

SEKTION 8

Alles auf Anfang:

Literarische Figuration des Anfangs als Präsenz und Virtualität

1. Jorge Estrada (Leiden):

Die unzähligen Anfänge eines vollendeten Ereignisses. Die Fiktionalisierung der Geschichte in *La forma de las ruinas* von Juan Gabriel Vásquez

Im Roman *La forma de las ruinas* (2015) des kolumbianischen Schriftstellers Juan G. Vásquez wird die Vergangenheit wiederbelebt, indem ein autodiegetischer Erzähler verschiedene Erklärungsansätze berücksichtigt und sich mit den willkürlichen Anfängen aller Erzählungen auseinandersetzt. Mittels dieser immer wieder anfangenden Erzählstruktur beabsichtigt der Erzähler, die zeitliche, kausale und begriffliche Abgrenzung eines historischen Ereignisses infragezustellen, um die geschichtliche Bedeutung und Tragweite eines politischen Mords, nämlich des liberalen Präsidentschaftskandidaten Jorge Eliécer Gaitán, auszuloten. Die Ermordung von Gaitán hat weitreichende Wirkungen für die kolumbianische Geschichte des 20. Jahrhunderts, sodass dieser Roman die Geschichte durch eine postmoderne Fiktionalisierung zu erläutern versucht und historische Begebenheiten mit einer Poetik der Paranoia, dem Genre der Detektivgeschichten, Allegorien und einer metanarrativen Entstehungsgeschichte verbindet. Diese heterogene Erzählstruktur führt zu den unzähligen Anfängen, die die Vergangenheit nicht ruhen lässt und kontinuierlich fragt, wo soll die Erzählung der Geschichte anfangen. Mit einer Tat? Mit den Umständen, die sie einem Sinn verleihen? Mit der Zukunft, die sie relevant macht? Mit dem Schriftsteller, der sich für dieses Thema entscheidet? Mit Ursachen? Oder mit zukünftigen, nicht zusammenhängenden Begebenheiten, deren Ähnlichkeit sich als aufschlussreich erweisen kann?

In meinem Beitrag gehe ich auf diese Fragen sowie auf den Anfang als Motiv und strukturelles Merkmal einer postmodernen Fiktionalisierung der Geschichte ein. Die wimmelnden Anfänge drehen sich um und etablieren einen virtuellen Kern in ihrer stetigen Bearbeitung einer Geschichte, aus dem sich kein Ganzes, keine Notwendigkeit, keine wegweisende Funktion, keine Lehre ableiten lässt. Geschichte wird vielmehr zur Auseinandersetzung mit einem grenzenlosen Ereignis und einem Möglichkeitsraum, der intertextuell und interdiskursiv ausgelotet werden kann. Um die poetologischen Implikationen dieser Art von historischem Roman zu untersuchen, werde ich auf hermeneutische und post-strukturalistische Ansätze sowie auf Überlegungen der Geschichtsphilosophie und Literaturtheorie zurückgreifen.

2. Miguel García-Bermejo Giner (Salamanca):

The beginning of dramatic works and the construction of the story in the Spanish theatre of the 16th and 17th centuries

The widespread use of the techniques of the exordium, a fundamental part of any literary discourse, highlights the attention paid by Rhetoric to this section of the communicative act. A core reason is the awareness of the existence of an inextricable link between the central theme of the discourse and the process of reasoning, which drives from a beginning to a conclusion; therefore, at the beginning of any work, the end must be glimpsed ("ex initiis summa colligitur" Quintilian, *Institutiones oratorias*, 1997: V, lib. X, §5, p. 192). Moreover, this is a timeless characteristic of discourse, as Ly (2001: 92) recalled with Aragon and his reflection on the novel in his study of the "première adresse" of classical Spanish theatre: "La première phrase est

un diapason. La dernière, c'est la centième, la trois-centième, la millièmè vibration du diapason qui ne sait que son commencement".

This fundamental principle of literary writing was widely used in the communicatively successful Spanish baroque comedy. Its use is understandable in sixteenth and seventeenth century texts, bearing in mind facts like the cultural heterogeneity of the spectators who attended its performance and the problems that dramatic performance experienced as a communicative phenomenon. The transmission of the message was hampered by a wide range of disturbances, from the simply mechanical –due to the poor acoustics of the theatre– to the additional disruptions caused by actors and spectators who were not at all respectful of the performance and the text, not forgetting the oral nature of the dramatic text¹, and therefore one-way, dynamic and immediate in its reception.

Undoubtedly, the signs of the performance (from costumes to space or body posture, among others) would play an important role in this process, over which the author-stage director of the early days had total control, unlike in later professionalised theatre.

In my paper I will review the changing circumstances experienced by authors and audiences in developing the subjects I now simply list:

It was a concern for those authors how to deal with such a communicative challenge, given the early adoption of strategies that provided enough guidance to spectators not yet accustomed to theatrical spectacles: the opening of the play with soliloquies of varying length, derived from the awareness of the usefulness of the classical Prologus of Terence's plays², and the dissemination of information (semantic and/or semiotic) related to the central motif of the fable and its conclusion. Those isotopies ("un ensemble redondant de catégories sémantiques qui rend possible la lecture uniforme du récit" as defined by Greimas 1970: 18) and/or elements of representation were introduced at the very beginning of the representation and would allow the spectator and the reader - let us not forget that more numerous and remembered by dramatists - to orient themselves in order to interpret and enjoy the play. This strategy of building up meaning - combined with various means of capturing the audience's attention³- started already in the early classical theatre and was possibly aimed as well at avoiding monotony for an audience willing to show its displeasure quickly and actively with hackneyed speeches and characters.

The system of composing dramatic texts may also have contributed to this, insofar as the writer began by writing in prose the subject of the comedy, which he then poured into verse, as Zugasti (1998: 112) recalls with Lope's *Arte nuevo* (1609) ("el sujeto elegido, escriba en prosa", v. 211) and Pellicer's glosa (in his *Idea* written in 1635, but printed in 1639; §20, p. 152), in which the resources of the prose of art were used.

References

Antonucci, Fausta, & Stefano Arata (eds.). *La enjambre mala soy yo, el dulce panal mi obrab : veintinueve loas inéditas de Lope de Vega y otros dramaturgos del siglo XVI*. Madrid: UNED-Universidad de Sevilla-Universitat de València, 1995. pdf.

¹ It is enough to recall the difficulties pointed out by Lope de Vega in the preliminaries of Part XVI of his comedies and other passages collected by García Reidy (2013:381-382).

² Later recovered by Bartolomé Torres Naharro as an "introit", it marked profane theatre and ended up being adopted in religious theatre. Its disappearance as a resource of dramatic construction began around 1560 due to various circumstances. At that time it became just another part of the spectacle, disconnected from the text of the comedy, although it still has the function of getting the audience's attention.

³ The beginning in *media re* as Nuttall (1992: 236) recalls, the formulation of a theme from the polysemy of a term, whether or not there is an ambiguity involved; the use of symbols, literary or religious hypotexts, literary, cultural, religious traditions, etc.. Even amusing erotic equivocations such as those recalled by Antonucci & Arata (eds.) (1995: 9-10), among others, although this liminal section of the play, in the 17th century, as Benabu (2019: 15) explains due to its hybridisation with tragedy, gradually acquires the sombre tinge that opens tragic texts.

- Benabu, Isaac. *Textos "ilegibles". Reflexiones sobre la representación de la comedia áurea*. Peter Lang Limited, International Academic Publishers, 2019.
- García Reidy, Alejandro. *Las musas rameras. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- Greimas, Algirdas Julien. *Du sens: essais sémiotiques*. Paris: Éd. du Seuil, 1970.
- Nuttall, Anthony D. *Openings: narrative beginnings from the epic to the novel*. Oxford [u.a.]: Clarendon Press, 1992.
- Quintiliano, Marco Fabio. *Institutionis oratoriae libri XII [T. 1: Libros I-III, parte primera. T. 2: Libros IV-VI, parte segunda. T. 3: Libros VII-IX, parte tercera. T. 4: Libros X-XII, parte cuarta. T. 5: Estudios sobre la Institutio oratoria, ediciones, códices y texto crítico, índice onomástico y léxico de conceptos]*. Edición de Ortega, Alfonso. [Salamanca]: Universidad Pontificia, 1997. 5 vols.
- Turia, Ricardo de. «Apologético de las comedias españolas», en Tárrega, Francisco *et alii Norte de la poesía española ilustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte) de laureados poetas valencianos, y de doce escogidas loas y otras rimas a varios sujetos*. Impreso en Valencia: en la impresión de Felipe Mey. a costa de Filipo Pincinali., 1616, págs. [2vº-4vº]. <http://opacplus.bsb-muenchen.de/search?oclcno=165688290>.
- Zugasti, Miguel. «De enredo y teatro: algunas nociones teóricas y su aplicación a la obra de Tirso de Molina», en Pedraza Jiménez, Felipe B., & Rafael González Cañal (eds.). *La comedia de enredo : actas de las XX Jornadas de teatro clásico (1997), Almagro, 8, 9 y 10 de julio*. Cuenca-Almagro (Ciudad Real): Universidad de Castilla La-Mancha-Festival de Almagro, 1998, págs. 109-141. Accesible en línea: <https://www.academia.edu/40236224>.

3. Folke Gernert (Trier):

¿Ya soy nacida? ¡Ox, que hace frío!– Geburtsnarrativ und Textanfang im Schelmenroman am Beispiel von La pícaro Justina (1605)

Mit dem anonymen Lazarillo de Tormes (1554) und Mateo Alemán Guzmán de Alfarache (1599 und 1604) nimmt im 16. Jahrhundert die Gattung Schelmenromans ihren Anfang. Eines der Gattungsmerkmale ist der Beginn ab ovo und die homodiegetische Erzählung der Genealogie und Geburt des Protagonisten. Erst in der jüngeren Forschung sind die wissenschaftsgeschichtlichen Implikationen dieser und anderer Geburtsnarrative der frühneuzeitlichen spanischen Erzählliteratur auf Interesse gestoßen (García Santo Tomás 2020, Sanz Lázaro 2021). Erstaunlicherweise blieb in diesem Kontext die Tatsache unberücksichtigt, dass viele Verfasser der frühen Schelmenroman Medizin studiert und den Arztberuf ausgeübt haben – man denke neben Mateo Alemán und Francisco López de Úbeda (*La pícaro Justina*, 1605) auch an Carlos García (*La desordenada codicia de los bienes ajenos*, 1617) und Jerónimo de Alcalá Yáñez (*Alonso, mozo de muchos amos*, 1624). Vor diesem Hintergrund drängt sich ein Vergleich mit dem Mediziner François Rabelais auf, in dessen Romanen die Geburten von Gargantua und Pantagruel ebenfalls die Textanfänge markieren. Die von der französischsprachigen Forschung festgestellten Osmose von wissenschaftlichem Denken und literarischem Schreiben (vgl. Chavarroche 2017, Gernert im Druck) soll auch für die Analyse der spanischen Texte fruchtbar gemacht werden. Der vorliegende Beitrag möchte die «Gattungsbindung literarischer Anfangsgestaltung» (Polaschegg 2020) mit der medizinischen Ausbildung der Verfasser zusammendenken und in den wissenschaftsgeschichtlichen Kontext der Zeit einordnen. Die Entstehung der Gynäkologie und der Geburtshilfe als einer akademischen und somit männlichen Disziplin fällt ins frühe 16. Jahrhundert (Green 2008) und kann somit das auffällige Interesse von Arztschriftstellern an Geburtsnarrativen und der Hebammenkunst erklären. Mit Schmitz Emans (2017) soll überdies die Frage gestellt werden, inwieweit die Geburt in den spanischen Texten als poetologische Metapher fungiert. Im Zentrum der Auseinandersetzung soll mit der *Pícaro Justina* die erste novela picaresca mit einer weiblichen Protagonistin stehen, da dieser Roman die in auffällig moderner Weise die Geburtserzählung mit einer poetologischen Reflexion über die Problematik des Textanfangs verbindet.

Bibliographie

- Chavaroche, Ophélie, «Midwives and Spin Doctors: The Rhetoric of Authority in Early Modern French Medicine», in *New Directions in Literature and Medicine Studies*, hg. v. Stephanie M. Hilger, London, Palgrave Macmillan, 2017, S. 319-332.
- García Santo Tomás, Enrique, *Signos vitales. Procreación e imagen en la narrativa áurea*, Madrid, Vervuert, 2020.
- Gernert, Folke, «Physician-Writers, Women Healers and the Suffering Body. Symphorien Champier, François Rabelais and Francisco Delicado», in *Dossier HeLix. Frau – Macht – Körper. Verfügungen über den weiblichen Körper in der frühneuzeitlichen Romania*, hg. v. Dirk Brunke, Corinna Albert und Marina Hertrampf, (im Druck).
- Green, Monica Helen, *Making women's medicine masculine: the rise of male authority in pre-modern gynaecology*, Oxford, Oxford University Press, 2008.
- Polaschegg, Andrea: *Der Anfang des Ganzen. Eine Medientheorie der Literatur als Verlaufskunst*, Göttingen, Wallstein, 2020.
- Sanz Lázaro, Fernando, «El nacimiento del malnacido: embarazos y partos en la novela picaresca», in *Hipogrifo: Revista de Literatura y Cultura del Siglo de Oro* 9 (2021), S. 745-768.
- Schmitz-Emans, Monika, «Empfängnis, Reifung, Geburt: Schwangerschaft als poetologische Metapher», in: *Erfüllte Körper: Inszenierungen von Schwangerschaft*, hg. v. Stephanie Heimgartner und Simone Sauer-Kretschmer, Paderborn, Wilhelm Fink, 2017, S. 29-47.

4. Milan Herold (Bonn):

Figuren des Anfangs anhand von Gustave Flauberts Romanen

„Nous étions à l'Étude, quand le Proviseur entra, suivi d'un *nouveau* habillé en bourgeois et d'un garçon de classe qui portait un grand pupitre.“ Der erste Satz aus *Madame Bovary. Mœurs de province* ist ebenso weltberühmt wie merkwürdig. Eine der Auffälligkeiten ist bereits das erste Wort, insofern der europäische Roman kaum Wir-Erzählungen kennt. Der Leser wird eingangs in ein narratives Dickicht geworfen, das den Roman strukturiert. Von Beginn an sind Desillusionen angelegt: Emma ist erst die dritte der Bovarys, die im Text erwähnt wird. Ein Leser, der sich den Roman gekauft hat, um die Geschichte einer Ehebrecherin zu lesen, wird also zunächst enttäuscht werden. Betrachtet man den Roman als Ganzes, zeigt das „Nous“ bereits eine (uneigentliche) Eigentlichkeit an, die die Enttäuschung zum Prinzip erhebt. Das Lapidare dieses ersten Satzes spielt nicht nur mit der Lesererwartung per se, sondern auch mit Grundprinzipien des ‚realistischen‘ Erzählens. Im Anfang klingt hier ein eigener *sound* an, der allbestimmend ist und durchklingt, etwa im Satzrythmus, der einen Anfang eigener Art, eine Geburt, als Ereignis markiert und zugleich durchstreicht (vgl. „Elle accoucha un dimanche, vers six heures, au soleil levant. – C'est une fille ! dit Charles. Elle tourna la tête et s'évanouit.“).

Im Vergleich dazu ist etwa der erste Satz der *L'Éducation sentimentale* ein erwartbarer Einstieg („Le 15 septembre 1840, vers six heures du matin, la *Ville-de-Montereau*, près de partir, fumait à gros tourbillons devant le quai Saint-Bernard.“), der gleichsam mit der bald folgenden ausgezeichneten Öffnung des Textes konkurriert, mit dem okularen Versprechen eines Sich-Verliebens („Ce fut comme une apparition“). Im Abstand zwischen beiden Stellen liegt selbst ein für die Handlung expositorischer Wert, der zu der Überlegung verleiten mag, inwiefern Anfänge, die über die erste Stelle im Text hinausgehen mögen, auch ein (gesteuerter) Akt der Lektüre sind.

Figuren des Anfangs werden in ihrer Entwicklung (innerhalb der Abfolge der Romane) eingeordnet, in ihrer stilistischen Valenz für das Ganze gelesen und in ihrer textstrategischen Bedeutung für den jeweiligen Roman analysiert. Der Vortrag geht davon aus, dass es eine flaubertsche Eigenart des Erzählens gibt, die sich in Romananfängen zeigt und die in der Gesamtanlage des jeweiligen Textes durchscheint. Anleitend ist als Suchfunktion die Frage, wo Romananfänge enden, und inwiefern sie (nicht) emblematisch für einen Gesamtzusammenhang sein können.

5. Barbara Kuhn (Eichstätt):

Nach dem Ende: Literatur *ex post* und die Frage des Anfangs

«Il sacrificio della patria nostra è consumato: tutto è perduto; e la vita, seppure ne verrà concessa, non ci resterà che per piangere le nostre sciagure, e la nostra infamia.» Schon Foscolos Jacopo Ortis situiert sich vom ersten Brief seiner *Ultime lettere* an in einem Danach; der Romananfang setzt mit einem Ende ein, das die Figur als das absolute Ende wahrnimmt und das die Frage aufwirft, wie sich von hier aus und dennoch erzählend eine Welt entwerfen läßt. Mit dem Konzept der *postmémoire*, das sich längst nicht mehr nur auf die Shoah und die Frage nach der Erinnerung der zweiten Generation bezieht, stellt sich diese Frage, «wie anfangen, wenn das Ende bereits gewesen ist?», in allgemeinerer Form, wie nicht zuletzt die derzeit wieder heftig entbrannte Debatte um die Singularität des Holocaust und insbesondere um die Relation oder Relationierbarkeit von Holocaust und Kolonialismus zeigt.

Denn gegen die aristotelische Definition des Anfangs – bzw. in einem gezielten *misreading* der *Poetik* – erweise sich ein solcher Anfang im Danach unweigerlich als performativer Widerspruch: Nicht nur hat das zu Erzählende, wie Tristram Shandy seine Leserinnen und Leser lehrt, immer schon begonnen; vielmehr soll das Erzählen genau an dem Punkt beginnen, beginnt der Roman sein Erzählen genau an dem Punkt, an dem, wie Jacopo Ortis – ungeachtet all der dann doch folgenden Briefe – schreibt, nichts mehr zu erzählen bleibt. Ziel des Sektionsbeitrags ist, diese Frage exemplarisch an Texte vor allem des späteren 20. und des begonnenen 21. Jahrhunderts zu richten, die sich ihrerseits in einem Danach – nach Auschwitz, nach dem Kommunismus, nach dem Kolonialismus – situieren: nicht um eine für alle gültige Antwort zu finden, sondern um die poetologische Beziehung von zurückliegendem Ende und einem ebenso paradoxen wie fragenden «Alles auf Anfang?» besser zu verstehen.

6. Katharina Münchberg-Hennes (Trier):

Nichts als ein Anfang. Temporalität und Potentialität des Erzählbeginns in Italo Calvinos *Se una notte d'inverno un viaggiatore...*

Italo Calvino entwirft in seinem Roman *Se una notte d'inverno un viaggiatore...* eine komplexe Erzählstruktur, die aus einer Reihe von abgebrochenen Anfängen besteht. Der Anfang wird aus einer temporalen und linearen Kausalitäts- und Handlungsfolge herausgelöst, ist „nichts als ein Anfang“:

Vorrei poter scrivere un libro che fosse solo un incipit, che mantenesse per tutta la sua durata la potenzialità dell'inizio, l'attesa ancora senza oggetto. (Diario di Silas Flannery)

Calvinos anti-aristotelische Erzählstruktur des iterativen Anfangs wirft eine Reihe von poetologischen Fragen auf: In welcher Beziehung stehen Anfang und Zeit? Müssen Anfänge temporal gedacht werden als Initialmomente einer chronologischen Abfolge von Handlungsmomenten? Erlaubt der iterative Anfang nicht vielmehr eine Aufhebung der Zeit und die (Lese-)Erfahrung einer momenthaften Präsenz? Und wie manipulieren Anfänge die Erwartung der Lesenden, welche semiotischen Strategien werden in einem Erzählbeginns eingesetzt, um den imaginären Raum einer virtuellen Geschichte zu eröffnen? Was verrät der ‚reine Anfang‘ über das Verhältnis von Erzählung und Potentialität (als reinem, offenem Möglichkeitsraum) bzw. Virtualität (als Möglichkeit einer Realisierung)?

7. Aurore Peyroles (Regensburg):

Au début de tout, une phrase : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* de Louis Aragon

Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit : tel est le titre de l'ouvrage qu'Aragon fait paraître en novembre 1969 dans la collection « Les sentiers de la création » dirigée par Gaëtan Picon et Albert Skira. Cette collection donnait carte blanche à des auteurs majeurs pour évoquer leurs secrets de fabrication, de pensée, d'écriture : comment surgit une création, ici romanesque ? En choisissant ce titre, l'écrivain remet en circulation le terme jusque-là peu usité d'incipit, depuis largement consacré par la critique littéraire, mais surtout il joue avec les définitions attendues, dans un perpétuel travail de reformulations et de déplacements.

À la fois réflexion sur l'origine du roman et roman des origines, Aragon mêle dans cet exercice autoréflexif une sorte d'autobiographie de son parcours de romancier (depuis ses premiers récits composés à l'âge de six ans), et une théorie de la création déroutante et provocatrice, l'auteur affirmant : « Je n'ai jamais écrit mes romans, *je les ai lus* » ([1969] 1981, 43). Dans ce processus de « non écriture », Aragon fait de l'incipit le moment déterminant – à condition de l'entendre moins comme la première phrase du roman publié que comme la phrase matrice opérant comme « un *échangeur* » (*ibid.*, 41). Le roman surgirait comme élucidation *a posteriori* d'une configuration de mots initiale inattendue mais impérative, appelant une quête toujours continuée de sens. Face à cette phrase et aux suivantes déployées pour la rendre intelligible, l'auteur serait comme un lecteur découvrant un texte d'où serait absente toute préméditation, toute direction volontairement initiée.

Cette contribution voudrait déployer les réflexions condensées dans cet ouvrage singulier, où les illustrations (Miro, Matisse, Picasso...) jouent par ailleurs un rôle essentiel. En accordant une place essentielle au début, qui lui-même reste mystérieux, Aragon opère en effet une série de renversements qui conduisent à une théorie de la création littéraire caractérisée par le mouvement. Renversant l'art d'écrire en art de lire, Aragon repense la constitution et la réception de la chose écrite dans un processus continu de réinvention du sens. Ce rôle constitutif de la lecture implique en effet le refus de faire de l'écriture l'expression d'un vouloir-dire. Elle consiste bien plus à ouvrir la voie à une connaissance inédite, à faire advenir ce que le scripteur ignore. Car l'incipit n'est pas conçu comme une phrase-noyau qui contiendrait le tout du texte à l'état de modèle réduit. Le prolongement de l'incipit ne maintient pas le thème identique à lui-même, pas plus qu'il ne donne le ton d'une unité stylistique qu'il s'agirait de respecter. L'ensemble du texte apparaît au contraire comme un processus *dynamique* faisant succéder à la phrase initiale une autre qui opère une sélection dans l'éventail des possibles ouvert : le modèle est celui de la variation, du « glissement » (*ibid.*, 78), à la fois déplacement et recommencement, opéré par un auteur qui se veut simple lecteur, curieux de la tournure que vont bien pouvoir prendre les choses...

Bibliographie

Aragon, Louis : *Je n'ai jamais appris à écrire ou les incipit* [1969], Genève, Champs Flammarion, 1981.

Béguin, Édouard : « Les Incipit ou les mots de la fin », *Europe* Janvier Février 1989, 81-89.

Grenouillet, Corinne : « Les Incipit : L'écriture et ses mythes chez Aragon », 1998 [<http://www.louisaragon-el-satriolet.org/spip.php?article174>]

Del Lungo, Andréa : *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

Vigier, Luc : « *Je n'ai jamais appris à écrire ou les Incipit* : un art éditorial du regard », *Genesis* 50 (2020), 89-110.

8. Andrea Polaschegg (Bonn):

Das Vergehen des Anfangs. Textanfänge als Herausforderung

9. Hannah Schlimpen (Trier):

Scheitern als Auftakt – und Bedingung? Die initialen Schiffbrüche in *El Criticón* (1651), *Les Aventures de Télémaque* (1699) und *Eusebio* (1786)

„Der Schiffbruch, als überstandener betrachtet, ist die Figur einer philosophischen Ausgangserfahrung“ – so Hans Blumenberg (³1988: 14) in seinem *Schiffbruch mit Zuschauer*, das den Schiffbruch bekanntermaßen als Ausdruck existenziellen Scheiterns, als ‚Daseinsmetapher‘ skizziert. Der Schiffbruch dient fraglos nicht nur in daseinsphilosophischer Perspektive als Prisma für Grenz- und Untergangserfahrungen. Rezente Studien zur Frühen Neuzeit zeigen nicht nur, dass Darstellungen von Schiffskatastrophen in jener Zeit der transatlantischen Seefahrten höchst komplexe Bildwelten zutage brachten, sondern auch, dass zeitgenössische historische (Bähr et al., Hg. 2020) wie literarische Schriften vermehrt metaphorische Bedeutungen mit materiellen Aspekten des Schiffbruchs verwoben und das Schiffsunglück zunehmend seltener als tragischen Endpunkt einer (metaphorischen, von der moralischen Kategorie der Hybris und übermäßigen Neugierde besetzten) Lebensreise setzten, sondern, mit dem Ergebnis einer Vervielfältigung der Deutungsmöglichkeiten, an den Anfang des Textes als dessen Auftakt platzierten (Oliver 2019; Ruiz & Rodríguez-Guridi, Hg. 2022). Auch die Protagonisten der drei ebenso affinen wie divergenten philosophischen Erzählwerken mit pädagogischen Anspruch *El Criticón* (1651), *Les Aventures de Télémaque* (1699) und *Eusebio* (1786), sprich, Critilio, Mentor und Telemachos und schließlich Eusebio, treten allesamt als Schiffbrüchige in die jeweilige Erzählung ein, indem ihr gescheitertes maritimes Unternehmen in der Erfüllung der äußersten Hoffnung auf Rettung an den Küsten von St. Helena, Ogygia bzw. Pennsylvania aufgeht. Der geplante Vortrag geht der Frage nach, inwieweit der Schiffbruch die jeweiligen Protagonisten in das „Hier und Jetzt“ der Erzählung rückt und, vor allem, inwiefern das mit dem Narrativ des Untergangs konvergierende Narrativ der Rettung die Erzählung in Gang zu setzen vermag. Denn dem Schiffbruch scheint sich das Potenzial zu eignen, als Ausgangspunkt für eine romanhafte Handlung einer im Kern (allegorisch-)philosophischen Abhandlung zu dienen. In diesem Zusammenhang soll untersucht werden, ob und wenn ja, inwiefern der initiale Schiffbruch als Voraussetzung für das (proleptische) Erzählen selbst fungiert (gemäß des homerischen Modells, in dem die Schilderung der Erfahrung des Sturmes auf hoher See durch den epischen Helden selbst Pot (2003: 74) zufolge „le seuil ou l’incipit de la fiction“ markiert) und/oder die jeweilige Reise bzw., so ließe sich vorsichtig pauschalisieren, die jeweilige Suche nach Glück in Mäßigung und Tugend, plausibilisiert. Hierbei sollen im Falle des *Télémaque* die initialen Illustrationen einiger Editionen des 18. Jh. ergänzend betrachtet werden, die in ihrer Divergenz ‚der Ambivalenz des Incipits des Textes selbst entsprechen‘ (Leplatre 2022: 126), um schließlich narrative und visuelle Verfahren der Inszenierung des Schiffbruchs auf den ‚Grad‘ der Virtualität bzw. Präsenz hin zu befragen, den sie zu erzeugen vermögen.

Bibliographie

- Bähr, Andreas; Burschel, Peter; Trempler, Jörg; Wolf, Burkhardt (Hg.): Untergang und neue Fahrt. Schiffbruch in der Neuzeit. Göttingen 2020.
- Blumenberg, Hans: Schiffbruch mit Zuschauer. Paradigmen einer Daseinsmetapher. Frankfurt a.M. ³1988.
- Leplatre, Olivier: L’accueil des images. Poétique de la première illustration dans quelques éditions des *Aventures de Télémaque* de Fénelon. In: *Littératures classiques* 107,1 (2022), 123-140.
- Oliver, Jennifer H.: Shipwreck in French Renaissance writing. *The Direful Spectacle*. Oxford 2019.
- Pot, Olivier: Prolégomènes pour une étude de la tempête en mer (XVIe–XVIIIe siècles), *Versants* 43 (2003), 77-133.
- Ruiz, Carrie L.; Rodríguez-Guridi, Elena (Hg.): Shipwreck in the Early Modern Hispanic World. Lewisburg, Pennsylvania 2022.

10. Lars Schneider (München):

Le blanc souci de notre toile. Die weiße Seite in der Literatur der Moderne

Die *page blanche* wird gemeinhin assoziiert mit der Person und dem Werk des Stéphane Mallarmé. Tatsächlich ist es das Verdienst des symbolistischen Beamten-Dichturfürsten, aus der Sprachmaterie mit einer bis dahin nicht gekannten Radikalität literarisches Kapital geschlagen zu haben. Doch ist Mallarmé nicht allein mit seinen Reflexionen zur weißen Seite. Der Beitrag möchte zeigen, dass die *page blanche* ein Signifikant in einer Vielzahl von Sprachspielen über das Anfangen ist, und deren Spielraum zwischen absolutem Geist und absoluter Materie ausloten.

11. Steffen Schneider (Graz):

Das liebende Ich und seine Leser im petrarkistischen Proömiälgedicht

Der Petrarkismus stellt Dichterinnen und Dichtern eine eigene Sprache zur Verfügung: auf der einen Seite ein Lexikon aus Formeln, stereotypen Situationen, topischen Beschreibungen, auf der anderen eine Grammatik, die es erlaubt, stets neue Sätze bzw. Aussagen hervorzubringen, die das System bestätigen und zu erneuern. Die Formelhaftigkeit verbindet das petrarkistische Einzelgedicht ebenso wie den *canzoniere* oder die Anthologie, in der es publiziert ist, potentiell mit allen anderen in dieser Sprache verfassten Texten, während es sich aber zugleich um Differenz und Innovation bemühen muss. Die Spannung von Wiederholung und Differenz, Topik und Innovation zeichnet daher die gesamte petrarkistische Lyrik aus und nicht nur die den jeweiligen *canzoniere* eröffnenden Proömiäverse. Dennoch ruht auf dem Eröffnungsgedicht ein besonders hoher Erwartungsdruck, denn es erfüllt gleich mehrere Funktionen: Hier muss der Dichter bzw. die Dichterin sich poetologisch erklären, die eigene Innovativität unterstreichen. Es steuert die Erwartungen der Leser:innen, die wissen wollen, welche neuen Akzente die folgenden Gedichte setzen werden und auch, wie das lyrische Ich seine Rolle gegenüber seinem Publikum definiert. Es sind diese Fragen, denen sich der Vortrag anhand der Analyse einiger Proömiälgedichte vorwiegend italienischer und französischer *canzonieri* widmen wird. Ein besonderes Augenmerk wird dabei auf der Beziehung des Ich zu seinem Publikum liegen, die ja bereits in Petrarca's Vorbild *Voi ch'ascoltate* sehr prominent ausgearbeitet ist.

12. Dietrich Scholler (Mainz):

Le roi est mort, vive le roi. Literarische Thronbesteigungen am Beispiel Ronsards

Im Vergleich zu Italien, Deutschland und anderen Ländern ist Frankreich bereits in der Frühen Neuzeit auf dem Weg zur Nation. Spätestens nachdem die Engländer vom Festland vertrieben waren und die französische Krone unter den Valois in der Rivalität mit dem Herzogtum Burgund die Oberhand behielt, war die geographische Gestalt des französischen Hexagons vorgezeichnet. Starke nationenbildende Effekte auf innenpolitischem Gebiet gingen u.a. von dem Edikt von Villers-Cotterêt aus, mit dem das Französische zur allein gültigen Verwaltungssprache erklärt wurde. Vor diesem Hintergrund einer geopolitisch erweiterten und im Inneren befestigten *France* mussten die beiden Körper des Königs anlässlich der Thronbesteigung die Integrität und die Legitimität der Nation immer wieder aufs Neue bekräftigen, zumal vor dem Hintergrund der Religionskriege, was sich in unterschiedlichen kulturellen Praktiken manifestierte. Dazu zählten ausgedehnte ritualisierte Rundreisen durch das französische Herrschaftsgebiet, Inaugurationsrituale und öffentliche Schauspiele, bei denen der königliche Souverän entsprechend ins Licht gerückt wurde. Pierre de Ronsard war dem Königshaus der Valois eng verbunden und beteiligte sich sowohl kulturpolitisch als auch literarisch an der Inszenierung von König und Patria. Ziel des Vortrags ist es, Ronsards allegorische Strategien bei der literarischen Darstellung der Nation am Beispiel seiner panegyrischen Lyrik als Manifestation eines krisengeschüttelten Zeitalters zu interpretieren.

13. Paul Strohmaier (Trier):

Atemholen, episch. Zum Anfang des Epos in der Romania der Frühen Neuzeit

Anhand eines repräsentativen Textkorpus aus den vier romanischen Hauptsprachen unternimmt der Beitrag die Rekonstruktion jenes komplexen intertextuellen Kommunikationssystems, das sich in den Auftaktgesängen frühneuzeitlich Versehen nachweisen lässt. Neben der offenkundigen, proleptischen Funktion der Themenexposition und der (Selbst-)Autorisierung des Dichters, der sich an die (seit der Neuzeit) höchste literarische Gattung wagt, vollziehen diese Anfänge immer auch eine – vielfach agonale – Doppelreferenz auf die exemplarischen Intertexte der Antike (bes. Homer und Vergil) einerseits, andererseits aber auch auf mögliche zeitgenössische Konkurrenztexte, besonders im Falle einer transnationalen Rezeption des Epos (vgl. die Ariost-Rezeption in Spanien). Neben der teils weitreichenden Transformation tradierter epischer Anfangsformate aus der Antike und deren poetologischen Implikationen soll so anhand exemplarischer Anfangsanalysen auch der poetologische Pluralismus der Gattung Epos in der Romania der Frühen Neuzeit herausgearbeitet werden, in welcher die (neo-)aristotelische nur eine Variante unter anderen ist. Nicht nur in Hinsicht auf die narrativen und poetologischen Erwartungen an den jeweiligen epischen Text, sondern auch mit Blick auf die Gattung Epos als solcher erzeugen diese Anfänge damit einen Raum der Virtualität.

Bibliographie

- Hirdt, Willi: Studien zum epischen Prolog. Der Eingang in der erzählenden Versdichtung Italiens, München 1975.
- Nuttall, A. D.: „The Beginning of the Aeneid“, in: ders., Openings. Narrative Beginnings from the Epic to the Novel, Oxford 1992, 1–32.
- Pollmann, Karla: „Das lateinische Epos in der Spätantike“, in: Von Göttern und Menschen erzählen. Formkonstanzen und Funktionswandel vormoderner Epik, hg. v. Jörg Rüpke, Stuttgart 2001, 93-129.
- Schmitz, Christine, Jan Telg genannt Kortmann und Angela Jöne (Hg.): Anfänge und Enden. Narrative Potentiale des antiken und nachantiken Epos, Heidelberg 2017.
- Strohmaier, Paul: „Die Romania ((Früh-)Neuzeitliche Ausdifferenzierungen bis 1800)“, in: Handbuch Versepiik. Paradigmen – Poetiken – Geschichte, hg. v. Stefan Elit und Kai Bremer, Stuttgart 2023, 235–257.

14. Karen Struve (Bremen):

Anfänge als transmediale und intertextuelle Grenzgänge in französischen *Bandes dessinées* im Zusammenspiel mit *réalité augmentée*

Die Relation vom Anfang als literarischer Sinnfigur einerseits und Virtualität andererseits führt mit Blick auf die *bande dessinée* zu recht komplexen Fragestellungen. Der Anfang als fragile –imaginierte wie fiktionale – Grenze zwischen Bild und Text, aber auch zwischen Text und Paratext wird in der sequentiellen Kunst seit jeher kritisch diskutiert und ästhetisch reflektiert. Doch wie verhält es sich bei BD, die diesen Textgrenzen noch digitale und virtuelle Elemente in ihrer vielleicht modernsten Form der *réalité augmentée* hinzufügen? Welche Akzentuierungen und Figurationen erhält der Erzählanfang in einer BD als Printmedium durch die Interaktion mit transmedialen Paratexten? Und welcher literarische Pakt wird von Anfang an in jenen BD geschlossen, die virtuelle Ausgänge etwa zu Filmdokumentationen, literarischen Intertexten oder historischen Presseartikeln eröffnen? In meinem Vortrag möchte ich diesen Fragen in drei Schritten nachgehen: (1) Nach einer kurzen Einführung in die Rolle des Erzählanfangs in *bandes dessinées* und einem Überblick über den Einsatz von *réalité augmentée* in französischsprachigen Comics seit François Schuitens berühmter Einführung mit „La douce“ 2012 sollen (2) anhand von drei ausgewählten Sachcomics die bild-textlichen und augmentierenden Verfahren an der Grenze zwischen Textanfang und Paratext analysiert und kontrastiert werden. In Debriffes und Sougey-Fils' „Jacques Marescaux et l'IRCAD“ (2020), das den bahn-

brechenden chirurgischen Eingriff über eine Distanz von 7500 km hinweg durch einen ferngesteuerten Operationsroboter ins Zentrum stellt, wird das augmentierende Moment bereits paratextuell auf dem Cover eingesetzt, indem virtuelle Zusatzinformationen als faktualisierendes (Film-)Material in die transmediale Lektüre hineinführen. Lubies „Et à la fin ils meurent. La sale vérité sur les contes de fées“ (2021) zeigt paratextuell im Titel und in der mit Goldschnitt versehene Printausgabe der BD sowie in der bild-textuellen Invocatio bereits das narrative Prinzip der humorvoll-schockierenden Kontradiktion an. Die augmentierenden Elemente legen sich hier additiv als literatur- und kulturgeschichtliche Intertexte palimpsestartig auf einzelne *vignettes*. In Dytars „#J'Accuse...!“ (2021) um die berühmte Dreyfus-Affäre schließlich wird das medienkritische, inter- und transmediale Moment der Erzählung von Anfang an durch die Simultanität von Print- und Digitalmedium alludiert. Die Aufmachung der BD als gebundener Text in einem Karton, der wie eine Schreibmaschine gestaltet ist, führt paratextuell zwar zu einem Rezeptionsbeginn des Mediums (als eine Art „unboxing“), der allerdings noch nicht mit dem Lese- und Textanfang korreliert. Die augmentierenden Elemente führen in der BD zu den Digitalisaten der historischen Zeitungsartikel in unterschiedlichen Archiven der Welt (bspw. gallica der BNF) und lassen sich zugleich auch außerhalb des Textes in der Leseumgebung der Leser:in ablegen. Diese ersten Analyseergebnisse sollen (3) in eine Zusammenschau der Verfahren und narratologischen, inter- und transmedialen Funktionen der Erzählanfänge in *réalité augmentée*-nutzenden BD überführt und als transmediale Impulse für die in der Sektion im Zentrum stehende Erforschung des Anfangs als „spezifisch literarische Sinnfigur“ (Sektionskonzept) fruchtbar gemacht werden.

Bibliographie

Debriffe, Martial/Sougey-Fils, Yann: *Jacques Marescaux et l'IRCAD. L'incroyable conquête de l'excellence*. Strasbourg: Éditions du signe 2020.

Dytar, Jean: *#J'Accuse...!* Éditions Delcourt 2021.

Lubie, Lou: *Et à la fin ils meurent. La sale vérité sur les contes de fées*. Éditions Delcourt 2021.

15. Theresa Viefhaus (Münster):

Der Prolog als Schwelle zwischen Realität und Fiktion in Borja Ortiz de Gondra *Los Gondra (una historia vasca)* (2017) und *Los otros Gondra (relato vasco)* (2019)

„Mi nombre es Borja Ortiz de Gondra y soy el autor de la obra que van a ver“ (Ortiz de Gondra 2021: 25) – mit diesen Worten beginnt *Los Gondra*, der erste Teil der gleichnamigen Trilogie, in der der baskische Autor seine Familiengeschichte vor der Folie des ETA-Terrors fiktionalisiert. Indem der Dramatiker gleich zu Anfang als Figur in Erscheinung tritt und das Publikum auf die Gemachtheit des Stücks hinweist, verkörpert er die Schwelle zwischen außertextueller Wirklichkeit und Fiktion. „[E] juego con la autoría y la ficcionalidad“ ist Sabine Schlickers zufolge (2010: 51) ein zentrales Merkmal der Autofiktion – ein Begriff, mit dem sowohl der Autor (Ortiz de Gondra/Simón 2019) als auch die Forschung den Text bezeichnet (Alonso Rey 2021; Guzmán 2021; Torre Espinosa 2019). Der metaleptische Auftritt der Autorfigur in ihrem Text macht *Los Gondra* zu einer Variante der Autofiktion, die mit Schlickers/Toro/Luengo als Autofiktion bezeichnet werden kann (2010: 21). Das für auto(r)fiktionale Texte charakteristische Verwirrspiel um Autorschaft und Fiktionalität treibt Ortiz de Gondra insofern auf die Spitze, als er einerseits eine autobiographische Lesart seiner Dramen nahelegt und andererseits explizit einen „Fiktionsvertrag“ (Genette 2001: 209) mit dem Rezipienten schließt. Die in den Prologen betriebene „rezeptionssteuernde Metakommunikation“ (Hollmann 2016: 16) erweist sich für den Leser folglich als widersprüchlich.

Dieser Vortrag unternimmt ein *close reading* der Prologe von *Los Gondra (una historia vasca)* (2017) und *Los otros Gondra (relato vasco)* (2019), die in Anknüpfung an Gérard Genettes Theorie des Paratextes als „Schwelle“ (2001: 10) zwischen Realität und Fiktion begriffen werden. Als Analyseinstrumentarium dienen die von Genette vorgeschlagenen Kriterien zur Bestimmung von Paratextelementen (2001: 12). Ziel des *close readings*

der Dramenanfänge ist es zum einen, deren vielfältige Funktionen als „Übergangszonen“ (Genette 2001: 388) zwischen Realität und Auto(r)fiktion offenzulegen, und zum anderen, wertvolle Erkenntnisse über Potentiale des Anfangs in auto(r)fiktionalen Kontexten zu gewinnen.

Bibliographie

- Alonso Rey, María Dolores (2021): „Muros y posterrorismo en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra“, in: *Altre Modernità*, 25, 05/2021, S. 221-234.
- Genette, Gérard (2001): *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*, aus dem Französischen von Dieter Hornig. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Guzmán, Alison (2021): „La autoficción teatral, la memoria traumática, la autorreferencialidad, y el perdón en *Los Gondra* y *Los otros Gondra* de Borja Ortiz de Gondra“, in: *Anales de la literatura española contemporánea*, 46.2, S. 21-48.
- Hollmann, Elisabeth (2016): *Die plautinischen Prologe und ihre Funktion Zur Konstruktion von Spannung und Komik in den Komödien des Plautus*. Berlin, Boston: De Gruyter.
- Ortiz de Gondra, Borja (2021): *Trilogía Los Gondra*. Madrid: Punto de Vista Editores.
- Ortiz de Gondra, Borja; Iglesias Simón, Pablo (2019): „Autoficción sobre autoficción, un diálogo ficcionalizado“, in: Guillermo Laín Corona; Rocío Santiago Nogales (Hrsg.): *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor, S. 215-230.
- Schlickers, Sabine (2010): „El escritor ficcionalizado o la autoficción como autor-ficción“, in: dies.; Toro, Vera; Luengo, Anna (Hrsg.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, S. 51-71.
- Toro, Vera; Schlickers, Sabine; Luengo, Anna (2010): „Introducción. La auto(r)ficción: mo-delizaciones, problemas, estado de la investigación“, in: dies. (Hrsg.): *La obsesión del yo. La auto(r)ficción en la literatura española y latinoamericana*. Madrid/Frankfurt a. M.: Iberoamericana, Vervuert, S. 7-29.
- Torre Espinosa, Mario de la (2019): „Institucionalización del teatro autoficcional en España: de *Perro muerto en tintorería: los fuertes a Los Gondra*“, in: Guillermo Laín Corona; Rocío Santiago Nogales (Hrsg.): *Teatro, (auto)biografía y autoficción (2000-2018): en homenaje al profesor José Romera Castillo*. Madrid: Visor, S. 555-570.

16. Vitale Vincenzo (Basel):

Die Virtualität des Anfangs der *Commedia* zwischen Prolepsis und repetitiver Erzählung

Der Anfang von Dantes *Commedia*, einer der berühmtesten der Weltliteratur aller Zeiten, weist einen hohen „Virtualitätsgrad“ auf, und dies in zweifacher Hinsicht. Auf einer Seite beinhaltet er ‚virtuell‘ die im restlichen Werk erzählte Handlung. Die ganze Geschichte des *poema* ist tatsächlich in den Worten enthalten, mit denen Vergil Dante die künftigen Etappen der Reise antizipiert (*Inferno* I, 112-129). Andererseits ist die Ausgangssituation der *Commedia* selbst Gegenstand von zahlreichen repetitiven Erzählungen (Genette), und wird somit durch eine ‚virtuelle‘ Darstellung immer wieder aufs Neue vermittelt. Die erste Nacherzählung findet sich in den Worten, mit welchen Beatrice sich im *Inferno* II an Vergil wendet, um ihn zu bitten, Dante zu Hilfe zu kommen. Um die Anwesenheit eines Lebenden im Totenreich zu rechtfertigen, wird die Anfangssituation der *Commedia* anschliessend von Vergil oft den verschiedenen Wächtern des Jenseits erzählt. Der längste Bericht dieser Art findet sich, nicht zufällig, im ersten *canto* des *Purgatorio*, wo Vergil Cato erläutert, warum er und Dante von der Hölle aus ins Fegefeuer gekommen sind. Neben diesen Stellen wird die Ausgangssituation in der *Komödie* auch auf andere Weise - wie im Traum der Sirene in *Purgatorio* XIX - und in anderen Formen (wie in den vorwurfsvollen Worten von Beatrice in *Purgatorio* XXX) dargestellt.

Durch eine genaue Lektüre des Anfangs der *Commedia* und vor allem der Passagen, in denen dieser Anfang nacherzählt wird, schlägt der Vortrag vor, die Frage nach dem Grund für den hohen Grad an Virtualität des Anfangs der *Commedia* aufzuwerfen, wobei Virtualität eben sowohl als Antizipation (Prolepsis) der gesamten

Geschichte in den ersten zwei *canti* des *Inferno*, als auch als die „virtuelle“ Darstellung dieses Anfangs durch zahlreiche Nacherzählungen verstanden wird. Die Analyse wird in einen Vergleich des Anfangs von Dantes *Commedia* sowohl mit den großen narrativen Werken des romanischen Mittelalters, als auch mit dem klassischen Epos, insbesondere der *Aeneis*, hinsichtlich deren „Virtualitätsgrades“ münden.

Bibliographie

- Baldassarri, Guido, „Prologo“ e „Accessus ad Auctores“ nella ‚*Rettorica*‘ di Brunetto Latini, in “Studi e problemi di critica testuale”, XII, 102-16.
- Baranski, Zygmunt, La lezione esegetica di Inferno I: allegoria, storia e letteratura nella ‘Commedia’, Roma-Milano 1987.
- Baranski, Zygmunt, *Inferno I*, in: „Lectura Dantis Bononiensis“, hg. v. E. Pasquini und C. Galli, Bologna 2011.
- Basile, Bruno, Il “proemio”: Inferno II, in “Rivista di studi danteschi”, IV, 1, 161-83.
- Battistini, Andrea, *Canto I. Dalla paura alla speranza*, in: „Cento canti per cento anni: Lectura Dantis Romana, I. Inferno“, vol. I: Canti I-XVII, hg. v. E. Malato e A. Mazzucchi, Roma 2013.
- Cassell, Anthony Kimber, *Inferno I*, Philadelphia 1989.
- Jacoff, Rachel, Stephany, William, *Inferno II*, Philadelphia 1989.
- Genette, Gérard, *Figures III*, Paris 1972.
- Gorni, Guglielmo, Dante nella selva. Il primo canto della ‚Commedia‘, Firenze 2002.
- Illiano, Antonio, *Inferno II: note al canto e al proemio*, in “Letteratura italiana antica”, IX, 133-65.
- Lausberg, Heinrich, *Handbuch der literarischen Rhetorik. Eine Grundlegung der Literaturwissenschaft*, München 1960.
- Malato, Enrico, *Saggio di una nuova edizione commentata delle opere di Dante*, in: „Rivista di studi danteschi“, VII, 1, 3-72.
- Pagliaro, Antonino, *Ulisse. Ricerche semantiche sulla Divina Commedia*, D’Anna, Firenze, 1967, 1-114.
- Scott, John, *Understanding Dante*, Notre Dame 2004, 277-324.