

Studia theodisca XXIX

Jacob Grimm • Johann Wolfgang Goethe
Nora Krug • Theodor Johann Quistorp
Paul Celan • Yoko Tawada

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn

ISSN 2385-2917

Vol. XXIX

Year 2022

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board:

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Founded in 1994

Published in print between 1994 and 2010 (vols. I-XVII)

On line since 2011 under <http://riviste.unimi.it>

Online volumes are licensed under a [Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 3.0 Unported License](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/).

The background image of the cover is elaborated
from the original of Georg Büchner's "Woyzeck" (F4-2v).

Studia theodisca
Vol. XXIX – Year 2022

Table of Contents

Fernando Clara – <i>National Philology, Politics and Science. Notes on the birth of Germanistics out of the spirit of the nineteenth century</i>	p. 5
Philipp Kampa – <i>Kunst als (botanisches) Studium der Natur? Bemerkungen zu Goethes Schrift «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil»</i> [<i>Art as (botanical) study of nature? Notes on Goethe's essay «Simple imitation of nature, manner, style»</i>]	p. 23
Alessandra Goggio – <i>Con un colpo di spugna e sapone “Gallseife”. La rielaborazione del passato nazionalsocialista in «Heimat» di Nora Krug</i> [<i>With a wipe of a sponge and “Gallseife” soap. The Reworking of the Nazi past in Nora Krug's «Heimat»</i>]	p. 35
Eriberto Russo – <i>Jenseits von Textbeziehungen. Paul Celan bei Yoko Tawada</i> [<i>Beyond textual relationships. Paul Celan in Yoko Tawada</i>]	p. 59
Maurizio Pirro – <i>Un malinconico nella commedia gottschediana. «Der Hypochondrist» di Theodor Johann Quistorp</i> [<i>A melancholic in Gottsched's anthology of comedy. Theodor Johann Quistorp's «The hypochondriac»</i>]	p. 83
Call for Papers	p. 109

* * *

Fernando Clara
(Lisboa)

National Philology, Politics and Science
Notes on the birth of Germanistics
out of the spirit of the nineteenth century

ABSTRACT. This article focuses on the nationalistic turn that swept across the political and cultural life of nineteenth century Germany by looking into two events that are seldom brought together: the Germanists' Assembly in Frankfurt, in 1846, and Marx and Engels' *Manifesto of the Communist Party*, published just two years later. It explores the tension between nationalism and internationalism that runs through both events and that is still vividly present in our contemporary, after all, not so «Postnational Constellation».

1. Provincializing Literature, politicizing Philology

The nationalist turn that the 1846 Germanists' Assembly in Frankfurt brought to nineteenth-century and twentieth-century literature is a well-studied case¹, whose influence goes far beyond Germany or Germanistics itself.

Ironically enough, one of the clearest evidence of the Germanists' impact on the Western literary world is provided after the end of World War II by the American-English literature Nobel laureate of 1948, T.S. Eliot, in a passage of his banquet acceptance speech, that is worth recalling:

¹ See e.g. Frank Fürbeth et al., eds.: *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996)*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1999; Jörg Jochen Müller, ed.: *Germanistik und deutsche Nation 1806-1848*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000; Katinka Netzer: *Wissenschaft aus nationaler Sehnsucht: Die Verhandlungen der Germanisten 1846 und 1847*. Heidelberg: Winter, 2006.

Poetry is usually considered the most local of all the arts. Painting, sculpture, architecture, music, can be enjoyed by all who see or hear. But language, especially the language of poetry, is a different matter. Poetry, it might seem, separates peoples instead of uniting them.²

Eliot's words are somehow startling. For one, because they were spoken at the end of half a century of wars caused by inflamed nationalisms that did much more than just «separate peoples», leaving large parts of Europe (and the world) literally in ruins. It is true that Eliot, clearly embodying the spirit of the postwar period, immediately adds «that while language constitutes a barrier, poetry itself gives us a reason for trying to overcome the barrier» (436). But the fact is that beneath these last circumstantial words there still seems to lie the implicit assumption that poetry is first and foremost «local», that is to say, national, and that the «language barrier» weaves an inexorable and almost insurmountable web around peoples and nations leaving them isolated in closed communities. The world according to Eliot appears thus to be a world where communication between national communities is a «poetic» exception rather than the rule³.

On the other hand, when read from a more specific historical-philological perspective, the passage quoted above is no less startling, especially if one has in mind one of the most important and venerated classical texts in this field: Aristotle's *Poetics*. In fact, it cannot be left unnoticed that Eliot's words contrast sharply with the Aristotelian notion of poetry that had been prevalent in the literary world for several centuries: «[...] poetry is something more philosophic and of graver import than history, since its statements are

² T.S. Eliot: Acceptance [1948]. In «Literature 1901-1967», edited by Horst Frenz. Nobel Lectures. Singapore; New Jersey; London: World Scientific, 1999: 435-36 (436).

³ A similar view, anchored on the same kind of arguments and implicit assumptions, is also found in an appendix to his «Notes Towards the Definition of Culture» (London: Faber and Faber, 1948: 110-24). Eliot's Nobel banquet speech follows closely that appendix, entitled «The Unity of European Culture», consisting of three broadcast talks to Germany given after the war that were first published in German (T.S. Eliot: *Die Einheit der Europäischen Kultur. Drei Rundfunk-Vorträge*. Translated by Leonie Hiller. Berlin: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1946).

of the nature rather of universals, whereas those of history are singulars»⁴. Paradoxically, the author of *What is a classic?* (1945) inverts the classical Aristotelian views on poetry and history, *universal* poetry envisioned by Aristotle becomes for Eliot «the most *local* of all the arts», and that was an unmistakable sign that history occupied a much more prominent place in Eliot's world than in the world of Aristotle.

The “localisation” of poetry suggested by the American-English poet, together with its implicit and concomitant “universalisation” of history, are admittedly the products of a well-studied historical turn that had been sweeping the Western (literary) world since the late-eighteenth century. By the mid-nineteenth century the Germanists' Assembly brought a renewed vigor and, above all, a new nationalist clan to a long-term process that was, in the end, completely successful in provincializing Literature and politicizing (or historicizing) Philology.

Eliot's words and thoughts – the political, as well as the literary – are the typical result of this process and of the tension between nationalism and internationalism that ran through the nineteenth and twentieth centuries and that made itself apparent in innumerable books, pamphlets and essays of the period, mainly in those published from the outbreak of the Great War to the end of World War II. This tension left no area of knowledge untouched, from Anthropology⁵ to Literature⁶, not forgetting Psychology⁷ or Science⁸. But it was above all in the field of Political History that the

⁴ Aristotle: *Poetics* 1451*b*. In «The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation». Edited by Jonathan Barnes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995 (*Poetics* 1451*b*).

⁵ Franz Boas: *Nationalism in Europe*. Chicago: Germanistic Society of Chicago, 1915; Arthur Keith: *Nationality and Race from an Anthropologist's Point of View*. London; New York: H. Milford; Oxford University Press, 1919.

⁶ Albert Guérard: *Nationality and Literature*. In «Books Abroad» 7, no. 2 (1933): 135-37; Joseph Remyenyi: *Nationalism, Internationalism, and Universality in Literature*. In «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 5, no. 1 (1946): 4449.

⁷ Walter Bowers Pillsbury: *The Psychology of Nationality and Internationalism*. New York: Appleton, 1919.

⁸ See among many others T.D.A. Cockerell: *Internationalism and Science*. In «Nature»

main impact of this nationalist turn was felt with an enormous increase of works devoted to nationalism and internationalism⁹; among these, the book by the British Liberal politician Ramsay Muir definitely stands out because of its illuminating title – *Nationalism and Internationalism: The Culmination of Modern History* – and unequivocal purpose of outlining «the development of two of the most powerful factors in modern history, both of which appear to have reached a culminating point in the Great War [...], the nationalist and the internationalist movements» (7).

To be sure, this nationalist turn in Literature, Philology and in other areas of the Humanities and Sciences can be traced back to Germany and to the writings of late eighteenth-century German authors like Herder, Fichte or Arndt, to name only a few. However, it is important to stress that the 1846 Germanists' Assembly in Frankfurt gave this “nationalist turn” a public dimension, a more institutional, and hence visible, presence in a local – and paradoxically also in an international – social and political environment that had been otherwise evolving, slowly but steadily, towards globalisation¹⁰.

129, no. 3266 (1932): 831-831; A.C. Seward, ed.: *Science and the Nation*. Cambridge: At the University Press, 1917; Karl Kerkhof: *Die internationalen naturwissenschaftlichen Organisationen vor und nach dem Weltkriege und die deutsche Wissenschaft*. In «Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik» 15, no. 3 (1921): 225-42; Philipp Lenard: *Deutsche Wissenschaft*. In «Die Mittelschule» 51, no. 20 (1937): 248-49; A. Zullo: *Nationalism and Science*. In «The Lancet» 232, no. 6011 (1938): 1125-26.

⁹ See e.g. Edward Hallett Carr: *Nationalism and After*. London: Palgrave Macmillan, 1968 [1945]; Hasn Dahmen: *Die nationale Idee von Herder bis Hitler*. Köln: Schaffstein, 1934; Günther Franz: *Bismarcks Nationalgefühl*. Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1926; Herbert Adams Gibbons: *Nationalism and Internationalism*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1930; G.P. Gooch: *Nationalism*. London; New York: Swarthmore Press, 1920; Friedrich Otto Hertz: *Nationality in History and Politics: A Study of the Psychology and Sociology of National Sentiment and Character*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1944; Ramsay Muir: *Nationalism and Internationalism: The Culmination of Modern History*. London: Constable, 1916.

¹⁰ See e.g. Harold James: *The End of Globalization. Lessons from the Great Depression*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001; Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt: Eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. München: Beck, 2011.

Not surprisingly, many of the works that deal with this founding moment of Germanistics cannot but interpret it as a major political event determined by specific local settings¹¹, and that despite of the fact that the assembly itself had no explicit intentions to make politics. As Grimm puts it in his opening address: «Was die eigentliche Politik betrifft, so bleibe sie unsern Zusammenkünften, die nichts darüber zu beschließen haben, fremd»¹². The truth, however, is that the first session begins with a conference by Professor Beseler of the Greifswald University on the «Schleswig-Holsteinische Question», by that time a burning political issue between Germany and Denmark that was also to become a recurrent topic in the *Verhandlungen*. Actually, almost all the talks and discussions held on the first day of the assembly dealt, one way or another, with that question, so that on the 27th of September 1846 the anonymous correspondent of the «Allgemeine Zeitung» significantly announces the meeting as the «Verhandlungen der Germanisten über Schleswig-Holstein»¹³. Political readings of the event are therefore plainly justified. But apart from this public “political drift” of a scholarly meeting caused by the tension between local politics, the specific circumstances of mid-nineteenth century Germany, and the complex European (inter)national situation, there is a second latent tension in the proceedings of the assembly that is worth examining.

2. «Most appealing to the masses»

When one reads the invitation to the *Verhandlungen* (5-6) along with the first sentences of a report about the event published by Jacob Grimm in the

¹¹ Pier Carlo Bontempelli: *Knowledge, Power and Discipline: German Studies and National Identity*. Translated by Gabriele Poole. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003; Jürgen Habermas: *The Postnational Constellation: Political Essays*. Translated by Max Pensky. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2001; Norbert Oellers: *Germanistik als politische Wissenschaft*. In «*Perspektiven der Germanistik*», edited by Anne Bentfeld and Walter Delabar. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997: 92-105.

¹² *Verhandlungen der Germanisten zu Frankfurt am Main am 24., 25. und 26. September 1846*. Frankfurt am Main: In Commission bei J. D. Sauerlaender, 1847: 17.

¹³ Anonymous: *Verhandlungen der Germanisten über Schleswig-Holstein*. In «*Allgemeine Zeitung*» Nr. 270 (1846): 2153; 2156-2157.

«Pädagogische Review»¹⁴, it becomes perfectly obvious that the meeting is patently inspired by similar events previously organized by the Natural Sciences (137):

Die Naturforscher waren es zuerst, welche ihrer allgemeineren, keinem Lande ausschließlich angehörigen Wirksamkeit sich bewußt, in regelmäßig wiederholten Versammlungen sich gegen einander auszutauschen begannen; nicht zu mißkennen stand der Vortheil. Jahre verstrichen, ehe das gegebene Beispiel Nachahmer fand. [...] Endlich sollte eben wohl die deutsche Philologie in dem ihr noch zusagenderen Geleite des deutschen Rechts und der deutschen Geschichte auf den Platz treten.

The Natural Sciences play a relevant role in this delicate birth of Germanistics. Its relevance does not only lie in the fact that the meeting in Frankfurt was modeled after events of the same kind, successfully set up by the «Naturforscher», but much more in the (almost) mimic pursuit of the features responsible for the, by then, already growing public recognition and prestige of the Natural Sciences: scientific internationalism, effectiveness and practical utility to society. After all, these also seemed to be the main goals and aims of the Germanists.

Several passages of the *Verhandlungen* and of the above mentioned report on the Assembly are careful enough to explicitly (and very often also implicitly) point out to these goals. The fact that the meeting had an international dimension is, for instance, mindfully brought up by Grimm right before the end of his report: «Noch bevor die Versammlung aus einander gieng, hatte sie aus Belgien und Italien unmittelbare Theilnahme an ihren Arbeiten bezeugt erhalten. Von Neapel traf eine ihr zugeeignete Schrift des Terenzio Sacchi ein» (144).

Relevant as it is, the role played by the Natural Sciences is however also complex. This concern for internationalisation is a case in point, since it induces further potential contradictions and paradoxes to a context that was already on the edge of contradiction. One needs only to recall Grimm's

¹⁴ Jacob Grimm: Bericht über die Zusammenkunft der Germanisten in Frankfurt am 24., 25. und 26. September 1846. In «Pädagogische Revue» 14, no. 11 (1846): 137-45.

inaugural lecture at the University of Göttingen in 1830 (*De desiderio patriae*), a passionate speech in defense of the German language... given in Latin¹⁵; or to read §2 of the «Geschäftsordnung» of the *Verhandlungen* that declares that «Die thätige Theilnahme an der Versammlung steht allen In- und Ausländern zu», while at the same time determines that «Die Vorträge werden nur in deutscher Sprache gehalten» (143). But scientific internationalism was not the only issue to bring out the latent tension between Germanistics and the Natural Sciences.

On the second day of the Assembly, Grimm starts by regretting, in part, the “political drift” of the first session and begins his opening address with a topic, this time, far more adequate to a scholarly meeting: the Sciences. The initial tone is globally optimistic and apologetic of the Natural Sciences (59):

Alle Hebel und Erfindungen, die das Menschengeschlecht erstaunen und erschrecken, sind von ihnen allein [i.e. den Naturwissenschaften] ausgegangen, und weil ihre Anwendungen schnell Gemeingut werden, so haben sie für den großen Haufen den größten Reiz.

But it suddenly evolves into quite different directions and tones (60):

Doch genug [...], ich will auch laut werden lassen, worin sich unsere Wissenschaft erhebt und allem Zeitgeist zum Trotz einer tieferen Wirkung zu erfreuen hat. Wir stehn viel fester auf dem Boden des Vaterlandes und schließen uns inniger an alle heimischen Gefühle. Alle Erfindungen, die das Menschengeschlecht entzücken und beseligen, sind von der schöpferischen Kraft darstellender Rede ausgegangen.

Grimm’s statements in his second public address to the Assembly leave no doubt about the primacy of his new founded Germanistics, nor about

¹⁵ Jacob Grimm: *Kleinere Schriften. Recensionen und vermischte Aufsätze*. Vol. 6. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1882: 411-18. On Grimm’s lecture see also Joep Leerssen: *Latinitas Goes Native: The Philological Turn and Jacob Grimm’s De Desiderio Patriae* (1830). In «Bilingual Europe: Latin and Vernacular Cultures, Examples of Bilingualism and Multilingualism c. 1300-1800», edited by Jan Bloemendal, Leiden; Boston: Brill, 2015: 187-99.

the central role ascribed to language in Science. Furthermore, any Science that speaks German could of course only be «German Science». Needless to say that this nationalistic view of Science clearly collided with the, by then, already growing internationalism of the Natural Sciences.

Germanistics – so it seems – was thus founded out of a misunderstanding and a contradiction: on one hand, the Assembly that was supposed to be a scholarly meeting quickly evolved into a political nationalist congress; on the other hand, it was modeled *after* the Natural Sciences but it was also founded *against* the Natural Sciences.

3. To «*Frau Neuphilologia*»

Nevertheless it must be pointed out that these philological areas were aware both of their paradoxical condition and of the significance of scientific internationalism.

Forty years later, in October 1886, an association of teachers of «New Philologies» was founded in Hannover at the first German «Neuphilologentag». Its purpose was «die Pflege der neueren Philologie, der germanischen wie der romanischen, und insbesondere die Förderung einer lebhaften Wechselwirkung zwischen Universität und Schule, zwischen Wissenschaft und Praxis»¹⁶. The three day event mimetically restaged the Germanists' Assembly: the «League of German teachers in London» sent a greeting telegram – a more modest international echo than the Frankfurt Assembly had, but still an international echo – and it all ended up in a festive atmosphere. As one participant recalls, «bei dem Festbankett wurden die Gläser erhoben

¹⁶ Verhandlungen des ersten Allgemeinen Deutschen Neuphilologentages am 4., 5. und 6. Oktober 1886 zu Hannover. Nebst einem Verzeichnis der Neuphilologen Deutschlands. Hannover: Carl Meyer, 1886: 11. On the interactions between university and school, and on the historical development of classical and modern philologies in Germany during the first half of the nineteenth century see among others the brief but comprehensive overview by Hans Helmut Christmann: Klassische, germanische, englische und romanische Philologie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Universität, Schule und Ministerium. In «STUF – Language Typology and Universals» 38, no. 1-4 (1985): 551-58.

zu Ehren der “Frau Neuphilogia”»¹⁷ after a «hochpoetische Trinkspruch des Oberlehrers Ey auf die deutschen Frauen»¹⁸.

Gustav Körting, one of the founders of the «Verband der deutschen neuphilologischen Lehrerschaft», could hardly be more explicit as far as the status and place ascribed to this new philological science were concerned:

Die Wissenschaft der Gegenwart ist im vollsten Sinne des Wortes international; sie kennt keine nationalen Grenzen; sie hat ihre Heimstätte überall da, wo höhere Bildung besteht, also in der gesammten Culturwelt. *Aber* die internationale Wissenschaft besitzt keine internationale Sprache; sie redet vielmehr die Sprachen aller Culturvölker.¹⁹

The passage is interesting enough to deserve some attention. It confirms the relevance of scientific internationalism as a consensual cornerstone idea that is at the very foundational base of the new philologies, and at the same time it allows a better and finer understanding of the meaning of the word «international» in the philological context of the period. Indeed, «international» does not seem to imply in this case universalism, one lingua franca or one common perspective but some sort of a cosmopolitan (?), babelian (?) mingling of languages and perspectives. Naturally, national philologies could not relinquish national languages or national literatures, two of the most iconic symbols of «civilized» nations.

The condition that the «aber» introduces in the sentence and the paradoxes that it anticipates are not so much the paradoxes of Germanistics itself (or of the new philologies that came to light after 1846) but rather a product of the unsolved tensions between nationalism and internationalism that swept the whole nineteenth century and that are still vividly present in our contemporary, after all, *not so* «Postnational Constellation»²⁰.

¹⁷ Gustav Körting: *Neuphilologische essays*. Heilbronn: gebr. Henninger, 1887:1.

¹⁸ *Verhandlungen des ersten Allgemeinen Deutschen Neuphilologentages*: 59.

¹⁹ Körting, *Neuphilologische essays*: 133 (emphasis added).

²⁰ Jürgen Habermas: *The Postnational Constellation: Political Essays*. Translated by Max Pensky. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2001. See also Craig Calhoun: *Is it time to be Postnational?*. In «*Ethnicity, Nationalism, and Minority Rights*», edited by Stephen

4. «*Ein Gespenst geht um in Europa*»

To further understand these tensions and the overwhelming parasitic power of nationalist thought during the period in question it does make sense, finally, to recall a well-known manifesto written by Marx and Engels and published in London only two years after the meeting in Frankfurt took place.

The *Verhandlungen* of the Germanists' Assembly and the *Manifesto of the Communist Party* are seldom – if at all – considered together within political, historical or philological research. They seem worlds apart, their projects and goals are in many ways antagonistic; in short, to a contemporary reader Marx and Engels' *Manifesto* appears indeed to be at the antipodes of everything that Grimm, the Germanists and the new philologists could conceive. Take for instance the following excerpt where literature (as an art form) is used – among many other «products» of society – to illustrate the development and «cosmopolitan character» of bourgeois economics:

Die Bourgeoisie hat durch die Exploitation des Weltmarkts die Produktion und Konsumtion aller Länder kosmopolitisch gestaltet. [...] An die Stelle der alten, durch Landeserzeugnisse befriedigten Bedürfnisse treten neue, welche die Produkte der entferntesten Länder und Klimate zu ihrer Befriedigung erheischen. An die Stelle der alten lokalen und nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit tritt ein allseitiger Verkehr, eine allseitige Abhängigkeit der Nationen von einander. Und wie in der materiellen, so auch in der geistigen Produktion. Die geistigen Erzeugnisse der einzelnen Nationen werden Gemeingut. Die nationale Einseitigkeit und Beschränktheit wird mehr und mehr unmöglich, und aus den vielen nationalen und lokalen Literaturen bildet sich eine Weltliteratur.²¹

It may well be that from a marxist point of view there is «a perfect

May, Tariq Modood, and Judith Squires. Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004: 231-56; for an updated critique of this «postnational illusion» see Ghia Nodia: The End of the Postnational Illusion. In «Journal of Democracy» 28, no. 2 (2017): 5-19.

²¹ Karl Marx and Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. London: Hirschfeld, 1848: 5-6.

correspondence between a world market and a “world literature”²², but in this specific context I am much more interested in «Karl Marx the German» than in any «globalized Marx of twentieth- and twenty-first-century revolutionary dreams, totalitarian nightmares and worldwide economic interconnections»²³, for «Karl Marx the German» is no less a product of his time than the Germanists’ Assembly.

How is one supposed to read the above passage from the *Manifesto*? Should world literature be seen as the corollary of a capitalist world market or does it stand for «Marx’s hope» of an «antidote against “national one-sidedness and narrow-mindedness”»?²⁴ Was Goethe – or August Ludwig Schlözer²⁵ – a marxist avant la lettre when he foresaw the coming of world literature²⁶, or was he the very coryphaeus of a cosmopolitan bourgeois literature? And how is one to understand Marx’s ambiguous observations on nationalism in this and other passages of his work? How to articulate for instance the «nationalen Selbstgenügsamkeit und Abgeschlossenheit» with another excerpt of the same *Manifesto* where the «national character» of «the proletarian» is clearly portrayed as a victim of industrial capitalism: «die moderne industrielle Arbeit, die moderne Unterjochung unter das Kapital, dieselbe in England wie in Frankreich, in Amerika wie in Deutschland, hat ihm allen nationalen Charakter abgestreift» (10)?

The uneasy marxists’ answers to these questions reflect indeed, to say the least, a truly «tumultuous» relationship between Marxism and nationalism²⁷,

²² Aijaz Ahmad: The Communist Manifesto and “World Literature”. In «Social Scientist» 28, no. 7/8 (2000): 3-30 (7).

²³ Jonathan Sperber: Karl Marx the German. In «German History» 31, no. 3 (2013): 383-402 (402); see also Michael Levin: Deutschmarx: Marx, Engels, and the German Question. In «Political Studies» 29, no. 4 (1981): 537-54.

²⁴ Aijaz Ahmad: The Communist Manifesto and “World Literature”. In «Social Scientist» 28, no. 7/8 (2000): 3-30 (17).

²⁵ Wolfgang Schamoni: «Weltliteratur» – Zuerst 1773 bei August Ludwig Schlözer. In «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 43, no. 2 (2008): 288-98.

²⁶ S. S. Praver: Karl Marx and World Literature. Oxford: Oxford University Press, 1978: 143-44.

²⁷ Michał Kasprzak: To Reject or Not to Reject Nationalism: Debating Marx and

and are without any doubt the result of Marx's own ambiguity towards these subjects. Joseph A. Petrus had already noted in 1971 that «the state of scholarship on the question of nationalism, nation, and nationality in Marx and Engels is not at all satisfactory»²⁸. The situation has not changed much since then²⁹. Unbiased contextual work is obviously needed to understand (more than to explain) these ambiguities and to untangle the intricate knots that nationalism had managed to wrap around nineteenth-century political and cultural life.

In fact, when one reads the *Manifesto* with the national question in mind one cannot help noticing that nationalism (or patriotism) constitutes some sort of dominant political background idea against which much of the new ideology has to be built³⁰, emerging only here and there in the text at key moments like this: «Die Arbeiter haben kein Vaterland. Man kann ihnen

Engels' Struggles with Nationalism, 1840s–1880s. In «Nationalities Papers» 40, no. 4 (2012): 585-606 (585).

²⁸ Joseph A. Petrus: Marx and Engels on the National Question. In «The Journal of Politics» 33, no. 3 (1971): 797-824 (798).

²⁹ Along with the essays mentioned above see Kevin Anderson: Marx at the Margins: On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies. Chicago: The University of Chicago Press, 2010; Erica Benner: Really Existing Nationalisms: A Post-Communist View from Marx and Engels. Oxford, New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1995; Horace B. Davis: Toward a Marxist Theory of Nationalism. New York: Monthly Review Press, 1978; Charles C. Herod: The Nation in the History of Marxian Thought: The Concept of Nations with History and Nations Without History. Dordrecht: Springer Netherlands, 1976; Ephraim Nimni: «Marx, Engels and the National Question». Science & Society 53, no. 3 (1989): 297-326; Ephraim Nimni: Marxism and Nationalism: Theoretical Origins of a Political Crisis. London; Concord, MA: Pluto Press, 1991; Robert Stuart: Marxism and National Identity: Socialism, Nationalism, and National Socialism during the French Fin de Siècle. Albany, NY: State University of New York Press, 2006. On the *Manifesto* and world literature, and on the evolution of this concept during the nineteenth century see also the comprehensive and stimulating study by Peter Goßens: Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.

³⁰ Cf. Joan Cocks: Passion and Paradox: Intellectuals Confront the National Question. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2002.: 18-44.

nicht nehmen, was sie nicht haben»³¹. This much-quoted sentence has become a celebrated banner for marxists and above all for international communist movements. Now what is interesting about this sentence is that it comes up in a specific context as a direct answer and reaction to the reproach that the communists «wollten das Vaterland, die Nationalität abschaffen»³². And what that means is that nationalism is not only shaping the whole social and political life, but also still molding alternative views of society, as if it were some sort of a consensual *degré zéro* of nineteenth-century politics and political ideologies, a global touchstone of values that one could not simply avoid or ignore. Furthermore, it cannot be omitted that the disruptive force of nationalism was clearly felt at the eve of the Franco-Prussian war by the delegates to the first international, and by Marx himself, who was accused of being «pangermaniste»³³.

The *Proceedings* of the Germanists' Assembly, the *Communist Manifesto* and Eliot's Nobel banquet speech are admittedly documents that depict different versions of the world. These versions are often antagonistic and sometimes simply different. But what is worth emphasizing is that they are never incommensurable for the image they all and together project, from Grimm to Eliot, not forgetting Marx and Engels, is that of Europe in its labyrinth. And from this point of view, as we now know too well, the «spectre haunting Europe» was – and still is – nationalism, «diese *névrose nationale*, an der Europa krank ist»³⁴.

³¹ Karl Marx and Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. London: Hirschfeld, 1848: 15.

³² In his draft of the *Manifesto*, Engels had already addressed the nationalities question under communism: «Frage 21. *Werden im Kommunismus die Nationalitäten fortbestehen?* Antwort. – Die Nationalitäten der nach dem Prinzip der Gemeinschaft sich verbindenden Völker werden durch diese Vereinigung eben so sehr genötigt sein, sich zu vermischen und dadurch sich aufzuheben, wie die verschiedenen Stände- und Klassenunterschiede durch die Aufhebung ihrer Grundlage, des Privateigentums, wegfallen» (Friedrich Engels: Entwurf des "Kommunistischen Glaubensbekenntnisses" [1847]. In *Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung*, no. 93 (2013): 21-27 (26-27).

³³ James Guillaume: Karl Marx Pangermaniste et l'Association Internationale des Travailleurs de 1864 à 1870. Paris: Armand Colin 1915.

³⁴ Friedrich Nietzsche: *Ecce homo*. Leipzig: Insel-Verlag, 1908: 111.

References

- Ahmad, Aijaz: The Communist Manifesto and “World Literature”. In «Social Scientist» 28, no. 7/8 (2000): 3-30.
- Anderson, Kevin: Marx at the Margins: On Nationalism, Ethnicity, and Non-Western Societies. Chicago: The University of Chicago Press, 2010.
- Anonymous: Verhandlungen der Germanisten über Schleswig-Holstein. In «Allgemeine Zeitung» Nr. 270 (1846): 2153; 2156-2157.
- Aristotle: The Complete Works of Aristotle. The Revised Oxford Translation. Edited by Jonathan Barnes. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1995.
- Benner, Erica: Really Existing Nationalisms: A Post-Communist View from Marx and Engels. Oxford, New York: Clarendon Press; Oxford University Press, 1995.
- Boas, Franz: Nationalism in Europe. Chicago: Germanistic Society of Chicago, 1915.
- Bontempelli, Pier Carlo: Knowledge, Power and Discipline: German Studies and National Identity. Translated by Gabriele Poole. Minneapolis; London: University of Minnesota Press, 2003.
- Calhoun, Craig: Is It Time to Be Postnational? In «Ethnicity, Nationalism, and Minority Rights», edited by Stephen May, Tariq Modood, and Judith Squires, Cambridge; New York: Cambridge University Press, 2004: 231-56.
- Carr, Edward Hallett: Nationalism and After. London: Palgrave Macmillan, 1968 [1945].
- Christmann, Hans Helmut: Klassische, germanische, englische und romanische Philologie der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld von Universität, Schule und Ministerium. In «STUF – Language Typology and Universals» 38, no. 1-4 (1985): 551-58.
- Cockerell, T. D. A.: Internationalism and Science. In «Nature» 129, no. 3266 (1932): 831.
- Cocks, Joan: Passion and Paradox: Intellectuals Confront the National Question. Princeton; Oxford: Princeton University Press, 2002.
- Dahmen, Hans: Die nationale Idee von Herder bis Hitler. Köln: Schaffstein, 1934.
- Davis, Horace B.: Toward a Marxist Theory of Nationalism. New York: Monthly Review Press, 1978.
- Eliot, T. S.: Acceptance [1948]. In «Literature 1901-1967». Nobel Lectures, edited by Horst Frenz. Singapore; New Jersey; London; Hong Kong: World Scientific, 1999: 435-36.
- Eliot, T. S.: Die Einheit der Europäischen Kultur. Drei Rundfunk-Vorträge. Translated by Leonie Hiller. Berlin: Carl Habel Verlagsbuchhandlung, 1946.

- Eliot, T. S.: *Notes Towards the Definition of Culture*. London: Faber and Faber, 1948.
- Eliot, T. S.: *What Is a Classic? An Address Delivered before the Virgil Society on the 16th of October, 1944*. London: Faber and Faber, 1945.
- Engels, Friedrich: Entwurf des "Kommunistischen Glaubensbekenntnisses [1847]. In «Z. Zeitschrift Marxistische Erneuerung», no. 93 (2013): 21-27.
- Franz, Günther: *Bismarcks Nationalgefühl*. Wiesbaden: Vieweg+Teubner Verlag, 1926.
- Fürbeth, Frank, Pierre Krügel, Ernst Erich Metzner, and Olaf Müller, eds.: *Zur Geschichte und Problematik der Nationalphilologien in Europa: 150 Jahre Erste Germanistenversammlung in Frankfurt am Main (1846-1996)*. Berlin; Boston: De Gruyter, 1999.
- Gibbons, Herbert Adams: *Nationalism and Internationalism*. New York: Frederick A. Stokes Co., 1930.
- Gooch, G. P. : *Nationalism*. London; New York: Swarthmore Press; Harcourt, Brace & Howe, 1920.
- Goßens, Peter: *Weltliteratur: Modelle transnationaler Literaturwahrnehmung im 19. Jahrhundert*. Stuttgart: J.B. Metzler, 2011.
- Grimm, Jacob: Bericht über die Zusammenkunft der Germanisten in Frankfurt am 24., 25. und 26. September 1846. In «Pädagogische Revue» 14, no. 11 (1846): 137-45.
- Grimm, Jacob: *Kleinere Schriften. Recensionen und vermischte Aufsätze*. Vol. 6. Berlin: Ferd. Dümmlers Verlagsbuchhandlung, 1882.
- Guérard, Albert: *Nationality and Literature*. «Books Abroad» 7, no. 2 (1933): 135-37.
- Guillaume, James: *Karl Marx pangermaniste et l'Association internationale des travailleurs de 1864 à 1870*. Paris: Armand Colin, 1915.
- Habermas, Jürgen: *The Postnational Constellation: Political Essays*. Translated by Max Pensky. Cambridge, MA; London: MIT Press, 2001.
- Herod, Charles C.: *The Nation in the History of Marxian Thought: The Concept of Nations with History and Nations Without History*. Dordrecht: Springer Netherlands, 1976.
- Hertz, Friedrich Otto: *Nationality in History and Politics; a Study of the Psychology and Sociology of National Sentiment and Character*. London: K. Paul, Trench, Trubner & Co., 1944.
- James, Harold: *The End of Globalization. Lessons from the Great Depression*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2001.
- Kasprzak, Michal: To Reject or Not to Reject Nationalism: Debating Marx and Engels' Struggles with Nationalism, 1840s–1880s. In «Nationalities Papers» 40, no. 4 (2012): 585-606.
- Keith, Arthur: *Nationality and Race from an Anthropologist's Point of View*. London; New York: H. Milford; Oxford University Press, 1919.

- Kerkhof, Karl: Die internationalen naturwissenschaftlichen Organisationen vor und nach dem Weltkriege und die deutsche Wissenschaft. In «Internationale Monatsschrift für Wissenschaft, Kunst und Technik» 15, no. 3 (1921): 225-42.
- Körting, Gustav: Neuphilologische essays. Heilbronn: gebr. Henninger, 1887.
- Leerssen, Joep: Latinitas Goes Native: The Philological Turn and Jacob Grimm's *De Desiderio Patriae* (1830). In «Bilingual Europe: Latin and Vernacular Cultures, Examples of Bilingualism and Multilingualism c. 1300-1800», edited by Jan Bloemendal, Leiden; Boston: Brill, 2015: 187-99
- Lenard, Philipp: Deutsche Wissenschaft. In «Die Mittelschule» 51, no. 20 (1937): 248-49.
- Levin, Michael: Deutschmarx: Marx, Engels, and the German Question. In «Political Studies» 29, no. 4 (1981): 537-54.
- Marx, Karl, and Friedrich Engels: Manifest der Kommunistischen Partei. London: Hirschfeld, 1848.
- Muir, Ramsay: Nationalism and Internationalism: The Culmination of Modern History. London: Constable, 1916.
- Müller, Jörg Jochen, ed.: Germanistik und deutsche Nation 1806-1848. Stuttgart: J.B. Metzler, 2000.
- Netzer, Katinka: Wissenschaft Aus Nationaler Sehnsucht: Die Verhandlungen der Germanisten 1846 und 1847. Heidelberg: Winter, 2006.
- Nietzsche, Friedrich: *Ecce homo*. Leipzig: Insel-Verlag, 1908.
- Nimni, Ephraim: Marx, Engels and the National Question. In «Science & Society» 53, no. 3 (1989): 297-326.
- Nimni, Ephraim: *Marxism and Nationalism: Theoretical Origins of a Political Crisis*. London: Pluto Press, 1991.
- Nodia, Ghia: The End of the Postnational Illusion. In «Journal of Democracy» 28, no. 2 (2017): 5-19.
- Oellers, Norbert: Germanistik als politische Wissenschaft. In «Perspektiven der Germanistik», edited by Anne Bentfeld and Walter Delabar. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1997: 92-105
- Osterhammel, Jürgen: *Die Verwandlung der Welt: eine Geschichte des 19. Jahrhunderts*. Sonderausg. Historische Bibliothek der Gerda-Henkel-Stiftung. München: Beck, 2011.
- Petrus, Joseph A.: Marx and Engels on the National Question. In «The Journal of Politics» 33, no. 3 (1971): 797-824.
- Pillsbury, Walter Bowers: *The Psychology of Nationality and Internationalism*. New York: Appleton, 1919.
- Prawer, S. S. : *Karl Marx and World Literature*. Oxford: Oxford University Press, 1978.
- Remenyi, Joseph: Nationalism, Internationalism, and Universality in Literature. In «The Journal of Aesthetics and Art Criticism» 5, no. 1 (1946): 44-49.

- Schamoni, Wolfgang: "Weltliteratur" – Zuerst 1773 Bei August Ludwig Schlözer. In «Arcadia. International Journal for Literary Studies» 43, no. 2 (2008): 288-98.
- Seward, A. C., ed.: *Science and the Nation*. Cambridge: At the University Press, 1917.
- Sperber, Jonathan: Karl Marx the German. In «German History» 31, no. 3 (2013): 383-402.
- Stuart, Robert: *Marxism and National Identity: Socialism, Nationalism, and National Socialism during the French Fin de Siècle*. Albany, NY: State University of New York Press, 2006.
- Verhandlungen der Germanisten zu Frankfurt am Main am 24., 25. und 26. September 1846. Frankfurt am Main: In Commission bei J. D. Sauerlaender, 1847.
- Verhandlungen des ersten Allgemeinen Deutschen Neuphilologentages am 4., 5. und 6. Oktober 1886 zu Hannover. Nebst einem Verzeichnis der Neuphilologen Deutschlands. Hannover: Carl Meyer, 1886.
- Zullo, A.: Nationalism and Science. In «The Lancet» 232, no. 6011 (1938): 1125-26.

* * *

Philipp Kampa
Halle (Saale)

Kunst als (botanisches) Studium der Natur?
Bemerkungen zu Goethes Schrift
«Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil»

[*Art as (botanical) study of nature? Notes on Goethe's essay «Simple imitation of nature, manner, style»*]

ABSTRACT. Goethe's essay *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* is steeped in an analogy: The life science of botany serves as an aesthetic foil, botany and art are set in parallel – to show how Goethe develops this, and what it implies, is the aim of this paper.

In seiner 1789 im *Teutschen Merkur* erschienenen Abhandlung *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil* bringt Goethe in Sachen Kunstproduktion die Figur des «unterrichtete[n] Botaniker[s]» (Goethe 1789: 228) aufs Tableau¹. Der Naturwissenschaftler wird herangezogen als es Goethe darum geht, den Weg zur höchsten, auf der *einfachen Nachahmung der Natur* gleichsam aufliegenden Stufe von Kunst, und zwar zum *Stil*, fasslich zu machen. Als Paradigma für die beste Form von Kunstproduktion hält also eine Naturwissenschaft her. Wie gelangt Goethe zu diesem Gedanken, und, vor allem, welche Implikationen bringt dieser Ansatz (für Goethes Kunstverständnis) mit sich?

In den Dunstkreis des Naturwissenschaftlichen stößt Goethe bereits im Auftakt seiner kurzen Schrift vor, einem vom Rest des Textes abgesetzten

¹ Vgl. zu Goethes Schrift (Goethe 1789, auf den Essay wird in Form des "Einheitstitels" rekuriert, statt *Styl* steht mithin, außer in Zitaten, im Folgenden stets *Stil*) allgemein und im Überblick u.a. Forssman 2005 sowie Wolf 2011. Siehe zu Goethes Verhältnis zur Botanik, einer Disziplin, die ihn «ein halbes Jahrhundert lang beschäftigt [hat]» (Mägdefrau 2013: 156), z.B. Schneckenburger 1998 sowie Mägdefrau 2013: 150-156.

Vorspann. Dieses Vorstoßen bezieht sich dabei zunächst auf methodische Überlegungen; Goethe will streng wissenschaftlich vorgehen, indem er aufs Allgemeine drängt. Begriffe werden, so Goethe, von «jede[m] [...] meistens in einem eignen Sinne» (Goethe 1789: 225) verwendet; dieser Lässlichkeit sucht er etwas entgegenzustellen; implizit wird das Gebot definitorischer Schärfe, vor allem das Gebot der Generalisierbarkeit aufgefahren. Die eruierten Prinzipien rücken damit in die Nähe von Naturgesetzen. Das im Eingang Markierte nun begegnet später als Prinzip der Kunst selbst wieder, als ein Drängen auf das Allgemeine und auf Tiefe, das sich mit der Kunst sozusagen wesenhaft verbindet (vgl. Berghahn 1997: 536).

Auf die methodischen Überlegungen folgt eine Auffächerung des künstlerischen Tuns in drei Sphären. Unter *einfacher Nachahmung der Natur* versteht Goethe eine etwas betuliche, «ängstlich[e]» (Goethe 1789: 226), ja, mehr oder weniger knechtische Annäherung an die Natur, die (noch dazu) in der Regel «von ruhigen, treuen, eingeschränkten Menschen» (Goethe 1789: 226) ausgeführt wird. Mit mehr Kontur als im mit *Einfache Nachahmung der Natur* überschriebenen Abschnitt kommt die erste Phase des Kunstschaffens *ex negativo*, gleichsam als Widerpart, in dem *Manier* gewidmeten Teil des Textes zum Tragen: Sie tritt dort als Tun zu Tage, das darauf hinausläuft, «der Natur ihre Buchstaben im Zeichnen nur gleichsam nachzubuchstabieren» (Goethe 1789: 226); eine solche Anähnelung des Werkes an das Vorbild indes, so Goethe weiter, «schließt ihrer Natur nach eine hohe Vollkommenheit nicht aus». (Goethe 1789: 226). Hierin deutet sich Goethes Eintreten für das Naturstudium als Schlüssel zur gelingenden Verfertigung von Kunst an. Selbst derjenige nämlich, der recht unfrei nachahmt, der, mit anderen Worten, die «Nachbildung der Natur in ihrer äußeren Erscheinung» (Grätz 2010: 143) betreibt, erlangt einen Einblick in das Wesen der Natur. Das Unfassbare wird fasslich-unfassbar. Die im weiteren Verlauf des Aufsatzes immer stärker herausgeschälte Idee, es «müsse jede künstlerische Praxis auf einer tiefen Kenntnis der Natur aufruhen» (Ehrmann/Wolf 2016: 29), hat hier ihren Ausgangspunkt. Die *einfache Nachahmung der Natur* erscheint – stellt man das späterhin Folgende, und zwar die Assoziation des *Stils* mit Tiefe, in Rechnung – nicht nur als die erste Phase der Kunstproduktion, sondern

auch als das erste Stadium wissenschaftlichen Anschauens; die Engführung von Naturwissenschaft und Kunst wird sozusagen überevident; die Grenzen zwischen beiden Formen von Weltaneignung verschwimmen miteinander.

Die Systematik, die Goethe aufführt, ist von der Zeichenkunst, von der Malerei her gedacht; die Beispiele, die er in seinen Aufsatz integriert, rühren aus diesem Feld her². Es ist hier wohl der Umstand, dass Malerei allein vom Augenschein leichtfertiger mit Nachahmung assoziiert werden kann als etwa die Poesie oder gar die Musik (vgl. z.B. Eckel 2015: 9). Auch der Botanikvergleich, den Goethe bringt, fügt sich in diesen Rahmen, insofern sich Botanik als systematisierende, über bildliche Nachweise, über Verzeichnisse arbeitende Wissenschaft definitorisch rasch eingrenzen lässt. Durch die mit ihr verbundene besondere Treue gegenüber der Natur kommt die *einfache Nachahmung der Natur* dem sehr nahe, was Goethe im weiteren Verlauf seines Aufsatzes mit dem Stichwort “Botanik” zu sagen versucht – dem geflissentlichen Studium der Natur. Goethe kommt immer wieder auf die basal-naturkundliche *einfache Nachahmung der Natur* zurück; sie und damit auch das mit ihr verquickte Moment des “Auftaktstudiums”, der wissenschaftlichen Herangehensweise, mutet wie die Grundoperation künstlerischen Schaffens an. Hierin entbirgt sich also das Primat der Natur. Sie ist derjenige Phänomenbereich, aus dem die Künste schöpfen (müssen)³.

² Goethe verweist auf die «Wunderwerke eines *Huysums*, einer *Rachel Ruysch*» Goethe 1789: 228, Hervorhebungen im Original. Zu Rachel Ruysch existiert eine Monografie mit sprechendem Titel: Marianne Berardi (1998): *Science into Art. Rachel Ruysch's early development as a still-life-painter*. Pittsburg 1998. Der *einfachen Nachahmung der Natur* ordnet Goethe das Stilleben, der *Manier* das Landschaftsbild zu, hieraus wird – es deutete sich bereits in der von ihm in puncto *einfacher Nachahmung der Natur* evozierten Figur des ruhigen «Gemüt[s]» (Goethe 1789: 226) an – nicht zuletzt ersichtlich, dass der Unterschied zwischen den Stufen auch eine Gradation der darin entfalteten Dynamik darstellt. An seine Grenzen gerät dieses Modell jedoch im Hinblick auf den *Stil*, der ja Wesensschau ist: Es lässt sich nämlich kaum etwas “Statischeres” vorstellen als eine Idee, als eben, wie Goethe schreibt, «das Charakteristische der Gegenstände» Goethe 1789: 229.

³ Vgl. allgemein zu Ubiquität des Konzepts “Natur” in der betreffenden Zeit: Willems

Manier bildet die nächsthöhere Stufe in dem Raster, das Goethe aufbietet. Wenn der, der über *Manier* verfügt, eben nicht bloß getreulich nachahmt, dann schreibt ihm Goethe ein gewisses Maß an Freiheit und, nicht zuletzt, Mut zu; er ist eben nicht «zu ängstlich» (Goethe 1789: 226), um schlechterdings “abzukopieren”; «die subjektive Produktivität und Kreativität des Künstlers» (Grätz 2010: 145) kommen also in einem gänzlich anderen Maß zum Tragen, beziehungsweise kommen sie überhaupt erst zur Entfaltung. Dadurch, dass Goethe in Sachen *Manier* auf das Moment des Mutes abstellt, erscheint die *einfache Nachahmung der Natur* als ein Modus, der der Authentizität gebricht; aus Mangel an Eigenem sucht der schlichte Nachahmer das Andere, die empirische Wirklichkeit einfach in ihrem Sein auf. Nun entbindet ein mit *Manier* verquicktes, freimütiges Vorgehen den Künstler gleichwohl nicht davon, die Natur genau zu studieren; es ergibt sich lediglich eine neue Qualität der Durchdringung des Vorgefundenen, und zwar durch die selbstbestimmte Formung dessen, was dem Künstler begegnet (vgl. Grätz 2010: 146f.). Ein geflissentliches “Abarbeiten”, ein Studium der Natur erweist sich mithin auch in Bezug auf die *Manier* als gewichtigstes Moment: Es verwundert denn auch kaum, dass Goethe *Manier* letztlich als eine «Art von Nachahmung» (Goethe 1789: 226) begreift. Er versteht sie als eine Form der Nachahmung, die über ein einfaches Abzeichnen insofern hinausgeht, als ihr etwas Je-Eigenes inhärent ist⁴. Allein, das Moment des Schöpferischen sprach Goethe bereits der *einfachen Nachahmung der Natur* nicht ab. Dennoch erhält das Individuelle in der zweiten Riege der Nachahmung eine neue, weil nicht mehr nur angedeutete, randständige Rolle. Ohne das Naturstudium will für Goethe *Manier* indes nicht gelingen⁵. Nachahmung wie auch *Manier* – letztere wohl noch stärker

2012: 19. Die Schlüsselrolle der Natur weist im Übrigen darauf vor, dass eine «Prämisse der Moderne» (Welsch 2016: 40), und zwar «das anthropische Prinzip» (ebd.), also die Idee, «der Mensch [ist] ob seiner Geistesnatur grundlegend ein Weltfremdling» (ebd.) zu kurz greift, da eben qua Natur die «Weltzugehörigkeit» (ebd.: 41) mitgedacht ist.

⁴ Siehe hierzu auch Forssman 2005: 48.

⁵ Verviesen sei in diesem Kontext auf die Vorrede zu den *Propyläen*. Das Naturstudium

als erstere häufig negativ konnotiert und despektierlich ins Wort gebracht⁶ – sind bei Goethe mit nichts Problematischem behaftet⁷. Als auffällig erweist sich zuletzt, dass Goethe *Manier* mit «de[m] Begriff des Ganzen» (Goethe 1789: 227) als Widerpart des «Einzelnen» (Goethe 1789: 227) assoziiert; ihr kommt damit etwas Synthetisierendes, den partikular-studierenden Blick Übersteigendes zu. Es gerät im Modus der *Manier* auf Produktionsebene so etwas wie Allgemeinheit als Telos in den Blick (vgl. Goethe 1789: 226). *Manier* ist, da des Künstlers Eigenheit *und* das Allgemeine in ihr zum Tragen kommen, für Goethe partikular-allgemein: Das individuelle Streben des Künstlers tritt in ihr im Zeichen des Synthetisierens zum Vorschein.

Unter der Überschrift *Styl* verhandelt Goethe schließlich die höchste Stufe von Kunst. Dem *Stil* widmet Goethe, obgleich er alle anderen Formen künstlerischer Weltaneignung überragt, kaum mehr Aufmerksamkeit und Raum als den anderen von ihm aufgefahrenen Bereichen: Nachdem er in aller Kürze *Stil* definiert hat, bietet er, wie er selbst schreibt, «einige Betrachtungen» (Goethe 1789: 227) auf, die insbesondere der Verschaltung der drei Bereiche *einfache Nachahmung der Natur*, *Manier* und *Stil* dienen. Doch von vorn: Um den Terminus *Stil* zu definieren, rekuriert Goethe bezeichnenderweise zunächst auf die «Nachahmung der Natur» (Goethe 1789: 227), wobei das Attribut «einfach» in diesem Zusammenhang nicht fällt; er spricht hier mithin in einem allgemeinen Sinn von Nachahmung. Nachahmen erklärt Goethe zur Vorbedingung für *Stil*. Als es Goethe gilt, den Gang

stellt das «Hilfsmittel» (Goethe 1798: 461) dar, das die zwischen Kunst und Natur vorherrschende «Kluft» (ebd.) zu lindern, wenn nicht zu überwinden vermag.

⁶ Vgl. Berghahn 1997: 535 sowie ausführlich zu Goethes Manierverständnis: Forssman 2005: 44-51; Forssman merkt an, dass historisch betrachtet mit dem Manierbegriff auch die Idee verbunden sein konnte, «damit die besondere Eigenart []einer Kunst lobend» (ebd.: 44) hervorzuheben; eben dieses Moment des individuellen Anstrichs scheint Goethe hier vornehmlich in den Blick zu nehmen.

⁷ Siehe auch folgenden Passus aus dem *Propyläen*-Vorspann: «Die vornehmste Forderung, die an den Künstler gemacht wird, bleibt immer die: daß er sich an die Natur halten, sie studieren, sie nachbilden, etwas, das ihren Erscheinungen ähnlich ist, hervorbringen solle». (Goethe 1798: 461).

fasslich zu machen, den man zu nehmen hat, um zum *Stil* zu gelangen, evoziert er die von den anderen Stadien her bekannte Figur des Naturstudiums. Es kommt, so Goethe auf ein «genaues und tiefes Studium der Gegenstände selbst» (Goethe 1789: 227, Hervorhebung im Original) an. Nur so lässt sich Kunst mit *Stil*, stilvolle Kunst, Stilkunst produzieren. Als Goethe dann den Stil selbst terminologisch festsetzt, erhält dieses Moment ungleich mehr Gewicht, ist doch von «den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis» (Goethe 1789: 227), sodann von «dem Wesen der Dinge» (Goethe 1789: 227) die Rede. Die damit inaugurierte «Wesenserkenntnis» (Forssman 2005: 51) mutet nicht zuletzt wie die platonische Ideenschau an⁸, ein hinter die Wirklichkeit, als etwas Empirisches, Gehendes, eine hervorholende Bewegung, die etwas bringt, was allgemein und von jeder Kontingenz befreit ist; das Wesen der Dinge tritt (als etwas aus dem Seienden, dem Sosein Herausgeschältes) in der Kunst (und nur in der Kunst?) hervor. Wer über *Stil* verfügt, dem gelingt es, das «in sichtbaren und greiflichen Gestalten» (Goethe 1789: 227) gleichsam als Akzidenz, als Schimmer, Liegende zur Darstellung zu bringen.

War das Naturstudium im ersten Schritt – der *einfachen Nachahmung der Natur* – eher abzeichnend, war es im zweiten Schritt – *Manier* – aufs Synthetisierende ausgerichtet, so dringt es nun zum Wesen der Dinge hervor, als täten sich hier gleichsam Naturgesetze auf, in die die Kunst einen Blick gewährt. Evoziert wird das Wechselverhältnis von Oberfläche und Tiefe sowie von Partikularität und Allgemeinheit, wobei *Stil* als etwas Inferentielles daherkommt: Dadurch, dass bereits die *einfache Nachahmung der Natur* jeweils beide Pole – Oberfläche und Tiefe – von der Anlage her in sich trägt, findet sich bei Goethe kein schlichter Stufengang vor⁹.

⁸ Nachahmung hatte Platon (vgl. *Politeia*, X, 597a-d) als künstlerische Praxis insofern verbrämt, als sie für ihn eine «Abkehr vom Primären und Wahren» (Welsch 2012: 358), eben nicht Wesentlichen, bedeutet; sie ermöglichte mithin keine Schau der Ideen.

⁹ Hierin gleicht Goethes Aufsatz der Einleitung in die *Propyläen* (vgl. Halliwell 2002: 3f.). Siehe diesbezüglich die einschlägige Passage der Einleitung: «Alles, was wir um uns her gewahr werden, ist nur roher Stoff, und wenn sich das schon selten genug ereignet, daß ein Künstler durch Instinkt und Geschmack, durch Übung und Versuche, dahin gelangt, daß er den Dingen ihre äußere schöne Seite abzugewinnen, aus dem vorhandenen

Über allem dräut das Konzept der Nachahmung – und das, obgleich es doch eigentlich etwas in kunsttheoretischer Hinsicht Anachronistisches darstellt¹⁰: Auch hierin lässt sich Platonisches, wenngleich invertiert, wiedererkennen: Platon hatte es in seiner *Politeia* in Abrede gestellt, dass Kunst an das Wesen der Dinge heranzureichen vermöchte (vgl. *Politeia* X, 598b, siehe dazu Rosen 2005: 355). Das Wesen der Dinge *ist*, es lässt sich nicht darstellen (vgl. Welsch 2012: 358). Goethe indes hält es für darstellbar. Er muss daher mit dem Begriff der Nachahmung arbeiten, denn «[d]aß die Darstellung eines Begriffs oder einer Idee keine Nachahmung im eigentlichen Sinn sein kann» (Petersen 2000: 202), gebietet die Logik. In “stilechter” Kunst kommt das Wesen der Dinge zur Geltung und Darstellung. Goethe bietet hier «Kunstphilosophie» (Forssman 2005: 56) im engeren Sinn auf – dies verwundert kaum, denn «die Terminologie des Essays Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil [ist] [...] generell ahistorisch» (Wolf 2011: 309), die evozierten Begriffe bezeichnen dementsprechend keine Stadien der Kunst in diachroner Hinsicht¹¹, ihre zeitliche Dimension bleibt ausgeklammert, das gilt selbst, da man in Rechnung zu stellen hat, dass das eine die Vorstufe des anderen bildet: Hinzukommt, dass die Beziehung, in der die Stufen zueinanderstehen, keineswegs eindeutig hierarchisch

Guten das Beste auszuwählen, und wenigstens einen gefälligen Schein hervorzubringen lernt; so ist es, besonders in der neuern Zeit, noch viel seltner, daß ein Künstler sowohl in die Tiefe der Gegenstände, als in die Tiefe seines eignen Gemüts zu dringen vermag, um in seinen Werken nicht bloß etwas leicht- und oberflächlich wirkendes, sondern, wetterfernd mit der Natur, etwas geistlich-organisches hervorzubringen, und seinem Kunstwerk einen solchen Gehalt, eine solche Form zu geben, wodurch es natürlich zugleich und übernatürlich erscheint». (Goethe 1798: 461 f).

¹⁰ Vgl. hierzu exemplarisch die folgende Aussage: «Nach modernen Begriffen sind Kunst und Künste nicht (mehr) Nachahmer vorgegebener Natur und Naturen, sondern “Schöpfer” von Kunst und deren “Natur”, dieses Wort nun nicht mehr in seiner vormodernen Bedeutung von vorgegebenen Inhalten und Formen oder gar von Praxen und Herstellungsweisen verstanden, die Künstler einer vorbildenden Natur, welcher auch immer, entnehmen könnten». Dorner 2017: 201.

¹¹ Vgl. Namowicz 2000: 82; siehe hierzu auch die Aussagen zu Goethes Stilbegriff bei Gombrich 1988: 95.

ausfällt, haben die Stufen doch jeweils zu viel Anteil aneinander. Der kategoriale Unterschied erweist sich bei genauem Hinsehen kaum als gewichtig. «Goethe stresses the overlaps between his three categories». (Halliwell 2002: 4, Fn. 9). Nicht für umsonst meint Goethe in Bezug auf die drei von ihm angeführten «Arten, Kunstwerke hervorzubringen» (Goethe 1789: 227) dies: «Es läßt sich leicht einsehen, [...] daß eine in die andere sich zart verlaufen kann». (Goethe 1789: 227). Nachahmung und mit ihr das Naturstudium gewinnen als Nukleus des Konstruktiven an Kontur, beziehungsweise schälen sie sich als Nukleus heraus, denn in ihnen bündeln sich alle drei Stufen.

Worin nun das Naturstudium besteht, erklärt sich über den Vergleich, den Goethe aufführt: Er bringt die naturwissenschaftliche Disziplin der Botanik ins Spiel. Botanik kommt im letzten Teil des kurzen Aufsatzes zum Tragen. In ihm fächert Goethe abermals die drei von ihm genannten Kunststadien auf, nun indes konkret anhand botanischer, pflanzenkundlicher Gesichtspunkte. Die Botanik hält als Paradigma und Beispiel des zuvor immer wieder evozierten Naturstudiums her. Die *einfache Nachahmung der Natur* assoziiert Goethe ausdrücklich mit der «Oberfläche» (Goethe 1789: 228) der Dinge. Goethe hebt auf die «faßlichen Formen» (Goethe 1789: 228), also auf das Akzidentielle ab¹², hinter dem sich etwas Allgemeines verbirgt. Worin dieses Allgemeine besteht, deutet sich in jenem Kontext in der Rede von «eine[m] allgemeinen bestimmten Begriff von der Schönheit» (Goethe 1789: 228) an; aus der Einzelheit wird also bereits auf der ersten Stufe künstlerischer Weltaneignung die Vorstufe¹³ zu einem kategorialen Verständnis des Empirischen geleistet – Goethe erachtet die *einfache Nachahmung der Natur*, wenngleich er sie als simpel bezeichnet, keineswegs für ein lässliches Gebaren. Die *einfache Nachahmung der Natur* enthält zudem ein Moment von Individualität: Es «tritt schon die *Wahl* ein» (Goethe 1789: 228, Hervorhe-

¹² Es geht, mit Stephen Halliwell gesprochen, letztlich um Folgendes: «[C]lose fidelity to appearances» Halliwell 2002: 4, Fn. 9.

¹³ Der Terminus wurde vom Nachahmer, wie Goethe schreibt, noch nicht «gemacht» Goethe 1789: 228.

bung im Original), das heißt Entscheidungen wurden getroffen, es kam bereits auf dieser Ebene zu mehr als einer bloßen Abbildung des Empirischen.¹⁴ Goethe bringt nun die Botanik explizit aufs Tableau, und zwar, indem er von einem «unterrichtete[n] Botaniker» (Goethe 1789: 228) spricht, der aus einem talentierten Nachahmer einen Stilisten macht (vgl. ebd.). Was nun zeichnet ihn aus? Beobachtungsgabe und geschickte Wahl reichen nicht mehr hin, vielmehr geht es um tiefere Kenntnis (vgl. ebd.). Die Botanik, als moderne Naturwissenschaft, erlaubt es der Kunst also, sich zu den höchsten Höhen aufzuschwingen. Naturwissenschaft und Kunst werden bis zur Ununterscheidbarkeit parallelgeführt, evoziert wird jeweils gleichermaßen so etwas wie eine «reflektierte Objektivität» (Wolf 2001: 376). Das Systematisieren, Unterscheiden kann hier als Folie mitgedacht werden. Die Botanik wird dadurch, aufgrund des in ihr angelegten beobachtend-klassifikatorischen Moments zu weit mehr, und zwar zum Garanten, zu einem sinnvollen Mittel, um das Allgemeine der Gegenstände, denen sich der Künstler widmet, herauszuarbeiten. Die Kunst ruht auf der Beobachtung des Äußeren auf; letzteres verliert somit nicht an grundsätzlicher Bedeutung. Goethes Insistieren auf der Schlüsselrolle der Nachahmungskategorie kommt dementsprechend nicht von ungefähr: So liest man, gleichsam als Rekurs auf das Abzeichnen und auf das sammelnde Moment: Wenn man «nachzuahmen weiß: dann wird der Styl der höchste Grad» (Goethe 1789: 227) sein. Einige Zeilen darauf formuliert Goethe gar: «Die einfache Nachahmung arbeitet [...] gleichsam im Vorhofe des Styls». (Goethe 1789: 229). Das Wesenhafte, an das der Stil heranreicht, ist also ohne die Oberfläche und deren Darstellung, ohne Nachahmung, ohne Studium der Natur (ohne Botanisieren der Welt, des Soseins), niemals denkbar.

¹⁴ Siehe auch die einschlägige Passage aus der Einleitung zu den *Propyläen*: «Indem der Künstler irgend einen Gegenstand der Natur ergreift, so gehört dieser schon nicht mehr der Natur an, ja man kann sagen: daß der Künstler ihn in diesem Augenblick erschaffe, indem er ihm das Bedeutende, Charakteristische, Interessante abgewinnt, oder vielmehr erst den höhern Wert hineinlegt». Goethe 1798: 465. Vgl. zum *Propyläen*-Vorspann: Halliwell 2002: 1-6.

Literatur

- Berghahn, Klaus L. (1997): German literary theory from Gottsched to Goethe. In: *The Cambridge History of Literary Criticism*. Bd. 4. The Eighteenth Century. Hg. v. H. B. Nisbet u. Claude Rawson. Cambridge, Cambridge University Press, S. 522-545.
- Dorner, Leo (2017): Nachahmung. In: Leisch-Kiesel, Monika/Gottschlich, Max/Winder, Susanne (Hg.): *Ästhetische Kategorien. Perspektiven der Kunstwissenschaft und der Philosophie*. Bielefeld, transcript Verlag, S. 193-213.
- Eckel, Winfried (2015): *Ut musica poesis. Die Literatur der Moderne aus dem Geist der Musik. Ein Beitrag zur Poetik der Figuration*, Paderborn, Fink Verlag.
- Ehrmann, Daniel/Wolf, Norbert Christian (2016): Einleitung. In: Dies. (Hg.): *Klassizismus in Aktion. Goethes Propyläen und das Weimarer Kunstprogramm*. Wien et al.: Böhlau Verlag, S. 11-44.
- Forssman, Erik (2005): *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. Goethes kunstgeschichtliche Grundbegriffe*. Freiburg/Breisgau: Rombach Verlag.
- Goethe, Johann Wolfgang (1807): Die Absicht eingeleitet. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. v. Friemar Apel et al. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag Bd. I. 24. *Schriften zur Morphologie*. Hg. v. Dorothea Kuhn. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1987, S. 391-395.
- Goethe, Johann Wolfgang (1798): Einleitung (in die "Propyläen"). In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. v. Friemar Apel et al. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag Bd. I. 18. *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Hg. v. Friedemar Apel. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 457-475.
- Goethe, Johann Wolfgang (1789): *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: Ders.: *Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche*. 40 Bde. Hg. v. Friemar Apel et al. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag Bd. I. 18. *Ästhetische Schriften 1771-1805*. Hg. v. Friedemar Apel. Frankfurt/Main: Deutscher Klassiker Verlag 1998, S. 225-229.
- Gombrich, Ernst H. (1988): *A Primitive Simplicity*. «Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl» in englischer Sicht. In: Beutler, Christian/Schuster, Peter-Klaus u. Warnke, Martin (Hg.): *Kunst um 1800 und die Folgen*. Werner Hoffmann zu Ehren. München, Prestel Verlag, S. 95-97.
- Grätz, Katharina (2010): Zwischen Empirie und Ideenschau. Goethes System der Kunst in *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Styl*. In: Kim, Hee-Ju (Hg.): *Wechselleben der Weltgegenstände. Beiträge zu Goethes kunsttheoretischem und literarischem Werk*. Heidelberg: Winter Verlag, S. 135-151.
- Halliwell, Stephen (2002): *The Aesthetics of Mimesis. Ancient Texts and Modern Problems*. Princeton & Oxford, Princeton University Press.

- Mägdefrau, Karl (2013): *Geschichte der Botanik. Leben und Leistung großer Forscher*. 2. Aufl. 1992, hier: unveränderter Nachdruck.
- Namowicz, Tadeusz (2000): Goethe und die europäische Malerei. In: Stellmacher, Wolfgang/Tarnóci, László (Hg.): *Goethe. Vorgaben. Zugänge. Wirkungen*. Frankfurt am Main et al. Peter Lang Verlag, S. 67-83.
- Petersen, Jürgen H. (2000): *Mimesis – Imitatio – Nachahmung. Eine Geschichte der europäischen Poetik*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Platon (1991): *Politeia. Griechisch und Deutsch. Sämtliche Werke*. Bd. 5. Nach der Übersetzung Friedrich Schleiermachers, ergänzt durch die Übersetzungen v. Franz Susemihl u.a. Hg. v. Karlheinz Hülser. Frankfurt am Main u. Leipzig, Insel Verlag. Zitiert als *Politeia*
- Rosen, Stanley (2005): *Plato's Republic. A Study*. New Haven & London, Yale University Press.
- Schneckenburger, Stefan (1998): *In tausend Formen magst du dich verstecken – Goethe und die Pflanzenwelt. Begleitheft zur Ausstellung anlässlich des Goethe-Jahres 1999 im Palmengarten der Stadt Frankfurt am Main*. Frankfurt am Main, Palmengarten der Stadt Frankfurt am Main.
- Welsch, Wolfgang (2016): *Fluchtpunkt Natur – Zur ästhetischen Situation der Gegenwart*. In: Ders.: *Ästhetische Welterfahrung. Zeitgenössische Kunst zwischen Natur und Kultur*. München, Fink Verlag, S. 35-48.
- Welsch, Wolfgang (2012): *Der Philosoph. Die Gedankenwelt des Aristoteles*. München, Wilhelm Fink Verlag.
- Willems, Gottfried (2012): *Geschichte der deutschen Literatur*. Bd. 2. Aufklärung. Wien et al., Böhlau Verlag.
- Wolf, Norbert Christian (2011): *Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil*. In: Beyer, Andreas/Osterkamp, Ernst: *Goethe Handbuch. Supplemente*. Band 3. *Kunst*. Stuttgart & Weimar, Verlag J. B. Metzler, S. 303-317.

ANMERKUNG. Dieser Text basiert auf einem Vortrag, den ich im Jahr 2017 im Rahmen des Symposiums «Botanik und Ästhetik» hielt. Ich danke dem Organisationsteam sowie allen, die sich das Referat in Halle (Saale) anhörten. Für Hinweise zu einer frühen Fassung des Aufsatzes danke ich vielmals (in alphabetischer Reihenfolge): Jana Kittelmann, Mike Rottmann und Helmut Zedelmaier.

* * *

Alessandra Goggio
(Milano)

*Con un colpo di spugna e sapone “Gallseife”
La rielaborazione del passato nazionalsocialista
in «Heimat» di Nora Krug*

[*With a wipe of a sponge and “Gallseife” soap
The Reworking of the Nazi past in Nora Krug’s «Heimat»*]

ABSTRACT. This paper intends to show how and to what extent the practices of postmemory (Hirsch) and “cumulative heroization” (Welzer), which are typical of the so-called generation of grandchildren in Germany, are embedded in Nora Krug’s graphic novel *Heimat. Ein deutsches Familienalbum* [*Heimat. A German Family Album*] (2018). It will be shown how these practices contribute to creating a work that in the end idealizes the German and family (Nazi) past rather than coming to terms with it, thus also reiterating a Germano-centric concept of *Heimat*.

«Das Erbe der Vergangenheit, es lässt die deutschen Schriftsteller nicht los. Nun drängt sie, heftiger denn je, in den Blick der Enkelkinder»¹: con queste parole, ormai quasi venti anni fa, il critico Volker Hage constatava un cambio generazionale nella letteratura di lingua tedesca incentrata sulla rielaborazione del passato, in particolare quello relativo alla dittatura nazionalsocialista e alla Seconda guerra mondiale. Ai cosiddetti “figli”, le cui voci si erano levate spesso cariche di rabbia nei confronti dei loro genitori, accusati di essersi rinchiusi in un ostinato e obliante silenzio, subentravano per l’appunto i “nipoti”, pronti a raccogliere il testimone della storia – intesa non tanto come storiografia ufficiale bensì piuttosto come sua ricostruzione narrativa – e a interrogarsi sia sulle colpe degli avi che sulle loro responsabilità

¹ Volker Hage, *Die Enkel wollen es wissen*, in «Der Spiegel», 12 (2003), p. 170.

in qualità di “eredi” di un passato criminoso e non ancora del tutto rielaborato. Strumento d’indagine (e d’invenzione) privilegiato di questi giovani autori divenne ben presto un genere tradizionale della letteratura di lingua tedesca, il *Familienroman*, che vide di fatto, nei primi due decenni del nuovo millennio, un vero e proprio “boom” che solo ora sta lentamente volgendo al suo naturale termine.

Tuttavia, questa sete di sapere dei nipoti non pare affievolirsi: continuano infatti a indagare sul passato della loro nazione, ma soprattutto a interrogarsi su come questo abbia influito e ancora influisca su un’identità, quella tedesca, oggi destinata a delinearci a partire anche proprio dalla consapevolezza dei crimini commessi dal popolo tedesco e dall’urgenza di mantenerne viva la memoria². Mutato pare essere però il modo con cui le giovani generazioni si avvicinano a questo argomento, ricorrendo sempre più spesso a nuove forme espressive talora sperimentali e/o che esulano dalla scrittura letteraria *stricto sensu*: è anzitutto il fumetto, con la sua mistione di parole e immagini e nella sua declinazione “adulta” del *graphic novel*, ad affascinare gli “ultimi” nipoti³. Sdoganata, seppur in contesto differente (ma pur sempre complementare), già dalla generazione dei “figli” grazie al capolavoro di Art Spiegelman *Maus* (1980-1991), nell’ultimo decennio circa questa «unica forma d’arte figlia del nostro tempo»⁴ è stata sempre più spesso sfruttata per

² Si veda a tal proposito il discorso di Angela Merkel tenuto in occasione del decennale della fondazione della Stiftung Auschwitz-Birkenau: «Auschwitz war ein deutsches, von Deutschen betriebenes Vernichtungslager. Es ist mir wichtig, diese Tatsache zu betonen. Es ist wichtig, die Täter deutlich zu benennen. Das sind wir Deutschen den Opfern schuldig und uns selbst. An die Verbrechen zu erinnern, die Täter zu nennen und den Opfern ein würdiges Gedenken zu bewahren – das ist eine Verantwortung, die nicht endet. Sie ist nicht verhandelbar; und sie gehört untrennbar zu unserem Land. Uns dieser Verantwortung bewusst zu sein, ist fester Teil unserer nationalen Identität, unseres Selbstverständnisses als aufgeklärte und freiheitliche Gesellschaft, als Demokratie und Rechtsstaat». Angela Merkel, *Rede von Bundeskanzlerin Merkel zum zehnjährigen Bestehen der Stiftung Auschwitz-Birkenau am 6. Dezember 2019 in Auschwitz*, [LINK](#) (ultimo accesso: 3 giugno 2021).

³ Se la quasi totalità dei “nipoti” attivi in campo letterario e dediti al *Familienroman* nel primo decennio del nuovo millennio era nata negli anni Sessanta, i protagonisti di questa “nuova” compagine sono invece venuti alla luce negli anni Settanta.

⁴ Goffredo Fofi, *L’unica forma d’arte figlia del nostro tempo*, in «Tirature», 12 (2012), p. 10.

il confronto con il passato nazionalsocialista da parte di giovani artisti, vogliosi anche di aprirsi a nuovi pubblici, ad esempio quello dei ragazzi. Dalla commistione, dunque, fra un genere "nuovo" come il *graphic novel* e un tema potremmo dire doppiamente "vecchio", in quanto da un lato dominante nel panorama culturale tedesco da ormai molti decenni, dall'altro imperniato su un passato che a livello materiale si allontana sempre più dal presente, sono nate numerose opere che confermano la volontà più viva che mai di confrontarsi con la Storia del proprio paese e, segnatamente, con quella privata della propria famiglia, rendendo altresì concretamente visibile il processo di scavo archeologico e di costruzione della memoria compiuto. Esempi concreti di questa recente tendenza sono titoli come *Großväterland* (2015)⁵, romanzo grafico a episodi nato dalla collaborazione fra l'illustratore Markus Freise e lo storico Christian Hardinghaus e basato su alcune testimonianze dirette dei "nonni" – vale a dire donne e uomini tedeschi che hanno vissuto in prima persona il periodo della Seconda guerra mondiale; *Irmina* (2014)⁶, *graphic novel* di Barbara Yelin in cui, sulla scorta di una figura di fantasia, è rielaborata la storia della nonna dell'autrice durante il Terzo Reich, con un focus specifico sulla sua ambigua posizione di *Mitläuferin*; o ancora *Heimat* (2018)⁷, un «album di famiglia» – così il sottotitolo – nel quale l'illustratrice tedesca (ma da lungo tempo residente negli Stati Uniti) Nora Krug, unendo testo, illustrazioni, fotografie, documenti ufficiali e vari cimeli si propone di ricostruire il passato sinora taciuto dei suoi antenati.

È proprio quest'ultima opera a rivelarsi particolarmente stimolante per un'indagine volta a mettere in luce come, ancor più che in letteratura – ove la parola, pur con il suo potere evocativo di riproduzione e conversione delle immagini⁸, non può supplire del tutto alla mancanza della dimensione

⁵ Christian Hardinghaus – Markus Freise, *Großväterland. Zeitzeugen erzählen vom Zweiten Weltkrieg*, Panini Comics, Stuttgart 2016.

⁶ Barbara Yelin, *Irmina*, Reprodukt, Berlin 2014.

⁷ Nora Krug, *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*, Penguin, München 2018.

⁸ Monika Schmitz-Emans, *Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern*, in *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*, a cura di Manfred Schmelting – Monika Schmitz-Emans, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, p. 31.

visiva –, nel *graphic novel* la costruzione della memoria comunicativa e familiare e il suo intrecciarsi con quella collettiva si rendono strutturalmente manifesti, divenendo tangibili nella loro processualità. Prodotti artistico-documentari come *Heimat*, infatti, oltre servirsi di strategie già in larga misura impiegate dal *Familienroman* contemporaneo, come una certa episodicità e frammentarietà della narrazione, sono in grado di riprodurre e (rap)presentare l'atto mnemonico inteso non solo come mero

Archivieren und Speichern abgeschlossener und damit statisch gewordener Vergangenheiten, sondern [...] als performativer Prozess, der seinen Gegenstand konstituiert, inszeniert, re-inszeniert und dabei ständig modifiziert und in dessen Verlauf immer wieder neue Modelle und Medien des Erinnerns vorgebracht werden.⁹

In tale contesto, essi fungono inoltre spesso da simbolico punto di cristallizzazione di differenti *topoi* dominanti i meccanismi sociali (e di conseguenza spesso anche letterari) di costruzione della memoria soprattutto familiare, quali la tendenza a trasformare le reminiscenze altrui in ricordi “propri”, tipica di quel particolare tipo di memoria delle generazioni più giovani che Marianne Hirsch definisce appunto «postmemory»¹⁰, la propensione a disculpare i propri avi e a sottoporli a una *kumulative Heroisierung*¹¹ («eroicizzazione cumulativa»), e infine, la volontà – ambigua per sua natura – di costruire un archivio personale e familiare, dove conservare, ma allo stesso tempo anche nascondere alla vista, il passato o parti di esso.

Heimat offre quindi la possibilità di osservare in maniera vivida ed esemplare come, quantunque sia possibile constatare un mutamento di paradigma nel medium scelto, all'espressione estetica dei “nuovi” nipoti non corrisponda necessariamente un affrancamento da modelli memoriali ormai catacresizzati; l'opera di Krug (di)mostra anzi – in maniera più o meno

⁹ Erika Fischer-Lichte – Gertrud Lehnert, *Einleitung. Der Sonderforschungsbereich “Kulturen des Performativen”*, in «Paragrana», 9 (2000), 2, p. 14.

¹⁰ Marianne Hirsch, *The Generation of Postmemory*, in «Poetics Today», 29 (2008), 1, pp. 103-128, *passim*.

¹¹ Harald Welzer – Sabine Moller – Karoline Tschuggnall, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer, Frankfurt am Main 2015, p. 64.

consapevole – come ancora a distanza di così tanti anni dalla dittatura nazionalsocialista e dalla Seconda guerra mondiale e di fronte ormai alla definitiva scomparsa della generazione dei testimoni diretti, la costruzione e trasmissione del ricordo di questo periodo siano “condannati” a rimanere incatenati a modalità mnestiche tramandatesi nel tempo e che nel loro continuo reiterarsi non solo non permettono di raggiungere un nuovo stadio all’interno del processo di *Vergangenheitsbewältigung*, ma rischiano di vanificare gli obiettivi, portando addirittura alla rimozione di alcuni aspetti del passato e a un suo superamento in nome non tanto di un confronto critico con esso quanto piuttosto di una generica assoluzione dalle colpe “tedesche”.

1. Da *Familienroman* a *Familienalbum*

Onde meglio comprendere il tipo di procedimento mnestico presente alla base di *Heimat* così come esso si allontani parzialmente dal classico genere del *graphic novel*, è necessario innanzitutto evidenziare alcune peculiarità della sua struttura. L’opera, aperta da una sorta di prologo e chiusa da un vero e proprio *Nachwort*, è suddivisa in 15 capitoli nei quali si alternano classiche tavole fumettistiche suddivise in vignette corredate di didascalie e/o nuvolette, illustrazioni (talora anche rifacimenti di dipinti celebri della cultura tedesca) a tutta pagina, *collage* di disegni, fotografie, riproduzioni di oggetti e documenti reali. I singoli capitoli sono inoltre arricchiti da elementi ricorrenti quali le pagine del cosiddetto «catalogo delle cose tedesche», che offrono rappresentazioni grafiche di manufatti e prodotti tipici tedeschi corredate da un commento sia generale che personale, e quelle dedicate ai cosiddetti *Flobmarktfinden*, sulle quali sono montati a mo’ di *collage* cimeli risalenti al periodo della dittatura e della Seconda guerra mondiale raccolti dall’autrice presso alcuni mercatini delle pulci; oltre a denotare culturalmente l’opera, tali tavole ricoprono anche una funzione narrativa in quanto riprendono, modulano e re-interpretano gli argomenti esposti nelle pagine immediatamente precedenti o successive.

Al di là di quelle che sono particolarità attinenti alla dimensione visiva, è da sottolineare come la struttura di *Heimat* – sul titolo e il rapporto

dell'opera con questo concetto così tedesco torneremo più tardi – rispecchi quella di molti *Familienromane* contemporanei: voce narrante in prima persona delle vicende è una giovane donna – inequivocabilmente identificabile con la stessa Krug – residente negli Stati Uniti, dove si è trasferita alcuni anni prima dalla Germania. Proprio in America, dove il suo essere tedesca viene di continuo accostato, ora in situazioni delicate ora invece in maniera canzonatoria¹², all'oscuro passato della sua nazione, si fa strada in lei una nostalgia che non manca di tradire anche un certo orgoglio nei confronti della propria *Heimat*¹³, sentita come tale a livello emozionale ma impossibile da definire e identificare sul piano razionale. Per questo motivo ella decide di intraprendere un viaggio – quasi una *Wanderung*, come esplicitato visivamente dall'immagine ripresa anche in copertina, che la ritrae di spalle in una versione attualizzata di uno dei dipinti simbolo *par excellence* della cultura tedesca, il *Wanderer über dem Nebelmeer* di C.D. Friedrich – alla ricerca delle proprie origini. Un viaggio, questo, che – Krug se ne rende conto ben presto – non può che portarla a confrontarsi con la recente storia della Germania e, in particolar modo, con il passato della sua famiglia:

Forse l'unico modo di trovare la HEIMAT che ho perso è voltarmi indietro; superare la vergogna astratta e fare le domande veramente difficili: sulla mia città natale, sulle famiglie di mio padre e di mia madre. Tornare nelle città dove loro due sono nati. Riandare alla mia infanzia, risalire all'inizio, seguire le briciole di pane e sperare che concludano a casa.¹⁴

¹² Si vedano, ad esempio, le tavole d'apertura – che costituiscono una sorta di prologo alla narrazione vera e propria – in cui è rievocato l'incontro con una donna scampata alla shoah, nei confronti della quale la protagonista ammette di provare un profondo senso di vergogna (Krug, *Heimat*, cit., prologo, tav. 4-5), o ancora le vignette dove, ricordando le proprie esperienze all'estero, Krug mostra come il “confessare” la sua identità di donna tedesca venisse spesso accolto dall'imitazione del saluto nazionalsocialista (*ivi*, cap. 1, tav. 11).

¹³ Cfr. *ivi*, cap. 2, tav. 7: «Dopo dodici anni che vivo in America [...] mi sento più tedesca che mai». Tutte le citazioni tradotte provengono dall'edizione italiana dell'opera: Nora Krug, *Heimat*, trad. it. Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2019.

¹⁴ *Ivi*, cap. 2, tav. 19-20 (maiuscolo nell'originale).

Come una novella Gretel – si noti l'ulteriore allusione a un altro caposaldo della tradizione tedesca, le fiabe dei Fratelli Grimm – Krug si cala nella tipica posizione della nipote che, nel tentativo di tornare a "casa", sceglie di interrogare la storia familiare, sino ad allora occultata da un ostinato silenzio, e dà avvio a un lavoro di ricerca che la porta infine a tornare fisicamente in Germania e a muoversi fra reliquie di famiglia, materiali d'archivio e testimonianze dirette di alcuni *Zeitzeugen* e dei loro discendenti, assumendo quasi il ruolo di una "detective"¹⁵. Il riferimento al complesso familiare è – quasi a sostituire l'etichetta di genere "Familienroman" – reso inoltre sin da subito evidente nell'opera: sui risguardi del volume sono infatti riprodotti gli alberi genealogici – un *collage* di illustrazioni e fotografie di volti – dei due rami, materno e paterno, della famiglia di Krug. Due sono anche le figure su cui si concentra l'attenzione dell'autrice e le cui biografie – insieme a vicende che coinvolgono altri membri dei due nuclei familiari – vengono (ri)costruite, in ordine cronologico, in capitoli fra loro più o meno regolarmente alternati: da una parte vi è lo zio Franz-Karl, fratello del padre di Krug, nato nel 1926, arruolato giovanissimo nelle SS, caduto in Italia nel 1944 e divenuto, attraverso una catena di silenzi e omissioni di generazione in generazione, un vero e proprio tabù nel discorso familiare; dall'altra vi è il nonno materno, Willi, morto quando l'autrice aveva poco più di dieci anni, la cui posizione durante il dodicennio nero rappresenta un altro vero e proprio "vuoto" nella storia della famiglia¹⁶.

Così come avviene in molti *Familienromane* contemporanei, anche *Heimat* erge a ideale interlocutore della generazione dei nipoti quella dei testimoni diretti, cercando così di superare il muro di silenzio e reticenza eretto fra quest'ultimi e i cosiddetti *Nachgeborene*; tuttavia, la loro assenza fisica, il non poter più rispondere in prima persona a quelle "domande difficili" che l'autrice vorrebbe loro porre¹⁷, impone anche in questo caso il ricorso, così

¹⁵ Lars von Törne, *Familienaufstellung*, in «Der Tagesspiegel», 10.09.2018, [LINK](#) (ultimo accesso: 3 giugno 2021).

¹⁶ Questo vuoto è concretato anche a livello visuale, attraverso differenti espedienti grafici, come l'atto di ritagliare viso del nonno da una sua fotografia, a dimostrare la difficoltà della nipote a individuare il vero "volto" dell'uomo (Krug, *Heimat*, cit., cap. 4, tav. 3).

¹⁷ Un'eccezione è rappresentata dalla zia paterna Annemarie, nata nel 1932 e dunque

come tipico nel genere letterario, a una «natura ibrida, a metà tra la ricerca documentaria e costruzione romanzesca» che stimola la «ricerca di tracce ulteriori che vadano a integrare l'immagine incompleta da loro fornita degli antenati»¹⁸. Una ricerca, questa, che nel caso di *Heimat*, acquisisce una dimensione visuale concreta: se, infatti, sulla scia di A. Schmidt prima, e Kluge, Kempowski, Sebald (e altri) poi¹⁹, il nesso fra immagine e parola, spesso inteso anche come traduzione di quest'ultima in materiale verbale, ha rappresentato, anche per la più giovane generazione di autori, un fruttuoso espediente per dare forma al ricordo e colmare la memoria lacunosa ereditata dai propri avi²⁰, Krug, servendosi di una forma intermediale che unisce, giustapponendole e combinandole fra loro, fotografie e illustrazioni con porzioni di testo, offre una concretizzazione visuale della tecnica del «Fotoalbum» di A. Schmidt²¹, ampliando però l'individualità e soggettività del ricordo (*Erinnerung*) alla prospettiva plurale e intergenerazionale del *Familiengedächtnis* e dando così vita a quel *Familienalbum* evocato dal sottotitolo.

testimone diretta, seppur giovanissima, del secondo conflitto mondiale, la quale, dopo essersi allontanata dalla famiglia nel dopoguerra e aver rifiutato per lungo tempo di parlare con la nipote, rompe infine il silenzio e offre alla protagonista perfino un'illusoria (ri)conciliazione con parte della propria famiglia: «Mentre guardiamo insieme le foto la vita di Franz-Karl torna a emergere davanti a noi. E nel nostro silenzio, per un istante, siamo una famiglia perfettamente unita» (*ivi*, cap. 15, tav. 11).

¹⁸ Simone Costagli, *Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei Familienromane tedeschi*, in «Enthymema» XX (2017), p. 72.

¹⁹ Cfr. Raul Calzoni, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, Pasian di Prato 2005, pp. 61-63.

²⁰ Si pensi al significato ricoperto dalle fotografie nel romanzo di Tanja Dücker *Himmelskörper* (2003) o in *Ein unsichtbares Land* (2003) di Stefan Wackwitz.

²¹ Si veda la descrizione di questa tecnica narrativa in Arno Schmidt, *Berechnungen I* in Id., *Bargfelder Ausgabe der Werke Arno Schmidts* Bd. III/3: *Essays und Aufsätze I*, Arno-Schmidt-Stiftung im Haffmans Verlag, Bargfeld 1995, p. 164: «[...] man erinnere sich eines beliebigen kleineren Erlebniskomplexes, sei es «Volksschule», «alte Sommerreise»– immer erscheinen zunächst, zeitrafferisch, einzelne sehr helle Bilder (meine Kurzbezeichnung: «Fotos»), um die herum sich dann im weiteren Verlauf der «Erinnerung» ergänzend erläuternde Kleinbruchstücke («Texte») stellen: ein solches Gemisch von «Foto=Text=Einheiten» ist schließlich das Endergebnis jedes bewußten Erinnerungsversuches».

Questa singolare struttura dell'opera, che alterna visualità e verbalità, fa tuttavia sì che la pur lasca ma ormai canonica definizione del *graphic novel* quale «libro figurativo che racconta una storia lunga o molte storie brevi, in modo seriale o autoconcluso, rispettando le convenzioni tipiche del fumetto o veicolando istanze autobiografiche, storiche, giornalistiche»²² non risulti esauriente: *Heimat* non si limita a raccontare – e tantomeno in maniera autoconclusa – una storia, quella di Krug e della sua famiglia, né rispetta le convenzioni tipiche del fumetto, impiegate quasi esclusivamente per dare espressione all'immaginazione dell'autrice, bensì realizza, attraverso la giustapposizione di differenti immagini e testi, un atto di ri-scrittura e ri-visualizzazione – dunque di ricordo ma anche di manipolazione – del passato²³. Questo procedimento, che mostra lampanti somiglianze all'attività dello *scrapbooking*²⁴, prende letteralmente forma davanti gli occhi del lettore e sfocia così in una «material manifestation of memory»²⁵ che, come già anticipato, rende visibili alcune strategie che guidano il lavoro mnestico portato avanti dalle giovani generazioni, come il principio della post-memory e

²² Stefano Calabrese – Elena Zagaglia, *Che cos'è il graphic novel*, Carocci, Roma 2017, p. 8.

²³ Cfr. Matt Reingold, *Heimat Across Space and Time in Nora Krug's Belonging*, in «Monatshefte», 11 (2019), 4, p. 564: «By using visuals to anchor and guide her text, Krug not only rewrites history but she also revisualizes it. These revisualizations fill in gaps where the historical record is either blank or incomplete. Like the textual jumps that Krug makes throughout the book, her juxtaposition of different images creates new meaning for how she makes sense of her family's past. Concurrent with her artistic and creative license, however, is the reality that Krug's work also manipulates the past through her selection of what is included and what is excluded, in addition to the ways she purposefully builds suspense by jumping across time and space as she tells her story».

²⁴ Con questo termine si intende l'attività di creazione di uno *scrapbook*, vale a dire «a book with empty pages where you can stick newspaper articles, pictures, etc. that you have collected and want to keep»; Cambridge Dictionary, *scrapbook*, [LINK](#) (ultimo accesso: 3 giugno 2021).

²⁵ Susan Tucker – Katherine Ott – Patricia Buckler, *An Introduction to the History of Scrapbooking*, in *The Scrapbook in American Life*, a cura di Susan Tucker – Katherine Ott – Patricia Buckler, Temple University Press, Philadelphia 2006, p. 3.

quello di *Erzählcollage*, inteso come rimaneggiamento, spesso con intento eroicizzante e assolvente²⁶, delle testimonianze dei “nonni”.

2. *Opa war (k)ein Nazi = Ich bin kein Nazi – fra post-memory ed eroicizzazione cumulativa*

Il concetto di post-memory, elaborato dalla studiosa americana di origini rumene Marianne Hirsch a partire dall’attenta osservazione di varie prassi di trasmissione intergenerazionale della memoria familiare, nello specifico in relazione al trauma della shoah, indica non tanto un specifico tipo di memoria, quanto piuttosto una procedura di (ap)percezione dell’esperienza altrui – nello specifico della/e generazione/i precedente/i – e di sua trasformazione in una «witness by adoption»²⁷, vale a dire in uno (pseudo-)ricordo sentito e a sua volta successivamente tradito come proprio. I prodotti della post-memory sono sì «distinct from the recall of contemporary witnesses and participants»²⁸ a livello di veridicità oggettiva ma allo stesso tempo del tutto simili al ricordo originale nella loro forza affettiva²⁹. Secondo Hirsch, la post-memory costituisce quindi quella «struttura» mnestica e allo stesso tempo creativa che definisce il rapporto

that the generation after those who witnessed cultural or collective trauma bears to the experiences of those who came before, experiences that they “remember” only by means of the stories, images, and behaviors among which they grew up. But these experiences were transmitted to them so deeply and affectively as to seem to constitute memories in their own right. Postmemory’s connection to the past is thus not actually mediated by recall but by imaginative investment, projection, and creation.³⁰

Nell’appropriarsi, seppur solo su un piano ideale, delle esperienze dei

²⁶ Welzer – Moller – Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, cit., pp. 34s.

²⁷ Geoffrey Hartman, *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1996, p. 9.

²⁸ Hirsch, *The Generation of Postmemory*, cit., pp. 106. Corsivo in originale.

²⁹ *Ivi*, p. 109.

³⁰ *Ivi*, p. 106s. Corsivo in originale.

propri avi e nell’organizzarle secondo schemi cognitivo-narrativi differenti, la giovane generazione opera nella maggior parte dei casi altresì una riattivazione e reiterazione del trauma che accentua punti di rottura e fratture radicali da esso causati³¹ nella storia collettiva e *in primis* familiare, alla quale corrisponde d’altro canto un «work of [...] attempted repair»³² e di successiva trasmissione intergenerazionale della memoria che mira a tramandare un’immagine “ripulita” e intatta del passato, cancellandone così importanti aspetti che dovrebbero invece essere preservati anche per il loro intrinseco valore di monito per il futuro.

Fra i supporti medialità che più favoriscono il funzionamento della post-memory, Hirsch mette in risalto le fotografie e, nello specifico, la loro organizzazione negli album di famiglia³³. Le immagini fotografiche assolvono infatti in tale contesto a una duplice funzione: da un lato, nella loro capacità di evocare nell’osservatore un nesso affettivo – un amore folle e doloroso, direbbe Barthes³⁴ – nei confronti delle figure e delle situazioni ritratte, rafforzano ancor di più i rapporti fra le generazioni di uno stesso nucleo familiare, permettendo agli eredi, assenti al momento dello scatto, un (illusorio) accesso all’evento stesso che ne facilita così l’appropriazione a livello memoriale; dall’altro contribuiscono, grazie alla loro disposizione secondo paradigmi predefiniti che rispecchiano l’influsso della cultura collettiva e delle sue «Erinnerungsfiguren»³⁵, al consolidamento non solo dell’immagine pubblica della famiglia³⁶, ma anche di determinati schemi “tradizionali” di trasmissione della storia³⁷, reiterandoli (o ricusandoli) talora anche inconsciamente.

³¹ *Ivi*, p. 111.

³² Marianne Hirsch, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», 14 (2001), 1, p. 13.

³³ Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge/London 1997, p. 8.

³⁴ Roland Barthes, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003, p. 116.

³⁵ Cfr. Jan Assmann, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 2018, p. 37ss.

³⁶ Cord Pagenstecher, *Private Fotoalben als historische Quelle*, in «Zeithistorische Forschungen», 6 (2009), 3, p. 453.

³⁷ *Ivi*, p. 463.

Sebbene lo studio di Hirsch nasca prendendo in considerazione le vittime della shoah e i meccanismi di trasmissione delle esperienze legate a questo preciso avvenimento, diviene plausibile, considerando altresì la tendenza di testimoni tedeschi dell'epoca a servirsi di modelli di rappresentazione del proprio passato plagiati da quelli delle reali vittime³⁸, ricorrere al concetto di post-memory per illustrare anche il processo di trasmissione della memoria che avviene all'interno delle famiglie dei "perpetratori" e di cui *Heimat* offre una rappresentazione grafica. Infatti, «[b]y oscillating between factual artifact and historically unverifiable scene, Krug creates the feeling of presenting the reader with an autobiographical story but this illusion in fact reflects the ways that she is forming her own subjective reading of the past and shaping it in the way that she wants and in turn sharing that with the reader»³⁹. Riproducendo fotografie e documenti originali, sia privati che d'archivio – a partire dai temi scolastici di Franz-Karl, in cui lo zio, allora tredicenne, paragona gli ebrei a funghi esteticamente piacevoli ma terribilmente velenosi e dunque da evitare con accuratezza⁴⁰, sino ad arrivare ai *Fragebogen* compilati nel 1946 dal nonno Willi⁴¹ –, e inserendoli, secondo un ordine ben preciso, all'interno di un *collage* fatto di giustapposizioni, sovrapposizioni e ritagli che sulla pagina non conosce confini netti fra materiale autentico e illustrazioni nate dalla sua fantasia creatrice, Krug inscena, a livello grafico-visivo, proprio il principio della post-memory. Sintomatici a tal proposito sono sia la grafia utilizzata per le parti testuali (il cosiddetto *lettering*) che lo stile impiegato nelle illustrazioni. In relazione alla prima è significativo come le testimonianze orali di terzi vengano riportate con il *lettering* originale dell'autrice, che in questo modo fa "proprie" le parole altrui. Per quanto concerne invece la dimensione squisitamente visiva, l'appropriazione del ricordo risulta del tutto palese anzitutto in quelle tavole nelle quali Krug rappresenta singoli momenti della vita dei suoi avi per la cui narrazione non ha a disposizione alcun documento fotografico o d'archivio ma

³⁸ Cfr. Welzer – Moller – Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, cit., p. 16.

³⁹ Reingold, *Heimat Across Space and Time in Nora Krug's Belonging*, cit., p. 566.

⁴⁰ Krug, *Heimat*, cit., cap. 3, tav. 10-11.

⁴¹ *Ivi*, cap. 13, tav. 2-7.

solo testimonianze orali⁴² oppure, in assenza anche di quest'ultime, si abbandona a presupporre quanto sia o meno accaduto⁴³: è infatti perlopiù in questi casi che l'autrice fa ricorso alla struttura classica del fumetto, dividendo la pagina in vignette e facendo uso di nuvolette e didascalie. In aggiunta a ciò, queste parti sono contraddistinte da uno stile che rievoca «il tratto infantile o le illustrazioni di un libro di fiabe»⁴⁴ e che appunto "visualizza" una tendenza tipica degli appartenenti alla generazione della post-memory, vale a dire quella di percepire (e in seguito riprodurre) quando accaduto ai propri avi e giunto loro solo in maniera frammentaria come una «enigmatic but real fairy tale»⁴⁵, dunque come una finzione che, tuttavia, si comporta, almeno nei suoi risvolti affettivi, come una memoria "originale" da trasmettere ai futuri eredi della famiglia⁴⁶.

La ricerca dell'autrice della propria *Heimat* e del passato (nascosto) della propria famiglia è dunque leggibile come una storia, intesa come narrazione, in questo caso grafica, che è al tempo stesso memoria e costruzione attiva della stessa. I frequenti e palesi interventi dell'autrice nell'organizzazione dei materiali originali e a loro commento, quali, ad esempio, didascalie, riquadri

⁴² Come, ad esempio, le vicende riguardanti il nonno paterno Alois, narratele dalla zia Annemarie (*ivi*, cap. 15, tav. 5-6).

⁴³ Si veda la tavola nella quale viene ipotizzato il luogo in cui avrebbe potuto trovarsi nonno Willi – il cui ufficio era ubicato nelle immediate vicinanze della sinagoga di Karlsruhe – la mattina seguente la Notte dei Cristalli –; tavola che, con una perfetta divisione della superficie della pagina in quattro porzioni di uguale grandezza che offrono a livello sia verbale che visivo differenti possibilità («Ero in un'altra parte della città» / «Ero a casa» / «Ero nel mio ufficio» / «Ero presente quando successe») non impone un giudizio definitivo sulla partecipazione attiva o meno dell'uomo agli eventi, senza dunque condannarlo né assolverlo in toto (*ivi*, cap. 10, tav. 10).

⁴⁴ Paolo Simonetti, *Krug, un exploit formale per l'eredità del dolore*, in «Il Manifesto», 13.10.2018.

⁴⁵ Eva Hoffman, *After such Knowledge. Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York 2004, p. 6.

⁴⁶ Proprio nelle battute finali dell'epilogo l'autrice lascia intendere di essere incinta, aspetto che rende l'"album di famiglia" creato nelle pagine precedenti una vera e propria eredità per le generazioni future.

di testo posizionati sui documenti come post it, parole in libertà scribacchiate su fotografie, configurazioni testo/immagine che, chiaramente, rispecchiano le sue intenzioni artistiche ma anche, potremmo dire, morali, esemplificano di fatto quell'azione manipolatrice che si compie nel passaggio del ricordo fra una generazione e l'altra e che segue finalità consce ed individuali ma, al contempo, anche collettive e subconscie poiché ereditate sia dalla memoria familiare che da quella collettiva – esplicitate in questo caso dall'impiego di alcune convenzioni tipicamente tedesche del processo mnestico che, dietro l'apparente volontà di lasciare il giudizio in sospeso, guidano invece il lettore⁴⁷ a emettere una implicita sentenza di assoluzione nei confronti dei protagonisti delle vicende narrate.

A tal proposito l'opera è interpretabile come un tentativo di riparazione della storia familiare e non solo – tentativo che viene esplicitato anche a livello sia visivo che strutturale: la parabola narrativa di *Heimat* si apre e si chiude infatti con due pagine tratte dal già citato «catalogo delle cose tedesche» sulle quali sono riprodotti, accompagnati da un breve commento, rispettivamente il cerotto Hansaplast (in apertura) e la colla Uhu (in chiusura). Se al primo, nelle parole della stessa Krug, è assegnata la simbolica funzione di rievocare non tanto la ferita quanto piuttosto la cicatrice lasciata dall'esperienza del Nazionalsocialismo e della guerra nella popolazione tedesca sino ad oggi⁴⁸, il famoso attaccatutto si erge invece a metafora del percorso intrapreso all'interno dell'opera, a livello anche formale, attraverso la tecnica

⁴⁷ Questa intenzione di “pilotare” la ricezione e interpretazione da parte dei lettori, apparentemente non riconoscibile a un primo sguardo, è invece ben percepibile da un pubblico dotato di una certa dimestichezza nella lettura di fumetti e *graphic novel* e dunque avvezzo a una partecipazione attiva alla costruzione del senso attraverso la *closure* che permette di collegare i singoli elementi e di «costruire mentalmente una realtà continua ed unificata» (Scott McCloud, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio Production, Torino 1999, p. 75).

⁴⁸ Cfr. le parole dell'autrice in Frank Meyer – Nora Krug, *Heimat – ein Begriff in steter Veränderung*, in «Deutschlandfunk Kultur», 27.08.2018, [LINK](#) (ultimo accesso: 3 giugno 2021): «Ho utilizzato il cerotto in quanto, come tedesca della mia generazione, mi sento ancora ferita dalla guerra e dai ricordi di questa, che sono di fatto stati tramandati di generazione in generazione, e per questo faccio riferimento anche all'esistenza di un processo di cicatrizzazione e all'atto di togliere il cerotto e di osservare la cicatrice».

del *collage*, indiscutibilmente contraddistinto dalla volontà di "aggiustare" il passato riunendo vari "pezzi" della storia sparpagliati qua e là e di riportare l'oggetto di rappresentazione, vale a dire la famiglia, alla sua unità e "bellezza" originaria.

Tuttavia, come ammette la narratrice stessa, «[a]nche se la Uhu è la colla più forte che esista, non riesce a nascondere le crepe»⁴⁹: le fratture del passato non possono essere cancellate e continuano – riprendendo così anche le immagini iniziali del cerotto e della cicatrice e dando forma ciclica all'opera – a rimanere visibili, assumendo però un valore differente. Ciò non impedisce a Krug di dare vita, attraverso il suo lavoro di attenta selezione e ricomposizione dei frammenti del passato dove la sua inventività artistica funge da "colla", a una nuova immagine della famiglia che, grazie all'impiego, come già accennato, a meccanismi di trasmissione della memoria familiare tipici della popolazione tedesca, sgrava le future generazioni dal peso della colpa e della vergogna. È proprio in questo frangente, nell'operazione di "pulitura" del passato familiare, che *Heimat* unisce la già citata funzione riparatrice della post-memory, di cui di solito si avvalgono i discendenti delle vittime di eventi traumatici come la shoah, a *topoi* comunicativi e interpretativi che tendono a "relativizzare" il passato e che sono invece specifici degli eredi dei perpetratori, in questo caso dei "nipoti" tedeschi.

È infatti innegabile riconoscere in *Heimat* una concretizzazione di quell'ideale "album" del Terzo Reich caratterizzato da «Krieg und Heldentum, Leiden, Verzicht und Opferschaft, Faszination und Größenphantasien»⁵⁰ che i testimoni diretti hanno contribuito a creare con i loro racconti e che si è consolidato nel passaggio di generazione in generazione sino a creare un'immagine distorta, spesso addirittura implausibile del passato familiare e tuttavia accettata senza riserve dagli eredi in quanto incline a rappresentare gli antenati – spesso conosciuti in prima persona come persone amorevoli e premurose – più come innocenti vittime che come brutali carnefici.

⁴⁹ Krug, *Heimat*, cit., epilogo tav. 4.

⁵⁰ Welzer – Moller – Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, cit., p. 10.

La ricostruzione (grafico-testuale) delle vicende famigliari esibisce difatti tutti quegli aspetti che lo studioso Harald Welzer e il suo team hanno constatato, sulla base di ricerche empiriche, essere caratteristici della trasmissione intergenerazionale dei ricordi relativi all'epoca del nazionalsocialismo all'interno delle famiglie tedesche: una certa frammentarietà e apertura all'interpretazione dei materiali e delle testimonianze a disposizione⁵¹; un forte valore emozionale degli avvenimenti trattati⁵², reso più intenso laddove essi abbiano come protagonisti membri della propria famiglia non più in vita e perciò già avvolti da un'aura di dolore e lutto; una spiccata disponibilità degli eredi ad accettare ciò che viene loro trasmesso, senza confrontarsi in maniera critica⁵³. Quella "nebbia" che solitamente avvolge i racconti dei testimoni e li rende «in höchstem Maße deutungsoffen»⁵⁴ è presente anche all'interno di *Heimat*; anzi, essa viene in una certa misura resa ancora più fitta dall'amplificazione di dubbi e giustificazioni che mirano ad "assolvere" (e quindi quasi a eroicizzare) gli avi, in particolare lo zio e il nonno. Così Franz-Karl, che si era fatto arruolare nelle SS senza alcuna resistenza, viene descritto, tramite le parole di un vecchio amico, riportate dall'autrice, come un giovane «Alto. / Biondo. / Atletico. / Un vero leader!»⁵⁵, come «Franz-Karl il BUONO»⁵⁶, un "eroe" caduto che nelle lettere spedite dall'Italia sottolineava la gentilezza della popolazione occupata e riportava i titoli dei film visti al cinema⁵⁷ tacendo chissà quali orrori compiuti al di fuori di quei «rari momenti per riposare»⁵⁸. Allo stesso modo, la posizione di Willi di fronte agli avvenimenti della Notte dei cristalli rimane avvolta in un alone di mistero, quasi a suggerire l'idea di una sua poco plausibile totale estraneità alla vicenda. La sua adesione al partito nazionalsocialista, da lui stesso

⁵¹ *Ivi*, p. 196.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ *Ivi*, p. 208.

⁵⁴ *Ivi*, p. 41.

⁵⁵ Krug, *Heimat*, cit., cap. 11, tav. 11.

⁵⁶ *Ivi*, cap. 15, tav. 17.

⁵⁷ *Ivi*, cap. 15, tav. 13.

⁵⁸ *Ivi*, cap. 15, tav. 14.

certificata nei *Fragebogen* che dovette compilare per gli alleati dopo il 1945 e inseriti nell'opera⁵⁹, viene invece sottoposta – anche questo un tipico atteggiamento sia dei testimoni diretti che degli eredi⁶⁰ – a un procedimento di giustificazione: che il nonno sia stato "obbligato" dalle circostanze a entrare nel partito non è sostenuto solo dalle lettere, sue e di alcuni testimoni, che egli stesso produsse al fine di essere classificato come "semplice" *Mitläufer*, bensì anche *ex post*, seppur implicitamente, dalla stessa Krug, che decide di inserire subito dopo questi documenti, anch'essi fedelmente riprodotti, un ulteriore oggetto dal suo «catalogo delle cose tedesche» – una fetta di pane – a suggerire l'inevitabilità della scelta del nonno, che aveva «giocoforza»⁶¹ dovuto entrare nel partito per poter continuare a sostenere la propria famiglia. E anche in un altro punto dell'opera si trova un ulteriore tentativo di discolpa dall'afflato mitizzante: nel ricordare l'attività del nonno in qualità di istruttore di guida, l'autrice fantastica sulla provenienza del denaro con il quale Willi era stato in grado di rilevare la sua autoscuola, denaro che l'uomo sosteneva di aver ottenuto dalla latteria della moglie, ma in realtà forse proveniente dal suo ex datore di lavoro, un ebreo, che l'autrice vuole credere «gliel'avesse dato in cambio di un nascondiglio in un capanno appartato»⁶². Attraverso l'esposizione di quest'ipotesi – della cui plausibilità Krug non si occupa in nessuna misura – la figura del nonno subisce una palese eroicizzazione, che viene potenziata anche dalle parole di Walter, rappresentante della generazione degli "altri" *Nachgeborene*, figlio di un ebreo, quell'Albert che in una sua lettera aveva depresso a favore di Willi: «I miei avevano molti amici che si opponevano al regime e che fecero di tutto per aiutarli. Sono sicuro che anche suo nonno era tra loro»⁶³. Questa affermazione – dotata di una certezza che Walter ostenta ma che non può essere ontologicamente supportata – "assolve", seppur simbolicamente, Willi, che entra di diritto a far parte della schiera di quei "tedeschi buoni" che si erano in un certo senso

⁵⁹ *Ivi*, cap. 12, tav. 2-5.

⁶⁰ Welzer – Moller – Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, cit., p. 52s.

⁶¹ *Ivi*, cap. 12, tav. 9.

⁶² *Ivi*, cap. 12, tav. 12.

⁶³ *Ivi*, cap. 14, tav. 16.

“ribellati” al regime e avevano supportato gli ebrei. Un’assoluzione, quella profferta da Walter, che non si limita a “ripulire” l’immagine di Willi ma si estende anche all’autrice («– Non deve sentirsi in colpa, – dice Walter con tono sommesso e, con queste parole [...] firma una testimonianza a mio favore»⁶⁴) e a tutto il popolo tedesco: «Ho l’impressione che chi ha lasciato presto la Germania abbia finito col detestarla di più di chi ci è rimasto più a lungo e ha visto che anche i tedeschi hanno sofferto. La Germania ha pagato un caro prezzo con le riparazioni»⁶⁵. La transizione da perpetratori a martiri, già spesso rivendicata dai testimoni diretti tedeschi nei racconti delle loro esperienze, è qui avvallata addirittura da una voce facente parte del gruppo delle vere “vittime”, aspetto che le conferisce maggiore autorevolezza e attendibilità. Così come la colpa – inflitta inizialmente dagli alleati occidentali ai tedeschi tutti – anche la sua revoca deve infatti arrivare dall’esterno; con le parole di Walter non è solo la coscienza di nonno Willi o della protagonista ad essere ripulita come attraverso un colpo di spugna e di *Gallseife* che, come ricordato nella tavola ad essa dedicata, agisce anche «contro le macchie più resistenti»⁶⁶, ma tutta la coscienza collettiva tedesca, di cui Krug si erge qui a portavoce e rappresentante, e per la quale l’opera, pur tentando di mantenere un’illusoria imparzialità, rappresenta una sorta di enorme *Persilschein*.

3. Conclusioni

È dunque necessario riflettere brevemente su due ulteriori concetti fondamentali per la lettura e interpretazione dell’opera, vale a dire quello di archivio e quello, evidenziato anche dal titolo, di *Heimat*. Per quanto concerne il primo è palese che il lavoro di selezione e organizzazione dei documenti in forma di album di famiglia sia, come tipico per questo “genere”, guidato da una rigida «Gestaltungswille»⁶⁷ che manifesta a livello visivo il

⁶⁴ *Ini*, cap. 14, tav. 18.

⁶⁵ *Ini*, cap. 14, tav. 16.

⁶⁶ *Ini*, cap. 12, tav. 13. La tavola dedicata alla *Gallseife* è peraltro inserita poco dopo i documenti forniti da nonno Willi per comprovare la sua “innocenza”.

⁶⁷ Pagenstecher, *Private Fotoalben als historische Quelle*, cit., p. 454.

principio basilare dell'archivio stesso, vale a dire la sua funzione di luogo, fisico o astratto, nel quale si esprime un dominio⁶⁸ che si esplicita non solo nei confronti del materiale che in esso viene (o meno) conservato ma anche del suo valore per le future generazioni. Come sostiene Derrida, «la funzione tecnica dell'archivio *archivante* determina anche la struttura del contenuto *archiviabile* nel suo stesso sorgere e nel rapporto con l'avvenire»⁶⁹. L'atto dell'archiviare risulta, proprio come la post-memory stessa, un gesto di presa di possesso e di messa a disposizione per il futuro del suo stesso contenuto che prevede quindi non solo una conservazione della memoria, bensì anche una sua parziale modifica e in taluni casi addirittura la rimozione di sue parti: l'archivio creato dall'autrice – e che l'opera aspira a riprodurre la struttura di un archivio è desumibile dal fatto che la narrazione sia delimitata da due tavole che riproducono graficamente la copertina di un faldone – trascegliendo materiali e inserendoli in una cornice finzionale dà vita a una *Vergangenheitsbewältigung* che da un lato, come visto, impiega modelli e *topoi* interpretativi talora volti all'idealizzazione ed eroicizzazione delle gesta dei membri della propria famiglia, e dall'altro, pur servendosi di elementi che ne riprendono la rappresentazione, tende alla rimozione sistematica dell'altro lato della medaglia della memoria collettiva tedesca, vale a dire della shoah⁷⁰, di fatto allontanandola dall'orizzonte del ricordo. Ad esclusione del prologo e del primo capitolo, infatti, nel resto dell'opera, salvo alcuni sporadici riferimenti, Krug pare quasi evitare con accuratezza questo argomento.

Di conseguenza la volontà dell'autrice di ricercare le proprie origini collettive e famigliari, che pur nasce dal diffuso senso di colpa per il ruolo di "carnefici" che i tedeschi ricoprirono, porta al raggiungimento e al riconoscimento di una *Heimat* che, nel suo ambivalente iter di costruzione fra apertura e chiusura⁷¹, omette quasi deliberatamente proprio quella parte del passato

⁶⁸ Jacques Derrida, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005, pp. 11-13.

⁶⁹ *Ivi*, p. 28.

⁷⁰ Cfr. Welzer – Moller – Tschuggnall, *Opa war kein Nazi*, cit., p. 210.

⁷¹ Cfr. Gunther Gebhard – Oliver Geisler – Steffen Schröter, *Heimatdenken: Konjunktiv-*

tedesco, la cui memoria – o meglio, per quanto concerne i nipoti, la responsabilità di tale memoria – dovrebbe costituirne una parte fondante. In questo modo l'opera, che pone la parola *Heimat* in primo piano, ergendola addirittura a titolo⁷², si inserisce appieno anche in quel complesso dibattito relativo a questo concetto che ha ripreso vigore in Germania negli ultimi anni, specie dopo la discesa in campo di *Alternative für Deutschland*, definitosi con orgoglio una *Heimatpartei*, o ancora, la ridenominazione, nel 2018, del *Bundesministerium des Innern* in *Bundesministerium des Innern für Bau und Heimat*, andando così a rafforzare un'interpretazione “tedescocentrica” di questo termine, che esclude l'“altro” – un'esclusione che nell'opera avviene all'interno della dimensione mnemonica, ma che rischia, inevitabilmente, di riflettersi anche nel presente, reiterando modelli di estromissione dalla società cosiddetta maggioritaria già rivelatisi catastrofici in passato.

In ultima analisi *Heimat* può quindi considerarsi appieno ciò che il sottotitolo evoca, ossia un «ein deutsches Familienalbum», dove l'aggettivo *deutsch* non indica tanto la provenienza della famiglia, quanto piuttosto il sostrato culturale di cui l'opera stessa nella sua conformazione si nutre, non solo dal momento che si occupa di cose tedesche, ma *in primis* perché inscena, a un livello che potremmo definire performativo, la dimensione processuale del ricordo e l'instaurazione di un dialogo fra il passato, la cui insistente e innegabile esistenza erompe dalle fotografie riprodotte, che attestano per loro natura che ciò che si vede «è effettivamente stato»⁷³, e una dimensione temporale altra, che scaturisce sì dal presente, dalle ricerche dell'autrice stessa, ma che, nel suo concretizzarsi, rimane sempre finzionale e in grado di manipolare in maniera sostanziale la contestualizzazione delle immagini e dei

ren und Konturen, in *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, a cura di Gunther Gebhard – Oliver Geisler – Steffen Schröter, transcript, Bielefeld 2007, p. 44s.

⁷² In questo senso il titolo dell'edizione americana – *Belonging: A German Reckons With History and Home* – lascia una maggiore apertura all'interpretazione, senza scomodare il denso concetto di *Heimat* (scelta in realtà effettuata per ragioni “pratiche”, ossia non confrontare il pubblico statunitense con un termine poco conosciuto).

⁷³ Barthes, *La camera chiara*, cit., p. 83.

documenti fattuali. *Heimat*, dunque, non riproduce solo un atto di post-memory *tout court*, bensì una ben precisa declinazione, tutta tedesca, di appropriazione del ricordo familiare e di sua metamorfosi in supporto mediale della memoria culturale e collettiva che nel tentativo dell'autrice, senza dubbio scaturito dalle migliori intenzioni, di ristabilire una connessione emotiva con la propria *Heimat* rimane, per riprendere una metafora impiegata nell'opera, troppo focalizzata sull'osservazione e la "cura" delle proprie cicatrici, che divengono quasi segni distintivi di un passato eccezionale, distogliendo del tutto lo sguardo dalle ferite inflitte all'"altro". In questo senso l'opera non è da condannare a priori in quanto funge da significativa testimonianza culturale che rimarca come alcune errate impostazioni del processo di *Vergangenheitsbewältigung* – quali, ad esempio, l'attribuzione di una colpa collettiva ai tedeschi dai vincitori della Seconda guerra mondiale, soprattutto occidentali, ai tempi già aspramente criticata da figure come Hannah Arendt e Karl Jaspers – sprigionino un effetto latente ancora oggi, a distanza di decenni, nella coscienza delle nuove generazioni, le cui conseguenze, fra le quali è da evidenziare appunto una propensione all'idealizzazione del passato, sono pronte a riemergere come un fiume carsico e a riversarsi sia sul presente che sul futuro della nazione tedesca compromettendo il lavoro di confronto con la Storia sin qui compiuto.

Bibliografia

- Assmann, Jan, *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 2018.
- Barthes, Roland, *La camera chiara. Nota sulla fotografia*, Einaudi, Torino 2003.
- Calabrese, Stefano – Zagaglia, Elena, *Che cos'è il graphic novel*, Carocci, Roma 2017.
- Calzoni, Raul, *Walter Kempowski, W.G. Sebald e i tabù della memoria collettiva tedesca*, Campanotto, Pasion di Prato 2005.
- Cambridge Dictionary, *scrapbook*, <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/scrapbook> (ultimo accesso: 3 giugno 2021).
- Costagli, Simone, *Autobiografia collettiva di una nazione. L'onda lunga dei Familienromane tedeschi*, in «Enhtymema» XX (2017), pp. 64-74.
- Derrida, Jacques, *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Filema, Napoli 2005.

- Fischer-Lichte, Erika – Lehnert, Gertrud, *Einleitung. Der Sonderforschungsbereich "Kulturen des Performativen"*, in «Paragrana», 9 (2000), 2, pp. 9-19.
- Fofi, Goffredo, *L'unica forma d'arte figlia del nostro tempo*, in «Tirature», 12 (2012), pp. 10-14.
- Gebhard, Gunther – Geisler, Oliver – Schröter, Steffen, *Heimatdenken: Konjunkturen und Konturen*, in *Heimat. Konturen und Konjunkturen eines umstrittenen Konzepts*, a cura di Gunther Gebhard, Oliver Geisler e Steffen Schröter, transcript, Bielefeld 2007, pp. 9-55.
- Hage, Volker, *Die Enkel wollen es wissen*, in «Der Spiegel», 12 (2003), pp. 170-173.
- Hardinghaus, Christian – Freise, Markus, *Großväterland. Zeitzeugen erzählen vom Zweiten Weltkrieg*, Panini Comics, Stuttgart 2016.
- Hartman, Geoffrey, *The Longest Shadow. In the Aftermath of the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington, 1996.
- Hirsch, Marianne, *Family Frames. Photography, Narrative and Postmemory*, Harvard University Press, Cambridge/London 1997.
- Hirsch, Marianne, *Surviving Images. Holocaust Photographs and the Work of Postmemory*, in «The Yale Journal of Criticism», 14 (2001), 1, pp. 5-37.
- Hirsch, Marianne, *The Generation of Postmemory*, in «Poetics Today», 29 (2008), 1, pp. 103-128.
- Hoffman, Eva, *After such Knowledge. Memory, History, and the Legacy of the Holocaust*, Public Affairs, New York 2004.
- Krug, Nora, *Heimat. Ein deutsches Familienalbum*, Penguin, München 2018.
- Krug, Nora, *Heimat*, trad. it. Giovanna Granato, Einaudi, Torino 2019.
- McCloud, Scott, *Capire il fumetto*, Vittorio Pavesio Production, Torino 1999.
- Merkel, Angela, *Rede von Bundeskanzlerin Merkel zum zehnjährigen Bestehen der Stiftung Auschwitz-Birkenau am 6. Dezember 2019 in Auschwitz*, <https://www.bundeskanzlerin.de/bkin-de/aktuelles/rede-von-bundeskanzlerin-merkel-zum-zehnjaherigen-bestehen-der-stiftung-auschwitz-birkenau-am-6-dezember-2019-in-auschwitz-1704518> (ultimo accesso: 3 giugno 2021).
- Meyer, Frank – Krug, Nora, *Heimat – ein Begriff in steter Veränderung*, in «Deutschlandfunk Kultur», 27.08.2018, https://www.deutschlandfunkkultur.de/die-zeichnerin-und-atorin-nora-krug-heimat-ein-begriff-in.1270.de.html?dram:article_id=426504 (ultimo accesso: 3 giugno 2021).
- Pagenstecher, Cord, *Private Fotoalben als historische Quelle*, in «Zeithistorische Forschungen», 6 (2009), 3, p. 449-463.
- Reingold, Matt, *Heimat Across Space and Time in Nora Krug's Belonging*, in «Monatshefte», 11 (2019), 4, pp. 551-569.
- Schmidt, Arno, *Berechnungen I* in id., *Bargfelder Ausgabe der Werke Arno Schmidts* Bd. III/3: *Essays und Aufsätze I*, Arno-Schmidt-Stiftung im Haffmans Verlag, Bargfeld 1995, pp. 163-168.
- Schmitz-Emans, Monika, *Das visuelle Gedächtnis der Literatur. Allgemeine Überlegungen zur Beziehung zwischen Texten und Bildern*, in *Das visuelle Gedächtnis der Literatur*,

- a cura di Manfred Schmeling e Monika Schmitz-Emans, Königshausen & Neumann, Würzburg 1999, pp. 7-34.
- Simonetti, Paolo, *Krug, un exploit formale per l'eredità del dolore*, in «Il Manifesto», 13.10.2018.
- Törne, Lars von, *Familienaufstellung*, in «Der Tagesspiegel», 10.09.2018, <https://www.tagesspiegel.de/kultur/comics/heimat-von-nora-krug-familienaufstellung/22972460.html> (ultimo accesso: 3 giugno 2021).
- Tucker, Susan – Ott, Katherine – Buckler, Patricia, *An Introduction to the History of Scrapbooking*, in *The Scrapbook in American Life*, a cura di Susan Tucker, Katherine Ott e Patricia Buckler, Temple University Press, Philadelphia 2006, pp. 1-28.
- Welzer, Harald – Moller, Sabine– Tschuggnall, Karoline, *Opa war kein Nazi. Nationalsozialismus und Holocaust im Familiengedächtnis*, Fischer, Frankfurt am Main 2015.
- Yelin, Barbara, *Irmina*, Reprodukt, Berlin 2014.

* * *

Eriberto Russo

(Messina)

*Jenseits von Textbeziehungen
Paul Celan bei Yoko Tawada*

[*Beyond textual relationships
Paul Celan in Yoko Tawada*]

ABSTRACT. This article aims at highlighting the metatextual relationships between the works of Yoko Tawada and Paul Celan. The analysis concentrates on *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* and *Paul Celan und der chinesische Engel* and is carried out in the light of transtextual practices, starting from theoretical premises related to the act of reading (symptomatic reading – surface reading) and including the dimension of transculturality. The encounter between Tawada and Celan generates a multi-faceted textual space, in which texts from different cultures, having the German language as a common denominator, enter into dialogue with each other.

1. Einleitung

Das deutschsprachige literarische Schaffen der in Japan geborenen Autorin Yoko Tawada eignet sich für intertextuelle und metaliterarische Untersuchungen. Die vielgestaltigen Verweise auf Werke, AutorInnen und literarische Formen deutschsprachigen Raums bewirken einerseits eine Aufwertung des Textraums und zeigen andererseits, dass Textualität offen und flexibel ist¹. Die Art und Weise, wie sich Tawadas Texte als flexibel und formbar erweisen, gestaltet sich hauptsächlich durch das Phänomen der Metatextualität. In diesem Sinne können die mehrmaligen Bezüge auf deutschsprachige Autoren wie Jandl, Kafka, Kleist und Celan zum Gegenstand wissenschaftlicher Erforschungen aus transtextueller und transkultureller Perspektive werden.

¹ Vgl. Kirsten Adamzik, «Was ist ein Text?». Karin Birkner/Nina Janich (hrsg. v.). *Handbuch Text und Gespräch*. Berlin Boston: De Gruyter 2018, S. 26-51, hier S. 27ff.

Nach einer kurzen Einführung, die sich auf die Figur von Yoko Tawada und ihre Position in der deutschsprachigen Literatur konzentriert, wird man die Aufmerksamkeit auf die Bezeichnungen von Metatextualität und Metaliteratur richten: Obwohl sie innovative Verflechtungen für die Erforschung von Interferenzen zwischen unterschiedlichen Werken und AutorInnen repräsentieren, stellen sie zwei Themen dar, die in den Theorien zur Transtextualität nicht ausreichend erforscht worden sind. In dieser Hinsicht zielt dieser Beitrag darauf ab, vor allem zwei Fragestellungen hervorzuheben: zum einen die im Zusammenhang mit Metaliteratur und Metatextualität aus einer transkulturellen Perspektive bestehenden Probleme und zum anderen die Formen der metaliterarischen Schnittpunkte zwischen dem Werk von Yoko Tawada und dem von dem rumänisch-deutschen Dichter Paul Celan. Der Beitrag enthält einen theoretischen Teil, der sich auf die methodologischen Voraussetzungen konzentriert und anhand der Konzepte des symptomatischen Lesens, des oberflächlichen Lesens und der Verbindung zwischen Leseerfahrung und Interpretation mit dem metaliterarischen Ansatz erläutert wird, sowie einen analytischen Teil. Im analytischen Teil beachtet der Beitrag Tawadas metaliterarische Verfahrensweisen mit besonderem Bezug auf implizite und explizite Verweise auf das Werk Paul Celans. Der Dichter tritt im Essay *Das Tor des Übersetzers oder Celan liest Japanisch* in *Talisman* (1996) und im Roman *Paul Celan und der chinesische Engel* (2020), in dem sogar die Referenz im Titel unverkennbar formuliert wird, in Erscheinung. Wenn sich aber Tawada in dem ersten Werk auf eine Reflexion über Celans Schreiben beschränkt, während sie sein Werk kommentiert und es mit der Dimension der Übersetzung und der Übersetzbarkeit in Dialog stellt², konzentriert sich *Paul Celan und der chinesische Engel* auf die Figur Celans als transkultureller Katalysator. In dem Roman, der den Pandemiezustand als erzählerischen Hintergrund darstellt, dreht sich alles um Celan. Die Hauptfigur Patrik, die auch *der Patient* genannt wird, ist ein Nachwuchswissenschaftler, der sich mit Celans Poetologie literaturwissenschaftlich beschäftigt. Durch Patrik spricht

² Vgl. Leslie A. Adelson (2016). «Rusty Rails and Parallel Tracks: Trans-Latio in Yoko Tawada's *Das nackte Auge* (2004)». Catriona MacLeod / Bethany Wiggin (hrsg. v.). *Un/Translatables*, 281-98. Evanston, IL: Northwestern University Press, S. 285ff.

Tawada aus einer metatextuellen Perspektive von ihrer literarischen und sprachlichen Leidenschaft für Celans poetische Konstruktionen, indem der Dichter zu einem Erinnerungsort ihres Schreibens wird. Das methodologische Inventar, auf das Tawada zurückgreift, indem sie damit einen nicht-fiktionalen und nahezu essayistischen Diskurs konstruiert³, stellt auch zweifelsohne sicher, dass die metaliterarische Erforschung auch für textologische und semantische Anregungen als offen betrachtet werden kann⁴. Auf diesen Fragenkomplex beabsichtigt man mit dem ersten Teil des Beitrags zu antworten. Vielmehr wird die Frage nach dem Akt des Lesens und der Überwindung der Textoberfläche gestellt und mit den Texttypologien verknüpft, zu denen die behandelten Tawada-Texte gehören. Tatsächlich weisen sie als Hommage und literarischer Kommentar keine richtigen metatextuellen Merkmale auf, sondern werden eher zu einem Mittel im Dienste der Metatextualität.

2. Vorbemerkungen: Textoberflächen und symptomatische Lektüren

Der Akt der Überwindung der Textoberfläche und die Möglichkeit, sich von AutorInnen und zeitlich vorgängigen literarischen Formen inspirieren zu lassen, provozieren auch eine hermeneutische Überschreitung, insofern die Überwindung der Textoberfläche⁵ und die Untersuchung ihrer tiefen narrativen und stilistischen Struktur zum Überdenken von Textformen führen⁶. Texte werden folgendermaßen ins Zentrum

³ Vgl. Brett De Bary (2012). «World Literature in the Shadow of Translation: Reconsidering Tawada Yôko». Special Issue of *POETICA: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 78, S. 1-16, hier 8ff.

⁴ Obwohl Celan auch in der Sammlung *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* auftaucht, ist hier anzumerken, dass sich die Analyse im vorliegenden Beitrag insbesondere auf *Talisman* und *Paul Celan und der chinesische Engel* konzentriert, da sie mit Bezug auf die Behandlung der Figur von Celan die Verwendung von Metaphern, die Bewegung, Durchgänge und Passagen zwischen den Identitätsschwellen ausdrücken, gemeinsam haben.

⁵ Vgl. Stephen Best/ Sharon Marcus (2009). «Surface Reading: An Introduction», *Representations* 108 (1), S. 1-21, hier 3ff.

⁶ Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford, Calif.: Stanford University Press.

eines Neuformulierungsprozesses gestellt, da sie zu privilegierten Szenarien der Bedeutungsproduktion werden: Sie können daher ausgehend vom ununterbrochenen Fluss anderer Stimmen und anderer Texte in ihm beobachtet werden. Aus dieser Perspektive reicht es nicht mehr aus, die Texte nur in Ansehung der Lese- oder Interpretationserfahrung zu betrachten, sondern auch im Kontext der sogenannten symptomatischen Lektüre. Dieses Konzept, das der französische Philosoph Louis Althusser ursprünglich in Bezug auf das Werk *Das Kapital* von Karl Marx vorgeschlagen hatte⁷, wurde damals als eine Herangehensweise erklärt. Auf diese Weise war es möglich, das Gesagte zu überwinden und dabei sowohl die Lücken als auch die verborgenen diskursiven Kontinuitäten und Diskontinuitäten des Textes zu untersuchen. Der Prozess, dem ein literarischer Text unterzogen werden kann, wird im Lichte von Althussters Prämissen potenziell unendlich, da Untersuchungen und Interpretationen nicht mehr nur das berücksichtigen, was das Auge der lesenden oder interpretierenden Akteure sieht, sondern alles, was schweigt und als solches entschlüsselt werden muss. Im Rahmen der Untersuchungen nach Althusser wurde die symptomatische Lektüre in Anbetracht der strukturellen Semantik von Greimas gelesen, bei der die Bedeutungsproduktion als Ergebnis einer Überschneidung bedeutungsvoller Strukturen betrachtet wird⁸. Aber gerade bei den posthermeneutischen und poststrukturalistischen Theorien hat sie in den letzten Jahren eine besondere Bedeutung erlangt und wird zunehmend mit oberflächlicher Lektüre in Verbindung gebracht. Wenn sich das Lesen der Textoberfläche tatsächlich darauf beschränkt, das ästhetisch bereits Vorhandene zu beschildern, setzt ein symptomatisches Lesen eine Reihe tiefer und kognitiv komplexerer Mechanismen in Gang, die von der Annahme ausgehen, dass die Bedeutungsproduktion nur dann aktiviert wird, wenn das Lesen auch in entlegene Bereiche des Textes graben kann⁹:

⁷ Vgl. Louis Althusser (1965), *Lire le capital*, Tome 1, François Maspéro, Paris, S. 183.

⁸ Vgl. Benedikt Descourvières (1998). *Utopie des Lesens. Eine Theorie kritischen Lesens auf der Grundlage der Ideologietheorie Louis Althussters. Dargestellt an Texten Georg Büchners, Theodor Fontanes, Ödön von Horváths und Heiner Müllers.* (Germanistik im Gardez 6) St. Augustin: Gardez-Verlag.

⁹ Vgl. Timothy Bewes (2010). «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», *Differences* 21 (3), S. 1-33, hier 5-7.

When symptomatic readers focus on elements present in the text, they construe them as symbolic of something latent or concealed; for example, a queer symptomatic reading might interpret the closet, or ghosts, as surface signs of the deep truth of a homosexuality that cannot be overtly depicted. Symptomatic readings [...] often locate outright absences, gaps, and ellipses in texts, and then ask what those absences mean, what forces create them, and how they signify the questions that motivate the text, but that the text itself cannot articulate.¹⁰

In ihrer Erklärung des symptomatischen Lesens erklären Best und Marcus, wie symptomatische Lektüren, die sich auf bereits im Text vorhandene Elemente konzentrieren – es geht hier um ein Leseerlebnis, das keine großen Interpretationsanstrengungen oder Suchen nach notwendigerweise allzu versteckten oder latenten Verweisen erfordert – gleichermaßen eine symbolische Bedeutungskonstruktion erfordern. Für symptomatische LeserInnen reicht es daher nicht aus, den Text und dessen Teile zu kommentieren oder zu beschreiben, da sie nach Formen der textuellen Repräsentation suchen, die den metasymbolischen Charakter des Leseerlebnisses ausdrücken können. Diese Annahme stellt einen wichtigen Ausgangspunkt für die in diesem Beitrag enthaltene Reflexion dar, da man beabsichtigt, den Begriff des symptomatischen Lesens mit dem Phänomen der Metatextualität zusammenzuführen. Diese sind offensichtlich zwei Phänomene, die den Raum der Textualität in ihrer Einheit überschreiten. Um die transtextuellen Bezüge innerhalb eines Textes zu untersuchen, muss dieser mit Rücksicht auf das Vorgefundene gewissermaßen dekonstruiert und rekonstruiert werden. Eine metatextuelle Herangehensweise an den literarischen Text, wie später noch näher erläutert wird, kann sowohl von bereits im Text vorhandenen Elementen ausgehen (wie teilweise im Fall dieses Beitrags, der ausgehend von zwei Texten, die sie zitieren, die Figur Celans direkt zwar betrachten, sie aber im Nachhinein als Erinnerungsort und damit als grundsätzlich abwesende Figur beachtet) als auch zu Überlegungen führen, die

¹⁰ Stephen Best/ Sharon Marcus (2009). «Surface Reading: An Introduction», *Representations*, S. 3.

aus tieferen und weniger sichtbaren literarischen oder sprachlichen Konsonanzen entstehen.

Von dem Hintergrund der oben genannten Vorbemerkungen verfolgt dieser Beitrag auch ein theoretisches Ziel, nämlich aufzuzeigen, wie symptomatisches Lesen auf Metatextualität angewendet werden kann, wobei zwei literarische Texte (eine literarische Hommage und ein literarischer Kommentar) mit zwei unterschiedlichen Funktionen untersucht werden: Demgegenüber nehmen sie jedoch eine neue Form an, indem sie eine zelebratorische (Hommage) und eine informativ-deskriptive (Kommentar) Funktion in Bezug auf einen bekannten Autor der deutschsprachigen literarischen Tradition erfüllen.

3. *Yoko Tawadas Werk zwischen Metatextualität und Transkulturalität*

Es wurde bisher festgestellt, dass der literarische Raum sich als offen und vielgestaltig herausstellt und seine Durchlässigkeit und Flexibilität in Bezug auf die symbolischen Formen der Realität kontinuierlich offenbart. Er ist in diesem Sinne semiotisch neu definierbar, denn er führt einen Dialog mit der Außenwelt und konfiguriert sich entsprechend den Ergebnissen dieser Kontakte neu. In dem, was man in der Literatur als einen echten fluiden Pfad definieren kann, baut Yoko Tawada ebenso magmatische narrative Universen auf, deren Grundlage jedoch auf einem ausgereiften und soliden Wissen deutschsprachiger Literatur basiert¹¹.

Unter den zahlreichen Romanen, Sammlungen von Kurzgeschichten, Hörbüchern und Theaterstücken spielen auch ihre literarischen Essays, unter denen *Talisman* und *Sprachpolizei und Spielpolyglotte* sicherlich erwähnt werden müssen, eine grundlegende Rolle bei der Profilerstellung ihres Werkes.

¹¹ Tawada promovierte in Germanistik an der Universität Zürich bei Sigrid Weigel. Ihre Doktorarbeit *Spielzeug und Sprachmagie in der europäischen Literatur: Eine ethnologische Poetologie* wurde 2000 beim Konkursbuch Verlag veröffentlicht. Es wundert also nicht, dass ihre Essays von ihren literaturwissenschaftlichen Vorkenntnissen stark beeinflusst werden. Tawada nähert sich der deutschsprachigen Literatur nicht nur mit dem Bewusstsein einer (belesenen) Leserin, sondern auch mit den Kompetenzen einer erfahrenen Literaturkritikerin.

In diesen Essays zeigt Tawada nicht nur, dass sie über ein breites und dokumentiertes Wissen kanonischer AutorInnen der deutschsprachigen Literatur verfügt, sondern sie übernimmt auch die Rolle der Literaturkritikerin und erzeugt dabei metatextuelle und metaliterarische Reflexionen.

In diesem Zusammenhang ist es notwendig, auf jene Konzepte einzugehen, die möglicherweise schwer zu definieren sind und den methodischen analytischen Ansatz dieses Aufsatzes darstellen: Metaliteratur, Metatextualität und die Beziehung zwischen diesen beiden Konzepten und der transnationalen Dimension des Schreibens. Im Bereich der Theorien zur Intertextualität¹² und zum Textgedächtnis¹³ nimmt eine marginale, aber nicht weniger wichtige Rolle das ein, was Genette als Metatextualität identifiziert¹⁴. Die Tatsache, dass Texte Dialoge führen und damit direkte oder indirekte Beziehungen miteinander haben können, ist nun ein gut untersuchter konzeptioneller Knotenpunkt, wie eine Richtung spezifischer und transversaler Studien zeigt, die Textbeziehungen in den Mittelpunkt ihrer wissenschaftlichen Erforschungen gestellt haben. Der literarische Text wird in diesem Kontext als ein offenes und vielschichtiges Phänomen beobachtet, das mit der Außenwelt interagiert¹⁵, was ihn dazu bringt, seine innere Struktur neu zu formulieren¹⁶. Als Grundlage der Textbeziehungen gilt das Bild eines

¹² Vgl. Julia Kristeva, (1969), Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*. Paris: Éditions du Seuil.

¹³ Literarische Texte haben ein internes Gedächtnis (Intertextualität, Transtextualität) und ein externes Gedächtnis (Tradition, Literaturgeschichtsschreibung). (vgl. Aleida Assmann (2006), *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Auflage. München: Beck).

¹⁴ Vgl. Gérard Genette (1982). *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris: Éditions du Seuil, S. 13.

¹⁵ Der Begriff des offenen Textes, der sich hier auf die Theorien von Eco und Iser zur Textrezeption bezieht, beruht auf der Fähigkeit der LeserInnen, den interpretativen Eingriff wahrzunehmen, der beim Lesen eines metatextuellen Werks erforderlich ist. LeserInnen müssen in diesem Rahmen auf ihre eigenen Vorkenntnisse (in Bezug auf literarische, und historische Kenntnisse usw.) zurückgreifen und dabei die tiefen Strukturen des Textes untersuchen.

¹⁶ Vgl. Umberto Eco (2000). *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*.

Textes, der mit einem anderen Text in Dialog steht und sich auf ihn durch Anspielungen, Verweise und direkte Zitate, Überarbeitungen von Materialien, die bereits von anderen AutorInnen behandelt wurden, bezieht. Doch diese Tendenz, bereits beschrittene literarische, thematische und ästhetische Wege nachzuzeichnen, führt nie wirklich zu einer einfachen Überarbeitung, sondern sie geht über die Grenzen des Textes oder der ursprünglichen AutorInnen hinaus und integriert sie, wodurch ein echter metatextueller und metaliterarischer Raum entsteht, in dem das Dargestellte einem fortdauernden Resemantisierungsprozess unterzogen wird¹⁷.

In diesem Sinne unterscheidet sich die metatextuelle und metaliterarische Dimension des Textes vom rein intertextuellen Aspekt: Wenn intertextuelle Prozesse tatsächlich als solche konfiguriert werden, weil sie innerhalb desselben Textes Anspielungen, Sätze, Konzepte und Texte anderer AutorInnen (daher einzige Portionen "anderer" Texte) interagieren lassen, stellt Metaliteratur die Möglichkeit dar, andere AutorInnen und Texte auf

Milano: Bompiani; Vgl. noch Iser, Wolfgang (1994⁴ [1976¹]). *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. München: Fink.

¹⁷ In Bezug auf die Beziehung zwischen den Texten unter dem Gesichtspunkt des Einflusses zwischen ihnen scheint der Beitrag von Bloom von grundlegender Bedeutung zu sein (vgl. Harold Bloom (1997). *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford: Oxford University Press). Der Literaturkritiker argumentiert, dass alle AutorInnen, die sich mit narrativen Materialien befassen müssen, über die andere AutorInnen vor ihnen geschrieben haben, danach streben, das zu überwinden, was als Einflussangst definiert wird. Diese führt zur Möglichkeit, den Vorläuferfiguren haushoch zu überlegen. Zur Unterstützung seiner Theorie definiert Bloom sechs Referenzparameter, die er als "Revisions" identifiziert: 1) *Clinamen*: Die AutorInnen schreiben über ein schon behandeltes Thema und füllen die bestehenden thematischen Lücken; 2) *Tessera*: Die AutorInnen integrieren das schon behandelte Thema. Die neue Bearbeitung steht oft im Widerspruch zum Originaltext; 3) *Kenosis*: Die AutorInnen versuchen, sich von der Herangehensweise der vorherigen AutorInnen an das Thema zu distanzieren; 4) *Dämonisierung*: Die AutorInnen manipulieren das von den Vorläuferfiguren behandelte Material, und versuchen, ein potenzielles neues Referenzmodell für die NachfolgerInnen zu schaffen; 5) *Askese*: Die AutorInnen verringern den eigenen Beitrag und die Beiträge der Vorläuferfigur, um jedoch einen Zustand der Autonomie und des Erfolgs zu erreichen; 6) *Apophrades*: Das Werk der neuen AutorInnen kann auch im Lichte des Werkes der Vorläuferfigur gelesen werden.

eine abstraktere Weise zu integrieren: Aus dieser Perspektive nehmen sich die literarischen Figuren und Themen selbst als Untersuchungsgegenstände.

Vor diesem Hintergrund ist es notwendig, ein weiteres wichtiges Problem zu erkunden: Was bedeutet es, wenn Literatur über sich selbst nachdenkt? Um diese Fragestellung zu beantworten, muss man vor allen Dingen die Existenz verschiedener Formen von Metareflexion berücksichtigen. Auf der einen Seite zieht man Vergleiche mit einer Literaturauffassung, die sich selbst im textuellen Sinne reflektiert (man spricht in diesem Fall von Metafiktion bzw. einer Literatur, die sich daran erinnert, dass die eigene Daseinsberechtigung auf den eigenen fiktiven Wesen beruht)¹⁸ und auf der anderen Seite berücksichtigt man eine Literatur, die aus ihrem eigenen "Gedächtnis"¹⁹ schöpft und es benutzt, um über sich selbst zu sprechen (dies ist der Fall von literarischen Kommentaren, Rezensionen, literarischen Interpretationen und Tributen/Hommagen). Tawadas metaliterarischer Ansatz fällt, wie später zu sehen sein wird, in diese zweite Typologie²⁰.

In diesem Zusammenhang öffnet sich daher auch Tawadas metatextueller

¹⁸ Vgl. Patricia Waugh (1984). *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. London: Routledge.

¹⁹ Wenn man hier von Erinnerung spricht, nimmt man Bezug natürlich sowohl auf das Textgedächtnis als auch auf das kollektive Gedächtnis (Maurice Halbwachs (1950 [1939]). *La mémoire collective*. Paris: Presses Universitaires de France) und damit auf das kulturelle Gedächtnis (vgl. Jan Assmann (2013⁸). *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: Beck). Bei Tawada wäre es überdies angebracht, von einem metatextuellen Gedächtnis zu sprechen. Auf diese Weise wird der Handlungsspielraum der Erinnerungskultur erweitert: Ein metatextuelles Gedächtnis ermöglicht es uns, innerhalb von Texten sowohl kulturelle als auch rein stilistische und ästhetische Aspekte zu verfolgen.

²⁰ Aus Gründen der Zweckklarheit wird wieder einmal präzisiert, dass der metatextuelle Ansatz bei Tawada einerseits als literaturwissenschaftlicher Kommentar (wie in *Talisman*) und andererseits als literarische Hommage (wie sich stattdessen in *Paul Celan und der chinesischen Engel* herausstellt) untersucht wird. Zur Rolle des Kommentars in der Literaturkritik vgl. Christian von Zimmermann (2014). «Vom Kommentieren». Yen-Chun Chen / Michael Stolz (Hrsg. v.), *Internationalität und Interdisziplinarität der Editionswissenschaft*. Berlin: de Gruyter, S. 219-237, hier 220ff.

Ansatz für eine transkulturelle Raumauffassung²¹. Der dialogische Austausch zwischen Tawadas Werk und Celans²² – es ist eindeutig ein einzigartiger Dialog mit einem Autor, den Tawada nicht persönlich kennenlernen durfte – passt daher in einen konzeptionell dualen Raum: Einerseits integriert Tawada den Autor in ihre Erzählungen, widmet ihm Buchkapitel oder sogar einen ganzen Roman, und nutzt andererseits diesen repräsentativen Modus, um eine kulturelle Reichweite zu schaffen, in der eine japanische deutschsprachige Autorin mit einem deutschsprachigen rumänischen Autor indirekt in Dialog tritt. In diesem Rahmen kreist Tawadas Schreiben um nichtfiktionale Textformen und strebt gleichzeitig danach, einen Textraum zu schaffen, der sich über die Grenzen des Textes und innerhalb einer transnationalen, transtextuellen und translinguistischen Grenzidee abzeichnet²³.

4. Die Übersetzbarkeit Celans in *Das Tor des Übersetzers* oder *Paul Celan liest Japanisch* (1996)

Die literarische Leidenschaft Tawadas für Paul Celan zeigte sich bereits 1996 in der erfolgreichen Sammlung von Essays *Talisman*, die den ersten von einer Reihe von Texten darstellt, in denen Tawada kritisch über ihren Status als Ausländerin in einem fremden Land nachdenkt und sich dieser allgemeinen und notwendigen Reflexion über den Raum öffnet, in dem MigrantInnen an einem ihnen fremden Ort positioniert werden. Neben erfundenen Geschichten, die im literarischen Korpus der Autorin berühmt geworden sind – man denke an *Erzähler ohne Seele*, *Von der Muttersprache zur Sprachmutter*, *Das Fremde aus der Dose* – nimmt einen letzten Raum ein, als ob

²¹ Vgl. Wolfgang Welsch (2009). «Was ist eigentlich Transkulturalität?». Lucyna Darowska/ Claudia Machold (Hrsg. v.), *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*. Bielefeld: Transcript.

²² Vgl. Julia Boog (2013). «Hinüberdunkeln – Spuren-Poetik von Celan zu Tawada». Grazyna Kwiecinska (Hrsg. v.): *Die Dialektik des Geheimnisses*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 95-112.

²³ Vgl. Victoria Young (2021). «Beyond «Transborder»: Tawada Yōko's Vision of Another World Literature», *Japanese Language and Literature*, 55 (1), S. 1-33, hier S. 5ff. URL: [LINK](#). (20.05.2022).

er den Band symbolisch abschließen würde, einen Celan gewidmeten Essay mit dem Titel *Das Tor des Übersetzers oder Paul Celan liest Japanisch*. Der Text entwickelt sich zu einem literarischen Kommentar, in dem die Autorin ihr Wissen über Celan einbringt und ihre stilistischen und thematischen Eigenschaften rekonstruiert: In diesem Sinne zeigt Tawada, dass sie sich zwischen Fiktion und Essayistik im Gleichgewicht hält²⁴, indem sie einerseits eine Lektüre von Celans Schreiben vorschlägt und andererseits die essayistische Gelegenheit nutzt, um ihre Schreibauffassung durch Celan zu inszenieren²⁵. Damit wird Celans poetisches Werk zu einem Kommunikationsmittel, das den Dialog zwischen literarischer Tradition und interkulturellem Schreiben ermöglicht: In diesem Rahmen kommentiert Tawada Celan und streckt metaphorisch ihre Arme in Richtung Tradition aus. Auf diese Weise wird das verwirklicht, was als metatextuelles Gedächtnis von Tawadas Essayproduktion identifiziert werden könnte. Das literarische Gedächtnis in Tawadas Texten wird in der Tat nicht nur durch intertextuelle Prozesse ausgedrückt, sondern auch durch eine Herausarbeitung aus höheren Textdimensionen, die mit metatextuellen Hinweisen übereinstimmen.

Wie bereits der Titel bekannt gibt, konzentriert sich die Autorin auf die Dimension der Übersetzung²⁶ und ausdrücklich auf den Transit zwischen Sprachen, vor allem zwischen Deutsch und Japanisch, aber auch auf einer allgemeinen Ebene zwischen sprachlichen und kulturellen Systemen²⁷. Der

²⁴ Vgl. Aglaia Blioumi (2014). «Semiotik der Kultur als Übersetzung von Schriftzeichen bei Yoko Tawada» [online], *LASS* (8). URL: [LINK](#) (15-02-2021).

²⁵ Vgl. Michael Braun (2016). ««Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort». Yoko Tawadas Celan». Michael Braun/Amelia Valtolina (Hrsg. v.), *Am Scheideweg der Sprachen*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 69-78, hier S. 70.

²⁶ Die Behandlung des Themas Übersetzung in Bezug auf Celan führt zur Bedeutung der Übersetzungsdimension bei Celan zurück. Der Dichter war auch ein produktiver Übersetzer von Autoren der Weltliteratur und aus einer ziemlich beeindruckenden Anzahl von Sprachen (aus dem Englischen, Italienischen, Französischen, Russischen, Rumänischen und Portugiesischen) (vgl. Alex Schmitt (2003). «Auf der Suche nach komplementären Stimmen. Neue Arbeiten zu Paul Celans übersetzerischem Werk». *Literaturkritik.de* (6) – online)).

²⁷ Vgl. Hiroko Masumoto (2020), «The Concept of Translation in Yoko Tawada's Early Work» [online], *Interface* 12, 5-28. URL: [LINK](#) (10.05.2022).

Essay bringt Motive und Themen ins Spiel, die typisch für Tawadas Schreiben sind²⁸, indem sie sie in einen dialogischen Kreis mit Celans Schriften und mit der Tatsache setzt, dass Celans Gedichte, hauptsächlich jene aus der Sammlung *Von Schwelle zu Schwelle*, bereits in der Originalsprache auf das Japanische hindeuteten.

Die erste Seite des Essays baut die methodischen Grundlagen auf, die Tawada nutzt, um ihre Auseinandersetzung mit Celan durchzuführen:

Es gibt Menschen, die behaupten, dass gute Literatur eigentlich unübersetzbar sei. Als ich noch nicht Deutsch lesen konnte, habe ich diesen Gedanken tröstlich empfunden, weil ich mit der deutschsprachigen Literatur – besonders mit der, die nach dem zweiten Weltkrieg entstanden ist – nichts anfangen konnte. Ich dachte mir, ich müsste Deutsch lernen und sie im Original lesen, dann würde sich mein Problem mit der deutschen Literatur von allein auflösen. Es gab aber Ausnahmen, wie z.B. die Gedichte von Paul Celan, die mich schon in der japanischen Übersetzung faszinierten. Mir fiel eigentlich die Frage ein, ob seine Gedichte vielleicht keine Qualität besäßen, weil sie übersetzbar waren. Mit der Frage nach der Übersetzbarkeit meine ich nicht, ob ein Gedicht sein perfektes Abbild in einer fremden Sprache findet, sondern ob seine Übersetzung auch Literatur sein kann. Außerdem wäre es nicht ausreichend, wenn ich sagen würde, Celans Gedichte seien übersetzbar. Vielmehr hatte ich das Gefühl, dass sie ins Japanische hineinblicken.²⁹

Die Autorin distanziert sich hier von der Rolle einer Schriftstellerin, die auf ihren Gefühlen und Welteindrücken beruhende erfundene Geschichten schreibt und wird zu einer Essayistin. Ihre Rede beginnt mit einer Beobachtung über die Übersetzbarkeit guter Literatur: Mit einem einzigen Satz bringt Tawada zwei äußerst komplexe Konzepte ins Spiel, wie das der Übersetzung und das der guten Literatur. Sie sind in der Tat zwei Hauptknoten sowohl unter dem Gesichtspunkt der literarischen Rezeption als auch unter

²⁸ Vgl. Miho Matsunaga (2002). «Schreiben als Übersetzung». Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada», *Zeitschrift für Germanistik* Neue Folge, 12 (3), 532-546, hier 538ff.

²⁹ Yoko Tawada (1996). *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, S. 125.

dem Standpunkt der Zugänglichkeit von Texten auch außerhalb des Landes, in dem die Schriftsprache gesprochen wird. Die einzige Möglichkeit, über die man verfügt, um die Texte der großen AutorInnen oder Nebentexte von gleichem Wert zu lesen, ist in der Tat die Übersetzung³⁰. Tawada geht jedoch von einer sehr realistischen und konkreten theoretischen Prämisse aus: Was passiert, wenn ein Text guter Literatur unübersetzbar ist? Während sie die Frage der Unübersetzbarkeit ironisch erkundigt, provoziert sie die LeserInnen durch eine rhetorische Frage: Gibt es wirklich unübersetzbare Texte?³¹.

Wenn in den berühmtesten Theorien über den Begriff der Unübersetzbarkeit fast der Fall ist, dass der Versuch, den Ausgangstext zu übersetzen, ein titanisches Unterfangen oder sogar eine Handlung ist, der man besser keine Aufmerksamkeit widmet (man denke an die textliche Heiligkeit, von der Walter Benjamin³² spricht), findet Tawada beim Erlernen von Deutsch, der Ausgangssprache des unübersetzbaren Textes, eine effektive Lösung³³.

Die Idee, Zugang zum Lesen von Texten zu haben, die nach dem Zweiten Weltkrieg veröffentlicht wurden und die wahrscheinlich noch nicht übersetzt oder schwer ins Japanische zu übersetzen waren, hatte bei der Autorin (Leserin) zum Erlernen der deutschen Sprache geführt. Die Vorsätze werden jedoch durch die Möglichkeit eingeschränkt, Paul Celans Gedichte auf Japanisch zu lesen. Wenn die Erfahrung, die Texte des rumänisch-deutschen Dichters zu lesen, auch eine Faszination mit sich bringt, fragt sich die Autorin, was sich dahinter verbirgt, dass die Gedichte fast entstanden zu sein

³⁰ Vgl. Susan C. Anderson (2010). «Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose» [online], *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 46 (1), 50-70, hier 55ff.

³¹ Vgl. Kurt Beals (2014). «Alternatives to impossibility: Translation as dialogue in the works of Paul Celan», *Translation Studies*, Volume 7 (3), 284-299.

³² Walter Benjamin (1963 [1923]). «Die Aufgabe des Übersetzers». Störig, Hans Joachim (Hrsg. v.), *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 184ff.

³³ Kim John Namjun (2010). «Writing the Cleft: Tawada translates Celan». Christine Ivanovic (Hrsg. v.), *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, Tübingen: Stauffenburg Verlag, 233-239, hier S. 233f.

scheinen, um ins Japanische übersetzt zu werden. Auf diese Weise kehrt die Autorin zum Ausgangspunkt zurück, d. h. zum Konflikt zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit³⁴, und ergänzt diesmal ihre Untersuchung durch die Einführung eines ebenso langjährigen Konzepts, d.h. die literarische Qualität der Übersetzungen bzw. ob Übersetzungen ebenso prestigeträchtig wie die Texte in der Herkunftssprache sind. Es ist sicher, dass der Akt der Übersetzung in gewissem Sinne den Ausgangstext manipuliert und ihn an die Strukturen und das kulturelle System des Ankunftslandes anpasst, aber eine einzigartige Antwort auf die von Tawada gestellte Frage existiert offenbar noch nicht.

Durch diese einleitende Reflexion legt Tawada die methodische Grundlage ihrer Untersuchung der Beziehung zwischen Celans Gedichten und Übersetzbarkeit fest:

Nachdem ich gelernt hatte, deutsche Literatur im Original zu lesen, stellte ich fest, dass meine Eindrücke keine Täuschung waren. Es muss zwischen Sprachen eine Kluft geben, in die alle Wörter hineinstürzen. Umso stärker beschäftigte mich die Frage, warum Celans Gedichte eine fremde Welt, die außerhalb der deutschen Sprache liegt, erreichen können. Eine mögliche Antwort auf meine Frage begegnete mir später auf überraschende Weise. Eines Tages rief mich Klaus-Rüdiger Wöhrmann an, um sich bei mir für die Fotokopie zu bedanken, die ich ihm auf seinen Wunsch gemacht hatte. Es war die Kopie der japanischen Übersetzung von Celans Gedichte Von Schwelle zu Schwelle. [...] Als Wöhrmann mir sagte, dass das Radikal 門 (Tor) für diese Übersetzung eine entscheidende Rolle spielte, blitzte eine Idee durch meinen Kopf: Genau dieses Radikal verkörperte die Übersetzbarkeit der Literatur Celans.³⁵

Trotz der Zugänglichkeit von Celans Texten auf Japanisch lässt die Neugier der Autorin erst nach der Lektüre der Texte in ihrer Originalsprache

³⁴ Emil D. Lesner (2010). «Das Problem der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit im wissenschaftlichen Diskurs». Ryszard Lipczuk *et al.* (Hrsg. v.), *Diskurslinguistik – Systemlinguistik: Theorien – Texte – Fallstudien*, Band 3, Hamburg: Kovac, Dr. Verlag, 323-333, hier S. 324ff.

³⁵ Yoko Tawada (1996). *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, S. 126.

und daher erst nach dem Erlernen der deutschen Sprache nach. Tawada kommt zu dem Schluss, dass in den Transiten zwischen Sprachen ein tiefer Raum geschaffen wird, in dem sich alle Wörter offensichtlich sammeln, bevor sie in der neuen Sprache rekonstruiert werden. Tatsächlich verdichtet dieses metaphorische Bild eine der Grundideen von Tawadas Schreiben, das systematisch präzise durch interne und kontinuierliche Prozesse der Übersetzung und Texttransformation konstruiert wird. Es ist keine einfache Hybridisierung von sprachlicher oder kultureller Identität: Ihr Schreiben (insbesondere in Kurzgeschichten, Romanen und auf andere Weise in den Essays) entsteht aus dem Zusammenprall von Wörtern und entwickelt sich genau ausgehend von jenem Konflikt, wobei narrative Szenarien sowie neue und kontinuierlich definierbare semantische Universen auftauchen³⁶.

Tawada reist zwischen Wörtern hin und her und beobachtet sie aus der Ferne, isoliert sie, zerlegt sie, de-semantisiert und resemantisiert sie: Selbst in diesem Aufsatz über Celan, der sich als eine Auseinandersetzung mit den japanischen Übersetzungen von Celans Gedichten erweist, spricht Tawada von ihrer Auffassung des Schreibens und Übersetzens und legt dabei den Grundstein für alles, was sie, beginnend mit *Talisman*, schreiben und veröffentlichten wird. Man kann demgemäß sagen, dass *Talisman* das erste programmatische Manifest der Autorin darstellt³⁷.

Die wahre Erkenntnis der Qualität von Celans Schreiben und der Übersetzbarkeit seiner Gedichte ergibt sich aus dem Vergleich mit einem Forscher, Klaus Rüdiger-Wöhrmann, der darauf aufmerksam macht, dass in den Übersetzungen der Gedichte, die im Band *Von Schwelle zu Schwelle* (1955) enthalten sind, die Verwendung des radikalen Tors (𠄎𠄎), das auf Deutsch die Bedeutung von “Durchgangspunkt” hat, wiederkehrt. Die

³⁶ Vgl. Gizem Arslan (2019). «Making senses: Translation and the materiality of written signs in Yoko Tawada», *Translation Studies*, 12, S. 338-356, hier S. 340ff.; vgl. auch Paul McQuade (2022). «Translation With the Eye: Yōko Tawada Reads Paul Celan». *Comparative Literature Studies*, vol. 59 no. 2, 2022.

³⁷ Vgl. Angela Krauß, (2002). «“Talisman” – “Tawadische Sprachtheorie”». Aglaia Blioumi (Hrsg. v.), *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. München: Iudicium, S. 55-77.

Schwelle und der Durchgang werden nun, zusammen mit den Konzepten der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit, auch als Untersuchungsgegenstände berücksichtigt.

In erster Linie eröffnet der Begriff der Schwelle³⁸ sehr breite und zusammengesetzte Forschungsszenarien im Rahmen interkultureller und transkultureller Literatur. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Tawadas Aufmerksamkeit unter all den von Celan geschriebenen Sammlungen genau auf eine Sammlung gerichtet war, in der der Begriff Schwelle zweimal zusammen mit der Präposition *zu* vorkommt, die immer eine Öffnung oder ein Ziel darstellt: In der Sammlung zieht sich das lyrische Ego von Schwelle zu Schwelle, während sich dieses Durchgehen sowohl als Ausgangspunkt als auch als Ankunftspunkt herausstellt. Ausgehend von dieser Voraussetzung spielt Tawada sprachlich mit der Polysemie und semantischen Vielfältigkeit von Wörtern: Die Begriffe *Tor* und *Schwelle* werden als Metaphern verwendet, die den Übersetzungsraum definieren sollen. In diesem Sinne positioniert das Übersetzen das übersetzende Individuum in einer Dimension des Transits zwischen Sprachen, Wörtern, Kulturen und sogar Schriftsystemen. Und wenn in den Übersetzungen immer etwas weggelassen oder ersetzt wird, scheint in Celans Gedichten fast alles intakt zu sein, da die Ausgangssprache nicht verloren gegangen ist, weil sie im Dialog mit dem *Tor* bzw. mit der Schwelle bleibt.

Das Radikal *Tor* ist das sichtbare Element in dieser Übersetzung, das zeigt, warum sie als Literatur wirksam ist. Die Übersetzung ist nicht Abbild des Originals, sondern in ihr bekommt eine Bedeutung des Originals einen neuen Körper (in diesem Fall nicht einen Klangkörper, sondern einen Schriftkörper). Walter Benjamin schreibt: Übersetzbarkeit eignet gewissen Werken wesentlich – das heißt nicht, ihre Übersetzung ist wesentlich für sie selbst, sondern will besagen, dass eine bestimmte Bedeutung, die dem Original innewohnt, sich in ihrer Übersetzbarkeit äußert.³⁹

³⁸ Vgl. Uwe Wirth (2012). *Zwischenräumliche Bewegungspraktiken*. Ders. (hrsg. v.) unter Mitarbeit von Julia Paganini, *Bewegen im Zwischenraum*. Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 7-35, hier 9ff.

³⁹ Yoko Tawada (1996). *Talisman*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, S. 138.

5. *Paul Celan als Erinnerungsort in Paul Celan und der chinesische Engel (2020)*

Yoko Tawadas letzte literarische Bemühung in deutscher Sprache, *Paul Celan und der chinesische Engel*, die im Oktober 2020 veröffentlicht wurde, stellt eine Bestätigung von Tawadas intellektueller Bezauberung gegenüber dem rumänisch-deutschen Dichter dar.

Wenn *Das Tor des Übersetzers oder Paul Celan liest Japanisch* Celan eine trans-
versale stilistische und übersetzungstheoretische Analyse widmet, wird der
Dichter in *Paul Celan und der chinesische Engel* zu einem personifizierten Erin-
nerungsort. In diesem Sinne wird seine poetische Inszenierung durch die
Geschichte der Hauptfigur des Romans, Patrik, einem Celan-Forscher, wie-
derbelebt. Patrik windet sich zwischen der Unübersichtlichkeit der histori-
schen Situation (im Hintergrund gibt es die Pandemie und die Erfahrung
vom Lockdown) und seinen persönlichen Wechselfällen, die sich um eine
existenzielle Krise drehen. Celans Anwesenheit ist so wahrnehmbar, dass
sie sogar die Möglichkeit erlaubt, die These voranzubringen, dass es zwei
Protagonisten gibt: Patrik, in der Gegenwart, und Celan, in Abwesenheit.

Tawada nutzt hier das literarische Mittel der Metatextualität, um einem
Dichter zu huldigen, und lässt ihn dabei aufblühen, was ihn, wie bereits
erwähnt, zu einem echten Erinnerungsort macht. Der Begriff Erinnerung-
ort, der vom französischen Historiker Pierre Nora⁴⁰ ausgeprägt wurde und
der zu einem grundsätzlichen Merkmal im Bereich der Erinnerungskultur
geworden ist, definiert all jene Orte, Objekte, Institutionen und Menschen,
die die Erinnerungsidentität einer bestimmten Sozialgruppe definiert. In
diesem Sinne bildet Celan den Kern des Erzählgefüges, um den sich alle
Handlungsstränge im Roman anordnen und entwickeln: Tawada lässt den
Dichter so in einen transkulturellen Katalysator verwandeln bzw. in eine
Figur, die die Reihen des Erzählraums, der sich dadurch sofort als plural
und vielfältig abzeichnet, *in absentia* zu halten.

Der Roman wird größtenteils in der dritten Person erzählt, obwohl die
Hauptfigur, die zuerst als *der Patient* und dann als Patrik identifiziert wird,
direkt spricht. Es geht hier um eine diegetische Strategie, die es Tawada

⁴⁰ Pierre Nora (Eds.) (1984-1992). *Les lieux de Mémoire*. Paris: Gallimard.

ermöglicht, das Gleichgewicht zwischen Allwissenheit und der Notwendigkeit zu halten, dem Protagonisten das Wort zu geben, der mehr als jeder andere sein Gefühl des Unbehagens gegenüber der Welt und insbesondere gegenüber der Idee, an einer Celan-Tagung in Paris teilnehmen zu müssen, kennt. In diesem Sinne nimmt die Erzählung die Form einer Psychotherapie an, bei der sich die Sprache des Patienten mit der äußeren Beschreibung seiner inneren Situation abwechselt und so einen Prozess der inneren Analyse aktiviert, der durch die erste Person ausgedrückt wird⁴¹. Die narrative Kluft, die im Wechsel zwischen der dritten und der ersten Person Gestalt annimmt, wird durch die Einführung der Figur von Celan vermieden.

Die Stoffe, die sich auf Celan und sein Schreiben beziehen, erscheinen in Form von Verweisen auf sein Lexikon bzw. auf jene Wörter, die als Celan-Wörter identifiziert werden können (einzelne Wörter, Ausdrücke, Titel von Sammlungen, Gedichttitel), die sich insbesondere um die Rede *Der Meridian*, die der Dichter am 22. Oktober 1960 anlässlich der Verleihung des nach Georg Büchner benannten Preises hielt, drehen⁴².

Es ist nicht nur der Celan-Wortschatz, der Spuren vom Dichter im Roman liefert, sondern auch eine Entsprechung zwischen Patrik (dem Patienten) und seinem Bedürfnis, sein Ich zu gestalten, während er sich zwischen der Leidenschaft für Celan und der Angst, in der Welt vorzugehen, bewegt. Insbesondere konzentriert sich die Erzählerin genau auf das Handeln des Gehens, das auf das emblematische und kryptische Gedicht *Engführung* (1958) zurückzuführen ist, in dem das Verb *gehen* immer wieder in Form eines Imperativs gezeigt wird, abwechselnd mit einer nostalgischen Spannung zu einem Weltschmerz:

[...] Der Patient will nicht denken, sondern gehen. Gehen ist ein rhythmisches Denken ohne Kommata. Er vergisst vollkommen, dass

⁴¹ Brigitte Boothe (2010). *Das Narrativ: Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess*. Stuttgart: Schattauer Verlag.

⁴² Zur Bedeutung des poetologischen Konzepts von Meridian bei Celan vgl. Jacques Derrida (1986). *Schibboleth pour Paul Celan*. Paris: Editions Galilée und Camilla Miglio (2009). *Paul Celan, Il meridiano (der Meridian)*. Massimo Bonifazio et. al. (a cura di), *Il saggio tedesco del Novecento*. Firenze: Le Lettere, 279-282.

er Patrik heißt, und geht fleißig mit seinen Beinen, die keinen Eigennamen nötig haben. Beine sind Beine. Die heutige Aufgabe ist, das Haus zu verlassen und zehntausend Schritte zu gehen. Es ist leicht, das eigene Haus zu verlassen. Das Elternhaus muss man verlassen haben, um mit dem Leben anzufangen. Das Leben befindet sich zuerst auf einer nackten Straße [...]⁴³

Der dialektische Übergang der Hauptfigur von einem denkenden zu einem gehenden Wesen entspricht einer Form der Entbindung von dem solipsistischen Ich-Sein, das das Denken mit sich bringt. Wenn das Denken in der Tat individuell ist, ist das Gehen dynamisch und fließend und ermöglicht es der Hauptfigur, aus dem Zustand der Gefangenschaft herauszukommen, auf den die Erzählerin vorhin Bezug genommen hatte:

[...] Patrik fühlt sich oft in einem Gefängnis der ersten Person eingesperrt. In der Hand liegt der Schlüssel, der ihn zu jeder Zeit aus dem Käfig befreien könnte. Er kann die Tür nicht so leicht aufschließen. Es tut weh, das Eisending ins Schlüsselloch zu stecken und zu drehen. Ein moderner Mensch muss die Öffnung wollen. Öffnen tut weh. Schließen beruhigt. Das Schlüsselloch ist sein Ohrloch. Er blutet ölig aus dem Ohr. Obwohl es wehtut, ist es manchmal besser, ein Patient zu sein als ein Ich. Sonst bekommt er durchs Atmen keinen Sauerstoff mehr [...]⁴⁴

Tawada bringt Themen auf, die bereits an anderer Stelle angesprochen wurden, wie die Tür, die Schwelle, die Passage und die Art und Weise, wie der Einzelne diesen grundlegenden Aspekten seines täglichen Lebens begegnen kann. Und dabei bewirkt sie einen neuen Identitätswandel des Protagonisten: Das Denken und das Gehen werden durch den Akt der Öffnung ergänzt. Patrik findet sich (wie das lyrische Ich vom bekannten Gedicht *Einem, der vor der Tür stand*) am Rande seiner eigenen Identität und versucht, seinen inneren Konflikt zu lösen, indem er zur Poesie und zwar zur Dichtung Celans als Heilmittel greift.

⁴³ Yoko Tawada (2020). *Paul Celan und der chinesische Engel*. Tübingen: Konkursbuch Verlag, S. 22.

⁴⁴ Ebd., S. 30.

Celans einzige Dichtung kann jedoch nicht allein die Heilung des Patienten übernehmen. Aus diesem Grund greift eine andere Figur in die Erzählung ein: Leo-Eric Fu, ein Mann asiatischer Abstammung, der als *transibetianisch* (ein Celan-Wort) identifiziert wird und mit dem sich die Hauptfigur über celanbezogene Themen unterhält. Gerade aus der Begegnung mit dem Asiaten nimmt der Roman die Konturen einer wahren metaliterarischen Hommage an Celan an. Es ist tatsächlich Leo-Eric Fu, der den Boden für das Betreten der Hauptfigur in die Landschaften des celanischen poetischen Schreibens bereitet, wenn er erklärt, dass ihre Begegnung kein Zufall ist:

[...] Ich bin gekommen, um mit Ihnen über die Leitbahnen zu sprechen. Die Leitbahnen ziehen sich durch den menschlichen Körper. Es gibt zwölf Hauptleitbahnen. Sie werden Meridiane genannt. Deutsche Mediziner verwendeten zuerst den Begriff Leitbahnen. Später setzte sich der Begriff Meridiane durch. Das kommt aus der französischen Übersetzung vom chinesischen Begriff Jing Mai [...].⁴⁵

Mit der Einführung des Begriffs Meridian, der Celans poetologischem Ansatz am Herzen liegt, und dem spezifischeren Verweis auf die Leitbahnen Meridianen, die Kanäle anzeigen, durch die die Energie des Individuums fließt, wird das Geheimnis des chinesischen Engels, auf den im Titel Bezug genommen wird, allmählich gelöst und schließt damit den Kreis der Identitäten, um die es im Roman geht.

6. Schlussbemerkungen

Der vorliegende Beitrag hat sich zum Ziel gesetzt, die metatextuellen Beziehungen im Werk der japanisch-deutschen Autorin Yoko Tawada mit besonderem Bezug auf den rumänisch-deutschen Autor Paul Celan in zwei Texten, *Das Tor des Übersetzers oder Paul Celan liest Japanisch* und *Paul Celan und der chinesische Engel*. Es muss präzisiert werden, dass die hier durchgeführte Untersuchung auch versucht hat, eine analytische Lektüre im Lichte des theoretischen Rahmens des oberflächlichen Lesens und der symptomatischen Dimension des Lesens vorzuschlagen. In diesem Zusammenhang

⁴⁵ Ebd., S. 42.

sind Tawadas Texte (eine literarische Hommage und ein literarischer Kommentar) selbst zu methodologischen Werkzeugen geworden, durch die die Systematisierung der metatextuellen und metaliterarischen Beziehung zwischen Tawada und Celan erfolgt. Die Textbeziehungen werden auch durch weitere raumzeitliche Beziehungen transkultureller Natur hervorgehoben. Durch die Analyse beider Texte (*Das Tor des Übersetzers oder Paul Celan liest Japanisch* und *Paul Celan und der chinesische Engel*) spricht Tawada sowohl über ihre Schreibauffassungen als auch über Celans poetischen und poetologischen Weg. Mit *Das Tor des Übersetzers oder Paul Celan liest Japanisch* bringt Tawada die Frage der Übersetzung ins Spiel, die für sie einen entscheidenden Punkt des Schreibens darstellt: Die Übersetzungserfahrung ähnelt der Dimension des Schreibens. Darüber hinaus werden die Berührungspunkte zwischen Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit hervorgehoben, die auch die offene Natur der Textualität widerspiegeln. Mit *Paul Celan und der chinesischen Engel* zeigt Tawada, wie die von Celan verkörperte literarische Tradition die Grenzen des Raumes der Tradition überdenken kann, indem sie einen Dialog mit der Gegenwart und der Idee einer dynamischen Literatur in Gang setzt. Das Ergebnis ist eine mehrfache Darstellbarkeit der Textbeziehungen zwischen den beiden Autoren, die zudem die Vielfältigkeit interkultureller Literatur und die Darstellungsformen von Anderssein widerspiegelt.

Literaturverzeichnis

- Adamzik, Kirsten. *Was ist ein Text?* In: Karin Birkner, Nina Janich (Hrsg. v.). *Handbuch Text und Gespräch*. Berlin Boston: De Gruyter 2018, S. 26-51.
- Adelson, Leslie A. *Rusty Rails and Parallel Tracks: Trans-Latio in Yoko Tawada's Das nackte Auge* (2004). In: Catriona McLeod, Bethany Wiggin (Hrsg. v.): *Un/Translatables*, Evanston Illinois 2016, S. 281-98.
- Althusser, Louis, *Lire le capital*, Tome 1, François Maspéro, Paris 1965.
- Anderson, Susan C.: «Surface Translations: Meaning and Difference in Yoko Tawada's German Prose», *Seminar: A Journal of Germanic Studies*, 46 (1), 2010, S. 50-70, online unter: urly.it/3nbaq (letzter Zugriff: 15.05.2022).
- Arslan, Gizem «Making senses: Translation and the materiality of written signs in Yoko Tawada», *Translation Studies*, 12, 2019, S. 338-356.
- Assmann, Aleida: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. 3. Auflage. C.H. Beck, München 2006.

- Assmann, Jan: *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München 20138.
- Beals, Kurt: «Alternatives to impossibility: Translation as dialogue in the works of Paul Celan», *Translation Studies*, Volume 7 (3), 2014, S. 284-299.
- Benjamin, Walter: *Die Aufgabe des Übersetzers*. In: Hans Joachim Störig (Hrsg. v.): *Das Problem des Übersetzens*. Darmstadt 1963 [1923], S. 156-169.
- Best, Stephen und Marcus, Sharon «Surface Reading: An Introduction», *Representations* 108 (1), 2009, S. 1-21.
- Bewes, Timothy: «Reading with the Grain: A New World in Literary Criticism», *Differences* 21 (3), 2010, S. 1-33.
- Blioumi, Aglaia: «Semiotik der Kultur als Übersetzung von Schriftzeichen bei Yoko Tawada» [online], IASS (8), 2014. online unter: https://iass-ais.org/proceedings2014/view_lesson.php?id=40 (Stand 15-02-2021).
- Bloom, Harold: *The Anxiety of Influence: A Theory of Poetry*. Oxford 1997.
- Boog, Julia: *Hinüberdunkeln – Spuren-Poetik von Celan zu Tawada*. In: Grazyna Kwiecinska (Hrsg. v.): *Die Dialektik des Geheimnisses*, Peter Lang, Frankfurt a. M. 2013, S. 95-112.
- Boothe, Brigitte: *Das Narrativ: Biografisches Erzählen im psychotherapeutischen Prozess*, Schattauer Verlag, Stuttgart 2010.
- Braun, Michael: “Wechselt dein Schlüssel, wechselt das Wort”. *Yoko Tawadas Celan*. In: Michael Braun/Amelia Valtolina (Hrsg. v.): *Am Scheideweg der Sprachen*, Stauffenburg Verlag, Tübingen 2016, S. 69-78.
- De Bary, Brett: “World Literature in the Shadow of Translation: Reconsidering Tawada Yôko”. *Special Issue of POETICA: An International Journal of Linguistic-Literary Studies*, 78, 2012, S. 1-16.
- Derrida, Jacques: *Schibboleth pour Paul Celan*, Galilee, Paris 1986.
- Descourvières, Benedikt: *Utopie des Lesens. Eine Theorie kritischen Lesens auf der Grundlage der Ideologietheorie Louis Althusser. Dargestellt an Texten Georg Büchners, Theodor Fontanes, Ödön von Horváths und Heiner Müllers*. (Germanistik im Gardez 6) St. Augustin 1998.
- Eco, Umberto: *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*. Bompiani, Milano 2000.
- Genette, Gérard: *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Seuil, Paris 1982.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford University Press, Stanford 2004.
- Halbwachs, Maurice: *La mémoire collective*. Paris 1950 [1939].
- Iser, Wolfgang: *Der Akt des Lesens. Theorie ästhetischer Wirkung*. UTB, München 1944 [19761].
- Krauß, Angela: «‘Talisman’ – ‘Tawadische Sprachtheorie’». In: Aglaia Blioumi (Hrsg. v.): *Migration und Interkulturalität in neueren literarischen Texten*. Iudicium, München 2002, S. 55-77.
- Kristeva, Julia, Σημειωτική. *Recherches pour une sémanalyse*. Seuil, Paris 1969.

- Lesner, Emil D.: «Das Problem der Übersetzbarkeit und Unübersetzbarkeit im wissenschaftlichen Diskurs». In: Ryszard Lipczuk et al. (Hrsg. v.): *Diskurslinguistik – Systemlinguistik: Theorien – Texte – Fallstudien*, Band 3, Dr. Kovac Verlag, Hamburg 2010, S. 323-333.
- Masumoto, Hiroko (2020): «The Concept of Translation in Yoko Tawada's Early Work» [online], *Interface* 12, 5-28. online unter: <https://interface.org.tw/index.php/if/article/view/107/405> (Stand 15.06.2022).
- Matsunaga, Miho (2002): «“Schreiben als Übersetzung”. Die Dimension der Übersetzung in den Werken von Yoko Tawada», *Zeitschrift für Germanistik*, Neue Folge, 12 (3), S. 532-546.
- McQuade, Paul. “Translation With the Eye: Yōko Tawada Reads Paul Celan”. *Comparative Literature Studies*, vol. 59 no. 2, 2022, p. 316-344.
- Miglio, Camilla, «Paul Celan, Il meridiano (der Meridian)». In: Massimo Bonifazio et al. (Hrsg. v.): *Il saggio tedesco del Novecento.*, Le lettere, Firenze 2009, S. 279-282.
- Namjun, Kim John (2010): «Writing the Cleft: Tawada translates Celan». In: Christine Ivanovic (Hrsg. v.), *Yoko Tawada. Poetik der Transformation. Beiträge zum Gesamtwerk*, Stauffenburg Verlag, Tübingen, S. 233-239.
- Nora, Pierre (Eds.): *Les lieux de Mémoire*. Seuil, Paris 1984-1992.
- Schmitt, Alex: «Auf der Suche nach komplementären Stimmen. Neue Arbeiten zu Paul Celans übersetzerischem Werk». *Literaturkritik.de* (6), 2003. Online unter: urly.it/3nbap (Stand 22.07.2022).
- Tawada, Yoko: *Talisman*. Konkursbuch Verlag, Tübingen 1996.
- Tawada, Yoko: *Paul Celan und der chinesische Engel*. Konkursbuch Verlag, Tübingen 2020.
- Waugh, Patricia: *Metafiction – The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Routledge, London 1984.
- Welsch, Wolfgang: *Transkulturalität. Realität – Geschichte – Aufgabe*. New academic press, Wien 2017.
- Welsch, Wolfgang: «Was ist eigentlich Transkulturalität?». In: Darowska Lucyna, Machold Claudia (Hrsg. v.): *Hochschule als transkultureller Raum? Beiträge zu Kultur, Bildung und Differenz*, Transcript Verlag, Bielefeld 2009, S. 39-66.
- Wirth, Uwe: «Zwischenräumliche Bewegungspraktiken». In: Ders. (Hrsg. v.) unter Mitarbeit von Julia Paganini: *Bewegen im Zwischenraum*. Kadmos, Berlin 2012, S. 7-35.
- Young, Victoria (2021): «Beyond “Transborder”: Tawada Yōko's Vision of Another World Literature», *Japanese Language and Literature*, 55 (1), S. 1-33. Online unter: <https://jll.pitt.edu/ojs/JLL/article/view/181>. (Stand 20.07.2022).
- Zimmermann, Christian von: «Vom Kommentieren». In: Yen-Chun Chen / Michael Stolz (Hrsg. v.): *Internationalität und Interdisziplinarität der Editionswissenschaft*: De Gruyter, Berlin 2014, S. 219-237.

* * *

Maurizio Pirro
(Milano)

Un malinconico nella commedia gottschediana
«Der Hypochondrist» di Theodor Johann Quistorp

[*A melancholic in Gottsched's anthology of comedy*
Theodor Johann Quistorp's «The hypochondriac»]

ABSTRACT. Theodor Johann Quistorp was among the regular contributors to Gottsched's *Deutsche Schaubühne* (1741-1745). In addition to his published works as a playwright, he tried his hand at writing non-fiction, taking a stand against Baumgarten's theories, and engaging in a heated debate with Georg Friedrich Meier. Quistorp's comedies are actually based on a conception of the comic effect that is far removed from Gottschedian rationalism. In his *Hypochondrist* (1745), melancholy and depression are not represented as evil and morally deviant, but as a physiological expression of human nature, which is to be linked to all other aspects of individual identity.

Quando, nel 1745, Johann Christoph Gottsched inserisce nel sesto e ultimo volume della *Deutsche Schaubühne* la commedia in cinque atti *Der Hypochondrist*, Theodor Johann Quistorp è un giovane avvocato agli inizi della professione, che cerca con fatica di conciliare gli impegni del lavoro e gli interessi in campo estetico. Questi ultimi hanno ricevuto un impulso decisivo durante il periodo trascorso come studente a Lipsia, a partire dal 1742, nel quale è entrato in contatto con il gruppo di scrittori e intellettuali riuniti intorno allo stesso Gottsched. Da Rostock, dove era nato nel 1722 e dove rientra alla conclusione degli studi per iniziare il periodo di praticantato, riferisce il 28 novembre 1745 al maestro che l'attività forense non gli impedisce di propugnare la causa comune, difendendola – se necessario anche in modo «konspirativ»¹ – contro le sortite degli oppositori. «Daß meine

¹ Gabriele Ball: *Moralische Küsse. Gottsched als Zeitschriftenherausgeber und literarischer Vermittler*, Göttingen 2000, p. 259.

letzte kleine Abhandlung das Glück gehabt hat, Eüer Magnifiz. einigermaßen zu gefallen», scrive Quistorp,

und daher dem Neüen Büchersaale eingerücket zu werden; ist mir eine neüe Anspornung gewesen, die schönen Wissenschaften bey der Juristerey nicht gänzlich an die Seite zu setzen; sondern bey müßigen Stunden noch dann und wann darinnen etwas auszuarbeiten. Wie ich denn auch, jedoch nur heimlich, und unter anderm Nahmen, hier über Eüer Magnifiz. Redekunst mit ziemlich zahlreichem Beyfalle lese: und das Versemachen noch nicht gänzlich abweisen kann.²

Il «piccolo trattato» così bene accolto – che Quistorp rivendica a proprio merito insieme alle lezioni sulla *Deutsche Redekunst* di Gottsched che racconta di star tenendo sotto falso nome dinnanzi a un pubblico tutt'altro che disinteressato – è uno scritto augurale composto in occasione del matrimonio del cugino Theophil Christian Schwollmann, intitolato *Erweis, daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne*. Gottsched, sempre solerte nel promuovere e nel mettere a frutto il talento saggistico dei propri collaboratori, fa prontamente uscire lo scritto nel quinto fascicolo della prima annata del *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (novembre 1745). In questo breve lavoro, Quistorp formula un attacco nei confronti delle teorie di Baumgarten, mettendo in dubbio che le idee sviluppate dal filosofo nelle *Meditationes philosophicae de nonnullis ad poema pertinentibus* (1735) potessero realmente essere di orientamento per la comprensione e l'apprezzamento di testi letterari³. Quistorp muove dall'osservazione dello stato di malessere e infelicità che è solito affliggere i poeti, con una frequenza assai più elevata che gli individui ordinari. La malinconia legata

² Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*. Im Auftrage der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig hrsg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, vol. 11: *Oktober 1745 – September 1746*. Hrsg. von Caroline Köhler, Franziska Menzel, Rüdiger Otto und Michael Schlott, Berlin-Boston 2017, p. 105.

³ Sul clima di forte conflitto tra le posizioni dei gottschediani e quelle di Baumgarten, nonché per un confronto fra i due sistemi, cfr. Dagmar Mirbach: *Gottsched und die Entstehung der Ästhetik*, in *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Hrsg. von Erich Achermann, Berlin 2014, pp. 113-127.

all'esercizio della letteratura sarebbe la conseguenza diretta di una concezione suggestiva, fondata sull'ingannevole presupposto che la forza dell'effetto si misuri sull'intensità dei sentimenti generati nella psiche del lettore. Per Quistorp le speculazioni di Baumgarten, affidando all'arte il compito di suscitare passioni energiche e incontrastabili, pongono le premesse sia per l'indebolimento della ragione, sia per la diffusione di affetti spiacevoli e insani⁴:

Denn man folge nun entweder dem Begriffe, und den übrigen Lehrensätzen des Hrn. Prof. Baumgartens von der Poesie: so geht dieselbe ihrem Wesen nach nur mit dunkeln, oder zum wenigsten doch nur verwirrten Vorstellungen um: und die Erregung der Leidenschaften ist eine ihrer Hauptvollkommenheiten. Und da eben die Fertigkeit hierinnen den Poeten ausmachet: so muß ein Liebhaber der Poesie sich eine Fertigkeit in dunkeln und verwirrten Vorstellungen, und in Erregung der Affecten erwerben. Die dunkeln und verwirrten, oder undeutlichen Vorstellungen sowohl, als auch die Affecten, entstehen nach den bekanntesten Sätzen der Seelenlehre, von den Sinnen und der Einbildungskraft. Ein Dichter muß sich daher eine Fertigkeit erwerben, seine Sinnen und seine Einbildungskraft wirken zu lassen; und in Affecten sich eine gleiche Fertigkeit angewöhnen. Denn das glaube ich doch, giebt mir ein jeder ohne einen weitläufigen Beweis unschwer zu, daß derjenige, der jemand in Affect setzen will, ihm vielerley Gutes oder Böses auf einmal undeutlich vorstellen muß. Aus einer solchen Vorstellung nämlich entspringt eben ein Affect. Nun aber kann ich ja natürlicher Weise keinem andern etwas vorstellig machen, wofern ich es mir nicht zuvor selbst vorgestellet habe, und es mir noch itzt also vorstelle. Da nun aber eben aus einer solchen undeutlichen Vorstellung vieles Guten oder Bösen auf einmal, ein Affect

⁴ Secondo Theodor Verweyen, la polemica di Quistorp si appunta su alcuni margini della teoria di Baumgarten semanticamente ancora non presidiati in modo stabile, con l'obiettivo «durch eine sprachlich unscheinbare, semantisch aber weitreichende Umformulierung der Definition den Grundgedanken der Ästhetik, die Aufwertung der 'Sinnen', zu verdächtigen» («Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anacreontik». *Über das Konfliktpotential der anacreontischen Poesie als Kunst der «sinnlichen Erkenntnis»*, in *Zentren der Aufklärung 1. Halle – Aufklärung und Pietismus*. Hrsg. von Norbert Hinske, Heidelberg 1989, pp. 209-238, qui p. 221).

entspringt: so kann niemand einen andern in Affect setzen, der ihn nicht zuvor selbst empfunden hat, und noch wohl itzo empfindet. Und aus diesem Grunde hat man denn auch diese Hauptregel in der Lehre von Erregung der Affecten erfunden: daß man sich zuvor selbst in den Affect setzen solle, den man bey einem andern erregen will. Folglich muß denn derjenige, der eine Fertigkeit besitzen will, andere in Affect zu setzen, nämlich hier ein Poet; auch eine Fertigkeit haben, sich selbst in Affect zu setzen. Kann ihn aber diese seine Fertigkeit, seine Sinnen und seine Einbildungskraft wirken zu lassen; und diese seine Fertigkeit in Affecten, nicht gar leichtlich mit seinem Verstande und Willen unter die Herrschaft der Sinne, der Einbildungskraft und der Affecten bringen? Darinn besteht aber eben die sittliche Sklaverey [...]. Folglich kann denn die Poesie, auch dieser ihrer angeblichen Natur nach, ihre Liebhaber leichtlich in eine sittliche Sklaverey stürzen.⁵

La «schiavitù morale» a cui è esposto chi pratica la poesia come eccitante si basa sull'idea, del tutto estranea al classicismo gottschediano, che l'artista debba provare in prima persona le emozioni che aspira a suscitare mediante la sua opera. Questa logica dell'immedesimazione, lontanissima dal concetto di mimesi come è elaborato nella *Critische Dichtkunst* di Gottsched, obbliga il poeta a sperimentare prima di tutto su di sé il turbamento, l'alterazione e in generale lo stato di eccezione che intende promuovere attraverso la finzione. L'estetica di Baumgarten, così concepita, avrebbe come fine il mantenimento dell'uomo in una condizione di squilibrio e dipendenza dalle passioni, in quello stato di subordinazione che Quistorp riassume nei termini di una perdita di sovranità su se stessi, di «Sklaverey» appunto⁶.

Il saggio di Quistorp avrebbe suscitato di lì a poco la reazione di Georg Friedrich Meier, l'allievo di Baumgarten che in questi stessi anni, a partire

⁵ Theodor Johann Quistorp: *Erweis, daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne*, in *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 1, 1745, 5, pp. 433-452, qui pp. 445-446.

⁶ Sulla progressiva integrazione nel corpo dell'estetica di Baumgarten di tali rilievi, che riflettevano obiezioni assai diffuse nella discussione dell'epoca, cfr. Stefan Borchers: *Die Erzeugung des «ganzen Menschen». Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert*, Berlin-New York 2011, pp. 143 ss.

dalla *Theoretische Lehre von den Gemüthsbewegungen überhaupt* (1744), è impegnato nel tentativo di fondare le intuizioni del maestro su una ricostruzione sistematica del funzionamento della psiche umana. Benché gli sia chiaro, così Meier in un opuscolo pubblicato nel 1746, che «der vernünftige Theil der Welt, wider Streitschriften über critische Sachen, ungemein eingenommen zu seyn pflegt»⁷, nondimeno la questione sollevata da Quistorp chiama in causa aspetti di interesse generale, che trascendono la portata circoscritta di una contesa fra dotti, e merita pertanto una replica articolata. Meier innanzi tutto contesta l'idea di Quistorp che ogni forma di rappresentazione sensibile sia di per sé confusa e indistinta: «sinnliche Vorstellungen sind nicht nur überhaupt dunckele und verworrene Vorstellungen, sondern auch alle Vorstellungen aller untern Erkenntnißkräfte, als da sind die Vorstellungen des Witzes, der Dichtungskraft, der Scharfsinnigkeit, und wie sie alle Namen haben mögen»⁸. Di più. La natura sensibile della poesia non esclude affatto che in un'opera, accanto alle rappresentazioni derivate dalle “facoltà inferiori”, possano trovare collocazione anche rappresentazioni della ragione. Poiché l'obiettivo del poeta è sempre la raffigurazione di una totalità umana, «siehet er sich genöthiget, einen ieden Theil lebhaft vorzustellen. Folglich ist es natürlicher Weise nothwendig, daß der Begriff des Gantzen deutlich werde. Die Deutlichkeit ist also eine nothwendige Folge der poetischen Malerey, die von selbst entsteht, und die der Dichter ohne Schaden nicht hindern kann»⁹. È di fatto l'argomento decisivo: l'estetica di Baumgarten, conclude Meier, non si risolve in una banale apologia dell'irrazionale, ma punta a una restituzione integrale dell'umano che, in quanto tale, deve necessariamente comprendere anche le inclinazioni degli affetti e le disposizioni della sensibilità.

Quistorp si riserverà l'ultima parola nello scontro con Meier, con alcune

⁷ Georg Friedrich Meier: *Vertheidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichts, wider das 5 Stück des 1 Bandes des neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Halle 1746, p. 3 (lo scritto di Meier è ripubblicato nello stesso 1746 in *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*, 3, 1744-1746, 15, pp. 234-267).

⁸ *Ivi*, p. 11.

⁹ *Ivi*, pp. 19-20.

brevi note pubblicate nell'aprile 1746 nelle *Pommersche Nachrichten*, che richiama nella lettera a Gottsched del 4 luglio 1746¹⁰. A parte questi ultimi fuochi di una polemica che oramai si andava spegnendo, Quistorp prenderà poi ancora una volta posizione in materia di poetica – per quanto senza lo spirito militante del saggio del 1745, visto che nel frattempo il dominio del gruppo di Lipsia era stato sottoposto a colpi sempre più duri dal montare delle tendenze avverse, e lo stesso Quistorp si andava concentrando quasi in modo esclusivo sul mestiere legale – in un singolare scritto stampato ancora nel *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste* (aprile 1750). Si tratta di un colloquio immaginario con il poeta Friedrich Rudolph Ludwig von Canitz, nel solco di quei *Totengespräche* che intorno alla metà del Settecento costituiscono un genere di scrittura assai popolare e tipicamente legato allo svolgimento di polemiche intellettuali¹¹. Quistorp difende ironicamente le ragioni del gusto antigottschediano, divertendosi a disorientare lo spirito del poeta defunto con massime oracolari che dovrebbero chiarirgli la profondità delle trasformazioni intervenute dal tempo della sua morte. Il punto debole delle opere di Canitz, dice con ostentata condiscendenza, è che «ihre Worte nur Worte; und ihre Gedanken nur Gedanken sind». E di fronte allo sconcerto del suo interlocutore, chiarisce: «Lauter Creaturen, Bilder, und Gemälde müssen es, nach dem heutigen neuesten Geschmacke seyn [...]. Heutiges Tages schreibt man mit lauter hieroglyphischen Bildern, wie die alten Aegyptier; und unsre Gedanken sind lauter Schöpfungen. Das

¹⁰ «Was ich dem Mag. Meier geantwortet habe, das werden Dieselben aus den Pommerschen Nachrichten ersehen haben. Und, da man nunmehr in den critischen Versuchen eine umständlichere Erklärung von mir gefordert hat; so soll auch die mit dem künftigen Stücke erscheinen» (Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel*, vol. 11, cit., p. 474. La sollecitazione a cui Quistorp allude era contenuta nella versione del saggio di Meier apparsa nel *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*. Questa ulteriore replica di Quistorp non potrà essere pubblicata perché le *Pommersche Nachrichten* cesseranno la loro attività).

¹¹ Cfr. Christoph Schmitt-Maass: *Gestorben werden. Totengespräche als Literaturkritik von Gottsched bis Goethe*, in *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Barry Murnane – Ritchie Robertson – Christoph Schmitt-Maass – Stefanie Stockhorst, Göttingen 2019, pp. 86-108 e Riccarda Suitner: *I dialoghi dei morti del primo Illuminismo tedesco*, Pisa 2021.

heißt die bilderreiche, die malerische, die schöpferische Schreibart; worin wir heutiges Tages schreiben; und welche die altdeutsche in einem großen Absatz übertrifft»¹². Segue una lunga raccolta di versi ed espressioni conformi ai dettami del nuovo gusto, che Quistorp snocciola con l'obiettivo di mostrare le assurdità alle quali deve necessariamente indulgere una poetica dell'artificio non temperata da criteri di ragione. Al giorno d'oggi, constata, «ist die Poesie nur für die Sinnen und für die Einbildungskraft»¹³. Alle proteste di Canitz, Quistorp oppone tutto l'armamentario delle categorie dell'estetica di Baumgarten, che viene per così dire scomposta e destrutturata mediante l'evocazione delle sue parole chiave, strappate al contesto originario. Se anche un'immagine non è afferrabile dalla ragione, essa può tuttavia essere perfettamente legittima in termini poetici, senza soggiacere ad alcun criterio di verità empirica: «in der heterokosmischen Malerey besteht eben das Hauptwerk unserer neuesten Poesie»¹⁴. Privata di ogni linearità espressiva e di qualunque naturalezza, questo il senso delle accuse di Quistorp, la poesia del presente decade a gioco autoreferenziale, a divertimento di pochi ingegni sublimi intenti a confermarsi a vicenda nel senso della propria elevatezza. «Für wen schreibt ihr Leute denn?», domanda infine Canitz. E la risposta getta luce su ciò che a Quistorp appare come il tratto irrimediabilmente monologico ed esoterico dell'estetica contemporanea: «Für uns selbst, und für unsre Brüder: wie die Freymäurer; wie die Goldmacher; und Herrenhuter»¹⁵.

Questi interventi pubblicistici configurano Quistorp come un fedele seguace di Gottsched e al tempo stesso come un intellettuale non privo di originalità e inventiva. Un pensatore senz'altro disinteressato ad assumere posizioni fuori dal campo di riferimento, quello del cenacolo di Lipsia, e tuttavia in grado di declinare i propri convincimenti con buon senso e

¹² Theodor Johann Quistorp: *Gespräch im Traume, mit dem Hrn. v. Canitz, über die neumodische hieroglyphische Schreibart*, in *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 9, 1750, 4, pp. 301-320, qui pp. 304-305.

¹³ *Ivi*, p. 306.

¹⁴ *Ivi*, p. 313. Di «veritas heterocosmica» Baumgarten parla nel par. 441 dell'*Aesthetica*.

¹⁵ *Ivi*, p. 320.

creatività. La sua partecipazione al lavoro di riforma del teatro intrapreso da Gottsched si concretizza nella stesura di tre commedie e una tragedia, lavori tutti pubblicati nella *Deutsche Schaubühne*. Le commedie iniziano ad apparire nel quarto volume della collezione (1743), che riporta un atto unico di una certa sapidità, anche se drammaturgicamente poco lineare, intitolato *Die Austern*¹⁶. Il testo giustappone in un montaggio non particolarmente brillante alcuni luoghi comuni della tradizione comica: uno studente vuole avvicinarsi a due sorelle e, per compiacerle, incarica il suo domestico Peter di allestire un pranzo a base di ostriche. Quando, dopo vari incidenti, il pasto viene finalmente servito, si scopre che alcune ostriche sono avariate, il che fornisce il destro sia per una scenata nei confronti di Peter, sia per una beffa ai danni dell'avarissimo Krummfuß, il quale tuttavia, contro tutte le previsioni, sorbisce il piatto come si trattasse di una rara squisitezza, vanificando lo scherzo.

Nella quinta parte della *Deutsche Schaubühne* (1744) si legge *Der Bock im Prozesse*, una commedia in cinque atti che è già una prova più matura delle capacità di Quistorp¹⁷. La figura del giudice concentrato in modo così maniacale sull'esercizio formale dei propri compiti da disapplicare la sostanza del proprio mandato prefigura in particolare un espediente che sarà molto popolare nel teatro tedesco qualche decennio dopo, e cioè la sovrapposizione tra dramma e dibattimento processuale (basta pensare al caso più noto, *Der zerbrochene Krug* di Heinrich von Kleist, con cui la commedia di

¹⁶ [Theodor Johann Quistorp]: *Die Austern, Ein Nachspiel*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Vierter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Joh. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1743, pp. 445-504 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 4, Stuttgart 1972).

¹⁷ [Theodor Johann Quistorp]: *Der Bock im Prozesse, ein Lustspiel von fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Fünfter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Joh. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1744, pp. 244-380 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 5, Stuttgart 1972).

Quistorp non ha ovviamente nulla in comune). Il vecchio Zankmann pretende di deliberare in casa propria sulle più insignificanti vicende della vita quotidiana, affastellando codici e fascicoli e convocando scalcinatissime corti a ogni piè sospinto, per esempio per condannare una gatta colpevole di aver divorato la propria cucciolata. Quando Zierlich, il fidanzato di sua figlia Suschen, si presenta di ritorno da un viaggio con un caprone, e l'animale, oltre a insozzare la casa del giudice, distrugge o rende inservibili gli atti processuali, Zankmann apre un procedimento nei confronti del futuro genero. La cosa è vista con particolare favore da Scheinklug, un consigliere che – facendo leva sulla fissazione del vecchio – vuole insinuarsi nelle sue grazie per sposare Suschen. Fra dettagliate memorie difensive, minuziosissimi interrogatori condotti personalmente da Zankmann e un grottesco dispiegamento di categorie giuridiche del tutto sproporzionate rispetto alla materia, si dipana un processo interminabile, che si apre verso sviluppi imprevisi ogni volta che i giurati sembrano avvicinarsi a una sentenza. Alla fine, si decide di lasciare la ragazza a Zierlich e di assegnare il caprone a Scheinklug che, oltre a dover rinunciare alle sue aspirazioni matrimoniali, deve anche congedarsi in tutta fretta da casa Zankmann, e così rinunciare alla nefasta influenza esercitata sul bizzarro magistrato.

Il ciclo delle commedie di Quistorp ammesse nella *Deutsche Schaubühne* si conclude con *Der Hypochondrist*, che appare nel sesto e ultimo volume (1745)¹⁸. Già nel quarto volume, insieme a *Die Austern*, era uscita anche la tragedia *Aurelius, oder Denkmaal der Zärtlichkeit*¹⁹. Nel presentarla al pubblico,

¹⁸ [Theodor Johann Quistorp]: *Der Hypochondrist. Ein deutsches Lustspiel. In fünf Aufzügen.* Von Theodor Johann Quistorpen, Beyder R. Licentiaten, in *Der Deutschen Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Sechster und letzter Theil, darinnen sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, ans Licht gestellt von Johann Christoph Gottsched*, Leipzig 1745, pp. 277-396 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 6, Stuttgart 1972).

¹⁹ [Theodor Johann Quistorp]: *Aurelius, oder Denkmaal der Zärtlichkeit, ein Trauerspiel* von Theodor Joh. Quistorp, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Vierter Theil*, cit., pp. 185-262 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 4, cit.). Cfr. Heide Hollmer: *Anmut*

Gottsched le aveva attribuito la capacità di avvicinare il lettore con «heftige Affecte» e «unvermuthete Begebenheiten»; se *Herrmann* di Johann Elias Schlegel, che la precede nel prospetto del volume, si rivolge di preferenza all'ingegno e all'intelletto, così Gottsched, «so wird hier das Herz beschäfftiget, ja bezaubert und hingerissen werden»²⁰. L'opera, in realtà, più che su una sequenza motivata di fatti coerenti, è costruita su una serie di variazioni intorno ai temi della giustizia e della facoltà dei sovrani di imporre il diritto anche se un crimine è stato commesso in difesa dello Stato. Aurelius, uno dei più stretti confidenti dell'imperatore Traiano, ha ucciso l'amico Valerius perché ha scoperto un complotto da lui ordito e già sul punto di scatenarsi. Per non offendere la memoria del defunto, Aurelius non racconta il vero motivo dell'omicidio se non a Maximinus, un altro influente cortigiano e suo intimo sodale. Frattanto la madre di Valerius, Fulvia, invoca la condanna a morte del responsabile e per le strade infuria la rivolta preparata dai congiurati. Quando per Aurelius sembrerebbe non esserci più scampo, Maximinus rende pubblico un documento che prova la colpevolezza di Valerius, legittimando così Traiano sia a soffocare i disordini sia a risparmiarne la vita di Aurelius. Fulvia si riconcilia con l'assassinio del figlio in un finale non tragico, nel quale Quistorp mette in scena non tanto la lungimiranza e la capacità di governo dell'imperatore come singolo individuo, quanto la moderna plasticità dell'esercizio del potere così come si incarna nella sua condotta, aperta fino all'ultimo – in nome dell'interesse collettivo – al perdono come alla repressione.

Quistorp è tra i contributori più assidui della *Deutsche Schaubühne*. La sua partecipazione come autore di opere originali è inferiore per quantità solamente a quella prestata da Luise Gottsched, che – come inesausta collaboratrice di tutte le attività promosse dal marito – mette a disposizione dell'impresa, oltre che commedie e tragedie, anche diverse traduzioni. È noto

und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds «Deutscher Schaubühne», Tübingen 1994, pp. 166 ss.

²⁰ Johann Christoph Gottsched: *Vorrede*, in *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 4, cit., pp. 3-27, qui pp. 11-12.

come l'intendimento di Gottsched, con l'avvio della collezione, fosse mettere insieme una base di versioni da opere canoniche del teatro antico e moderno, che potessero fungere da innesco per l'avvio di una produzione di buon livello in lingua tedesca²¹. La centralità del riferimento alle dottrine aristoteliche, già codificate – a partire dal 1730 – nelle varie edizioni del *Versuch einer kritischen Dichtkunst*, sarebbe stata ulteriormente confermata mediante una traduzione commentata della *Poetica* che, nel programma di Gottsched, avrebbe dovuto introdurre il volume inaugurale della raccolta. Un progetto la cui realizzazione viene impedita dalla concomitanza di altri impegni assai gravosi (soprattutto la versione tedesca del *Dictionnaire historique et critique* di Pierre Bayle, che apparirà nel 1744), e che Gottsched sostituisce con un testo di dimensioni minori, cioè alcune osservazioni di Fénelon sul genere tragico, integrate a loro volta da un breve saggio dello stesso Fénelon sulla commedia. I due scritti appaiono a capo del primo volume, che in realtà viene dato alle stampe come terzo, nel 1742, quando Gottsched si persuade definitivamente dell'irrealizzabilità del piano riguardante la *Poetica*.

I due lavori di Fénelon collimano tanto quanto il trattato di Aristotele con la concezione gottschediana del teatro. Se le note sul genere tragico, originariamente contenute in una sezione della *Lettre écrite à l'Académie française sur l'éloquence, la poésie, l'histoire* (1714) e volte da Gottsched in tedesco già nel 1732 in appendice alla prima edizione dello *Sterbender Cato*, adombrano un modello di purezza stilistica desumendolo dalla costruzione linguistica delle tragedie greche, lo scritto sul comico – pure proveniente dalla *Lettre* del 1714 – insiste su un ideale di decoro espressivo molto vicino a quel lavoro di normalizzazione e innalzamento dell'ordine formale degli spettacoli che Gottsched aveva iniziato a praticare nel teatro comico fin dalla seconda metà degli anni Venti. Fénelon tocca soprattutto un punto che verrà sistematicamente ripreso nella teoria gottschediana del comico, e che è strettamente legato alla priorità dell'azione sul carattere individuale stabilita da Aristotele come una condizione fondamentale per la buona

²¹ Cfr. Marina Doetsch: *Konzeption und Komposition von Gottscheds «Deutscher Schaubühne». «Eine kleine Sammlung guter Stücke» als praktische Poetik*, Frankfurt am Main 2016.

riuscita di una rappresentazione drammatica: l'eccesso di caratterizzazione del personaggio, con l'obiettivo di enfatizzarne gli aspetti ridicoli e suscitare così il divertimento incontrollato del pubblico, è una manifestazione di insipienza e cattivo gusto meritevole di una drastica censura. Il risentimento di Fénelon si appunta in particolare sulle commedie di Molière, nelle quali ritrova non solo un'inclinazione al cedimento della dignità stilistica, bensì anche e soprattutto una tendenza all'iperconnotazione delle figure comiche che è evidentemente espressione della sua vicinanza alla tradizione della "commedia dell'arte"²². La luce eccessivamente favorevole nella quale Molière avrebbe collocato le espressioni dell'immoralità è un argomento che dal saggio di Fénelon si estende al giudizio complessivo nutrito dalla scuola di Lipsia nei confronti del commediografo. Per Gottsched, la sopravvivenza di forme di comicità propense al corporeo e all'osceno non può che esercitare di per sé una resistenza insuperabile nei confronti del decoro e, più ancora, di quella universalità dell'effetto comico che può essere garantita soltanto dal rispetto di una morale generale e umana, non vincolata da culture locali e credenze particolari.

Il punto è che questa compostezza stilistica, lontana dalla gravità e dalla sguaiatezza del repertorio popolare, finisce per perseguire, nella commedia riformata, la medesima finalità di dilettevolezza che pervadeva il teatro delle maschere. La risata è per Gottsched con tutta evidenza un dispositivo di esclusione sociale, che si attiva nel momento in cui una certa attitudine del personaggio si rivela incompatibile con la sua partecipazione alla vita organizzata

²² «Noch ein andrer Fehler des Moliere, den ihm viel kluge Leute verzeihen, und den ich ihm durchaus nicht verzeihen mag, ist, daß er dem Laster ein angenehmes, und der Tugend ein verhaßtes und allzustrenges Ansehen gegeben hat. Ich sehe wohl, daß seine Vertheidiger behaupten werden: er wäre der wahren Gottesfurcht mit aller Ehre begegnet, er habe nur eine mürrische Tugend, und eine verfluchenswürdige Heucheley angetastet. Allein, ich behaupte, ohne mich in einen so weitläufigen Streit einzulassen, daß Plato und die andern Gesetzgeber des heydnischen Alterthums niemals in ihren Republiken ein solches Spiel über die Sitten zugelassen haben würden» ([Fénelon]: *Gedanken von den Lustspielen*, in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 1, Stuttgart 1972, pp. 34-38, qui p. 38).

della comunità. La ridicolizzazione del non omologabile produce per Gottsched un effetto morale perché, stigmatizzando ciò che si sottrae al controllo collettivo, per contrasto attira l'attenzione sulle condotte conformi all'interesse generale. Il personaggio difforme merita la sanzione del ridicolo del tutto indipendentemente dalla reale pericolosità e finanche dalla stessa immoralità delle sue azioni. La commedia gottschediana – che in questo senso non rinuncia affatto al meccanismo della maschera, ma si limita a trasportarlo fuori dalla dimensione atemporale in cui la “commedia dell’arte” lo esercitava, ancorandolo a un ambiente sociale vicino alla prospettiva dello spettatore – tende implacabilmente alla difesa di un ordine simbolico e materiale che possiamo ben definire dominante, disponendo con una vera e propria procedura di soppressione l’oscuramento del “paria”, la cacciata impietosa del non integrato. Così si conclude, per fare solo un esempio, l’adattamento della commedia di Ludvig Holberg intitolata *Jean de France eller Hans Frandsen* (1722), che appare a cura di Georg August Detharding nel secondo volume della *Deutsche Schaubühne* (1741)²³. Messo alla berlina da due domestici che fanno leva sulla sua fissazione filofrancese, disprezzato dal futuro suocero, rinnegato dal padre, Jean abbandona la scena conciato in abiti grotteschi, non rimpianto da alcuno e accompagnato dai lazzi di tutta la città: la sopravvivenza della comunità nel suo complesso si basa sul sacrificio del gruppo ristretto dei diversi, dei non assimilabili. E Luise Gottsched, nella *Hausfranzösinn* (1744, nel quinto volume della collezione)²⁴, chiarirà la questione in termini ancora più netti, rappresentando gli

²³ [Ludvig Holberg]: *Jean de France oder Der deutsche Franzose. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*. Aus dem Dänischen des Herrn Professor Hollbergs übersetzt von M. George August Detharding, in *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegebenen von J. C. Gottscheden*, zweyter Theil, Leipzig 1741, pp. 427-503 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 2, Stuttgart 1972).

²⁴ [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: *Die Hausfranzösinn, oder die Mammzell. Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Fünfter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Job. Christoph Gottscheden*, Breitkopf, Leipzig

agenti del travimento – il personale francese impiegato nella casa dei Germann – come dei criminali, che non si limitano a vivere secondo le loro discutibili inclinazioni, ma perseguono un lucido piano di sfruttamento della credulità e dell'irrisolutezza del padrone di casa, arrivando a mettere in atto il rapimento di una bambina²⁵.

Nell'*Hypochondrist* di Quistorp la prospettiva è più articolata. Gli aspetti genuinamente ridicoli sono quasi irrilevanti, ed è vero che il protagonista si abbandona a comportamenti irragionevoli e patologici, ma la pervasività del suo disturbo è tale da non poter essere presentata come la conseguenza di una deviazione occasionale o di un deliberato errore della volontà. Il giovane Gotthard è malato, e l'impalpabilità di questo male produce effetti tanto più disastrosi sugli altri personaggi, i quali – di fronte all'inafferrabilità della sofferenza mentale – non possono che avvertire l'inadeguatezza dei paradigmi di esclusione tradizionalmente alla base dell'ordine di valori della commedia. Il disagio intride per intero la sua vita di relazione, coagulandosi in particolare nel rapporto col padre, il quale appare allo spettatore in una condizione di inermità che non ha nulla a che fare con l'insipienza del vecchio Germann nella commedia di Luise Gottsched, ed è attraversata dalla disperazione del solido uomo di mondo che deve toccare con mano, nel vivo dell'affetto più caro, la completa insufficienza dei suoi strumenti di dominio della realtà davanti all'irrefrenabile impulso autodistruttivo che presidia la mente del figlio. Questo Gotthard è un commerciante di pellami, vedovo da qualche tempo. Suo figlio, l'ipocondriaco, è assalito da violente crisi di angoscia, trascorre lunghi periodi in uno stato di totale inazione e riesce a immaginare soltanto il suicidio come via di uscita dalla ristrettezza nella quale è precipitato. Dopo numerosi dottori, i cui sforzi si sono sempre

1744, pp. 67-190 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745, vol. 5, cit.).

²⁵ Sulla francofobia nella *Deutsche Schaubühne* e in particolare nei lavori di Luise Gottsched, cfr., tra gli altri, Bernd Blaschke: *Anleihen und Verachtung. Luise Gottscheds französischer Komödienimport als Arbeit an einem deutschen Theater*, in *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, pp. 71-85.

rivelati inutili, adesso è il turno di due luminari, Krebsstein e Muscat²⁶. Al termine di complesse disquisizioni sulla natura della malattia, i due medici propongono l'uno una cura a base di acque minerali, l'altro una terapia di costose sostanze medicinali, per poi accusarsi l'un l'altro di volere così favorire alcuni loro congiunti che lavorano rispettivamente in una stazione termale e in una farmacia. Il nuovo fallimento non scoraggia il padre, che, insieme al fedele domestico Heinrich, pensa a un rimedio differente da quelli già sperimentati: con l'aiuto di un altro commerciante, Fröhlich, cercherà di favorire un fidanzamento tra la figlia di costui, che è dotata di un temperamento lieve e spensierato, e il giovane Gotthard, sperando così di sottrarlo alle sue tetre fantasticherie. I due ragazzi si intrattengono a lungo insieme: lei non arriva ad afferrare la natura profonda della sua depressione, ma il piglio sfrontato e la naturale gaiezza del suo carattere producono in lui un vivissimo effetto. Il colloquio è ulteriormente movimentato dalla presenza della vedova Kreuz, che conosce bene i sintomi descritti da Gotthard, perché ne è affetta lei stessa. Il malinconico si trova diviso tra la muta comprensione manifestata dalla signora Kreuz, la quale minaccia però di sprofondarlo ancora più in basso nella sua patologia, e il gioioso scetticismo della Fröhlich. Al culmine del loro avvicinamento, la ragazza regala a Gotthard un nastro e gli lascia capire chiaramente che, se solo lui si risolvesse a chiederlo, accetterebbe di sposarlo. Gotthard, confuso e indifeso di fronte a un nuovo attacco della malattia, confida a Heinrich che è innamorato della giovane amica, ma che ha commesso un irrimediabile passo falso: ha perduto il nastro e oramai non gli resta che uccidersi. Un attimo prima che si impicchi, il domestico riesce a salvarlo. Il nastro, in realtà, era rimasto per tutto il tempo intorno al collo di Gotthard, ma costui si era convinto di essersene disfatto e di non meritare per questo che una punizione estrema. La Fröhlich accorre al capezzale di Gotthard e i due riescono a spiegarsi: il matrimonio verrà celebrato.

²⁶ Cfr. Tanja van Hoorn: «*Verachte alle vernünftigen Ärzte*». *Komödiantische Mediziniskurse um 1750*, in *Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Heidi Eisenhut, Anett Lütteken und Carsten Zelle, Göttingen 2011, pp. 137-144.

La patologia depressiva che affligge il protagonista viene rappresentata come un inesplicabile intreccio di condotte insondabili e di misteriose manifestazioni della psiche. La malinconia è notoriamente uno dei grandi campi di interesse della *Popularphilosophie* a partire dalla metà del Settecento²⁷. Il dibattito sulle cause e sulle espressioni del temperamento saturnino si sviluppa in particolare intorno a due assi: l'interdipendenza tra la vita della mente e quella del corpo e il danno in termini di socievolezza che il malinconico patisce e al tempo stesso infligge ai propri vicini per la violenza della sintomatologia dalla quale è colpito. Le stravaganze del giovane Gotthard sono percepite dagli altri personaggi come un caso clinico solo molto labilmente legato agli effetti di una erronea disposizione dell'animo. Quando Heinrich accenna alla possibilità che il ragazzo abbia contratto la sua malattia durante i periodi trascorsi presso varie università, suggerendo così l'ipotesi che la malinconia discenda da un amore eccessivo per lo studio e prosperi con la lontananza dalla vita pratica, il padre lo zittisce liquidando un'insinuazione del genere come del tutto priva di fondamento. Da questo punto di vista, il comportamento del giovane Gotthard infrange lo schema tipologico che sta a fondamento del modello comico gottschediano, destrutturando quella linearità nella relazione tra le cause e gli effetti della condotta umana che, nel paradigma fondamentale della *Typenkomödie*, a certe attitudini radicate nella natura del personaggio fa invariabilmente corrispondere certe conseguenze sul piano dell'azione. La malattia dell'ipocondriaco è così illeggibile nelle sue motivazioni profonde e così incontenibile nelle sue manifestazioni da non poter essere interpretata nei termini morali propri della commedia riformata²⁸. Il corpo dell'ipocondriaco si muove sulla scena secondo una logica autonoma, estranea ai codici comuni. L'anarchia della

²⁷ Mi limito a rimandare al canonico Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.

²⁸ Mi pare che Christian Neuhuber (*Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz*, Berlin 2003) sottostimi questi aspetti, là dove, pur riconoscendo il carattere esclusivo e totalitario della concezione gottschediana di morale, considera la commedia di Quistorp come perfettamente conforme a

maschera, che il rigoroso determinismo della morale gottschediana aveva espulso dall'orizzonte della commedia, ritorna in una versione ancora più libera ed eccedente attraverso il corpo sofferente dell'ammalato. Lo sconcerto che la sua apparizione provoca negli altri individui è sì accompagnato dall'indignazione che in Gottsched connota tutte le manifestazioni dell'asociale e del non omologabile, ma è soprattutto segnato dallo sconforto e dall'incomprensione. Come di regola nella commedia del Settecento, è il domestico, dal suo punto di osservazione laterale, a sintetizzare nel modo più efficace gli aspetti decisivi della situazione. Al padre, che vuole informarlo sul piano che sta per perseguire (curare la depressione del figlio accendendo in lui l'attrazione per la figlia di Fröhlich), Heinrich risponde assemblando una rassegna dettagliata della sintomatologia visibile sul corpo dell'ammalato:

[...] Ich wollte Ihnen nur melden, daß ich meinen Herren werde anbinden, ihm Messer, Gabel, Degen, Hirschfänger, Strumpfbänder, Halstücher, ja Lichtputzen, Tabackspfeifenräumer, Schuhschnallen, Nehnadeln, und alles was ich nur finden kann, wegnehmen müssen.

Herr Gotthard. Und warum das?

Heinrich. Darum, daß er sich damit nicht umbringen könne.

Herr Gotthard. Was das nun für Einfälle sind!

Heinrich. Ja Herr Gotthard, Sie glauben es nimmermehr! Es ist ein ganz anders mit Leuten, die im hitzigen Fieber oder in einer Raserey liegen, und mit Ihrem Herren Sohne. Er ist gar nicht krank; er steht und geht; er ißt und trinkt. Er kriegt nur zuweilen eine Karbatsche zu packen; und dann tauget er den Teufel nicht. Dann muß ich ihm nur alles aus den Augen schaffen, was nur einigermaßen einer Spitze, oder Schärfe, oder einem Bande ähnlich sieht; daß er sich nur kein Leid damit thue. Und auch dann fürchtet er auch noch, er möchte irgend mit dem Kopfe wider die Wand laufen: daher hat er mich oft selbst gebethen, ich sollte ihn nur im Bette anbinden.

Herr Gotthard. Wie? Heinrich, könnt ihr meiner und eures Herrn so spotten? Ist es nicht genug, daß sich die ganze Stadt mit allerhand

tale concezione, poiché il protagonista non avrebbe un tratto di identità individuale abbastanza forte da sottrarsi alla griglia tipologica nella quale lo costringerebbe la sua condizione (cfr. pp. 23 ss.).

Lügen von ihm herumträgt? Ihr dürft wahrhaftig keine neue darzu erdenken! Wie kann doch ein Mensch, der nur nicht eine Unze gesunde Vernunft im Kopfe hat, solch närrisches Zeug anfangen?

Heinrich. So wahr ich lebe, Hr. Gotthard, es ist die lautere Wahrheit! Sie wissen meines Herren Zustand noch lange nicht recht; und wer wollte es Ihnen auch so gut sagen können, als ich? Ich weiß wohl, wie sauer mir mancher Tag bey ihm wird. Bald muß ich ihm das Fenster zunageln; aus Furcht daß er Lust kriegen möchte, herunter zu springen. *Herr Gotthard schlägt die Hände zusammen.* Bald sitzt er in tiefen Gedanken wie ein Stock, und dann fährt er auf und fragt mich: ob er auch was gesprochen hätte? Wenn ich ihm nun genug zugeschworen, daß dieß nicht geschehen ist; so glaubt er mir es doch kaum. Schreibt er irgend einen Brief, so bricht er ihn wohl zehnmal wieder auf, und sieht nach, ob er auch was unrechtes hinein geschrieben, oder ihn mit Dinte begossen habe.

Herr Gotthard. Das ist ja entsetzlich²⁹.

La commedia è presidiata dalla tangibilità delle alterazioni che l'ipocondriaco esibisce nella propria condotta, nei rapporti con gli altri, perfino nella postura del corpo, resistendo a ogni tentativo di normalizzazione e imponendosi tanto più allo sguardo dei vicini quanto più costoro cercano di renderlo invisibile. La morbosità dell'immaginazione che agita le fantasie del giovane Gotthard, producendo in lui deliri improvvisi e inarrestabili, prende forma attraverso una gestualità sovraccarica, che riprende l'inclinazione della maschera a una semantica distorta e non convenzionale, ma riformula questa stessa semantica in un assetto perturbante, che negli interlocutori genera non la censura noncurante del motto ingiurioso, ma penoso imbarazzo e profonda apprensione. Sentendosi minacciato da un accesso del male, Gotthard invoca il soccorso del domestico, pregandolo di rimanergli accanto e chiedendogli di sorvegliare attentamente ogni sua espressione, avvertendolo nel momento in cui sul suo volto dovessero iniziare a disegnarsi delle smorfie deturpanti. Il corpo segnato dalla patologia assume una vitalità propria, si sottrae al controllo di chi lo abita e a maggior ragione di coloro che hanno a che fare con lui. L'alterazione fisionomica non si basa, come

²⁹ Theodor Johann Quistorp: *Der Hypochondrist*, cit., pp. 291-292.

per la maschera, su un'uscita temporanea e revocabile dagli ordini di senso condivisi, ma presuppone l'inversione e la sovversione del comune regime di vita, al quale l'ammalato non è in grado di aderire e al quale non è dunque nemmeno capace di sottrarsi consapevolmente, perché la frenesia con la quale in lui le rappresentazioni della mente subentrano vorticosamente l'una all'altra impedisce ogni ragionevole distinzione tra ciò che è reale e ciò che è immaginato. Così, una inquietudine appena accennata («Sagt mir doch Heinrich, habe ich nicht heute bey Tische meinem Vater ein schiefes Maul gemacht?»)³⁰ dà luogo a una sequenza interminabile di pensieri ossessivi e di supposizioni maniacali, la cui crescente gravità riaccende nel personaggio il suo onnipresente desiderio di morte:

Heinrich. [...] Gesetzt nun, Sie hätten es auch getan ...

Gotthard, sehr erschrocken. Wie? Was?

Heinrich. Ich sage ja nur, gesetzt! Gesetzt nun, Sie hätten dem Herren Vater ein schiefes Maul gemacht: wer weiß, ob er es auch gesehen hat?

Gotthard, ängstlich. Ach! ich muß doch besorgen, daß ers gesehn hätte!

Heinrich, lachend. Und wenn ers nun auch gesehen hätte; wer weiß, ob er sich's zu Gemüthe gezogen?

Gotthard, ängstlich. Ach! ich müßte doch besorgen, daß er sichs zu Gemüthe zöge!

Heinrich. Gesetzt nun, daß er sichs auch zu Gemüthe gezogen hätte; wer weiß, ob ers Ihnen nicht schon wieder vergeben hat?

Gotthard. Ach! wie wollte er mir das vergeben?

Heinrich. Je warum denn nicht? und wenn er es Ihnen auch nicht vergäbe, wollten Sie sich denn darüber gleich erhenken?

Gotthard, ängstlich. Ja freilich! was wollte ich anders machen? Mein Vater würde mich doch gewiß enterben. Wenn er mich nun enterbte; so würde ich hier aller Menschen Spott. Kein Mensch würde sich meiner annehmen. Civildienste kriegte ich nicht; und zum Kriege taugte ich nicht. Ich müßte also betteln gehen. Wenn ich betteln ginge, könnte ich leicht Hunger leiden: wenn ich Hunger litte; könnte ich leicht stehlen: wenn ich stöhle; könnte ich leicht aufgehängt werden: und ehe ich mich von einem Scharfrichter hängen lasse, eher...³¹

³⁰ *Ivi*, p. 306.

³¹ *Ivi*, pp. 308-309. Cfr., su questo passaggio e sulle fantasie di declassamento economico

Il montare delle angosce più inverosimili ha evidentemente l'effetto di stigmatizzare il malinconico come un personaggio ridicolo e di presentare la sua maniacale fissazione nei termini di un'attitudine insostenibile e molesta, ma la disperazione che si genera nel suo animo all'annunciarsi di una crisi arriva a precipitarlo in uno stato di tale indifesa primordialità da chiamare in causa, come risposta di fronte al suo smarrimento, non il diletteggio (una disposizione, questa, che non a caso Lessing condannerà decisamente come del tutto inadeguata alla natura "universale umana" della commedia)³², ma la compassione – vale a dire un affetto eminentemente tragico. Come *Aurelius* applica solo formalmente i requisiti della tragedia, ridimensionando la drasticità del sistema di valori che sostiene il classicismo gottschediano e rappresentando le incertezze e le ambiguità che pervadono l'esercizio del potere, così *Der Hypochondrist* sottopone a una tale pressione i termini della morale alla base del ridicolo da invalidarla o comunque da chiarirne gli aspetti ideologici e meno sostenibili in un'ottica di universalità.

Domina in questa commedia una spinta alla comprensione reciproca, un clima di vicendevole empatia che disattiva la semantica dell'esclusione teorizzata da Gottsched. La signora Kreuz, che presenta sintomi paragonabili a quelli del protagonista, è tutt'altro che un personaggio ridicolo e la sua pura e semplice vicinanza conforta il giovane Gotthard con il calore di un istintivo, reciproco intendimento. La Fröhlich poi, cioè la figura che con la sua leggerezza dovrebbe più incisivamente mettere in luce le incongruenze

e sociale che vi sono tematizzate, Rita Wöbkemeier: *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*, Stuttgart 1990, pp. 144-145.

³² Nel celebre attacco del capitolo XXIX della *Hamburgische Dramaturgie*: «Die Komödie will durch Lachen bessern; aber nicht eben durch Verlachen; nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie zu lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerliche Unarten finden. Ihr wahrer allgemeiner Nutzen liegt in dem Lachen selbst; in der Übung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken; es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes, leicht und geschwind zu bemerken» (Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Winfried Barner et al., vol. 6: *Werke 1767-1769*. Hrsg. von K. Bohnen, Frankfurt am Main 1985, p. 323).

e le stravaganze del comportamento dei due malinconici, è in realtà animata da un afflato di spontanea generosità che elimina ogni possibile malanimo dalle manifestazioni di incredulità e sorpresa con le quali segue l'esposizione dei sintomi della depressione. Lo scetticismo della ragazza non è affatto l'espressione di un convincimento morale, ma la pura e semplice conseguenza della sua naturale condizione di buona salute, nonché del possesso di un intatto senso comune. L'ilarità con cui accompagna le minuziose descrizioni degli attacchi di malessere che amareggiano l'esistenza dei suoi interlocutori, non implica in alcun caso una sanzione nei loro confronti, poiché l'amabilità che connota il suo comportamento costituisce di per sé un principio di inclusione e indica una possibilità di risanamento non tanto nel matrimonio come strumento di normalizzazione³³, quanto nella pratica di una ginnastica degli affetti destinata a risensibilizzare l'ammalato ricostruendo in lui il senso della realtà.

Nel complesso, Quistorp mira a spostare la rappresentazione del male che pregiudica la vita del protagonista dal piano della morale a quello della fisiologia. Il corpo, in accordo con l'empirismo della *Popularphilosophie*, va assumendo una consistenza autonoma e riconoscibile, in una relazione sempre più stretta di interdipendenza e di scambio con la psiche. Da sintomo di una disposizione al vizio, la depressione inizia a essere letta come una debolezza dell'animo inserita nel sistema generale della personalità di chi ne è affetto e coerente con tutti gli altri segmenti che concorrono a comporre questo stesso sistema. Quistorp intende l'esistenza dell'uomo in termini di totalità e inclina a vedere anche nella malinconia e nell'ipocondria i tasselli

³³ In questo senso mi pare eccessiva l'enfasi che sul matrimonio come atto di reinserimento nella comunità viene posta da Edward T. Potter: *Hypochondriacal Homoeroticism: Sickness and Same-sex Desire in Theodor Johann Quistorp's «Der Hypochondrist»*, in *Seminar*, 44, 2008, pp. 6-20. Molto più pertinenti mi sembrano le osservazioni di Stephanie Bölts: *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*, Berlin-Boston 2016, pp. 322-323, in particolare lì dove la studiosa indica in una strategia metateatrale, perseguita attraverso una specie di 'test del ridicolo' (secondo la nota categoria risalente a Shaftesbury, che ha largo corso nella cultura tedesca a metà del Settecento), il fulcro della terapia praticata dalla Fröhlich a vantaggio del protagonista.

di una costruzione complessiva, agganciati in modo sinergico al mosaico dell'identità individuale. L'uscita da una concezione riprensiva dell'umano guida il drammaturgo a una interpretazione incisivamente culturalizzata della patologia psichica³⁴, nella quale rifluiscono anche altri suoi interessi e altri oggetti di speculazione, come il legame tra la creatività e la depressione, che parallelamente andava approfondendo in una dimensione estetica nell'*Erweis, daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne* rivolto contro i sostenitori delle teorie di Baumgarten. Gott-hard, quando è libero dagli assalti del male, compone poesie nelle quali cerca con tutta evidenza una forma simbolica di compensazione rispetto allo sconforto della malattia e allo stato di privazione nel quale si ritrova a languire. I versi che, credendosi da solo e non sapendosi osservato dalla Fröhlich, recita all'inizio del quarto atto («Ihr stillen Lüfte hört mein Klagen: / Denn was mir auf dem Herzen liegt, / Das darf ich keinem Menschen sagen: / Als nur, ich lebe misvergnügt. / Und dieß vermehret meine Pein. / Daß ich muß stumm und stille seyn») ³⁵, presuppongono una visione terapeutica dell'esercizio dell'arte assai più complessa rispetto alle finalità di edificazione e ammaestramento morale tipiche del razionalismo gottschediano. L'espressione allusiva del male contenuta nel canto del ragazzo, pur con l'avvertenza che quanto è possibile dire dietro il velo dell'arte non è che una parte minima del dolore nel quale il personaggio si dibatte, adombra la forma estetica come principio dotato di una capacità di rigenerazione mediante l'esonero dalla sofferenza che si accende nell'uomo a contatto con il primitivo, il non rielaborato, il riemergente.

³⁴ Cfr. Carsten Zelle: *Lachen, Literatur und Lebensordnung in zwei Lustspielen der Frühaufklärung: Christlob Mylius: «Die Ärzte» (1745) und Theodor Johann Quistorp: «Der Hypochondrist» (1745)*, in *Christlob Mylius. Ein kurzes Leben an den Schaltstellen der deutschsprachigen Aufklärung*, Hrsg. von Nacim Ghanbari und Michael Multhammer (numero monografico di *Aufklärung*, 31, 2019), pp. 127-149.

³⁵ Theodor Johann Quistorp: *Der Hypochondrist*, cit., p. 347.

Bibliografia

- Gabriele Ball: *Moralische Küsse. Gottsched als Zeitschriftenherausgeber und literarischer Vermittler*, Göttingen 2000.
- Bernd Blaschke: *Anleihen und Verachtung. Luise Gottscheds französischer Komödienimport als Arbeit an einem deutschen Theater*, in *Deutsch-französische Literaturbeziehungen. Stationen und Aspekte dichterischer Nachbarschaft vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Hrsg. von Marcel Krings und Roman Luckscheiter, Würzburg 2007, pp. 71-85.
- Stephanie Böltz: *Krankheiten und Textgattungen. Gattungsspezifisches Wissen in Literatur und Medizin um 1800*, Berlin-Boston 2016.
- Stefan Borchers: *Die Erzeugung des «ganzen Menschen». Zur Entstehung von Anthropologie und Ästhetik an der Universität Halle im 18. Jahrhundert*, Berlin-New York 2011.
- Marina Doetsch: *Konzeption und Komposition von Gottscheds «Deutscher Schaubühne». «Eine kleine Sammlung guter Stücke» als praktische Poetik*, Frankfurt am Main 2016.
- [Fénelon]: *Gedanken von den Lustspielen*, in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 1, Stuttgart 1972, pp. 34-38.
- Johann Christoph Gottsched: *Vorrede*, in *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 4, Stuttgart 1972, pp. 3-27.
- Johann Christoph Gottsched: *Briefwechsel. Historisch-kritische Ausgabe*. Im Auftrage der Sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig hrsg. von Detlef Döring und Manfred Rudersdorf, vol. 11: *Oktober 1745 – September 1746*. Hrsg. von Caroline Köhler, Franziska Menzel, Rüdiger Otto und Michael Schlott, Berlin-Boston 2017.
- [Luise Adelgunde Victorie Gottsched]: *Die Hausfranzösin, oder die Mammsell. Ein deutsches Lustspiel, in fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Fünfter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellt von Job. Christoph Gottscheden*, Breitkopf, Leipzig 1744, pp. 67-190 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 5, Stuttgart 1972).
- [Ludvig Holberg]: *Jean de France oder Der deutsche Franzose. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen*. Aus dem Dänischen des Herrn Professor Hollbergs übersetzt von M. George August Detharding, in *Die Deutsche Schaubühne nach den Regeln der alten Griechen und Römer eingerichtet, und mit einer Vorrede herausgegebenen von J. C. Gottscheden*, zweyter Theil, Leipzig 1741, pp. 427-503 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 2, Stuttgart 1972).

- Heide Hollmer: *Anmut und Nutzen. Die Originaltrauerspiele in Gottscheds «Deutscher Schaubühne»*, Tübingen 1994.
- Tanja van Hoorn: «*Verachte alle vernünftigen Ärzte*». *Komödiantische Medizin diskurse um 1750*, in *Heilkunst und schöne Künste. Wechselwirkungen von Medizin, Literatur und bildender Kunst im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Heidi Eisenhut, Anett Lütteken und Carsten Zelle, Göttingen 2011, pp. 137-144.
- Gotthold Ephraim Lessing: *Hamburgische Dramaturgie*, in *Werke und Briefe in zwölf Bänden*. Hrsg. von Winfried Barner et al., vol. 6: *Werke 1767-1769*. Hrsg. von K. Bohnen, Frankfurt am Main 1985.
- Georg Friedrich Meier: *Vertheidigung der Baumgartischen Erklärung eines Gedichts, wider das 5 Stück des 1 Bandes des neuen Büchersaals der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, Halle 1746 (poi anche in *Critischer Versuch zur Aufnahme der Deutschen Sprache*, 3, 1744-1746, 15, pp. 234-267).
- Dagmar Mirbach: *Gottsched und die Entstehung der Ästhetik*, in *Johann Christoph Gottsched (1700-1766). Philosophie, Poetik und Wissenschaft*. Hrsg. von Erich Achermann, Berlin 2014, pp. 113-127.
- Christian Neuhuber: *Das Lustspiel macht Ernst. Das Ernste in der deutschen Komödie auf dem Weg in die Moderne: von Gottsched bis Lenz*, Berlin 2003.
- Edward T. Potter: *Hypochondriacal Homoeroticism: Sickness and Same-sex Desire in Theodor Johann Quistorp's «Der Hypochondrist»*, in *Seminar*, 44, 2008, pp. 6-20.
- [Theodor Johann Quistorp]: *Aurelius, oder Denkmaal der Zärtlichkeit, ein Trauerspiel von Theodor Joh. Quistorp*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Vierter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Job. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1743, pp. 185-262 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 4, Stuttgart 1972).
- [Theodor Johann Quistorp]: *Die Austern, Ein Nachspiel*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Vierter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Job. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1743, pp. 445-504 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 4, Stuttgart 1972).
- [Theodor Johann Quistorp]: *Der Bock im Prozesse, ein Lustspiel von fünf Aufzügen*, in *Die Deutsche Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Fünfter Theil, darinn sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, Nebst einer Fortsetzung des Verzeichnisses deutscher Schauspiele, ans Licht gestellet von Job. Christoph Gottscheden*, Leipzig 1744, pp. 244-380 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 5, Stuttgart 1972).

- [Theodor Johann Quistorp]: *Der Hypochondrist. Ein deutsches Lustspiel. In fünf Aufzügen.* Von Theodor Johann Quistorpen, Beyder R. Licentiaten, in *Der Deutschen Schaubühne, nach den Regeln und Mustern der Alten, Sechster und letzter Theil, darinnen sechs neue deutsche Stücke enthalten sind, ans Licht gestellt von Johann Christoph Gottsched*, Leipzig 1745, pp. 277-396 (ristampa in Johann Christoph Gottsched: *Die Deutsche Schaubühne*. Faksimiledruck nach der Ausgabe von 1741-1745. Hrsg. von Horst Steinmetz, vol. 6, Stuttgart 1972).
- Theodor Johann Quistorp: *Erweis, daß die Poesie schon für sich selbst ihre Liebhaber leichtlich unglücklich machen könne*, in *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 1, 1745, 5, pp. 433-452.
- Theodor Johann Quistorp: *Gespräch im Traume, mit dem Hrn. v. Canitz, über die neumodische hieroglyphische Schreibart*, in *Neuer Büchersaal der schönen Wissenschaften und freyen Künste*, 9, 1750, 4, pp. 301-320.
- Hans-Jürgen Schings: *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977.
- Christoph Schmitt-Maass: *Gestorben werden. Totengespräche als Literaturkritik von Gottsched bis Goethe*, in *Essen, töten, heilen. Praktiken literaturkritischen Schreibens im 18. Jahrhundert*. Hrsg. von Barry Murnane, Ritchie Robertson, Christoph Schmitt-Maass und Stefanie Stockhorst, Göttingen 2019, pp. 86-108.
- Riccarda Suitner: *I dialoghi dei morti del primo Illuminismo tedesco*, Pisa 2021.
- Theodor Verweyen: «Halle, die Hochburg des Pietismus, die Wiege der Anakreontik». *Über das Konfliktpotential der anakreontischen Poesie als Kunst der «sinnlichen Erkenntnis»*, in *Zentren der Aufklärung 1. Halle – Aufklärung und Pietismus*. Hrsg. von Norbert Hinske, Heidelberg 1989, pp. 209-238.
- Rita Wöbckemeier: *Erzählte Krankheit. Medizinische und literarische Phantasien um 1800*, Stuttgart 1990.
- Carsten Zelle: *Lachen, Literatur und Lebensordnung in zwei Lustspielen der Frühaufklärung: Christlob Mylius: «Die Ärzte» (1745) und Theodor Johann Quistorp: «Der Hypochondrist» (1745)*, in *Christlob Mylius. Ein kurzes Leben an den Schaltstellen der deutschsprachigen Aufklärung*. Hrsg. von Nacim Ghanbari und Michael Multhammer (numero monografico di *Aufklärung*, 31, 2019), pp. 127-149.

* * *

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature

Published annually in the autumn

Hosted by Università degli Studi di Milano under OJS

ISSN 2385-2917

<http://riviste.unimi.it/index.php/StudiaTheodisca/>

Editor-in-chief: Fausto Cercignani

Co-Editor: Marco Castellari

Editorial Board

Ursula Amrein (Universität Zürich)

Rüdiger Campe (Yale University)

Alberto Destro (Università degli Studi di Bologna)

Katharina Grätz (Albert-Ludwigs-Universität Freiburg)

Isabel Hernández (Universidad Complutense de Madrid)

Primus-Heinz Kucher (Universität Klagenfurt)

Sylvie Le Moël (Université Paris-Sorbonne)

Paul Michael Lützeler (Washington University in St. Louis)

Sandra Richter (Universität Stuttgart)

Ronald Speirs (University of Birmingham)

Call for Papers / Submissions

Suggestions and proposals for publication are welcome!

We consider scholarly essays written in German, English or Italian.

Scholars wishing to submit an article should send it to:

editor_austheod@unimi.it.

Deadline: 30th September of each year.

All essays should comply with a few [essential typographic rules](#) and be accompanied by a short abstract in English (about 500-600 characters, including spaces).

Studia theodisca was founded 1994. For vols. I-XVII, published in print between 1994 and 2010, see:

[Studia theodisca I-XVII \(1994-2010\)](#)

The Editor-in-chief of “Studia theodisca”

[Fausto Cercignani](#)

Studia theodisca

An international journal devoted to the study
of German culture and literature
Published annually in the autumn
ISSN 2385-2917

Editor-in-chief: Fausto Cercignani
Co-Editor: Marco Castellari

Electronic Edition