

Facoltà di Lingue
e Letterature Straniere

L'Italia nelle scritture degli altri

a cura di Piero de Gennaro

2011

Università degli Studi di Torino



Trauben

*In copertina, raffigurazione dell'Italia nell'edizione manoscritta della Cosmographia di Tolomeo
realizzata nel 1460-66 (ms. V.F.32 alla Biblioteca Nazionale di Napoli, cc. 83v-84r).*

© 2011 Università degli Studi di Torino, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere

Trauben editrice, via Plana 1, Torino
www.trauben.it

ISBN 978-88-89909911

Indice

Gerhard FRIEDRICH <i>Sterben in Italien. Umwertung und Destruktion des deutschen Italienmythos in Thomas Mann, Der Tod in Venedig und Wolfgang Koeppen, Der Tod in Rom</i>	5
Riccardo MORELLO <i>Lo sguardo del nemico. Franz Grillparzer e l'Italia</i>	17
Isabella AMICO DI MEANE <i>L'Italia risorgimentale vista con gli occhi della Germania</i>	29
Ljiljana BANJANIN <i>L'Italia dei serbi (da Dositej Obradović a Marko Car)</i>	49
Nadia CAPRIOGLIO <i>Fotografie italiane nella poesia russa del XX secolo</i>	69
Krystyna JAWORSKA <i>Alterità e identità. L'Italia di Maria Konopnicka</i>	79
Giovanna SPENDEL <i>Malwida von Meysenbug: una testimonianza d'eccezione a Londra su alcuni protagonisti del Risorgimento italiano</i>	95
Donatella ABBATE BADIN <i>"To forward the cause of truth and of virtue": The Ethical Bias in Lady Morgan's Italy</i>	107
Carmen CONCILIO <i>Villa Toscana a Joannesburg, di Ivan Vladislavić</i>	117
Sonia DI LORETO <i>"We pushed aside the flowers to see the cannon": politica, natura e arte in Recollections of the Vatican di Margaret Fuller</i>	131
Pier Paolo PICIUCCO <i>Passaggio in Italia: ritratto del bel paese nei romanzi di E. M. Forster</i>	143

Patricia KOTTELAT <i>L'Italie des guides touristiques français, regards croisés 1907-2010</i>	155
Laura RESCIA <i>Ibridazioni di eroi e di generi tra Francia e Italia: da Les Garibaldiens. Révolution de Sicile et de Naples di Alexandre Dumas (1861) a Garibaldi en Sicile di Marcello Panni (2005)</i>	169
Orietta ABBATI <i>Echi risorgimentali italiani in Portogallo</i>	185
Eduardo CREUS VISIERS <i>Una visión de Italia</i>	201
Elena DE PAZ DE CASTRO <i>Traviata, traviatona, traviatesco...</i>	211
Giancarlo DE PRETIS <i>Nel cuore degli altri. Annotazioni sulla ricezione della figura di Edmondo De Amicis in Spagna.</i>	219
Maria Isabella MININNI <i>I Ragazzi di vita di Pier Paolo Pasolini nelle traduzioni spagnole</i>	229
Lia OGNO <i>L'Italia nella scrittura di Blasco Ibáñez (A proposito de En el país del arte)</i>	241
Veronica ORAZI <i>Scocca in Spagna la scintilla futurista (1909-1910)</i>	253
Laura BONATO <i>Iatromusica e iatrodanza: sulle tracce del tarantismo</i>	263
Davide CAVAGNINO <i>The Importance of Cryptographic Hashes in Computer Security. An overview of present and future cryptographic hash functions</i>	281

STERBEN IN ITALIEN.
UMWERTUNG UND DESTRUKTION
DES DEUTSCHEN ITALIENMYTHOS
IN THOMAS MANN, *DER TOD IN VENEDIG*
UND WOLFGANG KOEPPEN, *DER TOD IN ROM*

Gerhard Friedrich

I

Wenn man über Nacht das Unvergleichliche, das
märchenhaft Abweichende zu erreichen wünschte,
wohin ging man? Aber das war klar. (...)

„Nach Venedig“¹!

Überdeutlich wird hier keine individuelle Entscheidung mitgeteilt, sondern ein kollektives Wissen artikuliert sich („wohin ging man?“), Venedig wird als schon in ironischer Distanz („Aber das war klar.“) präsentierter Allgemeinplatz zum Ziel, „man“ weiss, was einen erwartet: „das märchenhaft Abweichende“. Dieses Märchen allerdings funktioniert bequem („über Nacht“) und man weiss genau, wo man es findet. Diese Orte, an denen Alles anders ist, an denen die üblichen Normen und Konventionen nicht gelten – und dies haben sie gemeinsam mit der Utopie – die aber wirklich existieren und genau lokalisierbar sind, nannte Michele Foucault Heteropien². Es bleibt allerdings hinzuzufügen, dass es sich bei Thomas Manns „Venedig“ um eine kollektiv vorgestellte Heteropie handelt, denn nur aus der Distanz der deutschen Perspektive kann Venedig, und generell Italien, zu einer solchen werden. Als von was abweichend sollte der Venezianer seine Stadt empfinden? Die Heteropie als vorgestellte wäre demnach näher an der Utopie als es der Foucaultsche Begriff nahelegt. Nicht wirklicher Ort, in dem wirklich „Anderes“ herrscht, sondern wirklich fremder Ort, in den von der Eigenkultur „Abweichendes“ projiziert wird. Dabei wird „das Andere“ primär von der Selbstwahr-

¹ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, Frankfurt am Main, S. Fischer Verlag, 2005, S. 32. (Die Novelle entstand zwischen Juli 1911 und Juli 1912. Erstausgabe beim Verlag S. Fischer, 1913.)

² M. FOUCAULT, *Anderer Räume*, in *Idee, Prozess, Ergebnis. Ausstellungskatalog zur internationalen Bauausstellung*, Berlin 1987, S. 337-340.

nehmung definiert und ist dieser funktional – als deren Problematisierung und, wohl häufiger, als deren Bekräftigung – und erst in zweiter Linie wird es, wenn überhaupt, in seiner Autonomie wahrgenommen. Nach diesen Vorüberlegungen lässt sich vermuten, dass Thomas Manns Venedig ein zutiefst deutsches Venedig ist und sein „Tod in Venedig“ ein deutscher Tod.

Man sollte die Wirkungsmächtigkeit des scheinbar so banalen Klischees vom „märchenhaften“ Italien nicht unterschätzen, denn es kommt von weit her – von Heinse über Goethe, Waiblinger und Eichendorff bis zu Nietzsche – und es konditioniert immerhin Aschenbachs Entscheidung trotz aller Selbstironie eben nach Venedig zu fahren.

Die Substanz der Andersartigkeit des „Anderen“, dieses „deutschen Italien“, besteht in der vom Sturm und Drang über Klassik und Romantik entwickelten und sich bis hin zu Wagner und Nietzsche erhaltenden Vision Italiens als Raum/Ort in dem schmerzhaft Dichtomien und Abspaltungen gelindert und im Idealfall zur Synthese gebracht werden können. Synthesestreben, Einheit der Widersprüche, Harmonie: dies sind die Schlüsselworte die die deutsche „Italiensehnsucht“ ab Mitte des 18. Jahrhunderts kennzeichnen, eine Sehnsucht, die sich in mehr oder weniger banalisierten Versatzstücken bis ins 20. Jahrhundert fortsetzt und die zum Beispiel noch den Grundton in Peter Schneiders Novelle *Lenz* (1973) oder in Friedrich Christian Delius' *Spaziergang von Rostock nach Syrakus* (1995) bestimmt.

Synthese aber von was? Mit der zunehmenden Säkularisierung von Kunst und Kultur im 18. Jahrhundert, mit dem „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“³, beginnen die – zumal die intellektuell und künstlerisch gebildeten – Individuen sich als nicht mehr unmittelbar und a priori aufgehoben in dieser Welt wahrzunehmen. Die Erfahrung einer existenziellen Getrenntheit wird konstitutiv im modernen Individuationsprozess, das Leiden an und die Bemühungen um Aufhebung dieser wird vom Sturm und Drang bis zur Romantik zur Haupttriebkraft künstlerischer (literarischer) und kunsttheoretischer Bemühungen. Allen, von Werthers All-Umarmung bis zu Schillers Briefen *Zur ästhetischen Erziehung des Menschen*⁴ und dem Traum der Romantik einer paradiesischen Naturunmittelbarkeit menschlicher Existenz, ist gemeinsam das Denken

³ I. KANT, *Was ist Aufklärung?* Zuerst veröffentlicht in *Berlinische Monatsschrift*, Dezember 1784, S. 481-494.

⁴ F. SCHILLER, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen*. Zuerst veröffentlicht in *Die Horen*, Tübingen, Cotta, 1795.

oder Träumen, das Streben nach einer ganzheitlichen Lebensweise, die sich auf neue Weise unmittelbar in einer heimatlichen Welt verwirklicht.

Zum privilegierten Raum für Einübung, Entwurf und Problematierung dieser neuen Synthese wird die Kunst – da es aber gerade darum geht, sich nicht sektorial zu beschränken, muss diese Kunst sich auch ins „Leben“ weiten. Die Bereiche sollen ineinander übergehen, die Kunst – im Idealfall – „gelebt“ werden, und da fällt der Blick auf ein wirkliches Land, das aus der Ferne gesehen als ganzes schon Kunst zu sein schien: Italien. So wurde Italien zur vorgestellten Heterotopie für deutsche Künstler und Intellektuelle, zum Land der tendenziell schon existierenden „großen Synthese“, des – in den Worten Aschenbachs – „märchenhaft Abweichenden“. Und genau dies ist auch – wie gezeigt werden soll – Manns Motiv, Aschenbach in Venedig und nicht in Paris oder London sterben zu lassen.

Das „märchenhafte“ des Landes wird allerdings schon beim ersten Kontakt mit ihm fraglich:

Es war ein betagtes Fahrzeug italienischer Nationalität, veraltet, rußig und düster. In einer höhlenartigen, künstlich erleuchteten Kojе des inneren Raumes, wohin Aschenbach sofort nach betreten des Schiffes von einem buckligen und unreinlichen Matrosen mit grinsender Höflichkeit genötigt wurde, saß hinter einem Tisch, den Hut schief in der Stirn und einen Zigarettenstummel im Mundwinkel, ein ziegenbärtiger Mann von der Physiognomie eines altmodischen Zirkusdirektors, der mit grimasenhaft leichtem Geschäftsgebaren die Personalien der Reisenden aufnahm und ihnen die Fahrscheine ausstellte. „Nach Venedig“⁵!

Das Schiff und seine Besatzung sind keine Verheissung und lassen nichts Gutes ahnen, Aschenbach lernt aber später im Hotel am Lido Tadzio, den Knaben, kennen und scheint in der Woge seiner aufkeimenden Liebe das idealisierte Italienbild der klassisch-romantischen Tradition verwirklicht zu finden:

Dann schien es ihm wohl, als sei er entrückt ins elysische Land, an die Grenze der Erde, wo leichtestes Leben den Menschen beschert ist, wo nicht Schnee ist und Winter, noch Sturm und strömender Regen, sondern immer sanft kühlender Anhauch Okeanos aufsteigen lässt und in se-

⁵ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 32.

liger Muße die Tage verrinnen, mühelos, kampflös und ganz nur der Sonne und ihren Festen geweiht⁶.

Die allerdings karikaturhafte Anhäufung von Allgemeinplätzen des südlichen Glücks lässt an Georg Büchners Karikatur des Italienbildes der Romantik in *Leonce und Lena* denken:

(...) dass es keinen Winter mehr gibt und wir uns im Sommer bis Ischia und Capri hinaufdestillieren, und das ganze Jahr zwischen Rosen und Veilchen, zwischen Orangen und Lorbeer stecken. (...) und dann legen wir uns in den Schatten und bitten Gott um Makkaroni, Melonen und Feigen, um musikalische Kehlen, klassische Leiber und eine commode Religion!⁷

In beiden – Thomas Mann und Georg Büchner – ist zwischen den Zeilen ihrer Karikaturen die Denunziation des süßen Gifts des Wunsches nach Regression spürbar. Die Sehnsucht nach Aufhebung existenzieller Getrenntheit wird hier durch Ironie stigmatisiert in ihrer möglichen regressiven Variante, in der die Synthese von Ich und Welt nicht Ergebnis ist von aktiver und produktiver Ich-Behauptung, sondern eines passiven Eintauchens des Ichs in ein flüssiges (nicht widerständiges) und warmes Ambiente, das es absorbiert und verschwinden lässt. Rückkehr in den Mutterleib, die Synthese als Auslöschung der Individualität, Tod. Das Fehlen des Winters, Wärme und Meer sind im Kontext der Mannschen Novelle subtilere, aber gehaltreichere Chiffren für den Tod, als die in Venedig ausgebrochene Cholera. Meer, Sonne und der geliebte Knabe verschwimmen zu einem einzigen Bild gefühlter, unartikuliert-distanzloser Homogenität von Ich und Welt, Sprache wird zu Musik, Rationalität und Begrifflichkeit als Instrumente der Wirklichkeitsaneignung werden aufgehoben:

Aschenbach verstand nicht ein Wort von dem, was er sagte, und mochte es das Alltäglichsste sein, es war verschwommener Wohllaut in seinem Ohr. So erhob Fremdheit des Knaben Rede zur Musik, eine übermütige Sonne goss verschwenderischen Glanz über ihn aus, und die erhabene Tiefsicht des Meeres (des unartikuliert Endlosen, G.F.) war immer seiner Erscheinung Folie und Hintergrund⁸.

⁶ Ebd., S. 79-80.

⁷ G. BÜCHNER, *Leonce und Lena*, in G. BÜCHNER, *Werke und Briefe*, Hg.v. Fritz Bergemann, Frankfurt a.M., Insel, 1979, S. 146.

⁸ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 81-82.

Unmittelbarkeit in ihrem ganz physischen Sinn erscheint als der Königsweg des Weltverständnisses, als einzig gültige Erkenntnisweise: der Körper, die Sinne, Triebe und Rausch werden Alles, im Zeichen der verbotenen Liebe, des Tabubruchs, geschieht der Triumph des Nietzsche'schen Dionysischen, das Mann so sehr fürchtete, wie es ihn faszinierte:

Das war der Rausch; und unbedenklich, ja gierig hieß der alternde Künstler ihn willkommen. Sein Geist kreißte, seine Bildung geriet ins Wallen (...) Stand nicht geschrieben, dass die Sonne unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf sinnliche Dinge wendet? Sie betäube und bezaubere, hieß es, Verstand und Gedächtnis dergestalt, dass die Seele vor Vergnügen ihres eigentlichen Zustandes ganz vergesse und mit staunender Bewunderung an dem schönsten der besonnenen Gegenstände hängen bleibe: ja, nur mit Hilfe eines Körpers vermöge sie dann noch zu höherer Betrachtung sich zu erheben. Amor fürwahr tat es den Mathematikern gleich, die unfähigen Kindern greifbare Bilder der reinen Formen vorzeigen: So auch bediente der Gott sich, um uns das Geistige sichtbar zu machen, gern der Gestalt und Farbe menschlicher Jugend (...) So dachte der Entusiasmierte; so vermochte er zu empfinden. Und aus Meeresrausch und Sonnenglast spann sich ihm ein reizendes Bild⁹.

Die allgegenwärtige (italienische) Sonne, die „unsere Aufmerksamkeit von den intellektuellen auf sinnliche Dinge wendet“, unterminiert jedoch Aschenbachs künstlerische Schaffenskraft, sie lässt ihn seine Energie dionysisch verbrennen, und sein Ende als ein Eingehen ins Ungeschiedene, ins „Verheißungsvoll-Ungeheure“¹⁰, erscheint schon vorgezeichnet:

Die Sonne bräunte ihm Antlitz und Hände, der erregende Salzhauch stärkte ihn zum Gefühl, und wie er sonst jede Erquickung, die Schlaf, Nahrung oder Natur ihm gesendet, sogleich in ein Werk zu verausgaben gewohnt gewesen war, so ließ er nun alles, das Sonne, Muße und Meerluft ihm an täglicher Kräftigung zuführten, hochherzig-unwirtschaftlich aufgehen in Rausch und Empfindung¹¹.

Thomas Mann modifiziert das vom 18. Jahrhundert überkommene Bild Italiens als vorgestellter Heterotopos der „großen Synthese“ im Wesentlichen nicht. Eher wird es banalisiert und die Aufmerksamkeit verla-

⁹ Ebd., S. 84-85.

¹⁰ Ebd., S. 139. Dies ist die Dimension, in die Aschenbach, dem im Meer verschwindenden Knaben Tadzio folgend, in seiner Selbstwahrnehmung eingeht.

¹¹ Ebd., S. 90.

gert sich vom „Land der Kunst“ auf das der freundlichen Natur, des milden Klimas und der Sonne. Was er im Kern problematisiert ist die Synthese als solche. Sie wird in ihrer regressiven, die Schöpferkraft lähmenden und Ich-auslöschenden Potentialität gefasst. Dem korrespondiert die Umwertung des Italienbildes von einem eines Raums möglicher Einheit künstlerischer Produktivität und Lebensfreude, von Ratio und Sinnlichkeit, in sein Gegenteil: zum Bild eines Ortes, der – gerade sofern er der Annäherung und Vermischung der Sphären günstig ist – dazu beitragen kann Schöpferkraft zu verbrennen und das Ich auszulöschen. „Italien“ wird zum Raum der Entropie, letztlich des Todes. So bestätigt Aschenbachs Tod den Mythos Italiens als „Land der Synthese“ ex negativo. In ihrer Umkehrung bleibt die Mystifikation jedoch erhalten.

Thomas Manns Novelle wird lesbar als verzweifelte Verteidigung des Apollinischen, der rigiden Abgrenzung der Bereiche, von Rationalität, Disziplin und Verdrängung, als Manifest der Körperfeindlichkeit, da die Sphäre des Irrationalen, des Sinnlich-Triebhaften, des von Verbot und Tabu Stigmatisierten als tödliche Gefahr für die Integrität des Ich wahrgenommen wird.

Andererseits befand sich Aschenbach in einer Schaffenskrise als er nach Italien aufbrach. Er persönlich litt an Lebensferne und der daraus resultierenden Konventionalität, Formalismus und Sterilität seiner Kunst, gerade von hier aus konnte er „schwach“ werden und den Verlockungen Tadzio – und „Italien“ – zum Opfer fallen. Als lebensschwaches Sinnbild seiner lebensfernen Kunst wird er von südlicher Sinnlichkeit verzehrt. Die Frage, ob vielleicht nicht Körper und Sinnlichkeit als solche destruktiv sind, sondern erst durch bürgerliche Konvention, Verdrängung und Tabu dazu werden, wird in der Novelle nicht explizit aufgeworfen. Ihre positive Beantwortung – der subversive Stolz des modernen Outing – hätte Aschenbach und Manns Italien retten können. Aber es waren andere Zeiten.

II

Wolfgang Koeppens Roman *Der Tod in Rom* (1954) lässt keinen Zweifel am gewollten Bezug auf die Novelle Thomas Manns. Außer dem Titel selbst verweist der letzte Satz aus *Der Tod in Venedig*, dem Roman als Motto vorangestellt, explizit auf das Werk des großen Vorgängers. Aber

damit nicht genug. Dieser Satz erscheint wieder – diesmal mit bezeichnenden Variationen – als letzter Satz des Koeppenschen Romans:

Die Zeitungen meldeten noch am Abend Judejahns Tod, der durch die Umstände eine Weltnachricht geworden war, die aber niemand erschütterte¹².

Bei Thomas Mann hieß es:

Und noch desselben Tages empfing eine respektvoll erschütterte Welt die Nachricht von seinem Tode¹³.

Offensichtlich geht es Koeppen darum, auf Manns Text Bezug nehmend, sich von diesem letztlich doch abzusetzen: Kontrastprogramm. Wiederum stirbt ein Deutscher in Italien und die Welt erfährt davon, *aber* diesmal erschüttert niemand dieser Tod. Die Geschichten haben Gemeinsamkeiten, aber am Ende ist doch alles anders.

Anfang der 50-er Jahre. Eine deutsche Familie – Pfaffrath – trifft in Rom ein, um sich konspirativ mit dem angeheirateten Gottlieb Judejahn zu treffen. Rom als Ort erscheint hier zunächst herabgestuft. Sie besuchen nicht DAS Rom der Deutschen, sondern sie müssen sich im Ausland treffen, da Judejahn ein im Nürnberger Prozess als Nazi-Kriegsverbrecher verurteilter und gesuchter ehemaliger SS-General ist. Trotzdem wird die Stadt zum wahren Protagonisten des Romans – nur dass ihre deutschen Besucher dies nicht bemerken. Sie sind zu sehr mit sich selbst und ihrer verhängnisvollen Vergangenheit beschäftigt, um wirklich wahrzunehmen, wo sie sich befinden. Die Stadt bleibt ihnen fremd, teils werden sie von ihr marginalisiert, teils betreiben sie Selbstmarginalisierung. Dieses gleichzeitig von völkischer Arroganz und provinzieller Borniertheit geprägte Verhalten findet seinen Höhepunkt in der von Koeppen mit subtiler Ironie gestalteten Szene, in der ein deutscher Frauenchor an der Fontana di Trevi *Am Brunnen vor dem Tore* vorträgt:

(...) und ein deutscher Frauenchor stand nun vor der Säulengrotte, stand vor den Göttern und Halbgöttern und Fabelwesen im barocken Gewand, stand vor der aus Stein gewordenen Mythe aus der alten Zeit, stand vor dem Wasser aus der römischen Wasserleitung (...) und sang „Am Brunnen vor dem Tore, da steht ein Lindenbaum“, sang das Lied inmitten

¹² W: KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1972, S. 559.

¹³ T. MANN, *Der Tod in Venedig*, a.a.O., S. 139.

von Rom, sang es inmitten der Nacht, keine Linde rauschte, weit und breit wuchs kein Baum, aber sie unten am Wasserbecken, sie bleiben sich treu, bleiben treu ihrem treuen Gemüt, sie erlebten ihren Lindenbaum, ihren Brunnen, ihr Vor-dem-Tor, eine erhabene Stunde, sie erlebten sie mit Gesang und hatten gespart und waren weit gereist, was konnte ich tun, als die Fenster schließen, die hölzernen Läden zuklappen, (...) ¹⁴.

Wer hier die Fenster schließt ist Siegfried (!) Pfaffrath, Sohn des ange-reisten Familienoberhaupts, der sich zufällig zur gleichen Zeit in Rom aufhält, um der Uraufführung seiner der Zwölftonmusik verpflichteten Symphonie beizuwohnen. Er, der sich radikal von seiner Familie und von der nationalsozialistischen Vergangenheit Deutschlands losgesagt hat, „Tonsetzer“ wie Adrian Leverkühn in Tomas Manns *Doktor Faustus*, Zyniker existenzialistischer Provenienz und Päderast, aber nicht wie Aschenbach, sondern eher sich dazu bekennd, ist das einzige Mitglied der Familie, das Rom in der Weise, in der Koeppen es präsentiert, wahrnimmt: als lebendige, weltoffene, vor allem in der Gegenwart lebende Stadt. Vitalität, Chaos, Sinnlichkeit, ja Transgression bereiten ihm keine Ängste, im Gegenteil:

(...) ich liebe das Drängen, Reiben, Stoßen, Schreien, Lachen und die Blicke auf dem Corso und die obszönen Worte, die den Damen im Vorübergehen zugeflüstert werden, und ich liebe die starre leere Larve des Damenantlitzes, die der Schmutz mitformt, und ich liebe ihre Antworten, ihre Beschämungen und ihre Lust an geiler Huldigung, (...) ich liebe die strahlenden Schaufenster des Reichtums, die Auslagen der Juweliere und die Vögelhüte der Modistinnen, ich liebe die kleine hochmütige Kommunistin der Piazza della Rotonda, ich liebe die blanke lange Espressobar mit der zischenden dampfspeienden Maschine und die Männer davor, die aus den kleinen Tassen den heißen starken bittersüßen Kaffee trinken, (...) ich liebe die hochbeinigen schmalhüftigen Modemädchen, ihr brandrot gefärbtes Haar, ihre blassen Gesichter, ihre großen staunenden Augen, Feuer, das nicht greifen kann, (...) ich liebe die homosexuellen Poeten in engen Röhrenhosen und spitzen dünnsohligen Schuhen, die von Stiftungen leben und ihre klingenden silbernen Armbänder kokett aus den überlangen Manschetten ihrer Hemden schütteln, (...) ich liebe die kleinen heimlichen weihrauchdurchzogenen, mit Kunst und Schmuck ausgepolsterten Kirchen, (...) ich liebe den kleinen Lebensmittelhändler in der Straße der Arbeiter, der die großen Scheiben der Mortadella aufschneidet, als wären sie Blätter eines Baumes, ich liebe die kleinen Märk-

¹⁴ W. KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, a.a.O., S.450.

te, die Stände der Fruchthändler grün rot orange, (...) und alle Katzen Roms, die längs der Mauern streichen¹⁵.

Italo Michele Battafarano kommentiert diese Liebeserklärung an Rom:

Nicht tote Gegenstände, sondern der römische Alltag mit all seinen Widersprüchen und seiner die Sinne ansprechenden Lebendigkeit, mit seiner öffentlichen Zurschaustellung menschlicher Sinnlichkeit und der Toleranz gegenüber den unterschiedlichsten Verhaltensweisen wird gepriesen¹⁶.

Dies ist die Wahrnehmung des Sohns, der ein „Siegfried“ – Fortsetzer des nordischen Mythos – hätte werden sollen. Er beweist die Elastizität und Angstfreiheit, deren Fehlen Aschenbach zum Verhängnis werden sollte. Italien erscheint so in beiden Texten (Manns und Koeppens) als eine Art von Maß des Grades an innerer Emanzipation der sich ihm „aussetzenden“ deutschen Individuen. Bei Koeppen ist dies eine ganz bewusste Operation, bei Mann wohl nicht, da Aschenbachs Katastrophe eher als eine aus Mangel an Selbstdisziplin resultierende präsentiert wird, und nicht als Ergebnis seiner rigiden Ich-Panzerung.

Die Generation der Väter hingegen – hier repräsentiert vom Onkel Judejahn – reagiert diametral entgegengesetzt auf die Stadt. Er könnte auch als brutalisierte und nekrophile Variante Aschenbachs begriffen werden – ohne damit die Würde von Manns Figur verletzen zu wollen. Judejahn, noch vor Siegfried die wahrhaft monströse Schlüsselfigur des Romans, ist vor allem nach wie vor überzeugter Nationalsozialist. Mit ihm gelingt Koeppen eine beeindruckende Analyse des faschistischen Charakters. In perverser Umkehrung erscheint ihm das lebendige, das „einfach lebendige“ Rom als tote Stadt, da Leben, befreit vom Faschismus, vom faschistischen Mythos, der vor allem auch Opfer- und Todesmythos ist, für ihn in bedeutungslose „Diesseitigkeit“ abfällt, ohne Weihe und Pathos: lebensunwertes Leben, also totengleich.

Viel Licht breitete sich um Judejahn. Rom leuchtete. Aber ihm schien es eine tote Stadt zu sein, reif zum Abservieren, der Duce war geschändet, die Geschichte hatte Rom verlassen und mit ihr der zu rühmende Tod. Nun lebten die Leute hier, wagten es, nur so zu leben, lebten für ihre Ge-

¹⁵ Ebd., S. 421-422.

¹⁶ I. M. BATTAFARANO, *Von Linden und roter Sonne. Deutsche Italien-Literatur im 20. Jahrhundert*, Bern, Peter Lang Verlag, 2000, S. 115.

schäfte, lebten für ihr Vergnügen – gab es Schlimmeres? Judejahn sah auf die Stadt. Sie dünkte ihm toter noch als tot zu sein¹⁷.

Mit dem einfachen, unpathetischen Leben kann Judejahn nichts anfangen. Es ist ihm fremd – Orientierungs- und Sprachprobleme, Unsicherheit und Misstrauen sind die ständigen Begleiter auf seinen katastrophenhaften Irrwegen durch Rom – wie ihm auch seine eigene physische Lebendigkeit fremd ist. Die Angst vor der eigenen Sinnlichkeit verkehrt sich in Aggression gegen deren Objekte: die Frauen.

Aschenbach starb passiv, verzehrt von seiner Leidenschaft, war Opfer, nicht Täter. Judejahn hingegen entlädt während des Beischlafs, der seinen Tod an Hirn- oder Herzschlag einleitet, seine Aggressivität gegen die Frau, die ihm fremde Italienerin, die er als absolutes Hassobjekt zugleich als den Innbegriff nationalsozialistischen Hasses wahrnimmt: als Jüdin.

(...) aber dieser warf sich wie eine Bestie über sie, er spreizte ihre Glieder, zerrte an ihrer Haut, und dann nahm er sie roh, ging roh mit ihr um, wo sie doch schmal und zart war, er war schwer, er lag schwer auf ihrem Leib, der so leicht und so gut zu umfassen war (...) dies ist widerlich, er stinkt nach Schweiß, und er stinkt wie ein Bock, wie ein dreckiger gemeiner Ziegenbock im Stall stinkt er (...) und der Mann war böse, er flüsterte „du bist eine Jüdin, du bist eine Jüdin“, und sie verstand ihn nicht, aber ihr Unterbewusstsein verstand ihn, als die deutschen Soldaten in Rom waren, hatte das Wort eine Bedeutung gehabt, und sie fragte „ebreo?“, und er flüsterte „Hebräer“, und legte die Hände um ihren Hals, und sie rief „no e poi no, cattolico“, und das Wort cattolico schien ihn auch zu entflammen in Wut und Begierde, und am Ende war es gleich (...) und er erschöpfte sich, röchelte und warf sich ermattet, erschlagen, wie tot zur Seite¹⁸.

Koeppen konfrontiert den Leser mit zwei diametral entgegengesetzten – auch generationsspezifischen – deutschen Perspektiven auf Rom. Die noch nationalsozialistische der Väter und die der Söhne dieser Tätergeneration. Wie das unheroische, postfaschistische Rom des „einfachen Lebens“ die Liebe des enttäuscht und verbittert in der Suche nach erneuerter Humanität mit der deutschen Vergangenheit radikal brechenden avantgardistischen Künstlers Siegfried entflammt, so findet Judejahn – Repräsentant einer Kultur des Todes – in eben diesem Rom des „ein-

¹⁷ W. KOEPPEN, *Der Tod in Rom*, a.a.O., S. 431

¹⁸ Ebd., S. 553-554

fachen Lebens“ den Tod. Der Tod des Todes ist aber das Leben. Es fällt schon auf, dass Liebe und Tod hier nicht – wie in Manns Novelle – in einer Dialektik aus Regression und Ich-Aufhebung in Eins fallen, sondern auf zwei verschiedene Individuen verteilt sind. Einer liebt – der andere stirbt. Es gibt hier zwischen Tod und Liebe nicht die untergründige Affinität wie bei Thomas Mann. Die Rollen sind klar verteilt – dies vielleicht auch aus der Erfahrung von Faschismus und Krieg, die, um den Abgrund zu überwinden, ein erneuertes humanistisches Pathos zu mobilisieren hatte, in dem der Tod und seine Repräsentanten ohne Ambivalenzen zu stigmatisieren waren. Rom steht hier – im Gegensatz zum cholera-kranken Venedig – auf der Seite des Lebens und stirbt nicht mit Judejahn, so wie Venedig mit Aschenbach in der Cholera versank. Aschenbachs Tod ist im Grunde totalisierend, mit ihm stirbt eine Welt, die der europäischen Kultur des *fin de siècle*. Judejahn stirbt als unbelehrbarer Nazi nach der historischen Niederlage des Faschismus nicht den erträumten Heldentod, sondern er verendet allein und stigmatisiert – „niemand ist erschüttert“ – und: Rom lebt.

Im Hinblick auf den deutschen Italienmythos betreiben die beiden Texte zwei unterschiedliche Operationen. Während Mann den Mythos der „großen Synthese“ fortschreibt, ihn aber radikal ins Negative umwertet – von harmonischer Ich-Ausweitung in entropisch-regressive Ich-Vernichtung, entmystifiziert Koeppen das deutsche Italienbild, betreibt die Destruktion des Mythos. Schon der erste Satz seines Romans ist in diesem Sinne ganz programmatisch zu verstehen: „Es war einmal eine Zeit, da hatten Götter in der Stadt gewohnt“¹⁹. Es bleibt allerdings ein letzter Zweifel, ob in Koeppens Lob von Rom als Stadt des entmystifiziert „einfachen Lebens“ nicht doch ein Rest der Konvention deutscher Italienbegeisterung fortlebt.

¹⁹ Ebd., S. 379