der Homosexualität", 7, pp. 130-51.
- Schader H. (2004), *Virile, Vamps und wilde Veilchen: Sexualität, Begehren und Erotik in den Zeitschriften homosexueller Frauen im Berlin der 1920er Jahre*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein im Taunus.
- Schoppmann C. (1993), *Zeit der Maskierung: Lebensgeschichten lesbischer Frauen im "Dritten Reich"*, Orlanda Frauenverlag, Berlin.
- Schoppmann C. (1997a), *Christa Winsloe*, in A. Busch e D. Link (hgg.), *Frauenliebe/Männerliebe: Eine lesbisch-schwule Literaturgeschichte in Porträts*, Metzler, Stuttgart, pp. 476-80.
- Schoppmann C. (1997b), *Nationalsozialistische Sexualpolitik und weibliche Homosexualität*, Centaurus-Verl.-Ges., Pfaffenweiler.
- Schrader S. (2001), *Die Un-Orte des lesbischen Begehrens in der französischen Literatur*, in "Forum Homosexualität und Literatur", 38, pp. 23-34.
- Scuderi V. (2010), *Tra fuga e sogno di rinascita: scrittrici lesbiche in esilio negli anni Trenta*, in P. Guazzo, I. Rieder, V. Scuderi (a cura di), *R/esistenze lesbiche nell'Europa nazifascista*, Ombre Corte, Verona, pp. 63-79.
- Stürzer A. (1993), *Dramatikerinnen und Zeitstücke: Ein vergessenes Kapitel der Theatergeschichte von der Weimarer Republik bis zur Nachkriegszeit*, Metzler, Stuttgart.
- Trosse E. (1895), *Der Konträrsexualismus in bezug auf Ehe und Frauenfrage*, Max Spohr, Leipzig.
- Trosse E. (1897), *Ein Weib? Psychologisch-biographische Studie über eine Konträrsexuelle*, Max Spohr, Leipzig.
- Trosse E. (1897), *Ist freie Liebe Sittenlosigkeit?*, Max Spohr, Leipzig.
- Ulrichs K. H. (1898), *Forschungen über das Rätsel der mannmännlichen Liebe*, Hg. von M. Hirschfeld, Max Spohr, Leipzig.
- Urbanitzky G. von (1927), *Der wilde Garten*, Hesse und Becker, Leipzig.
- Viebig C. (1929), *Die mit den tausend Kindern*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart.
- Wedekind F. (1895), *Erdgeist. Eine Tragödie*, A. Langen, Leipzig.
- Wedekind F. (1904), *Die Büchse der Pandora: Tragödie in drei Aufzügen*, B. Cassirer, Berlin.
- Weirauch A. E. (1919, 1920, 1931), *Der Skorpion*. 3 Bd., Askanischer Verlag, Berlin.
- Werner-Birkenbach S. (2000), *Trends in Writing by Women*, in J. Catling (ed.), *A History of Women's Writing in Germany, Austria and Switzerland*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 128-45.
- Winsloe C. (1930), *Ritter Nérestan. Schauspiel in drei Akten*, Georg Marton, Berlin.
- Winsloe C. (1933), *Das Mädchen Manuela. Der Roman zum Film Mädchen in Uniform*, E. P. Tal & Co, Leipzig.
- Winsloe C. (1934), *Ragazze in uniforme*, trad. it. di G. D. Leoni, Mondadori, Milano.
- Winsloe C. (2017), *Mädchen in Uniform. Roman*, MarsTT Verlag, Wuppertal.
- Wissenschaftlich-humanitäres Komitee (1901), *Was muß das Volk vom dritten Geschlecht wissen! Eine Aufklärungsschrift*, Max Spohr Verlag, Leipzig.
- Wolzogen E. von (1899), *Das Dritte Geschlecht*, R. Eckstein Nachf, Berlin.

La “cuestión peliaguda”: en torno a la imagen de la moderna en la literatura y la prensa de entreguerras

por *Antonella Russo**

Abstract

The purpose of this work is to investigate the image of the new woman in Spanish culture and literature of the Twenties and Thirties, through a wide and varied corpus that includes both the novel and various forms of literature published in the press, in addition to newspaper articles. Special emphasis is given to the look of the new Eva, her outfit and haircut. Indeed, this was one of the most striking and feared features of the modernization of the female figure about which Magda Donato, Teresa de Escoriaza, Federica Montseny, Ramón Gómez de la Serna, Carmen de Burgos and many other authors, wrote.

Keywords: New woman, Literature, Periodicals, Fashion, Short hair.

La melena corta, uniformando el tocado femenino, hará un nuevo estrago en la feminidad de nuestras mujeres... De la barbería al club apenas queda un paso que añadir a ese camino de independización de Eva que empezó en el Instituto y la Universidad y va ya entre las manos del *coiffeur* (Anónimo, 1925a, p. 37).

No tenemos ni un patrón sobre qué cortar el figurín, ni debemos hacernos la ilusión de que este figurín sea perfecto. Será, probablemente, un borroso esbozo, sobre el que la vida irá corrigiendo perfiles, agregando nuevas materias. En su confección habremos de intervenir todos. Cada uno dará una idea, expondrá una duda, señalará un defecto. A fin de cuentas, el figurín será irreconocible...y la realidad quizá otra muy distinta (Montseny, 1927, p. 658).

Saludando la llegada del nuevo año, en enero de 1936, la compañía Adler anunciaba en las páginas del *Suplemento de Blanco y Negro* su nuevo Cabriolet con el eslogan “Anhelo de mujer moderna”, acompañado por la fotografía de una señora de pelo corto y cejas delgadísimas. En otros anuncios de la empresa, ella misma conducía el

* Università di Salerno.

coche. "Una feminidad que ha trocado el ensueño por la acción, el madrigal por el carnet de cheques y la serenata por el rugir del claxon... El mundo es suyo", se leía en la contracubierta de *Crónica*, bajo el título de "Eva, 1931" (26-07-31). En una magnífica portada del *Suplemento de ABC* (27-03-1932), el célebre dibujante Carlos Sáenz de Tejada la retrataba rubia y elegantísima, fumando como una *vamp*. Una ojeada a revistas más progresistas y cercanas a la República nos depara imágenes aun más atrevidas, además de portadas dedicadas a aviadoras, mecanógrafas, abogadas o atletas. No solo la prensa, sino la radio, el cine, la literatura y la misma calle, sugerían que el proceso de modernización de la mujer, comenzado en las últimas décadas del siglo XIX, estaba dando sus frutos, dentro y fuera de España. Sería atrevido pensar en un fenómeno sociológico mayoritario; es innegable que el tipo moderno empezó a circular en una estricta minoría, y progresivamente algunas de sus características pasaron a las masas con mayor o menor éxito (Aresti Esteban, 2007). En ese proceso, según ha apuntado Ena Bordonada (2021), el ejemplo y el didactismo de escritoras, periodistas, pedagogas y pioneras del feminismo fue significativo. Las llamadas "mujeres-faro" (Gómez Blesa, 2019) contribuyeron a forjar una imagen nueva y a difundirla en la realidad social de su época¹. Los trabajos de Nash (1983), Fagoaga (1985), Scanlon (1986), Nieva de la Paz (1993), Mangini (2001), Kirkpatrick (2003), Ena Bordonada (2021) y Romero López (2021), entre otros, han ahondado en el fenómeno desde diferentes ámbitos, rescatando casos concretos y a la vez trazando una historia colectiva de la mujer en la Edad de Plata.

No fue, por supuesto, un camino lineal. Al revés, las biografías de escritoras como María Lejárraga o, en ocasiones, las posturas de activistas como Margarita Nelken, Concha Espina, por citar algunos nombres, revelan las contradicciones de un recorrido incierto. Las tensiones político-sociales y las variables culturales e individuales influyeron marcadamente en el desarrollo de la causa feminista y en el debate intelectual en torno a la definición de mujer y la idea misma de femenino. No cabe duda de que la moderna fue percibida como desestabilizadora por parte de los sectores más tradicionales de la sociedad. Sin embargo, a través de la prensa, del cine, de la radio y de la literatura, penetró rápidamente y se difundió hasta convertirse en un producto atractivo incluso para las masas poco interesadas en su mensaje político. Se trató, por ende, de un fenómeno complejo: vio dialogar entre ellos anuncios publicitarios, ensayos, artículos de opinión, poemas, novelas, que contribuyeron a forjar imágenes simbólicas de la nueva Eva, de su cuerpo, de sus costumbres, consumos y atuendo. Entendido como tal, el estudio de lo que fue la mujer moderna responde mejor a un enfoque que integre la dimensión textual, visual y social y que acuda no solo a la literatura recogida en volúmenes, sino que dé cuenta de la simultaneidad y comunidad de factores que se dieron en la prensa, donde en la Edad de Plata se asistió a una extraordinaria participación de escritores y escritoras en un número creciente de revistas y periódicos (Ramos Ortega, 2001; Ramos Ortega y Barrera López, 2005; Osuna, 2005; Sánchez Vigil, 2008; Serrano Alonso y Bolufer, 2009). Las fuentes hemerográficas, generalmente menos frecuentadas por los investigadores, proporcionan documentos originales, a menudo curiosos, que contribuyen desde los márgenes del canon a ampliar sus límites (Cabello *et al.*, 2011;

Romero López y Ehrlicher, 2021). Además, fue precisamente en revistas y periódicos donde el debate en torno a la moderna se intensificó, según se verá tanto en los artículos de opinión y ensayos de Federica Montseny, Carmen de Burgos y Teresa de Escoriaza como en relatos, encuestas y entrevistas de Magda Donato o *ramonismos* del inventor de las greguerías, que figuran, entre otros, en el presente estudio. A este corpus se añaden novelas más o menos conocidas y estudiadas, como *Tea Rooms* de Luisa Carnés, *Oculto sendero* de Elena Fortún y *La mujer vestida de hombre* de Ramón Gómez de la Serna, que tematizan el proceso de emancipación femenina y sus antinomias².

Como este heterogéneo conjunto de textos permite apreciar, de la transformación en acto se captaron a veces los ecos más frívolos, aunque no por ello insignificantes. Ena Bordonada (2012), al estudiar el retrato femenino en la narrativa de la Edad de Plata, se ha fijado en la modernidad del nuevo prototipo, evidente en el aspecto y en el atuendo. Asimismo, Palenque (2006, p. 364), reconstruyendo la trayectoria hasta entonces olvidada de Teresa de Escoriaza, ha destacado la imagen emancipada y sobria de la escritora – “con melena corta, de color castaño claro, vestida con falda a media pierna y chaqueta oscura, camisa blanca y botines de medio tacón” – frente a las alusiones a su virilidad o a su supuesta sensiblería femenina. Siguiendo sus huellas, el presente estudio pretende abordar una cuestión que se impone de por sí tras una atenta lectura de un amplio conjunto de textos literarios y periodísticos en torno a la Eva moderna: la masculinización, negación de la feminidad o incierta diferenciación sexual entre la mujer y el hombre a raíz de la difusión de nuevas costumbres y de la estética de la *garçonne*, en la indumentaria y sobre todo en el pelo³. Bornay (1994) ha puesto de relieve los mitos, valores y creencias que se han ido estratificando en torno a la cabellera femenina y a su adorno, en el arte y en la poesía: perturbadora, sensual, opulenta, temida, atraviesa siglos y culturas. Simmel (1905) y Barthes (1967a) han ahondado de manera sugerente en el universo social, cultural, lingüístico, económico, semiológico e incluso erótico (en su sentido más amplio) que cada prenda o estilo construye en el momento en el que entra en contacto con un cuerpo. “Si vous ouvriez aujourd’hui une histoire de notre littérature, vous devriez trouver le nom d’un nouvel auteur classique: Coco Chanel”, escribe Barthes (1967b, p. 42). Más allá de lo que un estudioso de literatura clasificaría como una *boutade*, cabe considerar que moda y sociedad y moda y literatura siempre tuvieron una estrecha relación⁴. Los ejemplos que atestiguan el interés de los escritores por el atuendo de sus personajes sobran. Galdós, gran conocedor del léxico de la ropa femenina, en su famoso discurso de acceso a la Real Academia, consideraba como “materia novelable” “la vestidura que diseña los últimos trazos externos de la personalidad” (Pérez Galdós, 1972, p. 20). Como se anticipaba, con el florecimiento de la prensa, fueron numerosas las escritoras y periodistas que firmaron las secciones dedicadas a tendencias y estilo⁵. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, el debate en torno al corsé y a su uso representó una cuestión candente, que llamó la atención, entre otros, de Carmen de Burgos y Emilia Pardo Bazán, dejando patente el vínculo entre el traje femenino y las reivindicaciones feministas (Díaz-Marcos, 2006). Se había puesto en marcha

un proceso de negociación progresiva para que la mujer pudiese llegar finalmente a exhibir un cuerpo nuevo en un espacio social y político (universidades, oficinas, clubs, medios de transporte, etc.) hasta entonces inexplorado. Hacia la década de los veinte, este cuerpo luciría una silueta estilizada, depurada, vestida de manera novedosa y más práctica –se discutía del uso de pantalones y pijamas–, con modelos que aplanaban sus curvas y dejaban al descubierto las piernas. El discurso médico aprobaba el cambio por ser más higiénico, salvo mostrar cierta preocupación hacia la consecuente nivelación de los dos sexos (Aresti Esteban, 1998). En este sentido, el estilo y el corte de pelo a la *garçonne* causó gran escándalo, convirtiéndose en uno de los símbolos más cuestionados de la Eva moderna⁶.

Como decíamos, gran parte del debate sobre la mujer nueva que se iba asomando a la vida pública española se basaba en la supuesta contradicción entre emancipación y pérdida de lo femenino o de la decencia:

El triunfo del feminismo tuvo grande retraso: pero llega y, entre el laberíntico surgimiento, se consolida la creación de un nuevo derecho conquistado por el propio esfuerzo de la mujer al amparo de un liberalismo espiritual más sincero que los clásicos doctrinarismos y que los rígidos procesos de los atrabiliarios moldeadores del catolicismo [...] Admiradores de la mujer ¡Cómo no! (¡Grave cosa sería lo contrario!) nos satisface hallarla incorporada a los más nobles ejercicios de las profesiones liberales. Pero no encontrarla quebrando su figura cual muñeco de trapo, o irguiéndose con un marimachismo que exija los guantes de boxeo para con ella contender (García Iniesta, 1927, p. 8).

Con estas palabras, César García Iniesta se disponía a relatar al lector de *Heraldo de Madrid*, en marzo de 1927, su visita a la Residencia de Señoritas, donde la directora, María de Maeztu, le iba a ilustrar el funcionamiento de una de las más importantes instituciones educativas de la época⁷. “La mujer aviadora, la mujer nadadora, la frívola moderna”, no era esto lo que había que propiciar –seguía el periodista–, sino un feminismo “de reconocimiento, de capacidad y de derecho, que no es la negación de la sensibilidad femenina” (García Iniesta, 1927, p. 8). El temor tanto hacia la coquetería como hacia la virilización se asomaba en el debate público y en los textos literarios. Como es de esperar, la literatura publicada en la prensa diaria o en las revistas semanales y mensuales recogía de manera más inmediata las inquietudes colectivas y las reflejaba en formas ágiles, según se aprecia en las sextillas paralelas que Luis de Tapia dedica a dos deportistas de la época, alabando su empresa, pero también expresando su recelo hacia una mujer que se atreviese a dar pasos más en ese camino de masculinización, convirtiéndose en boxeadora⁸. Las deportistas en cuestión son Patrocinio Benito, que en 1926 fue la única mujer que corrió la carrera de las XII horas conduciendo un Amilcar, “intrépida” y “dando muestras de un dominio y de una serenidad extraordinarios” (Anónimo, 1926, p. 1) y Lili Álvarez, famosa tenista y también escritora, pionera en el deporte femenino español (Riaño González, 2004). En ambos casos, el poeta usa cumplidos galantes (“ya que las dos son bellas”, dice), aludiendo a la hermosura de estas:

Patrocinio Benito,
guiando un cochecito,
triunfa en las “doce horas”...
¡Y “Lili”, gran tenista,
alto premio conquista!...
¡Que vivan las señoras!

¡“Patro”, la caminante,
asombra en el volante
a masculinos seres!...
Y “Lili”, en la pelota,
a hombres vence y derrota...
¡Que vivan las mujeres!

¡La mujer, siempre inquieta,
en auto y con raqueta
su sexo impone hoy día!
¡Su sexo es ciencia y raza...
Teresita Escoriaza
tendrá gran alegría!

¡Sigán por sus caminos
los “ases” femeninos
de ruedas y balones!
¡En virajes y en rasas
ya tenemos dos “asas”!
(Como algunos jarrones)

¡Sigán ambas sus huellas
ya que las dos son bellas:
mas ¡no surja por Dios,
en la arena atenea,
una gachi que sea
campeona de box!
(¡Eso sería atroz!)
(Tapia, 1926, p. 1)

La polémica sobre los roles de género se hizo especialmente intensa cuando intervinieron en el debate científicos de gran reputación, como Gregorio Marañón, trayendo a colación estudios sobre las diferencias biológicas entre hombre y mujer y, en general, exhibiendo un renovado interés por la sexualidad femenina que, sin embargo, acababa justificando su destino hasta entonces “natural” de esposa y madre (Aresti Esteban, 2012). De hecho, las que se escapaban de las pautas establecidas terminaban en una categoría indefinida, el llamado tercer sexo. En palabras de Aresti Esteban (2007, p. 178):

El tercer sexo resultó ser un concepto complejo, cargado de significados diversos, incluso variopintos. El tercer sexo podía ser la feminista marimacho, la mujer emancipada, la coqueta, la *garçon*, el homosexual, la sufragista solterona, la lesbiana. Era notoria la dificultad para deslindar fenómenos de naturaleza tan diferente como corrientes de la moda, tendencias sexuales, opciones ideológicas, estado civil o situación profesional. Todo ello parecía corresponder a diferentes aspectos de un mismo problema. A pesar de que las teorías tendentes a dilucidar qué era exactamente el denominado tercer sexo fueron numerosísimas, el denominador común a todas ellas era la idea de la indefinición sexual. La *garçon* portaba un cuerpo abyecto, ininteligible⁹.

En la narrativa, las menciones a mujeres disconformes, a menudo andróginas, abundan, a veces descalificadas, temidas u objeto de burla. Pensemos en el “marimacho” que Margarita Nelken retrata en *El viaje a París*: “una cara más bigotuda que lo que suelen ser las de los soldados, [...] una blusa kaki, como la de los pintores, con un número gigantesco izquierdo, y que sirve de funda a un cuerpo que, por las trazas, podía ser de un carabinero” (Nelken, 1925, p. 11). En *Oculto Sendero*, novela autobiográfica de Elena Fortún, una “señorita rara” despierta la atención de la joven protagonista, María Luisa Arroyo¹⁰:

[E]ra morena, llevaba el pelo cortado como un hombre y pegado a la cabeza como mi hermano Ignacio, pero su cabecita era pequeña y redonda, con los ojos grandes y aterciopelados y los labios muy rojos. Su traje era lo más original y envidiable... Chaqueta gris con solapas como la de cualquier hombre, camisa de seda, corbata y falda corta y ajustada... (Fortún, 2016, p. 80).

La confusión entre este tipo de mujer y un hombre es frecuente, como vemos en las páginas que siguen:

Mi hermano Juan, miró a la mesa de detrás de mi padre y se quedó con el tenedor a medio camino de la boca...

—¡Oye, Ignacio! Mira un chico con los labios pintados...Arrea qué tipo... (Fortún, 2016, p. 82).

Más adelante, la mirada de los padres de la protagonista encarna el desconcierto burgués frente a una subversión de géneros y códigos de vestimenta:

—¿Quiénes son estos? Parece mentira que en estos sitios consientan ustedes...

—Son gentes distinguidas y de mucho dinero.

—Sí, sí; pero ese chico que lleva los labios pintados y las piernas con medias de mujer...

—Es una mujer, señor... Creo que escribe coplas...versos, me parece, y es americana...La otra es su secretaria [...]

Enseguida se levantaron las dos muchachas, cruzaron el comedor sonrientes y volviendo a saludar.

—¡Lleva falda! Pero tan corta... —¡Qué indecencia! —dijo mi madre (Fortún, 2016, p. 85)¹¹.

No sorprende que la figura del artista y la de la mujer sexualmente disconforme coincidan. Según opina la protagonista ya adulta y consciente de sus inclinaciones:

El artista es tal vez el tercer sexo –decía yo, medio en broma, medio en veras–. Cuando averigüé que las hormigas reproductoras no trabajan, y que las obreras son estériles, se me descubrió un mundo nuevo... Creo que entre los humanos son los artistas los que no deben reproducirse... no tienen la obligación de traspasar a un ser nuevo la antorcha encendida... [...]. Es que el artista lleva en su cerebro y en su alma comprendidos los dos sexos, en un extraño hermafroditismo capaz de crear (Fortún, 2016, pp. 444-5)¹².

Se ha hablado de un verdadero círculo sáfico activo en Madrid entre los veinte y los treinta (Carretón Cano, 2005) en torno a creadoras como la escenógrafa Victorina Durán, al que no fueron ajenas, entre otras, Rosa Chacel, Margarita Xirgu, Elena Fortún y Matilde Ras. Se trató, en todo caso, de experiencias de exploración del deseo vividas en la más estricta intimidad, de las que escasean testimonios explícitos¹³. Las modernas homosexuales se conocían y se reconocían entre ellas, como se aprecia en *Oculto sendero*:

La vi a usted el día que desembarcó... Llevaba usted ese mismo traje negro, camisa de seda gris y fieltro... Entre aquellas señoras vestidas de papagayo se veía... lo que era usted ¡Perdone si la molesto! Me dije: tienes una amiga más (Fortún, 2016, p. 78).

Aquí hay cierta prevención hacia las que se visten como tú... De ti no han de decir nada porque estás casada... pero no estaría de más que te mandaras a hacer alguna blusa de fantasía... (Fortún, 2016, pp. 407-8).

En este caso, como en muchos otros, la forma de vestir de personas y personajes delata sus gustos e inclinaciones. Lejos de ser un campo efímero, la moda y el estilo fueron fundamentales en la configuración del nuevo modelo de mujer. Como escribió Escoriaza (1926, p. 1), “la libertad en la indumentaria” fue “contra lo que más se aferran los que ven agotados sus argumentos contra la mujer moderna”¹⁴. El pelo corto, síntoma palpable de la temida masculinización del “bello sexo”, se difundió entre las escritoras: lo llevaba la poeta Concha Méndez, que además practicaba deporte y conducía un Citroën, así como Ana María Martínez-Sagi o Josefina Carabias, por no hablar de los ejemplos llamativos de actrices y artistas. En general, la moda pareció arraigar entre las jóvenes de las clases altas y medias, que a veces la adoptaron sin compartir necesariamente sus premisas y emulando más bien la imagen atractiva que venía del cine y de la prensa. En un reportaje de Ignacio Carral (1927b, p. 9) aprendemos, no sin ironía, que:

Según una estadística aproximada, el lugar de Madrid donde quedan más mujeres con el pelo es en los barrios bajos. Donde quedan menos es en Cuatro Caminos y en el barrio de Salamanca. Chamberí conserva aún bastantes moños, y algunos pocos las barriadas de las Ventas del Espíritu Santo.

Asimismo, Magda Donato (1926, p. 5) en *Heraldo de Madrid* apuntaba, con su consuetudinario despliegue de humor, que:

Puestos a adivinar el carácter de las mujeres por algún indicio exterior –por el vestir, por la

mirada, por la voz, por los andares y hasta por los perfumes— ninguno quizá más revelador que el peinado [...] puede constituir una amena distracción el examinar las cabezas de sus vecinas, agrupándolas en cuatro categorías, las que llevan el pelo corto y lacio, las que llevan media melena ondulada, las “vergonzantes”, y, por último, las que no se han cortado el pelo ni poco ni mucho [...] ¿Pero acaso hay todavía mujeres que no se han cortado el pelo?

En la década de los veinte, la que Teresa de Escoriaza (1925, p. 1) define “cuestión peliaguda” alimentó un largo y tenso debate entre escritores y periodistas. Según apuntaba Carmen de Burgos (1927, p. 259) en su conocido ensayo *La mujer moderna y sus derechos*, se trataba de uno de los puntos “sin resolver por completo” del proceso de emancipación, puesto que en el cambio se percibía una amenaza a las cualidades femeninas como si estas “estuvieran unidas a la cabellera igual la fuerza de Sansón”. Escoriaza (1925, p. 1), desde la primera página de *Heraldo de Madrid*, arremetía contra los caballeros que se atrevían a criticar la nueva tendencia:

Afirmado ya completamente que lo que respecto de la cuestión opina una mujer tiene más peso que cuanto puedan opinar los hombres, voy a exponer lo que yo opino. Yo fui de las primeras que me corté la cabellera y hoy la llevo a la *garçonne* y es posible que dentro de unos días vaya con la cabeza completamente rapada [...] ¿Hablar los hombres de las modas femeninas?... No tienen derecho [...]. El pelo corto es una moda femenil, y basta. Pero, además, es una moda que las mujeres tenemos razones filosóficas para imponer a los hombres. Schopenhauer ha dicho que la mujer es un ser de “cabello largo e ideas cortas”. Pues bien; ya está la mujer con el pelo de igual de largo que el hombre. Y ocupándose de cosas tan poco serias como escribir contra la moda, demuestran los sabios ensayistas y los cronistas amenos que no tienen las ideas más largas. Conque cortándonos el pelo y haciéndonos opinar sobre el caso os hemos demostrado las mujeres a los hombres que vuestro filósofo, el más varonil de los filósofos, dijo una tontería.

Según testimonia la reprimenda de la escritora vasca, fueron numerosos los casos de aversión masculina, y no solo, a la mujer nueva y a su aspecto. Desde París, Ceferino Rodríguez AVECILLA (1924, p. 1) anunciaba que en la capital francesa muchas mujeres estaban sucumbiendo a la moda del pelo corto, “terminantemente obstinadas en ir perdiendo feminidades” y en parecerse a “chicos revoltosos”, con un aspecto que las alejaba de lo humano. Desde la primera página de *Mundo gráfico*, le hacía eco al día siguiente Juan Ferragut (1924a, p. 1), hablando de una moda de “cabello cortado a la hospiciaria en época de epidemia” y de mujeres efebos, víctimas de una época de sexualidad ambigua, cuando no invertida, posición que mantenía en un artículo siguiente publicado en el mismo periódico (1924b). A partir de entonces, las voces y los textos se multiplicaron, trascendiendo medios de difusión y géneros literarios: artículos, versos, relatos, espectáculos de variedades. “No tardará el momento en que algún poeta moderno de los empachados de hipérbole imaginista cante en estrofas sin ritmo el ‘soplador’ cubista de la garzona sin cabellera ni sexos definidos”, escribía preocupado José Francés (1924, p. 18). El poema “De ayer a hoy” de Gonzalo Cantó (1927, p. 3), aparecido en *Mundo gráfico*, ejemplifica bien el cambio repentino de

imagen y costumbres y cómo la moderna – que en este caso presenta rasgos de la *flapper* estadounidense con un corte de pelo a la garzona – constituyó un tópico de fácil manejo por parte de sus detractores¹⁵:

Tú no eres la misma:
 tú no eres aquella
 muchacha juiciosa tan dulce y sensata
 tan casta y tan buena.
 Cambiaste en un día
 de pies a cabeza;
 la metamorfosis que en ti se ha operado
 no sé a qué obedezca.
 Te pintas los ojos,
 te pules las cejas,
 y en tus coralinos labios virginales
 te pintas dos fresas.
 Dos fresas que te hacen
 la boca pequeña,
 pero que parece de cerca y de lejos,
 la de una muñeca.
 Tus tersas mejillas
 daba gloria verlas,
 porque las tenía el rubor que ahora
 brilla por su ausencia.
 Ahora vas en *auto*
 de noche, de juerga,
 y bebes y fumas, sin que te recates,
 y *charlestoneas*.
 Sé que llevas falda
 muy corta, y que llevas
 el pelo cortado igual que los chicos
 que van a la escuela.
 ¡Qué locura has hecho
 con tus largas trenzas
 finas y sedosas, como el azabache
 y el ébano, negras!
 Decir no podría,
 al ver tu cabeza,
 garzona, los versos que dijo el llorado
 y pobre poeta
No me lleves luto
cuando yo me muera:
 ¡échate a la espalda el sombrío manto
 de tu cabellera!

Luis Fernández Ardavín (1929, p. 4) la describe como un chico, aturdiendo al hombre que a su lado se hace cada vez menos viril. "Efebo", "lesbia", "marimacho", "varonas", es una galería humana de lo sexualmente disconforme la que se ve en acción en un club nocturno de la capital¹⁶:

En el *dancin*, prensado el seno
 – hoy sin valor – por los tirantes,
 muestran las féminas desnudas
 los omóplatos arrogantes.
 Como mancebos disfrazados
 o adolescencias de mujer
 se han laminado. Las exúberas
 no se cotizan como ayer.

En las mesas, estoicamente,
 con sus ritos sacerdotales
 las pitonisas viejas velan
 por los pecados capitales.
 En un rincón hay un efebo
 de talle justo y gran bombacho,
 que discute con una lesbia
 y un marimacho.
 Las varonas suben el tono.
 El efebo sonríe y calla
 tímidamente. Ellas le aturden.
 Chista, en los naipes, la canalla...

Desde las páginas de la revista *Muchas gracias*, que combinaba contenidos sicalípticos y humorísticos, el columnista Demetrio López Vargas se mostraba sarcástico frente a la tendencia de las mujeres a cortarse cada vez más el pelo: "[m]uchas van a tener que hacerse la raya en la masa encefálica" (Incórdiez, 1925, p. 17). A menudo, los acusadores establecían una relación directa y misógina entre cerebro y cabellera femenina, compartiendo con Schopenhauer la idea de que la mujer fuese un ser de pelo largo e ideas cortas¹⁷. En ese argumento, con alguna variación, hacía hincapié también Ramón Gómez de la Serna en un texto publicado en *Buen Humor*, donde el relato de la coqueta que se corta el pelo se desarrolla entre lo real y lo inverosímil, jugando con la contigüidad anatómica entre seso y cabello (1927, p. 14):

Elisa decidió cortarse el pelo para convertirse en muchacha más volandera, pizpireta y arrojadiza de lo que ya era [...]. Todo tembloroso, le costó trabajo enfocar el espejo satélite hacia el espejo de la pared, para que Elisa viese lo que aparecía al ser cortados sus cabellos a lo Juana de Arco. Aparecía en su cerebelo un agujero profundo que demostraba la poquísima masa encefálica que poseía. Era un hueco parecido al que tienen esas botellas para el hielo, con un depósito en su panza. Elisa decidida dijo al peluquero: – Bien, rellénelo con crepé.

El inventor de las greguerías encontró en el motivo de la cabellera femenina ocasión para *ramonismos* variados, y no solo¹⁸. En 1926, en la colección “La novela pasional” (Madrid, 1924-1928) de Prensa Moderna, salió *La mujer vestida de hombre*. Aquí, la protagonista, que ya desde niña se siente atraída por la idea de ser un hombre, de mayor rechaza códigos y trajes femeninos, adquiriendo progresivamente los hábitos de un caballero. Eso sí, un caballero elegante. En su caso, la adopción del pelo corto es la ocasión para explorar las posibilidades de la masculinidad y sus libertades:

Aprovechando las modas y los rasgos del momento, se cortó la melena en forma de pollo y comenzó a adoptar trajes y sombreros de muchacho joven, adquiriendo esos chalecos que ostentan bordados numerosos palotes, especiales chalecos que hombres y mujeres discuten ante los escaparates sin acabar de saber sin son de hombre o de mujer, respondiendo el elegante camisero que los vende, cuando alguien se le acosa con la duda, un ‘Lo mismo da’ que pasma (Gómez de la Serna, 1999, pp. 318-9).

Y más adelante:

Con su pelo cortado a la manera con que se lo cortan y se lo peinan los hombres que se ponen todas las noches el frac fumando sus cigarrillos en la larga pipa del cinismo, cerrada la americana y una flor en el ojal se sentía el aventurerillo que espera su fortuna; lo que se siente todo joven que vive en casa de sus padres y que, sin embargo, la mujer vestida de mujer y con moño no puede sentirse (Gómez de la Serna, 1999, p. 320).

La subversión de la identidad femenina y su confusión con el cuerpo y el papel del hombre es un motivo recurrente entre los detractores. Alberto Insúa (1926, p. 1), desde las páginas del diario madrileño *La Voz*, hacía hincapié en el progresivo pasaje del corte a la *garçonne* al *garçon*. La muchacha moderna parece un adolescente vestido de mujer:

El corte a la *garçonne* es ya demasiado antiguo, demasiado 1922... El corte actual es, decididamente, a lo *garçon*, a lo muchacho, con raya o sin ella. Solo falta que las señoras atacadas de calvicie se decidan a lucir el cráneo. Así, las mujeres jóvenes, en su mayoría, parecen muchachos vestidos de mujer¹⁹.

Frente a esa masiva ola misógina, escritoras e intelectuales, ya empeñadas en revisar la función social, política y cultural de su género, fueron llamadas a reflexionar en torno a los rasgos esenciales de la feminidad y a renegociar su relación con el sexo masculino. No sorprende, por ende, que Carmen de Burgos dedicara un largo y detallado ensayo, *La mujer moderna y sus derechos*, a discutir de feminismo, entendido no “como lucha de sexos, ni enemistad” (Burgos, 1927, p. 15) sino como un proceso de liberación de Eva del que beneficiaría principalmente Adán y que no implicaría la pérdida del atractivo femenino. En el ensayo citado, la almeriense se ocupaba de moda en un capítulo entero, reivindicando “el derecho de la mujer a cuidar su belleza. El poderse vestir y pintar a su gusto, sin disimulo, es una de las grandes conquistas” (Burgos, 1927, p. 258). Su postura

intentaba mediar entre la demanda de autodeterminación femenina y la necesidad de atenuar los temores masculinos. Así, Colombine defendía la "belleza nueva" de una Eva sincera, que sin perder su armonía se hacía más fuerte y ágil, moldeada por el deporte y vestida según las exigencias de la economía. Esta última imponía dejar atrás las combinaciones complicadas y adoptar "el zapato yankee, el tacón militar, el sombrero masculino y el traje estilo inglés" todos "indispensables para rimar con las necesidades de la mujer moderna". Se había fraguado en pocas décadas una Eva "flaca, con la cabellera cortada, la falda corta y el descote amplio con las cejas depiladas, fumando su cigarrillo y pintándose labios, mejillas y pestañas públicamente" (Burgos, 1927, p. 261). Esa mujer frívola, lejos de ser un obstáculo a la causa de la emancipación, era una de sus facetas: moda y reivindicaciones sociales no están reñidas en Burgos, así como feminismo y belleza. Se entiende así la razón por la que la escritora defendía a la protagonista de la *La garçonne* por ser un retrato "noble" de la mujer moderna desde un punto de vista moral, a la vez que consideraba rara la "moda insexuada" de la que hablaba Antonio de Hoyos y Vinent (1926, p. 32), es decir, la confusión en la indumentaria de los dos sexos:

Cuesta a veces trabajo distinguir a la primera mirada una mujer peinada a lo *garçon*, con blusa camisero, levita o smoking de corte inglés, sombrero masculino y falda estrecha, de un hombre barbilampiño, con gran cuello de sport y pantalón ancho (Burgos, 1927, pp. 261-2)²⁰.

Sin negar la diferencia entre hombre y mujer, Carmen de Burgos insistía en que el peinado era una construcción cultural:

Se ha afirmado que el cabello podría bastar para caracterizar a los dos sexos, pero está demostrado que el ser en las mujeres más larga la cabellera consiste en el uso. La cabellera puede ser tan larga y abundante en el hombre como en la mujer. El sistema piloso es en general más debilitado en ella, pero existen hombres barbilampiños y mujeres barbudas y bigotudas (Burgos, 1927, p. 29).

Adoptando una actitud pedagógica que se apreciaba en numerosas intelectuales modernas, Colombine destacaba la necesidad para las mujeres de adquirir de cierta "educación estética" (Burgos, 1927, p. 260), necesaria tanto para evitar lo ridículo y no seguir la moda en todas sus propuestas como para distinguirse de las demás, es decir, emanciparse también en gustos y estilo.

"La cuestión palpitante" (Pussy, 1924, p. 34) en torno a la melena femenina involucró también la pluma de Carmen Eva Nelken, más conocida como Magda Donato, periodista, reportera, actriz y autora de teatro, que empezó su carrera en las secciones femeninas de *El Imparcial* y prosiguió colaborando en las mejores revistas de la época²¹. En "Divagaciones sobre el peinado. A la *garçonne* o a lo *garçon*", Donato (1924, pp. 12-3) argumentaba en favor de la nueva tendencia negando, con una sutil pirueta conceptual, que se tratase de una moda:

La única opinión que yo me atrevo a expresar sobre este tema, lectora amiga, es de que esta moda... no es una moda. En efecto, toda moda digna de este nombre reúne una de estas tres

“cualidades”, cuando no las tres juntas: absurdo, incomodidad, fealdad. Y por lo mismo, toda moda es transitoria. Moda lo fueron los antihigiénicos corsés de hierro, las torturadoras golas de encaje almidonado, las incómodas crinolinas; moda, los repugnantes postizos, las sucias colas de vestido recogedoras de barro y de polvo [...]. Pero una novedad que reúne el ser práctica, agradable, graciosa, fácil, barata y limpia, ni es transitoria ni, por lo tanto, es moda [...]. Estamos en época – y cada vez más – de supresión de estorbos; lo que se suprime porque sobra, porque estorba, eso no renace ya.

En una de sus encuestas, la escritora recordaba que “el bagaje modernista comprende, en singular mescolanza, al egipcio, la cocaína, el flirteo, la pianola, el pijama, el ‘votes for women’ y el cogote rapado” (Donato, 1925, p. 4), enumerando las características variadas del que había sido hasta entonces el proceso de modernización femenina. La madrileña no ignoraba sus sombras y, a la vez que defendía la difusión de la nueva moda, hacía hincapié en las contradicciones que se escondían detrás de su adopción. En un cuento publicado en la revista *Elegancias*, dos amigas, la feminista Minervina y la coqueta Frivolina, discutían en torno al significado del nuevo corte de pelo:

FRIV. – ¡Bueno! En resumidas cuentas, tú te cortaste el pelo por feminismo, y yo... ¿Por qué me he cortado yo el pelo, Monsieur François?

M. FRANÇOIS (recitando dócilmente la lección). – Porque el pelo corto está a la moda.

MIN. (pensativa y solemne). – Moda o no, esto no es una reforma capilar transitoria y sin mas importancia que la que impuso las patillas, el flequillo, o la transformación de los “bandos” lisos en peinados *flow*: tampoco puede compararse con cualquier capricho de la moda como el de las tinturas verdes o azules que apuntó hace unos años o el de la tintura blanca que nos amenazó este invierno y fue acogido con frenética alegría por las señoras canosas. No. Esta moda de pelo a media melena tiene un significado profundo y trascendental. Créeme, Frivolina; es un signo de los tiempos; quizá, sin darte cuenta siquiera tú también te cortas el pelo por instinto de redención, de manumisión, de liberación [...]

FRIV. – Mira. Minervita, monina, ¿sabes lo que te digo? Que te dejes de pamplinas. Yo me corto el pelo por coquetería, así como por coquetería también he reemplazado mi *saut-de-lit* por un pijama (Donato, 1923, pp. 16-7).

Esa Frivolina que tan bien retrata Magda Donato era una de las preocupaciones de las feministas, una mujer que aprovechaba las posibilidades de la emancipación (trabajo, nuevas costumbres, etc.) para reiterar los esquemas del patriarcado. El cuento de Sara Insúa “La misión”, publicado en *La Voz*, ejemplificaba bien esta apropiación, sin sancionarla²². Las protagonistas son Josefina, marimacho y feminista, e Isabelita, frívola y conservadora. Veamos como se describe a la primera:

Josefina tenía veintitrés años, la estatura regular, los hombros anchos, el talle enjuto el cutis curtido y los andares firmes. Llevaba el pelo alisado sobre las orejas, el cuello de la blusa-camisa cerrado con una corbata, abrigo ranglán o *tailleur*, zapatos sin tacón y medias de lana. Los compañeros de la oficina le llamaban Pepito (Insúa S., 1927, p. 7).

Al revés, la otra se presenta como coqueta, fumadora, una mujer que se pone guapa para atraer la mirada masculina y cazar el mejor partido:

Isabelita aparecía cada mañana con una nueva toilette cada vez menos oficinesca [...], cruzaba las piernas enseñando algo más que la rodilla [...], pasaba entre las mesas cimbreando el talle como una bayadera, [...] solía, al pasar, aceptar un cigarrillo (Insúa S., 1927, p. 7).

Al final, Isabelita cumple la misión a la que alude el título y Josefina adopta patrones de conducta que afianzan roles de género y valores establecidos, pasando de marimacho a fémina atractiva, con el pelo ondulado que los anuncios promovían: “A todos les costó trabajo reconocer en aquella muchacha esbelta, primorosamente vestida y calzada, impecablemente ondulada, y agradablemente y discretamente maquillada, a Pepito” (Insúa S., 1927, p. 7).

En los años treinta, la labor renovadora de la República, aunque supuso numerosos avances, no pudo modificar en poco tiempo la condición social y educativa de las masas. La novela *Tea Rooms* (1934) de Luisa Carnés sigue los avatares de un grupo de obreras pobres que trabajan en un café de la capital²³. A pesar de las dificultades materiales que experimentan, la mayoría de ellas cultiva sueños a base de vestidos, preferiblemente cortos, y bodas, puesto que se alimentan solo de novelas rosas y películas y emulan un estilo de vida que no corresponde a sus posibilidades, sin haber adquirido la menor conciencia social:

Las muchachas hallan siempre motivos más interesantes para sus breves charlas ocasionales; por ejemplo, el vestido de verano y el abrigo de invierno, ese único vestido temporal de la obrera, cuya adquisición y “estreno” reviste en casi todos los casos enorme trascendencia [...]. Los problemas de orden “material” (social) no han adquirido aún bastante preponderancia entre el elemento femenino proletario español (Carnés, 2019, p. 43).

Algunas de ellas, como Laurita, se han adherido de manera evidente, pero solo exterior, a la imagen de la moderna:

Pero ella lo que más parece estimar son sus piernas, a juzgar por lo corta que lleva la ropa y el cuidado que pone, al elegir sus medias, en que estas “hagan unas piernas bonitas” [...]. Adora el cine y los buenos vestidos, como corresponde a una muchacha de su tiempo. Ella se tiene por “moderna”; lo que ella llama una “chica moderna”. Va sola al *cinema* con sus amigas y amigos, e imita los ademanes y las miradas de la “estrella” de moda. Ahora le corresponde a Marlene Dietrich [...]. Lo verdaderamente imposible es la adopción del peinado; Laurita tiene el cabello, aunque rubio, eternamente laso, y un endemoniado flequillo que no acaba nunca de crecer. (La última estrella de turno fue Colleen Moore) (Carnés, 2019, pp. 101-2).

El cine y la prensa, como se decía, han tenido sobre ella un papel de relieve:

Los actores le han regalado dos o tres revistas cinematográficas y varias postales de los estrenos [...]

– ¡Bah! La Garbo ya está *demodée*.

¿Dónde ha aprendido Laurita esta palabra, de cuyo significado no está muy segura? Tal vez lo leyó en algún artículo de alguna revista de cine. *Demodé* (Carnés, 2019, pp. 126-7)²⁴.

Frente a esas veleidades, se yergue en Carnés la mujer nueva “sin tipo” (Carnés, 2019, p. 204), ni hombruna ni frívola, como la protagonista de la novela, Matilda, que está dispuesta a luchar por sus derechos y, al mirarse al espejo, “[s]e pellizca el vestido hacia abajo. ‘Está demasiado corto este vestido’” (Carnés, 2019, p. 29).

Ya al retratar a Victoria Kent, Magda Donato (1925, p. 1) destacaba que era:

Morena, graciosa, alta, de rostro expresivo y mirada aguda, imperceptiblemente masculina en el gesto, encantadoramente femenina en la voz y la risa, dotada del don especial de la simpatía irresistible que atrae a primera vista, Victoria Kent, sentada enfrente de mí, me ofrece una taza de té... Victoria Kent entra en la sala de audiencias luciendo su cabellera negra como la endrina, echada hacia atrás, reunida en un moño, no por discreto menos desconcertante: Victoria Kent, abogado, ¡no se ha cortado el pelo!

Contra la identificación entre frivolidad, feminidad y feminismo arremetía también la escritora y política anarquista Federica Montseny (1926a, p. 425) desde las páginas de la *La Revista Blanca*, en la que solía colaborar:

Así la mujer era mujer. Es decir, una gata voluptuosa, con frecuencia rabiosa, que ronroneaba y clavaba las rosadas uñas en el corazón. Así era femenina. Feminidad, ya lo sabemos, se llamó a la coquetería y a la hipocresía. Cuanto más coqueta y más hipócrita una mujer, más femenina. Las mujeres sencillas y valerosas y las que poseían y poseen un relieve personal, eran y son temperamentos varoniles.

Asimismo, Montseny (1927, p. 658) condenaba la tendencia del pelo corto y la imagen de la mujer moderna y uniformada que sugería la moda, en su opinión una imposición procedente de EE. UU. y Francia:

Nos han elaborado unos figurines de mujeres con las que, de ser reales, la vida sería imposible. De la cursilería hemos saltado al tipo americano, ridículo timo de modernidad del que todos debemos llamarnos a engaño. Porque tipo americano quiero decir lo que Nettlau llamaba hombre y mujer intercambiable. Es decir, un tipo único, uniformidad insoportable. Por algo el pelo corto es moda importada de Yanquilandia aunque luego naturalizada francesa. Uniforma a todas las mujeres, las quita ese relieve personal, ese tipo inconfundible, ese rasgo determinado y determinante de gustos, de instintos estéticos, de aficiones [...]. El pelo corto iguala a todas las cabezas. Y ¡cuán cierto es que todas son igualmente de chorlito! Además, es una nueva sumisión a la tiranía en sus diversas formas; y sumisión precisamente a la forma más estúpida de la tiranía: la moda.

Ni la coquetería ni la imitación del hombre, según Montseny, podían conducir a la mujer a encontrar su camino, “masculinizarse no es ni puede ser elevarse, liberarse ni dignificarse”. Así lo explica:

La mujer del mañana no será una Mónica Lhorbier ni la Möme Moineau proclamada prototipo de la mujer moderna. La mujer del porvenir no será ni una machona, ni una *niña pera*. La mujer del porvenir no será un entecillo andrógino, con la cabeza ayuna de ideas y de pelo, el cabello aplastado sobre las sienes a fuerza de cosmético, *smoking* impecable, cigarrillo en boca y bastoncillo en ristre. Este horroroso tipo que la moda – intrascendencia aparente, pero que marca las características de una época – ha creado para detener el avance de las reivindicaciones femeninas, es muestra de un lamentable desequilibrio – manifestado en no pocas mujeres y que amenaza extenderse a todo el sexo (Montseny, 1926b, pp. 24-5)²⁵.

En ello coincidiría, a la altura ya de los treinta, también Teresa de Escoriaza (1930, p. 47), cuando el auge del pelo corto y de cierta indefinición sexual parecen superados y se afianza una imagen más romántica y mórbida del cuerpo femenino:

Lo moderno en la mujer moderna no consiste ya en tomar un aspecto de marimacho. Ya ha dejado sentada su capacidad intelectual, y no necesita más de estos procedimientos de reclamo para atraer la atención sobre ella. Solo en los países donde se le niega o se le regatea aún esta capacidad, es donde subsisten todavía semejantes resabios; pero cuanto más avanzado el feminismo en un país, más femenina es la mujer. Pasó, pues, de moda, para la mujer intelectual el vestir a lo *garçon* y el adoptar ademanes hombrunos, como pasó la moda de la melena, la chalina y la vida bohemia para los artistas. Como esto solo perdura en las páginas de Murger y solo se cuenta en la ópera, asimismo el tipo de la *garçon* ya no subsiste más que en la novela de Paul [sic] Margueritte y se tararea en el cuplé.

Aun así, en la prensa, precisamente a partir de finales de los veinte se multiplican los anuncios de un misterioso producto llamado “La garzona”:

MUJER... Sin la GARZONA serás vulgar, indiferente, antigua y hasta fea.
Con la GARZONA serás atractiva, sugestiva, moderna y bellísima.
¿QUÉ SERÁ LA GARZONA? En breve, LA GARZONA (*Estampa*, 05-02-1929, p. 12).

Poco después, la lectora sabrá que se trata de “una loción científica que embellece, ondula y perfuma” el cabello (*Estampa* 30-04-1929, p. 34). En ocasiones, el reclamo estuvo acompañado por unos versos del poeta Cristóbal de Castro que hacían hincapié en lo cautivador de la nueva Eva²⁶. Esta coincidiría precisamente con el ser andrógino al que hacía referencia Aristófanes en *El Banquete* de Platón, un ser lunar en el que los dos sexos se presentan unidos, y que por lo tanto tiene atributos masculinos y femeninos:

Tú, entre todas, la del día,
con melena a lo *garçon*
eres la andrógina de Platón.
La melena es una viña,
de hechizos, y su saber
hace a la mujer más niña
y a la niña más mujer...
Gala suma, alto primor,

es nimbo más que corona...
 Cupido, dios del amor,
 lleva melena garçona...

La postura de Cristóbal de Castro es poco frecuente entre los escritores. Como se ha podido apreciar por la descripción y análisis de los textos presentados, la actitud masculina, y en general la patriarcal, osciló entre el rechazo estético y la condena moral. Lo que delataba era el temor de una ruptura en el orden y la configuración de la sociedad, a raíz de la puesta en crisis de los roles tradicionales. Los cambios en la figura dialogaban de manera dialéctica con el nuevo espacio social, político, económico y cultural destinado a la mujer, aunque este solo en parte había sido conquistado y a veces ni siquiera reclamado, sobre todo en la década de los veinte. El aspecto reivindicativo era el que más les interesaba a las feministas, en algunos casos preocupadas de que el difundirse únicamente de los rasgos exteriores de la modernidad pudiera servir como maquillaje para el reiterarse de paradigmas de diferenciación social y genérica: mujeres anhelando (las pobres) o adoptando (las burguesas y aristócratas) un estilo que les permitiera, a través del matrimonio, garantizarse un ascenso social. Bajo el ropaje de la moderna podían esconderse viejos patrones como la frívola en busca de marido – piénsese en el relato de Sara Insúa – que escritoras e intelectuales no podían avalar, empeñadas como estaban, antes que nada, en una cruzada pedagógica en favor de la educación de la mujer. Si las posturas de Teresa de Escoriaza, Carmen de Burgos y Magda Donato entretejían instancias de independización femenina y novedades de la moda e intentaban conciliarlas, en diferente medida, con los temores del otro sexo, en Luisa Carnés, Federica Montseny e incluso en caso peculiar de Elena Fortún, primaba la necesidad de plasmar a una mujer nueva y menos ligada a su apariencia. De todas formas, mientras desde varios medios se subseguían ofensivas y elogios a la quintaesencia de la moderna – “La melena corta resiste victoriosamente a los ataques y las diatribas de sus enemigos” titulaba *Elegancias* (Anónimo, 1925b, p. 47) –, la circulación colectiva de un modelo tan rompedor abría nuevas posibilidades. Examinando poesía, narrativa, artículos y hasta anuncios de la década de los veinte y principios de los treinta, es evidente que el desafío a los esquemas de poder entre los sexos había sido lanzado y el imaginario literario y social en torno a la figura femenina estaba cambiando irremediablemente.

Notas

1. Cito, como muestra, algunos de los ensayos más conocidos publicados en los años que nos interesan: *La mujer moderna*, publicado por María Lejárraga a nombre de Gregorio Martínez Sierra (1920), *La condición social de la mujer en España* (1919) de Margarita Nelken y *La mujer moderna y sus derechos* (1927) de Carmen de Burgos.

2. Todas se escriben y se publican en los años veinte y treinta, menos *Oculto sendero* cuyas vicisitudes editoriales se resumen en el estudio introductorio de Nuria Capdevila-Argüelles (2016). No se pretende aquí analizar en detalle los textos, sino evidenciar los aspectos funcionales a la cuestión que abordamos.

3. No se trata, por supuesto, de un fenómeno solo español. La *garçonne* debía su nombre a la novela homónima publicada por Víctor Margueritte en 1922 y traducida poco después a varios idiomas. Según Bard (1998, p. 91), que estudia los orígenes de la estética en Francia, su imagen “*cristallise les perceptions contradictoires d’une identité féminine en pleine évolution*”, representa el perfil múltiple de la emancipación femenina y aglutina los miedos en torno a ruptura de las convenciones sociales y sexuales.

4. Para una historia de la moda remito a los textos de referencia de Boucher (2009), Laver (2005) y Morini (2011). Con respecto al siglo XX y a la relación entre moda y reivindicaciones femeninas, véase Exposito García (2016). También señalo los volúmenes de la que se considera gran dama del periodismo español, María Luz Morales (1947). Díaz-Marcos (2006) ha estudiado en detalle las relaciones entre moda y literatura desde mediados del siglo XVIII hasta las primeras décadas del siglo XX. El volumen al cuidado de Bernard y Rota (2012) cubre precisamente la época que aquí nos interesa.

5. El auge de la prensa en las primeras décadas del siglo es uno de los factores que alentaron la difusión del nuevo modelo de mujer, tanto en los textos como en las ilustraciones que los acompañaban y en los anuncios. Para el aspecto iconográfico remito al catálogo de la exposición *La Eva moderna. Ilustración y gráfica española (1914-1935)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid, 1997.

6. En la prensa no eran insólitas entrevistas como la que aparece en *El Imparcial* (Anónimo, 1928, p. 1) donde el nuevo corte de pelo se presenta como una amenaza a la reproducción, puesto que el hombre no está dispuesto a unirse a una mujer que no lo atrae: “No os cortéis el pelo a lo *garçonne* ni a lo Manolo. El nombre del peinado demuestra por sí solo su antifeminidad”, recomienda un médico.

7. Para más detalles e información bibliográfica, remito al estudio ya clásico de Mangini (2001). Sobre la actividad de la “Resi” véanse Pérez-Villanueva Tovar (1990) y Cuesta Bustillo, Turrión García y Merino (2015). Señalo, además, la exposición *Mujeres en vanguardia. La Residencia de Señoritas en su centenario (1915-1936)*, Madrid, Residencia de Estudiantes, 1 de diciembre de 2015-16 de mayo de 2016, y su catálogo.

8. Para un acercamiento a la poesía de Luis de Tapia véase la antología comentada de sus poemas en prensa (Tapia, 2013).

9. El periodista y escritor Pascual Santacruz dedicó al “Siglo de los marimachos” un discutido artículo donde arremetía contra “esta revolución del feminismo, que hará (si Dios no lo remedia) de nuestras bellas compañeras unos seres incatalogables en los casilleros de la zoología” (Santacruz, 1907, p. 83).

10. No me detengo en el análisis de la novela, ya llevado a cabo en Russo (2018). Remito, además, a Capdevila-Argüelles (2016).

11. “De un vestido de 1893 se sacan siete de 1928”, comentaba Ignacio Carral (1927a, p. 8) desde las páginas de *Heraldo de Madrid*, sintetizando con ironía, como se hacía a menudo en los reportajes, el cambio de costumbres.

12. Flaubert (2010, p. 79) había dicho de George Sand que pertenecía “al tercer sexo”. Desde la medicina, el endocrinólogo Novoa Santos avalaba la hipótesis de la mujer intelectual como infecunda o desviada, argumentando que el trabajo creativo absorbía parte del arsénico necesario para el funcionamiento del cuerpo femenino, dejando sus órganos sexuales y reproductivos sin sustento (Aresti Esteban, 2012). Así se expresaba Gregorio Marañón (1927, pp. 139-40) al respecto: “Insistimos una vez más en el carácter sexualmente anormal de estas mujeres que saltan al campo de las actividades masculinas y en él logran conquistar un lugar preeminente. Agitadoras, pensadoras, artistas, inventoras: en todas las que han dejado un nombre ilustre en la Historia se pueden descubrir los rasgos del sexo masculino, adormecido en las mujeres normales, y en ellas se alza con anormal pujanza, aunque sean compatibles con otros aspectos de una feminidad perfecta”.

13. Además de *Oculo sendero* y de *El pensionado de Santa Casilda*, novela que Fortún escribió con Matilde Ras y que se dio a conocer solo hace poco, las memorias de Victorina Durán son probablemente el documento más claro en este sentido. La novela *Acropolis* de Rosa Chacel se basa en la recreación borrosa del ambiente de la Residencia de Estudiantes y de círculos culturales afines. Afirmación, negación, aventura del pensamiento y del lenguaje diluyen el argumento y esconden a la vez que intentan relatar o describir sucesos. Véase por ejemplo este pasaje: “¿Qué dirías, Isabel, si yo tuviera un secreto? – ¿Un secreto? No sé lo que diría, pero nada bueno. – Recapacita: después de lo dicho, ya no sería más que medio secreto. El secreto, de tenerlo, casi habría desaparecido, puesto que te lo he dicho. Figúrate lo diferente que sería si un día, tú, descubrieras que tenía un secreto. – Eso ni se piensa. ¿Por qué se te ocurre decir una cosa así?... ¿Lo tienes o no lo tienes? – No, todavía. – Pero vas a tenerlo. ¡Vamos! Es como si...” (Chacel, 1984, p. 31).

14. Sobre la figura y la obra de Teresa de Escoriaza remito al ya citado estudio de Palenque (2006).

15. Gonzalo Cantó Vilaplana fue un poeta, novelista y autor de teatro de origen alcoyano, con una proficua producción dentro del llamado “género chico”. Sobre su trayectoria literaria véase Valls García (2007) y la antología poética editada por Espí Valdés (1976).

16. A pesar de que Ardavín fue poeta, periodista, libretista de zarzuelas y autor de guiones cinematográficos, no disponemos de estudios completos sobre su producción literaria.

17. Insistía en ello también el ya citado Rodríguez Avecilla (1924).

18. Véase, por ejemplo, “Ramonismo. Corte de pelo”: “Una de las eternas cuestiones del mundo son los pelos de las mujeres. Son las banderas pueriles de la tierra que ellas hacen todo lo posible para que tengan actualidad renovada, pues el secreto de su renovación consiste en que eso suceda constantemente [...] En algún sitio también debe existir el horno ondulatorio, donde entra la dama que quiere conseguir la verdadera ondulación permanente y sale al cabo de tres días, como vuelta a parir, con calidad de mujer rizada [...]. El polígrafo tenía que clasificar las cabelleras del orgullo y las cabelleras cortas, pero tenaces en que la modesta tenacilla del pasado ya no funciona por la insignificancia de sus canalillos y sus proezas de día de santo casero, rizado aborígen en que aparecía el caracolillo negroide a poco que se descuidase la rizador, ese rizado, que es abominación de la cabeza, verdadera pesadilla de las cabelleras” (Gómez de la Serna, 1928, p. 12).

19. Contribuía a esta identificación también la publicidad: en *Blanco y Negro* (24-07-1927, p. 102), por ejemplo, así se anunciaba “Statcomb”, un producto que prometía mantener el pelo liso: “El uso de ‘Statcomb’ no está limitado a los hombres. La mujer moderna, a quien S.M. la Moda ha decretado usar el pelo corto, encontrará una valiosa ayuda en ‘Statcomb’ para conservar alisado el peinado que mejor realce su hermosura”.

20. En un texto no exento de contradicciones, como ha puesto de relieve Díaz-Marcos (2009), Colombine juzgaba que “todo lo que no sea trabajo para conseguir los derechos propios de todo ser humano, cae fuera del campo de acción del feminismo, aunque esté realizado por mujeres”. Igual que otras escritoras de su época como Federica Montseny y Teresa de Escoriaza, cuestionó, por ejemplo, la utilidad de lugares de encuentro como el Lyceum Club.

21. Bernard (2012) ha estudiado las colaboraciones en torno a la moda escritas para *Estampa*, además de haber recopilado pulcramente sus reportajes en *Ahora* (Donato, 2009). Torres (2021) se ha fijado en su participación en la revista *Elegancias*. El presente trabajo cita artículos aparecidos en esa última revista que el detallado estudio anterior no incluye.

22. Los estudios sobre Insúa, a pesar de su prolífica producción, son escasos. Señalo la tesis doctoral inédita de Yasmin Hassan Ashmawy, *La narrativa de Sara Insúa*, dirigida por M^a del Mar Mañas Martínez, Madrid, 2016.

23. Aquí tampoco me detengo en presentar a la autora, remitiendo a la bibliografía esencial (Plaza Plaza, 1992 y 2016).

24. Ramón Gómez de la Serna así representaba en una de sus “Patrañas” la gran influencia de las revistas de moda en las muchachas: “Matilde, la temeraria se hizo el traje de primavera según el modelo ideado por la revista. Salió a la calle con él y una manifestación publica se formó detrás de ella. El padre de la muchacha, indignado con lo caecido, ha abierto pleito contra la revista y la pide una indemnización de diez mil pesetas por la vergüenza causada por su página elegante con dolosa inconciencia de la moda”. Véase Gómez de la Serna (1927, p. 14).

25. Sobre la figura de Federica Montseny, multifacética y compleja por las implicaciones político-ideológicas de su pensamiento y obra, me limito a señalar entre otros los trabajos de Tavera (2005), que reconstruye su trayectoria biográfica, y Cruz (2015), que analiza el discurso en torno a la moderna y a la emancipación femenina desde la perspectiva de la activista y escritora anarquista.

26. El aporte de Cristóbal de Castro a la causa no era una novedad. Además de ser novelista y poeta, demostró en varios ensayos su interés por la historia femenina (*Las mujeres*, 1920; *Mujeres extraordinarias*, 1929; tres series de *Mujeres del Imperio*, 1941-1943) y editó el volumen *Teatro de mujeres*, 1934, que incluía obras de Alma Angélico, Pilar de Valderrama y Matilde Ras (Russo, 2019).

Bibliografía

Aa.Vv. (1997), *La Eva moderna. Ilustración y gráfica española (1914-1935)*, Fundación Cultural Mapfre Vida, Madrid.

- Aguado A., Ramos M. D. (2002), *La modernización de España (1917-1939). Cultura y vida cotidiana*, Síntesis, Madrid.
- Anónimo (1925a), *Le coiffeur*, en "Elegancias", 27, p. 37.
- Anónimo (1925b), *La melena corta resiste victoriosamente a los ataques y las diatribas de sus enemigos*, en "Elegancias", 30, p. 47.
- Anónimo (1926), *La carrera de las XII horas*, en "Heraldo de Madrid", 28-06, p. 1.
- Anónimo (1928), *Actualidad médica. El debate sobre la falda corta y el pelo a lo garçon*, en "El Imparcial", 25-03, p. 4.
- Aresti Esteban N. (1998), *Pensamiento científico y género en el primer tercio del siglo XX*, en "Vasconia", 25, pp. 53-72.
- Aresti Esteban N. (2007), *La mujer moderna, el tercer sexo y la bohemia en los años veinte*, en "Dossiers Feministas", 10, pp. 173-85.
- Aresti Esteban N. (2012), *Médicos, donjuanes y mujeres modernas: los ideales de feminidad y masculinidad en el primer tercio del siglo XX*, Universidad del País Vasco, Bilbao.
- Bard C. (1998), *Les Garçonnes. Modes et fantasmes des Années folles*, Flammarion, Paris.
- Barthes R. (1967a), *Système de la mode*, Seuil, Paris.
- Barthes R. (1967b), *Le match Chanel-Courrèges*, en "Marie Claire", 187, pp. 42-4.
- Bernard M. (2012), *Moda y modernidad en las crónicas de Magda Donato*, en M. Bernard, I. Rota (eds.), *Nuevos modelos. Cultura, moda y literatura (España, 1900-1939)*, Bergamo University Press, Bergamo, pp. 33-56.
- Bernard M., Rota I. (2012), *Nuevos modelos. Cultura, moda y literatura (España, 1900-1939)*, Bergamo University Press, Bergamo.
- Bornay E. (1994), *La cabellera femenina. Un diálogo entre poesía y pintura*, Cátedra, Madrid.
- Boucher F. (2009), *Historia del traje en occidente: desde los orígenes hasta la actualidad*, Gustavo Gili, Barcelona.
- Burgos C. de (1927), *La mujer moderna y sus derechos*, Sempere, Valencia.
- Cabello A. et al. (2011), *En los márgenes del canon. Aproximaciones a la literatura popular y de masas escrita en español (siglos XX y XXI)*, CSIC, Madrid.
- Cantó G. (1927), *De ayer a hoy*, en "Mundo gráfico", 30-II, p. 3.
- Capdevila Argüelles N. (2016), Introducción a E. Fortún, *Oculto sendero*, Renacimiento, Sevilla, pp. 7-68.
- Carnés L. (2019), *Tea rooms. Mujeres obreras*, Hoja de lata, Gijón.
- Carral I. (1927a), *De las clásicas peinadoras a las peluquerías para mujeres. Las que se cortan el pelo y las que respetan la tradición*, en "Heraldo de Madrid", 13-12, pp. 8-9.
- Carral I. (1927b), *Como las piernas han ido conquistando poco a poco su libertad*, en "Heraldo de Madrid", 19-12, pp. 8-9.
- Carretón Cano V. (2005), *Victorina Durán y el círculo sáfico de Madrid. Semblanza de una escenógrafa del 27*, en "El Maquinista de la generación", 9, pp. 4-20.
- Chacel R. (1984), *Acrópolis*, Seix Barral, Barcelona.
- Cruz N. (2015), *La mujer moderna en los escritos de Federica Montseny*, Tàmesis, Nueva York.
- Cuesta Bustillo J., Turrión García M. J., Merino R. M. (2015), *La residencia de señoritas y otras redes culturales femeninas*, Universidad de Salamanca, Salamanca.
- Díaz-Marcos A. M. (2006), *La edad de seda. Representaciones de la moda en la literatura española (1728-1926)*, Universidad de Cádiz, Cádiz.
- Díaz-Marcos A. M. (2009), *La "mujer moderna" de Carmen de Burgos: feminismo, moda y cultura femenina*, en "Letras Femeninas", 35, 2, pp. 113-32.

- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (1923), *Frivolina se corta el pelo*, en “Elegancias”, 7, pp. 16-7.
- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (1924), *Divagaciones sobre el peinado. A la garçonne o a lo garçon*, en “Elegancias”, 15, pp. 12-3.
- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (1925a), *Victoria Kent, abogado*, en “Heraldo de Madrid”, 02-05, p. 1.
- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (1925b), *Crónicas femeninas. El pelo: ¿corto o largo?*, en “Heraldo de Madrid”, 24-10, p. 4.
- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (1926), *Crónicas femeninas. Cabezas*, en “Heraldo de Madrid”, 24-04, p. 5.
- Donato M. [Carmen Eva Nelken Mansberger] (2009), *Reportajes*, Edición de M. Bernard, Renacimiento, Sevilla.
- Ena Bordonada Á. (2012), *El retrato de mujer en la narrativa femenina en la Edad de Plata*, en M. Vilches de Frutos y P. Nieva de La Paz (coords.), *Imágenes femeninas en la literatura y las artes escénicas (siglos XX y XXI)*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Philadelphia, pp. 35-50.
- Ena Bordonada Á. (2021), *La invención de la mujer moderna en la Edad de Plata*, en “Feminismo/s”, 37, pp. 25-52.
- Escoriaza T. de (1925), *Otra vez la cuestión peliaguda*, en “La Libertad”, 17-11, p. 1.
- Escoriaza T. de (1926), *Un artículo admirable*, en “La Libertad”, 26-05, p. 1.
- Escoriaza T. de (1930), *Página de la mujer*, en “Mundo gráfico”, 24-09, p. 47.
- Espí Valdés A. (1976), *Alcoy en el alma (Antología poética de Gonzalo Cantó)*, Peña El Torrero, Alcoy.
- Exposito García M. (2016), *De la garçonne a la pin-up: Mujeres y hombres en el siglo XX*, Cátedra, Madrid.
- Fagoaga C. (1985), *La voz y el voto de las mujeres (1877-1931)*, Icaria, Barcelona.
- Fernández Ardavin L. (1929), *Poemas de la ciudad, Madrid IV. Cabaré grotesco*, en “La Voz”, 21-07, p. 4.
- Ferragut J. [Julián Fernández Piñero] (1924a), *Glosario frívolo. Las mujeres efebo*, en “Mundo gráfico”, 09-04, p. 1.
- Ferragut J. [Julián Fernández Piñero] (1924b), *Glosario frívolo. Pelo largo y pelo corto*, en “Mundo gráfico”, 16-04, p. 1.
- Flaubert G., Sand G. (2010), *Correspondencia*, Marbot Ediciones, Barcelona.
- Fortún E. [Encarnación Aragoneses Urquijo] (2016), *Oculto sendero*, Renacimiento, Sevilla.
- Francés J. (1924), *El perfil de los días*, en “Nuevo mundo”, 23-05, p. 18.
- Gómez Blesa M. (2019), *Modernas y vanguardistas. Las mujeres-faro de la Edad de Plata*, Huso, Madrid.
- Gómez de la Serna R. (1927), *Patrañas*, en “Buen humor”, 25-07, p. 14.
- Gómez de la Serna R. (1928) *Ramonismo. Corte de pelo*, en “Buen humor”, 11-03, p. 12.
- Gómez de la Serna R. (1999), *La mujer vestida de hombre. Falsa novela alemana*, en *Obras completas*, XI, Galaxia Gutenberg, Barcelona, pp. 317-45.
- Hoyos y Vinentn A. de (1926), *La moda*, en “Elegancias”, 49, p. 32.
- Incórdiez [Demetrio López Vargas] (1925), *Charlas del Incórdiez*, en “Muchas gracias”, 25-10, p. 17.
- Insúa A. (1926), *París-Film, Imitadoras del hombre*, en “La Voz”, 18-09, p. 1.

- Insúa S. (1927), *La misión*, en "La Voz", 24-12, p. 7.
- Kirkpatrick S. (2003), *Mujer, modernismo y vanguardia en España (1898-1931)*, Cátedra, Madrid.
- Laver J. (2005), *Breve historia del traje y la moda*, Cátedra, Madrid.
- Mangini S. (2001), *Las modernas de Madrid*, Península, Barcelona.
- Marañón G. (1927), *Tres ensayos sobre la vida sexual*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Montseny F. (1926a), *La mujer, problema del hombre I*, en "La Revista Blanca", 15-12, pp. 423-6.
- Montseny F. (1926b), *La mujer nueva*, en "La Revista Blanca", 15-05, pp. 24-5.
- Montseny F. (1927), *La mujer, problema del hombre III*, en "La Revista Blanca", 01-04, pp. 656-9.
- Morales M. L. (1947), *La moda. El traje y las costumbres en la primera mitad del siglo XX, tomos IX (1900-1920) y X (1921-1934)*, Salvat, Barcelona.
- Morini E. (2011), *Storia della moda XVIII-XXI secolo*, Skira, Milano.
- Nash M. (1983), *Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)*, Anthropos, Barcelona.
- Nelken M. (1925), *El viaje a París*, La Novela Corta, Madrid.
- Nieva de la Paz P. (1993), *Autoras dramáticas españolas entre 1918 y 1936*, CISC, Madrid.
- Osuna R. (2005), *Revistas de la vanguardia española*, Renacimiento, Sevilla.
- Palenque M. (2006), *Ni ofelias ni amazonas, sino seres completos: aproximación a Teresa de Escoriaza*, en "Arbor", 719, pp. 363-76.
- Pérez Galdós B. (1972), *Ensayos de crítica literaria*, Península, Barcelona.
- Pérez-Villanueva Tovar I. (1990), *La Residencia de Estudiantes. Grupos universitarios y de señoritas, Madrid, 1910-1936*, Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid.
- Plaza Plaza A. (1992), *Luisa Carnés, una escritora olvidada*, en "Cuadernos republicanos", 12, pp. 47-58.
- Plaza Plaza A. (2016), *Luisa Carnés: Literatura y periodismo, dos vías para el compromiso*, en "Cuadernos republicanos", 92, pp. 67-106.
- Pussy (1924), *La cuestión palpitante. La melena y el pelo corto*, en "Elegancias", 18, pp. 34-3.
- Ramos Ortega M. (2001), *Las revistas literarias en España entre la "Edad de Plata" y el medio siglo. Una aproximación histórica*, Ediciones de la Torre, Madrid.
- Ramos Ortega M., Barrera López J. M. (eds.) (2005), *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Ollero y Ramos, Madrid.
- Riaño González C. (2004), *Historia cultural del deporte y la mujer en la España de la primera mitad del siglo XX a través de la vida y la obra de Elia María González Álvarez y López-Chicheri "Lili Álvarez"*, Consejo Superior de Deportes, Madrid.
- Rodríguez AVECILLA C. (1924), *Parisinas. Sermón de cuaresma*, en "La Voz", 08-04, p. 1.
- Romero López D. (2021), *La mujer moderna de la Edad de Plata (1868-1936): disidencias, invenciones, utopías. Introducción*, en "Feminismo/s", 37-13, p. 24.
- Romero López D., Ehrlicher H. (eds.) (2021), *Mujer y prensa en la modernidad: Dinámicas de género e identidades públicas*, Akademische Verlagsgemeinschaft München, München.
- Russo A. (2018), *Scrittura ed esilio: l'occulto sentiero di Elena Fortún*, en "Testi e Linguaggi", 12, pp. 97-109.
- Russo A. (2019), *Teatro de mujeres en la Edad de Plata: dos piezas de Matilde Ras*, en "Orillas. Rivista d'ispanistica", 8, pp. 313-31.
- Sánchez Vigil J. M. (2008), *Revistas ilustradas en España. Del romanticismo a la guerra civil*, Trea, Gijón.
- Santacruz P. (1907), *El siglo de los marimachos*, en "La España moderna", 227, pp. 79-94.
- Scanlon G. (1986), *La polémica feminista en la España contemporánea (1868-1974)*, Akal, Madrid.

- Serrano A. J., de Juan Boluffer A. (coords.) (2009), *Literatura hispánica y prensa periódica (1875-1931)*, Servicio de Publicaciones Universidad de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela.
- Simmel G. (1905), *Philosophie der Mode*, Pan-Verlag, Berlín.
- Tapia L. de (1926), *Patro y "Lili"*, en "La Libertad", 04-07, p. 1.
- Tapia L. de (2013), *Poemas periodísticos*, Edición de Álvaro Ceballos Viro, Renacimiento, Sevilla.
- Tavera S. (2005), *Federica Monyseny. La indomable (1905-1994)*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid.
- Torres A. (2021), *Discursos sobre las modas. De Magda a Magda Donato, la emergencia de un "yo" emancipado*, en D. Romero López y H. Ehrlicher (eds.), *Mujer y prensa en la modernidad: Dinámicas de género e identidades públicas*, Akademische Verlagsgemeinschaft München, München, pp. 89-104.
- Valls García C. (2007), *Ficciones. Vida y obra de Gonzalo Cantó Vilaplana*, Marfil, Alcoy.

“we have no choice left but confess – he was a woman”.

Queering and theory-building potential in Virginia Woolf’s *Orlando*

by *Patricia Bollschweiler**

Abstract

Virginia Woolf’s novel *Orlando* (1928) impressively anticipates that becoming and being a woman (or a man) are cultural processes of inscription and internalization of gendered roles. Orlando miraculously changes their sex from male to female, and thus has to restart the process of ‘becoming’ a gender by developing a new gender and social identity. The novel drafts a performative gender concept that is characterized by indefiniteness in terms of content and narration, namely different devices of *queering* that are used to question and deconstruct heteronormative ideas of ‘normality’ and to capture the process of developing not only a *different* gender identity but a *gender fluid* identity with a number of selves. Identity is increasingly conceptualized independently from the body and as constituted by individual mental elements, memories, interactions, and situational behavior. The novel dissolves the entity of identity in favor of a pluralistic, dynamic, and processual concept of identity – and thus anticipates and narratively performs important 20th century post-modern and feminist discourses of subject, gender, and the complex construction of identity.

Keywords: Woolf, Gender, Identity, Narration, Queer, Queering, Subject, Gender fluidity, Cross-dressing.

I

Introduction

Gender is not only an important part of self-constitution, it is also a crucial category for the perception by others: by classifying someone into a binary gender category they become intelligible, as Judith Butler states (cf. 1990, p. 16). This applies to real human beings as well as to literary characters: We use our real-life knowledge and experience in order to understand fictional characters, their identity, their behavior, and motivations. The challenge of making people and their gender intelligible is one that also concerns the question of how to linguistically capture identity and experience¹. Literature participates in this process of capturing human experience in language, and, consequently, is part of certain discourses. Literature does not emerge in or from a discursive-free space, but positions itself in relation to certain discourses (e.g. of normality and normativity, sexuality, gender, sociality, family, or

* Universität Bielefeld.

even morality/ethics, etc.): it can reproduce and continue discursive concepts, or write against them, undermine them, subvert them (and anything in between). Regarding identity concepts, especially in relation to gender, literature and the world of fiction are spaces that allow pushing the (hetero-)normative borders of understanding identity, gender, and human experience beyond what is physically, societally, psychologically, and discursively possible. In fiction, an alternative reality can be conceptualized and played out, which is especially appealing for experimenting with identity and gender configurations. It allows articulating new ways of being in the world that are not – or not yet – possible or accepted in the non-fictional world.

Queerness is one of those things that do not fit heteronormative conceptualizations of sex, gender, and desire and therefore seemed impossible to think, live, or even capture in words for centuries. This has been changing only since the 1980s and '90s with a rising visibility of and awareness about queer identities and their varieties in society and academics. Queerness in this article is understood in the broad sense of the umbrella term it has come to be. In the 1980s and '90s 'queer' still mostly denoted gay or lesbian because those communities appropriated the originally negative term for self-denotation as a form of rebellion, empowerment, and visibility. Queer studies groundbreaking author Eve Kosofsky Sedgwick addresses the difficulties of the term 'queer'. She uses queer mainly "to denote [...] same-sex sexual object choice, lesbian or gay, whether or not it is organized around multiple criss-crossings of definitional lines" (Sedgwick, 1993, p. 8), directly parallels queer experience with "violence against gay- and lesbian-bashing" (Sedgwick, 1993, p. 3) and explicitly refers to "histories of exclusion, violence, defiance, excitement" (Sedgwick, 1993, p. 9), and from there unfolds her queer reading methodology. However, Sedgwick also recognizes the

open mesh of possibilities, gaps, overlaps, dissonances and resonances, lapses and excesses of meaning when the constituent elements of anyone's gender, of anyone's sexuality aren't made (or *can't be* made) to signify monolithically. (Sedgwick, 1993, p. 8)

Since then, the term has opened up even more radically, offering a variety of people an opportunity for identification and community who do not identify and/or desire within the framework of binary, cis-heteronormative and/or heterosexual norms (cf. Degele, 2005, p. 15; Diversity Arts Culture, 2022). So, today, queer does not only refer to non-heterosexual sexual orientation, but equally to a non-conformist gender identity. This radical openness exemplifies in the variable use of the term as well. Grammatically it is used as noun or adjective but also as a verb ('to queer' means to irritate, mislead someone, to bring something out of balance and out of a given order, especially concerning identity allocations as 'naturally given', cf. Degele, 2005, p. 16). The unifying aspect is, overall, its delineation of heteronormative concepts, "it acquires its meaning from its oppositional relation to the norm" (Halperin, 1995, p. 62). The paradox is that queer, on the one hand, functions as self-denotation (and as such has empowering effects for the self-associated communities), and on the other hand, queer

in itself rejects any categorial fixation. "Queer is by definition whatever is at odds with the normal, the legitimate, the dominant. There is nothing in particular to which it necessarily refers. It is an identity without essence" (Halperin, 1995, p. 62). But in this paradox lies the great potential of destabilizing heteronormative structures, as Halperin continues:

It is from the eccentric positionality occupied by the the queer subject that it may become possible to envision a variety of possibilities for reordering the relations among sexual behaviors, erotic identities, constructions of gender, forms of knowledge, regimes of enunciation, logics of representation, modes of self-constitution, and practices of community – for restructuring, that is, the relations among power, truth, and desire. (Halperin, 1995, p. 62)

In literature, however, queer identities can be found long before 'queer' became a term and concept in gender studies, sociology and literary studies. Already in the early 19th and 20th century, there are literary characters that are located outside and beyond the binary categories of male or female, that are queer 'avant la lettre'. As a result, literary texts that articulate such identities outside the binary and heteronormative gender norms contribute to understanding and seeing queer identities in the real world, and they further participate in the development of poststructuralist, deconstructivist, and anti-essentialist gender theories by formulating their basic ideas aesthetically 'avant la lettre'. They do this by deconstructivist devices of so called "queering", which means devices that aim to disarray and unsettle the heteronormative order by showing and articulating 'the other', e.g. by breaking rules and conventions, by consciously playing with and disappointing expectations, or by inconclusive actions. Popular examples are cross dressing or drag that play with the gendered coding of clothes and make-up, but there are many possible and highly individual forms and practices of queering in art and everyday life. By those means, the notion of 'normality' is challenged and opened for re-negotiation (cf. Degele, 2005, p. 22)². Sedgwick points out the political dimension of queerness in literature and literary criticism as a form of agency

to make invisible possibilities and desires visible; to make the tactic things explicit; to smuggle queer representation in where it must be smuggled and [...] to challenge queer-eradicating impulses frontally where they are to be so challenged. (Sedgwick, 1993, p. 3)

Queering therefore can also mean to actively bring queerness into the (literary and canonical) discourse, to give voice and visibility to 'other' forms of life, identity, and sexuality.

In this diverse perspective of queering and in the spirit of a very broad understanding of queer itself, literary narration can be understood as a fluid, queer cultural practice itself and even performative with regard to narratological techniques such as narrative perspective and voice, its reliability, character naming and design, or constructions of time and space. Tyler Bradway recently made this connection of queerness and narration even stronger in a formal approach, stating that "[n]arrative is a condition

of possibility of queerness” (Bradway, 2021, p. 712). The hypothesis of this paper is that the narrative construction of (gendered) identity is aesthetically parallelized with the cultural construction of gender. This will be shown by examining the specific queer and queering elements in Virginia Woolf’s novel *Orlando* from 1928. By turning to not only to a queer character but also queer narrative strategies, Woolf dissolves stable gender and eventually subject concepts, thereby anticipating 20th century gender theory and poststructuralist subject theories that dissolve the unity of the subject.

Orlando (Woolf 2018 [1928])³ is (and has been for decades) an outstanding text for questions about gender in the field of literary criticism. Additionally, debates about gender and sexual identity continue to be pressing topics in art, society, and academia. No wonder, the ‘Schaubühne Berlin’ showed an adaptation of Woolf’s novel in 2019 stating that it “undermines all rigid categories effortlessly and with artistic freedom, charges them with new meaning, and shows them as fluid” and that Virginia Woolf “created one of the most flamboyant hero_ines in literary history, whose profusion of identities goes beyond any narrow attribution” (Schaubühne, 2019; translation P.B.).

2

Narration and the construction of gender

At any rate, when a subject is highly controversial – and any question about sex is that – one cannot hope to tell the truth.

Woolf (1967 [1929], p. 7)

The novel’s protagonist Orlando is born as an attractive, aristocratic, and wealthy (biological) man in the 16th century, he (at this point in the novel Orlando is still addressed with male pronouns by the narrator) learns what it means to be a man in society in different epochs over centuries before miraculously turning into a woman after a mystical trance. Orlando then has to develop a new gender identity, now as a female, and integrate into rigid social norms in the 18th and 19th century and has to continue this adaption until the 20th century.

Woolf’s novel experiments with narrative forms and genre conventions. Paratextually labeled as “A Biography” in the subtitle, it is rather “biographical fiction” (Burns, 1994, p. 342)⁴, or a parody of a ‘biography’ since its most important narrative trait is the unreliability of the narrative voice, which stands in harsh contrast to the genre of biography that is usually dedicated to a rather fact-oriented mode of presentation. The narrator accompanies Orlando retrospectively through the centuries, comments, assesses, contextualizes, makes insertions, and gives historical explanations – it appears to be a zero focalization and the narrative voice would be identified as extradiegetic-heterodiegetic. Nonetheless, doubts about this seemingly objective narrative position are constantly raised. The narrator seems to have been present as an eye witness at

various occasions, stating for example: "[o]f their [papers of high importance, P.B.] contents then, we cannot speak, but can only *testify* that Orlando was kept busy" (WO, p. 112; italics P.B.). However, the narrator often cannot precisely tell what happened and gets caught up in contradictions. This also affects the time dimension: although there are numerous supposedly authentic dates and historic traces, it is often not clear what century Orlando currently lives in, which leads to uncertainties about the reliability of the provided information and constantly undermines the narrative authority. At one point, the narrator calls themselves not a 'biographer' as usual but a "memoir writer" (WO, p. 195), which refers to a completely different, subjective genre of self-narration and thereby increases the insecurity about *who* is telling *whose* story here. There are many more examples like these that show that this narrator is only *pretending* to be omniscient through narrative devices and thus permanently demonstrates, structurally and performatively, the unreliability of this specific narration, and of any construction of reality and authenticity. Consequently, we as readers are faced with the same challenge as Orlando when trying to write poetry: "And he [Orlando] despaired of being able to solve the problem of what poetry is and what truth is and fell into a deep dejection" (WO, p. 94)⁵.

Interestingly, this narrative authority is – explicitly and implicitly – exposed as male, and yet often evaded ironically:

But Orlando was a woman [...]. And when we are writing the life of a woman, we may, it is agreed, waive our demand for action, and substitute love instead. Love, the poet has said, is woman's whole existence. [...] But love – as the male novelists define it – and who, after all, speak with greater authority? – has nothing whatever to do with kindness, fidelity, generosity, or poetry. (WO, 245f.)

This passage almost seems like a comment on the own – marked as male – practice and authority of narration. Still, whenever a male narrating mode is used, it seems so highly ironized that it reveals a criticism against male narration, the economy of male narration, and thus against the whole framework of hegemonic masculinity. This ironic and self-undermining mode of narration takes part in the over-all "parodic deconstruction of essentialist claims tentatively offered in the text", as Burns (1994, p. 343) puts it. This performative undermining of a male tradition of narration can in itself be read as a queer narrative strategy, as an act of deconstruction and writing-against a male-dominated (narrating) economy.

Before becoming a woman, Orlando is an aristocratic, wealthy young man who succeeds socially as well as professionally: first, Orlando becomes the Queen's treasurer in the 16th century, later, in the 17th century, he travels to Constantinople as royal ambassador and enjoys a good reputation. At first glance, Orlando does not seem a suitable figure of subversion and the 'other'. However, Orlando's privileged status allows the novel to shift the focus even more on other aspects of identity, especially sex and gender. From the very beginning, the supposed clarity of Orlando's gender

is constantly undermined narratively, starting with the very first sentence of the novel: “He – for there could be no doubt of his sex, though the fashion of the time did something to disguise it [...]” (WO, p. 13). The narrative voice makes itself almost suspicious by putting this seemingly unnecessary emphasis on Orlando’s sex and thus immediately puts gender and sex in the center of attention (cf. Gymnich, 2000, p. 297)⁶. The apparently unambiguous becomes questionable through the emphasis of its unambiguity (cf. Caughie, 1989, p. 42). By directing our attention to the aspect of sex, the narrative voice points to what the readers are *not* supposed to think: that Orlando’s sex is definite.

Orlando’s success in different male dominated areas of life, especially international politics, makes the sudden sex change even more unexpected and troubling. It is a fantastic incident that is neither narratively introduced nor accounted for. The miraculous metamorphosis is accompanied by the three allegorical figures Purity, Chastity, and Modesty, who remind us of the Moirai, the Greek goddesses of fate⁷. Then, after a sleep-like trance, Orlando awakens as a woman. The claim to truth demanded by the droning trumpets during the metamorphosis (“THE TRUTH”, WO, p. 127) and by the ‘biographer’ constantly throughout the novel is undermined and demonstrated as absurd through the magical, fairy tale, and mythical elements of the metamorphosis.

After the metamorphosis, the narrator acknowledges the change of sex (“we have no choice left but confess – he was a woman”, WO, p. 127) and performs the change of pronouns effortlessly after justifying it pragmatically:

Orlando had become a woman – there is no denying it. But in every other respect, Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered their future, did nothing whatever to alter their identity. Their faces remained, as their portraits prove, practically the same. His memory – but in future we must, for convention’s sake, say ‘her’ for ‘his’, and ‘she’ for ‘he’ – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (WO, p. 128)

The adjusted naming practice performatively creates a new gendered reality and simultaneously shows distinctively how gender is highly bound to its linguistic articulation and is even constituted by language, although language can never fully capture (gendered) reality. Calling someone by certain gendered names, pronouns, etc. is shown as a performative act that has an effect on reality: naming practices are denoting practices. Thus, the change of pronouns functions as a means of what I want to call narrative performativity.

Orlando’s reaction to the metamorphosis is equally remarkable: “Orlando looked himself up and down in a long looking-glass, without showing any signs of discomposure, and went, presumably, to his bath” (WO, p. 128)⁸. The narrator continues:

The change seemed to have been accomplished painlessly and completely and in such a way that Orlando herself showed no surprise at it. Many people, taking this into account, and

holding that such a change of sex is against nature, have been at great pains to prove (1) that Orlando had always been a woman, (2) that Orlando is at this moment a man. Let biologists and psychologists determine. It is enough for us to state the simple fact; Orlando was a man till the age of thirty, when he became a woman and has remained ever since. (WO, p. 128f.)

The discrepancy between Orlando's composure, or rather non-reaction, to the metamorphosis and the detailed introduction and commenting of the metamorphosis by the narrator (cf. WO, pp. 124-9) is remarkable. This discrepancy increases even more when taking into consideration the assumed high evaluation of such an event by the readers that will perceive the sex change as an unbelievable turn that would precipitate someone into a serious identity crisis. Especially the unequal parallelization of the 'painless accomplishment' of the change by Orlando, on one side, and, in contrast, the "great pain" the change causes in scientists, emphasizes this extreme discrepancy on the level of narration. Additionally, the quoted passage calls to a number of discursive assumptions that mark Orlando in different ways as queer (in a broad sense concerning non-heteronormative identity concepts): the assumption that Orlando "had always been a woman" and that the sex change would then be the bodily execution of this gender identity would make Orlando a transgender person (although it is in no way a true-to-life portrait of a transgender person). The second assumption that Orlando is, despite the female physiognomy, a man, so, still identifying as a man, is not any less queer; it would mean that Orlando has a trans* identity in a broad sense. The decision is put into the hands of science. On the one hand, queerness – or more specifically, queer gender identity – is thereby generally marked as something worth examining and thus potentially pathological (at least from a biological and psychological perspective), tied to the contemporary discourse. On the other hand, the narrating voice distances itself from this rigid discourse and the attempt of objective evaluation und scientific terminological fixation by deciding for the readers that the exact scientific capture of Orlando's identity is not of any interest. Instead, the change is simply acknowledged as it is. In its critical position towards the discursive order and the narrative power to go beyond this order where needed, this is one example of how the novel executes strategies of queering productively and even performatively.

Moreover, the quoted section must remind us of Michel Foucault's explanations about the development of a medical discourse in the 18th century that involves the compelling urge to make sex unambiguous by medical analysis. According to Foucault, this is the turning point for the modern deployment of sex and sexuality, and complex power relations controlling the body. This medical discourse claims sole authority to scientifically diagnose and prove one's sex, it is imperative and absolute. In *The Will to Knowledge*, Foucault elaborates that around the 18th century, a "political, economic, and technical incentive arises to speak of sex". Not so much as a general theory of sexuality but rather "in the form of analysis, bookkeeping, classification, and specification, in the form of quantitative or causal surveys" (Foucault, 1983, p. 29; translation P.B.). Kilian, who refers to Foucault, calls it an "almost violent production of truth that the sexuality

dispositive demands" (Kilian, 2004, p. 35; translation P.B.), and Foucault claims an "incessant demand for truth" (Foucault, 1983, p. 79; translation P.B.) that becomes stronger and continues into our present time⁹. It is exactly this scientific authority that the narrator proclaims when it comes to Orlando's sex; there immediately is a strong interest in the examination of Orlando's sex that seems to anticipate Foucault's theoretical thoughts accordingly. Yet, at the same time, these approaches to identity are negated because they seem to be insufficient to capture Orlando's truth. As we will see throughout the novel, Orlando's identity goes far beyond what these sciences call 'truth' and is much more complex than the range of existences that sciences are able to think or classify. It is also interesting that the rigidity of the system that suppresses Orlando's free identity not only shows its full power after the metamorphosis into a woman, but also at what point in time this power unfolds completely: Orlando's new sexual identity comes to life in the 18th century, which is also the discursive turning point that Foucault identifies. Details like this make Woolf's novel truly innovative and even theoretically pioneering.

Elements of queering like the above become stronger throughout the novel. They are not always as explicit as in the paragraph addressing the scientific failure to define Orlando's sex, sometimes they need a very close look at the text and its implications. What unites them, though, is that the constant destabilization of identity and gender categories is supported by the narration itself. They intertwine in a narrative and performative interplay. The crossing of sex and gender boundaries is always executed on the level of narration, too. As briefly mentioned, time is another crucial dimension of this narrative strategy of questioning the seemingly stable categories of identity and being human. Orlando runs through five centuries in a life span of 30 years, thereby deconstructing the human condition itself as mortal and dependent on time. As Orlando's gender becomes less finite and more complex, the narration increasingly loses its reliability concerning time and the 'factuality' of information. The results are more and more narrative lacunas and gaps that increase the readers' insecurity and serve the novel's queering strategies.

3

"it is clothes that wear us": the subversive potential of clothes and the performativity of gender

After the metamorphosis, Orlando's old male self synthesizes with the new female body that forces them to adapt new patterns of behavior, clothing, etc.¹⁰. Nonetheless, Orlando's self and the stability of their identity seem safe at first. But back in England, Orlando is quickly confronted with the constraints of the binary gender order that especially concern women in the 18th century. As a consequence, Orlando loses their indifference towards their new gender role that is inevitably interwoven with their anatomical body. Orlando's rising awareness about gender roles and codes first shows in a reflection about female clothing. Orlando has to learn, adapt, and internalize

the rules and codes of behavior, clothing, social interaction, and language that apply to women of their time. They have to develop a completely new gender identity as a consequence of the sex change – Orlando has to 'become a woman', in Simone de Beauvoir's words –¹¹, and then 'perform' it convincingly in order to be perceived and accepted as a woman in society. Orlando's sense of performing gender shows structural similarities with Judith Butler's theory of the performative character of gender:

In other words, acts, gestures, and desire produce the effect of an internal core or substance, but produce this *on the surface*, but never reveal, the organizing principle of identity as a cause. Such acts, gestures, enactments, generally constructed, are *performative* in the sense that the essence or identity that they otherwise purport to express are fabrications manufactured and sustained through corporeal signs and other discursive means. (Butler, 1990, p. 136; italics in original)

One of those "corporeal signs" is Orlando's transformed anatomical body that reacts back on the social and behavioral dimension of identity that is performed in relation to "other discursive means", one of which are clothes as a first visual marker of (assumed) sexual identity in correspondence with other social and interactionist gender conceptualizations. We see parallels to Beauvoir again, who claims that "the truth is that anyone can clearly see that humanity is split into two categories of individuals with manifestly different clothes, faces, bodies, smiles, movements, interests, and occupations" (Beauvoir 2011 [1994], p. 4)¹². Clothes seem to have more meaning than merely covering and protecting the body. They play a crucial role in the construction of gender identity.

Orlando understands the relationship between clothes, gender perception, and identity and reflects on its arbitrary character. Therefore, important devices of Orlando's process of 'becoming a woman' (or for any performance of gender in society) are clothing, cross-dressing, masquerade, and disguise, which are all crucial motives in the novel. Orlando develops a playful way of handling clothes and their gendered implications. Sometimes, there are just small hints to the fragility of binary gender categories and the coding of clothes: "So then one may sketch her spending her morning in a China robe of ambiguous gender" (WO, p. 202). Sometimes, the queerness of Orlando's clothing practice is more obvious, e.g. when Orlando dresses up 'as a man' in their old male clothes and goes out and effortlessly 'plays' the male role because they can easily recall to their experience of being a man. There seems to be a 'bodily memory' ("Körpergedächtnis", Kilian, 2004, p. 215) that Orlando can activate, and after a short phase of settling in, they can act and move securely in the male role pass as male, and even flirt with a woman called Nell:

Orlando swept her hat off to her in the manner of a gallant paying his addresses to a lady of fashion in a public space. [...] Through this silver glaze the young woman looked up at him (for a man he was to her) [...]. She rose; she accepted his arm. (WO, p. 198)

But there is more than just the element of cross-dressing or disguise in this practice; Orlando truly re-feels being a man: "To feel her [Nell] hanging lightly yet like a

suppliant on her arm, rouse in Orlando all the feelings which become a man. She looked, she felt, she talked like one.” (WO, p. 198) It seems as if ‘she was one’ is the only missing element in this row, so strongly does Orlando feel the male identity. This strong feeling goes beyond a dress code or cross-dressing practices. It shows the performativity of gender roles and deeply jeopardizes the allegedly stable binary order of the sexes. This is reinforced by introducing the dimension of desire into the complex dynamics of sex, gender, and clothes. Throughout the cross-dressing, Orlando also develops bisexual and gay desires, which opens another dimension of queerness: “For the probity of the breeches she exchanged the seductiveness of petticoats and enjoyed the love of both sexes equally.” (WO, p. 202) As explained before, the history of the term ‘queer’ is one of gay communities appropriating the negatively connotated term for themselves as an act of empowerment. So, it originally refers to a group that was marginalized and persecuted for their sexuality, their desire. By equipping Orlando with this extra dimension of queerness that comprises not only the multiplicity of their gender identity by and after the metamorphosis but also a dimension of non-heterosexual, ergo non-normative and non-conformist desire, makes the articulation of queerness in the novel more complex and avant-gardist.

Besides the articulation of queer practices of dressing and desire, the novel theoretically reflects on the performativity of gender and identity in relation to clothes: “Thus, there is much to support the view that it is clothes that wear us and we them; we may make them take the mould of arm or breast, but they mould our hearts, our brains, our tongues to their liking.” (WO, p. 172f.) The theoretical reflection about the impact of clothes on our way of being, our experience of ourselves as gendered subjects, goes even further:

The difference between the sexes is, happily, one of great profundity. Clothes are but a symbol of something hid deep beneath. It was a change in Orlando herself that dictated her choice of a woman’s dress and of a woman’s sex. [...] For here again, we come into a dilemma. Different though the sexes are, they intermix. In every human being a vacillation from one sex to the other takes place, and often it is only the clothes that keep the male or female likeness, while underneath the sex is the very opposite of what it is above. (WO, p. 173f.)

In the spirit of these thoughts, Orlando never considers the relation of body, sex, gender, and clothes as naturally given after the metamorphosis. Hence, they never feel alienated from their ‘new’ body but only need to adjust the clothes and behavior in line with societal expectations put on this new body. Thus, the highly constructed relationship between sex and gender, for which clothes serve as a performative medium of intelligibility, is articulated in the character of Orlando. The novel shows a mutual and correlating relation of gender specific clothes and behavioral patterns that are adapted by wearing these exact clothes:

The change of clothes had, some philosophers will say, much to do with it [that Orlando adapts certain ‘female’ attributes; P.B.]. Vain trifles as they seem, clothes have, they say, more

important offices than merely to keep us warm. They change our view of the world and the world's view of us. (WO, p. 172)

To put this in theoretical terms: the novel discusses the discursive diction of certain dress codes that are rather power systems of clothes that people are subjugated to if they want to be perceived as a certain gender, in order to be intelligible as a person as Butler states (1990, p. 16): "persons' only become intelligible through becoming gendered in conformity with recognizable standards of gender intelligibility"¹³. It is a correlation that is inevitable and imperative – one *has* to be a gender. Clothes 'force' into a gender (and social/societal) role while constituting it at the same time. The adaptation of clothing to the now female sex thus articulates more than just a superficial dress code. It shows a systematic and powerful binary gender order that Orlando opposes increasingly. Clothes *produce* gender. Societal codes *produce* gender. However, clothing can free the individual from those forces or undermine them, e.g. through cross-dressing. Orlando's cross-dressing is very complex and could only be shortly touched in this article. By putting on different clothes and costumes, Orlando can slip into different gender roles that allow them to "try female and male behavioral patterns and their variations of desire" (Schößler, 1999, p. 66; translation P.B.). That way, Orlando shows impressively what 'doing gender' is (see for an introduction Holzleithner, 2002, pp. 72-3). But it goes even further than this performative idea of 'doing gender': the seemingly clear "connection of clothes and sex identity" is problematized continuously and clothes are marked as "unreliable sex characteristics" (Gymnich, 2000, p. 297; translation P.B.). By showing how easy it is to pass as a different sex/gender identity, namely by just dressing differently, the novel exposes how fabricated and manipulable these categories are. Thereby, the novel "uncovers like few others that clothes, gestures, and facial expression produce gender" (Schößler, 1999, p. 65; translation P.B.). That is one of the specific queer and queering qualities of the novel: it displays and performs queerness in various forms; it shows that the binary gender order is produced culturally, artificially, and arbitrarily, that it is unreliable and therefore can be undergone, played and experimented with as well as changed, which Orlando shows in their own queer dressing practices.

4

The dissolution of identity

Through their queer practices of clothing and desire, Orlando increasingly, and against the restrictive gender roles of the (now) 19th century, develops towards a gender fluid character: they fulfill the heteronormative expectations of marriage, motherhood, and femininity¹⁴, but only to gain freedom in other areas of life, especially with regard to their literary writing. As a gender fluid character, Orlando has access to spaces of experience beyond the binary gender order, in which identity is and can be designed more freely. Orlando's specific queerness is increasingly constituted by their

overcoming of gendered identity borders in favor of a radical autonomy of identity that only submits contextually to the societal order when necessary for the sake and safety of their freedom.

As can be seen, the fantastic sex change is only the beginning of a development that leads away from the binary concept of sex. By means of clothing and behavioral changes and adaptations, Orlando is situated more and more beyond and between gendered categories: "Whether, then, Orlando was most man or woman, it is difficult to say and cannot now be decided." (WO, p. 174f.) Orlando's identity is complex and multi-faceted due to the metamorphosis and the trans-historic experiences made over several centuries (cf. Gymnich, 2000, p. 307). Still, in spite of all changes, they continue being Orlando. But this Orlando is never just one but a multiplicity of Orlandos, a diversification of an "eminently pluralistic identity" (Gymnich, 2000, p. 307; translation P.B.). This 'pluralistic identity' is impressively exposed shortly after the metamorphosis in a paragraph that has been discussed before. The wording is crucial here: although identity stays in singular, the use of the third person plural "their" and the fluctuating use of all other personal pronouns create a strong case for Orlando's pluralistic concept of identity:

Orlando remained precisely as he had been. The change of sex, though it altered *their* future, did nothing whatever to alter *their* identity. *Their* faces remained, as *their* portraits prove, practically the same. His memory – but in future we must, for convention's sake, say 'her' for 'his', and 'she' for 'he' – her memory then, went back through all the events of her past life without encountering any obstacle. (WO, p. 127; italics P.B.)

Here, identity is thought radically independent from the body and is constituted mainly through individual mental elements, memories, interactions, and behavior. *One* body does not mean *one* identity. Burns calls it a "disidentification present in identity" (Burns, 1994, p. 350). Towards the end of the novel, this pluralistic view on identity that crosses the entity and boundary of gender becomes increasingly strong and finally dissolves and abandons the concept of an integrated, whole identity, or, using the words of the novel: "I'm sick to death of this particular self" (WO, p. 281).

For if there are (at a venture) seventy-six different times all ticking in the mind at once, how many different people are there not – Heaven help us – all having lodgment at one time or another in the human spirit? [...] [T]hese selves of which we are built up, one on top of another, as plates are piled on a waiter's hand, have attachments elsewhere, sympathies, little constitutions and rights of their own, call them what you will (and for many of these things there is no name) [...]. (WO, p. 281)

The passage continues by increasingly narrowing the perspective and voice on Orlando, almost like a stream of consciousness:

[F]or she was, to hear her talk, changing her selves as quickly as she drove – there was a new one at every corner – as happens when, for some accountable reason, the conscious self, which is the

uppermost, and has the power to desire, wishes to be nothing but one self. This is what people call the true self, and it is, they say, compact of all the selves we have it in us to be; commanded and locked up by the Captain self, the Key self, which amalgamates and controls them all. (WO, p. 282f.)

The passage above does not imply an essentialist idea of 'true' identity but the "true self" is characterized by the lack of reducibility to *one* essence or entity. There seems to be no 'truth', "for this is one of the cases where the truth does not exist. Nothing exists. The whole thing is a miasma – a mirage" (WO, p. 177). So, even more important than the question of sex that seems at the center of attention at first glance, questions about the subject, self, and identity are negotiated in the novel: "it [...] informatively examines the tensions between notions of *essential* personal identity and *contextually re-defined* subjectivity" (Burns, 1994, p. 344; italics in original).

The pluralistic conceptualization of identity seems almost prophetic regarding the processual post-modern subject idea, as Hebert (1992, p. 16) emphasizes: "Woolf was exploring the discontinuities of the self in her fiction. In her narrative strategies she was a prophet of the self-in-progress, the subject-in-process of postmodernism". Nancy Cervetti (1996, p. 175) reinforces the novel's subversive power with regard to several concepts:

Woolf laughs in the face of the law, the 'natural' body, codes of dress and behavior, and romantic love. Over and over the text mocks its own pursuit of Orlando, its own attempt to pin him down, to know the biographical facts of her life and define her essential person. The text marks subjectivity as multiple and shifting, and any attempt to define Orlando's identity is useless. Through laughter Woolf subversively repeats and ridicules convention and suggests the possibility of refusing an essentialist and binary mode of thinking. Through *Orlando's* pleasures and laughter, Woolf creates another location from which to evaluate and participate in the social construction of gender, the body, and our lives.

In its notion of gender as socially constructed, as a culturally and historically embedded and regulated performance, Butler's "claim that gender identity is a stylized repetition of acts through time" (Cervetti, 1996, p. 168) seems anticipated, whereby the novel shows the possibilities of "gender transformation in the arbitrary relation of these acts and in their parodic repetitions" (Cervetti, 1996, p. 168).

The question of a "fixed identity" (Burns, 1994, p. 344) and whether it exists is inevitably connected to gender: "Gender trouble is contagious in Orlando, a playful trouble that questions the possibility, the need, or the advantage of any stable notion of identity" (Cervetti, 1996, p. 169)¹⁵. By showing the constructionist character and instability of a gender identity based on an 'essential truth', *Orlando* is questioning the existence of such essential truth and *one* singular identity itself¹⁶. This does not only show strong parallels to Butler's theories about sex and gender but also to French poststructuralist conceptualizations of the subject that radically question the "idea of a complete, monolithic subject" (Gymnich, 2004, p. 132; translation P.B.). Interestingly,

French poststructuralists like Hélène Cixous, Lucy Irigaray, or Julia Kristeva use very similar formulations for their conceptualizations of subjectivity to those that can be found in the novel, especially with regard to Orlando's pluralistic identity towards the end:

For she had a great variety of selves to call upon, far more than we have been able to find room for, since a biography is considered complete if it merely accounts for six or seven selves, whereas a person may well have as many thousand. [...] [A]ll were different and she may have called upon any one of them. (WO, p. 282)

Toril Moi (1985) connects Woolf and her literary work to Julia Kristeva's deconstructivist identity and subject theory, in which – amongst other things – she radically challenges the dichotomy of men and women, their alleged entity, and their ascription to the metaphysical sphere. Kristeva emphasizes the openness and processuality of the subject and brings it to the term “*sujet-en-procès*” (subject-in-process) by transferring the notion of an unstable, incoherent subject that is located in a complex “area of tension of heterogeneous forces” (Braun, 2002, p. 380; translation P.B.)¹⁷ into a “dynamic identity model that re-formulates identity as result of performative linguistic acts and social processes” (Kolesch, 2002, p. 383; translation P.B.). This processual subject is heterogeneous and indefinite, and it is “subjugated to contradictions, constraints, and experiences of alterity that are not only articulated in the productive act of speaking and writing but are transformed themselves” (Kolesch, 2002, p. 383; translation P.B.).

Kristeva dissolves the notion of a “coherent, unified self” (Shippers, 2011, p. 35) and emphasizes “the fluidity of subjectivity, which characterises [sic] the concept of the subject-in-process” (Shippers, 2011, p. 36). Especially with regard to sex and gender, Kristeva criticizes the essentialist notion of the self and identity radically: “The belief that ‘one is a woman’ is almost as absurd and obscurantist as the belief that ‘one is a man’” (Kristeva, 1981a, p. 137). She suggests to “‘dissolve identity’, challenging those theories that proclaim fixed categories of male and female” (Shippers, 2011, p. 37), which leads to the question: “What can ‘identity’, even, sexual identity’, mean in a new theoretical and scientific sphere where the very notion of identity is challenged?” (Kristeva, 1981b, p. 33f.)

We can see avant-gardist traits in the theoretical and philosophical parallels between Kristeva and the novel's identity concept that withdraws from traditional definitions, a perspective for which Moi (1985, p. 13) makes a strong case: “Here, I feel, Kristeva's feminism echoes the position taken up by Virginia Woolf some sixty years earlier.” Cervetti (1996, p. 174) supports this hypothesis:

Woolf was sixty years in advance of Julia Kristeva in calling for the deconstruction of the opposition between masculinity and femininity and challenging the very notion of identity. Because Orlando lives through centuries, defies labels, and loves both men and women, it is impossible to define or identify with him/her in any traditional way.

Cixous calls the subject "by definition [...] a non-closed mix of self/s and others" and states that "[a] subject is at least a thousand people" (Cixous, 1994, p. xvii). Similar to how Cixous distances herself from a unified subject that constitutes an entity, and, for that matter, from an entity-oriented approach to literary characters that would reinforce established patriarchal structures (cf. Gymnich, 2004, p. 133), Woolf seems to dissolve the entity of the subject in her novel. Cixous states:

So long as we do not put aside 'character' and everything it implies in terms of illusion and complicity with classical reasoning and the appropriating economy that such reasoning supports, we will remain locked up in the treadmill of reproduction (Cixous, 1974, p. 387)¹⁸.

It is exactly this "treadmill" that the novel opposes. There is no unified, coherent, final character any more. Although caught up in the binary system since "[one] (cannot) step completely outside of the existing (patriarchal) world" (Burns, 1994, p. 347), Orlando undermines the notion of stable categories of identity and the subject that readers expect and know from their real-life experience, and which therefore seem articulatable. Woolf, instead, offers a more open concept of a pluralistic, often androgynous identity. Moi (1985, p. 13) therefore rightly confirms Woolf a strong feminist power: "She has understood that the goal of the feminist struggle must precisely be to deconstruct the death-dealing binary oppositions of masculinity and femininity." It is a "non-essentialist form of writing" that not only denies "a final, unified meaning" but "reveals a deeply skeptical attitude to the male-humanist concept of an essential human identity" (Moi, 1985, p. 9). Burns supports this notion of identity portrayed in *Orlando* and claims it to be very close to some of these theoretical thoughts:

[W]hat is 'revealed' or 'unveiled', the 'truth' of Orlando's sex – that *he* is a *she* – points only to the essential instability of essence, the reversibility inscribed within the 'truth'. What is essential here is to be *without* an essence. What is revealed is the reversibility of sex. This is no mere playful fancy on Woolf's part, however; it leads to reconsider the nature of sexuality and the constructedness of gender. (Burns, 1994, p. 350)

Art, literature, and fiction become performative media of the deconstruction of essential identity in *Orlando* and reveal the fiction of such identity concepts themselves. Such a modelling of identity has theory-building potential, I argue, which becomes evident in the structural and philosophical similarities between Orlando's processual (gender) identity and poststructuralist and gender theories. The novel raises questions that are in the center of post-modern discourse – not only on the level of *histoire* or in its philosophical passages, but also on the level of *discours*, on the level of narration itself. Orlando has to stay intangible, impalpable because their identity is so plural, indefinite, and open. We *feel* this pluralistic, intangible self on the level of narration, while reading and while feeling more and more insecure about who or what Orlando is because the narrator increasingly fails to capture this complex identity linguistically and narratively. It shows in the incompetence of the narrator (and language itself) to capture Orlando's identity:

[T]he notion of an essential self being comically reduced to a belief that Woolf's less than competent narrator struggles to defend, while the parody of that narrator's attempt results in the realization of the modern, constructive figuration of subjectivity. (Burns, 1994, p. 346)

Woolf dissolves the subject and the entitarian idea of identity and aesthetically opens a post-modernist discourse that will become so strong and develop further in the course of the 20th century, a feminist discourse that progresses into a queer-feminist discourse and sets the foundation for the gender and queer studies.

5

Summary: Gender theory 'avant la lettre'

In *Orlando*, the search for an essential 'truth' is central and evident in various ways and contexts, but it is continuously doomed to failure against the complexity of Orlando's individual gender identity that displays the construction and performativity of gender categories. The concept of an essential 'core identity' is dissolved productively in favor of a pluralistic and ambiguous notion of gender identity and thus is an anticipation of important elements of poststructuralist and gender theories.

For that, several narrative devices are used: first, the unreliability of the narrator is made productive in order to raise doubts about what is 'true' and to exhibit the in itself constructionist character of any narration or 'reality'. Second, fantastic and mythological motives equally serve the doubt of the readers in the narrated and thus in gender categories generally. Third, clothes and (cross-)dressing practices are an important motive for articulating inconclusive gender identities; especially masquerade and disguise in clothing practices, namely cross-dressing, are means of questioning and de-naturalizing the 'truth' of identity and gender categories. Clothing becomes a performative medium by demasking itself as superficial and unreliable for the detection of one's sex or gender. Thereby, the novel not only confirms the concept of gender as socially constructed and produced but negotiates the very foundation of how we perceive and interpret people and identity and how these processes are imprinted discursively by cultural patterns. In its resistance against the definite, conclusive tangibility of 'truth' of identity, *Orlando* shows avant-gardist ideas of late 20th poststructuralist theory and early 21st century gender and queer theory, especially the work of Butler and her successors.

Thereby, the novel takes part in the de-naturalization of heteronormative structures – in the sense of queering. It shows how strong the discursive power is that produces, shapes, and maintains sex and gender categories and how difficult it is to break through the entangled patterns of perception and interpretation, the habit of reading people in line with a heteronormative gender order. *Orlando* opens up the possibility for a discourse that exceeds the boundaries of sex and sexual identity and thus also binary gender categories and desire. That is what gives the novel its important theoretical and even theory-building potential, beside the articulation of queer identity. If there

was something like 'truth', it is not equivalent to definiteness or unambiguity but it is ambiguous and does not need naming/nomination in order to be legitimized – and yet, it can be articulated. That is the reason why there is no final resolving of who or what Orlando is – because there simply is not just *one* answer. Gender and identity are conceptualized as plural, heterogeneous, and a continuum. These concepts can be operationalized theoretically and legitimize gender and queer studies not only in our socio-cultural environment ('Lebenswelt') of everyday life but also in literary-aesthetic discourse because they anticipate and articulate theoretical thoughts aesthetically 'avant la lettre'.

Language and the narrative act itself are constantly displayed as a system of organization and production of meaning that also affects gender. Language appears to be an auxiliary construct that is not at all objective but – like the gender it denotes – carries discursive imprints. It is insufficient to reflect the complexity of human, especially gendered, reality. This insufficiency especially concerns gender understood as a mode of existence and experience, of being in the world, that can never be fully covered by language because it is so individual and therefore cannot be generalized or objectified.

In this way, *Orlando* not only challenges and criticizes the prevailing gender order and its cultural production but also the insufficiency of linguistic constitution that goes along with this order. However, the novel is able to stand these gender ambivalences and polyvalences, the un-definability of things, humans, and phenomena, and is yet still able to create a fulfilled subject that 'makes sense'. Through structural comparison of subject and gender theories with aesthetic and narrative subject constitution, literature can appear as an inspiration or even experimental ground for theoretical thoughts, as a medium that participates in a variety of not only aesthetic but also social, theoretical/academic, and political discourses. As Bradway has recently argued, narrative can be understood "as an ecology of interdependent forms – aesthetic and nonaesthetic – in contiguous torsion with one another" (Bradway, 2021, p. 712). Herein lies the extraordinary potential of literature that shows exemplarily in *Orlando*: as a space in which the 'other', unknown, unthinkable, unspeakable is thinkable and possible, where it can be tried out and be integrated in existing structures, or where those exact structures can be deconstructed.

Notes

1. Cf. Caughie (1989, esp. p. 42): "One must assume a sexual identity in order to take one's place in language, in order to express anything. Sexual identity is assumed in language."

2. Butler (1990, p. 137; italics in original) also recognizes the quality of drag as revealing the fabricated character of gender: "In imitating gender, drag implicitly reveals the imitative structure of gender itself – as well as its contingency."

3. In the following cited with the abbreviation WO, page.

4. Burns (1994, p. 342) calls the novel "unfaithful to the genre of biography."

5. Note the striking intertextual reference to Goethe's autobiography *From my Life: Poetry and Truth* (German: *Aus meinem Leben: Dichtung und Wahrheit*) (published between 1811-1833); cf. Klein (2011, p. 85).

6. Furthermore, the sentence contains an allusion to the motive of masquerade and the disguising character of clothing that will become a leading motive throughout the novel and is frequently used as a means of playing with gendered codes of appearance and behavior.

7. In Greek mythology the Moirai (in Roman mythology called Parcae) Clotho, Lachesis, and Atropos are the three goddesses of fate that hold the thread of life and thereby the fate of humanity in their hands. Interestingly, they carry a metaphorical dimension of clothes in the Homeric narration: they are spinners and thereby can be integrated in the recurring motive and metaphorical play surrounding clothes and masquerade throughout the novel; cf. Zimmermann (2000, p. 389).

8. Again, the allegedly omniscient narrator who is supposedly witnessing the events speaks in a conjunctive mode ("presumably"), and is thereby raising doubts about the truth and factuality of the narration that is constantly claimed. Also, the term "looking-glass" suggests a subjective looking rather than an objective mirroring, which supports the thesis that scientific objectivity concerning sex and, even more, gender is limited, supported by the narrative objectivity falling apart. The "looking-glass" may be read as a reference to the early sociological theory of Charles Horton Cooley from 1902 about the interactionist formation of identity, which he calls "looking-glass self". Cooley understands the constitution of the self as a permanent imagined perception/observation and evaluation by others in a social community (cf. Cooley, 1922 [1902], esp. p. 168ff.). Furthermore, the mirror scene is coded as a moment of (self-)recognition in literary history, which functions here, however, at first, as plain visual capture. True self-recognition and -reflection – especially regarding one's own sex and gender – that looking in the mirror symbolically entails, set in much later under social-interactionist and cultural conditions and lead Orlando to a deep self-experience and the insight about their own multiplicity.

9. See also Shumway (1989, pp. 141-55) who summarizes Foucault's train of thought pointed.

10. In order to take Orlando's complex and ambivalent gender identity into account, the pronouns they/them will be used from now on, although the narrator switches to female pronouns after the metamorphosis.

11. "One is not born, but rather becomes, woman. No biological, physis, or economic destiny defines the figure that the human female takes on in society; its civilization as a whole that elaborates this intermediary product between the male and the eunuch that is called feminine." (Beauvoir, 2011 [1994], p. 283).

12. Beauvoir clearly writes in the spirit of a still dominantly binary order that knows only two sexes and assigned genders. This view has since been contested radically by gender and queer studies.

13. See also Staufer (2008), esp. ch. 9.2: "Ironie und Geschlecht: Maria Janitschek, Ricarda Huch, Else Lasker-Schüler und Virginia Woolf" (pp. 312-7, esp. 316f.).

14. Orlando gets married and gives birth to a child. By giving birth, no doubt is being left that Orlando is a 'real' woman because it requires female reproduction organs. The birth of the child therefore seems to prove Orlando's femininity both anatomically (sex) and socially (gender) since they fulfill the social expectation of reproduction that is put on women and seem to reinforce the superficial biological definition of femininity. This makes Orlando's development towards a body-independent and gender fluid identity against the biological and essentialist concept of 'sex=gender' even more remarkable.

15. The reference to Butler's groundbreaking *Gender Trouble* (1990), in which she develops her theory of the performativity of gender, is clear.

16. This, again, becomes evident in the scene right after the metamorphosis when the 'truth' of Orlando's sexual identity is demanded vehemently.

17. Kristeva follows a long philosophical tradition of reflection about the subject and the self. In the German Romantic period, from Fichte to Novalis, the question of the self, the feeling of the self, and its fragmentary open-endedness is central. In modernity, the aspect of 'the other' becomes increasingly important for concepts of the subject and subjectivity (cf. Braun, 2002, p. 379).

18. Cixous continues: "We will find ourselves, automatically, in the syndrome of role-playing. So long as we take to be the representation of a true subject that which is only a mask, so long as we ignore the fact that the 'subject' is an effect of the unconscious and that it never stops producing the unconscious [...], we will remain prisoners of the monotonous machination that turns every 'character' into a marionette." (Cixous, 1974, p. 387)

References

- De Beauvoir S. (2011 [1949]), *The Second Sex*, Random House, New York-Toronto.
- Bradway T. (2021), *Queer Narrative Theory and the Relationality of Form*, in "PMLA", 136, 5, pp. 711-27.
- Braun A.-K. (2002), *Subjekt/Subjektivität*, in R. Kroll (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies und Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 379-80.
- Burns C. L. (1994), *Re-Dressing Feminist Identities: Tensions between Essential and Constructed Selves in Virginia Woolf's Orlando*, in "Twentieth Century Literature", 40, 3, pp. 342-64.
- Butler J. (1990), *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Routledge, New York-London.
- Caughie P. L. (1989), *Virginia Woolf's Double Discourse*, in M. S. Barr, R. Feldstein (eds.), *Discontented Discourse. Feminism/Textual Intervention/Psychoanalysis*, University of Illinois Press, Urbana-Chicago, pp. 41-53.
- Cervetti N. (1996), *In the Breeches, Petticoats, and Pleasures of Orlando*, in "Journal of Modern Literature", 20, 2, pp. 165-75.
- Cixous H. (1974), *The Character of 'Character'*, in "New Literary History. A Journal of Theory and Interpretation", 5, 2, pp. 383-402.
- Cixous, H. (1994), *Preface*, in S. Sellers (ed.), *The Hélène Cixous Reader*, Routledge, London, pp. xv-xxii.
- Cooley C. H. (1922 [1902]), *Human Nature and the Social Order*, Charles Scribner's Sons, New York.
- Degele N. (2005), *Heteronormativität entsehbstverständlichen. Zum verunsichernden Potenzial von Queer Studies*, in N. Degele, M. Penkwitt (eds.), *Queering Gender – Queering Society*, jos Fritz Verlag, Freiburg i. Br., pp. 15-40.
- Diversity Arts Culture. Berliner Projektbüro für Diversität (2022), *Queer*, in *Dictionary*, <https://diversity-arts-culture.berlin/en/node/32>, Accessed 2022-13-4.
- Foucault M. (1983), *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit 1. Übersetzt von Ulrich Raulff und Walter Seitter*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Gymnich M. (2000), *Entwürfe weiblicher Identität im englischen Frauenroman des 20. Jahrhunderts*, WVT, Trier.
- Gymnich M. (2004), *Konzepte literarischer Figuren und Figurencharakterisierung*, in V. Nünning, A. Nünning (Hgg.), *Erzähltextanalyse und Gender Studies*, Metzler, Stuttgart, pp. 122-42.
- Halperin D. M. (1995), *Saint Foucault. Towards a Gay Hagiography*, Oxford University Press, Oxford-New York.
- Hebert A. M. (1992), "What Does It Mean? How Do You Explain It All?" *Virginia Woolf: A Postmodern Modernist*, in M. Hussey, V. Neverow-Turk (eds.), *Virginia Woolf Miscellanies. Proceedings of the First Annual Conference on Virginia Woolf*, Pace University Press, New York, pp. 10-9.
- Holzleithner E. (2002), *Doing Gender*, in R. Kroll (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 72-3.
- Kilian E. (2004), *GeschlechtSverkehrt. Theoretische und literarische Perspektiven des gender-bending*, Ulrike Helmer Verlag, Königstein i.Ts.

- Klein C. (2011), *Erzählen und personale Identität*, in M. Martínez (Hg.), *Handbuch Erzählliteratur. Theorie, Analyse, Geschichte*, Metzler, Stuttgart-Weimar, pp. 83-9.
- Kolesch D. (2002), *Sujet-en-procès*, in R. Kroll (Hg.), *Metzler Lexikon Gender Studies, Geschlechterforschung. Ansätze-Personen-Grundbegriffe*, Metzler, Stuttgart-Weimar, p. 383.
- Kosofsky Sedgwick E. (1993), *Tendencies*, Duke University Press, Durham.
- Kristeva J. (1981a), 'Women can Never be Defined', in E. Marks, I. de Courtivron (eds.), *New French Feminisms. An Anthology*, Harvester & Wheatsheaf, New York, pp. 137-41.
- Kristeva J. (1981b), *Women's Time. Übersetzt von Alice Jardin, Harry Blake*, in "Signs", 7, 1, pp. 13-35.
- Moi T. (1985), *Sexual/Textual Politics. Feminist Literary Theory*, Routledge, London-New York.
- Schaubühne am Lehniner Platz (2019), *Orlando* [Informationstext]. By Virginia Woolf. Directed by Katie Mitchell. Stage version by Alice Birch. Translated by Brigitte Walitzek, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, <https://www.schaubuehne.de/de/produktionen/orlando.html>, Accessed 2021-23-12.
- Schöblier F. (1999), „Als sie ein Knabe war“ – Cross-dressing und Poetik in Goethes Wilhelm Meisters Lehrjahre und Woolfs Orlando, in R. von Kulesa, M. Penkwitt (Hgg.), *Cross-dressing und Maskerade*, jos fritz Verlag, Freiburg i.Br., pp. 61-74.
- Schippers B. (2011), *Julia Kristeva and Feminist Thought*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Shumway D. (1989), *Michel Foucault*, Twayne Publishers, Boston.
- Stauffer I. (2008), *Weibliche Dandys, blickmächtige Femme fragiles. Ironische Inszenierungen des Geschlechts im Fin de Siècle*, Böhlau, Köln-Weimar-Wien.
- Woolf V. (2018 [1928]), *Orlando. A Biography*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Woolf V. (1967 [1929]), *A Room of One's Own*, The Hogarth Press, London.
- Zimmermann S. (2000), *Moiren*, in K. Brodersen, B. Zimmermann (Hgg.), *Metzler Lexikon Antike*, Metzler, Stuttgart-Weimar, p. 389.

Alle radici di un personaggio de/genere: *Clytemnestre ou le crime* di Marguerite Yourcenar e il teatro eschileo

di Stefano Amendola*

Abstract

The paper investigates the relationship between Yourcenar's monologue "Clytemnestre ou le crime" and Aeschylus' tragedy "Agamemnon" in the literary representation of the sexual identity of the mythical queen Clytemnestra. In particular, the purpose is to demonstrate how a *gender fluidity* of the twentieth-century female character is a re-elaboration carried out by Yourcenar of a complex and hybrid sexual identity already present in the classical hypotext.

Keywords: Clytemnestra, Yourcenar, Aeschylus, Gender, Woman, Greek literature, Reception.

I

Premessa: Marguerite Yourcenar e le donne degli Atridi

Nella prima metà del secolo scorso, in poco meno di dieci anni, Marguerite Yourcenar dà vita a ben tre opere incentrate su alcuni momenti del celebre mito classico degli Atridi, ossia le delittuose vicende che coinvolgono e travolgono il *genos* del re greco Agamennone, il vincitore di Troia (Brémond, 1999, p. 99; Poignault, 2018, pp. 45-7): si tratta, in ordine cronologico, di *Apollon tragique* (1935)¹, *Clytemnestre ou le crime* (in *Feux*, raccolta scritta anch'essa nel 1935, ma pubblicata nel 1936) e infine *Électre ou la Chute des masques* (ideata negli anni 1943-1944, ma stampata nel 1954 presso la casa editrice Plon). Viene a delinearsi così un intenso percorso creativo e artistico dell'autrice, articolato in tre tappe che appaiono profondamente diverse tra loro sia per contenuto sia per il genere letterario prescelto (aspetto che determina, tra l'altro, la maggiore o minore estensione delle opere): 1. un breve testo – *Apollo Tragico* appunto –, nel quale si celebra la città di Micene e si ha come protagonista la profetessa Cassandra, giunta come prigioniera di Agamennone e qui uccisa dal dio Apollo, suo amante respinto (Lombardi, 2014; Poignault, 2018, p. 66); 2. un monologo – la penultima nella "serie di prose liriche" (Yourcenar, 1984; 1974, p. 9) di *Fuochi* –, dove Clitennestra espone a una silenziosa giuria come e perché abbia ucciso il marito Agamennone e quali conseguenze abbia prodotto per lei quel crimine; 3. una *pièce* teatrale dedicata alla vendetta

* Università di Salerno.

di Oreste ed Elettra su Clitennestra, con la giovane ben più determinata e feroce del fratello, tanto da soffocare con le proprie mani la madre uxoricida.

Da questa breve e non esaustiva panoramica sull'interesse di Yourcenar per il mito atridico sembra comunque emergere un primo dato rilevante: se la versione antica, dopo l'uccisione di Agamennone, si focalizza sul destino di Oreste, l'eroe maschio chiamato prima al matricidio e poi al successivo processo di espiazione sotto l'egida di Apollo (Poignault, 1995, p. 150; Di Rocco, 2005, p. 563), la scrittrice francese dà invece piena centralità ai personaggi femminili della saga, proponendo un itinerario che ha come protagoniste Cassandra, Clitennestra ed Elettra. Di queste, inoltre, a comparire in tutte e tre le opere citate è la sola moglie di Agamennone: "un même personnage mythologique peut donc être doté par le même auteur successivement de voix différentes" (Poignault, 1995, p. 162). A testimoniare un interesse privilegiato di Yourcenar per la figura di Clitennestra si può richiamare quanto si legge nell'*Avant-propos* di *Elettra o la caduta delle maschere*, dove viene tracciata l'evoluzione (o meglio l'involuzione) che questo personaggio avrebbe avuto nelle tragedie dei tre grandi drammaturghi ateniesi del V secolo a.C., da Eschilo a Sofocle e, infine, ad Euripide (Brémond, 1999, pp. 100-1; Di Rocco, 2005, p. 557; Poignault, 2018, pp. 57-8):

<In Sofocle> Clitennestra perde la ricchezza atroce e contraddittoria di sposa, di amante, di madre, di padrona di casa, e di criminale incallita che le aveva riservato Eschilo: l'età classica non concepisce più che un'assassina possa essere una tenera madre, né che una donna possa essere insieme abominevole e innocente, sposa adultera, ma pure ingiustamente trascurata. È bastato il tempo di una mezza generazione a ridurre quell'enorme figura femminile di un'età scomparsa allo stato di acre e lucida incarnazione del male [...]

[...] mostrando Clitennestra disarmata, addolcita dall'età, pronta a curare con le sue mani la finta partoriente, sembra che Euripide voglia farci intenerire sulla madre colpevole [...] (Yourcenar, 1988; 1971, p. 12)².

Da quanto riportato, appare evidente che ad esercitare un notevole fascino sull'autrice contemporanea sia soprattutto la Clitennestra più arcaica, quella di Eschilo, avvertita come una creatura fuori dall'ordinario, nella quale convivono ambiguità e contrasti irrisolti, che, come in una parabola discendente, andrebbero poi perdendosi nelle opere dei due grandi tragici successivi (Poignault, 1995, p. 148). Ed è proprio questa natura ossimorica di "sposa adultera, ma pure ingiustamente trascurata", colta in Eschilo, che Yourcenar ha voluto probabilmente infondere nella protagonista del suo *Clitennestra o del crimine*, dando voce a una donna uxoricida come nel mito antico, ma ancora pienamente innamorata del marito:

L'originalité essentielle de «Clytemnestre ou le Crime» consiste à avoir métamorphosé la mauvaise épouse du mythe en une amante absolue d'un mari assassiné par amour, le meurtre d'Agamemnon devenant un crime passionnel dont la victime est le seul être véritablement aimé par Clytemnestre (Poignault, 1991, p. 36; 1995, pp. 153-4).

Nonostante questa evidentissima rottura con la tradizione classica (Brémond, 1999, pp. 101-2; Brignoli, 2012), la scrittrice sembra dotare la sua eroina di alcune caratteristiche presumibilmente ispirate proprio all'ipotesto eschileo: in particolare, in questa sede si vuole riflettere sul rapporto tra il monologo di *Fuochi* e l'*Agamennone* – il primo dramma della trilogia *Oresteia* (458 a.C.) – nella rappresentazione dell'identità di genere di Clitennestra, al fine anche di mostrare come una complessa e ibrida mescolanza di specificità sia femminili che maschili rintracciabile nel personaggio novecentesco possa in realtà essere una ripresa – rielaborazione compiuta da Yourcenar di un tratto identitario già presente nell'antecedente classico.

2

Clitennestra uxoricida e la dicotomia di genere

Yourcenar ambienta il monologo della sua Clitennestra in un anfiteatro di pietra popolato da una giuria di uomini anonimi, chiamati a emettere l'ennesimo verdetto di condanna per la donna:

Ora vi spiegherò tutto, Signori della Corte [...] Ho ucciso quell'uomo con un coltello, in una vasca da bagno, con l'aiuto di quel poveraccio del mio amante che non riusciva nemmeno a tenergli fermi i piedi [...] Conoscete la mia storia: non c'è uno fra di voi che non l'abbia ripetuta venti volte [...] e non c'è una fra le vostre donne che per una notte non abbia sognato di essere Clitennestra³ (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 173-4).

La confessione dell'uxoricida appare, da subito, caratterizzata dalla conflittualità uomo/donna, che, però, non si limita alla sola ammissione del crimine contro il marito (accompagnata, inoltre, da una svalutazione anche del *suo* altro uomo, l'amante Egisto; Lombardi, 2014, p. 186): lo scontro di genere sembra venire universalizzato, esteso dal palazzo degli Atridi alle vite e alle case di tutti gli anonimi giurati, dove vi sarebbero molteplici potenziali assassine desiderose di colpire i propri mariti. In questo modo l'esordio yourcenariano non soltanto ribadisce l'ovvia ostilità tra Clitennestra e il mondo maschile (Agamennone, Egisto e i giurati), ma segna da subito anche una distanza tra la stessa Clitennestra e il restante universo femminile: la regina è infatti la sola a possedere l'audacia e la forza necessarie a rendere reale l'azione (l'uxoricidio) che le altre donne si limitano a sognare (Lombardi, 2014, p. 186).

Questa presentazione della Clitennestra yourcenariana come personaggio che, con il suo atto omicida, si colloca ben oltre l'ordinario comportamento femminile sembra riallacciarsi direttamente a quanto accade nel quinto episodio dell'*Agamennone* eschileo, che si apre con il grido del re colpito a morte e prosegue con la sconvolgente apparizione della regina con ai piedi i cadaveri del marito e di Cassandra (Medda, 2017, pp. 127-38). Anche nella tragedia antica la confessione-rivendicazione del delitto è compiuta in prima persona da Clitennestra dinanzi ad una ostile platea maschile – il coro formato dagli anziani della polis – in un'atmosfera processuale, che potrebbe aver ispirato l'ambientazione del

monologo di Yourcenar (Poignault, 1995, p. 150; Di Rocco, 2005; Lombardi, 2014, p. 186 e soprattutto Brignoli, 2019, pp. 519-22⁴). Alla macabra e dettagliata ricostruzione dell'omicidio fatta da Clitennestra, che al pari di un eroe epico si vanta di quanto commesso (Medda, 2017, III, pp. 320-1)⁵, i coreuti reagiscono con sdegnato stupore, condannando la temerarietà blasfema della donna soprattutto perché rivolta contro un uomo (un *anēr*) di straordinario valore come Agamennone. Immediata è la replica della regina:

Cercate di mettermi alla prova come una donna sciocca, ma con cuore che non trema io parlo a chi sa bene, e, che tu voglia lodarmi o biasimarmi, fa lo stesso: questo è Agamennone, il mio sposo, ed è un cadavere, ad opera di questa mia destra, artefice di giustizia. Le cose stanno così (vv. 1401-1406; trad. di Medda, 2017, I, p. 361).

Anche nei versi eschilei, come nell'*incipit* di Yourcenar, si ritrova – con maggiore evidenza – la netta separazione tra Clitennestra e il suo genere di appartenenza (McClure, 1999, p. 97; Foley, 2001, pp. 212-3): il secco rifiuto di essere paragonata ad una donna, ossia ad un essere considerato intellettualmente inferiore, il possesso di una virtù propriamente virile quale il coraggio, sono queste le prove che mostrano come la regina voglia essere trattata dal coro maschile “da pari a pari, come un combattente sul campo, capace di rivendicare con la forza i propri diritti” (Medda, 2017, III, p. 332). Assassinato Agamennone, proprio sposo e re della polis, Clitennestra, ancora accanto alle sue vittime, rifiuta la sua identità sessuale, liberandosi in un certo senso anche dall'etichetta amazzonica di *femmina assassina del maschio*, impiegata per lei prima da Cassandra (*Agamennone* v. 1231) e, poi, ripresa dal Coro (vv. 1643-1644) sempre al fine di sottolineare la mostruosità dell'atto socialmente sovversivo compiuto dalla regina (McClure, 1999, p. 99).

3

Un percorso normativo di iniziazione: da bambina a donna

Se l'omicidio del marito è di certo l'azione decisiva che pone in crisi definitivamente la femminilità di Clitennestra, fornendo all'assassina un *ethos* più propriamente maschile, il testo di Yourcenar racconta di come questa sorta di *defemminilizzazione* sia, in realtà, l'esito di un lento processo, che ha come causa l'incontro con lo stesso Agamennone. Rispetto a quanto evidenziato dal mito classico, la scrittrice si sofferma brevemente anche sull'adolescenza della figlia di Leda:

Io ho aspettato quell'uomo prima che avesse un nome, un viso, quando non era ancora per me che una sciagura lontana [...] È per lui che la mia nutrice mi ha fasciata quando uscivo da mia madre; è per tenere i conti della sua casa di uomo ricco che ho imparato il calcolo sulla lavagna della scuola. Per ricoprire la strada dove si sarebbe forse posato il piede di quello sconosciuto che avrebbe fatto di me la sua serva, ho tessuto lenzuola e stendardi d'oro. Per troppa applicazione ho lasciato cadere qua e là sul morbido tessuto qualche goccia del mio sangue⁶. La scelta è stata dei miei genitori: e anche se rapita da lui all'insaputa della mia famiglia, avrei comunque obbedito al desiderio di mio padre e di mia madre dal momento che da loro vengono i nostri

gusti, e che l'uomo che noi amiamo è sempre quello che le nostre bisavole hanno sognato (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 175-6).

Per Clitennestra si immagina un percorso di crescita e di costruzione della propria identità interamente consacrato al futuro sposo; l'educazione della giovane è conforme a quella comune alle donne della Grecia antica ed è chiaramente finalizzata alla formazione di una moglie e madre da asservire ai bisogni del marito (Lombardi, 2014, pp. 189-90; Poignault, 2018, p. 51), come evidenziato dai riferimenti a conoscenze e arti tipicamente femminili, quali la gestione – anche economica – della casa e la tessitura. Lo stesso matrimonio è presentato secondo i canoni tradizionali della società greca, con la donna chiamata a trasferirsi dalla casa d'origine a quella dello sposo non per propria scelta, ma a seguito di una decisione sociale e finanziaria presa dal padre (Yourcenar coinvolge anche la madre). Clitennestra viene quindi cresciuta ed educata per occupare e svolgere i ruoli e le mansioni standardizzati per qualsiasi altra donna, cosa che puntualmente si realizza dopo le nozze con Agamennone, con piena soddisfazione della stessa regina:

Io sola gli sono stata vicina quand'era un dio. Era dolce per me portargli su un grande vassoio di rame quel bicchiere d'acqua che avrebbe infuso in lui le sue riserve di freschezza. Era dolce per me, nella cucina che ardeva, preparare le pietanze che avrebbero soddisfatto la sua fame procurandogli nuovo sangue. Era dolce per me, greve del peso del seme umano, posarmi le mani sul ventre gonfio dove lievitavano i miei figli. La sera, al ritorno dalla caccia, mi buttavo con gioia contro il suo petto d'oro (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 176-7).

Emerge così un ritratto sorprendente di una Clitennestra 'moglie ideale', che, da un lato, sa farsi carico anche del più piccolo bisogno del marito, dall'altro adempie al primario compito sociale di madre procreatrice degli eredi del sovrano.

Che la moglie di Agamennone sia in realtà ben consapevole di quanto richiesto alla donna in una società patriarcale emerge già dal testo eschileo (McClure, 1999, pp. 75-6):

Mi adoprerò per ricevere nel modo migliore possibile il mio sposo venerabile che è tornato. La luce di quale giorno è più dolce a vedersi per una donna di questo, il giorno in cui apre la porta dopo che un dio ha salvato il suo uomo da una spedizione di guerra? Dai a mio marito questo annuncio, che venga al più presto, lui che è l'amore della città; e al suo arrivo possa trovare che in casa sua moglie è fedele come l'ha lasciata, cagna da guardia della casa, devota a lui, ostile ai nemici, e in tutto il resto simile, e che nell'arco di un lungo tempo non ha infranto alcun sigillo. Né d'altro uomo conosco piacere o discorso che meriti biasimo più di quanto non conosca l'arte di temprare il bronzo. Questo è il vanto, carico di verità, che per una donna nobile non è vergogna levare a gran voce (vv. 600-614; trad. di Medda, 2017, I, pp. 291-3).

Dinanzi a due rappresentanti maschili della città – il messaggero, che ha annunciato il prossimo arrivo di Agamennone, e il coro degli anziani – la Clitennestra eschilea, che

attende il marito esclusivamente per potersi vendicare, mette in mostra tutta la sua straordinaria capacità simulatrice nell'offrire di sé "il ritratto di una fedele donna di casa, che protegge i beni del marito e difende l'integrità dei sigilli lasciati da lui" (Medda, 2017, II, p. 352). Il drammaturgo ateniese offre dunque un'immagine della regina non dissimile da quella elaborata nel ventesimo secolo da Yourcenar: l'affermazione di virtù tipicamente femminili, legate in particolare alla gestione e alla salvaguardia dello spazio domestico, rientra nell'abile strategia retorica di Clitennestra, volta a far sì che prima gli uomini della polis e poi lo stesso Agamennone la vedano come donna obbediente e sottomessa alle norme sociali e non come una temibile minaccia per il marito-sovrano.

4

Donna e (è) madre: Ifigenia

Alla luce di quanto appena detto, si può sostenere che sia la tragedia antica che il monologo contemporaneo raffigurino una Clitennestra che ben conosce la funzione sociale della donna, riassumibile nel binomio *moglie e madre*: proprio sull'aspetto materno della protagonista si può registrare una delle più significative innovazioni introdotte da Yourcenar rispetto al mito classico. Se in *Fuochi*, come si legge in un brano precedentemente riportato, Clitennestra annovera tra i gesti d'amore compiuti per il marito la gestazione dei figli ("Era dolce per me, greve del peso del seme umano, posarmi le mani sul ventre gonfio dove lievitavano i miei figli"), poco prima la stessa protagonista ha però accolto senza alcuna ribellione la subordinazione degli stessi figli alle virili aspirazioni di Agamennone:

Ho lasciato che sacrificasse l'avvenire dei nostri figli alle sue ambizioni d'uomo: non ho nemmeno pianto quando mia figlia è morta per questo. (Yourcenar, 1984; 1974, p. 176).

Si ha qui il solo e anonimo riferimento alla tragica vicenda di Ifigenia: volendo dare vita a una Clitennestra eternamente innamorata di Agamennone, la scrittrice cancella quasi del tutto una delle principali ragioni che, secondo i poeti antichi (ma non in Omero: Montanari, 2018), ha nutrito l'odio della moglie nei confronti dello sposo, ossia il sacrificio della figlia per mano paterna (Poignault, 1995, pp. 149-50; Di Rocco, 2005, p. 561; Brignoli, 2012; 2019, p. 517).

Sulla morte di Ifigenia ben diversi sono i toni impiegati dalla Clitennestra eschilea nel già richiamato confronto con il Coro dopo l'uccisione di Agamennone:

Adesso per me pronunci la condanna all'esilio dalla città e a incorrere nell'esecrazione dei cittadini e nelle maledizioni gridate dal popolo, senza sollevare affatto lo stesso argomento contro quest'uomo, che, senza tenerne alcun conto, come se si trattasse della morte di una bestia quando le greggi abbondano di pecore lanose, sacrificò sua figlia, il frutto carissimo delle mie doglie, come incantesimo per i venti di Tracia. Non è lui che avresti dovuto mandare in esilio da questa terra, come pena per quelle sozzure? All'udire le mie azioni, invece, sei un giudice severo. (vv. 1412-1421; trad. di Medda, 2017, I, pp. 361-3)

Venuta meno la necessità di dissimulare le proprie intenzioni per colpire più facilmente lo sposo, nell'*Agamennone* la gerarchia marito/figlia è del tutto rovesciata rispetto a *Fuochi*: a prevalere è, infatti, l'amore materno (almeno verso Ifigenia, "il frutto carissimo delle mie doglie") della donna, la quale accusa, inoltre, i vecchi argivi, pronti a condannarla, di complice e violenta solidarietà maschile nei confronti di Agamennone, lasciato impunito per l'efferata uccisione della figlia.

5

L'amore di una donna abbandonata

Dagli esempi fin qui riportati, dovrebbe già apparire evidente come Yourcenar, nel creare la Clitennestra di *Fuochi*, abbia recuperato dal dramma eschileo diversi elementi legati all'identità di genere caratterizzanti il personaggio mitico, talvolta conservandoli inalterati (ad esempio, la natura 'fuori dall'ordinario' di Clitennestra rispetto alle altre donne), talvolta reinterprestandoli e adattandoli al nuovo contesto narrativo (la diversa caratterizzazione della protagonista quale moglie e madre). A ulteriore dimostrazione di come in *Clitennestra o del crimine* l'autrice si dimostri lettrice e interprete attenta e sensibilissima dell'*Agamennone*, è opportuno soffermarsi su un altro momento del monologo, ossia il comportamento di Clitennestra in assenza dello sposo. Così la protagonista descrive il proprio stato d'animo dopo la partenza di Agamennone alla volta di Troia:

Ma gli uomini non sono fatti per passare l'intera vita a scaldarsi le mani alla fiamma di un unico focolare: eccolo partire verso nuove conquiste, lasciandomi dov'ero, come una grande casa vuota. Il tempo passato lontano da lui scorreva senza senso, goccia a goccia o a ondate, simile a sangue perduto, lasciandomi ogni giorno più povera d'avvenire. Dei soldati in licenza che si erano ubriacati mi raccontavano la sua vita negli accampamenti di retroguardia: l'armata d'Oriente era infestata di donne [...] Ricevevo delle lettere per i miei compleanni; passavo la vita a spiare sulla strada il passo claudicante del postino. Lottavo di giorno contro l'angoscia, di notte contro il desiderio, sempre contro il vuoto, questa forma codarda della sciagura. Gli anni si susseguivano lungo le strade deserte come una processione di vedove; la piazza del villaggio era nera di donne in lutto. Invidiavo quelle infelici che per rivale avevano soltanto la terra, sicure almeno che il loro uomo dormisse da solo (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 177-8).

Coerentemente alla natura stessa di *Fuochi* ("Nato da una crisi passionale, *Fuochi* si presenta come una raccolta di poesie d'amore [...]": Yourcenar, 1984; 1974, p. 9)⁷, la lontananza dell'amato (Agamennone) si traduce in un lamento passionale dell'amante (Clitennestra): nel brano appena riportato prevalgono infatti gli accenti della gelosia, che si traduce nell'ostilità, venata di xenofobia, verso le altre donne – delle quali Cassandra, "la sua gialla strega turca" (Yourcenar, 1984; 1974, p. 190) sarà la successiva incarnazione – e nel timore costante del tradimento da parte di Agamennone, e del desiderio erotico insoddisfatto. In un simile registro espressivo, finanche l'eventuale morte in guerra dello sposo è trasfigurata in qualcosa di consolatorio per la moglie, ossia la fine di ogni possibile infedeltà (Poignault, 1995, p. 155). Questi toni non dovrebbero

appartenere invece alla Clitennestra eschilea, segnata dall'odio e non dall'amore per il marito; ad esempio, a proposito dell'uccisione di Cassandra, si può rintracciare non gelosia, bensì un senso dell'onore da riscattare, una volontà di riaffermare la dignità di donna e regina:

Giace morto l'uomo che ha oltraggiato questa donna, la delizia delle Criseidi di Ilio, e con lui questa prigioniera, indovina e compagna di letto, profetessa, fedele concubina, che strofina l'albero sui banchi delle navi. Non è immeritata la sorte che hanno subito: lui così come ho detto; lei invece, la sua amante, giace dopo aver cantato come un cigno l'ultimo lamento di morte; e per me ha apportato la delizia del loro letto che si aggiunge alla mia voluttà (vv. 1438-1447; trad. di Medda, 2017, I, p. 365)

Il presentarsi come vittima di una grave offesa, l'allusione alla costante infedeltà di Agamennone mediante il riferimento alla schiava prediletta dal re (la figlia del sacerdote troiano Crise), la stessa uccisione di Cassandra testimoniano non una ipotetica gelosia verso la profetessa troiana (diversamente Poignault, 1995, p. 155 n. 20), ma il disprezzo e la rabbia di Clitennestra nei confronti dello sposo.

Purtuttavia Yourcenar, nel creare il lamento di Clitennestra abbandonata nella reggia deserta, potrebbe aver impiegato un altro passaggio dell'ipotesto eschileo. Come già visto in precedenza, nel dramma antico la regina sa recitare – dinanzi a personaggi maschili – la parte della donna perfettamente conforme alle regole della società patriarcale; similmente a quanto accaduto con il nunzio, Clitennestra, nell'accogliere il marito rientrate da Ilio, pronuncia un discorso pubblico da moglie innamorata e devota:

Cittadini, nobili anziani di Argo qui presenti, non avrò ritegno di parlare di fronte a voi dell'amore per il mio uomo [...] Racconterò, non certo avendola appresa da altri, la mia vita, dura da sopportare, per tutto il tempo in cui quest'uomo è stato a Ilio. Prima di tutto è una sciagura tremenda che una donna resti sola in casa senza il maschio, ad ascoltare voci odiose, e che uno arrivi, e subito un altro sopraggiunga a portare una nuova sofferenza, peggiore della precedente, e ne fanno riecheggiare la casa [...] Se invece fosse morto tante volte quanto si accrescevano le voci, novello Gerione dai tre corpi, potrebbe vantarsi di avere avuto triplice veste di terra, essendo morto una volta per ciascuna forma. A causa di tali voci ostili, più volte altri sciolsero a forza i lacci che già stringevano dall'alto il mio collo [...] A me davvero si sono esaurite le fonti prorompenti del pianto, e non n'è rimasta una goccia; ho rovinato i miei occhi che tardavano ad addormentarsi a forza di piangere per i segnali di fuoco che ti riguardavano, sempre trascurati (vv. 885-876; trad. di Medda, 2017, I, p. 315).

Il lungo tempo dell'assenza, la solitudine nella casa deserta, l'attesa spesso vana di notizie da Troia, l'angoscia delle notti, sono questi alcuni elementi che avvicinano il testo antico a quello contemporaneo (McClure, 1999, pp. 78-9; Brignoli, 2012): Yourcenar sembra così essersi servita dell'amore falso e pubblicamente simulato della Clitennestra eschilea per creare la passione, stavolta sincera e tormentata, del proprio personaggio.

6

La donna dal maschio volere

Ancor più significativo ai fini dell'individuazione di rapporti tra l'opera moderna e quella antica è un secondo effetto che la lontananza di Agamennone determina nella protagonista del monologo yourcenariano. In assenza del proprio uomo la donna vive un processo di transizione che la porta ad assumere – senza che ne abbia volontà o desiderio (Poignault, 1995, p. 148; Brignoli, 2012) – non solo ruoli e funzioni proprie dello sposo-re, ma anche tratti identitari propriamente maschili:

Seguivo al suo posto i lavori dei campi e le rotte del mare; immagazzinavo i raccolti; facevo inchiodare la testa dei briganti al palo del mercato; mi servivo del suo fucile per sparare alle cornacchie; battevo i fianchi della sua giumenta da caccia con le mie uose di tela scura. Mi sostituiivo a poco a poco all'uomo che mi mancava e che mi ossessionava. Finivo per guardare con il suo stesso occhio il collo bianco delle serve [...] (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 178-9).

Clitennestra, educata, come si è visto, al governo dello spazio domestico e ai lavori femminili come la tessitura e ben consapevole dei limiti imposti ad una donna, subentra al marito in attività proprie degli uomini, quali il lavoro fuori casa (la cura dei campi e il commercio navale), la caccia e l'utilizzo delle armi, l'amministrazione della giustizia (Poignault, 1995, pp. 154-5; Brémond, 1999, p. 99): questa trasformazione arriva a coinvolgere anche l'orientamento sessuale di Clitennestra, che eredita da Agamennone perfino l'interesse prettamente fisico per donne sottomesse al suo potere virile (Poignault, 1995, p. 152).

In questa sorta di transizione di genere viene coinvolta anche la relazione adulterina con Egisto; la presenza di un amante più giovane non sembra, in realtà, appagare il desiderio della donna rimasta temporaneamente 'vedova' del marito:

Non lo vedevo tanto come un amante quanto come un figlio che mi fosse nato dall'assenza; gli pagavo i conti del sellaio e dei mercanti di cavalli. Infedele a quell'uomo, continuavo a imitarlo: Egisto non era per me che l'equivalente delle donne asiatiche o dell'ignobile Arginna (Yourcenar, 1984; 1974, p. 179).

Egisto, da un lato, appartiene alla natura femminile di Clitennestra, ma esclusivamente come oggetto di un sentimento materno (Di Rocco, 2005, p. 560), una premura che non ha nulla di erotico, dall'altro, è la testimonianza di un ulteriore tratto maschile che la donna avrebbe acquisito da Agamennone: l'infedeltà tipica del maschio. Che nella coppia di amanti Clitennestra-Egisto l'elemento virile sia rappresentato dalla prima è efficacemente dimostrato dalla descrizione dell'assassinio di Agamennone: mentre Clitennestra, ingannato il marito, impugna l'arma e uccide, il ruolo assegnato nell'omicidio all'imbelle Egisto ("[...] atterrito gli afferrò le ginocchia, forse per chiedere perdono": (Yourcenar, 1984; 1974, p. 187) è non solo del tutto marginale, ma ne sottolinea la mancanza di coraggio e la totale sottomissione al sovrano morente (Di Rocco, 2005, p. 561).

Se Yourcenar delinea per la sua protagonista un processo di virilizzazione che, avviato dalla partenza di Agamennone (Brignoli, 2019, p. 518), si completa con l'assassinio dello stesso nel giorno del suo ritorno in patria, anche nell'*Agamennone*, che inscena appunto il *nostos* e la morte del re, è possibile cogliere le tracce di un mutamento simile che coinvolge il personaggio femminile. A tal proposito, si consideri la prima e immediata presentazione che di Clitennestra dà la sentinella argiva, che la stessa regina ha posto sul tetto della reggia per avvistare i segnali di fuoco provenienti da Troia:

così esercita il suo potere (*kratei*) il cuore pieno di speranza di una donna capace di decisioni da uomo (vv. 10-11; trad. di Medda, 2017, I, p. 239).

Questi versi del prologo delineano l'ambigua e ossimorica natura di Clitennestra, ancor prima che compaia in scena: comando e potere decisionale, attributi propri del maschio, vengono qui riferiti al cuore di una donna che è sì capace di nutrire speranze (aspetto ritenuto propriamente femminile), ma è soprattutto dotata di una volontà virile (McClure, 1999, p. 73; Brignoli, 2012; Medda, 2017, II, pp. 19-20). Clitennestra non è quindi semplicemente immaginata come la nemica del maschio (l'assassina del marito), ma la sua identità di genere risulta fin da subito composita, caratterizzata, come visto, dalla compresenza di elementi sia maschili sia femminili (Goldhill, 1984, pp. 9-10; Moreau, 1985, pp. 185-95; MacEwen, 1990, pp. 7-13). La regina eschilea non respinge la mentalità virile, mira piuttosto a tenere per sé alcune prerogative proprie dell'uomo, in primo luogo quell'esercizio del potere, che non interessa invece alla Clitennestra di Yourcenar: una ibridazione di generi che ha fatto proporre per questo personaggio etichette quali "femmina che non è femmina" e "figura di femmina virile" (Lanza, 1995, p. 37). Posti costantemente a confronto con questa figura femminile fuori dall'ordinario, i diversi personaggi maschili della tragedia (la sentinella, il coro degli Argivi, lo stesso Agamennone) provano costantemente a 'ricollocare' Clitennestra nella più ortodossa posizione di *consorte di Agamennone* (così la ridefinisce a v. 26 la sentinella, appena avvistate le fiaccole, che annunciano la vittoria e il prossimo ritorno del re), privandola di quel comando legittimamente spettante all'uomo. Esempio a tal proposito è il saluto che il corifeo rivolge alla regina:

Sono venuto a riverire il tuo potere, Clitennestra: è giusto onorare la donna di un sovrano quando il trono è rimasto privo del maschio (vv. 258-260; trad. di Medda, 2017, I, p. 261)

Nel momento di iniziare il suo dialogo con la regina, l'anziano argivo avverte la necessità di precisare il carattere del potere della donna-regina: lo stesso *kratos*, che ha imposto alla sentinella la lunga e penosa veglia sul tetto della reggia in attesa dei segnali di fuoco, viene sì riconosciuto come proprio di Clitennestra (*tuo potere*), ma è delimitato come temporaneo e condizionato, nato come conseguenza dell'assenza dello sposo, del maschio che resta il solo detentore del trono (Foley, 2001, p. 207). Questo tentativo di ridurre la *donna dal maschio volere* a moglie di Agamennone, donna tra le altre donne,

è però destinato a fallire e, al termine del confronto con la regina, lo stesso corifeo, persuaso dalle straordinarie capacità dialettiche di Clitennestra, non può che riaffermare l'eccezionalità della sua interlocutrice, degna di essere lodata per la propria saggezza che la rende simile a un uomo:

CLITENNESTRA. [...] Questo è quanto odi da me, una donna; e il bene possa prevalere, senza incertezze, poiché ho ottenuto la possibilità di godere di molti beni.

CORO. Donna, come un uomo tu parli con senno e buona intenzione (vv. 348-350; trad. di Medda, 2017, I, p. 269).

Ogni confine di genere appare quindi oltrepassato (McClure, 1999, pp. 74-5) e la stessa Clitennestra sembra irridere i suoi contendenti maschi autocelebrando se stessa e il suo potere, che, sebbene detenuto da una donna, domina ugualmente l'intera Argo:

Già da tempo ho lanciato un grido di gioia, quando è giunto il primo messaggero notturno di fuoco ad annunciare la presa e la distruzione di Ilio; e qualcuno, biasimandomi, diceva: «Ti lasci convincere da dei fuochi e credi che ora Troia sia stata devastata? Davvero è da donna esaltarsi nel cuore»! Stando a quei discorsi, ero chiaramente una pazza; nondimeno facevo sacrifici e in città, secondo l'uso femminile, chi in luogo chi in un altro, levavano grida (*ololugmoi*) augurali di trionfo [...] (vv. 587-595; trad. di Medda, 2017, I, p. 291).

L'espressione di v. 549 *gunaikeiō nomō* può essere interpretata sia in *secondo l'uso femminile* sia in *per ordine di una donna* (Medda, 2017, II, pp. 347-8): in entrambi i casi, le parole della regina mostrano come tutta la polis, ignorando chi (come lo stesso coro degli anziani) riteneva una follia tipicamente femminile la gioia susseguente alle fiaccole giunte ad annunciare la caduta di Troia, segua l'esempio di Clitennestra imitandone i riti e quel grido rituale (l'*ololugmos*), che già da tempo la moglie di Agamennone aveva lanciato (v. 587). Inoltre, "essendo l'*ololugmos* un grido tipicamente femminile [...] l'influsso di Clitennestra ha portato la città a ritrovarsi in una situazione anomala e per certi versi stravolta rispetto alla norma, perché in questo caso il grido è stato levato anche da uomini [...]" (Medda, 2017, II, p. 347): sono, infatti, i cittadini maschi di Argo ad innalzare il grido sacro proprio delle donne, obbedendo all'esempio (o al comando) di una regina che dimostra così di possedere un potere simile a quello di un vero re.

In questo continuo stravolgimento della tradizionale codificazione dei generi sessuali provocato dall'agire della regina è coinvolta anche la figura di Egisto, con esiti non diversi da quelli ugualmente evidenziati nel testo yourcenariano. La rappresentazione di Clitennestra quale donna virile, che governa e uccide di propria mano, è controbilanciata da quella di un amante che trama vilmente nell'ombra e non ha il coraggio di prendere parte direttamente al delitto, sottraendosi così allo scontro con Agamennone. Tale comportamento determina non solo lo scadimento morale di Egisto, ma anche la sua conseguente femminilizzazione agli occhi del corifeo (Poignault, 1995, p. 151 e n. 10), ultimo ostinato oppositore della coppia di adulteri dopo l'omicidio del sovrano:

Tu, donna! Tu che te ne sei rimasto a guardare la casa, e al tempo stesso disonori il letto di un uomo, hai fatto questo a chi tornava dalla guerra, hai tramato questa fine per il comandante dell'esercito? (vv. 1625-1627; trad. di Medda, 2017, I, p. 381).

7

Conclusione

Nel delineare la Clitennestra di *Fuochi*, sorprendentemente ancora innamorata di Agamennone, Marguerite Yourcenar dà significativo rilievo all'identità di genere del personaggio: l'assoluta novità della passione amorosa per il consorte avrebbe potuto facilmente realizzarsi nell'accentuazione dei tratti prevalentemente femminili della regina ("Clytemnestre est pleinement femme": così Brunel, 1986, p. 34); tuttavia – come si è cercato di mostrare – nella Clitennestra yourcenariana si affiancano e coesistono caratteristiche e comportamenti riconducibili ad entrambi i sessi. Nel monologo la protagonista, manifestando da subito piena consapevolezza del ruolo subordinato spettante alle donne in una società maschilista e patriarcale come quella greca, si mostra sottomessa ai bisogni e alle ambizioni di un marito padrone, per il quale giunge finanche a sacrificare una specificità propriamente femminile quale il suo essere madre (e soprattutto l'essere madre di Ifigenia). Questa adesione della donna alle norme sociali imperanti è però messa in crisi dalla decennale permanenza di Agamennone a Troia: rimasta sola, Clitennestra – come si è evidenziato – non soltanto si sostituisce al marito in attività riservate esclusivamente agli uomini (caccia, affari economici, amministrazione della giustizia), ma assume anche tratti caratteriali tipicamente maschili quali l'interesse erotico-sessuale per altre donne (le serve) e la propensione all'infedeltà e al tradimento, aspetto quest'ultimo che l'accomuna al marito e che si concretizza nella relazione adulterina con un Egisto tanto giovane quanto imbecille, del tutto incapace di contrastare la figura di Agamennone. Lo stesso uxoricidio, compiuto di propria mano al ritorno dello sposo, non va dunque letto soltanto come gesto estremo e disperato di una donna innamorata e respinta da un marito fedifrago, ma anche come culmine del processo di virilizzazione che Clitennestra ha subito, completando la sua trasformazione da donna asservita al proprio uomo a principale artefice di un delitto che le donne "normali" possono soltanto immaginare. Proprio questo essere 'fuori norma' costituisce, come si è visto, uno dei più evidenti tratti dell'antico personaggio eschileo, che, fin dall'inizio dell'*Agamennone*, si impone sulla scena come *donna dal maschio volere*, figura che attraversa costantemente confini e limiti codificati per i due sessi. Capace di parlare ai cittadini di Argo come un *uomo saggio* e allo stesso tempo di fingersi moglie modello e devota custode della casa del marito, la Clitennestra di Eschilo mostra di possedere una identità di genere ibrida e ambigua, contributo significativo e forse essenziale per dotare il personaggio antico di quella 'ricchezza atroce e contraddittoria' che Yourcenar ha talmente ammirato da volerla riproporre e reinterpretare nella protagonista del suo monologo.

Note

* Desidero dedicare questo breve contributo alla collega e amica Rosa Maria Grillo, che, con sollecitudine e affetto, ha incoraggiato il mio interesse per la presenza del teatro antico nelle letterature moderne.

1. Articolo pubblicato per la prima volta nella rivista di turismo culturale “Le Voyage en Grèce” (estate 1935, p. 25); il breve saggio è ristampato, con svariate modifiche, nella raccolta “En pèlerin et en étranger” (1989; edizione in traduzione italiana 1990).

2. La traduzione italiana qui impiegata è a cura di Luca Coppola e Giancarlo Prati, tratta dall’edizione in formato digitale del teatro di Yourcenar realizzata da Bompiani (senza numero di pagina): l’edizione di riferimento in lingua originale è Yourcenar (1971), edita presso Gallimard.

3. La traduzione italiana qui impiegata è a cura di Maria Luisa Spaziani ed è tratta dall’edizione in formato digitale di *Fuochi* realizzata da Bompiani (senza numero di pagina): l’edizione di riferimento in lingua originale è Yourcenar (1974) edita presso Gallimard.

4. Brignoli (2019, pp. 520-2) collega la giuria yourcenariana anche al tribunale dell’Areopago, che nelle *Eu-menidi* eschilee (terzo e conclusivo dramma dell’*Oresteia*), decreta l’assoluzione del matricida Oreste, vanificando le accuse mosse dalle Erinni della defunta Clitennestra. In un processo fortemente caratterizzato dal conflitto di genere decisiva per la vittoria di Oreste è l’arringa difensiva di Apollo, il quale, tra l’altro, sottolinea come i figli siano propriamente figli del padre, che li genera, e non della madre, che si limita a ricevere e a conservare il seme del maschio, nutrendolo: “C’est l’effacement complet du rôle des femmes dans la société, acte fondateur stigmatisé par la création d’une institution, l’Aréopage. Le droit, s’imposant finalement comme masculin et rationnel, s’affirme contre un monde sauvage régi par les émotions destructrices liées à la féminité” (Brignoli, 2019, p. 521).

5. Cf. Eschilo, *Agamennone*, vv. 1235-1236: “Come ha gridato di gioia quella donna pronta a tutto, come in battaglia quando il nemico è in rotta!” (trad. di Medda, 2017, I, p. 345).

6. Per Yourcenar, questo tessuto, macchiato dal sangue della giovane Clitennestra, preconizza il percorso di porpora che la regina farà preparare per ornare l’ingresso nella reggia di Agamennone, tornato vincitore da Troia: “Sali con noi i gradini del vestibolo che io avevo fatto tappezzare di porpora, come il giorno del mio matrimonio, perché il mio sangue non vi si vedesse” (Yourcenar, 1984; 1974, pp. 184-5). Appare evidente il riferimento alla celebre scena delle vesti di porpora che occupa il terzo episodio dell’*Agamennone* eschileo, con il solo confronto diretto tra marito e moglie (Medda, 2017, pp. 93-109 e 161-2). Se nel dramma antico il color porpora allude al sangue di Agamennone che verrà versato da Clitennestra o a quello che lo stesso re ha versato in Aulide sacrificando Ifigenia, per l’autrice novecentesca si tratta invece del sangue della stessa Clitennestra che desidera essere uccisa dal marito.

7. La raccolta *Fuochi* nascerebbe a seguito dell’amore tormentato e non corrisposto di Yourcenar per l’amico omosessuale André Fraigneau, curatore delle opere di Marguerite presso le Éditions Grasset.

Bibliografia

- Brémond M. (1999), *Marguerite Yourcenar et les Atrides: discours critique et création littéraire*, in “Bulletin de la Société Internationale d’Études Yourcenariennes”, 20, pp. 99-112.
- Brignoli L. (2012), *Fonti antiche per estinguere i Fuochi*, in L. Brignoli, L. Giachero, S. Giorcelli Bersani (a cura di), *Donne, mito e politica. La suggestione classica in Virginia Woolf, Marguerite Yourcenar e Hanna Arendt*, Iacobelli editore, Roma [si cita dall’edizione digitale senza numero di pagina].
- Brignoli L. (2019), *En amont et en aval de Yourcenar: Saint Jean de la Croix et Valeria Parrella, ou de la différence entre sillage et pillage*, in R. Poignault (a cura di), *Marguerite Yourcenar et le monde des Lettres*, SIEY, Société Internationale d’Études Yourcenariennes Clermont-Ferrand, pp. 511-27.
- Brunel P. (1986), *Electre ou la Chute des masques de Marguerite Yourcenar*, in E. Real (a cura di), *Marguerite Yourcenar* (Actes du I colloque international de Valencia), Universitat de Valencia, Secretariado de publicaciones Valencia, pp. 27-35.

- Di Rocco E. (2005), *Marguerite Yourcenar e Clitennestra. Riscrivere il primo complotto nella storia della letteratura*, in "Intersezioni, Rivista di storia delle idee", 3, pp. 555-66.
- Foley H. (2001), *Female Acts in Greek Tragedy*, Princeton University Press, Princeton.
- Goldhill S. (1984), *Language, Sexuality, Narrative: The Oresteia*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lanza D. (1995), *Clitennestra: il femminile e la paura*, in R Raffaelli (a cura di), *Vicende e figure femminili in Grecia e a Roma* (Atti del convegno, Pesaro 28-30 aprile 1994), Commissione per le Pari Opportunità tra Uomo e Donna della Regione Marche, Ancona, pp. 31-42.
- Lombardi M. (2014), *Fuochi d'Argolide: Apollon tragique e Clytemnestre ou le crime di Marguerite Yourcenar*, in "Dioniso", 5, pp. 171-94.
- MacEwen S. (1990), *Oikos, Polis and the Problem of Clytemnestra*, in S. MacEwen (ed.), *Views of Clytemnestra, Ancient and Modern*, Edwin Mellen Press, New York, pp. 16-34.
- McClure L. (1999), *Spoken Like a Woman. Speech and Gender in Athenian Drama*, Princeton University Press, Princeton.
- Medda Enrico (2017), *Eschilo, Agamennone. Edizione critica, traduzione e commento* (3 voll.), Bardi editore, Roma.
- Montanari F. (2018), *Mito e poesia: la figura di Clitennestra dall'Odissea a Eschilo*, in S. Bigliuzzi, F. Lupi, G. Ugolini (a cura di), *Συναγωνίζεσθαι. Studies in Honour of Guido Avezzi*, QuiEdit, Verona, pp. 147-65.
- Moreau A. M. (1985), *Eschyle, la violence et le chaos*, Les Belles Lettres, Paris.
- Poignault R. (1991), *Les deux Clytemnestre de M. Yourcenar*, in "Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes", 9, pp. 25-48.
- Poignault R. (1995), *L'Antiquité dans l'œuvre de Marguerite Yourcenar. Littérature, mythe et histoire* (1^{ère} partie), Latomus, Bruxelles.
- Poignault R. (2018), *La légende des Atrides revisitée par Marguerite Yourcenar: une approche diachronique*, in "Bulletin de la Société Internationale d'Études Yourcenariennes", 39, pp. 45-66.
- Yourcenar M. (1971), *Théâtre II*, Gallimard, Paris.
- Yourcenar M. (1974), *Feux*, Gallimard, Paris.
- Yourcenar M. (1984), *Fuochi*, Bompiani, Milano [si cita dall'edizione digitale senza numero di pagina].
- Yourcenar M. (1988), *Tutto il teatro*, Nuovo Portico Bompiani, Milano [si cita dall'edizione digitale senza numero di pagina].

Von ‚frechen Frauen‘ und ‚literarischen Fräuleinwundern‘ – Das pejorative Labeling zeitgenössischer Literatur von Frauen

von Sandra Folie*

Abstract

Every wave of the women's movement seems to be accompanied by at least one wave of feminist 'new women's fiction'. Thus, the late 20th century daughters of the second-wavers were often associated with *freche Frauen* literature (*cheeky women literature*). Somewhat analogous to *chick lit* in the Anglo-American world, this genre supposedly became what third-wavers at the time wanted to write and read. At least that was what major publishers and bookstores suggested with their *freche Frauen* book series, bookshelves, and genre categorizations. In 1999, when the *freche Frauen* were just becoming more widely known, the literary critic Volker Hage coined the *literarische Fräuleinwunder* (*literary young miracle women*), another gendered literary label. Among these *Fräuleinwundern*, he grouped authors such as Karen Duve, Judith Hermann, and Zoë Jenny, whom he considered more elaborate successors to the commercial women's fiction of the time. In this article, I approach the two German literary labels *freche Frauen* and *literarisches Fräuleinwunder* terminologically and discursively. In a comparative analysis of secondary literature, reviews, and (archived) websites of publishers and booksellers, I highlight the pejorative connotations of both labels alongside their ostensibly empowering implications. My aim is to illustrate that the once emancipatory potential of so-called 'new women's fiction' has all but faded in the gendered literary labeling of the late 20th and early 21st centuries. In fact, the formerly feminist attempts to appropriate and renew the problematic label 'women's fiction' have transformed into either a harmless neoliberal feminism or a paternalistic pseudo-elevation through which publishers, booksellers, or literary critics infantilize, sexualize, and devalue women and their literature.

Keywords: Chick lit, Freche Frauen, Literarisches Fräuleinwunder, New women's fiction, Contemporary literature, German literature, Literary labeling, Postfeminism.

Einleitung

Jede Welle der Frauenbewegung wurde und wird mindestens von einer Welle ‚neuer Frauenliteratur‘ begleitet; zumindest inszenieren Verlage, der Buchhandel und die Medien das gerne so. Obgleich dieser Verbindung immer auch schon kommerzielle Zwecke zugrunde lagen – bereits beim ersten explizit so vermarkteten ‚Roman der Neuen Frau‘, Vicki Baums *Stud. chem. Helene Willfüer* (1928), handelte es sich um eine Auftragsarbeit des Ullstein Verlags (Nottelmann, 2002, S. 83) –, schienen nach dem Höhepunkt der feministischen ‚neuen Frauenliteratur‘ der 1960er und 1970er Jahre

* Friedrich-Schiller-Universität, Jena.

Infantilisierung und Sexualisierung den emanzipatorischen Gehalt im öffentlichen Diskurs zunehmend zu überschatten. Die etwas zu simple Unterscheidung zwischen alter (trivial-regressiver) und neuer (feministisch-progressiver) Frauenliteratur geriet im deutschsprachigen Raum wohl spätestens mit Eva Hellers Bestseller *Beim nächsten Mann wird alles anders* (1987) ins Wanken, der trotz relativ starrer Geschlechterkonstellationen und heteronormativem Happy End mit dem Label ‚neuer deutscher Frauenroman‘ versehen wurde – „nicht, weil es sich um ein feministisches Buch handelte, sondern weil sich Heller darin in satirischer Weise auf den Feminismus oder vielmehr ein bestimmtes, sehr reduziertes Bild davon bezog und damit überaus erfolgreich war“ (Folie, 2018, S. 33-4, siehe auch Folie 2016).

Im ausgehenden 20. Jahrhundert schien *Freche Frauen*-Literatur – analog zur *chick lit* im anglo-amerikanischen Raum – das zu sein, was die Töchtergeneration der zweiten Welle der Frauenbewegung schreiben und lesen wollte. Das suggerierten ab Mitte der 1990er Jahre jedenfalls große Verlage mit ihren *Freche Frauen*-Reihen und der Buchhandel mit einer Flut pastellfarbener Covers in eigenen *Freche Frauen*-Regalen. Noch auf der Höhe des Erfolgs dieses Literaturlabels rief Volker Hage 1999 im Spiegel mit dem *literarischen Fräuleinwunder* das nächste geschlechtsspezifische Etikett aus, unter dem er Autorinnen wie Karen Duve, Judith Hermann und Zoë Jenny zusammenfasste, die er als elaboriertere Nachfolgerinnen einer trivialen Frauen-Unterhaltungsliteratur betrachtete (Hage, 1999 a). Während die *frechen Frauen* heute Geschichte sind, hält sich das *literarische Fräuleinwunder* – trotz mehrmaliger Totsagung und kontinuierlicher Kritik seitens Journalistinnen und Autorinnen – mit einer gewissen Hartnäckigkeit. Vea Kaiser, die ihr Debüt 2012 mit *Blasmusikpop* gab und damit bereits der nächsten Autorinnengeneration zuzurechnen ist, wurde ebenso wie Ronja von Rönne, die 2016 mit ihrem Roman *Wir kommen* debütierte, wiederholt mit dem Label des *Fräuleinwunders* belegt – ein Umstand, den Kaiser auf ihrer Homepage als Problem bezeichnet. Denn warum auch sollte es, damals schon, immer noch und überhaupt, ein Wunder sein, „dass junge Frauen auch erfolgreiche Romane schreiben?“ (Kaiser, 2019).

In diesem Artikel nähere ich mich den beiden deutschen Literaturlabels *freche Frauen* und *literarisches Fräuleinwunder* terminologisch und diskursgeschichtlich. In einer vergleichenden Analyse von Sekundärliteratur, Rezensionen und (archivierten) Websites von Verlagen und Buchhandelsunternehmen zeige ich die Bandbreite ihrer pejorativen, insbesondere sexistischen und infantilisierenden Konnotationen, die die – auch vorhandenen – ermächtigenden Implikationen klar überbieten. Daraus ergibt sich, dass von der ehemals (auch) emanzipatorischen Bedeutung ‚neuer Frauenliteratur‘, wie sie durch die ‚Romane der Neuen Frau‘ in den 1920er und 30er Jahren und diverse Frauen-Reihen (z.B. *neue frau* bei Rowohlt) in Folge der zweiten Frauenbewegung angezeigt wurde, kaum mehr etwas übrig ist. Vielmehr kippten diese feministischen Versuche der Aneignung und Erneuerung des problematischen Labels ‚Frauenliteratur‘ in einen harmlosen neoliberalen Feminismus oder eine paternalistische Pseudo-Erhöhung, mit der Verlage, Buchhandel und Literaturkritik Frauen und ihre Literatur infantilisieren, sexualisieren und abwerten. Geschlechtsspezifische Literaturlabels

mögen zwar nach wie vor Aufmerksamkeit für die Autorinnen und ihre Bücher generieren, fungieren aber gleichsam als Stigma und Antithese zu ‚literarischem Wert‘.

Freche Frauen

Bei den *frechen Frauen* handelt es sich um das, wenn auch nur um wenige Jahre, ältere der beiden hier im Fokus stehenden Literaturlabels. Aufgrund seiner Entstehungszeit Mitte der 1990er Jahre und seiner Verwendung für insbesondere kommerzielle Literatur von/über/für Frauen kann das *Freche Frauen*-Label mit der im anglo-amerikanischen Raum verbreiteten *chick lit* (wörtlich in etwa „Hühnchen Literatur“ (o.A., 2017), im übertragenen Sinn auch „Mädels- oder Tussi-Literatur“ (Wikipedia, o.J., a)) verglichen werden, als deren Urtexte Helen Fieldings *Bridget Jones's Diary* (1996) und Candace Bushnells *Sex and the City* (1996) gelten. Annette Peitz merkt in ihrer Monografie über dieses Genre jedoch an, dass *freche Frauen* „weder ein besonders griffiger, einprägender Ausdruck“ sei noch „die doppelbödigen Konnotationen, die mit dem englischen ‚chick‘ einhergehen“ (Peitz, 2010, S. 26), enthalte. *Chick* berge, ähnlich wie das deutsche Wort ‚Zicke‘, das ab Mitte der 1990er Jahre eine Aufwertung erfahren habe, sowohl negative – infantilisierende und sexistische – als auch positive Bedeutungsnuancen im Sinne einer ermächtigenden Wiederaneignung und Selbstbezeichnung. Das Literaturlabel *freche Frauen* scheint terminologisch die negativen Konnotationen der *chick lit* wie deren vermeintliche thematische Beschränktheit und mangelnde ästhetische Qualität noch zu verstärken, da die *lit* und damit die zwar abgekürzte und verkleinerte, aber immerhin vorhandene Literatur komplett wegfällt. Die Leser*innen können sich die Literatur allenfalls als unsichtbares Anhängsel – *Freche Frauen*(-Literatur) – hinzudenken, müssen dies aber nicht zwingend tun, da sie sich wohl auch selbst als freche Frauen angesprochen fühlen sollen. Die gänzliche Ausklammerung der Literatur sorgt allerdings nicht nur für eine zusätzliche Verkleinerung und Abwertung, sondern auch für eine stärkere Bedeutungsvielfalt. Wird die Wortkombination *freche Frauen* in gängige Internet-Suchmaschinen wie Google, Bing oder DuckDuckGo eingegeben, so setzen sich die Ergebnisse neben Literatur (Unterhaltungs- und Ratgeberliteratur) vor allem aus Erotik (Bilder von leicht bekleideten Frauen mit anzüglicher Mimik/Gestik, Kontaktanzeigen), Mode (Unterwäsche, Kurzhaarfrisuren) und Politik (Frauenemanzipation) zusammen. Der Begriff *freche Frauen* scheint folglich äußerst widersprüchlich besetzt und irgendwo zwischen Sexualisierung, Infantilisierung und (Post-)Feminismus angesiedelt zu sein.

Duden.de gibt als Hauptbeispiel für das Adjektiv ‚frech‘ „das frechste Kind“ an, womit schon zur ersten Bedeutungsnuance des Wortes (a) hingeführt wird: „in herausfordernder Weise, ohne Achtung und Respekt vor anderen sich verhaltend; unverschämt“. Die zweite Bedeutung (b) des Adjektivs ‚frech‘ wird definiert als „keck, [auf lebenswerte Weise] respektlos und draufgängerisch, kess, herausfordernd“, worauf die zwei Beispiele „eine freche Karikatur“ und „flotte und ein bisschen freche junge Mode“ folgen. Während keines der Beispiele das Adjektiv explizit mit einem Geschlecht in Verbindung bringt, handelt es sich bei den computergenerierten

typischen Verbindungen von Substantiven mit ‚frech‘ auffallend oft – bei vier von acht vorgeschlagenen Lemmata – um Diminutive für ‚junge Frau‘ wie „Mädchen“, „Biest“, „Göre“ und „Früchtchen“ (Duden, c, o.J.). Da das Dudenkorpus – „eine digitale Volltextsammlung mit über zwei Milliarden Wortformen aus Texten der letzten zehn Jahre, die eine Vielzahl unterschiedlicher Textsorten (Romane, Sachbücher, Zeitungs- und Zeitschriftenjahrgänge, u. a.) repräsentieren“ – die Textgrundlage dieser Vorschläge bildet, ist davon auszugehen, dass die Verbindung von ‚frech‘ mit Diminutiven für ‚junge Frau‘ etabliert ist (Duden, d, o.J.).

Werden die mit den *frechen Frauen* in Verbindung stehenden Textsorten etwas genauer unter die Lupe genommen, lassen sich drei größere Verwendungsbereiche ausmachen. Neben der hier im Fokus stehenden Bezeichnung für zeitgenössische Unterhaltungsliteratur von/über/für Frauen, die im Verlags- wie auch im Einzelbuchhandel in Verwendung war, kam das Label in den frühen 2000ern auch für spezifisch an Frauen adressierte (und meistens auch von Frauen verfasste) Ratgeberliteratur zum Einsatz. Vor diesen, eng miteinander verschränkten und sich auch zeitlich überschneidenden Verwendungsweisen dienten die *frechen Frauen* jedoch auch als politisch-emanzipatorische Selbstbezeichnung. Wie Robert Cohen in seinem historischen Roman *Das Exil der frechen Frauen* (2009) aufzeigt, fungierte der Begriff im Berlin der 1920er Jahre für die zwei angehenden Schriftstellerinnen Maria Osten und Ruth Rewald als Selbstbezeichnung: „[H]ingerissen von der Frechheit ihrer Altersgenossin [Olga Benario, die ihren Liebhaber mit einer ungeladenen Pistole aus dem Gefängnis befreite; S.F.], gründen [sie] in einem Café voll Übermut einen Verein frecher Frauen.“ (Cohen, 2009). ‚Frech‘ bezeichnet in diesem Zusammenhang, wie es weiter auf der Website des Rotbuch Verlags heißt, Frauen, „die sich das Recht auf Selbstverwirklichung herausnehmen in Zeiten, in denen das mit Lebensgefahr verbunden ist.“ (Rotbuch Verlag). Die Bezeichnung wurde hier nicht wie beim Literaturgenre bzw. vielmehr -label *freche Frauen* aus marketingtechnischen Gründen kreiert oder aus dem Englischen importiert, sondern ist aus einem politischen Kontext heraus entstanden¹.

Diese historisch-politische Dimension der *frechen Frauen* begegnet auch in jüngerer Vergangenheit. Und zwar berichtete Der Spiegel 1986 unter dem Titel *Freche Frauen* über die Hamburger Grünen, die geplant hatten, „zur Bürgerschaftswahl im November nur mit Frauen an[zu]treten.“ Die Frauen der Grün-Alternativen Liste (GAL) wollten mit ihrem Experiment „Frauen verstärkt ermuntern, selbstbewußt ihre Rechte einzufordern und gegen Männer zu verteidigen.“ Die GAL-Gruppe *Freche Frauen* war schon zwei Jahre zuvor „mit der Forderung nach einer Frauenliste“ angetreten. (o.A., 1986).

Der hinter der Selbstbezeichnung stehende Gedanke: „Wir müssen frech sein, um uns Respekt zu verschaffen“ (o.A., 1986), verschob sich im Falle von Frauenratgebern wie *Das Führungsbuch für freche Frauen*, *Körpersprache für freche Frauen* oder *Gehaltsverhandlungen für freche Frauen* in ein „Ihr müsst frech sein, um euch Respekt zu verschaffen“ (und wir erfolgreiche(re)n Frauen zeigen euch, wie es geht). Die

Beschreibung von letztgenanntem Titel auf der Website des Redline Verlags gibt einen Einblick in die Strategien der *Woman@Business*-Reihe:

Frauen fordern viel seltener mehr Gehalt, geben öfter und schneller klein bei – und haben vor allem typisch weibliche Vorbehalte vor und Probleme bei Gehaltsgesprächen. Das erklärt, warum die üblichen Wie-bekomme-ich-mehr-Gehalt-Ratgeber Frauen nicht weiterhelfen. Um diese typischen Selbstsabotage-Strategien von Frauen geht es in diesem Buch - und um die bisweilen fiesen Tricks, mit denen Kollegen und Chefs Frauen um ihren verdienten Lohn bringen. (Redline Verlag, o.J.)

Es wird der Eindruck erweckt, dass „die üblichen“ Ratgeber nur auf Männer ausgerichtet und daher nicht ausreichend für Frauen sind, die sich in der Regel „selbst sabotieren“. Dahinter scheint zwar, ebenso wie beim Verein der frechen Frauen oder der GAL-Gruppe, ein emanzipatorischer Gedanke zu stehen. Im Unterschied zur historischen Selbstbezeichnung orientiert sich die Ansprache der Leserinnen als *freche Frauen* in der Ratgeberliteratur jedoch an einem neoliberalen Verständnis des Feminismus bzw. am Postfeminismus, der das Individuelle (z.B. Selbstsabotage-Strategien von Frauen oder fiese Tricks von Chefs) stärker betont als das Systemische (z.B. strukturelle Benachteiligung und geschlechterspezifische Diskriminierung von Frauen am Arbeitsmarkt). Es ist Sache der Frauen, frecher und dadurch erfolgreicher zu werden bzw. in sich zu investieren. Der Kauf des Ratgebers verspricht den Leserinnen eine Lösung auf individueller Ebene.

Ohne an dieser Stelle detaillierter auf Inhalt und Nutzen solcher Frauenratgeber eingehen zu wollen, kann eine Parallele zwischen ihnen und der ‚Frauenliteratur‘ festgestellt werden. Die Bezeichnungen erheben bis zu einem gewissen Grad denselben Anspruch, und zwar, dass es sich bei Literatur wie auch Karriere (eine weitere Sparte wären die Sex-Ratgeber für *freche Frauen*²) grundsätzlich um Männerdomänen, gleichsam aber auch um den unmarkierten Standard – die Norm – handelt, der sich Frauen immer nur separat, von außen, durch ihren gesteigerten persönlichen Einsatz und diverse Tipps und Tricks annähern können. Durch den die Zielgruppe spezifizierenden Titel-Zusatz ‚für freche Frauen‘, den der Redline Verlag von 2001/02³ bis 2007 für seine Frauenratgeber verwendete, drängt sich zudem die nicht besonders schmeichelhafte Analogie zur ‚für Dummies-Buchreihe‘ (Wiley-VCH, o.J.) des Wiley-VCH Verlags auf⁴.

Im Spiegel-Artikel *Happy End* (2012) stellt Tobias Becker auf sehr ironische Art und Weise eine Verknüpfung zwischen solchen Ratgebern und den *frechen Frauen* als Genre der Unterhaltungsliteratur her. Ihm zufolge böten die *Frechen Frauen*-Romane auch „eine Gebrauchsanweisung für Frauen“, an der sich Männer orientieren könnten: „[...] wer seine Chancen steigern will, meine Herren, kann es ja [...] einmal probieren, kann im Urlaub die blutigen Thriller zu Hause lassen – und das lesen, was sonst nur Frauen am Strand lesen.“ Durch die Lektüre solcher Bücher würden Männer erfahren, was einen „Mann, wie Frauen ihn wollen“, ausmache (Becker, 2012). Die Implikation, dass solche Romane etwas „Wahres“ über Frauen an sich aussagen, wird spätestens dann problematisch, wenn das Vergnügen einer Romanheldin wie Bridget Jones daran, sexuell

aufgeladene E-Mails von ihrem Chef Daniel Cleaver zu erhalten, als etwas interpretiert wird, das viele Frauen an ihrem Arbeitsplatz schätzen. Ein Beispiel, das herausstellt, dass die realitätsnahen Elemente in der *chick lit* oder *Freche Frauen*-Literatur unbedingt in Zusammenspiel mit der Situationskomik und der fiktionalen Gattung ‚Roman‘ oder ‚Kurzgeschichte‘ gelesen werden sollten. (Whelehan, 2002, S. 64)

Der, in den Worten Beckers, „Literatur für das Huhn in der Frau“ (Becker, 2012) bzw. *chick lit* wurde in Deutschland „Mitte der 1990er Jahre [...] das Label ‚freche Frauen‘ aufgesetzt“ (Peitz, 2010, S. 27). Dieser Vorgang vollzog sich anhand von unterschiedlichen Paratexten, die die so etikettierten Bücher – Romane, aber auch Erzählungen – als *Freche Frauen*-Literatur auswiesen; entweder peritextuell, direkt am Buchcover, oder aber epitextuell sowohl in Form von eigenen, in Buchhandlungen so benannten Abteilungen bzw. Regalen als auch von Genrekategorien auf den Websites von Verlagen und Buchhandlungen (vgl. Peitz, 2010). Die *Freche Frauen*-Peritexte nahmen hier eine Vorreiterrolle ein. Noch vor den Regalen in Buchhandlungen und bevor es flächendeckend üblich war, Bücher über Websites anzukündigen und zu verkaufen, arbeiteten Verlage wie Piper (Bonnier), Blanvalet TB, Limes (Random House) und Lübbe (vgl. Freuler, 2006) oder Buchgemeinschaften wie der Bertelsmann Lesering⁵ mit *Freche Frauen*-Labels auf Buchcovers, die meist eine gleichnamige Reihe kennzeichneten. Eine hervorgehobene Stellung kommt der *Serie Piper* (später *Piper Boulevard*) zu, die besonders früh, 1996, mit den *frechen Frauen* startete und das Label auch vergleichsweise lange beibehielt. Während die *frechen Frauen* Mitte der 2000er bereits wieder von den meisten Buchcovern verschwanden, weil viele Leserinnen „es schlichtweg doof und rückständig [fanden], als frech bezeichnet zu werden“⁶, erfolgte bei Piper noch 2012 eine letzte Auflage des 2003 erstmals erschienenen Bestsellers *Freche Frauen feiern Weihnachten*. In der Verlagsgeschichte *100 Jahre Piper* (2004) wird das Label zwar nicht explizit erwähnt, der Startpunkt kann aber herausgelesen werden:

Zum Sonderfall gerät der 1995 als Originalausgabe in der Serie Piper erschienene Frauenroman *Suche impotenten Mann fürs Leben* von Gaby Hauptmann. Es ist das rechte Buch zur rechten Zeit und der Anfang einer außergewöhnlichen Erfolgsgeschichte. Die unbekannte Autorin wird als Senkrechtstarterin zu einem Star des Genres; ihre Bücher übertreffen mit bisher mehr als 5,1 Millionen verkaufter Exemplare alle Absatzprognosen. (Ziegler, 2004, S. 344).

Das den *frechen Frauen* vorangehende Revival der Bezeichnung ‚Frauenroman‘ kann auf Svende Merians „feministischen Bestseller“ (Pogade, 2010) *Tod des Märchenprinzen* (1980) zurückgeführt werden. Dessen „Untertitel ‚Frauenroman‘ wurde zum Label“ (Meise, 1999, S. 50), das sieben Jahre später mit Eva Hellers *Beim nächsten Mann wird alles anders* (1987) im deutschsprachigen Raum seinen Durchbruch schaffte und 1995 durch Gaby Hauptmann definitiv zum „Megaseller“ (Spiegel, 1997) avancierte. Die „Wirksamkeit der Werbestrategie Geschlecht“ (Meise, 1999, S. 51) wurde somit einmal mehr belegt.

In den Jahren nach Erscheinen von Hauptmanns Bestseller *Suche impotenten Mann fürs Leben* wurden die ersten drei von insgesamt elf *Freche Frauen*-Taschenbüchern in der

Serie Piper publiziert: *Freche Frauen. Starke Geschichten* (1996), *Mehr freche Frauen. Starke Geschichten* (1997) und *Frische freche Frauen. Starke Geschichten* (1998) (für eine Liste aller *Freche Frauen*-Titel siehe Tab. 1). Dabei handelte es sich um kleine (Oktavformat), schmale (110–124 Seiten) und günstige (5 DM) Sammlungen von deutschsprachigen oder ins Deutsche übersetzten Erzählungen und Kurzgeschichten, teilweise auch Auszügen aus Romanen, die größtenteils (der niederländische Autor Peter von Straaten stellt hier eine Ausnahme dar) von Autorinnen stammen: Roberta Corradin, Marele Day, Sabine Friedrich, Ulla Fröhling, Margherita Giacobino, Edda Helmke, Yvonne Kroonenberg, Lorna Landvik, Martina Mettner, Holly-Jane Rahlens, Hilke Rosenboom, Franziska Stalman und viele mehr – immer mit dabei: Kassenmagnet Gaby Hauptmann.

TAB. 1

Freche Frauen bei Piper

Nr.	Erscheinungsjahr (weitere Aufl.)	Titel (Hg.)
1	1996	<i>Freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
2	1997	<i>Mehr freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
3	1998	<i>Frische freche Frauen. Starke Geschichten</i> (ohne Hg.)
4	2000 (2001, 2007)	<i>Weihnachten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
5	2001	<i>Lauter freche Frauen. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)
6	2002	<i>Fröhliche Weihnachten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
7	2003 (2004, 2008, 2009, 2010, 2012)	<i>Freche Frauen feiern Weihnachten. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
8	2003 (2005)	<i>Ferien für freche Frauen. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)
9	2005	<i>Freche Frauen auf der Piste. Starke Geschichten</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
10	2006	<i>Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen</i> (Hg. v. Nicola Sternfeld)
11	2006 (2008)	<i>Gute-Nacht-Geschichten für freche Frauen</i> (Hg. v. Michaela Kenklies)

Auszüge aus den Klappentexten umreißen den inhaltlichen Leitfaden der Reihe: „Sie sind eine eigene Klasse für sich und im Vormarsch: **Freche Frauen** pfeifen auf den Märchenprinzen, **freche Frauen** zeigen hemmungslos Gefühl, **freche Frauen** werden ständig schwach [...]“⁷, „Es geht nicht nur um Männer, aber auch, denn ...“⁸ oder „Pfffig, launig, herzerfrischend – die sieben Geschichten für freche Frauen machen Spaß und gute Laune. Hier wird gelebt, geliebt, geweint und gelacht. Und natürlich geht es um das Thema Nummer eins: Männer – und sieben Arten, mit ihnen umzugehen“⁹. Die für leichte Unterhaltung bzw. Liebesgeschichten mit Happy End-Tendenz stehende *Freche Frauen*-Reihe wurde bei Piper in einem nächsten Schritt hinsichtlich bestimmter Mottos ausgebaut, wobei sich zwei Schwerpunkte ausmachen lassen. Es erschienen zum einen Titel wie *Weihnachten für freche Frauen* (2000) oder *Ferien für freche Frauen* (2003), die sich durch einen jahreszeitlichen, meist winterlich-weihnachtlichen Fokus auszeichneten. Zum anderen wurden Bände veröffentlicht, die an konventionelle Genres der Kinderliteratur erinnern, wie beispielsweise *Gute-Nacht-Geschichten für freche Frauen* (2006) oder *Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen* (2006).

Im Jänner 2006 kündigte die damalige Programmleiterin Ulrike Buerger-Goodwin an, das umsatzstarke Segment zu einem eigenständigen Programm innerhalb des Boulevardprogramms Taschenbuch auszubauen. Dieses sollte insbesondere „die junge Unterhaltung“ von und für ‚freche Frauen‘ mit Originalausgaben und deutschen Erstaussagen [...], ganz in der Tradition einer Franziska Stalman oder Gaby Hauptmann“ umfassen. Die Zielgruppe wurde wie folgt umrissen: „Alle, die sich für junge, geistreiche, amüsante, freche Frauenunterhaltung interessieren, speziell zwischen 18 und 35.“ Die Käuferinnen und potenziellen Leserinnen sollten vom Marketing „mit einer Stoff-Tasche und einem Poster mit dem Motto: ‚Gehen Sie mit einem guten Buch ins Bett. Oder mit jemandem, der gerade eines gelesen hat‘“, ‚belohnt‘ werden. (o.A., 2006).

Die Hochzeit der *Freche Frauen*-Titel dürfte damals allerdings bereits überschritten gewesen sein. Die *Gute-Nacht-* und *Gänsehaut-Geschichten für freche Frauen* (2006) waren die letzten beiden Neuerscheinungen der Reihe. Danach folgten nur noch vereinzelt Neuauflagen älterer Titel (siehe Tab. 1). Mit *Freche Frauen feiern Weihnachten*, das 2012 das letzte Mal aufgelegt wurde, versiegten Pipers *freche Frauen* endgültig. An diesem Bestseller lässt sich, parallel zum verschwindenden Label, auch die visuelle Veränderung sehr gut nachvollziehen: Das Cover der letzten beiden Auflagen (2010, 2012) zielt, statt attraktiven, leicht bekleideten Weihnachtsfrauen (wie in den Ausgaben 2003, 2004) oder des vor einem Weihnachtsbaum platzierten Pumps (2008, 2009), ein Christbaumaufhänger in Gestalt eines Frosches – eine womöglich zufällige, aber dennoch interessante Überschneidung mit dem kurzzeitig ab 2004 für ‚Frauenromane‘ verwendeten Frosch-Logo des Lübbe Verlags¹⁰. Vielleicht referiert der Frosch aber auch auf Andrea Browns Roman *Frösche und Prinzen*, in dem sich die Protagonistin Sara fragt, ob denn „die Männer allesamt Frösche [sind]“ oder ob „es nicht doch irgendwo einen, der zum Prinzen taugt?“¹¹, gebe. Erstmals 1997 beim

Reclam Verlag erschienen, erlebte Browns Roman – von der *Freche Frauen*-Reihe beim Bertelsmann Lesering (2001) über die gleichnamige Sammleredition bei Weltbild (2005)¹² bis hin zum Deutschen Taschenbuch Verlag (2007) – zahlreiche Neuauflagen und -auflagen und kann somit als einer der prominentesten, mit dem *Freche Frauen*-Label verknüpften Titel hervorgehoben werden.

Die Aussage der ehemaligen NZZ-Redakteurin Regula Freuler, dass die Buchhandlungen im Gegensatz zu den Verlagen noch länger mit der Bezeichnung *freche Frauen* arbeiteten, kann im Hinblick auf Thalia und Weltbild, zwei der größten Buchhandlungen im deutschsprachigen Raum, bestätigt werden. Im Webauftreten von Thalia lassen sich die *frechen Frauen* – neben neutralen, entweder an einer Reihe (SZ-Bibliothek, Geschenkbücher von Sanssouci) oder an Gattungen und Genres orientierten Belletristik-Unterkategorien (Romane, Erzählungen & Anthologien, Historische Romane, Science Fiction & Fantasy, usw.) – von 2005 bis 2010 nachweisen¹³. Ähnlich lange, nur etwas zeitverzögert, von 2009 bis 2015, sind die *frechen Frauen* auf der Website von Weltbild dokumentiert – dort als Unterkategorie der Taschenbücher nebst „Vampir-Thriller[n] mit Biss“, „Packende[n] Krimis, eiskalte[n] Krimis“ oder „Fantastische[n] Welten“¹⁴. Thalia scheint folglich, im Hinblick auf die Etablierung des sexistischen Labelings, im Bucheinzelhandel eine ähnliche Vorreiterrolle zuzukommen wie Piper im Verlagsbuchhandel. Während sich auf deren Website aber allenfalls längere Überschriften wie „Freche Frauen, Große Gefühle, Herzschmerz, Liebeskummer und Romantik“¹⁵ fanden, die verdeutlichen, dass es sich bei den darunter vermarkteten Büchern primär um Liebesromane handelte, lieferte Weltbild eine längere Beschreibung:

Liebesromane & Frauenliteratur für freche Frauen

Frauen Bücher von heute sind frech, witzig & verführerisch zugleich. Mit den romantischen **Liebesromanen** von Weltbild.at sind Frauen immer bestens unterhalten. Neben Liebe, Eifersucht spielen auch Karriere und Familie eine zentrale Rolle. Bekommt sie den Mann ihrer Träume? Schafft es das Miststück von nebenan ihr den Mann auszuspannen?

Spannung ist immer mit dabei, wenn freche Frauen ihre Geschichte erzählen. Und wieder mal sind alle zufrieden[,] wenn die Hauptfigur den Spagat zwischen Küche, Kind & Karriere gemeistert [sic!] hat. Spritziger Wortwitz begeistert Weltbild-Kundinnen!

Erleben Sie Frauen in Aktion mit den Büchern für freche Frauen von Weltbild.at¹⁶

Die mangelhafte Rechtschreibung, dubiose Wortwahl und eher umgangssprachlichen Formulierungen lassen, zusammen mit einer gewissen Nachlässigkeit in der Formatierung, nicht gerade auf eine hohe intellektuelle Einschätzung des frechen, weiblichen Zielpublikums schließen. Auch die Genrebezeichnungen werden ungenau verwendet: Die „Bücher für freche Frauen“, an sich schon als eine Art Genrebezeichnung präsentiert, scheinen sich aus „Liebesromanen“ und „Frauenliteratur“ zusammenzusetzen, ohne dass dies näher spezifiziert würde. Damit

wird gewissermaßen impliziert, dass unabhängig von der Genrebezeichnung sowieso alle Bücher für Frauen ein und dasselbe, hauptsächlich romantisch und frech, seien. Es werden gleich alle drei Komponenten der *frechen Frauen* eingebracht: Die Romane sind „für freche Frauen“ als Zielpublikum bestimmt; die Bücher selbst sind frech, womit aller Wahrscheinlichkeit nach vor allem die Protagonistinnen der Romane, „Frauen in Aktion“, gemeint sein dürften; und es sind „freche Frauen“, die „ihre Geschichte erzählen“. Damit wird den *frechen Frauen* auch eine Nähe zum Genre der Autobiografie attestiert und gleichsam die althergebrachte Gegenüberstellung von weiblichem Schreiben als ‚trivialer‘ persönlicher Befindlichkeitsdarstellung und ‚richtiger‘ universaler (Männer-)Literatur bemüht.

Analog, als Regalbeschriftung, waren die *frechen Frauen* insbesondere bei Thalia präsent – in einigen Filialen wie jener in der Mariahilfer Straße und in der Grinzingner Straße/Q19 in Wien beispielsweise noch bis ins Jahr 2015. Am Beispiel der geschlechtsspezifischen Kategorisierung von Büchern bei Thalia thematisierte Sandra Nigischer in dieStandard.at, wie „der Buchhandel Trivialromane als ‚Frauenliteratur‘ vermarktet“ (Nigischer, 2013). Auf ihre Rückfragen bei Thalia wurde von deren Seite betont, dass nicht beabsichtigt sei, Frauen mit solchen Bezeichnungen „vor den Kopf zu stoßen“ (Nigischer, 2013). Josef Pretzl, der damalige Geschäftsführer von Thalia Österreich, nahm dazu Stellung: „Wir hatten noch nie Beschwerden von Kundinnen oder Kunden zu diesem Thema. Die Bezeichnungen sind absolut branchenüblich und geläufig. Wenn es dazu andere, bessere Vorschläge und Lösungen gibt, sind wir dafür natürlich gerne offen.“ (Nigischer 2013) Ob tatsächlich keine Beschwerden von Kund*innen vorlagen, ist im Einzelnen schwer nachzuprüfen. Da aber zu diesem Zeitpunkt schon mehrmals Kritik an den *Freche Frauen*-Regalen geäußert und auch publiziert wurde, kann der Aussage zumindest im Allgemeinen widersprochen werden.

Die Brigitte-Kolumnistin Julia Karnick schrieb beispielsweise, nachdem sie 2006 die Regale mit der Aufschrift *Freche Frauen* entdeckt hatte, über „ungezogene Buchhändler“:

Menschen, die dazu imstande sind, die Literaturkategorie „Freche Frauen“ zu erfinden, dürfen nicht Buchhändler sein. Von Buchhändlern erwarte ich, dass sie ab und zu nachdenken, und man muss nur ein klitzekleines bisschen nachdenken, um schnell zu dem Schluss zu kommen, dass „Freche Frauen“ keine Literaturkategorie ist, sondern eine Unverschämtheit [...]. (Karnick, 2006).

Auch Bloggerin Carola Ferch zeigte sich in einem ihrer Posts 2010 hinsichtlich der Regalbeschriftung *Freche Frauen* irritiert:

Ich wußte gar nicht, daß „Freche Frauen“ eine eigene Kategorie auf dem Büchermarkt darstellen. Was soll das sein? Sind die Schriftstellerinnen frech? Sind die Romanfiguren frech? Bin ich frech, wenn ich sowas lese? Und warum sind so viele Bücher ausgerechnet rosa? Finde ich irgendwie komisch. („Frech“ ist für mich negativ besetzt.) (Ferch, 2010).

In den Kommentaren überwiegen ebenfalls Verwunderung und Ablehnung gegenüber solch einer Kategorisierung. Eine Kommentatorin beschwert sich sogar explizit über die Regalbestückung bei Thalia: „Freche Frauen‘ grenzt für mich an eine Frechheit – zumal Käthe Lachmanns neuer Online-Dating-Comedy-Roman... also Comedy bei Thalia dort eingeordnet wurde. Ich bin sprachlos.“ (Ferch, 2010).

Der Rechtfertigungsversuch Josef Pretzls, dass es sich dabei um eine branchenübliche und geläufige Bezeichnung handle, kann ebenfalls hinterfragt werden. Für Vanessa Wiesner, Verlegerin beim Milena Verlag, birgt diese unreflektierte Übernahme von Begrifflichkeiten auch eine Gefahr: „So schön es ist, wenn Zielgruppen sich selbst erkennen, so gefährlich ist es, andere damit auszuschließen.“ (Nigischer, 2013). Auf Pretzls Aufruf, bessere Vorschläge zu liefern, reagierte Susanne Hochreiter vom Institut für Germanistik der Universität Wien mit der Forderung, dass „Genres nicht geschlechtlich markier[t]“ werden sollten. So wie es Regale gebe, „auf denen ‚Krimi‘ oder ‚Comic‘ steh[e], könn[e] man etwa schreiben: Liebesroman.“ (Nigischer, 2013) Einige Jahre später scheint dieser Lösungsvorschlag sowohl bei Thalia als auch bei Weltbild angekommen zu sein – allerdings mehr als Zugabe denn als Ersatz für einseitig geschlechtsmarkierte Kategorien. Neben dem auf beiden Websites vertretenen Genre „Liebesroman“ finden sich heute (Stand: März 2022) nach wie vor explizit geschlechtsmarkierte Literaturlabels wie „Unterhaltung für Frauen“ (Thalia) oder „Frauenbücher“ und „Zeitgeschichtliche Frauenromane“ (Weltbild), wenn auch längst keine *frechen Frauen* mehr.

Was bleibt, ist die Einseitigkeit der vorgenommenen Geschlechtsmarkierung, die dazu dient, die Literatur von, über und/oder für (überwiegend heterosexuelle/n Cis-) Frauen terminologisch hervorzuheben und von der unmarkierten, immer noch als Norm gedachten (Männer-)Literatur abzugrenzen. In Anbetracht der seitens des Buchhandels oft angeführten Argumente der Kund*innenorientierung, Zielgruppenansprache und leichteren Auffindbarkeit verwundert es, dass die ohnehin größte, kauffreudigste und am vielseitigsten interessierte Zielgruppe der Frauen – die tatsächliche Norm der Leser- bzw. Käufer*innen von Büchern – kontinuierlich als Frauen und damit quasi als Spezial- und Subgruppe angesprochen wird, die deutlich kleinere, zurückhaltendere und, bezogen auf Genres, weniger flexible Gruppe der Bücher kaufenden Männer hingegen nicht (Haupt, 2015). Der Männerroman wurde bislang primär von literaturwissenschaftlicher Seite als „ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur“ proklamiert (Knaup, 2015).

Das literarische Fräuleinwunder

Ein weiteres, in den 1990er Jahren geprägtes Label für zeitgenössische Literatur von Frauen ist das *literarische Fräuleinwunder*. Dabei hatte das – wesentlich ältere – *Fräuleinwunder* ursprünglich nichts mit Literatur zu tun, sondern stand für einen bestimmten, nach dem Zweiten Weltkrieg aufgekommenen Frauentypus. Dieser kann als Analogfigur zur unabhängigen, berufstätigen Neuen Frau, den Girls und Flapper

der 1920er und 30er Jahre aufgefasst werden, die einmal mehr den „Anspruch der Frauen an Partizipation“ (Caemmerer et. al, 2005, S. 8) anzeigte. Ähnlich wie der Begriff ‚Flapper‘ wurde auch das ‚Fräuleinwunder‘ in den USA geprägt. Dieses stand, im Gegensatz zu den typischen Weiblichkeitsbildern von ‚Mutter‘ und ‚Trümmerfrau‘ vor und während des Krieges, „für junge, attraktive, moderne, selbstbewusste und begehrenswerte Frauen der deutschen Nachkriegszeit“ (Wikipedia b). Populär wurde der Begriff durch das Fotomodell Susanne Erichsen, die, nachdem sie 1950 zur ersten Nachkriegs-Miss Germany gekürt wurde, ihre Karriere in den USA fortsetzte. Sie beschreibt in ihren Lebenserinnerungen, wie es zum ‚deutschen Fräuleinwunder‘ kam:

„Ich war nicht blond und unsere Mode kein bisschen bieder. Schon bald feierte man [Hans] Gehringers Mode und mich als das neue ‚Deutsche Wunder‘. Die großen Zeitungen und Magazine wie *Time* und *Life* rissen sich um Fototermine. Die Botschafterin der Mode, das ‚Fräuleinwunder‘ aus Germany war geboren!“ (Erichson, Hansen, 2003, S. 185-6).

Im Duden wird der Bezeichnung in den 1950er Jahren ein „überraschend ins Positive gewandeltes Bild von deutschen jungen Frauen in den USA aufgrund ihrer Erscheinung [und Wesensart]“ (Duden b) attestiert. Dieser Bedeutungswandel rekuriert wohl weniger auf das Kompositum ‚Fräuleinwunder‘ als auf das zuvor in einem bestimmten Kontext negativ konnotierte ‚Fräulein‘, das sich „nach 1945 zu einer Stigmavokabel mit Schimpfwortcharakter“ (Eitz et al., 2003, S. 168)¹⁷ für Frauen, die sich mit Besatzungssoldaten einließen, entwickelte. Die Fräuleins als „lose Mädchen“, „Nazi-Gretchen“, „Amiliebchen“ oder „N*-Hure“ (Domentat, 1998, S. 172, 174, 184, 190) waren mit dem Fräuleinwunder der 1950 und 60er Jahre, verkörpert durch Schauspielerinnen wie Liselotte Pulver, Christiane Schmidtmer oder Elke Sommer, insofern Geschichte, als erotische Ausstrahlung bzw. sexuelle Freizügigkeit bei Frauen allmählich weniger negativ bewertet und von diesen auch selbstbewusst eingesetzt wurde.

Heute handelt es sich bei ‚Fräulein‘ um eine laut Duden „oft scherzhaft drohend[e]“ Bezeichnung für ein „kleines Mädchen“ oder aber um eine veraltete umgangssprachliche Anredeform und Bezeichnung für „weibliche Angestellte in einem Dienstleistungsberuf oder im Lehramt“ bzw. für eine „kinderlose, ledige [junge] Frau“ (Duden a). Gerade letztere Verwendungsweise ist „weitgehend aus der Alltagssprache“ verschwunden, da sie wegen ihrer „den Familienstand anzeigenden Funktion als diskriminierend empfunden wurde“ (Okamura 2007, S. 141). Bei der Bezeichnung für kleine Mädchen und der Anrede für Kellnerinnen oder Grundschullehrerinnen tritt ganz stark der patriarchale Blick hervor, einerseits von oben herab strafend bzw. drohend, andererseits bestimmten Berufen durch eine verkleinerte, verniedlichte Anredeform nur scheinbar in höflicher Manier Autorität verleihend. Werden die männlichen Pendants zum Vergleich herangezogen, begegnet schließlich kein Herrlein, sondern ein zu bestrafender kleiner bzw. junger Mann, ein seriöser Herr Ober, ein Herr Lehrer oder, in Österreich, sogar ein Herr Professor. Durch die veraltete

Verkleinerungs- bzw. Verniedlichungsform in der Anrede unverheirateter, kinderloser Frauen wurde impliziert, dass eine Person zwar kein Mädchen mehr sei, aber eben auch noch keine ‚ganze‘ Frau, wobei dieses Frau-Sein, die Vervollkommnung, primär vom Familienstand (Eheschließung und Mutterschaft) abhängig war. Noch während des Nationalsozialismus wurde die Anrede ‚Frau‘ „für Mütter unehelicher Kinder nur auf Antrag“ gestattet. In Österreich ist sie 1945, in Deutschland 1955 „auch für Unverheiratete allgemein ohne Antrag zugelassen worden, wenn sie dies wünschen“; die Wunschklausele wurde erst 1982 gestrichen.“ (Polenz, 1999).

Susanne Kippenberger attestiert der veralteten Anredeform ‚Fräulein‘ jedoch auch eine Art Wiederauferstehung als bewusst eingesetzte Selbstbezeichnung. Beispiele, die sie nennt, sind das *Fräulein Schneider* der Musikkabarettgruppe *Geschwister Pfister*, die Girl Band *Fräulein Wunder* (2006–2010) und das Magazin *Fräulein – das Frauenheft, das Männer lieben* (2011–):

Einmal aus dem offiziellen Sprachgebrauch verbannt und aus dem Alltag weitgehend verschwunden, konnte es [das Fräulein; S. F.] neu mit Bedeutung aufgeladen, spielerisch eingesetzt werden. [...] Das neue Fräulein, das sich das Etikett nun selber umhängt, ist keine alte Jungfer mehr, sondern selbstbewusst, frei und frech [...]. (Kippenberger, 2011).

Die Beschreibung schlägt eine Brücke zu den *frechen Frauen*, die ähnlich verspielt-emanzipatorisch, wenn auch weniger explizit als Selbstbezeichnung verwendet wurden. Okamura Saburo weist darauf hin, dass sich das Fräulein auch „in der Zeitungssprache primär als Bezeichnung für junge, dynamische und talentierte Frauen behaupten“ (Okamura, 2006, S. 85) konnte, vor allem für „Sportlerinnen und Künstlerinnen“ (Okamura, 2007, S. 141). Das trifft auch auf das häufigste Kompositum, *Fräuleinwunder*, zu, das markante Wiederauferstehungsperioden erlebt hat, insbesondere durch das Phänomen des *literarischen Fräuleinwunders* ab 1999 und durch die kurzzeitige, aber intensive Verwendung für die weiblichen deutschen Fans bei der Fußball-WM 2006 (Okamura 2006, S. 93).

Wie Christiane Caemmerer, Walter Delabar und Helga Meise in der Einleitung zu *Fräuleinwunder, literarisch* bemerken, impliziert die Wiederbelebung des Kompositums „nicht nur weibliche Rollenbilder und deren sich in Schüben vollziehende Wandlung“ (Caemmerer et. Al., 2005, S. 9). Neben dem kontroversen ‚Fräulein‘ erweist sich die Bezeichnung „auch als affiziert von ‚Wundern‘, die sich im jeweiligen (vor allem westdeutschen) Kontext ereigneten“ (Caemmerer et. Al. 2005, S. 9-10): das Wirtschaftswunder, das Wunder von Bern (1954) oder auch das Wunder von Lengede (1963). Insbesondere die Wirtschaftswunder-Analogie erscheint in Bezug auf das *literarische Fräuleinwunder* naheliegend. Zum einen, weil der *Fräuleinwunder*-Begriff ebenfalls in den 1950er Jahren geprägt wurde; zum anderen aufgrund des nun möglichen ökonomischen Erfolgs dieser Literatur im Zuge des Aufschwungs der *New Economy*.

Das Wort ‚Wunder‘ birgt grundsätzlich zwei in Frage kommende Bedeutungsdimensionen. Zum einen kann es laut Duden ein „außergewöhnliches, den

Naturgesetzen oder aller Erfahrung widersprechendes und deshalb der unmittelbaren Einwirkung einer göttlichen Macht oder übernatürlichen Kräften zugeschriebenes Geschehen, Ereignis, das Staunen erregt“ bezeichnen; zum anderen „etwas, was in seiner Art, durch sein Maß an Vollkommenheit das Gewohnte, Übliche so weit übertrifft, dass es große Bewunderung, großes Staunen erregt“ (Duden e). Die obige Engführung mit den ‚Wunder‘-Begriffen der Nachkriegszeit legt jedoch nahe, dass diese zwei Bedeutungsnuancen im Sprachgebrauch oft nicht ganz so sauber zu trennen sind, wie es der Duden nahelegt. Die Wunder-Trope verweist immer auch auf die „Unwahrscheinlichkeit der Ereignisse, die Unmöglichkeit sie vorausszusehen“ und auf den „schließlich grandiose[n] Erfolg“ (Caemmerer et. Al., 2005, S. 10). Tanja Rauchs Frage in der EMMA, was denn „daran ein Wunder [ist], daß Frauen gute Literatur schreiben?“, scheint folglich naheliegend. Ebenso ihre Vermutung, dass das Wunder vielleicht eher sei, „daß sich einige Herren immer noch wundern können, daß Frauen gut schreiben können“ (Rauch, 1999, S. 105-6).

Die Bezeichnung *literarisches Fräuleinwunder* kann auf den Literaturkritiker Volker Hage zurückgeführt werden, der sie 1999 in seinem Artikel *Ganz schön abgedreht* im Spiegel eher beiläufig prägte. Er fragte sich darin, ob „es Zufall [sei], daß die weiblichen Debütanten zumeist weniger verzagt und umstandskrämmerisch als ihre männlichen Kollegen daherkommen [...]?“ Und stellt daraufhin fest: „Das literarische Fräuleinwunder ist jedenfalls augenfällig.“ (Hage, 1999 b). Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang, dass bereits einige Wochen zuvor von den ebenfalls wenig verzagten und umstandskrämmerischen *Boywonders* Benjamin Lebert und Benjamin von Stuckrad-Barre die Rede war¹⁸, wobei das Geschlecht das einzige augenfällige „Differenzmerkmal zwischen den Bezeichnungen“ (Blumenkamp 2011, S. 267) zu sein schien. Ob Hage auf dieses Etikett rekurrierte, ist nicht bekannt. Interessant ist jedoch die Parallele zur Debatte im englischsprachigen Raum, ob nun die *lad lit* oder die *chick lit* zuerst da war. Es spricht einiges dafür, dass die Labels für neuere Literatur von Männern zwar zuerst da waren, der große Erfolg aber erst mit der Übertragung auf die neuere Literatur von Frauen eintrat (vgl. Folie, 2022). Ebenfalls interessant ist, dass sich weder im Buchhandel noch in der Literaturkritik deutschsprachige Pendant zu Labels wie *Boywonders* oder *lad lit* etablieren konnten.

Die Versuchung mag durchaus bestehen, Hages Verwendung des *Fräuleinwunder*-Begriffs für Autorinnen bzw. deren Texte als bloßes Wortspiel abzutun. Dagegen spricht das von Heidelinde Müller mit Verweis auf Judith Butler vorgebrachte Argument, dies „würde jedoch zu kurz greifen, bedenkt man, wie zentral Sprache dazu beiträgt, produktiv an der Schaffung von Strukturen mitzuwirken.“ (Müller, 2004, S. 24). Einseitige Sprachmuster können auch ebensolche Strukturen (re)produzieren. Hage versteht unter dem *literarischen Fräuleinwunder* jedenfalls eine Gruppe junger Autorinnen, die „Spaß an guten Geschichten und keine Angst vor Klischees und großen Gefühlen“ (Hage, 1999b) haben. Die Betonung, das verhehlt er nicht, liege teilweise mehr auf äußerlichen Attributen als auf dem literarischen Gehalt: „Der Preis dafür [für den Erfolg, der nicht zuletzt durch das rege Medieninteresse befördert

wurde; S. F.] ist freilich, daß die fotogenen Jungautorinnen oft wichtiger scheinen als ihre Literatur.“ (Hage, 1999b). Dies wird von Hage auch gleich performativ vor- bzw. ausgeführt, wenn er den Leser*innen eine mit verschränkten Armen dastehende, dominant dreinblickende Nadine Barth, eine sich auf dem Sofa räkelnde, lasziv ihre Fingerspitzen zum Mund führende Karen Duve oder ein erotisch-geheimnisvolles Portrait von Judith Hermann präsentiert¹⁹.

So selbstverständlich für Hage diese Überbetonung von Jugend und Attraktivität der *literarischen Fräuleinwunder* sein mag, so kritisch beäugen manch andere Kritiker*innen, dass dabei ganz unterschiedliche Autorinnen in den „gleichen weiblichen Eintopf“ (Herzinger, 1999) geworfen bzw. auf einen gemeinsamen „weiblichen Nenner“ (Rauch, 1999, S. 109) gebracht werden, nur weil ihr literarisches Debüt um 1999 herum liegt und sie als jung und attraktiv gelten. „Jung“ mag, zumal in Bezug auf literarische Debütantinnen, eine recht vage Altersbeschreibung sein. Dass Tanja Rauch die Betitelung von 25- bis 40-jährigen Frauen mit ‚Fräulein‘ als „verniedlichende[s] Etikett“ (Rauch, 1999, S. 106) interpretiert, kann durchaus nachvollzogen werden. Die als *Fräuleinwunder* bezeichnete Autorin Zoë Jenny hat sich diesbezüglich ebenfalls kritisch geäußert: „[...] ich weiß nicht, ob man mit 25 noch als Fräulein bezeichnet werden sollte und auch nicht unbedingt als Wunder, denn die Arbeit an Büchern ist hart und hat wenig mit Wundern zu tun.“ (Opitz, Opitz-Wiemers 2013, S. 730) Auch Hages um „Naivität“ und „Lust“ kreisende Beschreibung des Erzählstils der vermeintlichen *Fräuleinwunder* legt eine Dichotomie von männlichem und weiblichem Schreiben nahe: „Das Intellektuelle, der Formwille und die künstlerische Reflexion werden der männlichen Literatur zugeordnet, und das [...] Unbekümmerte und Untheoretische der weiblichen.“ (Rauch, 1999, S. 108) Das durch die *Fräuleinwunder*-Etikettierung verniedlichte und gleichsam erotisierte Bild zeitgenössischer Erfolgsautorinnen funktioniert nicht zuletzt auch als Ausschlussprinzip, das eine Positionierung „außerhalb eines intellektuellen Verständnisses von Literatur“ (Müller, 2004, S. 25) nahelegt.

Es muss jedoch ergänzt werden, dass Volker Hage diese angedeutete Autor-Autorin-Dichotomie so nicht aufrechterhält. Ein halbes Jahr nach seinem das Etikett prägenden Artikel überträgt er in *Die Enkel kommen* eben jene den *Fräuleinwundern* attestierten Merkmale auch auf männliche Schriftsteller. Trotzdem verwirft er das Label nicht: „Und jenes ‚literarische Fräuleinwunder‘ (SPIEGEL 12/1999), das mittlerweile schon fast sprichwörtlich ist, setzt sich munter fort.“ (Hage, 1999a) Das Geschlecht der Autor*innen bleibt nunmehr als einziges Differenzkriterium übrig, womit Hage, wie Karin Blumenkamp erläutert, „sein Etikett im Grunde selbst für nichtig“ (Blumenkamp, 2011, S. 343) erklärt.

Peter J. Graves kommt bei einem Vergleich der drei Autorinnen Karen Duve, Kathrin Schmidt und Judith Hermann zum Schluss, dass es keine gemeinsame Textästhetik der angeblichen *literarischen Fräuleinwunder*-Texte gebe (Graves et. al., 2002). Und auch Heidelinde Müller stellt sich in ihrer Monografie über das Phänomen des *literarischen Fräuleinwunders* die Frage, „ob es sich hierbei in der Tat um eine homogene Gruppe

von Autorinnen handelt, die wegen ihres vergleichbaren Stils unter einer Programmatik zusammenzufassen sind, oder ob die Bezeichnung lediglich als Label, als Modeterminus ohne inhaltliche Aussage, einzustufen ist“ (Müller, 2004, S. 14). Dabei vertritt sie nach Analyse dreier exemplarisch herangezogener Texte – Karen Duves *Regenroman* (2000), Jenny Erpenbecks *Geschichte vom alten Kind* (1999) und Alexa Henning von Langes *Relax* (1999) – die These, „dass der Begriff in erster Linie als Produktbezeichnung einzuschätzen ist, als Markenartikel mit vermeintlichem Wiedererkennungseffekt, weniger jedoch als ernst zu nehmende literarische Einordnung“ (Müller 2004, S. 27). In einer größer angelegten Studie kommt auch Katrin Blumenkamp durch den Vergleich von sieben unter dem Etikett subsumierten Texten zum Schluss, dass sich zwar durchwegs einige gemeinsame Merkmale feststellen lassen, jedoch kein Text „alle der von Hage zugrunde gelegten Textmerkmale auf[weist]“ (Blumenkamp, 2011, S. 100-1), die da wären: „Kriterien der autonomen wie auch der heteronomen Literatur aufweisend“, „innovativ“, „authentisch“ und „generationsstiftendes Potenzial besitzend“ (Blumenkamp, 2011, S. 100-1). Oft weisen die unter dem Etikett *literarisches Fräuleinwunder* subsumierten Texte „nur punktuelle Überschneidungen“ (Blumenkamp, 2011, S. 110), auf, woraus sich folgern lässt, dass solche Labels „nicht – oder nicht nur – aufgrund gemeinsamer Merkmale der so bezeichneten literarischen Texte“ (Blumenkamp, 2011, S. 110) entstehen²⁰.

Die Analogie zum deutschen *Fräuleinwunder* der Nachkriegszeit besteht insofern, als der Begriff damals wie heute ein primär auf äußerliche, weibliche Attribute bezogenes, männliches Konstrukt war und ist. Was mensch auch vom Etikett des *literarischen Fräuleinwunders* halten mag, ein gewisser, wenn auch zeitlich begrenzter Erfolg ist ihm nicht abzuspochen. Das hat sicherlich auch mit Hages Bekanntheitsgrad und dem Publikationsort seines Artikels zu tun. Schließlich ist Der Spiegel ein wichtiger Akteur des Literaturbetriebs, dessen Rolle gerade in der Besprechung von Literatur als beträchtlich eingestuft werden kann (vgl. Delabar, 2005, S. 242). Das *literarische Fräuleinwunder* wurde dementsprechend rasch in die „Verwertungs- und Diskursmaschinerie eingespeist“ (Delabar, 2005, S. 242), die Autorinnen attraktiv inszeniert (was Selbstinszenierung nicht ausschließt) und aufwendig vermarktet. Die Unbestimmtheit des Modeterminus, die ihn „für vielfältige Deutungsmöglichkeiten öffnet[e]“ (Müller, 2004, S. 119), mag zwar zu großen Teilen dessen Popularität mitbegründet, mitunter aber auch ebenso dessen Untergang herbeigeführt haben. Die schon ursprünglich bei Hage zu Tage tretende heterogene Gruppe der mit dem Begriff etikettierten Autorinnen²¹ nahm durch den regen Vermarktungsbetrieb noch zu²², sodass die Zusammenfassung unter dem *Fräuleinwunder*-Schlagwort dieses immer deutlicher überforderte. Wie Blumenkamp darlegt, wurde nicht mehr nur „jede halbwegs junge, Prosa schreibende, deutschsprachige Autorin“ (Blumenkamp, 2011, S. 354) damit etikettiert, sondern es fanden auch unterschiedliche Übertragungen innerhalb des Literaturbetriebs statt.

So wurde die Bezeichnung wiederholt auf etablierte Autor*innen des 20. Jahrhunderts übertragen, beispielsweise auf die Lyrikerin Mascha Kaléko, auf Ingeborg Bachmann

oder Verena Stefan; interessanterweise auch auf den Dichter Ronald M. Schernikau, der nicht zuletzt wegen seiner offen gelebten Homosexualität von Wilhelm Trapp als „das erste männliche Fräuleinwunder der deutschen Literatur“²³ bezeichnet wurde. Das *literarische Fräuleinwunder* wird in solchen Fällen nachträglicher Etikettierung als ein Phänomen *avant la lettre* verstanden, das im Grunde genommen „älter als der Begriff“ (Rüdenauer, 2008) ist. Das „Neue und Innovative“ (Blumenkamp, 2011, S. 357) wird ihm somit abgesprochen. Wie der Verweis auf Kaléko schon andeutet, schien auch Prosa kein zwingendes Merkmal für *literarische Fräuleinwunder* mehr darzustellen. Im 21. Jahrhundert gesellte sich das „postdramatische“ (Grund, 2009) und „neue[s] kritische[s] Fräuleinwunder“²⁴ zum lyrischen hinzu und gelegentlich fanden auch Übertragungen auf Subgenres statt, beispielsweise auf J. K. Rowling als „das neueste Fräuleinwunder des seriellen Buchgeschäfts“ (Kohse, 2000) oder auf die Poetry-Slammerin Katinka Buddenkotte als „Fräuleinwunder der Untergrund-Literatur“ (o. A., 2008).

Paradoxerweise trifft mensch sogar bei der Präsentation fremdsprachiger Literatur in deutscher Übersetzung auf das *Fräuleinwunder*-Label, das ursprünglich „explizit einen neuen Trend der deutschsprachigen Literatur auf eine Formel bringen sollte, der, so die Prognose, das Interesse des Auslands an deutschsprachiger Literatur verstärken würde“ (Blumenkamp, 2011, S. 354-5). In den frühen 2000ern galt beispielsweise Zadie Smith als britisches Fräuleinwunder²⁵ und Amélie Nothomb als „Fräuleinwunder der belgischen Literatur“ (Halter, 2004, S. 40). 2010 wurde dem arabischen Literaturbetrieb „ein regelrechtes arabisches Fräuleinwunder“ attestiert, was mit Autorinnen wie Rajaa Alsanea, Rehab Bassam und Rosa Yassin Hassan belegt wurde (Bender, 2010). Nicht weniger paradox mutet die Ausweitung auf zeitgenössische männliche Autoren an, die ganz unterschiedliche Funktionen erfüllen kann; beispielsweise eine abwertende, wenn Thomas Steinfeld in seiner Rezension von Martin Walsers Roman *Der Lebenslauf der Liebe* schreibt: „So weit hat Martin Walser den Kult der Mittelmäßigkeit betrieben, dass er, der die deutsche Nachkriegsliteratur fast von Anfang an begleitet hat, heute schreibt, als sei er zum Ehrenmitglied des jüngsten ‚Fräuleinwunders‘ befördert worden“ (Steinfeld, 2001, S. 13). Martin Halter verwendet das Label in seiner Rezension *Kampfbzonen, drinnen und draußen* hingegen lobend: „[Georg M.] Oswald hat mit den narzisstischen, schwermütigen und unverkäuflichen Bedenkenträgern der deutschen Literatur nichts gemein; er gehört gewissermaßen, ähnlich wie Matthias Politycki, zum männlichen ‚Fräuleinwunder‘. ER ist jung und erfolgreich, schreibt ideologisch unverkrampft und angelsächsisch locker“²⁶. Handelt es sich bei diesem Beispiel tatsächlich um eine reine Ausweitung des Labels auf männliche Autoren – auch unter Berücksichtigung der ursprünglichen Kriterien, die Hage anführte –, so kann bei den anderen genannten Übertragungsarten vielmehr von einer Bedeutungsreduktion die Rede sein: „Von einem Etikett, das bestimmte innerliterarische Merkmale von Literatur, deren ökonomischen Erfolg und eine bestimmte Art der Autorinszenierung auf eine Formel bringen wollte [...] zu einem Schlagwort [...], das einige wenige außerliterarische Aspekte, die je nach Kontext wechseln können, bezeichnet“ (Blumenkamp, 2011, S. 358).

Einige Jahre nach Einführung des Labels wurde dieses, etwas voreilig, auch schon wieder totgesagt. In der *Zeitschrift für KulturAustausch* hieß es bereits 2002, „dass das Fräuleinwunder auf dem internationalen Buchmarkt verpufft sei“ (Körber, 2002). Jochen Förster fragte sich in einer Sammelrezension des darauffolgenden Jahres, ob „dem Fräuleinwunder die Puste aus[gehe]?“²⁷, und Rainer Moritz appellierte ans Lesepublikum, auf „das ‚Fräuleinwunder‘, die ‚Pop-Literatur‘, die ‚Neue Unterhaltsamkeit‘“ (Moritz, 2003, S. 78) doch einfach zu vergessen und von vorne anzufangen. Beth Linklater schreibt schon etwas ambivalenter vom „now (in)famous phrase *Fräuleinwunder*“ (Linklater, 2004, S. 71), wobei das in Klammern gesetzte „in“ ihre eigene Position – „Essentialist arguments founded in a ‚female aesthetic‘ are clearly outdated, generally unhelpful, and of little interest here.“ (Linklater, 2004, S. 71) – unterstreicht. Zum Zeitpunkt dieser mehrheitlich düsteren Prognosen hatte das Label allerdings bereits in die Metzlersche *Deutsche Literaturgeschichte* (2001) Eingang gefunden und war somit quasi dem Vergessen entrückt (vgl. Opitz, Opitz-Wiemers 2016). Manfred Mai widmete dem *literarischen Fräuleinwunder* in seiner Neuauflage der *Geschichte der deutschen Literatur* (2006), die sich im Gegensatz zur Metzler-Literaturgeschichte nicht an ein Fachpublikum, sondern an Schüler*innen richtet, gar acht (von 243) Druckseiten (vgl. Mai, 2006).

Diese historisierende Existenz sollte jedoch nicht die einzige bleiben, was erneute Totsagungen im Jahre 2008 bewiesen, beispielsweise durch Ingeborg Harms in der FAS: „Mit ihrem ersten Roman hat die Fernsehmoderatorin Charlotte Roche dem Fräuleinwunder in der deutschen Zeitgeistliteratur abrupt ein Ende gemacht“ (Harms, 2008); oder durch Dirk Knipphals‘ Artikel *Fräuleinwunder war gestern* in der *taz*: „Möglicherweise befinden wir uns derzeit nicht nur am Beginn eines neuen Trends, sondern einer ganzen Schule: literarisches Fräuleinwunder war gestern, heute kommen die ‚Wütenden jungen Frauen‘ [...]“ (Knipphals, 2008) Konkret wird darin Maria Svelands Roman *Bitterfotze* besprochen bzw. dessen, schon rein vom Titel und der Aufmachung her, anklingende Nähe zum sogenannten „Feuchtgebiete-Paradigma“. In beiden Artikeln erfolgt die Totsagung des *literarischen Fräuleinwunders* über Roche und ihren Skandalroman, dies jedoch auf ganz unterschiedliche Art und Weise: bei Harms anhand von inhaltlichen Merkmalen, bei Knipphals anhand von marketingtechnischen Strategien. Blumenkamp streicht gerade dies als „symptomatisch für die gesamte Verwendung des Etiketts innerhalb der Literaturkritik“ hervor: „Das Etikett wird aufgerufen, aber ganz unterschiedlich gefüllt [...]“. Und: „Dass das Etikett aufgerufen wird, gibt gerade Zeugnis davon, dass es *nicht* tot ist. Als tot oder überholt kann lediglich ein dahinterstehendes Phänomen befunden werden“ (Blumenkamp, 2011, S. 369). Für die ursprüngliche Konzeption des *Fräuleinwunder*-Labels, das für Hage vor allem auch „das Zusammenkommen von Merkmalen der hohen Literatur und Merkmalen der populären Literatur mit ihren Vermarktungsmechanismen beschreiben“ (Blumenkamp, 2011, S. 355) sollte, mag der ‚Tod‘ also durchaus zutreffen. Als relativ willkürliche und wechselhafte Kombination verschiedener außerliterarischer Merkmale wie „Geschlecht, Alter und Attraktivität der Schriftstellerinnen“ bzw. einer

„offensive[n] Literaturvermarktung und ökonomische[m] Erfolg“ oder teilweise auch nur mehr als „inhaltsleere Floskel“ (Blumenkamp, 2011, S. 363) scheint das Etikett jedoch noch weit über die vermeintlichen Todesurteile hinaus zu zirkulieren.

Die zunehmende Problematisierung des sexismusnahen „Marketinginstrument[s] ‚Fräuleinwunder‘“ (Cerny, 2014) durch Journalistinnen wie Karin Cerny, aber auch durch Autorinnen wie Julia Franck und Veia Kaiser, die selbst wiederholt damit belegt wurden, macht nicht zuletzt auch auf dessen Persistenz aufmerksam²⁸. Eine Persistenz, die sich unter anderem aus der wie selbstverständlichen Übertragung auf die nächste/n Autorinnengeneration/en ergibt. Beispielsweise, wenn der Germanist, Literaturkritiker und Autor Rainer Moritz in seiner Rezension von Ronja von Rönnes Debütroman *Wir kommen* (2016) proklamiert, dass es sich bei der Autorin wohl um den „nächste[n] Schub [...], Jahrgang 1992“ handle: „Mit ihrem witzigen Blog, zwei, drei Artikel [sic] über Feminismus und Depression, die für die erhofften Aufschreie des Protests sorgten und die Autorin zur ‚Welt‘-Redakteurin machten. Da war es wieder, das Fräuleinwunder, das wunderbar ein paar Wochen lang für lärmende Scheindebatten sorgt, [...]“ (Moritz, 2016). Auch wenn Moritz den Roman selbst für „kein ganz misslungenes Buch“ hält, scheint das *literarische Fräuleinwunder* für ihn ein Synonym für die regelmäßig stattfindende Überschätzung von jungen, lauten und attraktiven Autorinnen zu sein. Das Wunder besteht ihm zufolge darin, dass manche Kritiker*innen und Leser*innen immer noch bzw. immer wieder dem Hype um medioker schreibende Frauen aufsitzen. Neben solchen „naserümpfenden, süffisanten, polemischen Kommentare[n]“²⁹ männlicher Kollegen sind es aber auch unreflektierte oder gar gut gemeinte Verwendungsweisen, die für eine anhaltende und fortlaufende Stigmatisierung von Autorinnen und ihrer Literatur sorgen. So wurde beispielsweise Veia Kaiser, im Zuge der Veröffentlichung einer Kurzgeschichte im österreichischen Frauen- und Lifestyle-Magazin *Woman*, 2019 abermals als „österreichische[s] Fräuleinwunder der Literatur“ (Kaiser, 2019) betitelt.

Fazit und Ausblick

In diesem Artikel wurde das Repertoire der Bedeutungen sichtbar gemacht, das den *frechen Frauen* und dem *literarischen Fräuleinwunder* innewohnt – zwei der im ausgehenden 20. und beginnenden 21. Jahrhundert präsentesten Labels für deutschsprachige Gegenwartsliteratur von, über und/oder für Frauen. Das Adjektiv ‚frech‘ markierte offenbar über Genre Grenzen hinweg den Aufholbedarf von Frauen in Sachen Karriere, Sexualität und Politik. Fungierten die *frechen Frauen* bis in die 1980er Jahre hinein noch als emanzipatorische Selbstbezeichnung, schien dieser Bedeutungsgehalt in moderneren Verwendungsweisen des Labels umzukippen. Es waren schon Mitte der 1990er keine politischen Exilantinnen, Freiheitskämpferinnen und Feministinnen mehr, die sich selbst als frech bezeichneten. Vielmehr wurden Frauen, die sich insbesondere nach sexueller und beruflicher Emanzipation sehnten, mit der Fremdbezeichnung ‚frech‘ marketingtechnisch geschickt zum Kauf einer

neoliberalen, postfeministischen Idee von Emanzipation bewegt – unter anderem durch Roman- und Ratgeberliteratur, die mit dem Label *freche Frauen* versehen war, durch so benannte Regale in Buchhandlungen oder Genrekategorien auf Verlags- und Buchhandelswebsites.

Auch Volker Hages Übertragung des *Fräuleinwunders* auf den Literaturbetrieb hat wenig mit dessen Wiederauferstehung als bewusst eingesetzte Selbstbezeichnung um die Jahrtausendwende herum zu tun, sondern rekuriert vielmehr auf ältere Verwendungsweisen in den 1950er und 60er Jahren. Während damals mit Be-, aber insbesondere auch Verwunderung auf im Ausland erfolgreiche deutsche Schauspielerinnen und Models geblickt wurde, waren es nun zeitgenössische Literatinnen, die mit dem Label des *literarischen Fräuleinwunders* belegt wurden. Das ‚Wunder‘ betont den Unterschied nicht nur zu den männlichen Kollegen, deren literarische Erfolge wenig Verwunderung auslösten, sondern auch zu den *frechen Frauen*: Es handelt sich bei den *literarischen Fräuleinwundern* um Autorinnen, deren Texte auch im Feuilleton besprochen wurden. Schon Hage betrachtete die beiden Labels voneinander getrennt, wenn er schrieb, dass „die poetische Unbefangenheit der Erzähler-Frauen nicht mit jener literarischen Unbedarftheit zu verwechseln ist, die in den Frauenromanen nach dem Muster von Gaby Hauptmanns ‚Suche impotenten Mann fürs Leben‘ oder Hera Linds ‚Das Superweib‘ vorherrscht“ (Hage, 1999b). Hage sah im *literarischen Fräuleinwunder* ein elaborierteres Nachfolgelabel der trivialen *Freche Frauen*-Literatur. Schließlich gestand er ein, nicht ausschließen zu können, „daß der anhaltende Erfolg gerade dieser Bücher – manche mit glatter Millionenaufgabe – den Boden für eine neue Erzählkultur in Deutschland insofern bereitet hat, als Verleger und Buchhändler es wieder für möglich halten, mit deutscher Literatur Geschäfte zu machen.“ Tanja Rauch nahm die Situation ähnlich wahr. Der große Unterschied liege darin begründet, dass die *literarischen Fräuleinwunder* von der Kritik ernst genommen würden – ganz im Gegensatz zur vorhergehenden, „weibliche[n] ‚Schubladen‘-Literatur“ (Rauch, 1999, S. 106) finanziell lukrativer, aber in den Feuilletons zu Recht nicht auftauchender Autorinnen. Rauch hebt aber auch die generelle Gefahr solcher Schubladenbildungen hervor, wenn sie anmerkt, dass im *Freche Frauen*-Sektor damals wohl eben auch die literarisch wertvolleren Kolleginnen nicht oder kaum wahrgenommen worden seien (vgl. Rauch, 1999, S. 106-7).

Die Heterogenität zeitgenössischer Literatur von Frauen scheint durch die Bemühungen, sie homogener darzustellen als sie ist, wenn nicht aufgehoben, so doch vorderhand für viele Rezipient*innen unsichtbar gemacht zu werden – ein Prozess, an dem sich nicht ausschließlich Verlage und Buchhändler*innen beteiligen, sondern auch Literaturwissenschaftler*innen, Journalist*innen und Autor*innen. Ein ‚knackiges‘ Label sorgt bei Rezipient*innen binnen weniger Sekunden für eine Reaktion, sei es Desinteresse, Interesse oder, sofern schon bekannt, Wiedererkennung bzw. Identifikation. Die Möglichkeit schneller Aufmerksamkeitslenkung ist mit Sicherheit für alle, die im engeren oder weiteren Sinn mit Literatur ihr Geld

verdienen, von Bedeutung. Und selbst, wenn das Labeling in Brandmarkung umschlägt, wie es bei den *frechen Frauen* und *literarischen Fräuleinwundern* der Fall war, haftet ihm noch ein gewisser Publicitywert an. Somit erweisen sich die einseitig – nämlich weiblich – geschlechtsmarkierten Labels und damit einhergehenden Vermarktungsstrategien nicht nur für die damit belegten Autorinnen als lästig (aber immerhin, im besten Fall, auch verkaufsfördernd), sondern können gerade auch für jene Kolleg*innen Nachteile bergen, die außen vor bleiben: Autorinnen wie Raphaela Edelbauer, die, wie sie in ihrer dem *Fräuleinwunder* gewidmeten Hetzrede (noch vor ihrer Auszeichnung mit dem Österreichischen Buchpreis 2021) betont, „zum Beispiel kein Fräuleinwunder [sind], welches es brauchen würde, um bei allen Veranstaltungen standesgemäß zu reüssieren“. Die „trotzig[e] Bürgerstochter à la Ronja von Rönne, die stolz behauptet, den Feminismus nicht mehr zu benötigen“ und der „liebliche[n] Vorstadtgestus einer Veia Kaiser“ seien „die einzigen zwei Positionen, die der Kulturjournalismus für Frauen noch in petto zu haben scheint“ (Edelbauer, 2020, S. 20). Einseitig weiblich markierte Literaturlabels porträtieren Frauen, ihre Literatur wie auch ihren Literaturgeschmack in der Regel hetero- und cisnormativ sowie in (zu) engen ästhetischen, thematischen und Genregrenzen. Edelbauers Zitat, das sich gegen die mit dem Labeling verknüpfte Homogenisierung des Schreibens von Frauen, gleichzeitig aber eben auch gegen die als *Fräuleinwunder* etikettierten Autorinnen bzw. deren Selbstrepräsentation richtet, zeigt einmal mehr die Wirksamkeit der altbewährten patriarchalen Taktik des *Divide et impera*. Diese fand sich im Grunde genommen schon in Volker Hages Ausrufung des *literarischen Fräuleinwunders* auf Kosten der weniger anspruchsvollen *frechen Frauen* und wurde in Tanja Rauchs Herabschau auf die weibliche Schubladenliteratur zugunsten der *Fräuleinwunder* auch von feministischer Seite bekräftigt. Die laut Elfriede Jelinek viel zu selten so benannte „Verachtung des weiblichen Werks“ (Jelinek, 2020, S. 137) wird vielleicht gerade deshalb so selten, und noch nicht einmal von Feministinnen, ausgesprochen, weil sie sie insgeheim teilen.

Wie schon bei den *frechen Frauen*, die zwar weitgehend verschwunden sind, aber zum Teil durch andere explizit oder implizit geschlechtsmarkierte Labels ersetzt wurden, lässt sich auch im Hinblick auf die Brandmarkung des *literarischen Fräuleinwunders* nur äußerst vorsichtig von einem Anfang vom Ende sexistischer und oft auch hetero- und cisnormativer Vermarktungsstrategien von Literatur sprechen. Es zeichnet sich aber immerhin, wie Nicole Seifert mit ihrem wichtigen Buch *FRAUEN LITERATUR* (2021) zeigt, allmählich eine Verschiebung weg von einzelnen, besonders sexistischen Labels und hin zum übergelagerten Problem der Frauenliteratur als ‚dem Anderen‘ der unmarkierten und vermeintlich universellen (Männer-)Literatur ab, sowie zu den teils gesamtgesellschaftlichen, teils literaturmarktspezifischen Strukturen, die diesem Problem zugrunde liegen.

Anmerkungen

1. Die Historikerin Laurie R. Cohen schließt mit ihrem Vortrag, den sie im Wintersemester 2009/2010 im Rahmen der 5. Innsbrucker Gender Lectures hielt, explizit an Cohens Roman bzw. seine Verwendung von „frech“ an. Siehe: Cohen, o.J., S. 17.

2. Eine weitere Sparte ist jene der Sexratgeber für *freche Frauen*, z.B. Patterson, 1999; Everett, 2002.

3. Die erste Publikation des Verlags, die im Titel explizit *freche Frauen* adressiert, *Das Führungsbuch für freche Frauen*, ist mit dem Publikationsjahr 2001 versehen – vermutlich eine Vordatierung, da der Redline Verlag nach eigenen Angaben erst seit 2002 besteht.

4. Beim Redline Verlag erschienen folgende zwölf *Freche Frauen*-Titel (in der Reihenfolge ihres Erscheinens): C. Topf/R. Gawrich, *Das Führungsbuch für freche Frauen*, 2001; C. Topf, *Körpersprache für freche Frauen. Sicher und selbstbewusst auftreten im Beruf*, 2004; C. Nuber, *Auffallend gut bewerben für freche Frauen. Außergewöhnliche Bewerbungen, die überzeugen*, 2005; C. Topf, *Gehaltsverhandlungen für freche Frauen. Fordern Sie, was Sie verdienen – und bekommen Sie, was Sie wollen!*, 2005; U. Ley, R. Michalik, *Karrierestrategien für freche Frauen. Neue Spielregeln für Konkurrenz- und Konfliktsituationen*, 2005; C. Topf, *Rhetorik für freche Frauen. Sagen Sie, was Sie meinen – erreichen Sie, was Sie wollen!*, 2005; C. Topf, *Durchsetzungsfähigkeit für freche Frauen. Charmant, souverän und vor allem überzeugend*, 2006; K. Ruck, *Networking für freche Frauen. Nutzen Sie Ihre Kontakte, fördern Sie Ihre Karriere*, 2006; S. Walter, C. M. Huber, *Knigge für freche Frauen. Ihr professioneller Auftritt für mehr Erfolg*, 2006; S. T. Ruh, *Finanzratgeber für freche Frauen. Geldanlage, Altersvorsorge, Existenzsicherung*, 2006; C. Lüdemann unter Mitarbeit von L. Wismeth, *Neu im Job für freche Frauen. So meistern Sie Ihre Probezeit mit Bravour*, 2007; N. Rebel, *Work-Life-Balance für freche Frauen. Beruf und Leben im Einklang*, 2007.

5. Der Bertelsmann Lesering vermarktete Bücher direkt an Leser*innen. Dabei handelte es sich oft um Lizenz Ausgaben, deren Covergestaltung sich von den Originalen unterschied. In der *Freche Frauen*-Reihe, die zahlreiche Titel enthielt, die zuvor beim Deutschen Taschenbuch Verlag erschienen waren, prangte in der unteren rechten Ecke des Frontcovers das Label „freche FRAUEN“ und zusätzlich ein Hinweis darauf, ob es sich um einen Roman oder einen Ratgeber handelte. In der rechten oberen Ecke des Frontcovers war ein roter Kussmund platziert. Es handelte sich bei den Titeln sowohl um Übersetzungen von Texten englischsprachiger Autorinnen wie Zoë Barnes, Sally Brampton, Janet Evanovich und Arabella Weir als auch um deutschsprachige Texte, zum Beispiel von Andrea Brown, Susanne Fröhlich und Franziska Stalman.

6. Maria Dürig, ehemalige Cheftektorin bei den Random House Verlagen Blanvalet TB und Limes, zit. in Freuler, 2006.

7. *Freche Frauen*, 1996, Schmutztitelrückseite („Zu diesem Buch“). Hervorhebung im Original.

8. *Mehr freche Frauen*, 1997, Rückseite des Taschenbuches.

9. *Freche freche Frauen*, 1998, Schmutztitelrückseite („Zu diesem Buch“).

10. Claudia Müller (Lübbe Verlag) zit. in Freuler, 2006.

11. Brown, 2007, Klappentext.

12. Bei Weltbild erschienen in der Sammleredition *freche Frauen* von 2004 bis 2005 ca. 30 Romane. Dabei handelte es sich sowohl um Lizenz Ausgaben deutschsprachiger Romane (u.a. von Tine Wittler, Marlene Faro, Eva Völler, Silke Neumayer) als auch um Übersetzungen aus dem Englischen, u.a. von typischen *chick lit*-Romanen wie Sophie Kinsellas *Die Schnäppchenjägerin* (übers. v. Marieke Heimburger) oder Marian Keyes *Lucy Sullivan wird heiraten* (übers. v. K. Schatzhauser).

13. In der Wayback Machine des Internet Archives wurde die Belletristik-Unterkategorie „Freche Frauen“ auf der Website thalia.at das erste Mal am 29.11.2005 und das letzte Mal am 27.03.2010 erfasst. Siehe: [https://web.archive.org/web/20100327045438/http://www.thalia.at/shop/bde_tb_ug_frechefrauen/show/\[08.03.2022\]](https://web.archive.org/web/20100327045438/http://www.thalia.at/shop/bde_tb_ug_frechefrauen/show/[08.03.2022]).

14. In der Wayback Machine des Internet Archives wurde die Taschenbuch-Unterkategorie „Freche Frauen“ auf der Website weltbild.at das erste Mal am 05.02.2009 und das letzte Mal am 04.01.2015 erfasst. Siehe: <https://web.archive.org/web/20141005051940/http://www.weltbild.at/1/w2237/freche-frauen.html> [08.03.2022].

15. Vgl. Anm. 13.

16. Vgl. Anm. 14.

17. Diese stigmatisierende Bedeutungsnuance von „Fräulein“ findet sich bspw. noch im Duden von 1989: „d) (ugs. abwertend, veraltet) Deutsche als Geliebte eines amerikanischen Besatzungssoldaten nach 1945 [...]“. Siehe: Drosdowski, 1989, vol. 7, S. 203.

18. Vgl. Gerrit Bartels bezeichnet Lebert via Bildtitel als „Boywonder“. Siehe: Bartels, 1999, S. 16; Sven Boedecker etikettiert Stuckrad-Barre sogar im Titel. Siehe: Boedecker, 1999, S. 31.
19. Siehe auch Juliane Witzkes Monografie *Paratext Literaturkritik Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns* (2017), in der Witzke am Beispiel von Judith Hermanns Œuvre zeitgenössische paratextuellen Inszenierungsstrategien untersucht.
20. Dass die Funktionsweise des einseitig geschlechtsmarkierten Literaturlabelings weder ein Spezifikum des deutschsprachigen Raums noch des globalen Nordens oder ‚Westens‘ ist, zeige ich in meiner Monografie *Beyond „Ethnic Chick Lit“. Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich* (2022) u.a. anhand der Labels *sastra wangi* („duftende Literatur“) und *meinü zuojia* („schöne Schriftstellerinnen“) aus Indonesien bzw. China.
21. Er nannte Judith Hermann, Karen Duve, Zoë Jenny, Christa Hein, Sibylle Mulot, Kathrin Schmidt, Birgit Vanderbeke, Tanja Langer, Susanna Gran und Nadine Barth. Im zweiten Essay kamen Elke Naters, Jenny Erpenbeck, Silvia Szymanski, Julia Franck, Terézia Mora und Anke Stelling dazu.
22. Aus weiteren Quellen hat Walter Delabar, ohne in irgendeiner Weise Vollständigkeit zu beanspruchen, ergänzt: Alexa Henning von Lange, Tanja Dückers, Maike Wetzels, Carmen von Samson, Juli Zeh, Malin Schwerdtfeger, Nadja Einmann, Mariana Leky, Ricarda Junge, Doja Hacker, Marion Poschmann, Jana Hensel, Zsuzsa Bánk und Antje Rávic Strubel. Bereits die hier vorgestellte kleine Auswahl aus einigen wenigen Quellen fasst dreißig zum Teil mehr, zum Teil weniger heterogene Autorinnen zusammen, die sich kaum mehr in irgendeiner Weise sinnvoll unter einem Schlagwort zusammenfassen lassen.
23. W. Trapp, *Eine sehr heftige Variante des Lockerseins. Er war die Milva der deutschen Literatur, im September 1989 zog er in die DDR: Matthias Frings porträtiert seinen Freund, den Dichter Ronald M. Schernikau*, in „Süddeutsche Zeitung“, 55, 07.03.2009, S. 17.
24. M. Halter, *Das neue kritische Fräuleinwunder*, in „Tages-Anzeiger“, 21.08.2000, zit. in Blumenkamp, 2011, S. 362.
25. S. Meier, *Schminke zeigen*, in „der Freitag“, 25.04.2003, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/schminke-zeigen> [08.03.2022].
Siehe auch: K. Cerny, *Vea Kaiser, Zadie Smith, Judith Hermann: Marketinginstrument „Fräuleinwunder“*, in „Profil online“, 29.01.2014, <https://web.archive.org/web/20140401031145/http://www.profil.at/articles/1405/983/372138/vea-kaiser-zadie-smith-judith-hermann-marketinginstrument-fraeuleinwunder> [08.03.2022].
26. M. Halter, *Kampfzonen, drinnen und draußen*, in „Tages-Anzeiger“, 02.09.2000, zit. in Blumenkamp, 2011, S. 361.
27. J. Förster, *Geht dem Fräuleinwunder die Puste aus? Der schnelle Ruhm kann schnell zur Last werden. Ein kritischer zweiter Blick auf die wichtigen Jungautorinnen – und ihre neuen Werke*, in „Welt am Sonntag“, 06.10.2002, zit. in I. Nagelschmidt, *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften*, in I. Nagelschmidt, et al., 2006, S. 8.
28. J. Franck, zit. in Schulz et. al., 2016, S. 457.
29. J. Franck, zit. in Schulz et. al., 2016, S. 457.

Bibliographie

- Bartels G. (1999), *Voll amortisierte Gefühlsinvestitionen*, in „taz/Kultur“, 26.02.1999, S. 16.
- Becker T. (2012), *Happy End*, in „KulturSpiegel“, 7, 26.06.2012, <https://web.archive.org/web/20180128222958/http://www.spiegel.de/spiegel/kulturspiegel/d-86519339.html> [08.03.2022].
- Bender L. (2010), *Literarisches Fräuleinwunder*, in „Deutschlandfunk“, 04.03.2010, https://web.archive.org/web/20170116190058/https://www.deutschlandfunk.de/arabisches-fraeuleinwunder.700.de.html?dram:article_id=84476 [08.03.2022].
- Blumenkamp K. (2011) *Das „Literarische Fräuleinwunder“. Die Funktionsweise eines Etiketts im literarischen Feld der Jahrtausendwende*, Lit, Berlin.
- Boedecker S. (1999), *Boy Wonder*, in „Die Woche“, 26.02.1999, S. 31.

- Brown A. (2007), *Frösche und Prinzen*, dtv, München.
- Caemmerer C., Delabar W, Meise H (2005), „*Die perfekte Welle*“. *Das literarische Fräuleinwunder wird besichtigt. Eine Einleitung*, in dies. (Hg.), „Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, Peter Lang, Frankfurt a. M., S. 7-11.
- Cerny K. (2014), *Vea Kaiser, Zadie Smith, Judith Hermann: Marketinginstrument „Fräuleinwunder“*, in „Profil online“, 29.01.2014, <https://web.archive.org/web/20140401031145/http://www.profil.at/articles/1405/983/372138/vea-kaiser-zadie-smith-judith-hermann-marketinginstrument-frauleinwunder> [08.03.2022].
- Cohen L. R., o.J., *Freche Frauen. Fallbeispiele von Friedensaktivistinnen und Weltbürgerinnen im transatlantischen Vergleich (1914-1939)*, <http://www.uibk.ac.at/geschlechterforschung/geschlechterforschungpdf.html/gender-lecture-oktober-2009.pdf> [08.03.2022].
- Cohen R. (2009), *Exil der frechen Frauen*, 2. Aufl., Rotbuch Verlag, Berlin.
- Delabar W. (2005), *Reload, remix, repeat – remember. Chronikalische Anmerkungen zum Wunder des Fräuleinwunders*, in Caemmerer, Delabar, Meise (Hg.), „Fräuleinwunder literarisch. Literatur von Frauen zu Beginn des 21. Jahrhunderts“, Peter Lang, Frankfurt a.M., S. 231-249.
- Domentat T. (1998), „*Hallo Fräulein*“. *Deutsche Frauen und amerikanische Soldaten*, Aufbau Verlag, Berlin.
- Drosdowski G. (1989), *Fräuleinwunder*, in M. Wermke (Hg.), „Der Duden. Das Herkunftswörterbuch. Etymologie der deutschen Sprache“, 12 Bde., 2., völlig neu bearb. u. erw. Aufl., Duden Verlag, Mannheim/Wien et al., vol. 7, S. 203.
- Duden a, *Fräulein*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fraulein> [08.03.2022].
- Duden b, *Fräuleinwunder*, <https://www.duden.de/rechtschreibung/Frauleinwunder> [08.03.2022].
- Duden c, *frech*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/frech> [08.03.2022].
- Duden d, *Typische Verbindungen (computergeneriert)*, <http://www.duden.de/hilfe/typische-verbindungen> [08.03.2022].
- Duden e, *Wunder*, <http://www.duden.de/rechtschreibung/Wunder> [08.03.2022].
- Edelbauer R. (2020), *Zum Beispiel kein Fräuleinwunder*, in L. Haider (Hg.): „Und wie wir hassen! 15 Hetzreden“, Kremayr & Scheriau, Wien, S. 19-24.
- Eitz T. (2003), *Frau/Fräulein*, in G. Stötzel, T. Eitz, unter Mitarb. v. A. Jährling-Marienfeld, L. Plate et al., „Zeitgeschichtliches Wörterbuch der deutschen Gegenwartssprache. Schlüsselwörter und Orientierungsvokabeln“, 2. erw. u. akt. Aufl, Wiss. Buchgesellschaft, Darmstadt, S. 167-172.
- Erichson S., Hansen D. (2003): *Ein Nerz und eine Krone. Die Lebenserinnerungen des deutschen Fräuleinwunders*, Econ, München.
- Everett F. (2002), *Der Sex-Guide für freche Frauen*, aus dem Engl. von Sabine Schilasky, mvg Verlag, München.
- Ferch C. (2010), *Freche Frauen*, in „Frische Brise. Berliner Luft in Hamburg“ (29.04.2010), <https://web.archive.org/web/20211021181339/https://frische-brise.blogspot.com/2010/04/> [08.03.2022].
- Folie S. (2022), *Beyond „Ethnic Chick Lit.“ Labelingpraktiken neuer Welt-Frauen*-Literaturen im transkontinentalen Vergleich*, transcript, Bielefeld.
- Folie S. (2018), „*Chick lit ist tot, lang lebe Clit lit.*“ *Die neue(n) Frauenliteratur(en) im Spannungsfeld von Selbstermächtigung und Sexismus*, in G. Linke et al. (Hg.), „Populärkultur – Geschlecht – Handlungsräume: Kultur-, medien- und sozialwissenschaftliche Beiträge“, LIT, Berlin et al., S. 9-39.

- Folie S. (2016), *Frauenliteratur*, in „Gender Glossar“, <https://www.gender-glossar.de/post/frauenliteratur> [08.03.2022]; urn:nbn:de:bsz:15-qucosa-219444 [Langzeitarchiv-PDF].
- Freuler R. (2006), *Ohne Chick-Lit geht die Tussi nie ins Bett*, in „Neue Zürcher Zeitung“, <https://www.nzz.ch/articleEPB54-1.82026#back-register> [08.03.2022].
- Graves P. J. (2002), *Karen Duve, Kathrin Schmidt, Judith Hermann: ‚Ein literarisches Fräuleinwunder?‘*, in „German Life and Letters“, 55, 2, April 2002, S. 196-207.
- Grund S. (2009), *Nicht jedes Fräulein ist ein Wunder*, in „Die Welt“, 02.03.2009, <https://web.archive.org/web/20090323045711/https://www.welt.de/kultur/theater/article3299777/Nicht-jedes-Fraulein-ist-ein-Wunder.html> [08.03.2022].
- Hage V. (1999a), *Die Enkel kommen*, in „Der Spiegel“, 41, 11.10.1999, <https://web.archive.org/web/20211024144131/https://www.spiegel.de/politik/die-enkel-kommen-a-1b4ci-ec9-0002-0001-0000-000014906942> [08.03.2022].
- Hage V. (1999b), *Ganz schön abgedreht*, in „Der Spiegel“, 12, 22.03.1999, <https://web.archive.org/web/20211024142915/https://www.spiegel.de/kultur/ganz-schoen-abgedreht-a-bf9d-iff9-0002-0001-0000-000010246374> [08.03.2022].
- Halter M. (2004), *Dr. Jekyll and Monsieur Hyde. Blut ist auch nur Rouge: Amélie Nothomb schminkt den Teufel*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 28.05.2004, S. 40.
- Harms I. (2008), *Charlotte Roche. Sexualität ist die Wahrheit*, in „Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“, 13.04.2008, <https://web.archive.org/web/20201130084055/http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/charlotte-roche-sexualitaet-ist-wahrheit-1544560.html> [08.03.2022].
- Haupt J. (2015), *Literaturverlage geben Männer auf*, in „lesen.net“ (3.8.2015), <https://web.archive.org/web/20201016142256/http://www.lesen.net/ebook-news/literaturverlage-geben-maenner-auf-21675/> [08.03.2022].
- Herrmann L., Horstkotte S. (2016), „*Literarisches Fräuleinwunder*“: *Ein Mythos und sein Ende*, in „Gegenwartsliteratur. Eine Einführung“, Metzler, Stuttgart, S. 66-70, <https://doi.org/10.1007/978-3-476-05464-7>.
- Herzinger R. (1999), *Jung, schick und heiter*, in „Die Zeit“, 13, 25.03.1999, https://web.archive.org/web/20080215012812/https://www.zeit.de/1999/13/199913.leipzig_.xml [08.03.2022].
- Jelinek E. (2020), *Verachtung*, in I. Piepgras (Hg.), „Schreibtisch mit Aussicht, Schriftstellerinnen über ihr Schreiben“, Kein und Aber, Zürich, S. 135-138.
- Kaiser V. (2019), *Problem: Literarisches Fräuleinwunder*, in „Vea Kaiser (Homepage)“, 02.08.2019, <https://web.archive.org/web/20211029085937/http://www.veakaiser.de/blog/problem-literarisches-frauleinwunder/> [08.03.2022].
- Karnick J. (2006), *Ungezogene Buchhändler*, in „Brigitte“, 17, 2006, <https://web.archive.org/web/20210228224658/https://www.brigitte.de/leben/kultur/buecher/ungezogene-buchhaendler-10054454.html> [08.03.2022].
- Kippenberger S. (2011), *Hallo Fräulein!*, in „Der Tagesspiegel“ (13.02.2011), <https://web.archive.org/web/20210507023144/https://www.tagesspiegel.de/gesellschaft/panorama/frauen-und-maenner-hallo-fraulein/3812582.html> [08.03.2022].
- Knaup A. K. (2015), *Der Männerroman. Ein neues Genre der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, transcript, Bielefeld.
- Knippahls D. (2008), *Feuchtgebiete etc. Fräuleinwunder war gestern*, in „taz“, 10.12.2008, <https://web.archive.org/web/20211024151131/https://taz.de/%21774181/> [08.03.2022].
- Körber S., Landmann A. (2002), *Von Vorlesern und Abgesängen. Interview mit dem Geschäftsführer*

- der Frankfurter Buchmesse, Volker Neumann, in „Zeitschrift für KulturAustausch“, 3, 2002, <https://web.archive.org/web/20140829060234/http://cms.ifa.de/pub/kulturaustausch/archiv/zfk-2002/urbane-welten/> [08.03.2022].
- Kohse P. (2000), *Heute ist Harry-Potter-Tag*, in „taz“, 08.07.2000, <https://web.archive.org/web/20211024145310/https://taz.de/%2F11223869/> [08.03.2022].
- Linklater B. (2004), *Germany as Background: Global Concerns in Recent Women's Writing in German*, in S. Taberner (Hg.), „German Literature in the Age of Globalisation“, Continuum, Birmingham, S. 67-87.
- Mai M. (2006), *Literarisches Fräuleinwunder*, in „Geschichte der deutschen Literatur erzählt von Manfred Mai“, mit Bildern von Rotraut Susanne Berner, Beltz & Gelberg, Weinheim/Basel, S. 223-230.
- Meier S. (2003), *Schminke zeigen*, in „der Freitag“, 25.04.2003, <https://www.freitag.de/autoren/der-freitag/schminke-zeigen> [08.03.2022].
- Meise H. (1999), *Geschlecht als Werbestrategie. Verleger, Autor, Frauen auf dem literarischen Markt*, in C. Caemmerer, W. Delabar, M. Schulz (Hg.), „Autorinnen in der Literaturgeschichte. Konsequenzen der Frauenforschung für die Literaturgeschichtsschreibung und Literaturdokumentation. Kongressbericht der 2. Bremer Tagung zu Fragen der literaturwissenschaftlichen Lexikographie, 30.9. bis 2.10.1998 in Bremen“, Zeller, Osnabrück, S. 45-62.
- Moritz R. (2016), *Ronja von Rönne: „Wir kommen“. Mirakel aus dem Berliner Hauptstadtbiotop*, in „Deutschlandfunk Kultur“, 15.03.2016, https://web.archive.org/web/20211029092444/https://www.deutschlandfunkkultur.de/ronja-von-roenne-wir-kommen-mirakel-aus-dem-berliner.950.de.html?dram%3Aarticle_id=348458 [08.03.2022].
- Moritz R. (2003), *Die Scheinblüte. Vom neuerlichen Desinteresse an deutschsprachiger Literatur*, in „Literaturen“, 1, 2, 2003, S. 77-8.
- Müller H. (2004), Das „literarische Fräuleinwunder“: Inspektion eines Phänomens der deutschen Gegenwartsliteratur in Einzelfallstudien. Lang, Frankfurt a.M. usw.
- Nagelschmidt I. (2006), *Was kommt nach dem Feminismus? Junge Autorinnen leben mit anderen Botschaften*, in I. Nagelschmidt, L. Müller-Dannhausen, S. Feldbacher (Hg.), „Zwischen Inszenierung und Botschaft. Zur Literatur deutschsprachiger Autorinnen ab Ende des 20. Jahrhunderts“, Frank & Timme, Berlin, S. 7-11.
- Nigischer S. (2013), *Manche mögen's seicht*, in „dieStandard.at“ (10.1.2013), <http://diestandard.at/1356427176175/Manche-moegens-seicht> [08.03.2022].
- Nottelmann N. (2002), *Strategien des Erfolgs: Narratologische Analysen exemplarischer Romane Vicki Baums*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- o.A. (1996), *Freche Frauen*, in „Der Spiegel“, 16, 1986, <https://web.archive.org/web/20200110221741/http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-13517541.html> [08.03.2022].
- o.A. (2006), *Trends Pläne Programme. Piper: Boulevardprogramm Taschenbuch wird ausgebaut*, in „buchmarkt.de“, 09.01.2006, <https://buchmarkt.de/meldungen/verlage/trends-plaene-programme/piper-boulevardprogramm-taschenbuch-wird-ausgebaut/> [08.03.2022].
- o.A. (2007), *Satire: Geschlachtete Hühner* (Rezension zu Katja Kessler, *Herztöne*, Diana Verlag, München), in „Der Spiegel“, 40, 2007, <https://web.archive.org/web/20151203111624/http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-53135611.html> [08.03.2022].
- o.A. (2008), *Katinka Buddenkotte. Ich hatte sie alle*, in „Urania Berlin“, 29.11.2008, <https://www.urania.de/katinka-buddenkotte-ich-hatte-sie-alle> [08.03.2022].

- Okamura S. (2007), *Das Fräuleinwunder im Jahre 2006*, in „Waseda Global Forum“, 4, 2007, <https://core.ac.uk/download/286943302.pdf>, S. 141-152.
- Okamura S. (2006), *Das Fräulein ist tot! Es lebe das Fräulein! Fräulein im Archiv der Süddeutschen Zeitung* (1994-2005), in „Waseda Global Forum“, 3, 2006, <https://core.ac.uk/download/pdf/144454449.pdf>, S. 83-94.
- Opitz M., Opitz-Wiemers C. (2013), *Vom ‚literarischen Fräuleinwunder‘ oder ‚die Enkel kommen‘*, in W. Beutin et al., „Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart“, 8., aktual. u. erw. Aufl., Metzler, Stuttgart-Weimar, S. 728-730.
- Patterson E. (1999), *Freche Frauen küssen besser. Tips und Tricks von der „besten Freundin“ zu mehr Sex, Sinnlichkeit und Selbstbewußtsein*, aus dem Amerikan. von Eva Kornbichler, Goldmann, München.
- Peitz A. (2010), *Chick Lit. Genre-konstituierende Untersuchungen unter anglo-amerikanischem Einfluss*, Peter Lang, Frankfurt am Main.
- Pogade D. (2010), *Der Feind in meinem Bett*, in „Berliner Zeitung“, 19.07.2010, <https://www.berliner-zeitung.de/die-studentin-svende-merian-hat-vor-dreissig-jahren-einen-liebesroman-geschrieben-der-als-feministischer-bestseller-furore-machte-jetzt-ist-der-tod-des-maerchenprinzen-erneut-erschienen-ein-besuch-bei-der-autorin-der-feind-in-meinem-bett-li.48022?pid=true> [08.03.2022].
- Polenz P. v. (1999), *W-Y: Politische Sprachkritik der Frauenbewegung*, in ders., „Deutsche Sprachgeschichte vom Spätmittelalter bis zur Gegenwart“, de Gruyter, Berlin/New York, vol. III: 19. u. 20. Jahrhundert, S. 326-332.
- Rauch T. (1999), *Das Fräuleinwunder*, in „EMMA das politische Magazin von Frauen“, 5, 1999, S. 104-109.
- Redline Verlag, o.J., *Cornelia Topf: Gehaltsverhandlungen für freche Frauen* (Buchbeschreibung), <https://web.archive.org/web/20120203223736/http://www.m-vg.de/redline/shop/article/1786-gehaltsverhandlungen-fuer-freche-frauen/> [08.03.2022].
- Rotbuch Verlag, o.J., *Robert Cohen: Exil der frechen Frauen*, <https://web.archive.org/web/2021105131544/https://www.rotbuch.de/buch/sku/72478/exil-der-frechen-frauen.html> [08.03.2022].
- Rüdenauer U. (2008), *Die lebendige Tote*, in „Der Tagesspiegel“, 02.11.2008, <https://web.archive.org/web/20211024144712/https://www.tagesspiegel.de/kultur/literatur/die-lebendige-tote/1361290.html> [08.03.2022].
- Schulz G., Ries C., Zimmermann O. (Hg.), (2016), *Frauen in Kultur und Medien. Ein Überblick über aktuelle Tendenzen, Entwicklungen und Lösungsvorschläge*, Deutscher Kulturrat e.V., Berlin, <https://web.archive.org/web/20211029101203/https://www.kulturrat.de/wpcontent/uploads/2016/12/Frauen-in-Kultur-und-Medien.pdf> [08.03.2022].
- Spiegel H. (1997), *Shopping in Mailand, ja, ja, ja. Wer sich zur Ware macht, muß das Leben fürchten – Der neue deutsche Frauenroman und seine Lehren*, in „Frankfurter Allgemeine Zeitung“, 256, 04.11.1997, S. Lf.
- Steinfeld T. (2001), *Alles ist Susi. „Der Lebenslauf der Liebe“: Martin Walser besteigt die Zugspitze des Mittelmaßes*, in „Süddeutsche Zeitung/Feuilleton“, 165, 20.07.2001, S. 13.
- Trapp W. (2009), *Eine sehr heftige Variante des Lockerseins. Er war die Milva der deutschen Literatur, im September 1989 zog er in die DDR: Matthias Frings porträtiert seinen Freund, den Dichter Ronald M. Schernikau*, in „Süddeutsche Zeitung“, 55, 07.03.2009, S. 17.
- Whelehan I. (2002), *Bridget Jones's Diary. A Reader's Guide*, Continuum, New York/London.

- Wikipedia a, o.J., *chick lit*, https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Chick_lit&oldid=217058001 [08.03.2022].
- Wikipedia b, o. J., *Fräuleinwunder*, <https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Fr%C3%A4uleinwunder&oldid=210521424> [08.03.2022].
- Wiley-VCH Verlag, *für Dummies-Reihe*, o.J., <http://www.wiley-vch.de/dummies/> [08.03.2022].
- Witzke J. (2017), *Paratext Literaturkritik Markt. Inszenierungspraktiken der Gegenwart am Beispiel Judith Hermanns*, Königshausen & Neumann, Würzburg.
- Ziegler, E. (2004), *100 Jahre Piper. Die Geschichte eines Verlages*, Piper, München/Zürich.

Frauenfiguren in Kathrin Röggla's Prosaband *Irres Wetter*: sprachliche Inszenierungen

von Beatrice Wilke*

Abstract

This article examines the collection of short stories *Irres Wetter* (2000) by contemporary author Kathrin Röggla with the aim of focusing on the narrative and linguistic strategies with which the writer represents a multifaceted typology of female figures against the background of today's globalised society. The environment in which Röggla's heroines move is Berlin in the 1990s, which, with its consumerism, precarious work structures and other traits typical of the reality that emerged from the end of real socialism, profoundly affects the identity and perception of the world of these female subjects. Using various linguistic and narratological resources such as ad hoc compounds, satirical contrasts or the omission of the traditional narrator, the writer succeeds in capturing and denouncing the new forms of inauthentic life generated by the economic and social logic of the present world.

Keywords: Kathrin Röggla, Female figures, Linguistic resources, *Irres Wetter*.

I

Einleitendes und Zielsetzungen

Ziel dieses Beitrags ist zu untersuchen, wie in dem Prosaband *Irres Wetter* (2000)¹ der österreichischen, 1971 in Salzburg geborenen, mehrfach ausgezeichneten Schriftstellerin Kathrin Röggla Frauenfiguren in der Gegenwart um 2000, in einer von Marktlogik dominierten globalisierten Gesellschaft thematisiert werden. Der Band reiht sich in eine Vielzahl von literarischen Werken ein, die um die Jahrtausendwende erschienen sind und sich mit ökonomischen, soziopolitischen sowie kulturellen Geschehnissen und deren Auswirkungen auf die Gesellschaft und Individuen befassen. Kennzeichnend für diese Art von Gegenwartsliteratur ist: „[...] sie *handelt* nicht nur von der Ökonomie, sondern reflektiert sie auch in ihrer *Form*: Sie erzählt nicht nur von der ‚Neuen Ökonomie‘, sondern auch auf neue Weise davon [...]“ (Zemanek & Krones, 2008, S. 15-6).

Röggla wird von der Literaturkritik als engagierte Autorin bezeichnet, die in all ihren Texten gesellschaftlich-politische Verhältnisse problematisiert und dabei – wie sie selbst in einem Interview unterstreicht – eine „Kämpferhaltung“ (in Rüdenauer & Prombach 2001) einnimmt. Zudem wird die Autorin als „eine der aktuellen

* Università di Salerno.

feministischen Stimmen“ (in Nieswand & Seidel, 2016) benannt im Sinne eines heutigen modernen Verständnisses von Feminismus, das nicht nur die Gleichstellung der Frau in der modernen Arbeits- und Berufswelt betrifft. Rögglas Werk alle Lebensbereiche, „in denen die Menschenwürde der Frau hintangestellt wird“ (Wojno-Owczarska, 2019, S. 304) und verweist darauf, dass Frauen auch heute noch, bedingt durch die gesellschaftlichen Machtkonstellationen, auf ganz vielen Ebenen benachteiligt sind.

Untersucht werden sollen in *Irres Wetter* zum einen Lebensbedingungen und Existenzweisen von Frauenfiguren, die in unterschiedlichen gesellschaftlichen Lebenssituationen in verschiedenen Rollen auftreten: als wirtschaftlich Handelnde in ökonomischen Systemen mit prekären Arbeitsverhältnissen, als Mütter oder Kinderlose, in partnerschaftlichen Beziehungen, als Emanzipierte; zum anderen gilt der Sprache, die Rögglas zum Einsatz bringt, ein besonderes Augenmerk. Diese ist vielstimmig und besitzt eine wichtige Gestaltungskraft. Die Autorin experimentiert mit äußerst individuellen Darstellungsverfahren, sodass jeder ihrer Texte seine eigene Sprache aufweist, die Rögglas ständig wieder neu organisiert, dem jeweiligen Inhalt angemessen.

Folgende Fragen sollen bei der Untersuchung Berücksichtigung finden: Welche Frauenfiguren inszeniert Rögglas in ihrer Textsammlung *Irres Wetter* und welche sprachlichen Gestaltungsressourcen kommen dabei zum Einsatz? Wie geht die Autorin sprachlich vor, um die Widersprüche und Missstände der Gesellschaft, denen diese Frauenfiguren ausgesetzt sind, aufzudecken und das Bewusstsein des Publikums dafür zu schärfen? Welche sprachlichen Versuche unternimmt sie in ihrem erzählerischen Gestaltungsraum, um den Frauenfiguren eine gleichberechtigte Position in der Gesellschaft einzuräumen?

2

Zum Prosaband *Irres Wetter*

Rögglas Arbeiten sind allesamt um das Thema Gegenwart angesiedelt, mehrere davon auch um das der Großstadt. In ihrem zu den frühen Berliner Schriften zählenden Prosaband *Irres Wetter*, „eine rasante Ortsbesichtigung der Gegenwart – nicht nur in und um Berlin“ wie es in der Titelei heißt, bietet die Autorin Skizzen einer sich stark verändernden Stadt und Gesellschaft dar: Berlin in den 1990er Jahren, kurz nach der Wiedervereinigung, als sich die Stadt in einer Phase der Konstruktion als Hauptstadt und europäische Geschäftsmetropole befand und, so Rögglas (in Rüdenauer & Prombach, 2001), eine „sukzessive [...] Einbetonierung der Stadt und der dort vorhandenen Möglichkeiten stattgefunden hat“.

Den Band einer Gattung zuzuweisen, erweist sich als unmöglich. Ihre Werke lassen sich allgemein, um es mit Kormann (2017, S. 124) auszudrücken, als „transgenerische Textkomplex[e]“ bezeichnen, als „medial und gattungsmäßig verschieden ausgerichtete Texte“ (ebd., S. 125). Rögglas (2009, S. 18) selbst hat sich in den Wiener Vorlesungen diesbezüglich wie folgt geäußert:

Das Fiktive [...] will sich nicht zusammenkehren und in eine bündige Fiktion übersetzen lassen. Es ist störrisch, will nicht verraten, welchem Genre es am ehesten folgt [...]. [...] ich [möchte] die einzelnen Genres befragen, ob das Weltmarktfiktive in ihnen Platz hat.

Bei den Prosastücken in *Irres Wetter* handelt es sich nach Ansicht Ulrich Rüdenauers (in perlentaucher. das Kulturmagazin, 2000) „[a]m ehesten [um] Mischformen aus Erzählungen, Porträts und Erkundungen“. Der Band enthält 21 Texte², die sich der Form nach in mancher Hinsicht stark voneinander unterscheiden. Ein Teil davon sind erzählerische Texte, die über einen durchgehenden Handlungsablauf verfügen, namentlich genannte Protagonist*innen aufweisen und an bestimmten Orten angesiedelt sind. Andere dagegen sind Prosaskizzen mit rasch wechselnden Orten und Handlungen, die in keinem klar erkennbaren Zusammenhang stehen, und Figuren, deren Identität und Herkunft sich nicht eindeutig bestimmen lassen. Ein weiterer Teil besteht aus „Collagen von Dialogen und Gedankeneinschüben“ sowie Texten in essayistischem Stil (vgl. Zemsauer, 2007, S. 128).

Der Titel des Bandes *Irres Wetter* entstammt einer der Geschichten (*überfunktion, unterfunktion*), die durchgehend in Kleinschreibung, ein literarisches „Markenzeichen“ (Kormann, 2017, S. 124) der Autorin, abgefasst sind. Er steht nicht nur für einen bestimmten meteorologischen Zustand, sondern verweist im weiteren Sinne auch auf eine gesellschaftliche Dimension, wie Rögglä (zit. in Zemsauer, 2007, S. 127) in einem Interview erklärt hat, in der irgendwas nicht stimmt, irgendwas durcheinander geraten ist. *Irres Wetter* ist laut Rüdenauer (2003) „eine Art meteorologische Forschungsstation für das, was sich Gegenwart nennt“.

Es geht in dem Band um Menschen und Orte. Rögglä skizziert Lebensstile von Menschen, überwiegend jüngerer Alters, die die teils schwierige Orientierung in der sich zur modernen und hochkomplexen Medien- und Informationsgesellschaft wandelnden Stadt Berlin reflektieren. Dabei lotet sie die Widersprüche und neuen Phantasmen aus, wie im Klappentext steht, die das Klima in der neuen Hauptstadt täglich beeinflussen. „junge schauspieler, medienmanager, web-designer, pr-people“ (Rögglä, 2002, S. 156), oftmals nicht finanziell abgesichert und mit Interesse für Kunst und Pop, bevölkern die Stadt und ihr Szene-Milieu. Es handelt sich zumeist um begrenzte Personengruppen, die als typenhafte Figuren konzipiert sind, manchmal auch stark karikiert, die die gesellschaftliche Realität repräsentieren: „fraktionen“ – wie Rögglä im gleichnamigen Text schreibt – wie die „globalisierungsgewinner“, die „moserfraktion“, die an allem herumkritisiert, die „überlebensfraktion“, „die nur versuch[t] klarzukommen mit ihrer situation“ (ebd., S. 43), die „pillenfraktion“ und die „popfraktion“ (vermutlich hedonistische Drogenkonsument*innen), die „algerienfraktion“, bzw. „konsumgruppen“ (ebd., S. 142) wie „an-und-verkaufmenschen“ (ebd., S. 35), „inkasso-menschen“ (ebd.), „h&m-mädchen“ (ebd., S. 94) usw., deren Sprachgebrauchsweisen Rögglä gekonnt simuliert.

Eine Sprechinstanz lässt sich selten genau ausmachen. Die Aussparung einer konkret vorhandenen und unmittelbar wertenden Erzählstimme gehört zu

Röggla's Schreibverfahren (vgl. Balint *et al.*, 2017, S. 10-1). Die Autorin verwendet Personalpronomen, das Indefinitpronomen „man“, „Ichs“ ohne Identität, Namen von Personen ohne Gesicht, die in den Texten erzählen und über die erzählt wird – so entsteht Vagheit. Dazu kommt ein ständiges Wechseln zwischen direkter und indirekter Rede. Röggla lässt ihre Protagonist*innen häufig in der dritten Person und im Konjunktiv über sich selbst und andere sprechen, eine Charakteristik vieler ihrer Werke (ebd.), wodurch die Betroffenen selbst nicht zu Wort kommen. Durch das Spiel mit solch „wackeligen“ Sprechposition[en]“ (Kormann, 2017, S. 124), der Dekonstruktion der traditionellen Sprechinstanz, versucht Röggla komplexe Gegenwärtigkeiten zu schaffen, die das wahrnehmende Subjekt überfordern und kein Denken in Wahrnehmungskategorien zulassen (ebd., S. 125). Auf diese Weise bringt die Autorin viele Realitäten hervor und beobachtet diese aus Distanz.

Die Sprache in *Irres Wetter* ist ein „muntere[s] Lingo-Sampling“, wie Christiane Zintzen (in perlentaucher. das Kulturmagazin, 2000) anmerkt. Die Texte wirken wie Dokumente der Gegenwartssprache zur Zeit des Millenniumswechsels: jugendsprachlicher Jargon und subkulturelle Sprachstile, eine direkte und tabulose Sprechweise, eine mit Polemik angereicherte Szenesprache. Die Sprache ist sehr stark durch sprechsprachliche Merkmale gekennzeichnet. Nicht nur in den direkten und indirekten Reden der unterschiedlichen Personengruppen, sondern auch in den nicht als Rede ausgewiesenen Teilen der Prosatexte – gleich ob in erzählender, dokumentarischer oder essayistischer Weise – wird Mündlichkeit auf allen Sprachebenen simuliert. Hinzukommt, dass Röggla „Schreiben viel mit Satire und einem ironischen Gestus zu tun hat“, wie sie selbst in einem Autorengespräch betont (in Brombach & Rüdenauer, 2001). Zu diesem Zweck bedient sich die Autorin verschiedener Mittel wie z. B. kreativer Sprachspiele und humorvoller, meist mehrgliedriger Ad-hoc-Komposita, die sie in ihren Erzählungen oft aus dem Kontext heraus entstehen lässt. Dieses Wortbildungsverfahren, „eines der wirksamsten Mittel zur Verdichtung und Straffung des Ausdrucks“ (Wandruschka, 1969, S. 136) dient ihr als wichtige narrative Gestaltungsressource, um geschickt satirische Verfremdungseffekte zu erzielen.

Obwohl nur vier der einundzwanzig Texte in *Irres Wetter* Titel tragen, die auf aktuelle Entwicklungen in Gesellschaft, Wirtschaft und Politik vermuten lassen³, spielen alle darauf an. Insbesondere befasst sich Röggla mit Themen wie der zunehmenden Ökonomisierung und „medialen“ Durchdringung des gesellschaftlichen Lebens sowie des politischen Alltags (vgl. hierzu auch Röggla, 2013), aber auch umwelt-, zuwanderungs- sowie kommunalpolitische Aspekte wie Stadtplanung und Wohnungsbau werden in *Irres Wetter* fokussiert.

Kathrin Röggla ist bekannt für ihre gründlichen Recherchearbeiten, die ihrer thematisch wie formal breit gefächerten literarischen Produktion zugrunde liegen, sie schreibt ihre „Bücher nicht einfach aus einer persönlichen Erfahrung heraus“ (in Brombach & Rüdenauer, 2001). Bedeutend für *Irres Wetter* waren, wie die Autorin hervorhebt, theoretische Texte zum Thema Urbanismus-Kritik und vor allem der

1986 verstorbene Hamburger Autor Hubert Fichte hinsichtlich der „[...] Raum und Ortsfrage [...], da Fichte nicht nur in seinen Reportagen ebenfalls sehr stark von Orten ausgegangen ist“ (ebd.).

3

Globalisierungsgewinnerinnen

Zu den Protagonistinnen, die in *Irres Wetter* in Erscheinung treten, zählen unterschiedliche Frauentypen, die Kathrin Röggla in ihrer kapitalistischen Lebenswelt, die die Menschen in Gewinner*innen und Verlierer*innen unterteilt, am Ende der 1990er Jahre in der deutschen Hauptstadt darstellt. Es handelt sich um Frauenfiguren, die keine individuellen Züge aufweisen, sondern emblematisch als Repräsentantinnen sozialer Schichten und weiblicher Personengruppen, als beliebig auswechselbare „Platzhalter“ (Hatzi, 2021, S. 27) fungieren. Eine solche ist beispielsweise Kerstin, eine Figur ohne Gesicht in der bereits erwähnten Erzählung *fraktionen*, bei deren Lektüre der Eindruck entsteht, einer Autofahrt durch Berlin – der damals größten Baustelle Europas – beizuwohnen und die vorbeiziehenden flashartigen Eindrücke von Menschen, Straßen und Gebäuden aus dem Fahrzeug heraus mitzuerleben. Kerstin steht stellvertretend für die Gruppierung der „globalisierungsgewinner“ (Röggla, 2002, S. 43), wie es im Text heißt:

ich meinerseits habe drogenkonsum nie gemocht, ich meinerseits, meint jetzt kerstin, nippt an ihrem wein – wer ist kerstin? mag man jetzt fragen – richtig! aufgepaßt! kerstin gehört hier auch nicht rein, sie sitzt in einem der zahlreichen restaurants nicht weit von hier und will auch was sagen, will auch dabei sein, mit von der partie in den hackeschen höfen, wie man jetzt zu all diesen orten hier sagt: ha-kke-sche-hööööfe!, in denen tun sie sitzen und aufpassen, daß sie auch immer das richtige bekommen. ja, globalisierungsgewinner: man hätte das zwar nicht vermutet, aber sie existieren, mitten unter uns. man kann sie anfassen, man kann sie ansprechen, manchmal antworten sie auch, diese aber nicht mehr [...] (ebd., S. 42-3).

In diesem Text klingt ein für Röggla sehr wichtiges Thema an, das sie in allen Prosastücken des Bandes (wie auch in anderen ihrer Werke) – mal gedämpfter, mal intensiver – thematisiert: die Ökonomisierung der Gesellschaft – hier nach dem Zusammenbruch der Regime in Osteuropa im Jahr 1989, der das Ende des Systemwettbewerbs zwischen Kapitalismus und Kommunismus festschrieb und fortan die Welt in all ihren Sektoren für eine wirtschaftliche Nutzung im Dienst partialer Profitinteressen erschließbar machte (vgl. hierzu auch Röggla, 2013). Kerstin repräsentiert die Gruppe jener Karrierefrauen, die im Zuge der sog. *New Economy*, die in den 90er Jahren durch zunehmende Digitalisierung aller Lebensbereiche einen Strukturwandel in Gesellschaft und Wirtschaft herbeiführte, zu ökonomisierten Menschen geworden sind. Für sie ist ihre Effizienz in der Arbeitswelt, einhergehend mit Streben nach Wohlstand und umgestalteten Lebensweisen, zur obersten Priorität geworden. Zum Lebensstil dieses neuen Frauentypus zählt auch das Frequentieren

trendiger urbaner Stadtteile wie die Hackeschen Höfe, die damals renoviert und zum Anziehungspunkt für Gewerbebetriebe, Kultureinrichtungen, Wohnhäuser sowie zahlreiche Bars, Clubs und Restaurants wurden und diese Gegend zu einem der angesagtesten Ausgehviertel Berlins, einem Ort des Vergnügens und der Prosperität machten.

Die veränderte Wirtschaft, die Technologie zur Schaffung neuer Produkte und Dienstleistungen in einem bisher nicht dagewesenen Tempo einsetzt, hat dazu geführt, dass sich nicht nur die Anforderungen an das Individuum auf dem Arbeitsmarkt radikal gewandelt haben. Alles gesellschaftliche und individuelle Tun wird von auf Profit ausgerichteten Zielsetzungen dominiert, während der Raum für alles Menschliche immer stärker zurückgedrängt wird. Wie Kerstin werden alle Figuren in *Irres Wetter* vom Dynamismus der frenetischen Stadt erfasst, dem sie auf Dauer aber nicht standhalten. Röggl kritisiert die zunehmende Mechanisierung des Menschen scharf, die durch den neoliberalen Globalisierungsprozess verstärkt wird und dazu führt, dass Menschen nur noch nach ihrem Funktionswert bemessen und als Objekte betrachtet werden. Dieser rasante Rhythmus bringt die Figuren schließlich zum Erliegen, sie manifestieren Burnout-Symptome, fallen regelrecht um oder werden zu Zombies – so wie Kerstin, was in obigem Textabschnitt mit beißender Ironie zum Ausdruck kommt: „man kann sie anfassen, man kann sie ansprechen, manchmal antworten sie auch, diese aber nicht mehr“. Das Motiv des Gespenstischen, des Zombiehaften, in dessen Nähe Röggl ihre Figuren rückt, zieht sich nicht nur durch den Erzählband *Irres Wetter*, sondern kennzeichnet auch andere Werke der Autorin (vgl. hierzu auch Coppola, 2021). Schininà (2014, S. 220) bezeichnet in einem Beitrag zu Rögglas Texten ihre Figuren als „neue Monster“ („nuovi mostri“): „Als reale Individuen bereits tot, „leben“ sie als Gespenster und versuchen, die Regeln eines Wirtschaftssystems zu verteidigen, über das sie die Kontrolle und den Überblick verloren haben“⁴ (ebd., S. 226).

Zu den Globalisierungsgewinnerinnen zählt auch Susanne, die Hochzeitsplanerin in der Erzählung *neue Ehepaare*. Über diese weibliche Figur erfahren die Lesenden mehr als über Kerstin. Susanne „in ihrem sommerkleid und dieser geradeaus-haut“ (Röggl, 2002, S. 86) repräsentiert das „neue dienstleistungsproletariat“ (ebd., S. 87). Sie ist Single und hat das Heiraten als Erwerbsquelle für sich erkannt, scheinbar jedoch nicht aus innerer Überzeugung, sondern weil ihre wissenschaftliche Laufbahn stagniert:

heiraten geht jetzt wieder, heiraten ist jetzt wieder angesagt, das tun jetzt viele. [...] und wer ist daran schuld? etwa susanne? ja, natürlich susanne, sie steckt dahinter, denn was macht sie denn sonst außer ehe stiften? verhindern tut sie es jedenfalls nicht gerade!

- was soll man auch machen, wenn die diss nicht weitergeht, gibt sie langsam zu (ebd., S. 85).

Susanne organisiert „neue ehen“ (ebd.), alternative Hochzeiten von „neuen“ Menschen, die mit althergekommenen Traditionen brechen, denn „[b]ei allem Ächzen und Stöhnen waren die Neunziger aber auch Alles-ist-möglich-Jahre, in denen der oft bemühte Berlin-Mythos geboren wurde“ (Seeling, 2017). Die neue Hauptstadt

wurde in den ersten Jahren nach der deutschen Einheit zum Inbegriff großer Freiheit, zwischen Protesten und Partys herrschte ein „Alles-ist-möglich-Gefühl“ (ebd.). Dieses neue Lebensgefühl evoziert Rögglä zum Beispiel in einer Anmerkung, die sich auf die Arbeitstätigkeit von Susanne bezieht, die sich in der neuen Leistungsgesellschaft zwangsläufig unternehmerische Kompetenzen und Denkweisen angeeignet hat, um nicht in Rückstand zu geraten: „man bastelt eben so an seiner biographie, steckt die ein wenig ab mit bunten fähnchen, so eh efähnchen“ (Rögglä, 2002, S. 87-8). Hervorgerufen wird diese Stimmung aber auch in der absurd-witzigen Darstellung eines Brautpaares, das die Dienstleistungen Susannes in Anspruch nimmt:

danach tauchen die beiden auf: unterwegs zu narkotika sind sie schon längst. unterwegs, und „tiramisu!“ schreit die braut, „kiffen!“ der bräutigam, sie hocken auf fahrrädern, und es ist halb zwölf uhr nachts in der gartenstraße, und die ruderleibchen sind noch immer nicht ausgewachsen und das bommelkleidchen steht immer noch nicht fest (ebd., S. 86).

Mit viel Ironie, eine der wichtigsten Gestaltungsressourcen Rögglas, wird auch in dieser Erzählung wieder die Kritik der Autorin an der Ökonomisierung aller Lebensbereiche wirksam, wodurch sich die Menschen in Zombies verwandeln, in „part-time-bodies“ (ebd., S. 87) wie das neue Ehepaar, oder in Objekte, Individuen, die „[...] den Charakter einer Maschine annehmen, die ständig im Sinne höherer Effizienz und Rationalität verbessert wird“ (Ehalt, 2009, S. 12). Ein weiteres narratives Gestaltungsmittel, das Rögglä in *Irres Wetter* häufig zum Einsatz bringt, sind ihre satirischen Kontraste (vgl. Stuhlmann, 2017, S. 105). Sie führt Gegensätze zusammen, deren Konfrontation und Verschmelzung zu einer Eigendynamik der Texte führen und ihr dazu dienen, gesellschaftspolitische Zustände zu hinterfragen, wie hier, wo sie die Transformation Susannes in eine lebende Rechenmaschine darbietet:

[...], zurück bleibt susanne, die die brille jetzt leicht nach oben schiebt, mit ihren langen fingern die optik verschiebt, das maschinchen im kopf usw. – rund um uns paarstellen, die immer nur aufzählen, kalorienzählen, kilometerzählen, sekundenzählen (Rögglä, 2002, S. 87).

Susanne stellt sinnbildlich den von Geld- und Karrieregier gesteuerten weiblichen Manager-Typus dar, der sich marktwirtschaftliche Maxime wie Leistungs- und Profitoptimierung regelrecht einverleibt hat; jenen Menschentyp, der sein ganzes Handeln kundenorientiert ausrichtet, dem permanenten Zwang der Selbstoptimierung untersteht und für den der Kulturosoziologie Ulrich Bröckling die Bezeichnung „[d]as „unternehmerische Selbst“ in seiner gleichnamigen Studie (2007) formuliert hat: ein die Gegenwart prägendes Leitbild, das er zugleich als Schreckbild entlarvt.

In das Panorama der neuen Akteurinnen des neoliberalen Wirtschaftssystems reiht sich auch „die englische speakerin, das native speakerchen“ (Rögglä, 2002, S. 104) mit ihren „kleinmädchenaugen“ (ebd., S. 105) aus dem Prosastück *selbstläufer (wettrennen)* ein, die in einer Redaktion tätig ist:

marschiert sie wieder auf zwei beinen zur theke hin, bestellt ein neues bier. über sex alles zu lösen ist eben so einen fixe vorstellung von ihr. – ach, die ist so eine mann-frau-luise, so eine, die immer nur die unterschiede betont! (ebd.)

Diese Frauenfigur repräsentiert den Typus der neuen Arbeitnehmerin, deren Lebensstil dem omnipräsenten Leistungsdruck, der die kapitalistische Arbeitswelt dominiert, radikal angepasst und unterworfen ist. In ihrer namenlosen Figur spricht Rögglä zwei weitere Aspekte an, die für die durch die *New Economy* hervorgebrachte Neudefinition des Menschen charakteristisch sind. Dieser Frauentypus ist zum einen die absolute Ausprägung jenes Individuums der modernen Verbrauchergesellschaft, das von der Marktlogik nicht ausgespart und schließlich selbst zur Ware wird, wie der Soziologe Zygmunt Bauman in seiner aufschlussreichen Analyse der Konsumgesellschaft der Postmoderne *Consuming Life* (2007) – in deutscher Übersetzung unter dem Titel *Leben als Konsum* (2009)⁵ erschienen – sehr treffend beschreibt:

In der Konsumgesellschaft kann niemand ein Subjekt werden, ohne sich zuerst in eine Ware zu verwandeln, und niemand kann sich seines Subjektseins sicher sein, ohne ständig jene Fähigkeiten zu regenerieren, wiederzubeleben und aufzufrischen, die von einer käuflichen Ware erwartet und eingefordert werden (Bauman, 2017, S. 21).

Dieses Phänomen, für das Hatzi (2021, S. 14) den Begriff „ökonomisierte Identitäten“ verwendet, wird im Verhalten der Speakerin klar erkenntlich. Sie lässt sich von den Maßstäben am Markt leiten und betrachtet selbst den eigenen Körper als Kapital, das zur Sicherung eigener Vorteile mit Kalkül eingesetzt wird, was in der Aussage „über sex [ist] alles zu lösen“ unmissverständlich zum Vorschein tritt.

Das zweite Problem, auf das Rögglä hier verweist, betrifft das Spannungsfeld und die Verflechtungen von ökonomischen und genderspezifischen Verhältnissen (vgl. hierzu auch Hatzi, 2021, S. 23-9), die die Autorin in ihren Werken immer wieder in den Blick nimmt. Die Repräsentation der Speakerin als „eine mann-frau-luise“ dient ihr, um auf die Kluft zwischen den Geschlechtern zu verweisen, die trotz aller Verheißung von Gleichberechtigung und Freiheit fortbesteht. Rögglä hebt hervor, dass Frauen in Gesellschaft, Politik und Wirtschaft längst nicht gleichgestellt sind, da diesen Bereichen nach wie vor resistente und persistente patriarchalische Mentalitätsmuster unterliegen. Das Auftreten der Speakerin ist ganz klar ökonomisch determiniert, denn, um beruflichen Erfolg zu erstreben, optiert dieser Typ Frau für die Strategie der Vermännlichung, d. h. sie tendiert zur Anpassung und Orientierung an genderstereotypische Verhaltensrollen. Dass es sich dabei um einen gesellschaftlichen Missstand handelt, legt die Autorin bloß, indem sie die Figur der Speakerin im gleichen Moment ihrer Darstellung durch die Zusammenführung starker Gegensätze dekonstruiert: Die Protagonistin erscheint einerseits männlich konnotiert, den neuen Frauentypus der „erfolgreiche[n], vollbeschäftigte[n] Geschäftsfrau, die in direkter Konkurrenz zu ihren männlichen

Kollegen steht“ (ebd., S. 25) verkörpernd, der ab der Millenniumswende in der Literatur auftritt (ebd., S. 23). Andererseits wiederum drängt Rögglä die Figur durch die Verwendung der Diminutivform „das native speakerchen“ und dem Kompositum „kleinmädchenaugen“ in eine weibliche Miniaturversion zurück und neutralisiert sie auf diese Weise. Diese sprachliche Technik dient der Autorin dazu, das neoliberale ökonomische System, das in seinem tiefsten Kern noch immer von androzentrismen und sexistischen Sichtweisen geprägt ist, zu hinterfragen.

Anhand der Figur von Sabine, die in der Erzählung *funschmutz* anzutreffen ist und mit ihrer „erfolgsgeschichte“ (ebd., S. 148) ebenfalls zur Kategorie der neuen Karrierefrau gehört, nimmt Kathrin Rögglä eine weitere Erscheinung des kapitalistischen Wirtschaftssystems in den Blickpunkt: „[...] die unternehmerische Konsumkultur, die ungeduldig darauf wartet, sich jeden Markt zu erschließen, der sich aus dem wachsenden Einkommen junger Frauen ergibt [...]“ (McRobbie, 2010, S. 204). Diese erfolgreichen jungen Protagonistinnen, die Sabine vertritt, sind vom Trend des Ewig-jung-bleibens gepackt, der ihnen von der schnelllebigen Konsumgesellschaft aufgezwängt wird. Diese Frauenfiguren unterliegen permanent dem Druck der Mode- und Schönheitsindustrie, der sie zur fortwährenden Optimierung ihres Körpers antreibt, um ihre Selbstinszenierungen in einer Gesellschaft, die sich an Oberflächenerscheinungen orientiert, zu unterstützen und ihre Positionen, den eigenen Marktwert, in einer prekären Arbeitswelt zu bewahren. Rögglä macht dies deutlich, indem sie in einer Bemerkung über Sabine durch die Verwendung eines originellen Wortkompositums („spice-girl-vorrat“) einen ironischen Bezug zu der in den 90er Jahren sehr erfolgreichen britischen Pop-Girlband *Spice Girls* herstellt. Die Mitglieder der Band verkörperten die kommerziellen Werte der damaligen Konsumkultur: Lifestyle, Körperkult und „girliness“ (ebd.). Auch Sabine legt alles daran, diesem Frauenideal zu entsprechen, „denn immer gleichaltriger muß heute alles werden“ (Rögglä, 2002, S. 148). Doch wie alle Figuren in *Irres Wetter* gerät auch sie früher oder später in den Strudel der Konsumgesellschaft, der alle(s) verschlingt und aufsaugt. Noch hält Sabine diesem Rhythmus stand und ihrer Karriere steht nichts im Weg: „doch solange der spice-girl-vorrat reicht, wird er auch abgepumpt aus ihrem gesicht, fühlt sie sich sicher, [...] bei der erfolgsgeschichte hängt ihr name dicke mit drin [...]“ (ebd.).

Irgendwann ist jedoch auch Sabines Jugendlichkeit aufgebraucht, sie ist „nicht [mehr] mit von der partie“ (ebd., S. 149), wird wie ein ausgedientes Konsumgut („reste von erwerbsleben“ (ebd., S. 151)) aussortiert: „dann und wann kommt es zu ausschlußlisten: peng! hat es wieder eine erwischt, das war sabine [...]“ (ebd., S. 148). Dieser Aussonderungsprozess verbrauchter Objekte, von dem die Individuen nicht verschont bleiben, ihre „Deklaration als Abfall“ (Bauman, 2017, S. 32), ist ein wichtiges Charakteristikum der Konsumgesellschaft, wie Bauman aufzeigt, wo Langlebigkeit gering geschätzt und „»alt« [...] gleichgesetzt [wird] mit »veraltet«, nicht mehr zu gebrauchen und für die Müllhalde bestimmt“ (ebd.). Sabine gehört von nun ab zu den „auseinandermaschinchen“ (Rögglä, 2002, S. 151) – mit dieser satirisch-ironischen Ad-hoc-Zusammensetzung bringt Rögglä das dem Menschen

aufgezwungene unnatürliche Dasein im alles umfassenden Produktionsprozess treffsicher zum Ausdruck.

4

Zwischenmenschen

Außer den Gewinner*innen und Verlier*innen des Systems, das sich in den Erzählungen abzeichnet, treten in *Irres Wetter* eine Vielzahl von „zwischenmenschen“ in Erscheinung – Kathrin Röggla verwendet diese Spontanbildung in *selbstläufer* (*wettrennen*) (ebd., S. 101). Zu diesem Personenkreis zählen eine ganze Reihe unterschiedlicher Frauenfiguren, die im Berlin der 90er Jahre ihrem Lebensstil nachzugehen versuchen. Eines ist ihnen indes gemeinsam: Es handelt sich um Menschen, die, wie es im Text heißt, „eine Mischung aus lachen und nichtlachen produziere[n]“ (ebd.), „keinen konkreten Ausdruck hätten die meisten dabei im Gesicht“ (ebd.), eine Art Mitläuferinnen des Systems also. Das Wort „zwischenmenschen“ ist zudem Bestandteil des Adjektivs „zwischenmenschlich“ und spielt insofern auch auf den Bereich der zwischenmenschlichen Beziehungen an, soziale Kontakte und emotionale Bindungen, die anhand einiger emblematischer Frauenfiguren ausgeleuchtet werden sollen.

Einen solchen Zwischenmenschen repräsentiert die Frau in *bettgeschichte* (*platz für geschichten*), die sich mit einem Architekten, „einem „zeichensklave[n], [...] der rund um die Uhr arbeitet“ (ebd., S. 66) in dessen „architektenwohnung“ (ebd., S. 65) zum Sex trifft. Die Protagonistin der Erzählung ist eine selbstbewusste Frau ohne Gesicht und Namen, die mit einer gewissen Geringschätzung auf ihren Liebespartner herabblickt und sich bewusst darüber ist, dass die erotische Beziehung, die sie mit dem Architekten pflegt, jeglichem Gefühl von Nähe beraubt ist:

- das ist aber kein sex, hatte sie eben ausrufen wollen, was du da machst, das sind höchstens Nebengeräusche, Nebenwirkungen unter der Haut. richtiger sex sieht anders aus, richtigem sex muß man auch beiwohnen, hatte sie hinzufügen wollen, so wie er unter ihr lag und ein ernstes, beflissenes Gesicht machte (ebd., S. 66).

Dieser Eindruck wird verstärkt durch einen der für Röggla typischen satirischen Kontraste, dessen sie sich bedient, um ihre Missbilligung der Städteplanungs- und Baupolitik kurz nach der Wende kundzutun: Die Frau beobachtet vor und nach dem Sex durch das Fenster der luxuriöseren Neubauwohnung die vor ihr liegende Hauptstadt, in der die Gegensätze Stadt-Natur dichotomisch aufeinanderprallen.

[...] sie hat sich jetzt aufgerichtet, sieht einfach hinaus auf die große Baustelle da draußen, Zimmer mit Meerblick könnte man beinahe sagen, nur Kräne und Häuser, die hochgezogen werden, die Fensterscheiben bedeckt mit leichtem Staub, der Himmel dahinter fast grau mit einem Stich vielleicht ins Gelbe. [...] sagt er, „da ist eine Menge am Verschwinden in dieser Stadt.“ verschwunden sind im Augenblick jedenfalls die Sterne, ja nichts mehr zu sehen von den Neonsternen, die sie vor einer halben Stunde noch an der Wand neben dem Bett entdeckt hat, denn es wird hell (ebd., S. 63, 67).

Hier laden die einzelnen Diskursfragmente die Lesenden punktuell zur Identifikation ein – das „zimmer mit meerblick“ sowie „die sterne“ – während die sich anschließenden Kontraste – die Baustelle, Kräne, Häuser und das Neonlicht der künstlichen Sterne – einen Verfremdungseffekt erzeugen und das Lesepublikum wieder auf Distanz bringen, in die Realität zurückwerfen. Dieser Kontrast steht im Einklang mit der vollkommen entromantisierten zwischenmenschlichen Beziehung, die Thema der Erzählung ist, was bereits in der ersten Zeile durch eine derbe, mit Vulgarismen gespickte Sprache deutlich wird:

wenn man fickt, vermeint man doch was zu erleben, da muss doch was weitergehen. man meint, aus dem vögeln kommen immer zwei raus und nicht nur einer, immer zwei, die was zu erzählen haben, die aber dann mal ordentlich loslegen und loserzählen. keiner bleibt darin zurück. doch wie gelogen, was für eine unterstellung [...] (ebd., S. 63).

In *Irres Wetter* hat der Sex seine zwischenmenschliche Kontaktfunktion verloren, hat mechanische Züge angenommen, ist von „solide[r] animalität“ (ebd., S. 66) bestimmt. Die menschlichen Beziehungen sind von Einsamkeit und Kommunikationsunfähigkeit durchdrungen, für wahre Gefühle ist in einer vom Neoliberalismus dominierten Gesellschaft kein Platz. Dies kommt auch in folgender Textpassage emblematisch zum Vorschein, wo Rögglä anhand eines intertextuellen Bezugs – ein weiteres beliebtes erzählerisches Gestaltungsmittel der Autorin – den Film *Post coitum animal triste* der französischen Regisseurin Brigitte Roüan aus dem Jahr 1997 in Erinnerung ruft. Dieser Film, dessen Titel aus einem lateinischen Sprichwort herrührt, erzählt die Geschichte eines außerehelichen Verhältnisses, in der die Hauptdarstellerin ihre Familie und Arbeit aufgibt, um sich einer alles verzehrenden und unkontrollierbaren Liebe zu widmen. Rögglä macht sich hier das „kritisch-subversive Potential“ von Intertextualität (Osthues, 2018, S. 142) zu Nutze, indem sie die innige Liebesbeziehung des Films mit der von Gefühlskälte geprägten Beziehung in *bettgeschichte* (*platz für geschichten*) kontrastiert, wodurch es ihr erneut gelingt, die immer stärker anwachsende Ökonomisierung des modernen Menschen ins Zentrum ihrer Kritik zu stellen:

post coitum, omne animal triste, so heißt doch jeder film heutzutage, doch hier ist nichts davon zu bemerken, nur ein wenig samen rinnt ihr langsam den schenkel hinab. auch das scheint ihr völlig gleichgültig, sperma am schenkel, am kniegelenk [...] (Rögglä, 2002, S. 65).

Ein weiterer intertextueller Verweis auf die gewaltpornographischen Erzähltexte des Marquis de Sade, den Rögglä diesmal durch die Gedanken des Architekten herstellt, veranschaulicht abermals grotesk und mit abstoßenden Worten, die Transformation des modernen Menschen in eine Maschine, wo selbst die Sexualität, ein wichtiger Bindungsfaktor in einer Beziehung, Ausdruck von Liebe und Hingabe, zu einem rein mechanischen Akt degradiert ist:

de sade, denkt er jetzt, die mechanik des geschlechtslebens in buchstaben, die vorstellung von barocken tiermaschinen, die man aufeinander loslässt, kleine kopulation mit grauem schwanz und grauer vagina, klitoris (ebd., S. 64).

In einer Welt ohne emotionale Bindungen, die Rögglä in *Irres Wetter* inszeniert, werden die Menschen zu „charaktermasken“ und „distanzbeutel[n] im hirn“ (ebd., S. 150), die in der Abgeschlossenheit ihres Inneren vermeintlichen Schutz vor der Außenwelt suchen (vgl. hierzu Glasenapp, 2017, S. 107-17). Dieser Zustand der Isolation, den auch die gefühlsmäßig abgestumpfte Frau in *bettgeschichte (platz für geschichten)* erfährt, verdichtet sich in dem Sprachbild „mit haut überzogen von kopf bis fuß“:

wie hat es angefangen? – ach du meine güte, eine erhebung in der landschaft ist man ja schnell als frau, mit haut überzogen von kopf bis fuß, innen materie, außen materie, was bleibt einem auch übrig, grenzen gibt es anscheinend keine, absolut dicht ist man eben nicht [...] (Rögglä, 2002, S. 67).

Selbst ein Versuch, mit einem anderen Menschen in eine engere Beziehung zu treten, denn „absolut dicht ist man eben nicht“, stellt sich als Fehlschlag heraus, lohnt der Mühe nicht, da es den Menschen an bestimmten sozialen Fähigkeiten zu mangeln scheint, die für die Begegnung mit „einer lebenden Person“ (Bauman, 2017, S. 27) notwendig sind:

unbeschreiblich geschlechtlich ist man umsonst geworden, [...] da wollte man sich aus seinem zusatzschweigen bekommen, doch nix nix ist geschehen, nix nix wird geschehen, als daß man sich um eine sekunde verfehlt (Rögglä, 2002, S. 69).

Rögglä führt in diesem Prosastück markant vor Augen, was Bauman (2017, S. 33) im Hinblick auf Partnerschaften in der Konsumgesellschaft anmerkt: Partnern wird der Status von Konsumgütern zugewiesen und Beziehungen sind zweckorientiert, dienen lediglich der Befriedigung der eigenen Konsumbedürfnisse, entpuppen sich als das genaue Gegenteil jener „[...] »Ich-du«-Beziehungen, denen die Rolle des Kitts im Gefüge des menschlichen Zusammenseins zugeacht ist“ (ebd.).

Derart gefühllose Beziehungen werden auch in anderen Erzählungen des Bandes evident, wenn Rögglä Frauenfiguren inszeniert, deren Gedanken ausschließlich um Erfolg und Karriere kreisen und deren Lebensstil ganz im Zeichen von Konsumismus und Hedonismus steht. In *selbstläufer (wettrennen)* erscheint eine solche junge Frau, die sich mit ihrem Partner und anderen jungen Leuten, deren Sprachgebrauch Rögglä gekonnt simuliert, bei Zigaretten und Alkoholkonsum die Zeit vertreibt und im Tausch der vom Dynamismus ergriffenen Hauptstadt schwelgt:

ganz zigarettenverpennt daneben seine freundin, sie hört ihm erst gar nicht zu, findet die nacht ganz geil. ganz geil ist auch der sternenhimmel, geile menschen gibt es darunter auch und musik – „ich geh mal noch’n bier holen.“ fällt ihr plötzlich ein. [...] und jetzt rückt sie mit ihrer sprache heraus, ja, auch sie hat was zu sagen, nämlich wieviel man als webdesignerin verdienen könne (Rögglä, 2002, S. 103).

Der unbeteiligte Blick von außen auf die Szene offenbart mit einer Prise Ironie abermalig, dass auch diese Paarbeziehung gänzlich sinnbefreit und aufs Oberflächliche reduziert ist:

es müsse etwas sexuelles sein, hat man früher gesagt, so zwischen den beiden, doch heute ist man sich da nicht mehr so sicher. neue beliebigkeit schreibt man jetzt immer oben drauf. man spielt auch nur mehr mit oberflächen, hat sich höchstens mal in ne idee verrannt (ebd.).

Eine weitere Frauenfigur in *selbstläufer (wettrennen)*, die zur Gruppe „gegenwartsgepflegte menschen“ (ebd., S. 108) gehört, ist Petra, eine verheiratete Frau, die mit ihrem Ehemann, einem Lehrer, viel über „lebensästhetische[...] Fragen“ (ebd., S. 110) diskutiert. Auch Petra verkörpert den Lebensstil der Generation Berlin, ist eine der selbstbewussten neuen Frauen, bei denen sich alles um Job und Karriere dreht, wirkt zunächst einmal glücklich und befreit. Ihre Arbeit dient ihr als Surrogat für alles andere, für Privatleben bleibt wenig Raum. Trotz intensiver intellektueller Gespräche, die Petra und ihr Mann miteinander führen, redet das Paar aneinander vorbei, eine echte zwischenmenschliche Kommunikation kommt nicht zustande:

„umdenken auf allen ebenen!“ zu organisieren, sei eben ihr job, doch immer müsse sie erst den schlechten ruf abarbeiten, den ihre branche mit sich bringe. „du, das kann ganz schön anstrengend sein.“ doch sie wirkt ihm gar nicht erschöpft, im gegenteil: sie geht ihm mit ihrer energie auf den wecker, aber das kann er ihr schlecht sagen, und wenn, wird es ohnehin ignoriert. das ist ja das problem von ihnen beiden: daß er nichts sagen kann und sie nichts hören will. dabei sieht sie doch so psychologisch aus, ja, auch in ihr steckt mit sicherheit eine psychologin drin, wie das so üblich ist in diesen zeiten, doch kommt die nicht recht raus aus ihr: „ich weiß jetzt nicht, was du meinst“ (ebd., S. 111-2).

Ungeachtet ihres beruflichen Erfolgs und sozialen Ansehens tritt auch in der Figur Petras ein latentes Unbehagen an den Tag. Die Ehepartner sind einander völlig entfremdet, Gefühlsleere dominiert ihre Beziehung, die Petra im Weißwein ertränkt. Zeichen für Petras Flucht in den Alkohol ist ihr permanenter Schluckauf, der sie zur tragikomischen Figur werden lässt:

doch während er alle bewegungen, die durch die medien gehen, kennt, bekommt sie schon mal schluckauf – „das kommt vom weißwein!“ da könne sie auch nichts dafür. [...] es sei ihr furchtbar peinlich, sie wisse auch nicht, warum ihr das immer wieder passiere (ebd., S. 107).

Die Großzahl der Protagonistinnen, die Röggl in *Irres Wetter* schafft, konsumieren viel Alkohol, insbesondere auch die jugendlichen weiblichen Figuren, die in dem Text *endergebnisse* vorkommen und stellvertretend für alle jungen Menschen ihrer Altersklasse stehen. Während die erwachsenen Protagonist*innen der Erzählung die Ergebnisse der Bundestagswahlen im Fernsehen verfolgen, die Gerhard Schröder 1998 gewann („und der schröder strahlt was aus“ (ebd., S. 93)), sind einige jugendliche Frauen

anwesend, darunter die Vierzehnjährigen Nadine und Tonka, beide „total betrunken“ (ebd., S. 91). In der Art und Weise, wie Rögglä die beiden Frauen narrativ gestaltet, offenbart sich der enorme Einfluss der Waren- und Medienwelt auf die Lebensweise der Heranwachsenden. Auch ihre Lebenswelt steht ganz im Zeichen des Konsums und Hedonismus, was allgemein als jugendtypisch gilt. Mode, Musik, Medienkultur, Drogen und Alkohol bestimmen ihren Alltag, worauf die Anspielungen auf Markenartikel, Modeikonen und vor allem Fachbegriffe aus der Musikszene hindeuten, die Rögglä jugendsprachlich und mit Witz zum Ausdruck bringt. Sie simuliert nicht nur den schnoddrigen Sprachstil der jungen Frauen, sondern bildet auch originelle Ad-hoc-Komposita, die auf den schwedischen Moderiesen H&M verweisen, der mit seinem Firmenmotto „Mode und Qualität zum besten Preis“ Anziehungspunkt für viele ist:

[...] zooooottttelln! zooooootn! rufen sie, rufen sie uns ja andauernd nach, in ihre h&m-säckelchen eingewickelt. oder tun am ganzen leib kichern, wir machen es ihnen auf alle fälle nach, auf jeden fall h&m-geneigt, -geeignet geradezu, h&m-geeicht, die beiden girlies und der girliejunge, der hat sich wohl gleich vertschüss – was für sachen ziehen die an? zum schießen, das t-shirt mit der aufschrift: „barbie is a slut!“ dazu schnelle haare, „kopf blondiert!“ (ebd., S. 92).

In dieser nahezu grotesken Beschreibung der Jugendlichen wird jedoch deutlich, dass das Lebensgefühl von Freiheit und Unabhängigkeit, das die beiden jungen Frauen versprühen, eher eine trügerische Wirklichkeit ist. In den witzig-absurden Wortkomposita „h&m-geneigt“ und „h&m-geeicht“ klingt unterschwellig an, dass es nicht die Protagonistinnen sind, die ihr Leben selbst bestimmen, sondern die Macht der Warenwelt, hier symbolisiert durch H&M, ihre Existenz und Identität determiniert und fremdbestimmt. Wie Messgeräte prüft sie die jungen Frauen, um sie mit der Norm, der Gesamtheit aller Mitglieder der Konsumgesellschaft, in Übereinstimmung zu bringen, gesellschaftstauglich zu machen. Wie sämtliche Figuren in *Irres Wetter* sind auch sie „[...] alles andere als souverän Handelnde“ (Bauman 2017, S. 20). Sie werden vom Konsumzwang erdrückt, verwandeln sich bereits in jungen Jahren in Zombies: „die reagieren ohnehin nicht“ (Rögglä 2002, S. 91).

5

Globalisierungsverliererinnen

Bei den Globalisierungsverlierer*innen handelt es sich um Menschen, sozial Schwächere, die im Berlin im Umbruch an den Rand gedrängt werden, wenige oder keine Möglichkeiten haben, Erfolgsgeschichten darzubieten. Im Figureninventar, das Kathrin Rögglä in *Irres Wetter* entwirft, sind eine breite Palette von Frauenfiguren anzutreffen – Mütter mit Kindern, Kinderlose, junge Frauen – die neben den Globalisierungsgewinner*innen und Zwischenmenschen die neue Hauptstadt bevölkern. Diese weiblichen Figuren dienen der Autorin dazu, gesellschaftliche Aspekte wie sozialer Abstieg und Ungleichheit, Benachteiligung im Berufsleben und anderen Lebensbereichen zu beleuchten.

Einige der Protagonistinnen verlassen aufgrund ihrer prekären Lebensrealität die Stadt, sind gezwungen aufs Land zu ziehen, „menschen in abreisephantasien [...] wegen der schlimmen lage [...]“ (ebd., S. 57). In dem Text *wohnmachines*, dessen Titel emblematisch auf diese Veränderungen hinweist, fällt gleich mehrfach der teils als politisches Schlagwort verwendete Fachbegriff „gentrification“ (ebd., S. 29). Damit referiert Rögglä kritisch auf die Stadtwandlung, die dazu geführt hat, dass in den Stadtteilen Mitte und Prenzlauer Berg mehr als die Hälfte der Menschen – Rentner*innen und sozial Benachteiligte – weggezogen sind, weil sie sich die Mieten nicht länger leisten konnten, denn Daimler Benz, Sony etc. – „think-positive-hardliner“ (ebd.) eben – haben dort günstig die Gelände erworben und ihre Standorte gegründet. Davon betroffen ist auch Lisa, die im Yorckkino (so lautet auch die gleichnamige Erzählung), das wegen der Entstehung neuer Multiplexe vom „kinosterben“ (ebd., S. 51) bedroht ist, am Tresen arbeitet: „[...] aber lisa sei das ganz gleich, sie verlasse die stadt im herbst, gehe nach münchen, da kriege sie einen ordentlichen job. „in münchen kriegen sie ja alle einen ordentlichen job““ (ebd.).

Doch nicht allen, insbesondere alleinstehenden Frauen mit Kindern, ist die Möglichkeit gegeben, in einer anderen Stadt einen Neubeginn zu wagen. So erfährt das Lesepublikum in dem Text *würgeengel* durch Silke, die sich bei Freunden in einer kleinen Mietswohnung aufhält, von einer Mutter, die sozial abgerutscht ist, „so eine alkoholikervisage“ (ebd., S. 76), und eine sehr konfliktgeladene Beziehung zu ihrer jungen Tochter hat, ein vierzehnjähriges Punkmädchen, „so eine warschauerbrückenexistenz“ (ebd.). Silke hat versucht, ein versöhnendes Treffen zwischen der verzweiferten Mutter und ihrer Tochter, die von zu Hause abgehauen ist und auf der Straße lebt, zu organisieren, das allerdings auf der ganzen Linie gescheitert ist: „sie erzählt den zusammenprall von mutter und tochter. wie die mutter schon am eingang zu heulen begonnen hat. wie die tochter sich sofort ins bad eingeschlossen hat“ (ebd.).

Mithilfe dieser beiden Figuren kritisiert Rögglä schonungslos die entsolidarisierte Leistungs- und Konsumgesellschaft, eine Welt, in der jeder nur nach seinem Marktwert beurteilt wird und wo für Figuren wie diese Mutter und Tochter, die nicht in der Lage sind, am Konsum- und Produktionsleben teilzunehmen, kein Platz ist. Sie sind, um es mit Bauman (2017, S. 161-2) auf den Punkt zu bringen, „[...] *gescheiterte Konsumenten*, wandelnde Symbole für das Fiasko, das gefallene Konsumenten erwartet, sowie für das Schicksal, das letztlich alle trifft, die ihren Pflichten als Konsumenten nicht nachkommen“.

Auch in *überfunktion, unterfunktion* steht vor dem Hintergrund der sich rasant verändernden Wohnsituation in Berlin eine Mutter-Tochter-Beziehung im Mittelpunkt der Erzählung. Hanna geht mit ihrer fünfzehnjährigen Tochter Tanja zwecks eines Arztbesuchs in den Röntgenpalast, wo sich die Praxis befindet, für die der Arzt „eine irrwitzige Miete bezahle“ (Rögglä, 2002, S. 59), ein „spekulationsobjekt“ eben (ebd., S. 58). Die Atmosphäre im Wartezimmer des Gebäudes wirkt bedrückend und desolat, nur das personifizierte Gebäude erscheint animiert: „zu sehen ist allein

die pulsfrequenz des betons“ (ebd., S. 57). Der Arzt diagnostiziert der Frau ein Schilddrüsenleiden, was auf den Titel des Prosastücks andeutet, aber auch auf die Figurenkonstellation im Text. Ein Kontrast, wie er im Titel *überfunktion, unterfunktion* zum Ausdruck kommt, besteht auch zwischen der Lebensrealität des Arztes und Hanna und ihrer Tochter. Der Arzt gehört zu den Globalisierungsgewinnern, den Reichen und Privilegierten, wohingegen Hanna den sozial benachteiligten Menschen zugezählt werden kann. Ihre prekären Lebensumstände belasten sie. Während ihre Tochter, wie alle anderen Jugendlichen, den Konsumtrends folgt und dabei die Schule vernachlässigt („sie könne nichts lernen, dazu habe sie keine zeit.“ (ebd., S. 60)), ist die Mutter um Tanjas Zukunft besorgt. Hanna selbst ist vierzig und studiert noch, ist mittellos und muss dennoch für ihre Tochter aufkommen. Sie ist sich ihrer misslichen Lage bewusst und weiß, dass sie Tanja wenig finanzielle Unterstützung bieten kann: „[...], „hast doch alle möglichkeiten (so arme, beine und gesäß?) kann man da nicht sagen“ (ebd., S. 61). Ihre Tochter wirft ihr ihre instabile soziale Lage des Öfteren vor, immer dann, wenn ihre Mutter sie auf ihre schulischen Pflichten aufmerksam macht: „schau dich doch selber an, das ist doch peinlich, mit vierzig so ohne geld dazustehen! [...] oder „in deinem alter noch studieren, das ist doch voll daneben“ (ebd., S. 60).

Der einzige Ausweg aus ihrer aussichtslosen Lage scheint Hanna der, ihre Sorgen von sich wegzuschieben, Abstand vom eigenen Ich zu nehmen, sich zu entmenslichen, was aus einem selbstreflexiven Moment der Protagonistin hervorgeht; interessant ist, dass Röggl hier die Erzählweise der Ich-Perspektive wählt, weshalb der Textstelle besondere Aufmerksamkeit gilt:

[...] wie könnte ich, nur ein wenig abstand schaffen, abstand zur eigenen situation. so fängt doch jeder heilungsprozeß an, mit dem abstand zur eigenen situation, denke ich mir im gehen, rund um uns der kottbusser-tor-betrieb [...] (ebd., S. 61).

Das Leben in einer vom Neoliberalismus geprägten Gesellschaft führt nicht nur zur Entfremdung vom eigenen Ich, sondern auch zur Entfremdung in der Mutter-Kind-Beziehung, der ureigensten aller Bindungen. Hannas finanzielle Probleme schieben sich zwischen Mutter und Tochter, die Hanna als distanziert empfindet („sie hört einem nicht mehr zu, ist längst nicht mehr von dieser welt“ (ebd.)), sogar als Last, was in ihren Gedanken durchsickert, als sie dem Arzt gegenübersteht: „ihre tochter?“ fragt er auch schon. „aber ja“, die bleibt mir noch siebzig jahr, so wie es aussieht. – „fünfzehn?“ (ebd., S. 58).

In den bitter anmutenden Reflexionen der resignierten Mutter, die sich nach dem Arztbesuch mit Tanja durch den Stadtverkehr drängt und präsent hat, dass für ihre Tochter der soziale Aufstieg, der Traum von einem sorgenfreien Leben in der mittleren Konsumentenschicht, in weiter Ferne steht, wird Rögglas scharfe Kritik an den gesellschaftlichen Zuständen laut, die vor keinem Lebensbereich Halt machen, sich zwischen alle Menschen drängen, sie vereinsamen lassen und in gierige Monster verwandeln:

ja, da schickt man sie auf eine charlottenburger schule, und heraus kommt nichts als „normales geld“, das sie haben will wie alle anderen auch. Doch nicht nur in konsumsprachen kann sie sich hineinversetzen, sondern auch in launen ganz von allein [...]. [...] da sehe ich sie auch schon kommen, unsere privatsphäre, wie es heißt, doch in wirklichkeit hat sie die ihrige und ich die meinige, nur manchmal kommen beide zusammen, so in der küche, beim abendessen, überfällt sie die kleine gier, tochter zu sein [...] (ebd., S. 62).

Röggla's Ironie wird hier zu bitterer Satire, wenn sie verdeutlicht, was Bauman (2017, S. 159) als „nachlassende [...] Bereitschaft, innerhalb der Familie füreinander da zu sein und miteinander zu teilen“ in der Konsumgesellschaft beschreibt. Nicht nur Paarbeziehungen haben in *Irres Wetter* ihre verbindende Funktion verloren – dort „herrscht [...] reines fleisch“ (Röggla, 2002, S. 150) wird aus der Außenperspektive ohne Pathos angemerkt –; sogar Mutter-Kind-Beziehungen wirken jeglicher (familiären) Werte entleert und selbst Kinder erscheinen in einer völlig verzerrten Perspektive – verdinglicht –, wodurch auf die totale Desintegration der Familie hingewiesen wird. In der Erzählung *funschmutz* kommt dies deutlich zum Ausdruck:

deswegen legt euch ein kind zu, hat man den weiblichen insassen empfohlen, das ergibt einen feinen bodenkontakt. mit kindern sind die menschen weniger bedrohlich, da ist man fein raus aus der sache, da ist nichts mehr unheimliches an einem dran, da werde einem wieder ins gesicht gesehen und nicht nur geblasen, wie das hier drinnen geschieht, und zwar von allen seiten, und zwar allen möglichen dreck. von geld gereinigte verhältnisse gibt es eben nicht, da muß man schon immer was drüberkleben, eine mutter-kind-beziehung z. b. macht schon was her (ebd.).

Kinder, die in der zitierten Textstelle als Rettungsmechanismus gepriesen werden, erfahren in einer Gesellschaft, in der der Begriff „Solidarität“ seine Bedeutung verloren hat, eine Umkehrung, werden in der Tat zum Exklusionsmechanismus, wofür die Figur von Hanna als Beweis steht. Frauen, die die Doppelbelastung Job und Kind meistern müssen, haben in einer Gesellschaft mit flexibilisierter und prekärer Arbeitskultur geringere Chancen auf Erfolg und Karriere. Sie können den scharfen Konkurrenzverhältnissen auf dem Arbeitsmarkt nicht standhalten, was Röggla offenlegt, indem sie Frauen mit Kindern als „weniger bedrohlich“ beschreibt. Sarkastisch und mit voller Wucht offenbart sich hier ihre Kritik an den Ungleichbehandlungen und Benachteiligungen, denen Frauen im Berufsleben auch heute noch ausgesetzt sind.

Völlig untypisch für die Autorin, die die Realität mit nüchternem Blick betrachtet, zeigt sie in der Erzählung *in globalkolorit versunken* einen möglichen Ausweg aus den unhaltbaren Lebensrealitäten auf, die sie in *Irres Wetter* darstellt. Sie richtet einen Appell an ihre Leser*innen, in dem sie zu einer Rückorientierung auf zwischenmenschliche Bindungen und zu einer Wiederbelebung der familiären Dimension aufruft:

ja, die bilateralen beziehungen tauchen auf, an allen ecken und enden, dabei ist die nachbarschaft zu frauen noch nicht erwiesen, nur die zu den kindern stimmt total, wenn sie auch extreme menschen

sind, wenn sie auch nicht aufhören können, so haben sie doch mit uns einiges zu tun. [...] doch seit einiger Zeit hat sich das abgebaut, seit einiger Zeit haben sie sich abgekoppelt, sind schnurstracks verschwunden. rückbinden! lautet deswegen mein Auftrag, wahrnehmen und ausbauen die generationsmäßige Nachbarschaft, denn sonst stehen wir eines Tages ganz ohne sie da (ebd., S. 141).

6 Schluss

Abschließend soll noch einmal kurz auf die sprachlichen Kunstgriffe der Autorin eingegangen werden, die sie in den Erzählungen ihres Prosabands *Irres Wetter*, durchweg klein geschrieben, zum Einsatz bringt, um soziale Distinktionen und Befindlichkeiten zumeist jüngerer Menschen – wobei sich dieser Beitrag auf die Frauenfiguren konzentriert – in und um Berlin kurz nach der Wende facettenreich und sprachkritisch zu inszenieren. Vordergründig handelt es sich um Skizzen der Gesellschaft, bei einer genaueren Betrachtung zeichnen sich tiefgründige gesellschaftspolitische Beobachtungen ab, die durch die dargestellten Protagonistinnen – Globalisierungsgewinnerinnen, -verliererinnen und Zwischenmenschen – zum Vorschein treten. Mit Geschick empfindet Kathrin Röggla die variantenreiche Sprache von Karrierefrauen, unternehmerischen Selbsts, Angestellten und jugendlichen Frauen mit Aufsteigerambitionen, aber auch sozial schwächer Positionierten nach, die die urbanen Orte der Texte bevölkern. Die Sprache ist dem Inhalt der Erzählungen stets angepasst: überwiegend jugendliche Szenesprache, um die „fraktionen“ in Berlin – um nochmals den emblematischen Titel einer der Geschichten aufzurufen – zu repräsentieren. Diese Sprache ist direkt, wirkt stellenweise aggressiv, erweist sich aber dennoch als humorvoll. Die Autorin deckt auf, was hinter den Widersprüchen der Gesellschaft steckt, in erster Linie die ökonomische Logik, die zur Mechanisierung des Lebendigen führt und viele der Protagonistinnen mit Witz und Ironie als groteske Maschinen oder Zombies erscheinen lässt. Zu den narrativen Gestaltungsmitteln, derer sich Röggla bedient, zählen neben zahlreichen ingeniosen Ad-hoc-Komposita insbesondere ihre effektvollen Kontraste, durch die sie – oft mit beißender Ironie – eine verkehrte Welt bloßlegt, der ihre Frauenfiguren ausgesetzt sind. Hinzu kommt das Fehlen einer Erzählinstanz im traditionellen Sinne: Eine extensive Verwendung des Konjunktivs und der indirekten Rede dienen der Autorin dazu, das, was die Figuren voneinander denken oder übereinander sagen, hervorzubringen. „Die Betroffenen kommen nicht persönlich und direkt zu Wort“ (Rutka, 2014, S. 101). Diese Form der Wiedergabe schafft, wie Rutka feststellt, „eine doppelte Brechung und somit doppelte Verfremdung des Gesagten. Das Verschieben der sprachlichen Darstellung ins Indirekte evoziert den Eindruck, dass die Leser es mit keiner authentischen Rede und keinem individuellen Handeln zu tun haben“ (ebd.). Es kommt zu einer „Art „Entkörperlichung“, die den Eindruck von entmenslichten, untoten Wesen verstärkt“ (Hatzi, 2021, S. 21). Nicht von ungefähr hat Rögglas kaleidoskopartiger Sprachgebrauch und unverwechselbarer Stil der Autorin ihren besonderen Ruf und

ihre große Bekanntheit als Sprachkünstlerin im Panorama der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur eingebracht.

Anmerkungen

1. Diesem Beitrag liegt die 2002 im Fischer Taschenbuch Verlag veröffentlichte Ausgabe zugrunde.
2. In diesem Beitrag wird trotzdem auch der Begriff „Erzählung“ verwendet, da, wie Schininà (2014, S. 222) anmerkt, Rögglas Texte als Erzählungen oder sogar als Romane bezeichnet werden können, weil sie eine gewisse Spannung entwickeln und trotz allem eine Geschichte erzählen, auch wenn die Figuren nicht weiter entwickelt bzw. ausdifferenziert werden.
3. Die Namen der vier Erzählungen lauten: *so kann man kein geld verdienen, wohnmaschinen, reste von erwerbsleben, in globalkolorit versunken*.
4. Das Originalzitat lautet: „Già morti come individui reali, “vivono” come spettri, cercando di difendere le regole di un sistema economico, sul quale hanno perso il controllo e la visione d’insieme“.
5. Für diesen Beitrag wird die 2017 veröffentlichte 4. Auflage verwendet.

Bibliografie

- Balint I., Nusser T., Parr R. (2017), *Kathrin Rögglas Texte. Traditionslinien und Genres, literarische Verfahren, Diskurse und Themen*, in dies. (Hgg.), *Kathrin Rögglä*, edition text + kritik im Boorberg Verlag, München, S. 9-12.
- Bauman Z. (2017), *Leben als Konsum*. Übers. von Richard Barth., 4. Aufl., Hamburger Edition HIS, Hamburg.
- Bröckling U. (2007), *Das unternehmerische Selbst. Soziologie einer Subjektivierungsform*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Brombach C., Rüdenauer U. (2001), *Literatur hat mit Geschwindigkeit zu tun. Ein Gespräch mit Kathrin Rögglä, der ersten Trägerin des Italo-Svevo-Preises*, in „literaturkritik.de“, 10, Oktober, 3. Jahrgang., <https://literaturkritik.de/id/4205>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Coppola R. (2021), *Vor dem Gespenst. Anmerkungen zur Sendermannfigur in Kathrin Rögglas „Irres Wetter“*, in C. Gürtler, U. Degner (Hgg.), *Gespentischer Realismus. Texte von und zu Kathrin Rögglä*, Sonderzahl, Wien, S. 181-96.
- Ehalt H. C. (2009), *Kritik der lobpreisenden Monologe. Vorwort zu Kathrin Rögglä. 2009*, in *Gespenterarbeit, Krisenmanagement, Weltmarktfiktion*, Picus Verlag, Wien, S. 11-5.
- Glasenapp N. (2017), *Körper-Raum-Relationen. Status und Dynamik in Prosatexten Kathrin Rögglä*, in I. Balint, T. Nusser, R. Parr (Hgg.), *Kathrin Rögglä*, edition text + kritik im Boorberg Verlag, München, S. 107-23.
- Hatzi K. (2021), *„Neoliberales Roboterselftrackerastronautenhappyend“. Zwischen Affirmation und Subversion – Kapitalismuskritik in Barbi Markovičs Roman Superheldinnen (2016)*, Karl-Franzens-Universität (Masterarbeit zur Erlangung des akademischen Grades Master of Arts – MA), Graz.
- Kormann E. (2017), *Wer spricht? Zur „wackligen“ Sprechposition bei Kathrin Rögglä*, in I. Balint, T. Nusser, R. Parr (Hgg.), *Kathrin Rögglä*, edition text + kritik im Boorberg Verlag, München, S. 124-42.
- McRobbie A. (2010), *Top Girls. Feminismus und der Aufstieg des neoliberalen Geschlechterregimes*, Springer vs, Wiesbaden.
- Nieswand A., Seidel M. (2016), *Écriture féminine mit Kathrin Rögglä*, in „Pfeil und Bogen.

- Literarische Revue", <https://pfeil-undbogen.de/ecriture-feminine-mit-kathrin-roeggla/>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Osthues J. (2018), *Politische Implikationen der Intertextualität. Ästhetische Verfahren von rewriting im deutschsprachigen Roman*, in S. Neuhaus, I. Nover (Hgg.), *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*, De Gruyter, Berlin-Boston, S. 139-62.
- Rezensionsnotiz zu Frankfurter Rundschau, 18.03.2000, in perlentaucher. Das Kulturmagazin, <https://www.perlentaucher.de/buch/kathrin-roeggla/irres-wetter.html>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Rezensionsnotiz zu Neue Zürcher Zeitung, 18.04.2000, in perlentaucher. Das Kulturmagazin, <https://www.perlentaucher.de/buch/kathrin-roeggla/irres-wetter.html>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Röggla K. (2002), *Irres Wetter*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt a.M.
- Röggla K. (2009), *Gespensterarbeit, Krisenmanagement, Weltmarktfiktion*, Picus Verlag, Wien.
- Röggla K. (2013), *besser wäre: keine. essays und theater*, S. Fischer, Frankfurt a.M.
- Rüdenauer U. (2003), *Freiluftgeschichten. Kathrin Röggla's "Irres Wetter" gibt es nun als Taschenbuch*, in "literaturkritik.de", https://literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=5666, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Rüdenauer U., Prombach C. (2001), *Interview mit Kathrin Röggla am 30. März 2001 in Weikersheim*, <https://www.kathrin-roeggla.de/text/interview-mit-kathrin-roeggla-am-30-maerz-2001-weikersheim>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Rutka A. (2014), *Zeitgenössische Gesellschaft und ihre Ängste. Zur sprachlichen Re-Inszenierung des Katastrophischen in Kathrin Röggla's Prosaband die alarmbereiten*, in "Germanica Wratislaviensia", 139, S. 99-112.
- Schininà A. (2014), *Insonni e in stato d'allarme. I nuovi mostri nei testi di Kathrin Röggla*, in dies. (a cura di), *Felix Austria? Nuove tendenze nella letteratura austriaca*, Artemide, Roma, S. 220-32.
- Seeling B. (2017), *Berlin, deine 90er Jahre. Zwischen großem Kater und großer Freiheit*, in "Der Tagesspiegel.de", 30.01.2017, <https://www.tagesspiegel.de/berlin/berlin-deine-90er-jahre-zwischen-groessem-kater-und-grosser-freiheit/19285900.html>, letzter Zugriff 2021-12-30.
- Stuhlmann A. (2017), „Kleine Textmonster“ – *Zu Kathrin Röggla's poetischem Verfahren*, in I. Balint, T. Nusser, R. Parr (Hgg.), *Kathrin Röggla*, edition text + kritik im Boorberg Verlag, München, S. 79-106.
- Wandruschka M. (1969), *Sprachen vergleichbar und unvergleichlich*, Piper, München.
- Wojno-Owczarska E. (2019), *Gleichberechtigt, Entscheidungen zu treffen. Sind Frauen in Röggla's Texten gleichberechtigt?*, in F. Marx, J. Schöll (Hgg.), *Literatur im Ausnahmezustand. Beiträge zum Werk Kathrin Röggla's*, Königshausen und Neumann, Würzburg, S. 303-16.
- Zemanek E., Krones S. (2008), *Eine Topographie der Literatur um 2000. Einleitung*, in dies. (Hgg.), *Literatur der Jahrtausendwende: Themen, Schreibverfahren und Buchmarkt um 2000*, Transcript, Bielefeld, S. 11-24.
- Zemsauer C. (2007), *Kritik am Jargon der „Unter 35“-jährigen: Zu Kathrin Röggla's Irres Wetter*, Sophia University, Tokio, S. 127-42, https://www.academia.edu/3317841/Kritik_am_Jargon_der_Unter_35_-j%C3%A4hrigen_Zu_Kathrin_R%C3%B6ggla's_Irres_Wetter, letzter Zugriff 2021-12-30.

Sasha Marianna Salzmanns *Außer sich* queer gelesen

von Dominique Hipp*

Abstract

This article provides a queer reading of Sasha Marianna Salzmann's novel *Außer sich* (2017). Telling the story of the transition of the main character Ali, the novel meets the readers' expectations of a queer novel. While queerness is definitely a central theme of this novel, Salzmann refutes the label "queer novel" as limiting – in particular in light of other important themes of this novel, such family history, remembering, the meaning of history and time, or political implications. In this article I will argue that a queer reading (cf. Katja Kauer) allows for the interrelation of these different themes. Queer readings are subversive due to their focus on the performance of the characters in relation to their social environments and in differentiation to heteronormative ideas and expectations. Ali's transition, for example, can be interpreted as an analogy for being in transit and, as such, as an experience pertaining also to other communities, e.g. as a shared experience of members of a post-migrant society (cf. Naika Foroutan). A queer reading also offers the possibility to analyze the intertextuality of Salzmann's *Außer sich*, such as the references to the essay *No Name in the Street* by James Baldwin. At the same time the social relation of the subject as discussed in Judith Butler's *Beside Oneself* allows deeper theocratical analysis of Salzmann's novel.

Keywords: Transition, Queer reading, Heteronormativity, Post-migrant society/community.

Sasha Marianna Salzmanns Romandebüt *Außer sich* erschien 2017 im Suhrkamp Verlag. Die erzählte Zeit des Romans erstreckt sich über nahezu hundert Jahre, umfasst die Länder Sowjetunion, Russland, Ukraine, Deutschland und Türkei, erzählt die Geschichte einer russisch-jüdischen Familie und deren Migration in die Bundesrepublik sowie die Transition des Hauptcharakters Ali. Gleichzeitig sind die Gezi-Proteste in den erzählerischen Sequenzen über Istanbul präsent. Queere Charaktere, russische Familien, deutsche Staatsbürger und türkische Freunde blicken auf Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart. Sie erzählen von Diskriminierung und Antisemitismus, aber auch von Liebe, Identitätssuche und politischem Aufbegehren. Der Roman sperrt sich gegen Eindeutigkeiten wie auch Zweideutigkeiten¹ und verwehrt sich aus verschiedenen Gründen einer Zuordnung zu einem Genre. Familienroman, Erinnerungsroman,

* Deutsches Historisches Museum, Berlin.

politischer Roman, (post-)migrantischer Roman, queerer Roman – alle diese Zuschreibungen treffen auf den Text zu. Er ist zuvorderst als Text zu begreifen, der aufgrund der zahlreichen Bezüge und Verweise in sich und ebenso außer sich verortet ist. Den Roman als einen queeren einzuordnen, eröffnet neue Perspektiven. Dabei gilt es ausdrücklich, eine konkrete und ausschließende Zuschreibung zu meiden, um den Roman in seinem dezidiert universalen Anspruch und zeitgleich das Konzept von Queerness, das zuvorderst ein offenes ist, ernst zu nehmen. Ein queeres Lesen (Katja Kauer) hingegen ist für das Verstehen von *Außer sich* unerlässlich.

I

Queeres Lesen als Lektüreschlüssel

Zuvorderst versteht dieser Aufsatz „queer“ nicht (nur) als die Zuschreibung einer Zugehörigkeit von Erzählweisen rund um die LBSGTQI+-Community, sondern stellt vielmehr die Beachtung von erzählten Ambivalenzen in den Vordergrund und legt eine besondere Aufmerksamkeit auf die Performanz der Figuren. Widersprüche aufzulösen, ist gerade nicht das Ziel von queerem Lesen, ganz im Gegenteil. Queer ist „[e]in unvollständiger Index“ (Eva Tepest, S. 6) und unterläuft als Konzept den Versuch, eindeutige Zuschreibungen zu erzielen. Diese wiederum zu eruieren, ist eines der wichtigen Vorhaben von queerer Lektüre. Eine solche Lesart vermag es folglich, dem Ruf nach trennenden und vermeintlich eindeutigen Eigenschaften entgegenzutreten.

Das Erzählen über den Hauptcharakter Ali fokussiert dessen Ambivalenzen und das Suchen nach ihnen in seinem Umfeld sowie das narrative Einschreiben derselben in das eigene Leben. Sein Name ist bereits zu Romanbeginn geschlechtsneutral, eröffnet also zunächst keine Informationen über das biologische Geschlecht. Die Leser*innen erfahren später jedoch, dass Ali eine Abkürzung für Alissa ist. Die Frage nach dem biologischen Geschlecht ist für Ali eine ungeklärte. Alis Transition ist im Roman ein Thema, das aber vor allem beispielhaft für Übergänge und dem Suchen nach einem Zustand in der Gegenwärtigkeit steht. Diese Un-Eindeutigkeit führt bei Ali und auch Katho – die zweite transidente Person im Roman – zu einer prekären Lebenssituation, weil sie transphober Gewalt und durch das Verlangen des Umfelds nach Eindeutigkeiten immer wieder verstörenden Momenten ausgesetzt sind. Der Roman greift diese Auseinandersetzungen u. a. durch die Schilderung der Gezi-Proteste auf. Vor allem solche politisch angespannten Situationen wie im Istanbul des Jahres 2013 sind für Menschen wie Ali und Katho gefährlich, da ihre gelebte Un-Eindeutigkeit als Angriff auf ein monokausales und heteronormatives Weltbild verstanden wird. Folglich stellt die „inexistente Existenz [des Transkörpers] alles infrage: die Nation, den Richter, das Archiv, den Ausweis“ (Preciado, 2020, S. 231).

Zur Voraussetzung für ein queeres Lesen bzw. Analysieren des Romantextes wird damit ein Verständnis von Vorstellungen, die Geschlecht jenseits normierter Gültigkeiten beschreiben, sowie den damit zusammenhängenden unterschiedlichen sozialen Rollen und Realitäten, aber auch die Akzeptanz von Widersprüchlichkeiten

und Unbeständigkeiten Rechnung trägt. Das bedeutet, konsequent die „Performanz der Figuren zu prüfen [und] die Möglichkeit einer anderen Auslegung“ (Kauer, 2019, S. 25) als die der Etablierten zu berücksichtigen. *Queerreading* ist aber kein Aufsuchen von Verborgenen oder Versteckten, sondern vielmehr ermöglicht die damit verbundene Perspektive, jenseits heteronormativer Vorstellungen das offensichtlich Erzählte zu greifen. Queeres Lesen vermag es also, die Protagonist*innen nicht in starren Rollen und Identitäten zu belassen, sondern durchbricht eine abgeschlossene Rezipient*innenhaltung durch eine uneingeschränkte Offenheit und einem Zulassen von Hybriditäten. Es muss deshalb auch als eine subversive (Reflektions-)Haltung verstanden werden, die letztlich ein Gegen-Lesen darstellt, wobei nicht die gedachten Rollen, sondern die jeweilige Performance der Charaktere entscheidend sind. Damit setzt die Wahrnehmung von transidenter und non-binärer Performance eine queere Lesart voraus, um patriarchal und heteronormativ geprägte Vorstellungen eines kulturell geformten Geschlechtes zu durchbrechen, auch wenn das menschliche Handeln bewusst wie unbewusst von den Erwartungen anderer geprägt ist (Kauer, 2019, S. 13, 15). Mit Blick auf den Roman *Außer sich* stellt sich demzufolge die Frage, inwieweit das Außer-Sich-Sein auch als ein Aus-Sich-Heraustreten verstanden werden muss – als ein sehr bewusstes Verlassen von Orten und Rollen, um die Erwartungen anderer zu erkunden, aber auch und vor allem, um sich von diesen freizumachen.

Die erzählten Un-Eindeutigkeiten in *Außer sich*, die eine queere Lektüre empfehlen, sind vielfältig und vor allem nicht nur auf die Frage nach einer geschlechtlichen Identität hin von Bedeutung. Die queere Lesart schafft vielmehr ein generelles Bewusstsein für das Provisorium und die Kontingenz von Identitätskategorien (Jargose, 2021, S. 170) und zeigt den immensen Einfluss gesellschaftlicher Vorstellungen auf diese Strukturen auf. Queer dient somit als „Analyseraster, das die Authentizität von Identität infrage stellt“, (Jargose, 2001, S. 120) und auch in Salzmanns Roman im Widerspruch zu einer binären Ordnung steht.

2

Kontiguität statt Chronologie – Die Paratexte Baldwins und Bachmanns

Das Aufbrechen binärer Ordnungen stellen auch zwei, dem Romantext vorangestellte Zitate zentral. Beide zeigen entscheidende Folgerungen für die Analyse und Einordnung des Romans auf: Es handelt sich um ein Zitat aus *No Name in the Street*² des schwarzen, US-amerikanischen Autors James Baldwin und ein weiteres Zitat aus dem Romanbeginn von *Malina*³ der österreichischen Autorin Ingeborg Bachmann. Letzteres muss auf poetologische Weise eingeordnet werden und verweist auf das nicht-lineare wie auch nicht-teleologische Verständnis von Geschichte in *Außer sich*. Die Ablehnung von Chronologie und einer kausalen Verbindung aufgrund der bloßen zeitlichen Abfolge zwischen den Ereignissen verneint der Romantext von Salzmann wie auch der von Bachmann (Buchler-Dietrich, 2020, S. 12).

Entscheidender, weil für den Roman programmatisch wie auch inhaltlich wichtig sind die mit dem Baldwin Zitat verbundenen Verweise: Wie auch Ali hat sich Baldwin in Istanbul, fernab seiner US-amerikanischen Heimat in der multiethnischen Metropole gelegen, an der Grenze zwischen dem europäischen und asiatischen Kontinent aufgehalten und schloss dort seinen Roman *Another Country* ab. Doch neben der geografischen Nähe zwischen Baldwins Biografie, seinem Schreiben und dem Schauplatz von *Außer sich* sind es vor allem die intersektionalen Merkmale, auf die das Zitat aus Baldwins Essay *No Name in the Street* in Salzmanns Roman rekurriert. Salzmann beschreibt ebenfalls nicht nur Diskriminierungserfahrungen einer Minderheit, sondern zeigt Marginalisierungs- und Gewalterfahrungen verschiedener Gruppen auf. Und beide – Baldwin wie Salzmann – stellen die Solidarisierung zwischen den prekären Körpern zentral⁴ und schreiben sich so in eine Tradition queerer Literatur ein. Daher findet sich in beiden Texten ein spezifisch queerer Umgang mit Zeit: Die Gegenwart wird als entscheidender zeitlicher Bezugspunkt verstanden, da das Subjekt sich „weder aus dem, was [es] war, noch aus dem, was [es] angeblich werden soll“ (Preciado, 2020, S. 231) bestimmt. So ist auch in Baldwins Formulierung der zeitliche Fortgang keine kontinuierliche Vorwärtsbewegung hin zu einem zukünftigen Ziel. Vielmehr stellt das Zitat eine Negation jeglicher Vorstellung von Teleologie dar. Wie auch in der Formulierung Bachmanns sind diejenigen, die der Zeit ausgeliefert sind, passiv. Es ist nicht eine einzelne Person, die erinnert, sondern „something remembers“ (Baldwin, 2007, S. 22). Damit verweisen beide dem Roman vorangestellte Zitate auf das programmatische – im Sinne eines politisch-gesellschaftlichen – und das poetologische Wesen des Textes, aber auch auf die Notwendigkeit einer queeren Lektüre.

Bachmanns Zitat fokussiert vor allem den Umgang mit Zeit in Bezug auf eine ständige Gegenwärtigkeit, die im Falle Alis von einer Tatenlosigkeit bis zur Passivität steigert. Der Umgang mit Zeit im Roman *Außer sich* ist darüber hinaus auch ein spezifisch queerer, wie er bereits aus Virginia Woolfs *Orlando* bekannt ist⁵. So gilt für *Außer sich*, „the narrative structure of Salzmann’s novel allows for plot elements to be assembled according to contiguity instead of chronology. [...] the novel refuses this ordering of events“ (Buehler-Dietrich, 2020, S. 13). Diese permanente Gegenwärtigkeit und der damit verbundene Widerspruch zu einer fortschreitenden Geschichte formieren „Zeit“ zu einer gleichwertigen Trias aus Vergangenheit, Gegenwart sowie Zukunft. Das (Selbst-)Verständnis des Subjekts findet sich somit vor allem in Relation zu seinen verschiedenen Umgebungen: Denn auch wenn die erzählte Zeit des Romans mehr als hundert Jahre umspannt, erhalten Erinnerungen vor allem durch und für die Gegenwärtigkeit Alis ihre Relevanz. So ist Ali angewiesen auf die Geschichten der Familie, um sich seiner selbst zu vergewissern, da durch die Erlebnisse der Vergangenheit das Verknüpft-Sein in der Gegenwart deutlich wird. Gleichzeitig sind die verschiedenen Kausalitäten eines multidirektionalen Familiengedächtnisses (Lizarazu, 2020, S. 16) keine, die sich in einer chronologischen oder gar teleologischen Abfolge aufzeigen, sondern vielmehr in einer Lebensfläche erstrecken. Die ständige Gegenwärtigkeit bedeutet zudem auch eine unentwegte Konfrontation Alis mit

den Erfahrungshorizonten seiner Umgebung. Das drückt sich letztlich in einem motivischen Verloren-Sein aus – „Ich weiß nicht, wohin es geht, alle anderen wissen es, ich nicht“ (AS, S. 11) –, das sich im Kapitel „Ohne Zeit“ (S. 13) noch verstärkt: „Sie ist hier schon mal gewesen. Genau so. Genau so hatte sie schon einmal auf dem Boden gelegen. [...] Aber wann? Wann war das?“ (S. 13). Die Ahnung über die Vergangenheit ist vorhanden, die Frage nach Kontiguität der verschiedenen Ereignisse dieser Vergangenheit ist Ali aber noch unklar. Um diese zu erreichen, entschließt Ali sich, nach Deutschland zurückzukehren, ihre Eltern wie auch Großeltern nach dem Erlebten und Erinnerungen daran zu befragen sowie sich ihre Lebensgeschichten anzuhören. In der Retrospektive kann Ali die Notwendigkeit über das Wissen der Familiengeschichte für die eigene Selbstverortung festmachen, wenn er sagt:

Ich weiß nicht mehr, wie dieser Sichtwechsel kam und wann. Warum ich beschlossen habe, diese Folien und Bilder in meinen Kopf zu ordnen, warum ich angefangen habe, mich als mich zu denken, zu sprechen, sogar zu schreiben, aber ich kann mich an den Zeitpunkt erinnern. Das war, als mein Urgroßvater, zwei Jahre bevor er starb, eine dünne Mappe aus seinem Sekretär zog und vor mir auf den Tisch legte. Oder nein, falsch es war, als ich anfang, darin zu lesen, da Schura schon tot und ich zurück aus Istanbul (AS, S. 142).

In aller Deutlichkeit zeigen sich diese und weitere Phänomene im Roman vor allem in der Analyse der Darstellung von Alis Transition. Von diesem strukturellen Teilaspekt ausgehend, soll im Folgenden der weitere Romantext analysiert werden; auch, um mit der Frage nach der Darstellung der geschlechtlichen Fluidität und dem queeren Lesen einen weiteren Blick auf den Roman zu eröffnen. Um aber diesen entscheidenden Aspekt nachvollziehen zu können, soll die Verbindung zwischen Salzmanns Roman und Judith Butlers gleichnamigen Essay *Beside Oneself* [dt. *Außer sich*] erörtert werden.

3

Judith Butlers *Beside Oneself* [dt. *Außer sich*]

Butler nimmt in ihrem 2004 veröffentlichten Aufsatz *Beside Oneself. On the Limits of Sexual Autonomy* (2004) die prekäre Lebenssituation zahlreicher Mitglieder der LGBTQI+-Community zum Anlass, um die Frage zu stellen „what makes or ought to make, the lives of others bearable?“ (Butler, 2005, S. 17). So stellt sie fest, dass ausgehend von einer Verlusterfahrung sich die Bedingtheit des menschlichen Seins im Verhältnis zu(m) anderen und das Begreifen hierüber zeigt. Im Moment des Trauerns über einen Verlust findet folglich eine Selbstwahrnehmung von extremer Vereinzelung statt, die wiederum aufzeigt, wie sehr der Mensch von seinem sozialen Gefüge abhängig ist, um sich selbst in der eigenen Subjekthaftigkeit erfahren zu können. Butler widerspricht hiermit der Annahme einer Autonomie des Subjekts und zeigt die Verbindung zum anderen als Bedingung für die Erfahrung von Individualität auf (Butler, 2005, S. 18). Um sich selbst zu begreifen, braucht das Ich die anderen; erst in Relation zu den anderen wird das eigene Ich in seinen verschiedenen Teilen für eine Person wahrnehmbar. So

ist die eigene sexuelle und geschlechtliche Identität ebenfalls ein Teil der Identität, die sich vor allem in Relation zu den Mitmenschen zeigt, kein erworbener Besitz ist und nicht festgeschrieben sein kann, weil das Umfeld und mit dem Umfeld sich das eigene Ich verändert.

Problematisch ist die Ungleichzeitigkeit von einer sozialen sowie öffentlichen Prägung, von Geschlecht und Sexualität sowie dem Bewusstsein für den eigenen Körper wie auch den sexuellen Neigungen. Paradoxe Weise brauchen wir aber einerseits soziale und öffentliche Parameter, um ein Bewusstsein über uns als Subjekte überhaupt zu entwickeln, während sie andererseits die eigene Autonomie einschränken. Dieses Paradox führt letztlich zur Verletzbarkeit des Subjekts: Findet die Verknüpfung von Identitätsdiskursen und damit verbundenen Prägungen bis hin zu Normierungen verbunden mit Fragen der Macht statt – im Falle einer heteronormativ und patriarchal geprägten Gesellschaft betreffen diese Machtdiskurse vor allem Angehörige der LBGTQI+-Community – führt sie zu einer Prekarisierung der Lebenssituation der betroffenen Menschen, wie auch Butler konstatiert: „Part of understanding the oppression of lives is precisely to understand that there is no way to argue away this condition of a primary vulnerability“ (Butler, 2005, S. 24). Somit ist das Trauern auch ein klares Signal für die anerkannte Relevanz – wie auch Wertigkeit – eines Lebens. Im Aspekt des (Be-)Trauerns steckt somit erneut die Gegenseitigkeit als entscheidenden Punkt für die Ich-Erfahrung.

Dass Salzmanns Roman ausgerechnet in der zunehmend autokratisch regierten Türkei zurzeit der Gezi-Proteste spielt, ist Butler folgend entscheidend, da die Gegner und Protestierenden gegen diesen nicht-demokratischen Staat durch eben diesen ihres Subjektseins beraubt wurden oder der Versuch dessen unternommen wird⁶. Es ist in diesem Kontext kaum verwunderlich, dass es die Angehörige der Trans-Community sind, die sich als eine der ersten bei den Protesten im Taksim-Park einfinden. Ihrer Marginalisierung und Verwundbarkeit zeigen sich u. a. in der Unmöglichkeit des (Be-)Trauerns und dem Verschwinden von Menschen. Darüber hinaus sehen sich Menschen aus benachteiligten Gruppen (staatlicher) Gewalt in besonderem Maße ausgesetzt.

Wird also eine bestimmte Form von Geschlecht oder Begehren sanktioniert – strafrechtlich, juristisch oder gesellschaftlich-sozial –, so kann dieser Körper keine Autonomie erlangen, weil ihm die Erfahrung des Außer-sich-Seins, also das sich selbst erfahren, in der Begegnung mit anderen verwehrt bleibt. Sich selbst zu begreifen, setzt die Begegnung mit anderen voraus, da gilt:

The particular sociality that belongs to bodily life, to sexual life, and to becoming gendered [...] establishes a field of ethical enmeshment with others and a sense of disorientation for the first-person, that is, the perspective of the ego (Butler, 2005, S. 25).

Das Subjekt darf demnach in keinerlei Hinsicht als fixiert verstanden werden. Festschreibungen von Normen sind bedingt durch darin inhärente Machtdiskurse und Diskriminierungen. Für die Betroffenen, die nicht der Norm entsprechen, sind die

Begegnungen mit diesen fixierten Grenzen in erster Linie daher Gewalterfahrungen. Da diese Festschreibung stets Teil von Machtdiskursen ist, erfahren vor allem ausgegrenzte Gruppen hierdurch ihre besondere Verletzlichkeit. Darüber hinaus ist die beschriebene Festschreibung eine missbräuchliche Praxis der Normsetzenden, denn die den Normen Entsprechenden, benötigen die Abweichenden, um sich zu realisieren – um die Normen aus der Phantasie in die Realität zu überführen.

Entscheidend für die Romanlektüre ist demzufolge auch das Möglichkeitspotenzial von Phantasie, das Butler ihr in ihrem Aufsatz zuschreibt. Es ist vor allem die subversive Fähigkeit im Aufzeigen von Grenzen des Realen, das gerade für eine queere Lektüre entscheidend ist:

Moreover, fantasy is part of the articulation of the possible; it moves us beyond what is merely actual and present into realm of possibility, the not yet actualized or the not actualizable. [...] Fantasy is not the opposite of reality; it is what reality forecloses and, as a result, it defines the limits of reality, constituting it as its constitutive outside. The critical promise of fantasy, when and where it exists, is to challenge the contingent limits of what will and will not be called reality. Fantasy is what allows us to imagine ourselves and others otherwise; it establishes the possible in excess of the real; it points elsewhere, and when it is embodied, it brings the elsewhere home (Butler, 2005, S. 28-29).

Die Phantasie zeigt also nicht nur die Limitierung der Realität, sondern vor allem die Möglichkeiten, Variationen und vor allem die Veränderbarkeit von Realität(en) auf. Sie demonstriert die Fluidität und Vergänglichkeit in einem positiven Sinne – Normen und Grenzen sind nicht fixiert, sondern vielmehr variabel. Die Vorstellung davon und die Performanz dieser Vorstellung lässt wiederum die erdachte Phantasie zur gelebten oder verkörperten Realität werden. Das ist aber nur dann möglich, wenn Realitäten nicht festgeschrieben werden, sondern lediglich ihre Veränderbarkeit fixiert ist⁷. In Salzmanns Text beispielsweise erlebt Ali vor seiner Reise nach Istanbul eine zumeist starre Welt, deren Veränderbarkeit ihm zwar bewusst ist, aber die Möglichkeiten, die Variabilität seiner bisherigen gelebten Realität bleiben für ihn unvorstellbar. In der Konsequenz muss er diese Umgebung verlassen, um die Ausgestaltung von möglichen Variationen zu erfahren. In Istanbul angekommen stellt er allerdings fest, dass die Begegnung mit der Geschichte seiner Großeltern und Eltern seine Gegenwärtigkeit ebenso fortwährend prägt. Er erkennt, dass er aus Istanbul wieder zurückkehren muss, da er nur auf diese Weise den verschiedenen Bedingtheiten der eigenen Sozialität begegnen und diese erfahren kann.

4

Alis Transition als Lektüreschlüssel

Als Roman, der in einer postmigrantischen Gesellschaft spielt, sind Erlebnisse von Migration, Rassismus und Ausgrenzung in Salzmanns *Außer sich* von großer Bedeutung. Die verhandelten Erfahrungen ausschließlich als migrantisch zu kategorisieren, wäre

falsch⁸. Es sind Prozesse der Marginalisierungen und damit prägender Bestandteil von Lebensbiografien. Beide, Migrant*innen und Transpersonen machen eine Erfahrung „des In-der-Schwebe-Seins ihrer politischen Verfasstheit“ (Preciado, 2020, S. 227). Für Ali ist die Familiengeschichte Teil des eigenen Lebens und vor allem als prägend für sein gegenwärtiges Erleben. Die Verlusterfahrungen der eigenen Familie erfährt Ali durch die Unterhaltungen und Befragungen seiner Großeltern und Eltern (AS, S. 186). Durch diese erzählerischen Begegnungen mit dem verschiedenen Erleben seiner Familie erfasst Ali nicht nur seine Relation zu den Familienmitgliedern, sondern kann sich selbst als Subjekt in der gegenwärtigen Vergangenheit begreifen. *Außer sich* ist somit auch eine Geschichte der Aneignung, weil Ali vom Außerhalb zu seinen Bedingungen des Inneren finden kann. Er unterteilt seine eigene Geschichte in eine Zeit vor und nach seiner Transition sowie die eigene Fähigkeit, über dieses Erleben zu erzählen (AS, S. 210). Auf diese Weise schafft es der Romantext, als *minor literature* etablierte Machtstrukturen aufzuzeigen und infrage zu stellen (Lizarazu, 2020, S. 2-3). Analog dazu und zu seinem postmigrantischen Charakter gilt für den Romantext, “Salzmann’s novel suggests, but does not explicitly articulate, a commonality between anti-Semitic violence and violence against political dissidents and transgender people” (Stone, 2020, S. 69).

Die Geschichten der anderen als Teil des eigenen Subjekts zu begreifen, die damit verbundenen Prägungen und Veränderungen wahrzunehmen, ähnelt der körperlichen Annäherung Alis an seinen Zwillingbruder Anton. Durch Alis Transition gleicht er sich zunehmend seinem Bruder an und wird immer stärker zum Alter Ego Antons. Sein Umfeld formuliert keine Irritation über das neue Erscheinungsbild Alis nach seiner Rückkehr aus Istanbul.

Ich war vom Bosphorus gekommen als eine Version von mir, die sie nicht kannten und auch nicht hinterfragten [...]. Sie nahmen mich als etwas Bekanntes, das eine neue Fassade trägt, ich wusste nicht, ob sie dachten, ich sei einer der neuen Moden gefolgt und dahinter verberge sich noch immer die alte Version von mir (AS, S. 209).

Ali erklärt sich diese Wahrnehmung seiner Transition durch die Familie als etwas, das nichts Besonderes oder Erwähnenswertes ist, sondern als ein Phänomen, das sich in der Wahrnehmung von Eltern und Großeltern häufig niederschlägt. Ein Erkennen-Wollen des Bekannten sei stärker als die Bereitschaft, Veränderungen zu erkennen,

[u]nd vielleicht war ich auch nach wie vor die Enkelin, die sie kannten, und sah in ihren Augen wirklich nicht anders aus, weil nahe Verwandte immer eigene jüngere Versionen von einem abspeichern und diese über den älter werdenden sicher verändernden Körper legen, der sie einmal im Monat, einmal im halben Jahr besucht (AS, S. 209-10).

Im Gegensatz zu Katho macht Ali im familiären und privaten Umfeld keine transphoben Erfahrungen. Ob Anton tatsächlich existiert oder nicht, ist für den Roman letztlich irrelevant. Vielmehr ist entscheidend, dass Alis Suche nach dem Bruder

Anton zunehmend den Antrieb darstellt, das eigene Subjekt begreifen zu wollen. Das Finden des Bruders wird unter diesem Hintergrund zunehmend unwichtig, da es Alis Erfahrung „that [she] is beside oneself, not at one with oneself“ (Butler, 2005, S. 22), seinen Weg zur Selbstvergewisserung darstellt.

Außer sich stellt damit ein Gespräch dar, ein Diskurs zwischen den Subjekten und auch innerhalb eines Subjekts, weshalb Ali im Gespräch mit seiner Mutter den eigenen Körper entweichen und über beiden schweben muss, um das eigene Ich (be-)greifen zu können. An dieser Textstelle erfolgt eine Auf- oder vielmehr Abspaltung des Erzähler-Ichs vom Körper Ali(ssas). Sie existieren nun auf drei Arten: Als Alissa, als Anton oder Ali und als das erzählende wie auch beobachtende Ich: „Ich schwebte über uns und sah zu, wie dieses andere Ich von mir meiner Mutter zuhörte, als sie vom Umzug erzählte.“ (AS, S. 272)

In Bezug auf die konkreten Handlungsräume weisen *Außer sich* und *Another Country* (1963) zwar kaum Parallelen auf, doch im Konzept von Familie und Liebe finden sich deutliche Ähnlichkeiten. Beide Romane zeichnen tiefgreifende emotionale Bindungen jenseits von biologisch-familiären Bindungen und weisen, so einer Darstellung von Familie, Verwandtschaft und Liebe als nicht exklusives, nicht-heteronormatives Erleben zwischen mehreren Menschen aus. Verwandtschaft wird also in beiden Romanen dezidiert nicht nur als das Resultat von biologischen und sexuellen Beziehungen verstanden, sondern das gemeinsame Erfahren von Verlusten und Ängsten verbindet in Baldwins Roman den Freundeskreis um den verstorbenen Jazzmusiker Rufus und in Salzmann Roman Ali mit Katho, Cemal und Elyas. Diese Verbundenheit negiert jedoch nicht den Einfluss der biologischen Familie auf das eigene Subjektverständnis; jedoch ist es nicht mehr die primäre und vorherrschende Prägung. Cemal und Elyas treten selbstverständlich als Bezugspersonen von Ali auf, die einem heteronormativen Verständnis von Familie gleichkommen. Ali verbringt die „leeren“ (18) Abende mit (Onkel) Cemal in absehbarer wie auch vertrauter Weise, „[d]ann setzten sie sich wieder hin, rauchten und sprachen ohne Inhalt“ (19). Cemal wie auch Ali verbringen die gemeinsame Zeit in gegenseitiger Selbstvergewisserung.

Ali in seinem Außer-Sich-Sein aber nur in Bezug auf seine Transidentität zu greifen, würde nicht nur der queeren Lektüremethode widersprechen, sondern auch die Aspekte des Textes als Familienroman und postmigrantischen Text nicht erfassen. Folglich stellt die Suche Alis nach seinem Geschlecht und der eigenen Sexualität nur einen Teil seiner Selbstvergewisserung dar. Vor der Reise nach Istanbul war das Verhältnis zu den Erwartungen der Familie und Verwandtschaft ein noch nicht konfliktfreies: „Mädchen, wenn du aufhören würdest, wie eine Lesbe rumzulaufen, könnte man wirklich etwas aus dir machen.“ (AS, S. 37). Alis Abreise aus den familiär geprägten Orten und Vorstellungen ist eine notwendige, um außer sich geraten zu können, da den Normierungen und Vorstellungen der Familie so nicht nur leichter, sondern überhaupt zu entkommen ist.

Die eigene Ungewissheit über Geschlecht, Sexualität und die eigene Identität werden konsequent auch im Roman in das Ringen um Erinnerungen eingebracht. So

finden sich wiederholt Marker des unzuverlässigen Erzählens, die von Ali dann auch in expliziter Weise im Auftreten als Erzähler-Ich angeführt werden:

Ich reihe meine Vielleichts aneinander [...] Was davon ein Film war über dem ich spätnachts eingeschlafen bin, oder die Zeile eines Liedes in meiner Muttersprache, die mir vorkam wie die Zusammenfassung eines Lebens, das ich kenne, kann ich nicht auseinanderhalten, ich kann mich an nichts festhalten, ich weiß, dass hier wurde mir erzählt, aber anders (AS, S. 86).

Doch die Marker der Unzuverlässigkeit sind vielmehr als ein erzählerisches Bewusstsein über Ambivalenzen und die Unmöglichkeit, diese zu glätten und zu verstehen. Ali empfindet zu diesem Zeitpunkt aber eine Haltlosigkeit seiner Person, die er in einer Unsicherheit über die Vergangenheit begründet sieht. Diese Unsicherheit bezieht sich jedoch nicht auf das eigene Erleben, sondern vielmehr auf das Erzählen darüber und die verschiedenen Familienmitglieder. Dabei ist *Außer sich* kein Roman, der poetologische Überlegungen zu Erinnerung und Gedächtnis verhandelt. Das vergangene Erlebte ist im Roman die Erfahrung eines Subjekts. Viel wichtiger als das Verhandeln über die stets subjektive Prägung von Erinnerung und die Unmöglichkeit einer objektiven Rekonstruktion von Vergangenheit ist für den Text daher ein Bewusstsein für die Prägung der Gegenwärtigkeit durch das erlebte Vergangene. Sie, die Gegenwart entscheidet über das Wie und Warum der Vergangenheit, weil sie die Auswahl für die Erinnerung markiert.

Außer-Sich-Sein in Istanbul war in diesem Sinne nur in begrenztem Maße eine Möglichkeit für Ali. Um sich als Subjekt zu erfahren zu können, muss die Begegnung mit der eigenen Familie(ngeschichte) möglich sein. Gleichzeitig war die Zeit in Istanbul notwendig, um die Abgrenzung, Emanzipation von der eigenen Familie als Voraussetzung für diese (Wieder-)Begegnung zu schaffen. Vor Alis Abreise in die Türkei waren die Reaktionen der Familie über das androgyne Erscheinungsbild Alis in einem beispielsweise „grauen Männerpullover über einem zu weiten Hemd, beides [...] in einer schwarzen Männerhose“ (AS, S. 92) Grund für Irritation und Unverständnis

[j]ede Locke, die Ali damals abgeschnitten hatte, hatte Valja an sich gespürt, als hätte man an ihr herumgeschnippselt. Sie wollte die Haare einsammeln und aufheben für bessere Zeiten, wenn Alissa sich endlich wieder entschließen würde, nicht mehr wie ein Junge rumzulaufen, noch mehr Junge als Anton. Ging es ihr darum mehr Junge zu sein als ihr Bruder, oder was wollte sie der Welt beweisen? Wenn sie eine Lesbe war, konnte sie das doch auch mit langen Haaren sein, war doch nicht verboten, gut auszusehen (AS, S. 91).

Alis androgynes Erscheinungsbild in der zu großen Männerbekleidung lässt die Wandlung zwar erkennen, aber die fehlende Eindeutigkeit im Wissen über den eigenen Körper ist der fehlenden Subjekterfahrung und Selbstvergewisserung geschuldet. Die Normen der Familie sind klar, doch kann Ali sich nicht über deren Grenzen hinwegsetzen. Das Werden von Ali ist demzufolge mit konkreten Erwartungen verbunden: Ein Aus-Sich-Heraustreten ist für Ali in dieser Umgebung nur schwer oder

nicht möglich, wobei ihm erst nach dem einschneidenden Inzesterlebnis mit Anton und dessen Verschwinden ein Ausbrechen aus dem Umfeld möglich ist.

Die Reise Alis ist damit ähnlich wie in Paul B. Precidaos nicht-fiktionalem Beschreiben seiner Transition in seinen Kolumnen aus der *Libération* oder auch die (Zeit-)Reise im bereits erwähnten *Orlando* von Virginia Woolf zu verstehen: Alle drei Texte setzen das Verlassen der bekannten Umgebung voraus, um wirklich außer sich geraten zu können. Gleichzeitig geraten mit diesem Abstand zum Vertrauten die Begegnung und Wahrnehmung der Vergangenheit als Gegenwärtigkeit in den Blick. Entscheidend für das Verständnis von Zeitlichkeit oder Geschichte im Roman ist somit eine Negation von Chronologie, verstanden als Kontiguität – Geschichte erhält ihre Kausalität durch die Relationen der Subjekte untereinander. Im Falle von *Außer sich* stellt Alis eigenes Erleben und Erfahren diesen kausalen Bezugspunkt dar.

Außer sich weiß aber auch deshalb Merkmale eines Familienromans auf, weil Ali sein Außer-sich erst finden muss und hierfür ebenso die Familiengeschichten benötigt. Er muss eruieren, welche „sociality of norms“ (Butler, 2005, S. 32) ihn prägen und ihn geprägt haben. Die Reise nach Istanbul eröffnet aber als Ort eine weitere Möglichkeit des Außer-Sich-Geratens, weil die Begegnung mit anderen Sozialitäten und Normen Ali jenseits der vertrauten – bedingt durch seine Herkunft – auch eine neue, sozial vermittelte Reflexivität erfahren und andere Phantasien seines Ichs erdenken sowie wahrnehmen kann. Die wiederholten Illusionen über das Erscheinen Antons (AS, S. 35) tragen paradoxerweise vielmehr zum Verschwinden der Möglichkeit eines real existierenden Zwillingbruders Anton bei: Im weiteren Verlauf verschwimmen nicht nur die Grenzen zwischen Alis Wahrnehmung, sondern vor allem seine eigene Selbsterfahrung als transidenter Mensch verschiebt Anton zunehmend in die Rolle von Alis männlichem Alter-Ego.

Sie war sich nicht sicher, wem sie schon welche Geschichte erzählt hatte, sie war sich ihrer eigenen Geschichte nicht mehr sicher, was sie eigentlich tat in einer Stadt außerhalb der Zeit, suchte sie wirklich ihren Bruder oder wollte sie einfach nur verschwinden (AS, S. 123).

Ob Anton tatsächlich oder nur in der Phantasie von Ali existiert, wird also mit zunehmender Dauer des Romans in seiner Irrelevanz deutlich. Denn Phantasie als der Dichotomie von Fiktionalität und Nicht-Fiktionalität enthobene Größe, wie Butler Phantasie als gedankliche Ort des Möglichen und als Kritik des Realen versteht, ist wichtig für Ali, um sich selbst überhaupt als Mann denken zu können. In der Begegnung mit dem Zwillingbruder eröffnet sich ihm die Möglichkeit, von sich als einem männlichen Subjekt zu denken. Das kann im sehr konkreten Fall im Rollentausch der Zwillinge im Kindesalter erfolgen (AS, S. 36) oder in einem zunehmenden Verschwimmen zwischen Alis und Antons Gesichtszügen, wenn Ali in einen Spiegel blickt oder auch in der Inzestszene, bei der auch für die Rezipient*innen letztlich nicht klar ist, ob diese tatsächlich stattgefunden hat. Nichtsdestotrotz wird deutlich, dass Ali zwar durch die Reise einem anderen z.B. Katho und Cemal, aber

auch den politischen Protesten begegnen konnte, sich gleichzeitig aber in einer zunehmenden Melancholie verliert. Katho, der sich in einer ähnlichen Situation wie Ali befindet, fühlt sich ebenso in eine Passivität versetzt – „und dann war er hängengeblieben in den Überlegungen dazwischen“ (AS, S. 125). Beide Figuren erleben eine Form des Dazwischen in ihren Transitionen, bedingt durch die vor allem von Gegenwärtigkeit geprägte und empfundene Lebenssituation. Beide, Ali noch mehr als Katho, fokussieren nicht mehr das Ziel – das Finden als Handlungsanreiz; vielmehr stellt das Suchen die entscheidende Motivation wie auch Voraussetzung dar, um die Suche nach den verschiedenen Bestandteilen der eigenen Identität in Offenheit führen zu können. Wie Anton ist auch Katho von zu Hause verschwunden und meldet sich erst bei seiner Familie, als sein Entschluss zur Transition gefasst ist.

Analog zum Motiv des Reisens ist auch hier die Offenheit der Begegnung entscheidend. Auch bei Katho bleibt unklar, was genau er eigentlich sucht. Aber gerade, weil die erlebten Normen und Sanktionen des eigenen Verhaltens das Suchen und eine offene Begegnung mit anderen verhindert hatten, müssen Normen und Grenzen außer Kraft gesetzt werden, auch wenn dies Haltlosigkeit und Passivität zur Folge hat. So verlässt Katho seine gewohnte Umgebung, weil dort „die mit den Gebärmüttern [...] schwanger [wurden], und der Rest ließ sich Bärte wachsen, und da beides bei Katho nicht ging und er nicht wußte, wie er das den Freunden erklären sollte [...] dachte er, vielleicht woanders hingehen, wo einen keiner kennt“ (AS, S. 126). In ähnlicher Weise ergeht es Ali, dessen Umfeld nur die Möglichkeit des Frauseins für ihn sieht (AS, S. 89). Für ihn ist eine absolute Gegenwärtigkeit das zentrale Ziel für die Zeit in Istanbul. Denn die Begegnung mit Suchenden war weder Katho noch Ali in ihrem vertrauten Umfeld möglich, da die queere Geschichte vor allem eine von Leerstellen geprägte ist:

Erdachten sich Gesichter, die nicht kannten, sahen bekannte in fremden, wünschten sich mehr über sich selbst sagen zu können, als welchen Ort sie verlassen hatten. Wüssten sich Vorfahren, die so waren wie sie. Onkel mit rasierten Beinen, die nachts ihre Bäuche in Corsagen und Kleider zwängten, Tanten mit Wasserwellen und schwarzem Lippenstift, die in Anzügen durch die Straßen spazierten. Keine dieser Geschichten hatte je ihren Weg in die Erzählungen von Familien gefunden, aber es musste sie doch gegeben haben, also was war falsch daran, sie sich zu erdenken (AS, S. 136)?

Die Motivation für Alis Rückkehr ist dann die Sozialität und damit das Bewusstsein für die Wichtigkeit der Geschichten seiner Familienmitglieder im Zusammenhang mit dem Verstehen der eigenen Gegenwart. Die Leerstellen der eigenen queeren Geschichte und die Suche nach möglichen Ähnlichkeiten – „ob man immer irgendwem ähnlich sehen musste“ (AS, S. 135) – ist für Ali letztlich angestoßen; die Wahrnehmung von Zeit wird für ihn zur „Drehscheibe“ (AS, S. 275). Die vorbeiziehenden Bilder gilt es, aus der eigenen subjektiven Perspektive in Beziehung zum eigenen Ich zu ordnen.

5

Queerness verstanden als Solidarisierung

„Queere Politik ist ein Versuch, Bündnisse der Herrschaft der Normalisierung nicht auf Identität, – die ja Ergebnis dieses bekämpften Regimes ist –, sondern auf politische Solidarität aufzubauen“ (Jagose, 2001, S. 12). Dieser Aufruf zur Solidarität zwischen marginalisierten Gruppen lässt sich auch in Butlers Aufsatz *Beside Oneself* finden. Ausgehend von der Negation einer Autonomie des Subjekts ist der einzelne Mensch zwar offensichtlich verwundbar, jedoch zeigt sich hierin auch die Fähigkeit zur mitfühlenden Anteilnahme und damit die Möglichkeit eines solidarischen Miteinanders (Rutka, 2018, S. 446)⁹. Weil eine Vorstellung der Autonomie des Subjekts nicht tragbar ist, ist es gerade die Selbstvergewisserung, die Ali dazu veranlasst, die Erinnerung der eigenen Familienmitglieder, das Erleben seiner Istanbul Wahlfamilie und seine Erfahrungen in Beziehung sowie Abgrenzung zu beiden zu eruieren. Die gegenseitige Suche der Zwillinge ist in erster Linie eine Suche nach den eigenen sozialen Bedingtheiten Alis. Dieses Suchen zielt aber nicht auf eine Klarheit, sondern bildet vielmehr einer Verrätselung im positiven Sinne ab: Binäre Ordnungen und Eindeutigkeiten werden unmöglich und die Gegenwärtigkeit von Ambivalenz zur Normalität erklärt.

Salzmanns Roman queer gelesen, eröffnet Perspektiven auf den Zustand eines Dazwischen – zwischen den Geschlechtern, zwischen geografischen Orten, politischen Systemen und Lebenssituationen. Dieses Wandern zwischen angeblich fixierbaren Zuständen wird im Text zu einer menschlichen Konstante und demonstriert die kontinuierliche wie auch nachhaltige Prägung im Zusammenhang der Lebensbiografien. Nicht das Aufgeben des am Ausgangspunkt Vorhandenen ist gegeben, sondern vielmehr seine Veränderung, die aber nicht nur durch die eigenen Bewegungen durch die Räume und Zeiten evoziert werden, sondern auch und vor allem durch die anderen. Dieser andere Blick ist ebenso konstituierend für das Subjekt wie die selbst angestoßene (Fort-)Bewegung. Transition, verstanden als „Prozess, der im Zuge eines medizinisch-rechtlichen Verfahrens der Geschlechtszuweisung oder -angleichung von der Weiblichkeit zur Männlichkeit (oder umgekehrt) führen soll“ (Preciado, 2020, S. 226), trifft nicht das Verständnis von Transition in *Außer sich*: Hier ist die äußere Veränderung ein visueller Prozess, der im Sinne einer Non-Binarität die Möglichkeit von einem Ich jenseits der heteronormativen Vorstellungen von Geschlecht aufzeigt. Nicht die Ablösung eines früheren, z. B. weiblichen Ichs durch ein späteres männliches Ich, sondern der Fortbestand des Subjekts ist zentral, das sich in einem fortwährenden Prozess des Suchens und Werdens befindet.

Anmerkungen

1. Warum der Roman sich gegen binäre Ordnungen sperrt wird im Folgenden dargelegt.
2. "Time passes and passes. It passes backward and it passes forward and it carries you along, and no one in the whole wide world knows more about time than this: it is carrying you through an element you do not understand into an element you will not remember. Yet, something remembers – it can even be said that something avenges: the trap of our century, and the subject now before us" (Baldwin, 2007, S. 22).
3. „Nur die Zeitangabe mußte ich mir lange überlegen, denn es ist mir fast unmöglich, ‚heute‘ zu sagen, obwohl man jeden Tag ‚heute‘ sagt“ (Bachmann, 1971, S. 8). Beim Aufschlagen von *Malina*, fällt darüber hinaus die typographische Ähnlichkeit zwischen den beiden Romananfängen aus. Beide ähneln in ihrem Beginn Dramentexten, die zu Anfang die verschiedenen Figuren benennen. Auch läuft der Versuch, einer Eindeutigen Zuordnung des biologischen Geschlechts von Malina in Bachmanns Roman ins Leere. Aus ökonomischen Gründen soll es aber hier einen Hinweis auf diese Parallele bleiben.
4. Baldwin setzte diese vor allem in seinem fiktionalen Werk, allen voran in seinem Roman *Another Country* zentral.
5. Orlando geboren als Adelfiger durch die Jahrhunderte und wird zur Frau. Orlando altert nicht, transferiert das eigene Wissen, die eigenen Erinnerungen und Gewohnheiten unabhängig von Geschlecht und Zeit durch die verschiedenen Jahrhunderte.
6. Alis Freund Cemal „redete über die Wahlen in diesem Land, das kurz vor einem Bürgerkrieg stünde“ (AS, S. 25).
7. Die Veränderbarkeit von Realität meint hier nicht die Beliebigkeit einer Entscheidung darüber, was ein Faktum ist oder was nicht. Vielmehr meint die Veränderbarkeit das Bewusstsein über ein nur begrenztes Wissen über mögliche Formen von Geschlecht, Sexualität oder ganz generell von Lebensformen.
8. Postmigrantische Literatur meint "[D]iversification, mobility, multilingualism, plural attachments, transculturalism and such like should be studied as phenomena that affect all strata of society and not only those segments that are labelled as 'migrant'" (Lizarazu, 2020, S. 15).
9. Anna Rutka sieht in ihrem Artikel *Klassifikationen und Desidentifikationen* vor allem das Konzept der Enteignung, wie es Butler und Athanasiou gemeinsam arbeiten haben. Fraglos spielt diese Wahrnehmung Alis von einer nicht greifbaren Identität eine zentrale Rolle, allerdings ist es gerade im Falle von Ali das Herausfinden über die eigene Ambivalenz auch in Zusammenhang mit den Familiengeschichten entscheidend. Mehrere Zugehörigkeitskategorien sind für Ali wichtig, aber das Wissen um diese verschiedenen Kategorien gilt es sich bewusst zu machen.

Bibliografie

- Bachmann I. (1971), *Malina. Roman*, Suhrkamp, Frankfurt a.M.
- Baldwin J. (2001), *Another Country*, Penguin, London.
- Baldwin J. (2007), *No Name in the Street*, Vintage International, New York.
- Buehler-Dietrich A. (2020), *Relational Subjectivity. Sasha Marianna Salzmann's Novel Außer Sich*, in "Modern Languages Open", 12, 1, S. 1-17, <https://doi.org/10.3828/mlo.voio.287>, Accessed 2021-07-17.)
- Butler J. (2005), *Beside Oneself. On the Limits of Sexual Autonomy*, in J. Butler, *Undoing Gender*, Routledge, New York, S. 17-39.
- Jargose A. (2001), *Queer Theory. Eine Einführung*, hgg. von C. Genschel, C. Lay, N. Wagenknecht, V. Woltersdorff, Querverlag, Berlin.
- Kauer K. (2019), *Queer lesen. Anleitung zu Lektüren jenseits eines normierten Textverständnisses*, Narr Francke Attempto, Tübingen.
- Lizarazu M. R. (2020), *Ec-static Existences. The Poetics and Politics of Non-Belonging in Sasha Marianna Salzmann's Außer Sich*, in "Modern Languages Open", 1, S. 1-19, <https://doi.org/10.3828/mlo.voio.284>, Accessed 2021-07-17.

- Preciado P. B. (2020), *Ein Appartment auf dem Uranus. Chroniken eines Übergangs. Mit einem Vorwort von Virginie Despentes*, Suhrkamp, Berlin.
- Rutka A. (2018), *Klassifikationen und Desidentifikationen. Zu prekären Identitätsentwürfen in postmigrantischer Literatur junger Generation – Olga Grjasnowas Der Russe ist einer der Birken liebt und Sasha M. Salzmanns Ausser sich*, in "Studia Niemcoznawacze", 61, S. 443-54.
- Salzmann S. M. (2017), *Außer sich. Roman*, Suhrkamp, Berlin.
- Stone B. (2020), *Refugees Past and Present: Olga Grjasnowa's Gott ist nicht schüchtern and Sasha Marianna Salzmann's Außer sich*, in "Colloquia Germanica", 51, S. 57-73.
- Tepest E. (2019), *Queer: Ein subjektives Manifest*, in "Metamorphosen", 53, 23, S. 4-6.

Reimagining the New Woman: Tanika Gupta's adaptation of *A Doll's House* (2019) on the London stage

by *Giovanna Buonanno**

Abstract

The reception of Ibsen's plays in England has been amply documented by scholars who have focused especially on how his work resonated with feminist writers and intellectuals championing the New Woman in late Victorian Britain. It was especially the character of Nora Helmer in *A Doll's House* that galvanized the activity of translators and actresses, who teased out the complexity of this character and its significance in the cultural context of fin de siècle Britain. In later epochs, the play has frequently been revived through rewritings that have gradually aligned Nora's predicament and her quest for self-realization with the changing roles of women in society.

In the 2019 rewriting of *A Doll's House* by playwright Tanika Gupta, the play is relocated to Calcutta in 1879, the year *A Doll's House* was written and two years after Queen Victoria was proclaimed Empress of India. Nora/Niru is a Bengali middle-class woman married to an English manager, Tom Helmer. The adaptation strengthens therefore the transnational appeal of the play that early women translators into English had intended to unpack, while simultaneously providing insights into Anglo-Indian relations in imperial Britain.

This article intends to focus on the strategies adopted by Gupta in her postcolonial relocation of Ibsen's work. Gupta's intersectional take on the woman question brings to the fore interconnected issues of race, class and gender, thus contributing to the construction of the new woman in diasporic South Asian women's writing (Hussain 2005).

Keywords: Tanika Gupta, *A Doll's House*, Rewriting, Anglo-Indian relations, New Woman.

I

Introduction: Ibsen, the New Woman and fin de siècle England

The history of Ibsen as a harbinger of change whose "impact on Victorian cultural modernity in the 1880s and 1890s was immense" (Ledger, 2002, p. 79), has been amply documented by scholars who have retraced the (often controversial) reception of his work in fin de siècle England. In the cross-over process of Ibsen's *oeuvre* into English culture, a crucial role was played by feminist intellectuals and translators, as well as by actresses who advanced women's rights and championed the New Woman (Newey, 2005). It was the character of Nora Helmer in *A Doll's House* (1879) that particularly

* Università di Modena e Reggio Emilia.

galvanized the activity of female translators and actresses who variously engaged with Ibsen's play by providing translations, rehearsed readings and theatre productions, aiming to tease out the complexity of this character and its significance in the late Victorian cultural context that had favoured the emergence of the New Woman.

Despite Ibsen's subsequent claim that it was never his intention as a writer to contribute to the women's rights' movement, *A Doll's House* came to reveal how theatre could be a powerful platform for raising awareness on the woman question on the eve of the new century¹. As Gail Finney has argued, "[i]n closing the door on her husband and children, Nora opened the way to turn-of-the-century women's movement" (1994, p. 91). Hence, the play found fertile soil when it was transplanted in England at a time when the New Woman, as both a new social subject and a new cultural construct, was at the centre of a heated public debate². *A Doll's House* resonated with the spirit of the time and pointed towards fundamental changes affecting the role of women, in that it questioned the received notion that women's ethical priorities should be seen entirely within the small structure of the home, whereas men's imperatives pertained more the public domain. Admittedly, Nora Helmer has features of the New Woman because she matures as a character from a position of marital subordination towards independence, challenging patriarchal control over women and exposing the institution of marriage as a prison-house. However, as the unreconciled ending of the play suggests, she also displays some of the most controversial connotations of the modern woman as an "unwomanly woman," a modern-day virago, capable of relinquishing her duty as a mother of young children and abandoning them in her pursuit of individual freedom.

In spite of the complex and controversial aspects of this character, in the early phase of Ibsen's reception in England both English and international actresses performed this role on the London stage and contributed to the international circulation of the play, as well as to strengthening Ibsen's fame as the father of modern drama. As a pivotal point in Ibsen's new drama that, in the words of actress Elizabeth Robins, provided actresses with "glorious actable stuff" (1928, p. 31), the play was the object of fierce debate and underwent multiple transformations in its early circulation in Europe. As is well known, Ibsen himself provided an alternative happy ending to satisfy Hedwig Niemann-Raabe who made her debut as Nora in Berlin in 1880, because the leading German actress had refused to perform the original ending, on the grounds that she would never leave her children (Räthel, 2020). A sanitized, melodramatic version entitled *Breaking a butterfly*, also featuring a happy ending, was staged in London in 1884, while a rehearsed reading based on Henrietta Frances Lord's translation took place in 1886 at the Bloomsbury home of Eleanor Marx Aveling. Eleanor Marx was a passionate supporter of Ibsen and translator of his work; in her reading performance of *A Doll's House*, she chose the role of Nora for herself, while her husband Max Aveling played Torvald Helmer and George Bernard Shaw the scheming Krogstadt who blackmails Nora.

On the London stage, the role of Nora Helmer was closely associated with the English actress Janet Achurch, who appeared in the first fully-fledged production

of the play at the Novelty Theatre in London in 1889, whereas as an internationally acclaimed actress, Eleonora Duse was also responsible for popularizing the play, as well as for offering a different, nuanced interpretation of Nora. When she made her London debut in this role in 1893, Duse chose to appear in a dark, plain dress carrying a latchkey, a symbol of independence that seemed to evoke the imagery of the New Woman, which was also suggested by her approach to the character as a strong-minded woman as opposed to the “empty-headed doll”³.

The flurry of theatrical activity that in the last decade of the nineteenth century was largely sustained by the work of women, showed, on the one hand, the extent to which the play reflected the turn of the century society’s investment in and anxiety around the New Woman, on the other that *A Doll’s House* was not bound to the Scandinavian context that had produced it and could be grafted onto cultures that were remote from Ibsen’s Norway, as the English success of Duse, “a southern woman [...] of a different temperament than Ibsen’s Nora” seemed to prove⁴. The early history of this role in England ultimately released its potential to cross borders, as would become apparent in its subsequent circulation in theatres around the world.

I.I. Rewriting *A Doll’s House* for the twenty-first century English and global stage

Following the huge impact of Ibsen on modernist theatre and culture between the end of the nineteenth and the beginning of the twentieth century, a renewed interest in his work emerged in the 1970s, a period of resurgence of feminism and women’s movements in Europe and beyond. As Erika Fischer-Lichte has noted, Ibsen’s plays not only spoke to a process of modernization but also played a “major part in advancing it” (2012, p. 3). The contemporary sociocultural context shaped by globalization and the rise of marginalized social groups has favoured the circulation of Ibsen’s plays, and numerous productions of *A Doll’s House* across the globe have repositioned Nora in multiple cultural contexts (Fischer-Lichte, 2012). In the twenty-first century Nora continues to function as a vehicle with which explore women’s issues in different cultural contexts, and the play is still conducive to the analysis of unequal gender and power relations. In the words of Toril Moi, “Nora’s struggle for recognition as a human being was and still is considered an exemplary case of women’s struggle for political and social rights” (2008, 226).

On the contemporary London stage, the play has frequently been revived through rewritings that have gradually aligned Nora’s predicament and her quest for self-realization with the changing roles of women in society. In Zinnie Harris’s 2009 version with Gillian Anderson in the lead role, Nora’s drama unfolds against the backdrop of the political unrest of Edwardian England, symbolising “the continuing nature of female oppression” (Billington, 2009), whereas in the 2012 adaptation by Simon Stephen and directed by Carrie Cracknell, Nora is reimagined as modern-day London woman who struggles to “amalgamate a series of roles and identities” and ultimately

exposes how hard it still is today for women to juggle work and family and “get this multiple role-playing right” (Cracknell, 2012).

A recent rewriting by playwright Tanika Gupta offers a postcolonial take on Ibsen’s work and a fresh perspective on Nora as a New Woman, interpreted through the lens of British-Asian culture. Gupta’s *A Doll’s House* premiered at the Lyric Hammersmith Theatre in London in September 2019 and was directed by the Hammersmith’s artistic director Rachel O’Riordan. This work will be discussed in this essay as a significant addition to the many afterlives of Ibsen’s play, as well as a transcultural appropriation that also reflects the play’s undisputed centrality in English theatre. In her investigation of the role of women in a patriarchal society shaped by colonial history, Gupta brings to the fore the transnational potential of the play that early women translators of Ibsen’s work into English like Henrietta Frances Lord, feminist intellectuals like Eleanor Marx and actresses like Achurch and Duse had unpacked, when they emphasized the significance of this character in the socio-cultural context of the Nineties.

2

Tanika Gupta’s *A Doll’s House* (2019): exploring Anglo-Indian relations in the British Raj through the lens of gender, class and race

Tanika Gupta is a leading dramatist who has worked for the theatre and across the media since the early 1990s and has been instrumental in the crossover of British Asian culture into mainstream culture. Along with original works, she has produced a sizeable body of rewritings as part of her project of “staging the intercultural” (Gupta and Sierz, 2010, p. 38). As a British writer of Bengali origin, “inflected by her heritage, but not bound by it” (Sierz, 2012, p. 15), Gupta has often relocated her rewritings in India, and has endeavoured to establish connections with diverse aspects of South Asian history and culture, while simultaneously opening a dialogue with classic, canonical works in the European literary and dramatic canon⁵.

In these works, Gupta examines the relationship between England and India throughout the Victorian and Edwardian age, by dramatizing ordinary lives against the backdrop of eventful historical moments, thus weaving together personal and political narratives. In her version of *Great Expectations* that premiered in London in 2011, as part of the global celebrations of Dickens’s 200th birth anniversary, the playwright, in a similar vein to her retelling of *A Doll’s House*, does not significantly alter the source text and retains the novel’s nineteenth-century setting, while moving the story to India. Pip, the orphan at the centre of Dickens’s rags-to-riches novel, is an Indian boy surrounded by a microcosm of characters whose stories are rooted in different parts of the world, but are closely intertwined and shaped by the intense trade and mobility in the territories administered by the British throughout the century.

Gupta’s original work has also been frequently inspired by the complex, interrelated history of Britain and India, in an attempt to shed light “on the effects of colonization on a nation and its people” (Jones, 2019, p. 11)⁶ and offer a view of politics of the

Empire. As Marlena Tronicke suggests, the underlying assumption “of her multiple critical forays into the history and politics of British imperialism”, is that many histories still remain untold (Tronicke, 2019, p. 61).

Gupta’s *A Doll’s House* is relocated to Calcutta in 1879, the year Ibsen wrote the play and two years after Queen Victoria was pronounced Empress of India by Prime Minister Benjamin Disraeli. This event marked a new phase in the history of British rule over India and was intended to strengthen the Crown’s control over the Indian population, which placed further strain on the relationship between the British and the Indians. In the first act of the play, a brief reference to the proclamation slips into a conversation between the two white English characters Tom Helmer and Dr Rank, and highlights Gupta’s critique of imperial Britain: if Helmer believes that, thanks to this new phase, “order has been restored”, Dr. Rank bluntly dismisses it as an attempt on the part of Disraeli “to keep the old woman happy, and himself in a job” (Gupta, 2019, p. 34).

In the preface to the published edition of the play Gupta lays out the key questions that underpin her revision of Ibsen’s work. She admits to being fascinated by Ibsen’s “powerful portrait of how a young woman – Nora – breaks free from the shackles of a patriarchal marriage” (2019, p. 10) and the ways in which, when transposed to the time of British rule in India, the play could effectively explore “additional power dynamics” (Gupta, 2019, p. 10). In Gupta’s *A Doll’s House*, Nora/Niru is a Bengali middle-class woman married to an English administrator Torvald/ Tom Helmer who has just been promoted to the role of Chief of Tax collection. Casting Nora as an Indian woman provides insights into Anglo-Indian relations and intermarriages under the Raj and works both at the domestic and political level, as it discloses the problematic position of Indian women, especially those who were married to British men. Marriage or cohabitation with Indian women had been fairly common during the period in which the East India Company ruled India, and as Gupta states in the preface to the play, these unions are the origin of Calcutta’s “substantial Anglo-Indian (or Eurasian) community today” (Gupta, 2019, p. 11). However, in 1858 the East India Company had its licence withdrawn, the British Raj was established and India passed under the rule of the Crown⁷. The custom of intermarriage quickly declined under the Raj and was eventually actively discouraged. Therefore, Tom Helmer’s choice to marry Niru could initially be seen as a challenge to both the new policy enforced by the Crown, as well as an act of defiance towards his prejudiced countrymen who see his wife as “subhuman” and had even encouraged him to “keep the woman as a concubine” (Gupta, 2019, p. 35), even though his attitude to her, as will be pointed out later, is still flawed and influenced by the prejudiced views of the British.

The play offers a persuasive examination of the Helmer’s cross-cultural household that marks the boundaries of Niru’s confinement: in the three-act play the action moves easily between the interior and outdoor spaces of a large colonial house featuring various rooms, including a living room, a terrace/verandah, a bedroom, a courtyard and the servant’s quarters (Gupta, 2019, p. 13). In the Lyric Hammersmith

production, the setting consisted of a tiered courtyard house framed by terracotta walls and a banana tree growing high in the middle: this sophisticated setting conflates elements of both Indian and English architecture, so as to reflect the hybrid nature of the Helmer's wealthy household, while also resembling Victorian prison-houses, suggestive of Niru's imprisonment predicated upon the Victorian norms of the separate spheres⁸. Niru's marriage to a high-ranking British man has also involved uprooting and transformations, including her conversion from Hinduism to the Christian faith (Gupta, 2019, p. 73) and her transfer from her home town of Darjeeling, a hill summer station in West Bengal, to Calcutta, the capital city and centre of the administrative power. The tension between Calcutta and Darjeeling is played out so as to contrast urban modernity with rural tradition, as well as to illustrate Niru's competing ideas of "home": Darjeeling is the place she had chosen to move to temporarily with Tom in the early phase of their marriage, in order to nurse him when he had been very ill and needed the fresh air of the hills (Gupta, 2019, p. 29); it is also where she heads off to at the end of the play, both in her pursuit of an independent life, and in an attempt to reconnect with her past (Gupta, 2019, p. 112) – a departure from the original Ibsen's script, where Nora's destination is unknown.

In the illuminating opening scene set on Christmas Eve, Niru returns from her Christmas shopping wearing an expensive sari "draped over, to cover her head in public [...] bangles on her wrists and anklets on her feet" (Gupta, 2019, p. 15). Tom is amused by his "Indian skylark chirruping away" (Gupta, 2019, p. 16) and reprimands her both for her sweet tooth and for being a spendthrift, but ultimately admits in condescending tones, he wouldn't want her "to be any other way" (Gupta, 2019, p. 20):

TOM: Niru, you are a very pretty but expensive pet!

[...]

TOM: Has my little sweet-toothed fairy been up to no good in the city today?

NIRU: No Tom.

TOM: A little tasting, nibbling and munching of *jelebis* perhaps? (Gupta, 2019, pp. 20-1).

The cheerful tones, however, betray both Niru's girlish, coquettish nature and the fragility of her position as Tom's wife and dependent on which the drama hinges. By delving further into their relationship, the play provides insights into how the Raj operated not only in the context of intermarriages and within the domestic realm, but in society at large. To this end, Gupta adds a new scene in the first act of the play between Tom and Dr Rank, the terminally ill surgeon who, in Ibsen's source text performs the role of Torvald's close and loyal friend, who is secretly in love with Niru. In Gupta's work, Rank is assigned the role of anti-imperialist and a foil to Tom. Scene three in the first act, set in Tom's study, offers little snapshots of Indian life under the British which contribute to place the Helmer's domestic drama within the turmoil of Victorian India's "dynamic time" (Gupta, 2019, p. 11). Rank describes how "the Indians are dying to their thousands", due to British rule which exacerbates famines, and he

argues that the railways and infrastructure have been built to transport troops and curb anti-British rebellions, as well as “to transport food out of productive regions for export” (Gupta, 2019, p. 34). Tom Helmer is equally resentful of the excesses of British rule when he unveils harrowing details of how the British mistreat or even abuse their servants and can easily get away with their crimes:

TOM: Captain Elliot – an unspeakable brute. Kicked his Indian servant to death. Doctors examined the servant’s spleen and claimed it was enlarged due to malaria and that is why the poor man died. Accidental death was how it was recorded. [...]

DR RANK: I remember. The death of an Indian at British hands is always an ‘accident’ (Gupta, 2019, p. 35).

However, Tom still believes in his country’s mission to “spread culture and knowledge” and make “England great”, whereas Rank retorts that as oppressors they had lost their “humanity along the way” (Gupta, 2019, pp. 35-6).

Rank’s critique of Empire from the perspective of a white British man, who is even accused by Tom of having “gone completely native” (Gupta, 2019, p. 36), is resumed later and spelled out more forcefully by Das, one of Tom Helmer’s low caste, Indian employees and a moneylender, who, like the original Krogstad in the source text, comes to the Helmer’s home to blackmail Niru. He vents his rage as a subaltern and casts a shadow of the anti-British rebellion that was brewing in the country, resenting “the white man who plunders our country” (Gupta, 2019, p. 52). In a tense exchange with Niru, Das further accuses the British of having “moved across this land like locusts and enslaved us, relegated us to menial positions” while also blaming Indians like her “who look down on the rest of us” (Gupta, 2019, pp. 54-5). Das reinforces this point in a later scene, when he calls Niru a “little exotic pet [...] Spoilt and pampered all her life. Simpering lackey to the English” (Gupta, 2019, p. 82), which clarifies the extent to which she occupies an uneasy in-between position under the colonial regime, being both exoticized by the British and despised by her fellow Indians for crossing the lines between oppressors and oppressed.

Tom Helmer’s role as a lawyer and an administrator, liaising between family and community, the Indians and the British, is of significance especially because of the connection Gupta intends to suggest between home and nation. In his stance towards Das, whom he despises for “his lack of morality” and for being “morally unfit” (Gupta, 2019, p. 58) and that in turn, resounds with the ways he looks down on his wife, prefigures his disdain of her when later in the play he aligns Niru with the supposedly lower moral standards of her people. Tom’s patriarchal mindset and role as gatekeeper of the Empire, brings the synecdoche of home and nation into focus, also in his passing mention of the *memsahibs*, the English colonial wives. He openly criticizes their habit of making “their homes as if they were in England [...] India’s full of faint hearted, simpering memsahibs [...] always complaining about the heat” (Gupta, 2019, p. 22).

One additional key to understanding Tom's western view of Niru is offered by the way he exoticizes her. This becomes clear when Niru rehearses a dance at a high dramatic point in the second act when she fears Das will expose her secret. In Ibsen's text, the scene is one of the most controversial parts of the play, loaded with sexual overtones, in which Nora makes a spectacle of her body to please and entertain her husband by dancing a tarantella. The male characters, Tom and Dr. Rank see her as a beautiful woman dancing for their amusement, while the other woman present, Mrs Linde, sees the anguish in Nora's wild dance, or, as Moi argues, while "the former theatricalize her, the latter sees her as a soul in pain" (2006, p. 271). Rooted in the culture of Southern Italy, the solo tarantella, as opposed to the courtly tarantella dance, is a form of hysterical catharsis during which women can escape temporarily from their prescribed roles as mothers and wives (Finney, 1994, p. 98). Gupta preserves the dance scene and transforms it into a moment of Indian classic dance, with Niru metamorphosed into a Mughal princess in the eyes of Tom and Dr. Rank. Her choice of replacing the tarantella with khatak, an Indian classic dance, works at multiple levels: as a ritualistic dance with a fast pace and drumbeat, it enhances the dramatic effect of the scene with Niru dancing and spinning "wildly, out of control" (Gupta, 2019, p. 89); it is also a tribute to Gupta's Bengali background, as well as to contemporary forms of diasporic South Asian performance culture, since this type of dance often features in Bollywood films, where it is used as a sensual, courting dance⁹. Gupta places the dance scene more firmly within the context of Anglo-Indian relations by adding the detail that Niru will perform at a fancy-dress party hosted by the MacDonalds, one of the few British couples to have befriended the Helmers, and that it is Tom who suggests that she go as "a Mughal dancing girl" (Gupta, 2019, p. 62). One could argue that Niru is welcome there precisely because of her exotic appeal, as a titillating object of amusement and curiosity. This minor detail complicates the meaning of woman as spectacle for men's consumption at the heart of Ibsen's tarantella, and turns the dancing Niru into an object of the Orientalist gaze of the colonial English.

The dance also marks a turning point in the play and builds up a crescendo, culminating in the revelation of Niru's secret that propels the action towards the final conflict between husband and wife. When in scene two of act three Tom discovers his wife's guilt in forging her father's signature, in order to secure the loan that had financed his treatment and recovery in Darjeeling, he shows his rage and speaks "as an angry husband and a spokesperson for blinkered colonialism" (Neill, 2019).

TOM: I should have known that something like this would happen. I went against society, against nature to take you into my home.

NIRU: Against nature.

TOM Don't say a word. Be quiet. You have the same blood as your father. His irresponsible, fraudulent ways. I should have known better than to overlook his criminal activities. For you, I did it for you. And yet you're the same. No religion, no morals. I thought by converting you to Christianity, you would change (Gupta, 2019, pp. 105-6).

Tom's racial bias against Niru's family and her whole race, channels the play towards its end and layers it with more complex and political overtones, that reinforce Niru's double oppression, because of her gender and her race. The final scene of the play testifies to Niru's awakening in both personal and political terms, and precipitates her decision to leave. She turns Tom's reasoning based on her acting "against nature" on its head, and her eloquent defence reads as a reminder of the equally unnatural imposition of English rule on India:

NIRU: Yes. You said that you had gone against your nature by marrying me. Perhaps I went against my nature too. Or against nature itself. This is not your land. It is not your home. You live here as strangers (Gupta, 2019, p. 113).

In her last appearance on the stage, Niru has removed the lush, embroidered attire of the khatak, adorned with bangles and music anklets, and replaced it with a humble cotton sari that visually renders her more profound inner transformation. When Niru leaves, there is no final shutting of doors but the ornate portal of her marital home remains ajar, thus creating a sense of her lingering between past and present, in keeping with the unresolved ending of Ibsen's play. She walks out of her past life as a kittenish, married woman trapped in a colonial doll's house, while the political slant of her final confrontation with Tom reinforces the metonymic use of home for Indians under the Raj, who are displaced in their own home by the imposition of the Raj rule. Her unadorned appearance symbolizes both her removal of the shackles of patriarchal rule, and heralds India's eventual removal of the shackles of imperial rule¹⁰. Niru's dramaturgical trajectory also comes full circle: she had made her entrance in the play at daytime, well dressed, bejewelled and with her head covered, while the outdoor sounds of Calcutta, "temple bells and conch shells, prayer chants, children's voices" (Gupta, 2019, p. 15) eased her into the comfort of her home; now, as the final stage direction details:

NIRU: emerges out on to the night streets of Calcutta. We hear the sounds of carts and people talking. She listens to the vibrant sounds of life around her and looks timid at first. Slowly she removes the veil from her head and stands unafraid (Gupta, 2019, pp. 116-7).

3

The New Woman's quest for 'home' in the Anglo-Indian context

Niru's relationship with other female characters in the play further illuminates the position of Indian women in the Raj. Their role in Ibsen's text is mainly intended to offset the emotional hardship endured by Nora Helmer in a comfortable middle-class home, with the material difficulty experienced by less privileged women, burdened by poverty and the rigidity of the class or caste system. When transposed to an Anglo-Indian context, minor characters such as Mrs. Lahiri and the *ayah* Uma bring to light

the neglected lives of working women who like Uma, are employed in rich households, looking after the family's children while leaving behind their own who grow up as virtually estranged (Gupta, 2019, p.61). Krishna Lahiri, in turn, contrary to the society's norms of modesty and propriety, is forced to provide for her own upkeep by taking up menial jobs. Interestingly, in constructing her character Gupta makes few changes and keeps close to Ibsen's script; Krishna Lahiri appears on the scene as a long-lost childhood friend (Christine Linde in Ibsen's text) who returns as an impoverished, hungry woman "furtively eat[ing] all the food on her plate" (Gupta, 2019, p. 37), wearing a plain, white sari that marks her status as a widow. She hopes that Niru can use her influence to help her get a job as a clerk in Tom's office and to this end she spins a tale of loss and displacement:

LAHIRI: I had to turn my hand to anything I could. You know how difficult it is as a woman to work here. But I did get some temporary work here and there - managing a small supplies shop, teaching in a girl's boarding school. The last three years have felt like nonstop work without any rest. [...] Everyone looks down on me because I am a working woman. People gossip – some say I am shameless walking about, my face uncovered. That's why I came here. Calcutta is more modern (Gupta, 2019, pp. 30-1).

An exploration of the multiple female perspectives of the play shows how Gupta's work taps into an expanding canon of contemporary South Asian diasporic women's writing, elaborating on major themes such as home and belonging. As Ruth Maxey argues,

South Asian writers [...] examine home in order to raise provocative questions about changing societies and the place of ethnic South Asians within them. Home thus serves as an important synecdoche for wider social and national concerns (2011, p. 28).

Gupta's compelling investigation of the various connotations of home for a transcultural character like Niru is then enriched by the other female characters' contrasting experiences of home, in the fraught context of inter-ethnic relations during the Empire. As an impoverished widow, Mrs. Lahiri both symbolizes the fate of women who cannot rely on the ease and stability provided by their husbands, and unwittingly points the way out of the doll's house for Niru, when she encourages her to look beyond the boundaries of her home, as other 'new women' in Calcutta are doing:

MRS: LAHIRI There are other women out there like me. Working women. Only next door to you a widow – Mrs Lal - has her own private photography studio.

NIRU: Taking photographs?

MRS LAHIRI: Exclusively of ladies. The business is making a lot of profit. [...] There's a lot going on out there. The world is changing Niru (Gupta, 2019, p. 31).

In the exchanges between Niru and Lahiri, an alternative, more composite view of their life emerges, despite the material and social differences between them. This also helps

to counterbalance Tom's view of Niru as an "expensive pet", suggested in the opening scene of the play, and makes Niru's character more rounded and her transition from subjugation towards independence more credible:

NIRU: [...] Whenever Tom gave me cash for saris or material for dresses, I always kept a half of the money back. Bought the cheapest things and Tom never noticed. At times, it was very hard on me because it is nice to have good silk saris isn't it Krishna? Benarasis⁷, Temple, Dhaka silk, Toshor...

MRS LAHIRI: I imagine it is. I only have cotton ones (Gupta, 2019, p. 39).

4

Conclusion

By revisiting the character of Nora Helmer and placing her at the heart of a Victorian, colonial household, Gupta offers a critical perspective on the British Raj and illuminates the condition of Indian women in it, one that was determined by their gender and ethnicity, as well as by intersecting factors, such as class and financial means. Gupta charts Niru's evolution from "Indian skylark" (Gupta, 2019, p. 20), and "timid Indian princess" (Gupta, 2019, p. 100), devoted to making "the house pretty and have things nice for Tom just as he likes it" (Gupta, 2019, p. 40), to a woman who finally comes to realize she has been playing the subaltern colonial wife in her British husband's doll-house. She also acknowledges that prior to her marriage, she had been raised as her father's "*putul*, his doll" (Gupta, 2019, p. 110), and has now decided to forge an independent life for herself:

NIRU: I passed out of my Baba's charge into yours. You arranged everything according to your tastes and so I got the same tastes as you – or at least I pretended to. When I look back on it I feel like a clown, existing only for your entertainment. [...] I am your doll-wife just as I was my Baba's doll-child before (Gupta, 2019, pp. 110-1).

The author places Niru's story within an evolving Anglo-Indian context illustrating the instability and unequal power relations of the British Raj, while dramatizing the character's attempts to understand and articulate her own desires and needs. In this respect, as a South Asian diasporic woman writer, Gupta constructs an "intimate epic" that "locate[s] and fuse[s] family drama within wider political upheavals" (Ranasinha, 2016, p. 9). Gupta's approach to Ibsen's work also resounds with Patricia Hill Collins's view that "intersectional paradigms remind us that oppression cannot be reduced to one fundamental type, and that oppressions work together in producing injustice" (2000, p. 18). Her intersectional take on the New Woman question engages with overlapping forms of oppression that bring to light the contemporaneous historicity of the play. Niru's dramaturgical arc is both personal and political and a vivid illustration of how "race, gender, class, and sexuality interact in complex ways that shape subjects and

institutions alike” (Nash, 2011, p. 446). Gupta persuasively delves into the imbalance of power endorsed by the Empire, so as to illustrate how Niru and the other female characters in *A Doll’s House* grapple with the difficulty of locating home in the face of uprooting and financial precarity. Her dramatization of female stories resonates with the identity politics of diasporic South Asian women’s writers, whose work reflects their ongoing search for “alternative homes or makeshift shelters [...] enabling invisible imaginative spaces and histories to emerge” (Nasta, 2000, p. 84). Simultaneously, frequent references to political instability in the Raj voiced by Dr. Rank, along with the budding anticolonial struggle represented by Das, are informed by contemporary critical inquiry into imperialism and race relations.

The play ultimately invites us to consider how the long nineteenth century shaped by imperialism and mounting resistance to it has impacted on the contemporary, as both the constraints Niru is subject to and the challenge she poses to the patriarchal and colonial world are still debated today and continue to impinge on the life of postcolonial people. Gupta’s historically-informed exploration of the New Woman in an Anglo-Indian context moves beyond “being simply an ‘all Asian’ *Doll’s House*”, and becomes a compelling examination of different forms of oppression, thus making Niru’s liberation at the end of the play “more layered and more poignant.” (Gupta, 2019, p. 11). As a postcolonial revision of a classic text about female subjugation, her retelling of *A Doll’s House* opens “fissures in the supposedly solid foundations” of the source text (Thieme, 2001, p. 2), while contributing to the literary construction of the New Woman in diasporic South Asian women’s writing (Hussain, 2005). Ultimately the writer has offered an innovative, cross-cultural perspective on the play, unleashing once again the potential of Ibsen’s *A Doll’s House* to explore the woman question across time.

Notes

1. In his address to the Norwegian Association for Women’s Rights in 1898, some twenty years after the publication and first staging of *A Doll’s House*, Ibsen famously remarked that whatever he had written, had been “without any conscious thought of making propaganda” and that his task had been “the description of humanity” (Ibsen, 1972, p. 65).

2. Arguably, the term New Woman first appeared in Sarah Grand’s essay ‘The new aspect of the woman question’ published in 1894 and soon came to identify the new breed of free-spirited, independent and educated women who questioned the traditional role of homemakers assigned to them. The New Woman became a force for change throughout the late-Victorian and Edwardian epochs, even though a significant revision of the role of women in society was already well under way by the time the term was coined. Undoubtedly, it had been accelerated by key reforms in important areas, such as the divorce law reform in 1857, and the Married Women’s Property Act in 1882 that gave property rights to married women (Ledger, 1997).

3. William Archer, *World of 1893*, qtd. in Buonanno (2002, p. 190).

4. *Pall Mall Gazette*, 10 June 1893, qtd. in Buonanno (2002, p. 193).

5. Gupta’s adaptations of European classics range from William Wycherley’s Restoration comedy *The Country Wife* at the Watford Palace Theatre in 2004 to a translation of Bertolt Brecht’s *The Good Woman of Setzuan* for the National Theatre in 2001 and, more recently, *A Midsummer Night’s Dream* reinterpreted through the lens of Bollywood aesthetics, presented at the Shakespeare’s Globe in 2016.

6. See in particular *Lions and Tigers* (2017), a play about Bengali revolutionaries set in the years 1927-1931 that preceded the independence of India, and *The Empress* (2013), where she blends the true story of the

relationship between an ageing Queen Victoria and her Indian protegee Abdul Karim with the fictional story of an Indian *ayah* (nanny) in Britain at the turn of the century.

7. On interracial relations and intermarriages in India in the eighteenth and nineteenth century see Darlymple (2002).

8. Detailed information on the Lyric Hammersmith production is available at https://lyric.co.uk/wp-content/uploads/2019/05/A-Dolls-House_Education-Pack_Lyric-2019.pdf (Accessed 2021-11-20).

9. Gupta discusses the role of the khatak dance in her version of *A Doll's House*, during her conversation with RADA student Adrian David Paul at https://www.youtube.com/watch?v=9h_rftZVBoU (Accessed 2021-12-10).

10. When asked about the ending of the play and Niru's prospects outside the doll-house, Gupta claims that the character's future is "nationalism", thus remarking the political strand of her rewriting and the home-nation metonymy: https://www.youtube.com/watch?v=9h_rftZVBoU (Accessed 2021-12-10).

References

- Billington M. (2009), *A Doll's House*, in "The Guardian", 20 May, <https://www.theguardian.com/stage/2009/may/20/a-dolls-house-theatre-review>, Accessed 2021-11-10.
- Buonanno G. (2002), *International Actresses on the Victorian Stage*, Il Fiorino, Modena.
- Collins P. H. (2000), *Black Feminist Thought*, Routledge, London.
- Cracknell C. (2012), *Nora, now: A Doll's House film for the modern world*, in "The Guardian", 17 October, <https://www.theguardian.com/stage/2012/oct/17/nora-dolls-house-film-modern-world>, Accessed 2021-11-20.
- Crompton S. (2019), *Review: A Doll's House*, in "WhatsOnStage", 12 September, https://www.whatsonstage.com/london-theatre/reviews/a-dolls-house-lyric-hammersmith_49868.html, Accessed 2022-01-05.
- Darlymple W. (2002), *White Mughals*, Penguin, London.
- Gupta T. (2019), *A Doll's House*, Oberon Books. Kindle ed., London.
- Gupta T., Sierz A. (2010), *Writing Beyond the Stereotypes (Tanika Gupta in conversation with Aleks Sierz)*, in W. Huber et al. (eds.), *Staging Interculturality*, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, pp. 37-50.
- Finney G. (1994), *Ibsen and Feminism*, in J. McFarlane (ed.), *The Cambridge Companion to Ibsen*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 89-105.
- Fischer-Lichte E. (2012), *Introduction*, in E. Fischer-Lichte et al. (eds.), *Global Ibsen. Performing Multiple Modernities*, Routledge, London, pp. 1-16.
- Hussain Y. (2005), *Writing Diaspora. South Asian Women, Culture and Ethnicity*, Routledge, London.
- Ibsen H. (1972), *Speeches and New Letters*, edited with an introduction by Arne Aldal, Haskell House Publishers, New York.
- Jones N. (2019), *Introduction*, in T. Gupta, *Historical Plays*, Oberon, London, pp. 7-21.
- Ledger S. (1997), *The New Woman. Fiction and Feminism at the Fin de Siècle*, Manchester University Press, Manchester.
- Ledger S. (2002), *Ibsen, the New Woman and the Actress*, in A. Richardson et al. (eds.), *The New Woman in Fiction and in Fact*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 79-93.
- Maxey R. (2011), *South Asian Atlantic Literature, 1970-2010*, Edinburgh University Press, Edinburgh.
- Moi T. (2006), "First and Foremost a Human Being": Idealism, Theatre, and Gender in *A Doll's House*, in "Modern Drama", 49, 3, pp. 256-84.

- Moi T. (2008), *Henrik Ibsen and the Birth of Modernism: Art, Theater, Philosophy*, Oxford University Press, Oxford.
- Nash J. C. (2011), 'Home Truths' on Intersectionality, in "Yale Journal of Law and Feminism", 23, 2, pp. 445-70.
- Nasta S. (2000), *Homes Without Walls: New Voices in South Asian Writing in Britain*, in R. J. Crane, R. Mohanram (eds.), *Shifting Continents/Colliding Cultures*, Brill Publishing, Amsterdam-New York, pp. 83-102.
- Neill H. (2019), *A Doll's House*, *Lyric Hammersmith review – Ibsen tellingly transposed to colonial India*, 12 September, <https://theartsdesk.com/theatre/dolls-house-lyric-hammersmith-review-ibsen-tellingly-transposed-colonial-india>, Accessed 2022-01-10.
- Newey K. (2005), *Women's Theatre Writing in Victorian Britain*, Palgrave Macmillan, New York.
- Ranasinha R. (2016), *Contemporary Diasporic South Asian Women's Fiction. Gender, Narration and Globalisation*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Räthel C. (2020), *Redecorating A Doll's House in Contemporary German Theater-Multiple Authorship in Ibsen's Nora*, in "Ibsen Studies", 20, 1, pp. 67-87.
- Robins E. (1928), *Ibsen and the Actress*, The Hogarth Press, London.
- Sierz A. (2012), *Introduction*, in T. Gupta, *Political Plays*, Oberon Books, London, pp. 9-16.
- Tronicke M. (2019), *Terror by Candlelight: The Affective Politics of Fear in Tanika Gupta's Lions and Tigers*, in "Journal of Contemporary Drama in English", 7, 1, pp. 58-71.
- Thieme J. (2001), *Postcolonial Con-texts. Writing Back to the Canon*, Continuum, London.

Altri studi

From innocence to experience. The seduction of knowledge in *Melmoth the Wanderer*

by *Paolo Pepe**

Abstract

This essay discusses one of the masterpieces of English Gothic literature: *Melmoth the Wanderer* (1820) by Charles Robert Maturin. The analysis focuses on the complex relationship established by the eponymous protagonist, Melmoth, with the young and innocent Immalee, within the interpolated *Tale of the Indians*. The corruption of innocence, the Wanderer's attempt to attract and seduce, unfolds on the fringes of the erotic sphere and its rhetoric, thus becoming a marker of both epistemic and aesthetic tension. Most unexpectedly, the diabolical seducer's act brings about no impulse towards assimilation. On the contrary, it arouses in the designated victim an irrepressible desire for differentiation and distinction between the self and the other, fostering a drive to separate and to learn, yielding to the entropy of becoming to experience the energy of difference and the giddy vertigo of the extreme form of Gothic trespass: the (Blakeian) marriage of Heaven and Hell.

Keywords: Maturin, *Melmoth the Wanderer*, Immalee, Knowledge, Seduction, Suffering, *Paradise Lost*.

I

The road to perdition

From Aphra Behn to Delarivier Manley and Eliza Haywood, to name just the most important, the numerous tales of amorous intrigue that appear on the English literary market between the end of the 17th and the first thirty years of the 18th century, dramatize, through plots revolving around courtship and seduction, under the ambiguous guise of persecuted innocence, an antagonism between classes and genders that was increasingly felt and variously discussed at the turn of the new century (see: Richetti, 1992, pp. 124-5).

It is certainly true that the prevailing, socially-oriented, paradigm reflects a kind of obsession with the loss of virginity, especially female virginity (see: Bowers, 1999, p. 129; Harol, 2006, pp. 2-5), presenting young unworldly women misled by the flattery of licentious aristocrats and for this reason condemned to perdition and a fate of death or marginalization. At the same time, however, it is also true that this trajectory of error and fall takes a variety of forms in the dozens of volumes of amatory fiction published in those years (Haywood alone published as many as 36 novels in the two decades following the success of *Love in Excess*, of 1719).

* Università eCampus.

Specifically, its inevitability appears to be problematized by a series of questions surrounding male *and* female agency and thus the true potential for individual choice in the sphere of sexual behaviour¹. This fluidity in effect suggests a way of understanding the nature of desire – and its dynamics – that represents an alternative to the moral discourse promulgated by the contemporary precepts aimed at sentimental education².

From this point of view, 1740 marks a turning point: Richardson publishes *Pamela*, the epistolary novel that codifies a model of the relationship between the sexes (and between the literary character and the public) destined for great success throughout Europe.

Spiritual and possessed of an unshakable religious faith, the very young protagonist, Pamela, rejects the role of victim and reframes the contents of her own personal story in the exemplary and transparent terms of a testament to *virtus*, of a purity that is threatened *but* defended³. She is ultimately rewarded by a reversal of the power relations with the rake, Mr. B., in his turn seduced and redeemed, by a rewriting of class and gender relations shaped by a rhetoric not of *eros* but of *ethos*⁴.

Richardson's subsequent novel, *Clarissa*, offers a complementary and necessary interpretation of that model. Here the heroine, blemished by sin – irreparable though involuntary –, *chooses* to die, aestheticizing a practice whose popularity was well-established: the Christian preparation for a good death (*Ars Moriendi*), the subject of numerous writings and treatises from the 15th century onwards⁵.

The second half of the 18th century sees a reformulation of the parameters. Specifically, if we look at the Gothic novel, the focus of this paper, the seduction paradigm becomes increasingly polarized and rigid. The semantic area of *seduction* shifts seamlessly towards that of *rape*, of “forced sexual intercourse”; words congeal and gradually cede their communicative capacity to the body, able to express emotions and feelings more and better than words, as amply attested by the sentimental novels, but above all able to kindle an erotic desire that now demands satisfaction, no matter whether this entails the (at least attempted) exercise of violence: seductive argumentation is replaced by a proxemic of subjugation.

Moreover, in the novels that deviate from Radcliffe's “Enlightenment” Gothic and belong to the line that runs from Lewis to Stoker – a hundred years separate *The Monk* (1796) from *Dracula* (1897) – this shift takes extreme expression in forms of wicked enjoyment, of a fatal attraction to flesh and blood (see: Pepe, 2015, pp. 119-20). And that is not all: also manifest is the other plot underlying every seductive ambush intended to induce a transgression and turn the victim from the righteous path: the perversion operated by diabolical intervention, according to which there is no seduction that cannot be ascribed to absolute Evil, to Satan or one of his messengers (see: Folena, 2012b, pp. 7-8). The *corruptio* of Ambrosio, the monk, is well known; equally and perhaps even more emblematic is that of Melmoth the Wanderer, the eponymous protagonist of the novel published in 1820 by the Protestant pastor Charles Robert Maturin.

In *Melmoth the Wanderer*, we find a specific interpretation of the diabolical seduction motif in the interpolated *Tale of the Indians*. Here, in the complex relationship established by the Wanderer with the naive and ethereal Immalee, the

process of fascination, of attraction to evil, reveals its biblical and Miltonian origins as it unfolds on the margins of the erotic and its rhetoric to construe itself instead as a path of learning, as the conquest of knowledge. Embleatically, the seducer's act does not generate a drive towards assimilation; on the contrary, it instils in the intended victim an overwhelming desire for differentiation, to seek out the distinction between the self and that which is other than the self, awakening in her a yearning to separate and to know, to cross the polished threshold of beauty and the identical to experience the energy of the dissimilar, up to the dizzying heights of the trespass *par excellence* of the Gothic aesthetic: the (Blakeian) marriage of heaven and hell.

2

Mixing memory and desire

Maturin's novel begins with an old mistake: the pact with the devil aimed at appeasing the *libido sciendi*, the desire to know, to penetrate the unknown and even the forbidden. Driven, like Faust, by pride and intellectual presumption, John Melmoth, an Irish lord born in the 16th century, renounces his own soul and damns himself in exchange for a world of knowledge sought through a life prolonged "beyond the period allotted to mortality", by another hundred and fifty years, or perhaps more, "should the fearful terms of his existence be renewed" (Maturin, 2008, pp. 535; 538)⁶.

Diverging from the Faustian precedent, in Maturin's novel the pact also takes on the characteristics of a challenge. To please his master, Melmoth corrupts, kills and torments; yet he simultaneously tries to free himself and regain hope of eternal salvation by transferring the infernal bond to some other unhappy person, plunged by circumstances into the abyss of despair.

In a plot arranged on four levels, in turn traversed by small secondary rivulets, the episodic appearance of the Wanderer is the only, tenuous thread of continuity in a narrative that speaks little of him and much of other things. The narrative proceeds without a true focus and without a hierarchy; that is, it does not take shape around a principal or common core, but rather through the insistent juxtaposition or interpolation of multiple stories. These stories are complete in themselves, though they are entrusted to often fragmentary documents that inevitably create logical and temporal gaps in the narrative *continuum*.

Melmoth the Wanderer opens with the young John Melmoth leaving Trinity College Dublin in the fall of 1816 and travelling to County Wicklow to attend to a dying uncle, who years earlier had retired to his family estate, 'The Lodge', now almost in ruins. During a dramatic final interview, John is informed of the existence of a secret concerning an ancestor, his namesake, who has been alive for about two centuries. On one of the walls of the study is the painting that portrays him, "inscribed J. Melmoth, 1646" (p. 21); in a footnote at the bottom of his will the uncle orders his nephew to destroy this painting, ideally together with the manuscript hidden "in the third and lowest left-hand drawer of the mahogany chest standing under the portrait" (p. 21).

The first level of the narrative, in the third person, consists of the quest of the young John Melmoth to penetrate the aura of mystery surrounding the man in the painting, who will eventually reveal himself to his younger relative in his birthplace as it is here that he wishes his earthly existence to end. The two stories that underpin the novel unfold within this sort of frame. Recounted on the “very mouldy and discoloured” papers found by John (p. 21), the first reconstructs, again in the third person, the controversial events that happened to an Englishman named Stanton, during the years of the Restoration: having escaped the seductions of Melmoth, he devotes the rest of his life to tracking him around Europe, hoping to meet him once again. The second (*Tale of the Spaniard*) focuses on the adventures of the Spaniard Alonzo Monçada, the sole survivor of the ship on which he was travelling, surprised by a storm off the Irish coast; John rescues Monçada, who then tells him his story. Then there is the narrative level that we could describe as the *tale within the tale*: specifically, the sad story of Donna Ines de Cardoza, contained “in the Stanton document”; and the *Tale of the Indians*. Finally, there are the stories included in the *Tale of the Indians*, namely *The Tale of Guzman’s Family*, told to Don Francisco di Aliaga by a foreigner who later pays for his recklessness with his life, and *The Lover’s Tale*, concerning the unhappy love affair between Elinor Mortimer and John Sandal, of which Don Francisco is again informed by Melmoth the Wanderer (see: Null, 1977, pp. 133-47; O’Sullivan, 2016, pp. 74-84; Stott, 1987, pp. 41-52).

On a chronological level, the novel essentially unfolds within a dual timeframe: the second half of the 17th century, and the years between the late 18th and early 19th centuries, but not in a linear and coherent way. Character and reader are thus united by an identical destiny: whilst the young Melmoth must identify and fit together the disassembled and dispersed pieces of his ancestor’s story, the reader must rearrange the pieces of a narrative that continually confuses through deferral, digressions, and changing settings. To remain with this latter aspect, *Melmoth* has a wide-ranging geographical setting, scattered between Ireland, Spain, Germany, England and India: in practice an almost complete map of the Gothic novel, enriched by incursions into London and its environs, and by its openness to an Edenic and literary East. With rare exceptions, however, these places are not described. The story wanders, covering immense distances in a few lines, only to seek refuge, as soon as possible, within specific and often narrow boundaries: a castle, a convent, a country house, the rooms or the *hortus conclusus* of a noble palace, the damp and mouldy walls of cellars, dungeons, crypts, up to the suffocating alienation of the cell of an asylum (see: Ferrari, 1999, pp. 327-50).

The impression of fragmentation conveyed by the work⁷ is further heightened by the peculiar structuring of the text, containing a true encyclopaedia of words and books, triggering a complex intertextual play amplified by the recurring interventions of the author as editor⁸.

The *Tale of the Indians* occupies a quantitatively and qualitatively important place in this palimpsest of reminiscences, languages, contexts. At its centre is the character of Immalee, the solitary queen of a pristine island in the Indian Ocean on whose shores she was abandoned when still a child after a shipwreck. When already an adult, she is

rediscovered by a singular fate and taken to Madrid, the Madrid of the late 17th century, where she begins a new life with her family of origin, the Aliaga, under the name of Isidora.

The attempt at seduction made by the Wanderer on several occasions in the *locus amoenus* of the island is narrated in chapters XIV to XVIII of the third volume of the novel; it then continues in Spain, occupying much of the fourth book. The underlying model is the temptation of Eve by the Serpent, in the version composed by Milton in *Paradise Lost*; this paradigm is constantly recalled by direct quotations, echoes and allusions, but it is also reversed in a story that distances the loss and the fall, to tell, on the contrary, not of a downfall but of a choice, of a self-aware rite of passage from innocence (including sexual innocence) to primarily intellectual experience.

Though Immalee becomes instantly agitated when the seducer reveals himself, it is neither the stranger's gaze nor his persuasive force of speech that provokes this sudden attraction in her. She is captivated, her soul unsettled by the mere sound of the words spoken by Melmoth: it is their cadence and musical quality, regardless of any meaning and opportunity for understanding, that awakens a dormant memory that instils desire in her:

The stranger advanced, and, [...] addressed her in the language which she herself had retained some words of since infancy, and had endeavoured in vain to make her peacocks, parrots, and loxias. [...] But her language, from want of practice, had become so limited, that she was delighted to hear its most unmeaning sounds uttered by human lips [...] (p. 282).

To paraphrase Kierkegaard's considerations on novels (2017, p. 80), we could say that hearing Melmoth and loving him was one and the same for Immalee; it is thus evident that in this case desire, manifestly, is not generated by the person himself but by what, belonging to him, makes him desirable (see: Bottiroli, 2020, p. 141). It is Immalee, once in the land of Spain, who confirms to Melmoth the mechanism that has kindled in her that inescapable love:

I loved you not for comeliness, – I loved you not for gay deportment, or fond language, or all that is said to be lovely in the eye of woman, [...] I loved you because you were my *first* –, the sole connecting link between the human world and my heart, [...] because your voice when I heard it first, was something in accordance with the murmur of the ocean and the music of the stars. And still its tones recall the unimaginable blessedness of those scenes where first I heard it [...] (p. 375).

Memory and nostalgia. It is no wonder, then, that if we return to the initial stages of their meeting it almost takes the form of an agnition, thanks in part to the echoes of the words spoken in Shakespeare's *Pericles*, in one of the most extraordinary "revelation" scenes of any literary work, English or otherwise. If we read the questions that Immalee poses to Melmoth alongside those addressed by Pericles to Marina the allusions are evident:

But where do you come from?

[...]

Where did you grow

and how came you here?

(*Melmoth the Wanderer*, p. 283)

What country woman?

[...]

Where were you bred?

[...]

How came you in these parts?

(*Pericles*, V.i.102; 163; 169)

Indeed, the arrival of the Wanderer allows Immalee to recover and shed light on something that is already within herself, in her own “internal foreign territory”⁹; this explains the downgrading of the rhetoric of love as a seduction technique made explicit by the text: it is simply denoted as superfluous and dissonant because the game is being played on a different level.

Melmoth’s initial attempts keep to a seductive strategy based on flattery: “God never made a fairer creature, replied the stranger, grasping her hand, and fixing on her eyes that still burn in the sockets of that arch-deceiver” (p. 282).

Immalee responds by suddenly shifting the focus of the discourse to what truly interests her, that is to say, repeating a story already told, to know, to draw with questions and requests on the infinite knowledge of *her* Satan. This profound desire, brought out by Melmoth, is linked in Immalee to curiosity about the different and her intention to escape the closed and static homogeneity of the island to enter the changeability and entropy of becoming.

The seduction process unfolds in the creases and impulses of the desiring will that originate from this tension. Beyond any rhetoric of eros, the seduction thus outlines a path of acculturation, of gradual awareness of oneself as a *subject expanding towards the multiple*: “I have thought I loved the things around me too much, and that I should love things *beyond me* [...]” (p. 290).

A symbol of innocence like Blake’s Thel (1789), unlike Thel Immalee does not flee in terror (*with a shriek*; IV.21) from the experience of a world “of suffering, guilt and care” (p. 285), inhabited by beings whose sole thought “is how to increase their own sufferings, and those of others, to the outmost possible degree” (p. 300). Deliberately, she decides to make it her own, though she knows that she is opening herself up to pain and to the possibility of a darkness that will soon weigh on her soul too:

She had, indeed, tasted of the tree of knowledge, and her eyes were opened, but its fruit was bitter to her taste, and her looks conveyed a kind of mild and melancholy gratitude... and her down cast and thoughtful eyes were full of tears.

Has my conversation wearied you, Immalee? Said he. It has grieved me (pp. 308-9).

However, although she allows herself to be bewitched by the polyphony of voices that “talk thoughts” (p. 287), Immalee retains a sense of her own distinction, to the point of imagining herself capable of taking on all that affliction and relieving it, almost like a figure of Mary or Christ: “Oh that I could live in that world, for I would make every one happy!” (p. 285).

This mirroring is reaffirmed and confirmed by the text: even after entering the temporal sphere of history, she retains within her the stigmata of an excellence that elevates her. In some ways, Immalee's perfection constitutes the antithetical but complementary face of the contemporary Gothic monstrous. Both conditions – one inspiring deferential respect, the other bewilderment and repulsion; we might think of Frankenstein's Creature, or, obviously, Melmoth himself – signal, beyond any metaphorical reading, the impossibility of assimilation.

Exemplary, and once again full of echoes, is the description of the effects produced by Immalee/Isidora as she walks along a Madrid street:

Men of the loosest gallantry fell back as she approached, with involuntary awe- the libertine who looked on her was half-converted – the susceptible beheld her as one who realized that vision of imagination that must never be embodied here [... she] seemed like a comet in the world of beauty, bound by no laws, or by laws that she alone understood and obeyed [...] (p. 328).

A perfection that is ostensibly untouchable but that, as in the case of Faust or Ambrosio, conceals a flaw, a weak point, a potential foothold for tempting her soul.

3

The Marriage of Heaven and Hell

On the island, the weakness that makes Immalee vulnerable, that which prevents her from closing "the Ear [...] to its own destruction" (IV.II) lies, as we have seen, in her propensity to desire something and someone else; a propensity fueled by an error of interpretation that disposes her to futile languishing.

The error is that made by Narcissus, according to most versions of the Ovidian myth recounted between the Middle Ages and the 18th century, in which the salient feature of the tragedy is not that it results from self-love, from falling in love with oneself, but the fact that it takes the form of love of an image, of falling in love with a shadow¹⁰:

"And you live here alone," he said, "and you have lived in this beautiful place without a companion?" – "Oh no!" said Immalee, "I have a companion more beautiful than all the flowers in the isle. [...] My friend lives under the water, but its colours are so bright. It kisses me too, but its lips are very cold; and when I kiss it, it seems to dance, and its beauty is all broken into a thousand faces, that come smiling at me like little stars. [...]"

"Is your friend male or female," said the stranger. – "what is that?" answered Immalee. – "I mean, of what sex is your friend?" But to this question he could obtain no satisfactory answer [...] (pp. 284-5).

This is the same error that Eve is on the point of making in *Paradise Lost*, fascinated by her own reflection in the waters of the lake (IV.460-468) but saved from losing herself in *vain desire* (IV.466) by a divine or angelic voice that leads her "to the place where Adam is", his image, of course, but endowed with a body and with it "a full

and physically independent existence” (Folena, 2012a, p. 123). It is the idolatrous error of mistaking “mirrored semblances” (Alighieri, *Paradise*, III.20) for real creatures, for what they allude to; to worship – paraphrasing George Herbert (*The Pulley*, LL.13-14) – the gifts instead of the giver, Nature instead of the God of Nature (not coincidentally, before she listens to the Wanderer, Immalee is unaware of the existence of God, as well as of the sexualized body). She persists in this error after the appearance of Melmoth, whose sensible form is fixed, pneumatically, we might go so far as to say, recalling the classical and medieval theories known to Maturin (a reader and scholar of Dante)¹¹, is fixed, we were saying, in the imagination, generating a simulacrum of love continuously visited by fantasy and memory in a circle that becomes vicious and morbid¹². Through its relation to Melmoth, whose essence lies in atopy, indecipherable since by definition there is no identifiable space in which to position and circumscribe him, as he is the Wanderer, desire inevitably becomes the perception and iteration of a lack that induces contemplative and melancholy yearning for the *image*, for the *phantasma*.

Your image is for ever before me, present or absent, sleeping or waking. [...] The first, the indelible image, is written on mine, and its characters will never be effaced till that heart is a clod of the valley (pp. 374-5).

It is this interior disposition, torn between the impulse to know, to step outside oneself, and losing oneself in the mental labyrinths of longing, that encourages yielding to sin, a sin sealed, three years later in Spain, by an infernal marriage with a damned being and the conception of a child who is the daughter of an emissary of the devil, a blasphemous counterpoint to the Nativity par excellence (that of Jesus).

Yet Immalee/Isidora manages to stop short a step away from perdition, renouncing Melmoth to die in faith, after seeing the fruit of that heretical love die and rot.

If the denouement takes place only in Madrid and not before, however, it is because a story that is almost a mirror image of this one is written on the island. A story that sees the Wanderer withdrawing, abandoning that paradise without completing his planned seduction, that is, without defiling the young woman and thus assimilating his victim to himself and to his own fate. A decision triggered by an unexpected and excruciating feeling of guilt in which we can read the persistence in Melmoth of an awareness of the distance that exists between a completed act and the moral law inscribed by God in every soul.

Melmoth vanishes, leaving Immalee’s lifeless body on the beach, locking the beginning and end of this first fragment of their amorous discourse into a terrible symmetry. Here, too, there are echoes of well-known literary antecedents: the tragedy of Dido, for example, but even more so of the myth of Ariadne, “forgotten” by Theseus on a remote island “beaten by thunderous waves, an abstract place where only seaweed moves” (Calasso, 1988, p. 30).

In reality, in Immalee’s case, the expression ‘seduced and abandoned’ takes on some specific and significant nuances of meaning with respect to its possible models.

Immalee is certainly “captured” by Melmoth in his seducer’s snares, but on the island at least she is not “won”. She is certainly seduced, but in the sense given to the Greek verb *phtheterein*, as Calasso (1988, p. 13) points out with respect to the myth of Ariadne: that is, broken into pieces, having chosen to indulge the desire that emerged on the appearance of the Wanderer and determined to renounce her own undivided fullness in favour of the transience of the mutable.

By contrast, Melmoth’s abandonment does not in this case signal the seducer’s indifference after having satisfied his desires; rather, it takes on the features and significance of a truce, albeit a temporary one, leaving the victim a possibility of salvation.

Such mythical allusions are in some cases barely a hint: as Calasso (1988, p. 36) notes, “the figures of myth have many lives and many deaths, unlike the characters of novels, bound each time to a single act”. Melmoth’s acts are serial and repeated: he seduces, and thus also destroys, errs and sets aside. As for Immalee, her journey, within the perimeter drawn by her desire, is summed up with cultured concision by Mario Praz (1976, p. 94): she begins life with a character similar to that of Byron’s Haidée in *Don Juan*, and ends it with a destiny that connects her to Goethe’s Margarete.

Notes

1. As Warner stresses (2012, p. 93): “In the novels of amorous intrigue [...] their inventive complications of the ordinary courtship plot, through the use of masquerade, incite a desire which is polymorphous, and exploits the pleasures of cross-gender identification. Precisely because they blur the identity of subject positions, these fictions can hail a general reader”. According to Potter (2003: 174), too, from the Restoration onwards: “the libertine fascination with disguise (manifested in masks, masquerades, and appropriated identities) [...], in addition to providing entertainment, allowed both men and women to pursue their passions without accountability”.

2. Behn, Manley and Haywood’s novels “represent sexualised bodies and amoral egos plotting to secure their own pleasures at the expense of others [...] they teach readers, men and women, to articulate their desires and put the self first, through reading novels where characters do so” (Warner, 2012, p. 94).

3. See: Pavel (2002, pp. 47-9); Richetti (1992, p. 169). It is also interesting to note, with Harol (2006, p. 196n10), that “even when clearly Pamela’s physical virginity is at stake, “virginity” is rarely used. For instance, in the first edition [...] “virtue” appears over 130 times, while “virginity” makes only about a dozen appearances”. This prompts a reflection on Pamela’s euphemistic speech and its constant omission of any reference to the body and the corporeal.

4. Without going into a complex debate that has a long critical tradition, irrelevant to the objectives of this essay, there is no doubt that the text leaves the way open for a reading in which Pamela’s virtue is not an incontrovertible truth. Indeed, “the rapid and prolific accretion of satires, defenses, and debates that followed the publication of *Pamela* depend for their effect on the instability of the evidence of Pamela’s virtue; that is, they exploit the idea that virtue, like virginity, can be faked” (Harol, 2006, p. 135).

5. To avoid going back too far in time, we could simply recall, for its acknowledged literary qualities, Taylor (1651).

6. Henceforth all references to the text will be to this edition; page numbers for quotations are given in round brackets at the end of the quotation itself.

7. Accentuating a technique already present in various sentimental novels of the 1760s and 1770s, from Sterne to Mackenzie, the openly declared omission, the fragment, also serve to indirectly confirm the authenticity of the documents presented. The existence of gaps leads the reader to believe that in an undetermined *earlier* time the pages were complete and actually available to a hypothetical reader: in practice, the authentication device (the found manuscript) finds a further foundation in reality precisely thanks to the *existence* of missing parts. See: Gardini (2014, pp. 19-20).

8. Even an incomplete list of the texts present, in recontextualized form, in Maturin's novel would include a high proportion of phrases drawn from the Bible; a substantial presence of Latin and Greek classics, from Homer to Virgil, from Pliny the Younger to Suetonius, from Zeno to Seneca, Cicero, Pindar, Juvenal; some great continental authors – Dante, Metastasio, Cervantes, Perrault, Diderot; above all very frequent borrowings from English literature, as if to compose a sort of embryonic native canon: Shakespeare (mostly the tragedies and the histories), Beaumont and Fletcher, Jonson, Milton, Dryden, the playwrights of the Restoration, Southerne, Pope, Fielding, Sterne, Gray, Garrick, Boswell, Radcliffe, Lewis. The intertextual nature of *Melmoth* is stressed by O'Sullivan (2016, p. 76). The "presence" of Homer, Virgil and Pliny in Maturin's novel is specifically investigated by González-Rivas Fernández (2008, pp. 37-54). The very detailed analysis is the premise for a much broader consideration: "En definitiva, se puede entender la literatura gótica como la primera relectura de la literatura grecolatina en clave no clasicista" (González-Rivas Fernández, 2008, p. 39). On the close relationship between Diderot's *La Religieuse* and *Melmoth*, see: Smith (1993, pp. 524-35). This polydiscursive mode is confirmed by the mixing of genres. See: Eggenschwiler (1975, pp. 165-81).

9. One of Freud's definitions of the subconscious, see: Bottirolì (2020, p. 141).

10. "Come Narcissi in sua spera mirando / s' innamorao per ombra alla fontana" (Davanzati, 1965, sonnet 26, v. 560).

The issue is well illustrated by Agamben (2006, pp. 97-8), with information and references summarized by Folena (2012a, p. 120110). Wide-ranging analyses can be found in Goldin (1967); Vinge (1967).

11. References to the Comedy are widespread throughout the novel. See: Milbank (2018, particularly pertinent is Chapter III).

12. "Secondo questa teoria [...], gli oggetti sensibili imprimono nei sensi la loro forma e questa impressione sensibile, o immagine, o fantasma, [...] è poi ricevuta dalla fantasia, o virtù immaginativa, che la conserva anche in assenza dell'oggetto che l'ha prodotta" (Agamben, 2006, p. 82). Agamben's discourse is detailed in the chapters *Eros allo specchio*, "Spiritus phantasticus", *Spiriti d'amore* and *Tra Narciso e Pigmaliione* (2006, pp. 84-145).

References

- Agamben G. (2006 [1977]), *Stanze. La parola e il fantasma nella cultura occidentale*, Einaudi, Torino.
- Alighieri D. (1867), *The Divine Comedy of Dante Alighieri*, trans. by Henry W. Longfellow, Ticknor and Fields, Boston.
- Blake W. (1789), *The Book of Thel, copy J*, microfilm, Widener Library of the Harvard College Library (with kind permission).
- Bottirolì G. (2020), *Desiderio di avere, desiderio di essere*, in A. M. Babbi, A. Comparini (a cura di), *Letteratura e altri saperi. Influssi, scambi, contaminazioni*, Carocci, Roma, pp. 141-71.
- Bowers T. (1999), *Seduction Narratives and Tory Experience in Augustan England*, in "The Eighteenth Century", 40, 2, pp. 128-54.
- Calasso R. (1988), *Le nozze di Cadmo e Armonia*, Adelphi, Milano.
- Davanzati C. (1965), *Rime*, a cura di Aldo Menichetti, Commissione per i testi di lingua, Bologna.
- Eggenschwiler D. (1975), *Melmoth the Wanderer. Gothic on Gothic*, in "Genre", 8, pp. 165-81.
- Ferrari R. (1999), "From Region to Region": gli spazi del gotico in "Melmoth the Wanderer" di C.R. Maturin in "Rivista di Letterature Moderne e Compare", 52, 4, pp. 327-50.
- Folena L. (2012a), *Dove fioriva l'eloquenza: Satana seduttore nel "Paradise Lost"*, in L. Folena (a cura di), *Retoriche del discorso amoroso nella letteratura in inglese*, Trauben Editrice, Torino, pp. 119-48.
- Folena L. (2012b), *La seduzione del linguaggio*, in L. Folena (a cura di), *Retoriche del discorso amoroso nella letteratura in inglese*, Trauben Editrice, Torino, pp. 7-35.

- Gardini N. (2014), *Lacuna. Saggio sul non detto*, Einaudi, Torino.
- Goldin F. (1967), *The Mirror of Narcissus in the Courtly Love Lyric*, Cornell University Press, Ithaca.
- González-Rivas Fernández A. (2008), *Melmoth, el fantasma de Charles R. Maturin. Regreso Espectral de la Literatura Grecolatina*, in "Epos", 24, pp. 37-54.
- Harol C. (2006), *Enlightened Virginity in Eighteenth-Century Literature*, Palgrave Macmillan, New York.
- Kierkegaard S. (2017), *Diario del seduttore*, a cura di Susanna Mati, Demetra, Firenze.
- Maturin C. R. (2008), *Melmoth the Wanderer*, ed. by Douglas Grant, Oxford University Press, Oxford.
- Milbank A. (2018), *God and the Gothic: Religion, Romance and Reality in the English Literary Tradition*, Oxford University Press, Oxford.
- Null J. (1977), *Structure and Theme in Melmoth the Wanderer*, in "Papers on Language and Literature", 13, 2, pp. 133-47.
- O'Sullivan K. M. C. (2016), *His Dark Ingredients. The Viscous Palimpsest of Charles Maturin's Melmoth the Wanderer*, in "Gothic Studies", 18, 2, pp. 74-84.
- Pavel T. (2002), *Il romanzo alla ricerca di se stesso. Saggio di morfologia storica*, in F. Moretti (a cura di), *Il Romanzo. 2. Le Forme*, Einaudi, Torino, pp. 36-64.
- Pepe P. (2015), *L'agonia del carnefice. Metamorfosi del Gotico in The Monk e Dracula*, in "Storie e Linguaggi", 1, 1, pp. 119-41.
- Potter T. (2003), *Genre and Cultural Disruption: Libertinism and the Early English Novel*, in "ESC", 29, 1-2, pp. 171-96.
- Praz M. (1976) (first edition 1930), *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*, Sansoni Editore, Firenze.
- Richetti J. J. (1992) (first edition 1969), *Popular Fiction Before Richardson. Narrative patterns: 1700-1739*, Clarendon Press, Oxford.
- Shakespeare W. (2000) (first edition 1967), *Pericles*, ed. by F. David Hoeniger, Routledge, London.
- Smith A. E. (1993), *Experimentation and "Horrid Curiosity" in Maturin's Melmoth the Wanderer*, in "English Studies", 6, pp. 524-35.
- Stott G. St. J. (1987), *The Structure of Melmoth the Wanderer*, in "Études Irlandaises", 12, 1, pp. 41-52.
- Taylor J. (1651), *The rule and exercises of holy dying in which are described the means and instruments of preparing our selves and others respectively, for a blessed death, and the remedies against the evils and temptations proper to the state of sickness: together with prayers and acts of vertue to be used by sick and dying persons, or by others standing in their attendance: to which are added rules for the visitation of the sick and offices proper for that ministry*, Printed for R.R. and are to be sold by Edward Martin, bookseller, London.
- Vinge L. (1967), *The Narcissus Theme in Western European Literature up to the Early 19th Century*, Gleerups, Lund.
- Warner W. B. (2012 [2005]), *Novels on the Market*, in J. J. Richetti (ed.), *The Cambridge History of English Literature 1660-1780*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 87-105.

“An Art of Individuals”: Dora Marsden’s literary anarchism and Pound’s aesthetic reflection in *The New Freewoman* by Marina Lops*

Abstract

The founder and editor of “Freewoman”/“The New Freewoman”/“The Egoist”, Dora Marsden was one of the leading figures on the London cultural scene in the years before WWI. Mirroring the evolution of her thought, the shift in the title of her magazines reflects her move from anarchist feminism to the adoption of an individualist philosophy that much owed to Stirner, Nietzsche and Bergson. Marsden’s radical subjectivism, her espousal of nominalism – with its rejection of universals, classes and abstractions that distort rather than reveal reality – connect her theoretical positions with the experience of movements such as imagism and vorticism.

Starting from this premise, this essay focuses on a specific moment in Marsden’s aesthetic reflection, namely the debate on the function of art and literature that she developed with Ezra Pound in a series of articles published in “The New Freewoman”. The exchange sheds light on their complex network of mutual influences and shows how Marsden’s nominalistic polemic against all universals and abstractions and her rigorous philosophical egoism echo through imagist and vorticist critical language and propaganda.

Keywords: Dora Marsden, Ezra Pound, Individualism, Aesthetic reflection, Imagism, Vorticism, Literary anarchism.

I

Dora Marsden: from feminist anarchism to philosophical egoism

Inevitably one argues with Dora Marsden. That is her value. She provokes thought. And she welcomes it. She wants everybody to think – not to think her thoughts necessarily, not the right thoughts always, but that which they can and must. She is a propagandist, it is true. But she does not create a silence, and call it a conversation.

This is how the American journalist Floyd Dell introduced his portrait of Dora Marsden, at the time editor of “The New Freewoman”, in his 1913 volume *Women as World Builders* (1913, p. 103).

Dell conveys the main features of Marsden’s character in a few deft strokes: her taste for intellectual provocation, her radical questioning of preconceived ideas and concepts, her outspokenness and directness in dealing with even the most controversial topics and themes and, above all, her willingness to embrace dissent. All these traits are mirrored in the pages of the journals she founded and edited between 1911 and

* Università di Salerno.

1914: "The Freewoman", "The New Freewoman" and "The Egoist"¹. These three little magazines provided the arenas for radical political and economic theories, Marsden's own reflections and the work of major modernist writers and poets². Along with many other equally short-lived though influential publications such as Wyndham Lewis's "BLAST", John Middleton Murry's "Rhythm" and "The Blue Review", or Alfred Richard Orage's more fortunate "The New Age", they were part of what Mark Morrison has referred to as "counterpublic spheres" (2001, p. 11) and their role in the thriving and exciting atmosphere of pre-war London cannot be underestimated.

Given these premises, Marsden's almost complete absence in traditional accounts of modernism until the 1990s is rather surprising even considering the implicitly male bias underpinning the construction of the modernist canon. It was only in the late nineties, thanks largely to Bruce Clarke seminal study *Dora Marsden and Early Modernism* (1996), that she was finally rescued from oblivion and restored to her rightful place as an important literary figure of the Modernist avant-garde³. Since then the growing critical interest in Marsden has shifted its focus from investigating her theoretically informed feminist critique of suffragism to the reappraisal of her aesthetic reflection, based on a philosophical individualism which she consistently developed throughout her intellectual career, blending elements from Stirner, Nietzsche and Bergson into an original synthesis.

Viewed from this perspective, Dora Marsden's ideas can be set within the context of the transition towards radical, philosophical egoism, combining those various influences, which Michael Levenson, in his *Genealogy of Modernism* (1984), has identified as a distinct train of thought underlying imagist and vorticist aesthetics and linking the literary stances of early Hulme, Ford and Pound. Although he provides the indispensable framework within which to situate Marsden's experience, Levenson paradoxically gives Dora Marsden a marginal role in the formation of this tradition which, in response to the crisis of liberal ideology and the pressures of mass and technical culture, posits the wilful individual as the only and exclusive source of meaning and value.

In line with the definitive critical reassessment of Marsden's role in the context of early modernist literary debate (see in particular Clarke, 1996; Camboni, 2002; Antliff A., 2001; Antliff M., 2010), this article focuses on several of the editorials she published in "The New Freewoman" which testify to what can be considered an "aesthetic turn" in her thought, a transition from feminist polemic and strictly political concerns to philosophical egoism centred on artistic experience as crucial to the definition of the individual self. Such a shift was mirrored in the very nature and scope of her journal, with the opening of a literary section under the responsibility of Ezra Pound, who began contributing to "The New Freewoman" in the issue of 15th August 1913. Marsden engaged in an open discussion on aesthetic issues with Pound, who published *The Serious Artist* as a response to an explicit request by Marsden, who replied with the editorial *The Art of the Future*. Pound's role in shaping the editorial policy of the journal has been frequently overestimated, as the growing space devoted to literature and the arts has been

interpreted as a sign of his rising influence which culminated in the decision to change the journal's title to "The Egoist" in 1914. Indeed, these developments reflected the change in Dora Marsden's own interests and theoretical stance and had been implicit from the very outset of the adventure of "The New Freewoman". If the subtitle "an individualist review" left no doubts about the journal's commitment to philosophical egoism, the *Views and Comments* section of the first issue (15th June 1913) sheds light on Marsden's new approach. Her nominalistic critique of abstract concepts turns into a dismissal of the suffragist cause as the woman's movement, like any other collective political body, is denied any real existence and labeled as an empty abstraction when compared to the specific, concrete reality of each single woman. By extending such a notion of womanhood to any individual, Marsden moves to the final statement of her Stirnerian credo, a general definition of *egoism* and *egoists* (emphasis mine) that ignores gender differences:

The few individual women before mentioned maintain that their only fitting description is that of Individual: Ends-in-themselves. They are Egoists. [...] The intensive satisfaction of Self is for the individual the one goal in life (1913a, p. 5)⁴.

The individual self, individual needs and desires would be at the core of her later reflection on art and its function which would develop throughout the summer and autumn of 1913 and reach its culminating moment in the confrontation with Pound. In relation to Pound's pronouncements from the summer 1913 onwards and Lewis's vorticist manifestoes published in the first issue of "BLAST" a year later, her writings would reveal their connection with imagist and vorticist aesthetics, as her nominalistic polemic against all universals and abstractions and her rigorous philosophical egoism resonate with imagist and vorticist critical idiom and propaganda.

2

"Concerning the Beautiful": Dora Marsden and the aesthetic experience

The leading article *Intellect and Culture* in the issue published on 1st July 1913 marked the beginning of Marsden's discussion of art. As was typical of her intellectual outlook and the dialogism that was an intrinsic part of her editorial method, it was conceived as a response to the article *The Golden Age* published by the psychologist Huntly Carter in the previous issue. Both contributions shared a common Bergsonian perspective and conceptual framework that was to lay the theoretical foundations of her discourse. The celebration of individuality as a life force led her to assert the insufficiency of the intellect. Intellect belongs to "the static *outward*" (Marsden, 1913b, p. 21), "[t]o recognise, know and trace the outline of things in space is its reason for existing"; however, it is "unable to grasp the fact that the thing which it served – life – was of a totally different order from the things which it knew and dominated – objects in space" (Marsden, 1913b, p. 22). The intellect therefore classifies and labels the outer world, but it mistakes its function when it turns to individual life itself, to the life of the Soul:

Intellect [...] is a good servant but a bad master, and its successes have given rise to the notion that intellectualisation is a master-rôle in life. In place of being directed it becomes director: in place of its performances being judged by Soul – the individual basic life – it begins to judge the Soul [...] and establishes itself in its place (Marsden, 1913b, p. 22).

Starting out with this premise, Marsden sets out her critique of Western culture and art based on the distinction between phony art, tainted by one-sided intellectualism, and genuine art which coordinates the intellect with the primary motions of the soul. However, she does not adopt a simplistic anti-intellectualist stance since, in her view, art – “the attempted tale of the Soul” (Marsden, 1913b, p. 22), as she defines it – requires the clarifying function of the intellect in order to come into being:

The Soul, self-conscious life, calls to Intellect for illumination [...]. When Intellect responds we shall have Art, the record of the Soul moving consciously in Light. The creation of Art is the supreme effort of Soul and Intellect (Marsden, 1913b, p. 23).

As a dynamic synthesis that conjugates the discriminating power of the intellect with the primary motions of the soul, art is an eminently individual manifestation, the product of strong personalities, because “[o]nly when personality is strong is Rationalism put into its proper human relationship and only then do we get the creator of true art, the Light-bringer” (Marsden, 1913b, p. 23). Using a language that is still resonant with romantic echoes, Marsden here posits the basis for an aesthetic doctrine which is consistent with her philosophy of egoism. In so doing she reveals a more general tendency that is a characteristic feature of early modernist critical thought and literary practice. If, as Levenson claims, “the egoistic leaning was as pronounced in Pound as it was in Hulme and Ford” (1984, p. 71), one cannot but agree with Clarke (1996, p. 110) when he questions Levenson’s view that Allan Upward was the main influence on Pound in this respect, denying Dora Marsden’s role which can be fully appreciated if we follow the debate between Marsden and Pound over the function of art and the artist in “The New Freewoman”, beginning with the publication of the first two parts of Pound’s *The Serious Artist* in the 15th October issue.

Prior to this, Marsden’s exploration of the field of aesthetics had continued in the editorial that opened the 1st September issue *Concerning the Beautiful*. In line with her radically nominalist perspective, she rejected any essentialist approach to the category of the beautiful to privilege the pragmatic nature of aesthetic experience. Emphasis was placed on the performative effects produced by single, specific objects in accordance with the variety of individual needs because “there is nothing intrinsically ‘beautiful’ just as there is nothing which is intrinsically a ‘food’” (Marsden, 1913c, p. 102). Hence, for example, “when life is monotonous, and of an unvarying ‘symmetry’, the ‘beautiful’ is found in the asymmetrical, for monotony too appears to ‘thin out’ the substance of the soul” (Marsden, 1913c, p. 102), while, on the contrary, the main effect of the beautiful can only be defined as its capacity “to rally the soul into complete self-possession after being scattered by experience” (Marsden, 1913c, p. 104).

3

Dora Marsden and Ezra Pound

Marsden had raised crucial questions, laying the foundations for an anarchist aesthetics that she was to develop in later articles, paving the way for a discussion that she intended to continue in the pages of her journal. In a typically provocative editorial approach that encapsulated her intellectual outlook, she then decided to give her new literary editor the task of defining his artistic credo. *The Serious Artist* replaced her own editorial in issue number 9, an unprecedented event that has long been mistakenly interpreted as a sign of Pound prevailing over Marsden in terms of prestige and authority. However, as their correspondence testifies and as the very beginning of the essay further demonstrates⁵, Pound reluctantly wrote it in response to Marsden's promptings.

There is a general critical consensus that the period from *The Serious Artist* to the *The New Sculpture* – from October 1913 to February 1914 – marked a fundamental transition in Pound's literary career which has been defined as a phase of "conversion" from a residual humanism to the militant antagonisms of vorticism" (Clarke, 1992, p. 104). An account of the debate between Marsden and Pound in the pages of "The New Freewoman" may help to reconstruct the complex nature of their mutual influences and ties as well as their differences and can show how Marsden's theory of anarchist nominalism reverberates in Pound's critical idiom.

The opening paragraphs of *The Serious Artist* set the theoretical framework for Pound's argument. A kind of dismissive skepticism tinged with irony seems to emanate from the opening sentence: "It is curious that one should be asked to rewrite Sidney's 'Defense of Poesy' in the year of grace 1913" (1913a, p. 161). However, the statement is significant as the reference to Sidney reveals Pound's explicit intention to situate his discussion within the humanist tradition. "I take no great pleasure in writing prose about aesthetic" he adds although he admits, "I have been questioned earnestly and by a person certainly of good will". It was the editor of the journal herself who had asked him "to define the relation of the arts to economics" and "what position the arts are to hold in the ideal republic" (1913a, p. 161). Pound's discussion then unfolds on the basis of the stated analogy between art and science:

The arts, literature, poesy, are a science, just as chemistry is a science. Their subject is man, mankind and the individual. The subject of chemistry is matter considered as to its composition. The arts give us a great percentage of the lasting and unassailable data regarding the nature of man, of immaterial man, of man considered as a thinking and sentient creature (1913a, p. 161).

Starting from this assumption, Pound develops his argument around the opposition between bad and good art. While the moral value of the latter lies in its capacity to bear "true witness" and "define for us the inner nature and conditions of man" (1913a, p. 162), the former is immoral in so far as it is "inaccurate" and "makes false reports" (1913a, p. 162). The imagist emphasis on accuracy and precision as the ultimate aesthetic values

prepares the ground for Pound's defense of the ethical function of art and informs his entire discourse. The serious artist, like the scientist, does not conform to any preconceived ideas or codes. As a relentless pursuer of truth, he proves his integrity by strictly adhering to the concrete, immediate reality of his individual perception and by recording it as faithfully as possible. However, wrapping the seriousness of art and of the artist in the mantle of scientific positivity, as Clarke rightly observes (1996, p. 112), discloses an inherent tension in Pound's position, as his appeal to the universalizing model of science serves the purpose of providing a rationale for the final consecration of the personal and the idiosyncratic. "The serious artist", he writes,

is scientific in that he presents the image of his desire, of his hate, of his indifference as precisely that, as precisely the image of his own desire, hate or indifference. The more precise his record the more lasting and unassailable his work of art (1913a, p. 163).

As a definitive statement of Pound's early poetics, *The Serious Artist* combines the language of imagism with the epistemological subjectivism underlying Ford's doctrine of literary impressionism and has been interpreted as paradigmatic of Ford's influence on Pound's aesthetic thought in this phase⁶. Without objecting to such a critical view, I would argue that by advocating the primacy of the individual, Pound also shares Marsden's theoretical perspective since they both draw on a common critical idiom and employ similar metaphors and concepts.

The Serious Artist is followed by Marsden's implicit reply in the *Views and Comments* section published in the same issue, with which she began to outline her own aesthetic manifesto. Taking up Pound's analogy between art and science, she defines their relationship in terms of a difference of subject matter, not of method, and sets it within a more cogent and rigorous philosophical argument in accordance with her main concern with semantic and conceptual definition. In line with the ideas already expressed in the editorial *Intellect and Culture*, Marsden opens her article by proclaiming her nominalistic credo:

We shall have gone far towards rounding the Verbal Age to finality when we recognise that there exists nothing save things and the relations between things, and that all words which purport to express anything other – any "thought" – avail for nothing but gratuitous illusion and irrelevance (1913d, p. 165).

In her discussion, the imagist rejection of empty words and abstractions in favour of "the direct treatment of the thing" (Flint, 1913, p. 199) therefore seems to be reformulated at a philosophical and theoretical level. She then effectively adapts an electro-vitalist idiom to sketch out her materialistic definition of the soul. "The first thing of which we have any knowledge", she claims,

– the only thing of which we have first-hand knowledge – is the life within ourselves. We call it our soul, meaning thereby an individuated entity thrown out free by the stream of living energy.

The soul is not a thought, and has nothing to do with thought. It is a “thing” as electricity running along a wire is a thing (1913d, p. 165).

It is no coincidence that echoes of this are to be found in *Emotion and Poesy*, the third section of *The Serious Artist* published in the 1st November issue where Pound remarked that “the thing that matters in art is a sort of energy, something more or less like electricity or radio-activity, a force transfusing, welding and unifying” (1913b, p. 194). Pound does not directly connect this energy to the individual self so that it is not immediately clear what is “unified” “welded” “transfused”. However, his statement occurs within the context of a discussion of the qualities of “major poets” and clearly appropriates Marsden’s language in the previous article, in which she had claimed that

the creative artist is one in whom life beats strongly; whose emotions, instead of being so feeble that he is capable of mistaking them for something else, are so strong and defined that they secure the right description. [...] The major artists are major *men*, and their “works” are a consequence. They are the expression of an energy which is either unknown or known only in rare flashes to ordinary men (Marsden, 1913d, p. 166).

The analogy between art and science is further pursued and developed by Marsden in her later editorial, *The Art of the Future*, published in the tenth issue of “The Freewoman” (1st November) in which she articulates “a vitalist schema for the interrelation of scientific and artistic effort” (Clarke, 1996, p. 116). While in the *View and Comments* she had argued that “Art is the scientific spirit applied to soul, observing, collating, noting” (1913d, p. 166), here she defines “the sphere of Art, as the complement of Science” and seems to participate in the idiom of imagism when she identifies their common ground in “the method of accurate description”, so that

[i]f science is the knowledge gained by applying to non-vital phenomena, the method of accurate description as opposed to that of imaginative interpretation, art is the product of the same method applied to vital (and mainly humanly vital) phenomena (1913e, p. 181).

It is on this basis that she proceeds by perceptively pointing out the limits of contemporary art, part of which follows authority and conventions, while the other, which she praises in so far as it is an expression of free thought, is nevertheless sterile and merely ideological, since it is incapable of achieving the only and necessary objective of good art: the *accurate* (emphasis mine) recording of the motions of the soul. The case of the celebrated “drama of ideas” is paradigmatic in this respect: in her view, “[t]he conflict is one of words and not of living movements” (1913e, p. 182). Marsden was overtly critical of Pound’s skepticism about whether the artist should make explicit pronouncements about his task. In line with her speculative stance, she offers a kind of anatomy of passions and emotions and of the complex interplay that connects the senses to the emotions and the intellect to produce a detailed, “scientific” description of the processes involved in the creative act, presented as the result of a

contact between inner and outer experience. Her prophetic statement that "[t]he line of true delineation of the soul is the direction which all progress in Art must take" (1913e, p. 182) effectively sums up her aesthetic credo and anchors the imagist emphasis on precision to an articulated account of the ego and its motions.

In *Emotion and Poesy*, the final part of *The Serious Artist*, published in the same issue as Marsden's *The Art of the Future*, Pound's discussion of poetry displays several points of contact with Marsden's argument. This is no coincidence since, as I have sought to point out, their ideas developed in a dialectical confrontation, with Marsden playing devil's advocate and Pound responding to her provocations.

Several decades later, writing about *The Serious Artist* in *The ABC of Reading*, Pound would report quotations from various poets (Dante, Villon, Cavalcanti, Yeats) included in that essay and would present them as "examples of the ideogrammatic method used by E. P. in *The Serious Artist* before having access to the Fenollosa papers" (2010, p. 96). In *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry* Fenollosa, moving from the premise that nature consists of "things in motion, motion in things" (2008, p. 82), had claimed that the power of the Chinese written character is that it stays "close to things" (2008, p. 86) by depicting objects in process. Commenting on Fenollosa's influence on Pound's shift from imagist to vorticist poetics, Levenson has observed: "Pound, [...], had originally presented Imagism as the 'direct treatment of the *thing*.' But with the example of Lewis and the theory of Fenollosa, he moved from thing to process, noun to verb" (1984, p. 128). In fact, the quotations from *The Serious Artist* that Pound retrospectively interprets as examples of the "ideogrammatic method" date, by his own admission, to a period that precedes his discovery of Fenollosa. However, by identifying them with this method, Pound makes them correspond to a conception of language as activity or the transference of force which, significantly, bears a resemblance to Marsden's own view of language, and of poetic language in particular, as "the expression of the soul-motion" (1913e, p. 183).

The essay *The New Sculpture*, published a few months later in "The Egoist", marks a further step in Pound's shift from a humanist perspective to vorticism. An analysis of this essay goes far beyond the scope of this paper but in the context of this discussion I would like to draw attention to the connection, explored in detail by Mark Antliff (2010, pp. 47-57), between Pound's hostility to classical idealism and humanist aesthetics and Marsden's nominalistic polemic against abstractions and universals and her diatribe against standardized notions of culture. In *The New Sculpture*, Pound's rejection of the common ideal of classical form is accompanied by an alternative vision of the artist as an anarchist rebel, epitomised by Epstein and Gaudier-Brzeska, and new emphasis is placed on art as the unmediated expression of "desire" and emotive "forces" (1914a, p. 68). At a political level, this outlook is mirrored in his antagonistic stance towards society as a whole and turns into an advocacy of the primacy of the individual self with regard to collective institutions. In June 1914 the opening pages of "BLAST" would represent the most vehement and provocative statement of this stance with their direct appeal "TO THE INDIVIDUAL" and the proclamation that "popular art does not

mean the art of the poor people [...]. It means the art of the individuals" ("Long Live the Vortex!", 1914, p. 5). Pound would reformulate this concept later that year, when he wrote that: "The vorticist movement is a movement of individuals, for individuals, for the protection of individuality" (1914b, p. 306), a statement to which Dora Marsden would have certainly subscribed.

Notes

1. From a lower-middle-class background, Dora Marsden entered Manchester's Victoria University in 1900, where she attended a three-year teacher training course. During this period, Marsden developed an interest in the feminist cause and strengthened her feminist awareness. In 1908, she joined the Women's Social and Political Union (WSPU), the suffragist organization that Emmeline and Christabel Pankhurst had founded five years earlier, and soon achieved national notoriety as a fighting suffragette and one of the leading figures of the movement. Over time she became sharply critical of the organizational tactics and parliamentary goals of the WSPU and resigned in 1911. In the same year, along with Mary Gawthorpe and in frank opposition to the Pankhursts' political agenda, she created "The Freewoman", published for only eleven months. The initial subtitle of the journal, "a weekly feminist review", later became "an individualist review" when its publication resumed in 1913 as "The New Freewoman". This choice was in tune with Marsden's new editorial policy and theoretical outlook, shifting from libertarian feminism to individualist anarchism and literary experimentation. A further change in title took place in 1914 when "The New Freewoman" became "The Egoist" (1914-1919). In June, Marsden left the role of chief editor to Harriet Shaw Weaver, but never stopped collaborating as contributing editor, further developing her theoretical interests in the direction of philosophical egoism and a new philosophy of language. "The Egoist" became the mouthpiece of the Anglo-American avant-garde, with Richard Aldington acting as co-editor until June 1917 when he was replaced by T. S. Eliot.

2. Among the contributors to Marsden's journals were Edward Carpenter, Remy de Gourmont, Huntley Carter, Benjamin Tucker, Ford Madox Ford, Allen Upward, Amy Lowell, William Carlos Williams, James Joyce, D. H. Lawrence, May Sinclair, F. S. Flint, Marianne Moore, Ezra Pound, Rebecca West, H. D..

3. Noticeable is Marsden's absence from Kime Scott's pioneering anthology *The Gender of Modernism* (1990), which paved the way for the radical revision of the modernist tradition in the field of women's and gender studies. Prior to Clarke's volume, Les Garner's *A Brave and Beautiful Spirit. Dora Marsden 1882-1960* (1990), republished in a revised and expanded form in 2019, was the first biography of Dora Marsden and led to her rediscovery. Since the 1990s Marsden has never ceased to engage critical attention: as well as the numerous articles and essays published in academic journals, worth mentioning in this context is Cary Franklin's study *Freewoman: Dora Marsden and the Politics of Feminist Modernism* (2002); an insightful discussion of Marsden's heterodox feminism is provided by Lucy Delap in her *The Feminist Avant-Garde. Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century* (2007). Among the contributions by Italian scholars see Camboni (2002) and Lops (2003, 2012).

4. Published in 1844, Max Stirner's *Der Einzige und Sein Eigentum* had been subjected to a harsh critique by Karl Marx in *The German Ideology* in 1847. After a long period of oblivion, Stirner was rediscovered at the turn of the century and in 1907 *Der Einzige* was translated into English by Steven Tracy Binyngton and published by Benjamin Tucker, the two American anarchists who also contributed to the pages of Marsden's journals. *The Ego and its Own* soon became widely popular in the Anglo-American anarchist milieu and Dora Marsden, "England's foremost advocate of Max Stirner's philosophy of anarchist individualism" (Antliff A., 2001, p. 75), described it as "one of the profoundest of human documents" in her editorial *The Growing Ego* published in "The Freewoman" in August 1912 (p. 221). For a discussion of Stirner's thought and influence on Marsden and on early modernism more generally see, among others, Antliff A. (2001), Antliff M. (2010), Clarke (1996).

5. For a careful reconstruction of their correspondence at the time see Clarke (1992), which provides a revisionary account of the Marsden-Pound relationship and questions the canonical misreading of Pound's influence on Marsden.

6. In his *Genealogy of Modernism* Michael Levenson provides a detailed and well-documented account of the relationship between Ford and Pound. Discussing the doctrine of literary impressionism that Ford developed in a series of essays published mainly before WWI ("Impressionism – Some Speculations" [1913],

"On Impressionism" [1914], "The Poet's Eye" [1913]), Levenson points to the apparent contradictions inherent in Ford's pronouncements in which, he argues, Ford "alternately offers *realism* and *self-expression* as the basis for his literary programme" (1984, p. 115) and moves between the two without apparently offering any reconciliation. If considered more accurately, however, Ford's impressionism, as Levenson acutely points out, "is a *subjectivity in which the subject has disappeared*" (1984, p. 119), since, in Ford's view, the "faithful rendering of the received impression" (1964b, p. 151), in which the literary art consists, requires the absolute withdrawal of individual personality and can be achieved only "by presentation and by presentation and again by presentation" (1964a, p. 43). "The Impressionist author", Ford claims, "is sedulous to avoid letting his personality appear in the course of his book. On the other hand, his whole book, his whole poem is merely an expression of his personality" (1964a, p. 43) as it is the *objective* registering of *subjective* perceptions. As Levenson rightly observes: "Objectivity, in this perspective, is merely a phase of the subjective – namely, that phase where the subject discreetly withdraws, leaving the immediate, uncorrected impression, the 'impression as hard and definite as a thin-tack'" (1984, p. 119). In his essay Pound expounds a similar view when arguing that good art is art that "bears true witness" (1913a, p. 162), whereas bad art is "inaccurate art" (1913a, p. 162). For the serious artist, Levenson comments, "[t]he stipulated accuracy is accuracy to one's own perceptions" and Pound's statements "are perfectly congruent with Ford's view of things", so that "we may consider the period to the beginning of 1914 as the Impressionist phase of Imagism, or at least the Fordian phase" (1984, p. 120).

References

- Antliff A. (2001), *Anarchist Modernism. Art, Politics and the First American Avant-Garde*, The University of Chicago Press, Chicago-London.
- Antliff M. (2010), *Sculptural Nominalism/Anarchist Vortex: Henri Gaudier-Brzeska, Dora Marsden, and Ezra Pound*, in M. Antliff, V. Green (eds.), *The Vorticists. Manifesto for a Modern World*, Tate, London, pp. 47-57.
- Camboni M. (2002), "The Freewoman" - "The Egoist". *Trasformazioni di una rivista tra femminismo britannico e modernismo letterario angloamericano*, in M. Rizzante, C. Gubert (a cura di), *Le riviste dell'Europa Letteraria*, Università degli Studi di Trento, Trento, pp. 129-58.
- Clarke B. (1992), *Dora Marsden and Ezra Pound: The New Freewoman and "The Serious Artist"*, in "Contemporary Literature", 33, 1, pp. 91-112.
- Clarke B. (1996), *Dora Marsden and Early Modernism. Gender, Individualism, Science*, The University of Michigan Press, Ann Arbor.
- Delap L. (2007), *The Feminist Avant-Garde. Transatlantic Encounters of the Early Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Dell F. (1913), *Women as World Builders. Studies in Modern Feminism*, Forbes and Company, Chicago.
- Fenollosa E., Pound E. (2008), *The Chinese Written Character as a Medium of Poetry*, ed. by Haun Saussy, Jonathan Stalling and Lucas Klein, Fordham University Press, New York.
- Flint F. S. (1913), *Imagisme*, in "Poetry", 1, 6, pp. 198-200.
- Ford M. F. (1964a), *Impressionism*, in F. M. Ford, *Critical Writings*, ed. by Frank MacShane, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 33-55.
- Ford M. F. (1964b), *On Impressionism – Some Speculations*, in F. M. Ford, *Critical Writings*, ed. by Frank MacShane, University of Nebraska Press, Lincoln, pp. 139-52.
- Franklin C. (2002), *Freewoman: Dora Marsden and the Politics of Feminist Modernism*, Oxford University, Oxford.
- Garner L. (1990), *A Brave and Beautiful Spirit. Dora Marsden 1882-1960*, Avebury, Aldershot.
- Kime Scott B. (1990), *The Gender of Modernism*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.

- Levenson M. (1984), *A Genealogy of Modernism. A Study of English Literary Doctrine 1908-1922*, Cambridge University Press, Cambridge.
- "Long Live the Vortex!" (1914), in "BLAST", 1, pp. 5-6.
- Lops M. (2003), *Femminismo e avanguardia: le riviste di Dora Marsden nella stagione del modernismo prebellico*, in D. Marsden, *La Donnalibera/The Freewoman*, a cura di Marina Lops, Liguori, Napoli, pp. 3-60.
- Lops M. (2012), *Da "donne libere" a "egoiste": l'avventura editoriale di Dora Marsden*, in L. Di Michele (a cura di), *Modernismi femminili*, Giannini, Napoli, pp. 57-69.
- Marsden D. (1912), *The Growing Ego*, in "The Freewoman", 2, 38, pp. 221-2.
- Marsden D. (1913a), *Views and Comments*, in "The New Freewoman", 1, 1, pp. 3-5.
- Marsden D. (1913b), *Intellect and Culture*, in "The New Freewoman", 1, 2, pp. 21-3.
- Marsden D. (1913c), *Concerning the Beautiful*, in "The New Freewoman", 1, 6, pp. 101-4.
- Marsden D. (1913d), *Views and Comments*, in "The New Freewoman", 1, 9, pp. 163-6.
- Marsden D. (1913e), *The Art of the Future*, in "The New Freewoman", 1, 10, pp. 181-3.
- Morrison M. S. (2001), *The Public Face of Modernism. Little Magazines, Audiences, and Reception, 1905-1920*, The University of Wisconsin Press, Madison.
- Pound E. (2010), *ABC of Reading*, introd. by Michael Dirda, New Directions, New York.
- Pound E. (1913a), *The Serious Artist I and II*, in "The New Freewoman", 1, 9, pp. 161-3.
- Pound E. (1913b), *The Serious Artist III. Emotion and Poesy*, in "The New Freewoman", 1, 10, pp. 194-5.
- Pound E. (1914a), *The New Sculpture*, in "The Egoist", 1, 4, pp. 67-8.
- Pound E. (1914b), *Edward Wadsworth, Vorticist*, in "The Egoist", 1, 16, pp. 306-7.

“An *iris* by any other name would smell as sweet”: adapting Shakespeare in *Romeo x Juliet*

by *Valentina Rossi**

Abstract

This paper aims to explore what emerges from the collation of the Shakespearean play, *Romeo and Juliet*, and the episodes of *Romeo x Juliet* (2007), the Japanese anime inspired by the tragedy of the “star-crossed lovers”; and to reflect upon the effects of the cross-pollination across genres that underpins the process of rewriting, leading, in some cases, to an *unShakespearing* of Shakespeare.

Keywords: William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, Anime, *Romeo x Juliet*, Multimodality.

The present paper investigates the peculiar relationship between William Shakespeare and Japanese animation, considering that the retranslation of the canon in the quintessentially Japanese form of entertainment is not limited to faithful reproductions of the originals, as inherited from the Bard. As a matter of fact, in the world of Japanese anime, ‘mirror reproductions’ of the canon are rarely present; rather, the originals are rewritten and, in the most extreme cases, the English model is completely subverted. This is the case of *Romeo x Juliet* (Yoshida Reiko, 2007)¹: an animation series that, although apparently based on the eponymous Shakespearean tragedy², revolutionizes the plot, distancing itself further from its source as the series progresses.

I

Shakespeare’s Reception and Adaptation in Japan

After being socially closed for more than two centuries, with the outbreak of the Meiji Era (1868-1912), “the Japanese were frantically occupied in learning about – imitating, if one will – the West” (Keene, 1994, p. 14). Such a lively revolution also invested the artistic tendencies that were spreading among the nation. As a matter of fact, from the mid-eighteenth century onwards, the works of the most prominent European and American authors came to be known by the Japanese population. In this regard, William Shakespeare was considered the most refined example of the playwright (Kishi

* Università eCampus.

& Bradshaw, 2005, p. 3); such conviction brought Tsubouchi Yūzō and Odashima Yushi to translate his whole canon, from English to Japanese, between the late nineteenth century and the first half of the twentieth. Their efforts produced an efficient repertoire that dramaturgical companies could rely on to present some of the Bard's plays to audiences, "convinced that he [would assure] them of a fuller house than any Japanese playwright living or dead" (Milward, 1974, p. 228). Moreover, the Elizabethan blank verse was exquisitely rendered, in accordance with both the peculiarities of the national language and the main features of the current dramaturgical tendencies:

[Yūzō's] translations are remarkable not only for their literary quality but also for their lexical accuracy. [...] there are various technical respects in which Shakespearean poetic drama is closer to traditional Japanese drama like Noh or Kabuki [...] many speeches are translated almost verbatim, although they tend to be longer and more verbose. It lacks the speed of the original version but it is far more musical as it makes full use of a Japanese metrical system which depends on a combination of seven-syllable and five-syllable phrases. [...] [Yūzō] was able to describe the characters' thought more freely and extensively. [...] Odashima is widely (and rightly) recognized as *the* translator who has made Shakespeare acceptable and familiar to the reading public and theatre audiences of Japan. [...] As a translator he tried to shorten whatever distance there was between Shakespeare and the Japanese. He chose vocabulary and expressions which are not too alien to his readers and audiences (Kishi & Bradshaw, 2005, pp. 2; 4-5; 7; 68).

This initial phase, defined as the 'Shakespeare boom' (Milward, 1974, p. 228), was followed by World War II, which made it virtually impossible for the actor troupes to perform. Yet, the last two decades of the twentieth century marked the beginning of a phase of sustained study of Asian Shakespeare performance as a marginalized cultural phenomenon. According to Huang (2011, p. 1), we have now entered the so-called "Asian Shakespeare 2.0" landmark, that is

an age in which performing Shakespeare in Asian theatrical styles generates incredible artistic and intellectual energy. It is an age in which certain Asian practices are foreign at home and abroad, while Shakespeare is proclaimed, once again, the bearer of universal currency. It is an age in which Asian performance and Shakespearean interpretations foster symbiotic and antithetical relationships with equal force and ever-increasing pace – fueled by the efficacy of virtual media [...] and by rapid localization of globally circulating goods, ideas, and art works.

From 2000 on, the artists of the archipelago have progressively tried to integrate Shakespeare into their aesthetic works. Such contamination is particularly evident on a multimodal level, and it has given birth to some remarkable products that have been received with enormous success by the audiences. In particular, anime³, which is one of the most authentic means of expression in Japan – together with *manga*, that is, the comics – variably include the artistry of the Bard in their structure, while still preserving the quintessence of Japanese culture. Such productions are exposed to

contamination but, at the same time, they are endowed with a peculiar "fragrance," or with a strong "smell," to recall Iwabuchi's renowned concept of "cultural odor" (2002, p. 27), understood in the sense of a deep connection with the specific culture of the nation in which they are made.

Occasionally, the Shakespearean elements constitute a minimal part of the overall product, and they serve merely as embellishments to implement an already solid structure. That is the case of *Psycho-Pass* (Naoyoshi Shiotani, 2012) and *Kishuku Gakkō no Juliet* (Seiki Takuno, 2018), for instance: the former includes some references to both *Twelfth Night* (ep. 6) – where a group of students is shown to read lines taken from the comedy during a class – and *Titus Andronicus* (ep. 8) – when Toyohisa Senguji, the cyborg villain of the series, quotes some lines of the tragedy⁴ after killing Rikako, a young student –; the latter explores the love story between Inuzuka Romeo and Juliet Perushia, the leaders of two opposing school clubs – the "Black cats" and the "White dogs," respectively. Besides the protagonists' names, the rivalry between the groups reminds the spectators of *Romeo and Juliet*⁵.

Under other circumstances, the use of Shakespearean references is more noticeable, as it helps build the plot. This is particularly evident, to provide an example, in *Zetsuen no Tempest* (Kyo Shirodaira, 2013), where

a young witch [is] expelled and left alone on a deserted island, suggesting an apparent similarity to *The Tempest*, while the first episode of this animated TV series starts and ends with the quotation from *Hamlet*, 'The time is out of joint – O cursed spite, that ever I was born to set it right!' [...] Such quotations provide its recipients with the keys to understanding those characters. As the story unfolds, it turns out that the relationship between the three leading characters (Yoshino, Mahiro, and Mahiro's sister Aika) resembles that of Hamlet, Laertes, and Ophelia, while at the same time these Japanese characters sometimes display correspondences with other Shakespearean characters such as Hamlet, Macbeth, and Prospero respectively (Minami, 2016, pp. 120-1).

Likewise, in *Kyoukai Senjou no Horizon I* (Manabu Ono, 2011) and *II* (Manabu Ono, 2012) as well as the second season of *Sword Art Online* (Tomohiko Itō, 2014), several references to Shakespeare are blended within the stories, being strategically modified in order to please the target audience. Both seasons of *Kyoukai*, for instance, abound in Elizabethan references, with several characters' names deriving not only from Shakespeare's plays, but also from the history and the literature of that era: Walter Raleigh, Double Bloody Mary [*sic*], Anne Boleyn, Mary Stuart, Ben Johnson [*sic*] and Milton – a bird. Not to mention that a consistent part of the plot develops in a futuristic England, where it is possible to detect the Tower of London, and several characters are enrolled at the so-called Oxford Academy. Furthermore, the audiences make the acquaintance of a character named Thomas Shakespeare, who is, surprisingly, transformed into a female playwright – probably to attract the male spectators primarily, as Minami (2016, p. 131) claims: "over the last decades in Japan, the feminization of

historical male figures is common.” As far as *Sword Art Online*, season II, is concerned, we are projected into a magical and mysterious forest to acknowledge Oberon and Tiffany: the king and queen of the fairies that unequivocally refer to *A Midsummer Night’s Dream*.

Nevertheless, a remarkable interpretation of a Shakespearean play is to be detected in *Romeo x Juliet*, the anime TV series of 24 episodes directed by Yoshida Reiko and produced in Japan by Studio Gonzo in 2007⁶, and inspired by the prominent Shakespearean tragedy⁷.

2

Case Study: *Romeo x Juliet*

Romeo x Juliet detaches itself from the Elizabethan tragedy and reinvents it creatively, starting from the setting: the fictional city of Neo-Verona. Dominated by the Montagues and shorn of the Capulets for fourteen years, Neo-Verona presents itself as a sort of dystopian non-place. It is governed by Leontes Von de Montague, whose name is evidently borrowed from *The Winter’s Tale*; he is Romeo’s father and an authentic post-modern tyrant that exercises his power with the force of terror along with the repressive and violent action of special psych police bodies: the “Carabinieri.” The only one to oppose such abuse and injustice, in the guise of a mysterious masked hero named “the Red Whirlwind,” is Juliet herself, who fights in defence of the miserable and the oppressed citizens and immediately disappears after every action without leaving a trace, occasionally accompanied by Romeo.

Their names emblemize the inner nature of the lovers: Romeo is *Romeo Candore de Montague*, with the term “candore,” that is purity, to underline the role of the innocent and “typical Petrarchan lover” (Conti Camaiera, 2000, p. 15) that he embodies⁸. His features are often hesitant and “effeminate” (3.I.II6). Indeed, throughout the episodes, we see him not disposed to act; confined to the margins of the scene⁹; paralyzed by sentimental pauses that break the action into pieces and loosen the tension while, at the same time, enhancing the suspense – a strategy that was well-known by the Elizabethan audiences. On the other hand, Juliet is *Juliet Fiammata Arst de Capulet*, an impetuous and valiant heroine¹⁰ who is also the milestone of her clan and, eventually, the citizens of the city.

Though depleted of the unfortunate coincidences that bring the young lovers to premature death, the romantic sub-plot of the Japanese anime under examination is the part that best preserves most of the relevance with the Shakespearean text, particularly in some crucial scenes where it is possible to detect some cross-references from the hypotext: the ballroom scene (ep. 1), for instance, where we testimony the blossoming of the love between the young protagonists. However, in the Japanese adaptation, we notice a singular inversion: differently from the Elizabethan plot, here the ceremony is held in the Montagues’ mansion, where Juliet introduces herself wearing “a visor” (I.iv.30).

Significant references to the famous "balcony scene" can be detected in episodes 7 and 8: in the former, we see the lovers standing on two different heights, with Romeo down on the street and Juliet on a skyway; in the initial minutes of the latter, the young adults are together, on a bridge in the center of Neo-Verona, straightforwardly discussing their conflicting origins:

ROMEO: I love you, Juliet.

JULIET: Romeo, no...

ROMEO: I want us to be together.

JULIET: Romeo, our love can never be-

ROMEO: Is it because I'm the heir to the House of Montague and you're the heir of the House of Capulet?

JULIET: Oh! You... you knew?

ROMEO: (*nods*) I don't care about your family's name! To me, you are just my Juliet. (ep. 8)

The audience will witness another balcony scene in episode 10. Here, the dialogue proposes the identical attempt of the erosion of a name, yet without the rhetorical artifices that abound in the Shakespearean lines:

JULIET: Oh, Romeo... Romeo, wherefore art thou Romeo? I am the last daughter of House Capulet and you are the only son of Montague. Why did fate demand our paths to be crossed? And why... do we have to love each other?

ROMEO: Are you having regrets?

JULIET: No, not at the moment. I can't feel any regret when you stand so near to me. And yet, there is an insurmountable wall between us that we cannot deny.

ROMEO: I will not bow beneath it! Juliet, for you, no storm can flow my compass. Through the darkest twilight forest, I would walk through, and across a vile fiery tempest I'd gladly live. For you, I deny Montague and refuse my name: I am Romeo, only Romeo!

JULIET: Romeo...

ROMEO: Juliet, will you do the same? (ep. 10)

As for the rest of the plot, we seldom detect any references to the original tragedy; although they are not frequently employed, it is still possible to detect some direct references to *Romeo and Juliet* throughout the series, or some other renowned quotations taken from other Shakespearean plays¹¹. However, in some cases, quotations are strategically altered to fit the dialogues better and the context in which uttered, as in the example I hereby propose.

In the fourth episode, we hear Juliet say, "an *iris* by any other name would smell as sweet" (my emphasis), bringing to the spectators' mind the famous line pronounced by her homonym character during the balcony scene of *Romeo and Juliet*: "[...] That which we call a rose / By any other word would smell as sweet" (2.11.43-44). Nonetheless, the author decided to operate a variation, opting for an autochthonous species of flower, the so-called *iris japonica* – whose presence in the whole anime is dominant and that also

happens to be the emblem of the House of Capulet – that is undoubtedly familiar to the Japanese audiences. Thus, such contamination of Shakespearean lines with elements that are proper to the receiving nation has a precise function: it dissolves the distance between the source text and the target text, promoting the diffusion of Western aesthetic products by preserving, respecting, and exalting at the same time, the distinctive traits of Japanese culture.

Two major lines divide the plot, grafted onto an animistic and magical substratum: the former proceeds under the spur of a pervasive desire for revenge, that is fueled by a complex network of parental bonds – whether hidden or denied – which activate a bloodthirsty and redundant feud; the latter distils the selfish and destructive sentiment of the vengeance into the generous and altruistic one of self-sacrifice, that must be accomplished in the name of a common good: the wealth of Neo-Verona.

In *Romeo x Juliet*, revenge follows a labyrinthine path, and involves three figures: Juliet, Leontes Montague and Tybalt. Leontes Montague, for instance, who was born as a Capulet and repudiated and defrauded of a nobility that belonged to him by right when he was a child, grew up harboring a profound hatred towards anyone who bore that surname. Then, he was adopted by a Montague and, thanks to his resourcefulness and the extraordinary abilities he nurtured, once an adult, he became Lord of the House. After earning such an influential and respected position, he felt ready to exercise his personal justice. One night he burst with the militias into the castle of the Capulets, that is, the ones responsible for the woe suffered by his mother and him, and killed everyone:

LORD CAPULET: Lord Montague... you villain!

LORD MONTAGUE: Tonight ends the House of Capulet. When the citizens of Neo-Verona awake, they shall call Montague their king! [...] Kill them all! The House of Capulet must fall tonight. (ep. 1)

In so doing, Leontes manages to get his revenge by slaughtering all his enemies except Juliet, who was saved thanks to the intervention of a dear friend of her family: Conrade, once again a name with evident literary resonances.

That night, another person was illegitimately deprived of her precious life: Volumnia Capulet, whose name sheds light on another intertextual reference¹² – this time to the Roman play, *Coriolanus* – with whom Leontes had had an occasional relationship, from which Tybalt was born. In episode fourteen, we hear the young boy narrate his secret story to Juliet and her men:

TYBALT: My father was none than Leontes Capulet.

JULIET: It can't be! You can't be the son of Montague!

TYBALT: He seduced my mother, and when he grew tired of her, he abandoned her and after Montague married Romeo's mother, Portia. My mother was pregnant with me when he abandoned her. She died giving birth; no one was sure what Montague would do if my existence was discovered, so I was delivered into the care of Camio, and raised on the grounds of this estate. (ep. 14)

Therefore, replicating a destiny already experienced, Tybalt too was reneged by (and like) his father and soon after he lost his mother. For these reasons, he has an unquenchable hate toward his father. Such an adverse feeling pushes him to join Juliet, hoping to realize, together with her, the dream of seeing Leontes dead, killed by his purifying hand: "I will be the one to kill prince Montague. You know I have earned that privilege." (ep. 22)

At the head of this triangular relationship, we find Juliet, who discovers that she is the only survivor of the House of Capulet on her sixteenth birthday, during a visit to her parents' grave. Such news is revealed to her, with great effort, by the devoted Conrade, and it awakens in her heart the memory of that appalling night of fourteen years ago when her whole family was taken away from her atrociously:

CONRADE: The House Capulet once ruled Neo-Verona, but fourteen years ago Lord Capulet, our peerless prince, was struck down by the darkened asp who now is on the top of his throne. My Lady, this same Lord Capulet was your father. Montague put them all to the sword: not only your father, but your mother, your brothers... every member of the House suffering and doted alike. Lady Juliet, you are the only one who survived, the heir of a slaughtered House! [...]

ALL: Your Highness, Princess Juliet Fiammata Ars de Capulet! [...]

CONRADE: After your father's death, those who served him shared his fate: the families, the children... every last one was hunted down and brutally slayed. Those of us who managed to escape swore that we would devote our life to protecting you, for you are the last survivor of House Capulet. (ep. 2; 3)

Such agnition marks a fundamental turning point in *Romeo x Juliet*. No longer just a bold protector of the people, Juliet now feels invested with an additional mission, this time a private one. After overcoming the initial shock provoked by such a traumatic discovery, and the terror that initially refrained her mind to exert revenge¹³, she summons her courage and is determined to both expose and punish the murderer of her household, restoring honor and power to the Capulets:

ALL: Neath the standard of the iris!

JULIET: Neath the standard of the iris! [...] I swear upon this sword I will destroy Montague and bring peace to Neo-Verona! Even until my dying breath!

ALL: Yeah! [...] I will slay Montague, for mother and father, and all who met their end for the love of their name Capulet. [...] My resolve is true. [...] Montague will die and Neo-Verona shall be released from her bondage! (ep. 9)

Concerning the above mentioned task, however, the spectators soon notice that Juliet will prove to be inadequate:

TYBALT: If that's your ideal of punishment, you'll never be able to bring down Montague.
 JULIET: I can't! I can't bring myself to kill another! (ep. 8)

Three times, she will have the opportunity to cleanse the dishonour suffered by her family through bloodshed; three times, she will fail, instigating Tybalt's anger: "[...] Your naivety has brought this down to everyone's head. Did you think your victory could be purchased so cheaply? I pity those who pinned their hopes upon such an empty child. Just sit quietly until the storm passes. Montague will find the daggers held by steadier hands. [...] You'll be a burden, except the fact that there is nothing you can do" (ep. 10). Nevertheless, it is not only the inability to kill that hinders her initial intentions, but the additional discovery that Romeo's father is indeed responsible for what happened. Although she had shockingly confessed to herself that she had found love in a place where love should not grow, she ends up being influenced by that romantic feeling, and because of it, she is induced to look at both her condition and her enemies with an indulgence she did not think she could feel:

TYBALT: That man murdered your family, stole your birthright and forced you to live a lie!
 Just admit that you hate him!
 JULIET: I love him because of my love for his son. I cannot master my hate, not after Romeo. Not anymore. (ep. 17)

Hence, in the penultimate episode of the series, being resolutely convinced that "nothing good can be built by hatred," (ep. 22) Juliet will renounce her revenge against Leontes: "[t]he time for swords has passed. Fourteen years ago, you butchered my entire family: with that, I have made my peace. Understand that I have no intention of taking your life, no desire for revenge, nor any taste for the politics of resurrecting my House"¹⁴ (ep. 22). In turn, Leontes will at last fall, wounded by the poisoned tip of Mercutio's sword – a detail easily ascribable to *Hamlet*. As for Juliet, too noble a soul to be stained by such a blind and individualistic instinct, she will be able to forge an alternative fate for herself. Not surprisingly, in the final episode, we find her character thoroughly changed: she is more assertive and more decisive, almost indifferent to the emotions that had weakened her determination throughout the anime. Unhindered by the desire for revenge, Juliet places herself at the center of a tragic scene that immediately takes on the contours of a sacrificial altar: "I plan to sacrifice myself [...] I have the power to end this, forever" (ep. 22).

The cause of this sudden change can be related to the state of danger that Neo-Verona is facing. In fact, the spectators are aware that the city derives strength and prosperity from Escalus, an enormous tree¹⁵ nourished by the blood of the daughters of the House of Capulet, who have been offered to him for centuries. The revenge

perpetrated by Leontes Montague had deprived the tree of its lifeblood; consequently, the roots, now weak, begin to wither, causing earthquakes and landslides that crumble the buildings and undermine the foundations of the city.

Once the ambition of reviving the House of Capulet has passed and being conscious of having failed as an avenger, Juliet decides to redeem herself by performing an act of both extreme sacrifice and generosity: merging with Escalus for the salvation of the people. Still, as she sets off towards a mortal and salvific destiny, Romeo will try to stop her, determined to prevent her from committing the gesture that would divide them for eternity. Running into him, evidently not at all willing to accept that farewell, surprises the female protagonist, who reacts by uttering: "My destiny was set at birth: championing this world, protecting the innocent people of Neo-Verona. My task was preordained: If you insist on trying to stop me, (*drawing her sword and pointing it to Romeo*) I swear I'll run you through!" (ep. 23) As dismayed but always enamored as he may be, Romeo refuses to move, answering instead with angry words: "Then to Heaven I will send thee! [...] Oh, my beloved, to hell gladly I'll go!" (ep. 23). The clash between the lovers begins, but it is a short-lived dispute: against her will, Juliet is unexpectedly captured by the energy of Escalus, and Romeo dies in an attempt to save her. Thanks to the young blood of a Capulet, the city shines again; political power is entrusted to a new family (the Frescobaldi¹⁶), while the two lovers are placed in separate tombs, without any statue being erected in honor and remembrance of those who gave their lives for Neo-Verona.

Conclusions

Comparing the animation TV series with the Elizabethan drama, we argue that, from many points of view, *Romeo x Juliet* is an emblematic work, in which it is possible to detect a typical trend of Japanese animated seriality, that is reinterpreting iconic literary works by relocating the focus of the narrative from thought to action, from rhetoric to duel, in a puzzling yet singular game of contamination, which marks and shapes the myth of the West in Japanese culture. Moreover, from the 1960s, many Japanese authors – whether they are related to traditional forms of expression, or confronted with more innovative methods such as *manga* and, as in the present case, *anime* – have constantly found a valid source of inspiration in the Shakespearean canon; by exploiting such a variegated range of situations and characters, they managed to adapt or rewrite the Bard's repertoire in accordance with their native expressive, cultural, and behavioral codes. As García-Perego (2016, p. 185) claims: "All the modern-day adaptations explored highlight the need to have popular appropriations of the play – beyond straightforward literary productions – which reinterpret and rewrite the Shakespearean play in an Asian context in order to make it their own."

In this respect, the *liaison* between the English tragedy and the anime has gradually become loose, discreet, and episodic. In fact, Jennifer Wallace (2007, p. 88) underlines that adaptation can be considered as 'the subaltern response to classical, Western

tragedy' that needs to be somehow dismantled. Such a process is evident, above all, in the delineation of the characters, who programmatically end up reflecting (and transmitting to the audience) some principles that are utterly divergent from the ones that encrypt the English model, but that are typical of the receiving culture, on the other hand.

In *Romeo x Juliet*, the above-mentioned multimodal adaptation is elucidated by the female protagonist: transformed from a girl who lives with awareness of the factuality of desire, into a heroine; an irresolute revenger but ultimately ready, thanks to both her virtue and inner strength, to challenge the man she loves while keeping faith to the principles and the mission she has decided to complete. In other words, a revised version of the *shōjo* heroine, who sets aside her feelings and ambitions to pursue a higher and nobler purpose; a necessary duty that she is determined to perform at any cost, even that of self-sacrifice¹⁷. Thus, the animated series presents the image of an adamant, inveterate, and proud Juliet, far beyond the margins of the Elizabethan mold: a real Red Whirlwind, to resume the name she chose for the heroine behind whose mask she had hidden her desire for truth, solidarity, and justice.

Notes

1. All the references to the dialogues of *Romeo x Juliet* are taken from the English dubbed version released by Funimation, in 2007.

2. All the references to *Romeo and Juliet* are taken from Shakespeare (2012).

3. The term 'anime' refers to the animation TV series that originated in Japan from the 1960s on. The genre is mainly characterized by animated design (mostly computer graphics, nowadays) and it reached its climax between 1977 and 1984, during the so-called "anime boom" (Pellitteri, 2008, pp. 106-7). As for the evolution of the Japanese serial animation, Teti (2016, pp. 176-7) distinguishes three main epochs: the "industrial" one, that goes from the 1960s to the 1980s; the "postmodern" one, that begins in the 1980s and lasts until 2010; and the "experiential" one, that goes from 2004 to the present day.

4. "The hunt is up, the morn is bright and grey, / The fields are fragrant and the woods are green: / Uncouple here and let us make a bay" (2.2.1-3). The references to *Titus Andronicus* are drawn from Shakespeare (2017).

5. The tragedy of the young lovers is also explicitly recalled by the titles of some episodes, such as the seventh (*Romeo and Juliet and the Sports Festival*), the eleventh (*Romeo and Juliet and the Birthday*) and the twelfth one (*Romeo and Juliet*).

6. 2007 was a remarkable year for the reception of *Romeo and Juliet* in Japan. Apart from the above-mentioned anime, it is worthwhile to indicate two additional releases that helped define the fortune of the English tragedy: *Romeo x Juliet*, the *manga* realized by COM; and the filmic adaptation *Romeo and Juliet*, directed by Taro Otani, that "constitutes a still evolving Shakespeare [...]. [It] parodies Shakespeare and finally [the young protagonists] claim that they are not Romeo and Juliet after all" (García-Perego, 2016, p. 191).

7. Though one might argue that questions regarding the relevance or cultural importance of Shakespeare are general and applicable to the major plays, *Romeo and Juliet* carries the additional baggage of being recognized as the play about and for youth – and at a time when youth are widely, and oftentimes reasonably, believed to be imperiled or "at risk." If it is increasingly well recognized that *Romeo and Juliet* has become a pop culture metonym for romantic love in the age of romantic cynicism, it might also be said that it is a metonym for doomed youth in the postmodern world (Semenza, 2016, p. 15). Moreover, it is worth underlining that, nowadays, the term *romijuri* "has become part of the Japanese youth culture" (Yoshihara, 2013, p. 92), as it stands for a love story, though not alluding specifically to Shakespeare's lyrical tragedy.

8. Such an epithet could also refer to the initial naivety displayed by the dramatic character: "Shakespeare's intention, however, was to show Romeo's immaturity at the opening of the play so as to reveal his growth" (Dash, 1981, p. 78). On the other hand, with reference to the transcendent romance that is embodied by the young protagonist, Hazlitt (1930-1934, p. 254) remarks that: "Romeo is Hamlet in love. There is the same rich exuberance of passion and sentiment in the one that there is of thought and sentiment in the other".

9. This is particularly true if we consider that Romeo will be banished from Neo-Verona in episode fourteen, and sent to work in the Gradisca Mines – a fictional place that does not correspond to any of the settings we detect in Shakespeare's tragedy. Consequently, he will be the leader of his own sub-plot – mainly related to the activities that concern his new surroundings – rather taking distance from Juliet and the major problems she is called to face. He will come back to the city during the twentieth episode.

10. In this regard, it is essential to remark that Juliet is indeed considered by the scholars as Shakespeare's "first tragic heroine" (Shakespeare, 2012, p. 3).

11. Such as the line "Sad hours seem long" (I.I.159), pronounced by Romeo in the third episode; or, in episode 18, we hear Shakespeare's *cameo* pronounce "my kingdom for a horse" (5.4.7), evoking the famous line of *Richard III*, while being in the saddle of a puppet horse, during the rehearsal of one of his shows.

12. "Otaku and general audiences will easily find that many characters in this anime are taken from other Shakespeare plays: they encounter Portia, Antonio, Tubal and Lancelot, Cordelia, Regan, Emilia, Hermione, Camilo, Ariel, Francisco, Curio, Titus, Conrade, Petruchio Benvolio, Balthazar, Ophelia, and so on. Obviously the creators introduced these characters to add some Shakespearean atmosphere to their counterparts in this Shakespearean anime, expecting *otaku* to do research on the anime and share the significance and significations of these Shakespearean characters in *Romeo x Juliet* on Internet sites and blog. Some fans went on to read those plays by Shakespeare to which the anime alludes. They do this in order not only to confirm the references and associations between the anime and Shakespeare's tragedy, but also to read between the lines or find out further possible hidden significations of the Shakespearean characters in *Romeo x Juliet*" (Minami, 2016, p. 3).

13. CONRADE: [...] One would think you'd exercise more conscious now that you have assumed the name. / JULIET: The name? / CONRADE: Your name! You are the last Capulet! Once we rip Neo-Verona of the Montagues- / JULIET: Then what? Say we slaughter the entire Montague line, what good would it truly do everyone? [...] *It's revenge! And I refuse to be a part of it!* / CONRADE: It's not about revenge! It's about claiming your birthright! [...] None of this matters in the face of what must be done. (ep. 4, my emphasis)

14. The spurs of such inclination are also to be found in episode 20, when Juliet visits the grave of her family and says: "Father, mother... I do this not to avenge your death, or to settle old scores, but for the future of the people of Neo-Verona, where all of them may live in happiness and peace. But the foundation of this new world must be just: I will not have a future built on bloodshed. No House Montague, no House Capulet, no axe of hatred, no thoughts of sorrow... Romeo and I will work side by side to build this city anew."

15. The *topos* of the secular tree whose lymph nourishes the planet clearly takes inspiration from the Yggdrasil and its Germanic legacy, but we notice that it has also been displayed in several Japanese audiovisual products across the years. As a matter of fact, it constitutes the core of the famous eponym *manga*, *Yggdrasil* (2011); it appears in various anime and their related movies or videogames. For instance, in the famous series *Sousei no Aquarion* (2005) it preserves the mythological name; in some formats of *Pokemon*, we find the Tree of Beginning; in *Digimon x Evolution* (2005), we find The Server Tree; finally, in *Sword Art Online II* (2014) it is named Alfheim.

16. This could be interpreted as a reference to Italian literature, being the Frescobaldi were well-known Medieval poets.

17. "A princess disguised as a man to fight against the usurper is a very familiar characters to the fans of Japanese anime since the 1960s" (Minami, 2016, p. 135 n12). Apart from her fierce bravery, Yoshida's Juliet also gathers some of the major physical features of the so called "beautiful fighting girl": namely her red hair, that is typical of characters such as, for instance: Asuka Langley Soryu from *Neon Genesis Evangelion* (1995-1996), Yoko Littner from *Black Lagoon* (2006), Risty from *Queen's Blade* (2009), Morgiana from *Magi: the Labyrinth of Magic* (2012-2013), Kushina from the famous *Naruto: Shippuden* (2007-2017) and Ezra Scarlet from *Fairy Tail* (2009-2019).

References

- Berry P. (1999), *Shakespeare's Feminine Endings. Disfiguring Death in the Tragedies*, Routledge, London.
- Conti Camaiera L. (2000), *Shakespeare's Use of the Petrarchan Code and Idiom in Romeo and Juliet*, I.S.U. Università Cattolica, Milan.
- Dash I. (1981), *Wooing, Wedding and Power. Women in Shakespeare's Plays*, Columbia University Press, New York.
- Dent R. W. (1965), *Shakespeare around the World*, in "Shakespeare Quarterly", 16, pp. 47-63.
- García-Perego R. M. (2016), *In Search of a Happy Ending: The Afterlife of 'Romeo and Juliet' on the Asian screen / Buscando un final feliz: La recepción del 'Romeo y Julieta' en el cine asiático*, in "Atlantis", 38, pp. 185-200.
- Gomarasca A. (2001), *La bambola e il robottone: culture pop nel Giappone contemporaneo*, Einaudi, Turin.
- Hazlitt W. (1930-1934), *The Complete Works of William Hazlitt*, ed. by Percival P. Howe, 21 Vols, Vol. 4, J. M. Dent, London.
- Horizon in the Middle of Nowhere I* (2011), Dir. Manabu Ono, Sunrise, Japan.
- Horizon in the Middle of Nowhere II* (2012), Dir. Manabu Ono, Sunrise, Japan.
- Huang A. C. Y. (2011), *Asian Shakespeare 2.0*, in "Asian Shakespeare 2.0", 28, pp. 1-6.
- Iwabuchi K. (2002), *Recentring Globalization. Popular Culture and Japanese Transnationalism*, Duke University Press, Durham-London.
- Kishuku Gakkō no Juliet* (2018), Dir. Seiki Takuno, Liden Films, Japan.
- Keene D. (1994), *Modern Japanese Literature*, Charles E. Tuttle Company, Rutland-Tokyo.
- Kennedy D. (1993), *Foreign Shakespeare*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Kishi T., Bradshaw G. (2005), *Shakespeare in Japan*, Continuum, London-New York.
- Lamarre T. (2009), *The Anime Machine. A Media Theory of Animation*, University of Minnesota Press, Minneapolis-London.
- Lent J. A. (ed.) (2001), *Animation in Asia and the Pacific*, Indiana University Press, Bloomington-Indianapolis.
- Lupton J. R. (2016), *Cute Shakespeare?*, in "Journal for Early Modern Cultural Studies", 16, pp. 1-12.
- Milward P. (1974), *Teaching Shakespeare in Japan*, in "Shakespeare Quarterly", 25, pp. 228-33.
- Minami R. (2016), *Hello Sha-kitty-peare?*, in "Journal for Early Modern Cultural Studies", 16, pp. 116-37.
- Napier S. J. (2005[2001]), *Anime: from Akira to Howl's Moving Castle*, Palgrave Macmillan, New York.
- Pellitteri M. (2008), *Il Drago e la Saetta. Modelli, strategie e identità dell'immaginario giapponese*, Tunué, Latina.
- Psycho-Pass* (2012), Dir. Naoyoshi Shiotani. Production I.G., Japan.
- Quinn A., Sturiano J. (2008), *Annotated Bibliography of Translation in Japan*, in "Review of Japanese Culture and Society", 20, pp. 265-96.
- Rall H. (2011), *Tradigital Mythmaking. New Asian Design Ideas for Animation*, in "Animation Studies", 63, pp. 14-25.
- Romeo x Juliet* (2007), Dir. Yoshida Reiko, Gonzo, Japan.

- Semenza G. M. C. (2016), Tromeo & Juliet, *Teen Films, and the Cinematic Aesthetic of Uncuteness*, in "Journal for Early Modern Cultural Studies", 16, pp. 13-29.
- Shakespeare W. (2012), *Romeo and Juliet*, ed. by René Weis, Arden Edition, Bloomsbury, London-New York.
- Shakespeare W. (2017), *The New Oxford Shakespeare. The Complete Works*, ed. by Gary Taylor et al., Oxford University Press, Oxford.
- Sword Art Online II* (2014), Dir. Tomohiko Itō. A-1 Pictures, Japan.
- Teti M. (2009), *Lo specchio dell'anime. L'animazione giapponese di serie e il suo spettatore*, CLUEB, Bologna.
- Teti M. (2011), *Generazione Goldrake. L'animazione giapponese e le culture giovanili degli anni Ottanta*, Mimesis, Udine-Milan.
- Teti M. (2012), *La riconfigurazione multimediale del fenomeno otaku. Passione spettatoriale, critica anti-istituzione e autorappresentazione giovanile nell'animazione giapponese contemporanea di serie*, in R. Menaraini (a cura di), *Le nuove forme della cultura cinematografica. Critica e cinefilia nell'epoca del web*, Mimesis, Udine-Milan, pp. 121-33.
- Teti M. (2014), *Gli aspetti rituali della narrativa fantastica e fantascientifica giapponese a disegni animati nella riflessione critico-teorica occidentale*, in "Cinergie, il cinema e le altre arti", 5, pp. 153-61.
- Teti M. (2016), *Dall'estetica industriale all'estetica digitale. Cinema e serialità televisiva nell'animazione giapponese contemporanea*, in J. De Nardis, M. Di Donato, A. Minuz (a cura di), *Dossier: le web-serie e i nuovi mercati dei media*, Bulzoni, Roma, pp. 175-87.
- Wai-ming Ng. (2002), *The Impact of Japanese Comics and Animation in Asia*, in "Journal of Japanese Trade & Industry", pp. 1-4.
- Wallace J. (2007), *The Cambridge Introduction to Tragedy*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Yoshihara Y. (2013), *Tacky 'Shakespeares' in Japan*, in "Multicultural Shakespeare: Translation, Appropriation and Performance; The Journal of University of Lodz", 10, pp. 83-97.
- Zetsuen no Tempest* (2012), Dir. Kyo Shirodaira Bones, Japan.

El enfoque metaoperacional y los fenómenos informativos

por *Roberta Giordano**

Abstract

This study builds upon meta-operational grammar, firstly postulated by Adamczewski (1983) and later developed and applied to the Spanish language analysis by Matte Bon above all. This research has the objective of investigating those phenomena used to highlight certain elements of the information structure (topicalization and focalization) under the perspective of the *double clavier* model. According to this model, the enunciator, depending upon his own needs and intentions, decides to introduce the discursive elements as new, or as resulting from a previous moment or speech. The discourse can be shaped by activating two distinct phases: in Phase I (rematic), the enunciator signals that the presented element has been the object of a paradigmatic choice among all the optional elements; in Phase II (thematic) no choice is made, as the aforementioned element is already present in the context. The double clavier model also appears to be an adequate response to the education needs sustaining a changing attitude in interactions. This attitude adapts itself by choosing among all the possible grammatical options and by taking into consideration also several pragmatic factors, which are linked to the specific situation and communicative purpose.

Keywords: Metaoperational grammar, *Double clavier*, Discourse, Information phenomena.

I

Origen y rasgos del enfoque metaoperacional: Henri Adamczewski

Todos los que estamos involucrados en el proceso de enseñanza de las lenguas, sobre todo extranjeras, tenemos la sensación, a menudo acuciante, de ir constantemente a la búsqueda de soluciones viables para explicar adecuadamente los mecanismos de funcionamiento de la lengua, sin encontrar, sin embargo, respuestas suficientes o vagamente satisfactorias. En cualquier caso, seguimos interrogándonos sobre cómo conseguirlas lo más rápido y eficazmente posible, de acuerdo con las exigencias comunicativas y de aprendizaje de nuestra época. A tal fin, pondremos a prueba los patrones del enfoque metaoperacional, para averiguar su aplicabilidad a los procedimientos de alteración del orden de los elementos del enunciado.

* Università della Tuscia.

Rompiendo con la lógica tradicional de análisis, excesivamente preocupada por la dimensión referencial de la lengua, entendida como representación del mundo y por el compromiso asumido por los hablantes en lo que dicen con respecto al mundo extralingüístico, el enfoque metaoperacional invierte completamente dicha visión, poniendo en evidencia la dimensión metalingüística de la interacción:

una perspectiva de análisis de las lenguas que pone en el centro de la atención al enunciador y a la relación que existe entre los interlocutores. Su objetivo consiste en explicar las diferentes manifestaciones de los fenómenos lingüísticos (mecanismos, palabras, construcciones gramaticales, etc.) en la interacción, interrogándose sobre las operaciones metalingüísticas que lleva a cabo el enunciador en la codificación de sus enunciados (Solís García, Matte Bon, 2020, p. 20).

El modelo de Henri Adamczewski es deudor, en efecto, no solo de las teorías estructuralistas, de los estudios de Gustave Guillaume y de Antoine Culioli, sino sobre todo de la teoría de la enunciación de Émile Benveniste, interpretada como puesta en funcionamiento de la lengua a partir de un acto individual de uso, el del locutor (el locutor es el origen y el interlocutor es el destino de la enunciación. De esta alocución derivaría otra enunciación, y, por ende, el diálogo).

De acuerdo con dicha teoría, el locutor se apoderaría del sistema, expresando su posición por medio de índices y mecanismos codificados por la lengua (índices de persona, déicticos, formas verbales...) y mediante la selección de funciones sintácticas específicas: la aserción, la interrogación, las formas de “influencia” (órdenes, peticiones, imperativo, etc.) (Solís García, Matte Bon, 2020).

El enfoque metaoperacional, además, se ha desarrollado a partir de los cinco límites *graves* que Henri Adamczewski (1929-2005), lingüista francés de origen polaco e iniciador de dicha teoría, detectó en el análisis y descripción de las lenguas. Señalamos que los paradigmas y reflexiones de tal teoría fueron transferidos posteriormente por Matte Bon al análisis del funcionamiento de la lengua española. He aquí los cinco límites indicados (Matte Bon, 2015c, p. 289):

- el exclusivo apego por la relación entre la dimensión lingüística y la extralingüística (por ejemplo, el recurso a la antinomia realidad/irrealidad o al juicio de mayor/menor seguridad/duda en la selección de los tiempos/modos verbales);
- la inclinación por una explicación lingüística demasiado desvinculada del contexto;
- la tendencia, cada vez más generalizada, a adoptar parámetros de referencia que, sin embargo, no siempre vienen sustentados por los usos en contextos reales;
- la propensión a analizar los fenómenos y principios lingüísticos de modo aislado, prescindiendo de un sistemático mecanismo de confrontación y contraste recíprocos;
- la predilección – muy peligrosa – de los autores de las gramáticas y de los diccionarios por presentar toda lengua como una mera lista de interpretaciones posibles y ejemplos, sin confrontar todas las interpretaciones allí reseñadas, valga como ejemplo la problemática oposición *por/para*. Además, solo la contextualización de los

enunciados podría mostrar el valor concreto de una expresión como, por ejemplo, “una novela de García Márquez”, que podría referirse tanto a una novela escrita *por* García Márquez como a una novela que habla *de* García Márquez.

Frente a estos problemas, el modelo del *doble teclado*, instrumento metaoperacional clave, inaugura una nueva etapa en la evolución del análisis lingüístico, ya que, superando aquella que tradicionalmente se centra en la relación entre la lengua y el mundo extralingüístico, esta ahora destaca las circunstancias en las que se produce el acto de enunciación y la interacción entre los interlocutores:

mientras en la mayor parte de los enfoques más difundidos tiende a aceptarse una concepción del análisis concebida como lista de manifestaciones del fenómeno estudiado [...], en la gramática metaoperacional solo se aspira a entender la función central y única de cada mecanismo u operador gramatical, para ver cómo funciona luego en los diferentes contextos, teniendo claro que el primer paso es descifrar esa función principal, ya que solo gracias a ella podremos entender y explicar los diferentes usos contextuales (Solís García, Matte Bon, 2020, p. 23).

Por otra parte, el enfoque metaoperacional es el fruto también de una visión de la gramática como no meramente descriptiva, sino más bien explicativa. Esta precisión esclarece por qué el análisis de las interpretaciones y de los usos en contexto se realiza tomando en consideración todos los elementos que están en juego en las enunciaciones (datos extralingüísticos, datos compartidos y datos nuevos, etc.) bajo la lente de la codificación que el sistema gramatical hace de cada operador.

El tratamiento de las informaciones y de las actitudes del enunciador, de esta manera, se transforma en un procedimiento metalingüístico clave. El doble teclado, en particular, nos parece una herramienta aplicable también a la enseñanza de las lenguas extranjeras, útil, por un lado, para aprender a reflexionar críticamente sobre estas, y, por otro, para disipar dudas interpretativas y evitar fallos comunicativos graves. Más en general, pensamos que dicho modelo puede favorecer la explotación de una inclinación crítica y consciente en el uso de la lengua, gracias al ejercicio de una labor, que consienta escoger la opción interpretativa y expresiva más oportuna.

Más concretamente, el modelo metaoperacional versa sobre la idea de que las categorías formales del análisis lingüístico, nombre, adjetivo, adverbio etc., no deberían ser considerados como elementos separados, sino más bien como factores en constante interconexión dentro y fuera del enunciado. Por lo tanto, a partir de sus rasgos y propiedades específicos, cada elemento adquiriría un valor comunicativo concreto de acuerdo con las condiciones enunciativas y, sobre todo, con los conocimientos previos poseídos por el interlocutor:

Lo que importa no es cuántas veces se ha presentado un dato, sino el estatus que tiene en el contexto. Si en un contexto ya se había presentado, pero el interlocutor no lo está teniendo en cuenta, el enunciador puede volver a presentar ese dato como nuevo en Fase I. En esa fase aparecen los datos que el enunciador ha escogido entre todos los que hubieran podido aparecer en el mismo contexto (paradigma abierto); en Fase II, en cambio, se presentan los datos que

ya han pasado la fase de elección por parte del enunciador (paradigma cerrado) (Solís García, Matte Bon, 2020, p. 30).

A partir de dichas premisas, por lo tanto, si se le aplicara la perspectiva metaoperacional sugerida por Matte Bon a la expresión mencionada más arriba, “escrito por García Márquez”, se notaría que la palabra *escrito* puede desempeñar dos roles distintos: o de nombre, en este caso el sintagma “escrito por García Márquez” correspondería a “escrito *de* García Márquez”, o de verbo, en este caso dicho sintagma correspondería a “(fue) escrito *por* García Márquez”. Esta variabilidad depende de la distinta operatividad que caracteriza las categorías de nombre y verbo:

en mi doble teclado la categoría NOMBRE está en la segunda columna, pues los nombres son etiquetas que presuponen necesariamente que el referente preexista, mientras que la categoría VERBO está en la primera columna, porque los verbos presentan, anuncian (Matte Bon, 2015a, p. 58).

2

El enfoque metaoperacional y el aprendizaje lingüístico

Como se ha señalado con anterioridad, el enfoque metaoperacional se fundamenta en la idea de que a la hora de estructurar los actos de habla, el enunciador toma una decisión de carácter metalingüístico clave: presuponer la información como nueva (fase remática), siendo el resultado de una selección paradigmática entre todos los elementos seleccionables para cumplir el propósito comunicativo concreto, o proponerla como algo ya conocido por el interlocutor (fase temática): específicos operadores (por ejemplo, los artículos definidos/indefinidos) y funciones (por ejemplo, la selección modal) señalarían dicha decisión.

Además, cabe precisar que la vasta bibliografía producida dentro de este marco se ha dedicado a estudiar numerosos y distintos planos del análisis lingüístico. Matte Bon, en particular, desde hace treinta años insiste en que es oportuno explicar muchos fenómenos de funcionamiento de la lengua española desde esta perspectiva para reelaborar los temas clave de la gramática: indicativo/subjuntivo, los artículos, los cuantificadores, las preposiciones (*por/para, por/de*), las parejas verbales (*ser/estar, dar/entregar, ver/mirar, oír/escuchar, pensar/creer, querer/desear*, etc.).

Pensamos que explotar la doble posibilidad de codificación propuesta por el enfoque metaoperacional en el aula podría constituir una ocasión de crecimiento válida y un instrumento ventajoso para tratar de superar los usos – supuestamente – centrales de la lengua. De acuerdo con el cuadro teórico propuesto por Adamczewski, en efecto, se va delineando un sistema de análisis lingüístico complejo en el que las actitudes y valoraciones del enunciador son una parte extremadamente activa y determinante del proceso de plasmación del discurso.

Así, se entiende la lengua como un sistema multinivel en el que conviven y se entrecruzan dimensiones distintas del análisis lingüístico. Precisamente este nos parece el aspecto clave del enfoque metaoperacional y que, desde una perspectiva didáctica, convendría explotar: favorecer una inmersión lingüística razonada, resultado de una conceptualización de los valores concretos y observables de uso de la lengua, arrojando luz sobre los mecanismos profundos que gobiernan la construcción del discurso, y, sobre todo, sobre la responsabilidad del enunciador.

De acuerdo con esta orientación, los ejes principales del funcionamiento gramatical serían tres: las informaciones, el enunciador y el grado de referencia a lo extralingüístico. Para explicar estos postulados, partimos de las reflexiones que Matte Bon hace al poner de relieve la coexistencia de dos dimensiones distintas del análisis lingüístico: la dimensión referencial y la dimensión metalingüística. Mientras que en la primera se haría hincapié en la lengua como sistema simbólico de representación del mundo (Matte Bon, 1997, p. 3), en la segunda se aludiría precisamente a las selecciones concretas realizadas por el enunciador entre las opciones que el sistema gramatical le pone a disposición.

La dúplice operatividad de las informaciones planteada (Fase I, Fase II), se basa en el nivel y grado de negociabilidad de las informaciones vehiculadas, trazando un recorrido por el que pasarían todos los datos. Mientras que en la Fase I los datos serían presentados (paradigma abierto, se señala una selección entre todos los elementos mencionables), en la Fase II estos datos serían referidos como algo que ya está explícitamente o implícitamente en el contexto (paradigma cerrado, con selección cero) (Matte Bon, 2015c).

El aspecto más interesante y sugerente de esta propuesta lo representa la no alternatividad de los dos planos detectados, dado que los hablantes oscilarían continuamente de uno a otro atendiendo a las específicas condiciones de la interacción. Se supone, así, que los operadores gramaticales serían capaces de transferir informaciones cruciales al interlocutor, justificando la selección de una u otra forma. Para aclarar mejor aún este aspecto merece la pena analizar con detenimiento algunos casos concretos, que se desarrollan sobre los operadores más controvertidos de la lengua española:

- la explicación de la pareja *hay/está* atendiendo exclusivamente a una sola -supuesta- norma (*hay* debe ir seguido de un elemento indefinido y *estar* de uno definido), mostraría todos sus límites al observar algunos casos concretos. Matte Bon pone el ejemplo del caso de que el enunciador plantee un tema ya presente en el contexto discursivo o ya conocido por el interlocutor (“Desde mi punto de vista, entre estos dos animales *no hay la diferencia* a la que alude el señor X en su artículo”);
- el sinfín de falsas equivalencias entre los verbos españoles sería una señal tangible de la alternancia entre la fase temática y la remática de acuerdo con condiciones contextuales. Se trata de voces verbales aparentemente coincidentes que, en cambio, les brindarían a los datos valores muy distintos según estas voces introduzcan por primera vez un dato en el discurso o en cambio retomen uno ya presente en el contexto: *dar/entregar* (*entregar*, ‘hacer efectivo un dar que está en el aire’); *llenar/rellenar* (*rellenar*,

‘llenar donde hay algo que llenar’); *ver/mirar* (*mirar*, ‘ver voluntariamente lo que hay que ver’); *oír/escuchar* (*escuchar*, ‘oír voluntariamente lo que hay que oír’); *deber* (‘se me ocurre a mí, lo digo yo en el momento en el que estoy hablando’)/*tener que* (‘me refiero a algo que veo en la situación, estoy hablando de lo que veo implícito en ella’); *pensar* (‘actividad de reflexión personal y/o introducción de un tema nuevo’)/*creer* (‘relacionado con algo que está en el contexto: puede tratarse de algo que se ha dicho o bien de la expresión de una opinión sobre un tema del que se está hablando’) (Matte Bon, 2015a, pp. 54-5);

– en lo que atañe al fenómeno de la subida o monta de los clíticos, y a partir de las recurrencias extraídas de la consultación del corpus CREA, Arroyo Hernández (2015, p. 119) sugiere posicionar la anteposición en la Fase II y la posposición en la Fase I. Más detenidamente, a partir del estudio del uso de algunas perífrasis (“tengo que decirte”/“te tengo que decir”, “me voy a marchar”/“voy a marcharme”, “me sigue pareciendo”/“sigue pareciéndome”, “te voy a matar”/“voy a matarte”), Arroyo Hernández supone que mientras la posposición insistiría en el hecho mismo de informar, con la anteposición no se presentaría *sic et simpliciter* ciertas informaciones sino, más bien, se subrayaría la posición del enunciador con relación a ellas y su dinámica interpersonal con el coenunciador.

Gracias a estas hipótesis interpretativas se va delineando un tipo de análisis lingüístico como resultado de la confrontación y de la compenetración entre la codificación gramatical y la situación comunicativa en la cual la enunciación se produce. Se trata del balance, además del intercambio beneficioso, entre la catalogación de los operadores gramaticales en taxonomías inequívocas y la valoración del compromiso que el enunciador asume hacia las informaciones transmitidas así como del control sobre ellas.

Al examinar uno de los ejes clave de la lingüística de la enunciación y del funcionamiento de la gramática metaoperacional propuesta por Adamczewski, es decir el compromiso del enunciador, Solís García (2015, p. 182) nos propone algunos ejemplos concretos de aplicación de dicho modelo, remarcando que incluso la selección entre expresiones aparentemente y supuestamente equivalentes siempre podría ocultar posiciones distintas del enunciador, de ahí que se produzcan significados muy distintos. Es interesante el análisis llevado a cabo por la autora del cuantificador *cien* el cual, dentro de la misma interacción, puede alterar de una manera muy acusada su valor a medida que las condiciones contextuales y de la enunciación van cambiando:

- A. ¿Y dónde vamos a meter a toda esta gente?
- B. ¿Por qué? ¿Tú crees que no vamos a caber?
- A. Hombre, van a venir más de ochenta.
- B. ¿Y qué? La última vez había por lo menos *cien* personas y no tuvimos ningún problema.
- A. ¿Y cuánta gente había anoche en la fiesta?
- B. No sé, no eran muchos, como mucho *cien* personas.

El intercambio arriba citado mostraría, en opinión de la lingüista, de qué modo los propósitos comunicativos subyacentes a los dos usos de *cien* guiarían hacia la formación

de dos significados distintos. En el primer caso, *cien* aludiría a una cantidad inferior a su estimación real, mientras que en el segundo a una superior a la supuesta por el enunciador.

Otro muy interesante tema que ha sido indagado por Solís García, es el del compromiso del enunciador no tanto respecto al contenido de lo que se enuncia, sino más bien respecto al acto mismo de enunciarlo. A continuación se reproducen dos casos que se refieren a los operadores afirmativos *sí* y *claro*, los cuales, a pesar de la engañosa semejanza, patentizarían fines comunicativos muy diferentes:

A. ¿Vais al cine?

B. *Sí, sí*, vamos al cine ¿por qué lo preguntas? ¿Quieres venir con nosotros?

A. ¿Vais al cine?

B. *¿Claro*, por qué lo preguntas? ¿Quieres venir con nosotros?

Gracias a los últimos dos ejemplos citados se puede apreciar que los dos operadores afirmativos en cuestión apuntarían a dos situaciones enunciativas distintas, porque alusivas a la existencia de dos relaciones complementariamente distintas entre el enunciador y el mensaje enunciado: mientras en la primera (*sí, sí*) el enunciador no se comprometería respecto a la relación predicativa, en la segunda (*claro*) se propondría como garante y responsable del acto, “como si dijera: detrás de esta información estoy yo, es una información que defiendo” (Solís García, 2015, p. 185).

3

El enfoque metaoperacional y la informatividad de los enunciados

Consideradas sus elevadísimas potencialidades, pensamos que interiorizar el tema de la informatividad de los enunciados juntamente con los patrones metaoperacionales podría resultar una estrategia válida no solo para explicar y entender la complejidad de la (des)codificación lingüística, sino también para desarrollar la competencia comunicativa: una habilidad lingüístico-pragmática de rango superior, que consiente realizar operaciones concretas, con las cuales decidir destacar ciertos elementos y guiar al interlocutor hacia cierta dirección. Deteniéndose en este mecanismo, además, se debe precisar que las funciones informativas pueden analizarse o desde una perspectiva sintáctica o de una discursiva:

Aunque ambos análisis emplean los mismos términos, el punto de vista que adoptan es opuesto. Desde un punto de vista sintáctico una oración como “Las entradas las ha pagado mi padre” derivaría de una oración como “Mi padre ha pagado las entradas” y constituiría una variante marcada respecto a una construcción no marcada o invariante. [...] Los estudios que adoptan una perspectiva discursiva, en cambio, no analizan “Las entradas las ha pagado mi padre” como variante de “Mi padre ha pagado las entradas”, sino como forma distinta de organizar las informaciones de los enunciados (del Barrio de la Rosa, 2015, p. 1278).

Precisamente en lo que concierne a la perspectiva discursiva de las funciones informativas, hay que señalar que esta se desarrolla alrededor de dos elementos clave, el tópico (“el tópico representa aquello de lo que se habla y este carácter temático lo acerca al concepto de tema. Por otra parte, el tópico aparece *desgajado* de la oración, es decir, queda fuera de la articulación sintáctica y este carácter externo es precisamente lo que separa ambas nociones”, del Barrio de la Rosa, 2015, p. 1285) y el foco (“el foco designa el segmento lingüístico que, dentro del enunciado, transmite la información más relevante y representa, por lo tanto, el centro de interés del mensaje”, del Barrio de la Rosa, 2015, p. 1292). Se recurre a mecanismos de topicalización y focalización como estrategias útiles para destacar, sintácticamente, ciertas informaciones del enunciado: en el primer caso lo de lo que se habla y, en el segundo, lo más relevante. Dichos procedimientos, que remiten a dos principios lógicos y discursivos distintos, se concretan de maneras formalmente distintas, como enseñan algunos de los ejemplos puestos por del Barrio de la Rosa y que reproducimos a continuación:

- a. *El periódico*, lo compra mi padre (topicalización. Se señala el carácter externo del tópico, dislocándolo a la izquierda por medio de una pausa. Además, es obligatoria la repetición del tópico por medio de un clítico cuando el tópico cumple la función de complemento directo o indirecto);
- b. A María, Pedro le regaló *unos pendientes* (focalización contrastiva. El foco no fija una relación funcional con los demás segmentos lingüísticos de la cadena hablada o escrita, sino con otros elementos potenciales. El foco *unos pendientes* entra en oposición con otros posibles objetos que Pedro habría podido regalar a María y, sin embargo, no lo hizo – un collar, un anillo, un brazalete, una pulsera, un colgante, un broche, una gargantilla –);
- c. *Unos pendientes* regaló Pedro a María (anteposición focal. Se adelanta el constituyente focalizado al inicio de la cadena);
- d. *Solo* Ruth ha lavado los platos (focalización. El adverbio antecede al constituyente indicado como foco. Se trata del adverbio de foco);
- e. *Eso mismo* le contesté yo (anteposición focal. Se adelanta el segmento focal al inicio de la cadena para rechazar o confirmar una afirmación – explícitamente o implícitamente – presente en el contexto anterior);
- f. *Es comiendo* que te harás fuerte (copulativa enfática. Se emplea el verbo *ser* para focalizar la información de la cadena vehiculada por el gerundio) (del Barrio de la Rosa, 2015, pp. 1293-301).

Como se puede comprobar del pequeño corpus que se acaba de citar, a diferencia de la focalización, en la topicalización no hay énfasis; además, mientras la focalización antepone un sintagma en el interior de la estructura del enunciado, la topicalización sitúa el tema en una posición externa; por último, a diferencia de la topicalización, la focalización siempre implica la dislocación del sujeto (Leonetti, 2014, p. 15).

Pasando ahora a nuestra propuesta, recurriendo al modelo del *doble teclado*, se podría imaginar la realización de algunas actividades prácticas centradas en el tema de

la informatividad, dirigidas a estudiantes universitarios itálofonos de primer año de *Lingua e traduzione – lingua spagnola*. En nuestra opinión, la implementación de dicho modelo explicativo podría contribuir a interiorizar la idea de que el posicionamiento de los segmentos del enunciado responde a una necesidad lógico-cognitiva, lingüística y pragmática a la vez. Nuestro experimento se basaría en la suministración de una serie de enunciados, que proponemos a continuación, que lleven a entender si existe una posible lectura de la estructura informativa bajo la lente de la perspectiva metaoperacional:

1a. Necesito amor.

1b. Amor necesito.

En este primer ejemplo, cuyos elementos constitutivos son el sujeto tácito (yo), el verbo transitivo (necesitar) y el complemento directo (amor), se nota que en el enunciado 1a. se presentan las informaciones según el orden lineal (Gili Gaya, 1961), mientras que en el 1b. se subvierte dicho orden, anteponiendo el complemento directo tanto al verbo como al sujeto tácito. Si por un lado aplicamos la lectura metaoperacional, que coloca el verbo en la fase remática y el nombre en la fase temática, de manera que el nombre (*amor*) sea presupuesto y la naturaleza conjugada de la pulsión de carencia desiderativa (*necesito*) propuesta, por otro se aprecia que la estructura informativa del segundo enunciado, un caso de anteposición focal de tipo informativo, procura acentuar, pragmáticamente, el sustantivo-sentimiento.

En este caso, por lo tanto, es interesante notar que mientras la anteposición focal consigue el efecto de representar el nombre (*amor*) como la información de mayor interés, el enfoque metaoperacional lo codifica como el elemento del enunciado ya conocido, posicionándolo casi, de esta manera, fuera de foco en un segundo plano informativo.

2a. Te quiero mucho, pero te traicioné.

2b. Te traicioné, pero te quiero mucho.

El segundo ejemplo, que versa sobre un fragmento que quizá se produce dentro de una serie de intercambios en los cuales se discute la sinceridad de un amor, sugiere dos hipótesis argumentativas de orientación distinta. Se podría interpretar la subversión del orden informativo de los elementos del enunciado, en este caso conseguida adelantando la información novedosa del enunciado 2a. (*te traicioné*), como una consecuencia del cambio de perspectiva del enunciador.

Más concretamente, es probable que en el enunciado 2b. el enunciador esté argumentando acerca de cierto comportamiento o error cometido, de ahí que trate de justificarlo precisamente invocando dicho sentimiento: el conector contraargumentativo *pero* adquiere una importancia discursiva clave, porque sirve para contraponer dos ideas solo en línea de principio incompatibles y para introducir la segunda información (*te quiero*) como algo imprevisto en relación a lo que se acaba de enunciar (*te traicioné*): en una situación de este tipo sería más fácil esperarse una petición de perdón.

A partir de estas consideraciones, llegamos a la conclusión de que mientras que la alteración de la estructura informativa insiste en la pareja traición-amor, la lectura

metaoperacional se rige por una organización binaria dada por dos informaciones coordinadas: no habría, en otras palabras, una a la que atribuimos más importancia que a la otra.

3a. Juan toca la guitarra.

3b. La guitarra, la toca Juan.

3c. Es Juan quien toca la guitarra.

El tercer ejemplo nos da la oportunidad de medirnos con tres posicionamientos distintos de los elementos del enunciado, que corresponden a tres finalidades informativas distintas. En el enunciado 3a., que mantiene inalterado el orden de sus constituyentes, se coloca la información novedosa hacia el final de la estructura (*toca la guitarra*); en el 3b., en cambio, la presencia del clítico *la* atestigua la referencia a una información que está ya a disposición del interlocutor y la dislocación a la izquierda del tópico por medio de una pausa sirve para destacar aquello de lo que se habla (del Barrio de la Rosa, 2015, p. 1285). En el enunciado 3c., por último, se (re)maneja un tema aparentemente ya mencionado con anterioridad, empleándolo como base para una estructura copulativa enfática de carga contrastiva, cuyo significado correspondería a “Juan, y ningún otro, toca la guitarra”.

Aplicando la lectura metaoperacional se puede notar una cierta convergencia entre esta y el mecanismo de énfasis, activado en la estructura copulativa del enunciado 3c.. El verbo (*es*), en efecto, que viene catalogado como operador de Fase I:

El verbo *ser* es un operador de fase I en cuanto permite emplazar en el discurso un dato con el que en principio no se contaba. Esta dato se emplaza respecto a un sujeto estableciendo una equivalencia o identidad entre ambos elementos. Sirve, por tanto, para identificar o para definir, igualmente para describir, en fin permite informar el dato que maneja (Laurencio Tacoronte, 2021, p. 11),

funciona como introductor tanto de la información novedosa aportada por el enunciador como de la dotada de la mayor carga informativa también.

4a. Quiero hacerte un regalo.

4b. Un regalo quiero hacerte.

Con el cuarto ejemplo se nos da una situación muy parecida a la del primer enunciado. En el enunciado 4a. estamos frente a una arquitectura en la que se distribuyen sus constituyentes, instalando el segmento remático al final del enunciado. La aplicación del modelo metaoperacional, según el cual el verbo (*quiero hacerte*) y el artículo (*un*) se posicionarían en la fase remática, mientras que el nombre (*regalo*) en la temática, da la oportunidad para hacer una reflexión adicional. Con respecto a los artículos, es oportuno tener presente que si dicha categoría tradicionalmente fue tratada atendiendo a las “etiquetas *determinado/indeterminado*”, el enfoque metaoperacional habría abandonado dicha hipótesis interpretativa, escogiendo, en particular, para los artículos *un/una/unos/unas* la definición de operadores introductores de informaciones en paradigma abierto:

un/a-unos/as. Sirven para presentar la información en paradigma abierto: se la proponen al interlocutor para su aceptación en el discurso. El artículo cero ($\emptyset$) lo hace seleccionando un concepto de un paradigma y lo introduce en el discurso. El artículo un/a-unos/as selecciona en paradigma abierto un individuo de un clase (Solís García, Matte Bon, 2020, p. 44).

En este caso se aprecia cómo la dislocación del segmento remático en el segundo enunciado, que produce un fenómeno de focalización informativa, comparte con el enfoque metaoperacional un efecto comunicativamente muy significativo: el elemento introducido en paradigma abierto (*un* regalo), es decir, el que ha sido seleccionado entre todas las opciones gramaticales a disposición del enunciador, coincide con la información indicada como la de mayor relieve.

5a. El presidente ha convocado la junta directiva.

5b. Es el presidente quien ha convocado la junta directiva.

5c. La junta directiva ha convocado el presidente.

5d. Si alguien ha convocado la junta directiva, es el presidente.

El quinto ejemplo introduce cuatro opciones de uso y distribución del contenido oracional: el enunciado 5c. adelanta el segmento focal al inicio del enunciado, bien con un fin contrastivo (“la junta, no el consejo”) bien con uno explicativo respecto al significado de la estructura de partida 5a. (S+V+ O); en los enunciados 5b. y 5d., en cambio, se construyen dos estructuras de énfasis ecuacional, obtenidas con una copulativa enfática en la primera y con una condicional enfática en la segunda. Además, aunque en ambas se percibe la intención de destacar la identidad del sujeto (*el presidente*) que realiza la acción enunciada (*convocar la junta*), es interesante notar que la oración 5d. posee un matiz contrastivo-restrictivo, con el cual resaltar el contenido de la apódosis precisamente mediante la prótasis.

En otra palabras, no se trataría ni de una estructura condicional, ni siquiera de una hipotética, sino más bien, en palabras de Montolío (2000, p. 3674), de una aserción encubierta, es decir, una condicional hipotética exclusivamente necesaria para afirmar con mayor contundencia cierta idea o principio (ej. “Si alguien sabe de química, es María”) (Serrano, 2016, p. 115).

En lo que a la perspectiva metaoperacional se refiere, cabe prestar atención al hecho de que esta coloca un operador clave de los cuatro enunciados, nos referimos al artículo definido, entre los operadores introductores de datos en paradigma cerrado (*el* presidente, *la* junta), en cuanto ya dados en el discurso y, por lo tanto, no objeto de ninguna selección del enunciador, porque:

al bloquear la referencia a un dato forzosamente antecedente, se vincula con él. El bloqueo se efectúa para poder pasar a ejecutar operaciones sucesivas con tal dato, o sea para hablar de él. El bloqueo de referencia promueve a menudo un efecto de sentido apreciable de posesión o pertenencia, incluso de unicidad del referente (Laurencio Tacoronte, 2021, p. 11).

A partir de estas consideraciones, se nota cómo estructura informativa y enfoque metaoperacional apuntarían a dos direcciones opuestas: mientras que las dos

configuraciones del segmento bajo foco (copulativa enfática y condicional enfática) destacarían con una cierta dosis de firmeza y persuasión el contenido de lo que se enuncia, la perspectiva metaoperacional haría hincapié en la relación entre el enunciador y lo enunciado, atribuyendo al mensaje transmitido un estatus específico, es decir, de información ya compartida con el coenunciador o, de alguna manera, ya instanciada en el discurso/contexto.

6. Hasta yo me lo creí.

Este último ejemplo presenta una estructura de énfasis focalizador presuposicional o de anteposición inductora de foco de polaridad (*verum focus*), cuya fuerza ilocutiva y pragmática, gracias al operador exclamativo *hasta*, llega a impregnar el acto de habla por entero, hasta irradiarse a todo el enunciado:

El *verum focus* es un tipo de foco limitado a la polaridad positiva de la oración: con él se asevera expresamente un contenido proposicional accesible en el contexto y, al mismo tiempo, se refuta la proposición alternativa (de signo contrario), por lo que la interpretación corresponde a una afirmación enfática. Esta interpretación es resultado de una sintaxis marcada que impide que se asigne a la oración cualquier otra organización informativa (Escandell Vidal, Leonetti, 2011).

En este caso concreto se observa que el mecanismo de focalización, mediante anteposición inductora de foco de polaridad (ej. “Hasta un niño lo haría”, cit. en Pinuer, 2000, p. 165”), contribuye a reforzar el peso informativo de la noticia allí proporcionada. No pensamos que la lectura metaoperacional sea aplicable a este caso, en consideración de las características específicas de su configuración, en la cual no es posible detectar un corte nítido entre las dos fases postuladas (I y II). Se trata, en efecto, de una estructura, cuya capacidad informativa sería representada y reforzada precisamente por la no escindibilidad de este módulo unitario.

Del análisis de los ejemplos anteriores, podemos extraer tres consideraciones de carácter general que nos parecen dignas de atención:

- es importante tener presente que habría en el español clases de verbos, tales como los psicológicos (*gustar* y *molestar*) y los inacusativos (ej. “Llegó la enfermera”; “Fracasaron las negociaciones”), cuya construcción sintáctica mostraría cómo el criterio del orden de los constituyentes del enunciado tiene que ser usado con atención, para evitar conclusiones equivocadas (Gutiérrez Bravo, 2008, p. 374).
- La interpretación adecuada de los enunciados enseña que la morfosintaxis no es algo rígido y apartado de las intenciones comunicativas del hablante. No toda estructura “si + oración”, en efecto, corresponde obligatoriamente a una expresión del “significado condicional”. Se trata de la que Gutiérrez Ordóñez (2015, pp. 15-37) define estructura *ecuandicional* y que constituiría, en palabras de Fuentes Rodríguez (2009), el indicio de una configuración perteneciente al plano enunciativo, en la cual la falsa condicional solo serviría para potenciar cierto efecto comunicativo.
- La combinación entre los procedimientos de alteración de la cadena del enunciado y el enfoque metaoperacional merecería mayor atención. Hay aspectos en común

que no pueden ser omitidos, ni dejados de lado, a partir de la común activación de una profunda reflexión metalingüística que, por recorridos y mediante paradigmas distintos, hace emerger por un lado la centralidad de la naturaleza y del fin comunicativo del enunciado y, por otro, la importancia del papel del enunciador y de su compromiso con lo enunciado.

Conclusiones

Pensamos que llevar al aula de E/LE el enfoque metaoperacional podría constituir la oportunidad para promover una forma de aprendizaje más avanzado, con el cual aprender a considerar los enunciados como los productos del “arquitecto” enunciador, plasmados gracias a operadores lingüísticos (visibles) que explicitarían operaciones metalingüísticas (invisibles).

Por otra parte, una lectura más amplia e integradora de las oraciones concesivas puede ser considerada una prueba adicional concreta de la oportunidad de experimentar nuevas perspectivas de análisis lingüístico: si tradicionalmente estas siempre fueron tratadas como construcciones que indican un obstáculo, una causa ineficaz o una anticondición para la consumación de un hecho o acción, Ballesteros de Celis insiste en la necesidad de interpretarlas desde una nueva perspectiva.

Habría que tener presente, advierte la autora, que en una construcción concesiva lo que lingüísticamente se codifica es -solo- un nexos entre dos afirmaciones teóricamente incompatibles, una de las cuales es señalada por un conector que serviría para desactivar dicha supuesta contradicción o incompatibilidad:

Es difícil entender que en el enunciado siguiente, *Puede que tengamos hijos y no sé si quiero, aunque no me opondría* (Marías 1992: 91) no oponerse a tener hijos sea una causa ineficaz para enunciar que no sabe si quiere, dicho de otra manera, es difícil entender que el efecto esperado de no oponerse a algo sea saber lo que se quiere, el efecto esperado de no oponerse a algo sería más bien aceptarlo, en este caso, aceptar la paternidad (Ballesteros de Celis, 2017, p. 36).

El enfoque metaoperacional precisamente abre el camino a una nueva concepción del análisis lingüístico, que va mucho más allá de la simplista colocación de cada categoría morfológica y léxica dentro del *bauil* más apropiado, ya que las reorganiza según un principio nuevo, el de la recursividad o la doble articulación del doble teclado. Dicho paradigma presupone que algunos elementos o partículas lingüísticas oscilarían de una parte a otra del teclado, en correspondencia con las dos fases postuladas, remática y temática, de acuerdo con los demás elementos del enunciado y con el compromiso del enunciador.

En cuanto a nuestra idea lanzada en la sección n. 3, basada en la informatividad de los enunciados aplicada a lo metaoperacional y teniendo presente que no siempre ni obligatoriamente lo novedoso y el foco coinciden, dicha combinación evidenciaría, sobre todo desde un punto de vista lógico y conceptual, enormes potencialidades.

Las dos perspectivas, en efecto, ponen de relieve aspectos innovadores respecto a los habitualmente considerados por las gramáticas tradicionales: el grado de negociabilidad y el nivel de control sobre las informaciones aportadas, los conocimientos previamente poseídos (o no) por el coenunciador, la actitud del enunciador respecto a lo enunciado.

Este dato nos parece muy relevante y provechoso, porque podría ser la premisa para implementar actividades con las cuales los estudiantes aprendan a usar los elementos lingüísticos conscientes de la centralidad del enunciador. En el marco de las operaciones permitidas por la gramática y ponderando lo que está en juego en el evento enunciativo, en efecto, él decide qué estatus atribuir a los elementos y operadores de su discurso.

La imbricación entre las aportaciones provenientes de lo metaoperacional y las provenientes de la informatividad del enunciado puede transformarse en un instrumento muy útil para adquirir soltura y autonomía en el uso de la lengua extranjera. El código expresivo, de esta manera, sería no solo un conjunto de reglas y restricciones, sino también una vasta gama de matices de significado y posibilidades comunicativas a disposición del hablante. Sin embargo, no se trata de una inclinación innata ni siquiera espontánea, sino más bien de una actividad que requiere mucha atención y entrenamiento, teniendo en cuenta que hay que aprender a detectar, interpretar y manejar, de una manera lingüística, cultural y comunicativamente adecuada, dichos matices y valores.

La (des)codificación de la lengua es una actividad que requiere mucho esfuerzo: pensamos que sería muy importante aprender a encorsetar la lengua en moldes y estructuras rigurosos y a brindarles a esas formas significados inequívocos. Dicho objetivo sería alcanzable solo a conclusión de una labor metalingüística meticulosa, cuyo eje clave sea el enunciado no entendido como una producción aislada e independiente, sino como el fruto del procesamiento razonado de operadores gramaticales y condiciones discursivas.

Bibliografía

- Adamczewski H. (1983), *Pour une grammaire métaopérationnelle de l'anglais*, en "Tréma", 8, pp. 5-16.
- Arroyo Hernández I. (2015), *Posición de los pronombres átonos en estructuras verbales complejas: enunciador, interacción y efectos contextuales*, en I. Solís García, E. Carpi (eds.), *Análisis y comparación de las lenguas desde la perspectiva de la enunciación*, Pisa University Press, Pisa, pp. 101-20.
- Arroyo Hernández I. (2016a), *La reduplicación léxica como mecanismo de estrechamiento de conceptos*, en E.a Sainz González, I. Solís García, F. del Barrio de la Rosa, I. Arroyo Hernández (eds.), *Geométrica explosión, Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, Venezia, pp. 113-27.
- Arroyo Hernández I. (2016b), *Formas en -ra y -se: cuestiones de gramática, cuestiones de estilo*, en "Marcoele", 22, pp. 60-71.
- Ballesteros de Celis C. (2017), *La construcción concesiva: lo que se interpreta y lo que se codifica*, en "Marcoele", 24, pp. 30-8.

- del Barrio de la Rosa F. (2015), *Las funciones informativas*, en Aa.Vv., *GREIT Gramática de referencia de español para italófonos*, dir. Félix San Vicente, CLUEB Universidad de Salamanca, Salamanca, pp. 1277-307.
- Escandell-Vidal M. V., Leonetti M. (2011), *Bastantes problemas (*no) tenemos...*, en M. V. Escandell-Vidal, M. Leonetti, C. Sánchez (eds.), *60 problemas de gramática*, Akal, Madrid, pp. 253-60.
- Fuentes Rodríguez C. (2009), *El análisis lingüístico desde un enfoque pragmático*, en "Investigaciones lingüísticas en el siglo XXI", pp. 63-102.
- Gili Gaya S. (1961 [1943]), *Curso superior de sintaxis española*, Vox Bibliograf, Barcelona.
- Gómez Torrego L. (2014), *Gramática y norma*, en "LinRed", 12, pp. 1-16.
- Gutiérrez Bravo R. (2008), *La identificación de los tópicos y los focos*, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", 56, 2, pp. 363-401.
- Gutiérrez Ordóñez S. (2015), *La familia de las ecuacionales*, en "Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana", 13, 2, 26, pp. 15-37.
- Laurencio Tacoronte A. (2021), *Apuntes metaoperacionales*, en "MarcoELE", 32, pp. 1-18.
- Leonetti M. (2014), *Gramática y pragmática en el orden de palabras*, en "Lingüística en la Red", 12, pp. 1-25.
- Matte Bon F. (2015a), *La gramática metaoperacional como clave para la comprensión del funcionamiento de las lenguas: el "double clavier" y el principio de ciclicidad en español*, en I. Solís García, E. Carpi (eds.), *Análisis y comparación de las lenguas desde la perspectiva de la enunciación*, Pisa University Press, Pisa, pp. 13-72.
- Matte Bon F. (2015b), *Lo que los diccionarios no dicen*, en P. Calef, F. Estévez, A. Fournier (eds.), *Hora Fecunda: Scritti in onore di Giancarlo Depretis*, La Nuova Trauben, Torino, pp. 481-502.
- Matte Bon F. (2015c), *Cómo construimos las relaciones en la interacción: preposiciones, conjunciones, marcadores*, en E. Sainz González, I. Solís García, F. del Barrio de la Rosa, I. Arroyo Hernández (eds.), *Geométrica explosión Estudios de lengua y literatura en homenaje a René Lenarduzzi*, Edizioni Ca' Foscari – Digital Publishing, Venezia, pp. 289-313.
- Matte Bon F. (1997), *Criterios para el análisis de la lengua desde la perspectiva de la comunicación*, en *Llengua espanyola III*, Universitat Oberta de Catalunya, Barcelona, pp. 9-69.
- Montolío E. (2000), *Las construcciones condicionales*, en I. Bosque, V. Demonte (eds.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 3643-737.
- Pinuer C. (2000), *Estructura informativa y atribución*, en "ONOMAZEIN", 5, pp. 153-66.
- Reyes G. (2018), *Palabras en contexto. Pragmática y otras teorías del significado*, Arco Libros, Madrid.
- Sedano M. (2010), *El verbo «ser» en las oraciones pseudohendidas y con verbo ser focalizador*, en "Nueva Revista de Filología Hispánica", 58, 1, pp. 39-58.
- Serrano M. J. (2016), *Gramática del discurso*, Akal, Madrid.
- Solís García I. (2015), *Expectativas sobre el compromiso del enunciador en el ámbito de la afirmación*, en I. Solís García, E. Carpi (eds.), *Análisis y comparación de las lenguas desde la perspectiva de la enunciación*, Pisa University Press, Pisa, pp. 177-98.
- Solís García I., Matte Bon F. (2020), *Introducción a la gramática metaoperacional*, Firenze University Press, Firenze.

Recensioni e letture

Saverio Tomaiuolo, *La televisione dell'ottocento: i vittoriani sullo schermo italiano*, Mimesis, Milano 2021, 289 pp.

Partendo dalla lungimirante definizione di R. Jakobson di “traduzione intersemiotica”, intesa come la trasformazione di un sistema di segni in un diverso ambito testuale (Jakobson, 1994), Saverio Tomaiuolo dedica il suo volume a quel particolare tipo di avventura traduttiva che è l’adattamento audiovisivo, concentrandosi principalmente sulle versioni per il piccolo schermo dei grandi classici del canone letterario inglese del XIX secolo realizzate in Italia tra gli anni sessanta e ottanta.

L’autore ci presenta l’adattamento audiovisivo come fenomeno altamente complesso che sfida non solo il tempo e lo spazio, nel viaggio da una lingua, da un luogo e da un’epoca all’altra, ma che si nutre anche di elementi contingenti tutt’altro che secondari come, ad esempio, i non trascurabili fattori economici e di budget o l’interazione dialogica con il pubblico sempre diverso dei telespettatori, che dunque rielabora il messaggio in forma ogni volta nuova.

Sebbene le trasposizioni televisive siano state spesso oggetto di critica, se non addirittura di pregiudizio, per il loro carattere nazional-popolare e fondamentalmente conservatore finalizzato ad offrire una lettura rassicurante del passato, Tomaiuolo riesce a mostrarci, attraverso la sua puntuale analisi delle trasposizioni audiovisive di opere di autori quali C. Dickens, W. M. Thackeray, J. Conrad e R. L. Stevenson, che la riconfigurazione dei romanzi ottocenteschi in Italia non è stata tanto occasione per celebrare il passato, quanto piuttosto per riflettere sulla contemporaneità da una prospettiva diversa. Se la televisione italiana si è talvolta proposta come strumento di rievocazione nostalgica, essa ha costituito al contempo un mezzo per riflettere sulle incongruenze della società italiana durante decenni molto importanti che hanno visto l’irrompere di problematiche relative a questioni delicate quali il nuovo ruolo della donna nella società, la violenza domestica, la malattia mentale, il terrorismo e i limiti della scienza.

Durante gli anni d’oro della televisione pubblica europea, anche in Italia la RAI propone sontuosi adattamenti televisivi dei romanzi ottocenteschi inglesi, francesi e russi imitando gli ormai consolidati modelli della BBC. In un momento storico in cui lo schermo viene essenzialmente concepito come “scuola serale” e gli sceneggiati fungono da biblioteca circolante, *David Copperfield*, opera idealmente posta al centro del macrotesto dickensiano, è una delle prime ad essere prescelta. La rilettura di Anton Giulio Majano, trasmessa dalla RAI tra il 1965 e il 1966, si fonda essenzialmente sui valori dell’epoca. In un paese in cui si affacciano già le nuove sfide, il romanzo di Dickens finisce col veicolare un’immagine idealizzata dell’Italia sulla quale viene proiettato il modello ottocentesco di un Paese fondato sulla famiglia tradizionale, su di un’economia pre-capitalistica e sulla presenza della fede religiosa come guida.

Ma il cambiamento è in atto ed anche il pubblico inizia a mutare chiedendo nuove forme di intrattenimento. Nel popolare quiz di Mike Buongiorno “Lascia o raddoppia”, ad esempio, accanto alla tradizionale figura ancillare di donna, la “valletta”, numerose concorrenti si presentano su argomenti ritenuti all’epoca non tradizionalmente

femminili che spaziano dalla *Divina Commedia* al ciclismo, dal calcio al teatro greco antico. Sebbene ancora inseriti in una programmazione tradizionalista, esempi come questi costituiscono importanti segnali dei futuri cambiamenti: la scuola media unica con classi miste del 1962, il referendum sul divorzio del 1974 che, nonostante la vittoria schiacciante dei “no”, apre un importante dibattito.

Ecco che un autore solo apparentemente distante dalle problematiche legate all’emancipazione femminile quale William M. Thackeray viene scelto, sempre da Majano, per dar voce, attraverso la trasposizione televisiva del suo *Vanity Fair*, alle aspirazioni delle donne del tempo ad un nuovo e diverso ruolo in società. D’altra parte già Charlotte Brontë, autrice del famoso romanzo proto-femminista *Jane Eyre* del 1847, aveva riconosciuto in Thackeray un modello per delineare il nuovo profilo di donna dinamica e assertiva. La protagonista femminile del romanzo di Thackeray e dello sceneggiato di Majano, Becky Sharp, solleva importanti *gender issues* e indirizza un’implicita critica alla società patriarcale, che definisce la donna in termini di subordinazione. Sebbene la rivoluzione femminista sia ancora lontana in Italia, il grande successo di questo sceneggiato concorre a dar voce ad una nuova consapevolezza contribuendo a decostruire lo stereotipo. Anche lo sceneggiato televisivo del 1980, per la regia di Mario Morini ed ispirato a *The Woman in White* di Wilkie Collins, è occasione per discutere argomenti di pressante attualità nell’Italia di quegli anni, quali la discriminazione legislativa subita dalle donne, la violenza domestica, oltre a presentare un implicito riferimento al trattamento delle malattie mentali alla luce dell’approvazione della Legge Basaglia nel 1978. Attraverso molteplici riferimenti alla brutalità domestica, all’oppressione subita dalle donne e alle case di cura mentale come espressione di violenza, l’adattamento di Morini mette in scena la dissoluzione della famiglia patriarcale sia in epoca vittoriana, sia nell’Italia di quegli stessi anni.

Ma il periodo storico considerato da Tomaiuolo comprende anche una delle pagine più oscure della storia italiana, i cosiddetti “anni di piombo”, per cui all’apice del fenomeno terroristico la televisione italiana mostra un notevole interesse per il messaggio e i risvolti dei romanzi di Joseph Conrad, che consentono di riflettere su quanto stava accadendo in quegli anni. La trasposizione televisiva di *The Secret Agent* di Antonio Calenda, datata 1978, riesce infatti ad attivare un dialogo tra l’ipotesto conradiano e la realtà italiana di quella fase storica tanto delicata. L’intento è dunque quello di raccontare e spiegare, pur con strumenti visivi e narrativi sensazionalistici, i fenomeni terroristici del tempo ricorrendo al modello conradiano. L’anno successivo la RAI trasmette anche un adattamento televisivo di *Under Western Eyes* diretto da Vittorio Cottavi che reinterpreta anch’esso il *source text* conradiano come una riflessione sugli esiti del terrorismo, sottolineando come in effetti il suo apice, che corrisponde all’assassinio di Aldo Moro nel 1978, ne segni anche l’inizio della curva discendente.

Che *The Strange Case of Dr Jekyll and Mr Hyde* sia uno dei romanzi vittoriani più largamente saccheggianti da cinema, televisione ed anche da tutte le altre forme della cultura popolare contemporanea quali manga, *visual novels* e persino videogiochi è cosa risaputa. Per questo motivo Tomaiuolo, nel quarto ed ultimo capitolo del suo saggio, non può esimersi dal presentare l’altrettanto feconda stagione di adattamenti del testo-fonte

stevensoniano nel nostro paese, dove i contenuti e la trama del romanzo sono stati riconfigurati e talvolta persino capovolti con intenti comico-parodici al fine di utilizzare questa storia di trasformazione in una feconda occasione per riflettere su tematiche diverse. Se il musical del Quartetto Cetra, realizzato a metà degli anni Sessanta risponde essenzialmente al desiderio dell'Italia in pieno boom economico di lasciarsi alle spalle la miseria e gli orrori della guerra attraverso una rivisitazione sostanzialmente ludica dell'opera in questione avvalendosi di brani di operette e canzoni popolari, la miniserie televisiva *Jekyll* di Giorgio Albertazzi del 1969 si concentra invece sui radicali cambiamenti della cultura e della società italiana di quegli anni e rilegge la vicenda secondo differenti coordinate ermeneutiche. Albertazzi infatti intraprende un discorso volutamente sperimentale dislocando la vicenda in un ambiente futuristico per approfondire il tema del *doppelgänger* e il ruolo della scienza in una economia post-capitalistica.

Il film per la tv *Dottor Jekyll e signora* del 1979 per la regia di Steno (pseudonimo di Stefano Vanzina) rientra invece nel genere della "commedia all'italiana" ed ha dunque l'intento di attirare la gran parte di pubblico affezionato a questo tipo di pellicole, molto in voga all'epoca, capovolgendo le tradizionali categorie di bene e male e proponendo una critica al capitalismo seppur nei limiti del genere. Non manca un accenno alla più recente riedizione in chiave parodistico-musicale datata 2006 ad opera del quartetto comico noto come "Premiata ditta", così come in tutto il volume l'autore non trascura riferimenti alle esperienze legate al nuovo millennio quali la serialità delle *pay TV*, ma in generale il suo campo di indagine resta concentrato su di un periodo storico ben definito e verso il quale è possibile mantenere il giusto distacco che permette un'analisi non sperimentale del fenomeno studiato.

Nella sua brillante disamina Tomaiuolo utilizza una molteplicità di approcci critici, diversi ma complementari, che spaziano dai *translation studies* ai *media studies*, passando sempre per un serrato confronto tra testo narrativo ed audiovisivo che ne mette in risalto peculiarità e differenze. Ma su tutti prevale una prospettiva che potremmo definire sociologica, nel mostrarci il modo in cui la cultura italiana di un preciso momento storico ha riletto le opere vittoriane alla luce del proprio *background* storico-sociale. Se leggere, riscrivere, adattare è sostanzialmente interpretare, l'insieme delle esperienze riportate in questo libro finisce per lasciar emergere un ben preciso quadro storico dell'Italia.

Nel toccare con mano come le complessità che caratterizzano il passaggio da una lingua all'altra siano amplificate nella transizione da un sistema semiotico all'altro, il lettore ha dunque l'occasione di compiere un nostalgico viaggio in una Italia che ormai non esiste più ma che iniziava ad aprire le porte di una nuova era. I nuovi orizzonti interpretativi aperti sui classici vittoriani mostrano ancora una volta come la grande letteratura del passato riesca sempre a dialogare con il (nostro) presente.

MONICA MANZOLILLO

Bibliografia

Jakobson R. (1994), *Aspetti linguistici della traduzione*, in R. Jakobson, *Saggi di Linguistica generale*, a cura di Luigi Heilman, Feltrinelli, Milano, pp. 56-64.

Massimo Fusillo, *Eroi dell'amore. Storie di coppie, seduzioni e follie*, il Mulino, Bologna 2021, 148 pp.

Una definizione di eroe come individuo dotato di capacità e coraggio fuori dal comune che si manifestano in situazioni drammatiche o di conflitto non risulterebbe completa se si ignorasse la dimensione pubblica. È, infatti, la comunità e il suo riconoscersi in determinati valori – valori che l'eroe rappresenta – che nutre e diffonde questo mito sin da tempi immemori. Numerosi sono i mezzi e i generi artistici tramite i quali questo mito viene perpetuato: si pensi alla propaganda, e più recentemente, ai *mass-media* o, per restare in campo letterario, all'epica e al teatro. Tali varietà e ricchezza sono riproposte da Massimo Fusillo – Professore di Critica Letteraria e Letterature Comparate all'Università dell'Aquila – in un testo poliedrico che prende in esame un ampio ventaglio di generi artistici, operando continui accostamenti tra arte d'*élite*, come la tragedia, ed arte popolare, ad esempio il melodramma e il fumetto, che, grazie alla prospettiva comparatistica, non sono rigidamente separate. Il libro s'inserisce nella collana del Mulino dal titolo *Eroi*, dedicata a diverse declinazioni del concetto di eroismo, ai suoi aspetti caratteristici, alle sue contraddizioni e alla sua vitale connessione con la sfera pubblica. Il libro di Fusillo è un caso decisamente peculiare perché, come ricorda l'autore stesso nella premessa, “suona meno immediato, e forse un po' strano, il nesso tra il termine eroe e l'esperienza privata per eccellenza, l'amore” (p. 7). L'obiettivo è, infatti, analizzare secondo quali principi alcune tipologie di eros vengano eroicizzate, prendendo in esame esempi appartenenti a generi artistici diversi che tuttavia mostrano delle tendenze generali, raggruppate dall'autore in tre nuclei tematici principali a cui sono dedicati i tre capitoli del libro. Il primo caso di eroizzazione riguarda il rapporto dialettico tra il microcosmo della coppia chiusa e fedele e il macrocosmo della società con le sue regole e istituzioni. Il secondo capitolo è dominato dall'altra faccia della medaglia, ovvero il gioco promiscuo della seduzione, la cui dimensione eroica, sebbene vista in negativo questa volta, è individuabile nell'insaziabilità del desiderio del seduttore che sfida le norme sociali e che è in grado, come ricorda l'autore, di raggiungere picchi faustiani. Infine, l'oggetto del terzo e ultimo capitolo è la follia (auto) distruttiva generata da un'asimmetria nell'intensità del sentimento, solitamente più forte se femminile, che è causa di implacabile sofferenza e inesorabile tragedia. La visione del personaggio femminile caratterizzato da minor razionalità e maggiore emotività rispetto a quello maschile è quindi particolarmente presente nel terzo capitolo. Fusillo, tuttavia, capovolge questa prospettiva dando voce a delle eccezioni rispetto ai modelli della cultura dominante, secondo un procedimento che si ripete in tutto il saggio e che consiste nel selezionare dapprima un paradigma eroico di partenza più ortodosso per poi progressivamente allontanarsene mostrando esempi di alterità e deviazioni dalle convenzioni, anche confrontando la cultura alta e la cultura popolare. Il saggio, che si distingue per la chiarezza della struttura e la scorrevolezza dello stile, si rivolge sia al lettore specializzato, a cui offre un'interessante prospettiva e nuovi spunti di riflessione, sia al pubblico generalista, perché l'autore non esita ad introdurre ogni opera con

spiegazioni di tipo anche strettamente narrativo. Da tale prosa agile e precisa, inoltre, deriva un particolare piacere per chi legge, che viene sapientemente guidato in un testo molto sfaccettato e variegato.

Il primo capitolo si distingue perché dà voce a una cospicua pluralità di generi artistici. Infatti, oltre alla tragedia e al romanzo, si affrontano anche il melodramma, il fumetto *noir*, e il cinema. Questo percorso tematico attraverso vari generi viene accompagnato da una scelta di soggetti che si presentano situazioni riconducibili al modello eroico di partenza ma, al tempo stesso, se ne discostano. Questa scelta permette all'autore di mettere in evidenza esempi di alterità rispetto all'eteronormatività del paradigma iniziale, presente già nel romanzo greco e rappresentato dalla coppia chiusa e fedele ostacolata dalla sorte. A questo paradigma risponde anche *Romeo e Giulietta*: si tratta anche in questo caso di opposizione, questa volta contro la famiglia e il mondo degli adulti, e di un amore totalizzante. Tuttavia, non tutti sono d'accordo con l'idea di simmetria totale nel loro rapporto, simmetria che il comparatista definisce come "parità di coinvolgimento emotivo e di investimento psichico, parallelismo nelle vicende e nelle risposte interiori, impossibilità di sostenere il trauma della separazione" (p. 19). Ad esempio, Fusini (2021, pp. 8-9) parla della sapienza e della modernità di Giulietta che educa e guida Romeo, lo spoglia del suo nome, nella famosa scena del balcone, per ribattezzarlo Amore, ponendolo di fatto a nudo, in posizione che la studiosa definisce "femminile". Altra coppia contrastata ma che diverge dal prototipo iniziale è quella di Catherine e Heathcliff in *Cime Tempestose* (1847) di Emily Brontë. Inoltre, in questo capitolo Fusillo presenta anche coppie reali e non di finzione. Si tratta di personaggi noti al pubblico non soltanto per il loro ruolo – viene citata la storia tra re Edoardo VIII e Wallis Simpson e Lady Diana e Hasnat Khan – ma anche perché tramite il gossip e i media la sfera privata di queste coppie, le loro storie d'amore contrastate, vengono spettacolarizzate e romanzate. Infine, coerentemente con il graduale allontanamento dall'archetipo di partenza, vengono messi in evidenza alcuni esempi di coppie che esulano dall'eteronormatività come nel caso del romanzo *Maurice* di Forster, pubblicato postumo nel 1971, in cui la dimensione eroica della coppia omosessuale è individuabile non soltanto nell'opposizione con la società ma anche con la tradizione stessa: "Forster [sottolinea] la creatività del loro rapporto privo di vere tradizioni, [...] idealizza al massimo questo amore, lo eroicizza nel suo contrapporsi alla tradizione e nel suo crearsene una nuova" (pp. 56-7).

La seduzione è definita come un gioco strategico e retorico complesso, fatto di calcolo, riti e segnali, in opposizione all'immediatezza e semplicità dell'amore eroicizzato delle coppie chiuse. Anche nel caso del secondo capitolo viene affrontata una molteplicità di generi, in special modo il melodramma, il romanzo ed il dramma, ed è individuabile la medesima strategia, ovvero la scelta di un prototipo e un graduale allontanarsi dalle sue convenzioni. Fin dal mito greco nel gioco della seduzione il ruolo attivo è stato quasi sempre associato all'uomo, mentre è la donna ad essere sedotta. Tuttavia, la figura del libertino pare essere un tema più legato alla modernità. Quale esempio più calzante come modello di partenza se non il celeberrimo *Don Giovanni*, la cui dimensione eroica è individuabile nell'infinitezza del suo desiderio e dalla costante ricerca del

piacere dato da nuove e continue conquiste, piacere per cui è disposto a sfidare il mondo? A questo archetipo vengono contrapposte due figure femminili – la marchesa di Merteuil de *Le relazioni pericolose* (1782) di Laclos e l'omonima protagonista dell'opera *Carmen* (1875) di Bizet – e una seduzione di stampo omoerotico nel dramma teatrale *Sleuth* (1977). L'autore sceglie due figure femminili differenti: da un lato la freddezza, la superiorità intellettuale e la dimensione costruita e calcolata della marchesa di Merteuil, dall'altro l'esoticità e la passionalità di Carmen che si staglia contro una realtà che vorrebbe imprigionarla. Entrambe però sono esempi di femminilità diversi rispetto al modello dominante: sono seduttrici dotate di autonomia decisionale che si ribellano alle convenzioni anche se, come nel caso di Don Giovanni, vengono punite da un finale tragico. A completare l'itinerario delle figure seduttive troviamo un esempio tratto dal dramma teatrale *Sleuth* del 1977 di Anthony Shaffer, che mette in scena un'idea di seduzione di stampo omoerotico connessa al tema dello sdoppiamento e dell'identità, che sconvolge una serie di polarità tradizionali. Il capitolo si chiude con un excursus su due versioni cinematografiche dell'opera, la prima con la sceneggiatura di Shaffer e la regia di Mankiewicz del 1972, la seconda del 2007, diretta da Branagh e sceneggiata da Losey.

L'ultimo capitolo è dedicato al lato oscuro dell'eros: la follia (auto)distruttrice causata da una passione non corrisposta. Fusillo si concentra esclusivamente sulla tragedia e sul melodramma teatrale e cinematografico, mettendo in parallelo i due generi: nella tragedia e nel melodramma la donna ha solitamente un ruolo di maggior rilievo perché la sua passionalità, spesso associata ad una follia che è causa di (auto)distruzione, viene eroicizzata e contrapposta al raziocinio e alla freddezza dell'uomo che, invece, ha un ruolo solitamente meno rilevante. È qui che più si avverte la critica dell'autore al modello dominante, il cui retaggio ha contribuito a diffondere l'idea della netta polarità tra uomo e donna e della subordinazione di quest'ultima. La prima scelta ricade su Fedra, protagonista dell'omonima tragedia, vittima e carnefice di un amore non corrisposto, che in questo caso la porta all'omicidio dell'amato e al suicidio. Fusillo fa però notare che nella versione di Euripide il suicidio è una scelta razionale che segue un momento di autoanalisi e progettualità e non è semplicemente una reazione emotiva alla morte dell'amato, come invece accade nella versione di Seneca. Dalla tragedia si passa al melodramma, genere dalle connotazioni più patetiche e popolari, con l'esempio di *Madama Butterfly* (1904) di Puccini, opera che presenta una polarizzazione totale dei ruoli maschile e femminile, intensificata ulteriormente dall'opposizione tra Occidente e Oriente. Il capitolo si chiude con una breve panoramica sul cinema melodrammatico che, tra le varie tematiche, affronta anche storie d'amore tragiche con un maggior coinvolgimento emotivo da parte della donna. Lo studioso si concentra specificamente sulla versione di Max Ophüls di *Lettera da una sconosciuta* (1948) e *Le onde del destino* (1996) di Lars von Trier, in cui è possibile osservare il medesimo squilibrio nei sentimenti maschili e femminili e un finale tragico. In questo capitolo è il personaggio minore, quello maschile, che pare discostarsi leggermente dal prototipo iniziale. Nei soggetti scelti da Fusillo, infatti, può notarsi un graduale aumento del coinvolgimento

maschile: dal rifiuto totale di Ippolito si passa alle figure dei seduttori che abbandonano la donna – presenti in *Madama Butterfly* e in *Lettera da una sconosciuta* – ma che manifestano rimorso dopo la sua morte. Infine, ne *Le onde del destino* l'uomo non è affatto indegno, ma complice e legato alla donna anche se la discrasia resta, perché in questo paradigma è solo la figura femminile ad esperire un amore assoluto e totalizzante, per il quale è disposta non soltanto a sfidare il mondo ma anche ad autoannientarsi.

Per concludere, il volume restituisce al lettore la complessa figura dell'amante-eroe individuando, attraverso un itinerario letterario, teatrale e cinematografico, i meccanismi che rendono possibile il nesso amore-eroismo. Ciò che tale percorso comparatistico pare suggerire è che la connessione trova fondamento soprattutto se la sfera privata viene posta in relazione dialettica con la sfera pubblica. Come già ribadito, è infatti l'opposizione alle regole della società, oltre alla dimensione totalizzante dell'amore, a contribuire all'eroicizzazione di questa figura.

SARA PALLANTE

Bibliografia

Fusini N. (2021), *Maestre d'amore. Giulietta, Ofelia, Desdemona e le altre*, Einaudi, Torino.

Michele Stanco (a cura di), «*And love finds a voice of some sort*». *Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)*, Carocci, Roma 2020, 152 pp.

Esiste un'opera, *The Invention of Love* (1997), non tra le più note del drammaturgo inglese d'origine ceca Tom Stoppard, nella quale l'autore ha voluto che i suoi personaggi, quasi tutti uomini e omosessuali, si rincorressero l'un l'altro attraverso il ricordo come Orazio rincorreva in sogno il fanciullo Ligurino nel Campo Marzio. Non è un caso che Stoppard abbia scelto la scarna biografia del poeta e classicista tardovittoriano Alfred Edward Housman per ricreare uno spaccato della società inglese di fine Ottocento: Housman, come gran parte dell'élite accademica e letteraria che aveva frequentato, era omosessuale, e la cultura dell'epoca imponeva che un assoluto silenzio regnasse sull'inclinazione omoerotica dei sudditi britannici, fossero anche dotti come Walter Pater o brillanti come Oscar Wilde. Il volume curato da Michele Stanco, «*And love finds a voice of some sort*». *Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)*, indaga le forme e i modi in cui gli scritti di taluni autori gay della *fin de siècle* si pongono di fronte alla difficoltà costituita dalla definizione, declinazione o ammissione di una condizione all'epoca considerata oscena.

È l'introduzione al volume di Stanco a tratteggiare lo stretto legame tra omosessualità e censura nella letteratura tra fine Ottocento e inizio Novecento. Queste prime pagine, nel distinguere due tipi di censura (entrambi imposti dal clima culturale del XIX secolo e dalle severissime leggi che obbligavano gli autori a "non osar dire il proprio nome"), l'una atta a limitare la diffusione delle opere per timore di incorrere in uno scandalo, l'altra incentrata su una forma disseminata di eufemismi e sineddochi per celare un contenuto allora eguagliato ad un crimine, enucleano in maniera erudita le complesse dinamiche regolanti la diffusione degli scritti degli omosessuali nell'arco dei due secoli, una circolazione che, obbligatoriamente, pena la rovina incorsa a Oscar Wilde, doveva servirsi di astuzie e rituali attenti ad occultare una innominabile inclinazione erotica. Nell'introdurre figure emblematiche quali John Addington Symonds, studioso e scrittore tardovittoriano che giunse a ricercare le radici dei suoi amori nel Rinascimento italiano e nell'età classica, e Lord Alfred Douglas, poeta uranista maggiormente noto per essere stato l'amante di Oscar Wilde, l'introduzione ben segnala come sia la censura stessa, inflitta o autoimposta, ad autenticare la voce degli scrittori omosessuali, caratterizzata dai "segnali del conflitto tra il voler dire e la consapevolezza del non poter dire" (p. 21).

Ne è un emblema *The Picture of Dorian Gray* (1890-1891) di Oscar Wilde, oggetto del capitolo successivo. In esso Stanco rivela le strategie messe in atto da Wilde per celare l'oscuro cuore, agli occhi della morale vittoriana, del romanzo, ovvero l'omosessualità dei personaggi, dal pittore Basil Hallward al dandy Lord Henry Wotton. Numerose sono infatti le tracce inserite dall'autore nell'ordito dell'opera per alludere all'amore *queer*, abilmente investigate anche alla luce dei riferimenti alla cultura gay internazionale della seconda metà dell'Ottocento: la passione del protagonista per l'oppio, schermo di ben altre tendenze che nella Londra di fine Ottocento venivano

consumate presso i “Docks” frequentati da Wilde e da alcune sue amicizie; i dettagli iconografici del dipinto al centro della narrazione, improntato ai ritratti fotografici del barone Von Gloeden, rappresentanti giovani siciliani in costumi arcadici; il nome stesso del personaggio principale, allusione all’amore greco, dorico (in inglese “Dorian”), che tra i colti omosessuali della *fin de siècle* aveva trovato diffusione tramite l’opera del già citato Symonds. Tutti questi dettagli offrono al lettore una chiave per interpretare un romanzo che, seppur assurdo ad emblema degli *Yellow Nineties*, si pone anche come operazione accomunabile a taluni esperimenti narrativi di Henry James, inferno testuale nel quale i personaggi uccidono e vengono eliminati a loro volta per nascondere le prove delle loro innominabili passioni. Di qui i rapporti drammatici che si vengono ad instaurare tra l’opera d’arte e il suo creatore, tra soggetto rappresentato e modello reale, relazioni destinate ad una sorte tragica proprio in virtù dell’impossibilità di dar voce alle inclinazioni omoerotiche degli individui coinvolti.

Al contesto storico-culturale in cui fiorisce l’Uranismo dedica la sua attenzione, nel capitolo successivo, Paola Di Gennaro, descrivendo con perspicacia e dovizia di dettagli il complesso intreccio di stilemi e fonti alla base dell’immaginazione di poeti quali Lord Alfred Douglas, “Baron Corvo” e Montague Summers, per citarne solo alcuni. Il panorama risulta quantomeno vario, essendo la cultura *fin de siècle* un immenso, labirintico serbatoio di motivi e figure tratti da epoche e culture diverse, come peraltro testimonia un affascinante elenco dei personaggi desunti dal mito e dalla storia che gli uranisti riesumano nei loro componimenti: “Adriano e Antinoo, Edoardo II e Piers Gaveston, Zeus e Ganimede, Narciso, Adone, Michelangelo, Achille e Patroclo” (p. 73). Altrettanto acuta è la disamina delle tecniche messe in atto da tali poeti per comunicare, seppur in maniera dissimulata, ad una cerchia selezionata di lettori l’inclinazione omoerotica di chi scrive, passando da un cambiamento di genere del dedicatario dei versi alla scelta di una *persona loquens* femminile in grado di soffermarsi sugli attributi dell’amato. Tecniche e strategie tutt’altro che in disaccordo, come Di Gennaro sottolinea, con la stagione successiva dei “poeti della guerra”: saranno infatti le trincee e le carneficine del primo conflitto mondiale a rendere tragicamente autentici alcuni componimenti degli uranisti scritti anni prima e dedicati alla morte di immaginari efebi in battaglia, inquietante dimostrazione di come i “dorati” pomeriggi edoardiani celassero inconsapevolmente, dietro i giochi dei fanciulli che di lì a poco avrebbero abbracciato l’uniforme, e che allora erano intenti a sognare di assalti a fortezze immaginarie e di approdi ad isole di corallo, il seme oscuro del disastro.

Alle caratteristiche della letteratura pornografica tardovittoriana si rivolge invece Aureliana Natale, analizzando una serie di testi dal contenuto scandaloso che sotto la rigida morale ottocentesca godevano invece di grande diffusione, soprattutto negli ambienti urbani più ricercati da aristocratici, militari e parlamentari dell’Impero Britannico, a testimonianza di come alcune frequentazioni fossero tutt’altro che confinate alla cerchia di Oscar Wilde. Da questo punto di vista le opere prese in considerazione, molte delle quali nominate durante i processi a Wilde, e talvolta (è il caso di *The Green Carnation* di Robert Hichens, del 1894) a lui erroneamente attribuite, ben dimostrano

come “il periodo tardovittoriano sia stata un’epoca in cui la dimensione dell’erotismo era ben rappresentata nelle letterature, sia pur con le dovute cautele” (p. 83). Dalle memorie di una “Mary-Ann” del 1881 (nome che identificava i giovani prezzolati richiesti da una clientela esclusivamente maschile) al più celebre *Teleny* (1893), romanzo incentrato sulla tragica relazione tra il *dandy* Camille Des Grieux e il pianista René Teleny, gli ultimi anni dell’Ottocento videro una proliferazione di opere narrative d’argomento erotico avidamente lette e collezionate da intenditori del genere; lo rivela, per altro, la biblioteca di Henry Spencer Ashbee, amante dell’opera di Cervantes ma anche di più compromettenti pubblicazioni, tutte donate alla British Library con la richiesta che non venissero censurate, e che andarono a confluire nella sezione nota con il nome eloquente di *Secretum*.

A *Maurice* (1913-1914/1971), uno dei più emblematici romanzi di E. M. Forster, si rivolge di seguito Raffaella Antinucci, che analizza le complesse dinamiche di autocensura alla base della sua articolata storia editoriale. Scritto negli anni precedenti la prima guerra mondiale, esso narra il rapporto omosessuale a lieto fine, e per tale motivo del tutto straordinario, tra il protagonista Maurice e il guardiacaccia Alec. Numerosi sono gli elementi di novità che lo caratterizzano, come ben sottolinea Antinucci: tra questi la presentazione di personaggi che rifuggono dalle tipologie allora in voga per le narrazioni di carattere gay (spesso incentrate su figure di esteti dediti a passioni ellenizzanti) e il finale esente dagli stereotipi del suicidio o della morte provvidenziale. Nel corso degli anni della lunga gestazione di *Maurice*, Forster si dimostrò, infatti, determinato a voler donare all’opera una conclusione non tragica, “con la ferma convinzione di affermare il diritto a qualcosa di più scandaloso dell’omosessualità: la felicità” (p. 114). In quest’ottica, *Maurice* si pone come tassello fondamentale di una scrittura omosessuale che molti anni dopo la fine dell’età vittoriana e dei processi a Wilde doveva ancora confrontarsi con le difficoltà imposte dalla società nell’accettarla apertamente: significativa la censura nei confronti di *The Well of Loneliness* (1928) di Radclyffe Hall, opera per la cui pubblicazione Forster, insieme ad altri intellettuali del calibro di Virginia Woolf e Havelock Ellis, si mobilitò con un appello scritto. Tale intervento ed altri documenti, incluso un coinvolgente carteggio con Christopher Isherwood, vengono esplorati da Antinucci con acribia alla ricerca delle ragioni di carattere individuale che hanno reso *Maurice*, con il rammarico di Pier Paolo Pasolini, un’opera postuma: per precisa volontà autoriale, il romanzo fu pubblicato nel 1971, l’anno dopo la morte di Forster.

L’ultimo capitolo del volume è dedicato a Marcel Proust, di cui Tiziano Mario Pellicanò indaga l’ambivalente rapporto nei confronti dell’omosessualità, alla luce dei numerosi riferimenti riscontrabili in *À la recherche du temps perdu* (1913-1927). Se molti dei personaggi che animano il mondo descritto da Proust si rivelano attratti da altri uomini (da Robert de Saint-Loup a Jupien, dal barone di Charlus a Morel), è anche vero che numerose sono le donne raffigurate nella *Recherche* coinvolte in relazioni saffiche: tra di loro a primeggiare è forse la celebre Albertine, capace di scatenare i tormenti del Narratore, modellata con ogni probabilità su frequentazioni maschili dello stesso Proust, tra le quali lo *chauffeur* Alfred Agostinelli. Pellicanò si interroga, quindi,

sull'insistenza dell'autore sul lesbismo, un tratto attribuibile oltre che ad Albertine, anche a Gilberte e Andrée, figure-chiave per la struttura dell'opera, sottolineando come in ambito francese l'omosessualità femminile fosse maggiormente tollerata, come per altro testimoniano alcuni romanzi di Balzac (*La fille aux yeux d'or*, del 1835) e certi scritti di Gautier e Baudelaire. Tale contesto offre quindi al genio di Proust uno spunto in più per l'elaborazione dei suoi personaggi, vivisezionati negli aspetti più reconditi del loro mondo interiore; come sottolinea Pellicanò in maniera evocativa: "I personaggi sembrano sempre altro da ciò che sono, rinviando a un gioco infinito di specchi che non sempre riflettono le immagini in maniera fedele" (p. 141).

In tale labirinto di divieti, allusioni, messaggi cifrati, nel quale il Battaglione Sacro dei giovani Tebani o il profilo di Antinoo assurgevano ad emblemi di una dissidenza sessuale che spesso si nutriva di miti classici, «*And love finds a voice of some sort*». *Omosessualità e (auto)censura nella letteratura inglese e francese (1870-1930)* offre un utilissimo ed erudito filo di Arianna allo studioso della cultura *fin de siècle*, in grado di guidarlo attraverso le mille derive di un periodo fertilissimo sotto il profilo delle declinazioni di genere e del loro complesso rapporto con la scrittura letteraria.

ANGELO RICCIONI

Tejero Bedate Delhy, *Narraciones Ilustradas / Ilustraciones Narradas*, Edición y estudio preliminar de Dolores Romero López, Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, Burgos 2020, 173 pp.

La llamaron Adela, pero quiso llamarse a sí misma Delhy, para evocar ya en el nombre el cambio de rumbo que aspiraba a dar a su vida, desde la pequeña Toro natal, provincia de Zamora, hasta el mundo que deseaba: Delhy Tejero (1904-1968) es una de las artistas que vivieron en pleno el clima bullicioso e inquieto de la cultura española de la Edad de Plata y no solo. Moderna, cosmopolita, innovadora, independiente: su figura y su obra polifacética no dejan de sorprender al público, despertando el interés de historiadores del arte y de filólogos. Tejero fue ilustradora, pintora y profesora, maestra del pincel y aprendiz de la pluma, activa entre los años veinte y los sesenta.

Narraciones Ilustradas/Ilustraciones narradas recorre las etapas de su aventura vital y creadora y ofrece al lector contemporáneo una ocasión excelente para acercarse a ella, además de contribuir, con la publicación de textos inéditos, a su rescate. Dolores Romero López, que dirige el grupo de investigación «La otra Edad de Plata» de la Universidad Complutense de Madrid, se ha encargado de la edición y del estudio preliminar del volumen, publicado por el Instituto Castellano y Leonés de la Lengua y respaldado por los herederos de Tejero.

Acierta Romero cuando recuerda que en la Edad de Plata se traza el vector desde la tradición hasta la modernidad y no exagera cuando incluye a Tejero entre sus figuras ejemplares. Muy joven, la artista abandonó la provincia de Zamora para trasladarse a la capital, la ciudad de las «modernas», donde se formó primero en la Academia de Artes y Oficios (1925) y luego, a partir del año siguiente, en la Escuela de Bellas Artes de San Fernando. Fue acogida en la Residencia de Señoritas, fundada en 1915 por María de Maeztu para fomentar la educación universitaria entre las mujeres, equivalente femenino a la «Resi» por donde transitaron Lorca, Buñuel, Dalí, Alberti, Unamuno y un largo etcétera. Tejero compaginó sus estudios con las colaboraciones en la prensa (*Crónica*, *Estampa*, *Blanco y Negro*, *La Esfera*, etc.), con el objetivo de lograr esa independencia económica a la que muchas de su generación y clase social anhelaron. Más adelante empezó a dar clases en la Escuela de Artes y Oficios y abrió su primer estudio en la capital. Artista cosmopolita, conoció París y Bruselas, metas típicas de las pintoras de su generación, pero no solo: al estallido de la guerra civil se encontraba de viaje por el Norte de África. En plena contienda fue a Italia con un salvoconducto para estudiar, moviéndose entre Nápoles, Pompeya y Capri. En 1938 volvió a París, donde entró en contacto con el ambiente del surrealismo internacional y expuso al lado de Miró, Man Ray, Chagall, Klee y Óscar Domínguez. Su larga trayectoria artística vio fases diversas, marcadas a menudo por el reconocimiento crítico y la participación en grandes exposiciones nacionales e internacionales. A pesar de haber caído enferma, pintó hasta la muerte, en 1968. El individualismo y la resistencia al gregarismo de Tejero han hecho que su trayectoria no sea del todo catalogable. En el centenario de su muerte, en 2004, se multiplicaron las iniciativas para dar a conocer su figura al público

contemporáneo. En esta ocasión también se publicaron los *Cuadernines*, es decir, los diarios en los que la autora fue anotando durante más de treinta años anécdotas, apuntes, acontecimientos, ilustraciones, direcciones, curiosidades. Esas libretas medio escritas y medio dibujadas fueron las compañeras de una vida; no estaban pensadas para ser publicadas, eran «disparates» para ella misma, luego editadas por su sobrina, María Dolores Vila Tejero, junto con Tomás Sánchez Santiago. Ya en ellas se vislumbraba la relación entre el pincel y la pluma que es constante en la obra y en la biografía de Tejero, esa misma relación que ocupa un lugar central en *Narraciones ilustradas/Ilustraciones narradas*, según pone de manifiesto ya el título. «Yo no sé escribir y lo siento mucho» apunta Tejero en una hoja suelta conservada en su archivo y citada por Romero. «La imaginación o las ideas o lo que sea, me salen a borbotones y tengo que correr, todo lo que puedo, para cogerlas, aunque sea por los pies, antes de que se vayan para siempre», sigue. Aun así, las páginas que nos ha dejado constituyen una valiosa exploración de las posibilidades más auténticas de la escritura del yo, de las conexiones entre pintura y literatura, de la éfrasis o del *verbis depingere*, a la vez que un interesante documento psicológico y sociológico sobre la autora y su época.

El volumen se abre con un estudio preliminar de Dolores Romero López, donde se proporcionan las coordenadas esenciales para orientarse en el magmático espacio vital y creativo de Tejero. Sigue una selección esmerada de textos, que ofrece al lector el latido más auténtico de su autora. El primer apartado se abre con un inédito «Mis pequeñas brujas y duendinas», en el que Tejero presenta a las exóticas y rompedoras protagonistas de una serie de obras (pinturas murales, óleos, dibujos) expuestas en 1933 en el Círculo de Bellas Artes de Madrid, obras que por su modernidad llamaron la atención de Manuel Abril, ocupado por aquellas fechas en renovar la narrativa infantil. En el segundo apartado, muy denso, se recogen apuntes e ilustraciones relacionadas con los numerosos viajes de Tejero (España, Norte de África, Italia, Francia), algunos de ellos inéditos. Se entienden aquí las razones por las cuales una de las mejores exposiciones dedicadas a Delhy (Zamora, 1998) se tituló *Una muchacha y una maleta*. Igual que para otras compañeras de su generación (Rosa Chacel, Maruja Mallo, Matilde Ras, Margarita Nelken, etc.), los viajes fuera de España fueron para la autora iniciáticos, contribuyeron a hacer de la chica de Toro una artista internacional. No por casualidad Dolores Romero titula esta sección *Relatos autobiográficos. Un viaje por la modernidad*. Aquí la escritura se hace más lírica y desgarrada, se alternan exploración interior y exterior, dolor por su condición individual y por el destino de España y de Europa (véanse por ejemplo «Sueño de Capri» o «París sentada en esta nube», p. 107). En el tercer apartado, *Narraciones ilustradas: Sensaciones elementales*, Romero rescata textos publicados en *Ya* y *ABC* entre 1966 y 1968, últimos años de actividad de Tejero. Cierra la selección el apartado *Cuentos: su fascinación por lo pequeño*, con relatos escritos entre los años treinta y sesenta que tienen como protagonistas seres diminutos. Tejero ilustró en 1932 un cuento de Elena Fortún en *Crónica* y a partir de allí surgió la idea de «El niño al revés», relato que abre esta sección, en la que además se puede apreciar el inédito «El hada Luzbelina», fechado París 1939.

En suma, el volumen *Narraciones ilustradas/Ilustraciones narradas* es una ocasión exquisita de acercarse al recorrido vital y a las obras de una artista polifacética y de una mujer moderna, que se deshizo de su pesado equipaje rural, patriarcal y academicista, y se pasó la vida intentando constantemente, con líneas, colores, palabras, dar forma verbal o plástica a su imaginación, a su *disegno* interior.

ANTONELLA RUSSO

Ulrike Böhmel Fichera, Paola Paumgardhen (a cura di), *Ritratti di scrittrici tedesche*, Bonanno Editore, Acireale-Roma 2020, 190 pp.

Dagli inizi della critica letteraria femminista negli anni Settanta del secolo scorso fino ad oggi l'attenzione per le scrittrici è cresciuta costantemente e ormai sembra difficile sostenere che la letteratura di donne venga ancora ignorata dalla storiografia. Forse si potrebbe aggiungere qualcosa rispetto al primo vero boom della narrazione al femminile nella seconda metà del Settecento perché prevalentemente appartenente al contesto della letteratura di intrattenimento dei romanzi sentimentali, storici o d'orrore che, nonostante la rivalutazione della letteratura un tempo considerata triviale, risultano ancora poco studiati. In generale, la ricerca sul contributo di autrici alla storia letteraria tedesca è avanzata e se ci si aspettano nuove scoperte, il motivo della dimenticanza della storiografia non dovrebbe più risiedere nella sottovalutazione motivata da pregiudizi maschili. Basato su una serie di lezioni tenute presso l'Università di Napoli – Federico II, il libro curato da Ulrike Böhmel Fichera e Paola Paumgardhen intende mettere a disposizione di docenti e studenti un utile mezzo per la didattica germanistica in Italia dedicata alla letteratura di autrici. La scelta delle scrittrici non vuole essere rappresentativa, in effetti manca proprio il Settecento, così centrale per l'affermazione della letteratura femminile¹. L'intenzione di questa raccolta di saggi, come sottolinea Böhmel Fichera nell'introduzione, consiste piuttosto nello stimolare l'interesse per testi che "non fanno parte del canone, o magari non risultano 'di moda' al momento, ma che offrono molti spunti e prospettive differenti sulla cultura tedesca del passato e del presente" (p. 10).

Seguendo questa impostazione aperta, l'arco di tempo della letteratura trattata è molto ampio: i primi due contributi (pp. 11-39; 41-68) sono dedicati a due autrici medioevali, l'ultimo ad una autrice turco-tedesca contemporanea. Il primo saggio, di Tonia Fiorino, si occupa di Roswitha von Gandersheim che scriveva nell'ambiente della corte dell'imperatore Ottone testi teatrali in latino. Nel ritratto della scrittrice si riflette sulle possibilità, verso la fine del primo millennio, che venivano offerte anche a donne nei contesti monastici di ottenere potere spirituale (che allora voleva dire spesso anche potere politico). Dal monastero di Gandersheim dove regnava come badessa una parente dell'imperatore, Rosvitha conquista con le sue opere, e soprattutto con i suoi scritti teatrali, il successo presso la corte imperiale. La seconda scrittrice medievale, Mechthild von Magdeburg, attiva nel Duecento, risulta interessante per il suo contributo agli scritti mistici in volgare, qui nel basso-tedesco. Simona Leonarda presenta con un'analisi linguistico-semantico dei colori un taglio di lettura particolare che si concentra però su uno degli aspetti centrali della semantica della letteratura mistica in generale. Dopo questi due saggi dedicati ad autrici "antiche" il libro fa un salto nella letteratura moderna indagando con il lavoro di Paola Paumgardhen (pp. 69-86) il contesto biografico-letterario della produzione del celebre libro di Bettina von Arnim *Goethes Briefwechsel mit einem Kinde* (Il carteggio di Goethe con una bambina) che non contiene affatto quel carteggio essendo un *Briefroman* cioè un'opera di finzione

che usa materiale autentico fortemente elaborato dall'autrice (e, non a caso, pubblicato soltanto dopo la morte di Goethe).

Il ritratto successivo, scritto da Ulrike Böhmel Fichera (pp. 87-109), è dedicato ad Annette von Droste-Hülshoff, la prima poetessa dell'Ottocento alla quale è riuscito di entrare nel canone e considerata con la sua lirica (incentrata soprattutto su immagini della natura) rappresentativa per il periodo del cosiddetto *Biedermeier*, lo stile culturale borghese dominante nei decenni dopo il Congresso di Vienna del 1815. Il saggio ricostruisce le difficoltà che ostacolavano l'ambizione di Droste-Hülshoff di diventare una autrice seria: ambizione che la sua stessa famiglia aristocratica guardava con orrore. Ma la donna: "Non si fa intimidire dagli impedimenti e dagli inizi di mancato riconoscimento. Annette von Droste-Hülshoff fa emergere la sua volontà di dire la sua e di rivendicare il suo posto nel Parnaso – una novità per il suo tempo" (p. 109).

Con il contributo di Roberta Ascarelli (pp. 111-34) dedicato ai testi autobiografici di Lou Andreas-Salomé, si passa alla letteratura della prima metà del Novecento. Quel mondo che Andreas-Salomé ricorda nei suoi testi autobiografici, pubblicati soltanto postumi nel 1951 ma scritti perlopiù negli anni Trenta, affonda però le sue radici nella fine del diciannovesimo secolo, all'epoca dei suoi incontri giovanili con Nietzsche. Nietzsche lascia ben presto il ruolo di uomo di riferimento a Freud, con il quale l'incontro personale si trasforma col tempo in un rapporto in cui Freud sarà esclusivamente il maestro nella ricerca psicoanalitica cui Andreas-Salomé si dedicherà professionalmente per la tutta la vita e della quale ci offre comunque una lettura basata sulla stima della persona e delle sue convinzioni morali: "L'opera di Freud, le sue scoperte riposano su quel sentimento di fraternità umana nel segno del quale egli ha condotto la sua ricerca" (cit. p. 134). L'attenta analisi del *Lebensrückblick* (Sguardo sulla vita) evidenzia che l'autrice non intende affatto seguire la tradizione della letteratura memorialistica ma ignora tutta la sua vita intellettuale, e non parla né della sua scrittura narrativa di notevole successo, né di quella saggistica. Presenta la sua vita invece come una sequenza di *Erlebnisse*, esperienze, che come in una seduta psicoanalitica vengono raccontate con grande attenzione ai dettagli, a oggetti e aneddoti che riaffiorano nei ricordi e che solo a prima vista sembrano insignificanti.

Le autrici alle quali sono dedicati i due saggi successivi del libro (pp. 135-60; 161-75), hanno in comune la fede socialista o comunista che in entrambi i casi ha creato una situazione problematica rispetto alla ricezione nella Germania ovest prima e nella Germania unita poi. A ragione Paola Gheri ricorda nelle sue pagine dedicate ad un celebre racconto di Anna Seghers dei tempi dell'esilio, che, dopo la decisione di non ritornare all'ovest ma a Berlino Est, la scrittrice era diventata per decenni (fino alla sua morte nel 1983) uno dei personaggi più rappresentativi della vita culturale della RDT. Decisivo per mantenere questa posizione è stato però anche il tacere (almeno pubblicamente) di Seghers durante le varie fasi di crisi dei regimi dell'Est: sulle rivolte in Ungheria (che vedono sotto accusa anche l'amico Lukács), sui processi post-stalinisti del 1957, sulla repressione della Primavera di Praga del 1968... La convinzione di trovarsi dalla parte giusta della storia non è stata mai messa in discussione. Nel caso di Seghers contano

esperienze durissime come la lotta politica come giovane donna alla fine della Repubblica di Weimar, i lunghi anni di un esilio molto movimentato e con una relativa calma soltanto negli ultimi anni in un posto lontanissimo dalla patria: in Messico. Frutto di questo periodo è anche il racconto *Der Ausflug der toten Mädchen* (La gita delle ragazze morte) analizzato da Gheri con la meritata attenzione alla bravura narrativa di Seghers che riesce a combinare e far rispecchiare tra di loro i vari tempi narrati. L'io narrante si trova nel tempo attuale, nel 1943 in Messico, la gita ricordata si svolge nel 1912-13 e si aggiungono le immagini delle ragazze nella Germania nazista quando i comportamenti basati sulla gentilezza fanciullesca hanno ormai lasciato il posto ad atteggiamenti dominati dall'odio politico e razzista. L'analisi del testo è corredata da tante informazioni bio-bibliografiche da rendere l'articolo di Gheri un'ottima introduzione all'opera di Anna Seghers in generale.

Come viene mostrato nel saggio di Giusi Zanasi dedicato al romanzo *Medea. Stimmen* (Medea. Voci) del 1996, nella Germania riunita del primo decennio dopo la caduta del muro, anche Christa Wolf si sentiva malintesa e odiata. La scelta di presentare più di un quarto di secolo dopo *Cassandra* la rilettura di un altro mito antico che riguarda un personaggio ancora molto più problematico, anzi: nella versione dominante di Euripide proprio orribile, è dovuta senza dubbio alla necessità di reagire al passato recente che vedeva Wolf fortemente attaccata sia per alcune sue azioni nel passato lontano degli inizi della Rdt (quando si prestò a fare la spia per la Stasi), sia per la posizione critica nei confronti della riunificazione accelerata. Presentare una Medea che respinge le calunnie dimostrando invece uno spirito indipendente e perciò perseguitata, si inseriva – come sottolinea Giusi Zanasi – nella corrente “dei cosiddetti *Ostdissidenten* rimasti nonostante tutto fermamente legati all'ideale socialista” (p. 174).

L'articolo di Silvia Palermo (pp. 177-85), che conclude il libro, ci porta infine alla letteratura odierna. Dedicato al teatro della scrittrice turco-tedesca Emine Sevgi Özdamar, sottolinea il ruolo centrale che oggi viene occupato dalla letteratura interculturale nel panorama della cultura tedesca. Grazie alle pagine dedicate alla ricezione della critica interculturale e ad un breve profilo bio-bibliografico anche quest'ultimo contributo fornisce, oltre all'interpretazione come esempio del testo teatrale *Perikizi. Ein Traumspiel* (Perikizi. Un sogno), una rapida introduzione nell'opera di Özdamar in generale e conferma non solo il valore scientifico, ma anche la funzione didattica dell'intero volume.

STEFAN NIENHAUS

Note

1. Si veda sempre la “classica” ricerca di Barbara Becker-Cantarino: *Der lange Weg zur Mündigkeit. Frauen und Literatur (1500-1800)*, Metzler, Stuttgart 1987.

Don Ringe, *A Historical Morphology of English*, Edinburgh University Press, Edinburgh 2021, 224 pp.

A Historical Morphology of English by Don Ringe is the most recent publication in the series *Edinburgh Textbooks on the English Language – Advanced*, which is primarily intended for students with a solid basic knowledge of linguistics. This latest addition to the series takes its place among the textbooks with a focus on diachrony, which give a comprehensive account of the evolution of the English language, each viewing a specific level of analysis. Morphology was the one level still to be covered: however, not only does Ringe's book complete the diachronic section of the series published by EUP, but it also fills a gap in the general textbook scenario, namely a work to guide the student through the different phases of development of the English morphological system, from Old English up to Modern English.

The book is divided into three sections, preceded by a preface: section A lays the groundwork, reviewing key concepts of morphology and historical linguistics; section B deals with the evolution of inflectional morphology, while section C covers change in derivational morphology. Each chapter concludes with a set of exercises.

In the preface, the author refers concisely to the history of the discipline, i.e. historical morphology, illustrating the approaches to the study of morphological change that have proved more fruitful, over time, than the previously used principle of analogical proportion. "We have begun to do better, especially by thinking in terms of rules rather than proportions, by exploiting the notion of defaults and the ranking of morphosyntactic features, and by trying to ask what a given system of morphology might look like to a three-year-old native learner who has acquired only the most frequent lexemes of her language" (p. ix). Concrete examples of application of the above approaches can be found throughout the whole discussion.

In Chapter 1, without reference to any specific theoretical framework, the author provides an overview of relevant concepts of morphology upon which the later discussion will build. The relationship of morphology to phonology and syntax, elements of inflectional and derivational morphology, as well as the phenomena of alternation and suppletion are all presented. Additionally, it is shown how the notions of defaults, feature ranking and impoverishment can prove useful, for example in providing a plausible account for the systematic syncretisms that fusive languages often display. Finally, some challenging points are identified, concerning the categories of morphemes and paradigms.

Chapter 2 addresses the challenges of dealing with linguistic records from the past, then passes on to discuss major questions concerning the spread and source of linguistic change. As for the first, of particular significance for the history of English is the question of how innovations spread across dialect boundaries and what modifications they undergo in the process. As for the debated question of how changes originate, the author maintains that the main source of morphological innovations is to be recognized in the errors produced by children during native language acquisition (NLA): change would begin when children's errors spread within a group of peers and then manage to

survive into adolescence speech, becoming markers of group identity. Reference to NLA dynamics is present throughout the author's assessments of the motives of structural innovations. A group whose errors might secondarily be responsible for changes in categorical grammar is that of non-native adult speakers. "[A] much more interesting proposition" (p. 19) that will be taken into account when dealing with the shift from Norse to English in ninth- and tenth-century England.

Chapter 3 opens the section on inflectional morphology with an overview of the inflectional system of Old English (OE), drawing attention to the elements especially significant for the further development of the language. Features and innovations of OE are highlighted and commented upon also in the light of Proto-Germanic and the other early Germanic languages, as well as Latin, revealing the author's expertise in historical Germanic and Indo-European linguistics.

Building on the previous chapter, Chapter 4 accounts for some of the main inflectional changes that occurred in later OE and twelfth-century English: most importantly, the collapse of the gender system, but also the appearance of a new weak verb subclass, and that of the pronoun *she*, as well as the loss of inflectional endings in *-n*. Chapter 5 completes the picture, by examining the erosion of the case-marking system – a major change which also has its origins in the late OE period, but only reaches completion at the end of the Middle English (ME) period.

Subject of Chapter 6 is the contact with Norse and French. It is here highlighted how different of an impact the two languages had on English inflection, and the reasons presented as to why this was. The focus is then drawn to the consequences of the community-wide shift from Norse to English, and to the dynamics that conceivably led to the contact-induced innovations in an area of grammar – that of morphosyntax – highly resistant to change.

Chapter 7 covers the developments of ME verb inflection, by which the modern system was largely shaped, such as, for example, the rise of class II as the default class, whereas Chapter 8 explores major innovations arisen subsequently, primarily between the fifteenth and eighteenth centuries (Early Modern English): namely the spread of pres. indic. 3sg *-(e)s* at the expense of *-(e)th*, the emergence of the modals, the development of contracted *-n't*, among others.

Chapter 9 introduces the section on derivational morphology. Specifically, this chapter deals with OE derivational patterns inherited from Proto-Germanic, outlining their evolution in terms of productivity (or lack thereof) both in OE and in subsequent stages. Chapters 10 and 11 outline the fate, respectively, of the French and Latinate affixes. Particular attention is given to the split in the derivational system resulting from the extensive borrowing and coining of Latin words from the sixteenth century onward, for the significant consequences it entails. The volume concludes (Chapter 12) with a discussion of the genesis and development of zero-derivation, and a sketch of some recently consolidated features, such as that of resegmentation (by which, for example, *burger* was derived – first as a morpheme, later as an autonomous word – from *hamburger*, which in turn was from *Hamburg*, having actually nothing to do with *ham*).

With the eye of a postgraduate student, the intended reader, I came away with a positive impression of the book. The author succeeds in dealing with a wide-ranging subject – comprising the latest advances in research – in a detailed, yet overall clear manner.

I appreciated the frequent intratextual references, which emphasise the consistency of the structure and help the readers to orient themselves and have a clear picture of how given concepts will take on importance in the subsequent development of the discussion.

Another strength of the book lies in the exercises proposed, by which the students are called to engage with the texts, which enables them to gain some hands-on experience working with the linguistic data and to familiarize with the language of past stages, developing at the same time a deeper understanding of Modern English. To complete various exercises, students are often invited to turn to the *OED* or classic reference works, so that they get acquainted with some of the tools of linguistic research.

As for the degree of complexity and detail of the treatise, it seems to me that it corresponds to the competence level of the designated readership (that is, postgraduates and advanced undergraduates) – even though the occasional referencing of external resources I found necessary, at times. In fact, there are some instances – not many, and mostly marginal – where some more elaboration would have benefited clarity. For example, when presenting Distributed Morphology (pp. 7-8), a theory with which even a postgraduate student might not be familiar, the author could have provided some further insights.

Moreover, I think that a brief historical outline might have proved worthwhile. Although it is legitimate to expect some previous knowledge of the history of English from advanced students, and despite the specificity of the book's subject – which is not a description of the English language in general – in my opinion, an introductory framework of temporal references accounting for the division into the different stages of the language, as well as some brief remarks about the earlier literary sources, might have been of considerable use to the readers. The student with no background whatsoever in early English literature or German philology, who wishes to undertake the reading of this book, would be well-advised to make a preliminary reading, in order to obtain some understanding of the referenced literary documents.

My last remarks are not, of course, intended to cast a shadow on the merits of this work, which will undoubtedly prove a useful resource to many. The advanced students interested in the morphology of English have now access to a reasoned and accurate, yet approachable, account of its entire development. At the same time, I believe this book will turn out to be a valuable addition to the reading list of any student interested in historical morphology, for its valuable insights into the characteristic patterns of morphological change and its remarks of a theoretical and methodological nature, applicable outside of the specific subject matter, that the author offers throughout. Finally, the young researcher is offered some stimuli for research, as the author does not overlook those aspects that call for further investigation.

MARIA PINA DE ROSA

Federico Albano Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio*, Carocci, Roma 2022, 135 pp.

Il nuovo testo di Federico Albano Leoni, *Voce. Il corpo del linguaggio* è una densa ma piacevole monografia che, attraverso una scansione in ben undici capitoli, prova a fornire una cartina di facile lettura dei sentieri, spesso tra loro intrecciati, che è necessario percorrere nel momento in cui ci si dedica a un oggetto di per sé multidisciplinare come è per l'appunto l'emissione vocale, approcciata non solo come ciò che serve per esprimere una facoltà del linguaggio di tipo referenziale. Già la struttura del libro lascia intendere una visione articolata del fenomeno della voce: se i primi due capitoli sono dedicati alla produzione e alla percezione (con una particolare attenzione alla fonetica acustica e uditiva), i restanti capitoli sono dedicati al ruolo della voce nel veicolare identità, stati d'animo e caratteristiche individuali e al problema legato al descrivere scientificamente questa complessa rete indessicale (capitoli 3, 4, 8), al rapporto tra voce, fisicità e gesto scrittorio (capitoli 5 e 6), al suo ruolo nell'arte (capitolo 7), al ripensamento tra emissione vocale in presenza, nuove tecnologie e sintesi vocale (capitoli 9, 10), al problema del rapporto tra origine del linguaggio e all'evoluzione della specie (capitolo 11), fino a concludersi con un capitolo di sintesi relativo all'avvento della fonetica e alle possibilità aperte da questa disciplina nell'ambito dello studio della voce. Significativamente, per quanto nel corso del volume si faccia riferimento a studi riconducibili alla fonetica acustica e percettiva, a paradigmi e verifiche sperimentali, dal volume di Albano Leoni traspare però un dialogo tra saperi più prettamente umanistici, un tipo di multidisciplinarietà che ha interessato chiunque si interessasse di voce e linguaggio ma che forse ha oggi uno spazio minoritario nell'ambito delle scienze della voce. Basta infatti andare indietro negli anni con il pensiero per ricordare che nel 1978 si teneva a Urbino, organizzata dal Centro Internazionale di Semiotica e Linguistica dell'ateneo stesso, la giornata di studi sulla glossolalia che era nata in seguito a un incontro tra il filosofo Michel de Certeau, il semiologo Paolo Fabbri e il linguista William J. Samarin¹; di respiro analogo il seminario del 1999 svoltosi presso la Fondazione Giorgio Cini dal titolo *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica* nei cui atti, editi nel 2002, si ritrovano contributi sia di taglio linguistico che, per l'appunto, etnomusicologico interessati a un'arte, quella della poesia orale, che chiama in causa per sua stessa natura la voce; il x convegno dell'Associazione Italiana di Scienze della Voce tenutosi a Torino nel 2014, *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media* o, seppure in prospettiva più genericamente linguistica, il convegno SLI di Palermo del 1994, *Linguaggio e cognizione*, dove la linguistica – sia essa fonetica, morfologia, sintassi, semantica, dialogava con la semiotica e con le scienze cognitive. L'elenco è ovviamente non esaustivo ma vuole solo provare a rendere conto di come chi, occupandosi di voce, abbia la necessità intrinseca di porsi in una prospettiva non solamente fonetica ma multidisciplinare. Ne è la riprova la Giornata Mondiale della Voce, o World Voice Day, che, nata nel 1999 in Brasile per iniziativa congiunta di studiosi e studiose riconducibili alla fisica, allo studio delle patologie del parlato, alla foniatria, all'insegnamento del canto, ogni 16 aprile chiama a raccolta persone di disci-

pline diverse per celebrare la voce umana, intesa come una risorsa unica per la nostra specie².

Come dichiarato dall'autore stesso e come emerge continuamente nella lettura, l'approccio presente nel volume è di tipo strettamente materialista. Ciò è vero a maggior ragione se si considera che, da un punto di vista strettamente legale la voce è definita come una categoria speciale di dato personale all'interno del GDPR ed è considerata a tutti gli effetti un dato biometrico che consente o conferma l'identificazione univoca, non dissimilmente dalle impronte digitali o dalla fotografia. La voce deve essere intesa quindi nella sua emissione fisica e nel suo rapporto con lo strumento che permette la realizzazione di ciò, senza essere intesa come unica manifestazione di uno stato interiore. La scelta di questo specifico approccio materialista può essere vista come in relazione con uno dei precedenti saggi dell'autore, dato alle stampe sempre per Carocci nell'anno 2009, *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*. Il volume, che ebbe la benemerita capacità di risvegliare un dibattito all'interno di una comunità linguistica forse un po' assopita³, muoveva da un'esigenza sentita da Albano Leoni il quale, in seguito a una lunga e intensa attività di ricerca, non sentiva riconosciuto il primato del dato all'interno delle tante teorie che portavano spesso uno squilibrio formalista. Il volume di oggi, seppur non in maniera esplicitamente dichiarata, sembra quasi la risposta teorica che l'autore cercava. Dietro i rimandi a studi di taglio sperimentale (come si trova soprattutto nei primi due capitoli, dedicati alla produzione e alla percezione) traspare infatti un continuo rifarsi ad approcci e teorie filosofiche che hanno posto al centro il corpo e la sua materialità, un'esigenza sentita non solo – e forse non abbastanza – dalla linguistica. La stessa Judith Butler, appoggiandosi agli scritti di Toni Morrison e al lavoro sul Don Giovanni di Shoshana Felman, ricorda come il corpo sia presente, per necessità di cose, sia nel parlato che nello scritto. Come afferma in *Excitable speech. A Politics of the Performative* (1997), sostenere che il corpo sia ugualmente assente nella parola e nella scrittura è vero solo nella misura in cui né la parola né la scrittura rendono il corpo immediatamente presente, giacché sia lo scritto sia il parlato sono, a tutti gli effetti, atti corporei. Se però nel testo scritto può ancora essere poco chiaro comprendere a chi appartiene il corpo scrivente, è invece ben diverso l'atto del parlare il quale, sebbene non richieda la necessaria compresenza del corpo di chi parla e di chi ascolta, è compiuto corporalmente, in maniera simultanea alla vera e propria espressione vocale di tipo fisico. La sempre maggiore attenzione alla materialità del corpo parlante ribadita da Butler è oggi presente anche all'interno di tutti quei paradigmi riconducibili alle cosiddette filosofie incorporate, o *embodied*, supportate da altrettanti avanzamenti portati avanti dalle scienze psicologiche e cognitive, per cui la stessa cognizione non è più pensata come esclusivamente attribuita all'attività cerebrale, bensì deve essere intesa come diffusa in tutto il nostro corpo (cf. Wilson e Golonka, 2013).

È proprio quindi rifacendosi a teorie altre che la linguistica, e la fonetica con sé, può avere un approccio materialista senza per forza sentirsi ancillare. Lo studio della voce, come ricorda Albano Leoni, è infatti per forza di cose lo studio dei corpi che permettono l'emissione vocale, visti però non soltanto come semplici strumenti pas-

sivi che permettono l'espressione di una nostra interiorità. È importante sottolineare come, seppure concentrata in un numero ridotto di pagine, la visione di Albano Leoni dialoga da vicino con quanto si va affermando sempre più anche all'interno degli studi (socio)linguistici contemporanei. Nel volume *Posthumanist Applied Linguistics* lo studioso Pennycook sottolinea come la contemporaneità renda necessario un approccio alla lingua non solo materiale ma diffuso e distribuito, in cui i significati linguistici vengono riscritti in relazione al corpo e all'ambiente circostante, considerato nella sua fisicità: questa visione viene sempre più ribadita negli studi dedicati alla multimodalità, in cui il parlare viene messo in dialogo con l'interazione con la gestualità, con la manipolazione di cose e artefatti, con la fisicità del corpo come inserito in uno spazio. E questo aspetto è ben presente ad Albano Leoni nel momento in cui, seppur incidentalmente, ricorda il ruolo delle nuove tecnologie e degli assistenti virtuali come Alexa o Siri, che ci obbligano a ripensare il modo in cui interagiamo verbalmente con gli oggetti e in cui i nostri interlocutori non sono più per forza di cose umani. Accanto agli studi multimodali e di linguistica applicata è d'obbligo ricordare che l'attenzione alla materialità del corpo e a tutto quello che ne consegue è da anni questione pivotale nell'ambito degli studi sociolinguistici e sociofonetici impegnati a dimostrare come i vincoli che il nostro corpo ci impone (come ad esempio la dimensione della laringe, la lunghezza del nostro tratto vocale) possono essere sottoposti a un controllo conscio che ci permette di veicolare nostre specifiche identità, in un dialogo costante con altri elementi semiotici a nostra disposizione⁴. Così come la biologia ha contribuito a rendere più complessa la visione determinista e binaria (cf. Fausto Sterling, 2000), gli studi sociofonetici, soprattutto nella loro attenzione al rapporto tra linguaggio e identità di genere, hanno messo in luce come gli esseri umani abbiano a disposizione una serie di elementi fonetici che possono essere controllati attivamente per compiere dei compiti di tipo sociale. Proprio questa capacità sociale fa sì che è spesso difficile porre un discrimine, anche tassonomico, tra ciò che può essere considerato un difetto di pronuncia e ciò che non lo è: se alcune varianti possono, difatti, non essere pienamente sotto il controllo dei parlanti, altre possono essere utilizzate attivamente per segnalare le proprie affiliazioni. E soprattutto per queste variabili fonetiche è difficile identificare un discrimine, essendo la realizzazione posta lungo un *continuum*. La modalità di fonazione, argomento su cui si sofferma anche l'autore, è un buon banco di prova per confermare ciò: oltre ad aver dimostrato che i movimenti della laringe sono ben più complessi rispetto a quanto si è creduto sinora (cf. Esling *et al.*, 2019), la modalità di fonazione è un livello di analisi in cui coarticolazione, scelte sociofonetiche e indessicali e patologia sono fortemente intrecciate. Come dimostrare che i parametri acustici che descrivono una vocale come cricchiata siano da attribuire alla scelta conscia del parlante, piuttosto che a fattori di tipo coarticolatorio (i.e., un suono precedente che pone dei vincoli al movimento laringeo) o di tipo patologico? Compito del linguista è quindi l'esigenza costante di una descrizione che non faccia per forza di cose riferimento alla norma standard, ma che sia in grado di capire l'inesauribile ruolo della variazione, vista non come rumore bensì come elemento che rende la comunicazione più efficace.

Sono però anche altri i fili che possono intrecciare il volume di Albano Leoni ad altri ambiti di studio. Il rapporto tra scritto e orale, più volte evocato nel saggio, è ad esempio al centro di quegli studi che si occupano della realtà epistemologica della trascrizione: proprio la sfuggevolezza della voce fa sì che nel momento della trascrizione cosa e come trascrivere sia una scelta sia interpretativa sia rappresentativa dotata di un peso politico e ideologico che necessita pertanto di un approccio critico-riflessivo (Bucholtz, 2000). La stessa sfuggevolezza della voce e la costellazione di termini usati per rappresentarla evocati da Albano Leoni si ritrovano invece come oggetto di ricerca per chi si dedica a capire cosa significhi da un punto di vista descrittivo e percettivo parlare con un accento. È infatti significativo notare che anche l'accento può essere descritto in dei modi che ci sono intuitivamente chiari ma che spesso sono difficili da giustificare sperimentalmente, ed è per queste ragioni il termine 'accento' è stato spesso definito come un termine altamente impreciso (cf. Lippi-Green, 2012). Se linguisticamente l'avere un accento rimanda a caratteristiche segmentali e soprasegmentali che sono spesso da vedere in rapporto con il mantenimento di alcuni tratti fonetici ascrivibili alla fonologia della propria L1 (es. avere un accento straniero) da un punto di vista ingenuo sono molti più i tratti che le persone associano all'accento, come il modo di parlare, il tono di voce, le caratteristiche specifiche della voce individuale. Rimane il fatto che quella vaghezza che ci imbarazza nella descrizione non sembra agire in percezione, dato che a chi ascolta bastano anche solo pochi secondi per classificare una persona come parte del proprio *ingroup* o *outgroup* (Scharinger *et al.*, 2011).

Forse per un *bias* intrinseco in chi scrive, la lettura del libro ha da subito aperto un orizzonte che di certo ha poco a che vedere con una certa linguistica di tipo formale. Al centro del volume è infatti sempre protagonista l'essere umano, inteso come essere-nel-mondo continuamente attivo nel processo di significazione. Proprio per questo potremmo definire il volume di Albano Leoni profondamente sociolinguistico se, riprendendo le parole di Sali Tagliamonte, vogliamo tenere a mente che ogni studio linguistico implica di per sé una connessione con la componente umana e con la società: senza questi due elementi, sarebbe il linguaggio stesso a venir meno (Tagliamonte, 2012).

ROSALBA NODARI

Note

1. Gli interventi di de Certeau intorno al tema della glossolalia si possono oggi ritrovare in de Certeau (2015). In merito al seminario di Urbino cf. Cardona (1978).

2. Si vedano a tale proposito gli eventi organizzati ogni anno dal Laboratorio di Fonetica Sperimentale "Arturo Genre" dell'Università di Torino.

3. Si veda ad esempio lo scambio avvenuto sulle pagine della rivista "Studi e Saggi Linguistici".

4. Per una rassegna di questo tipo cf. Eckert e McConnell-Ginet (2003).

Bibliografia

- Agamennone, M., Giannattasio F. (a cura di) (2002), *Sul verso cantato. La poesia orale in una prospettiva etnomusicologica*, Il Poligrafo, Padova.
- Albano Leoni F., (2009), *Dei suoni e dei sensi. Il volto fonico delle parole*, Carocci, Roma.
- Bucholtz M. (2000), *The Politics of Transcription*, in "Journal of Pragmatics", 32, pp. 1439-65.
- Butler J. (1997), *Excitable Speech. A Politics of the Performative*, Routledge, New York (trad. it. *Parole che provocano. Per una politica del performativo*, a cura di S. Adamo, Milano, Raffaello Cortina 2010).
- Carapezza M., Gambarara D., Lo Piparo F. (a cura di) (1997), *Linguaggio e cognizione* (Atti del XXVIII Congresso internazionale di Studi, Palermo 27-29 ottobre 1994), Bulzoni, Roma.
- Cardona G. (1978), *Glossolalia a Urbino*, in "L'Uomo", 2, pp. 161-4.
- de Certeau, M. (2015), *Utopie vocali. Dialoghi con Paolo Fabbri e William J. Samarin*, a cura di L. Amara, Mimesis, Milano.
- Eckert P., McConnell-Ginet S. (2003), *Language and Gender*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Esling J. H., Moisik S. R., Benner A., Crevier-Buchman L. (2019), *Voice Quality. The Laryngeal Articulator Model*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Fausto Sterling A., (2000) *Sexing the Body. Gender Politics and the Construction of Sexuality*, Basic Books, New York.
- Pennycook A., (2018), *Posthumanist Applied Linguistics*, Routledge, London-New York, 2018
- Lippi-Green, R. (2012), *English with an Accent. Language, Ideology and Discrimination in the United States*, Routledge, London-New York.
- Romano A., Rivoira M., Meandri I. (a cura di) (2015), *Aspetti prosodici e testuali del raccontare: dalla letteratura orale al parlato dei media* (Atti del X Convegno Nazionale AISV - Associazione Italiana di Scienze della Voce, Università degli Studi di Torino - Torino, 22-24 gennaio 2014), Edizioni dell'Orso, Alessandria.
- Scharinger M., Monahan P. J., Idsardi W. J. (2011), *You had me at "Hello": Rapid Extraction of Dialect Information from Spoken Words*, in "NeuroImage", 56, 4, pp. 2329-38.
- Tagliamonte S. (2012), *Variationist Sociolinguistics. Change, Observation, Interpretation*, Wiley-Blackwell, Oxford.
- Wilson A. D., Golonka S. (2013), *Embodied cognition is not what you think it is*, in "Frontiers in Psychology", 4, 58, pp. 1-16

